



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Instituto de Letras

Dênis Augusto Sousa da Silva

**O Sensacionismo de Fernando Pessoa na fortuna crítica: da  
presença ausente à materialidade dos versos**

Rio de Janeiro

2021

Dênis Augusto Sousa da Silva

**O Sensacionismo de Fernando Pessoa na fortuna crítica: da presença ausente  
à materialidade dos versos**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

P475 Silva, Dênis Augusto Sousa da.  
O sensacionismo de Fernando Pessoa na fortuna crítica : da  
presença ausente à materialidade dos versos / Dênis Augusto Sousa  
da Silva. – 2021.  
127 f.

Orientador: Marcus Alexandre Motta.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro, Instituto de Letras .

1. Pessoa, Fernando, 1888-1935 – Crítica e interpretação -  
Teses. 2. Sentidos e sensações na literatura - Teses. 3. Poesia  
portuguesa – Séc. XX – Teses. 4. Literatura portuguesa – Séc. XX -  
Teses. I. Motta, Marcus Alexandre. II. Universidade do Estado do Rio  
de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0-95

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial  
desta dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Dênis Augusto Sousa da Silva

**O Sensacionismo de Fernando Pessoa na fortuna crítica: da presença ausente  
à materialidade dos versos**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 20 de julho de 2021.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta (Orientador)  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof. Dr. Sérgio Nazar David  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof. Dr. Luís Maffei  
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2021

## DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à memória de minha avó.  
Cremyr Fernandes de Sá, ao casar, tornou-se Cremyr Fernandes da Silva  
e inventou Rosa Rubra para assinar, escondida,  
os poemas com os quais inscreveu  
seus modos de sentir a vida.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar ao meu orientador Marcus Alexandre Motta, a quem devo não somente a orientação desta pesquisa, mas também o exemplo inspirador de um professor e pensador comprometido com os mais caros valores humanistas. Suas palavras certamente não me ensinam apenas o esforço necessário para uma investigação de excelência: deixam-me um legado raro de compromisso com o pensamento sobre arte e vida.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, muito obrigado – na figura dos professores, colegas e funcionários com quem pude compartilhar experiências de convivência e pesquisa, especialmente ao saudoso amigo Ricardo Freitas, em memória.

Aos professores Sérgio Nazar David e Luís Maffei, muito obrigado pela leitura atenciosa e contribuições.

Agradeço à educação pública que me formou – à Escola Municipal Amazor Vieira Borges, ao Colégio Estadual Califórnia e ao Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, que abrigou não apenas este mestrado em Literatura Portuguesa como também minha graduação em Letras.

Agradeço à minha família – aos meus pais e principalmente aos queridos tios Lu e Mário e à minha saudosa avó Cremyr, que estimularam e apoiaram em tudo quanto possível minha trajetória discente até aqui.

À Ju, agradeço o amor e a cumplicidade sem os quais nada seria possível. Obrigado por ser uma fortaleza sem muros.

Por último, não posso deixar de registrar que ao menos dois terços desta pesquisa foram realizados no decorrer de uma enorme crise sanitária e sobretudo humanitária. Muitas vezes me perguntei sobre a relevância de uma pesquisa em literatura enquanto um genocídio em curso mata milhares de pessoas ao meu redor. A impossibilidade de visitar os acervos do Real Gabinete Português de Leitura e da Fundação Biblioteca Nacional do Brasil foi a menor das aflições que me acometeram. Mais difícil foi resistir à tristeza paralisadora e sobreviver à violência física e psicológica praticada pelo atual governo fascista brasileiro. Lembrei que Fernando Pessoa escreveu muitos dos textos que levaram a esta pesquisa durante

os anos da Primeira Guerra Mundial e li sempre os poemas de Bertolt Brecht e Paul Celan, que aos poucos me ajudaram a encontrar o sentido necessário para ler poesia agora e depois: ler. Ler sempre. Enquanto for possível, de alguma forma, tentar não permitir que o ímpeto de violência dos “pintores de paredes” paralise os saberes da arte e sufoque a vida.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Ao anoitecer brincamos as cinco pedrinhas  
No degrau da porta de casa,  
Graves como convém a um deus e a um poeta,  
E como se cada pedra  
Fosse todo o universo  
E fosse por isso um grande perigo para ela  
Deixá-la cair no chão.

*Trecho de "O guardador de rebanhos", Alberto Caeiro.*

## RESUMO

SILVA, Dênis Augusto Sousa da. *O sensacionismo de Fernando Pessoa na fortuna crítica: da presença ausente à materialidade dos versos*. 2021. 127 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2021.

A pesquisa se concentra em investigar de que maneira o Sensacionismo de Fernando Pessoa foi recebido pela fortuna crítica dedicada à obra do poeta, procurando perceber se e como o sensacionismo está integrado nas leituras críticas sobre a sua obra. A partir da fortuna crítica legada pela produção teórico-literária sobre Fernando Pessoa, a dissertação consiste, portanto, em uma leitura crítica das aberturas teóricas nas quais o Sensacionismo se evidencia.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa. Poesia. Sensacionismo. Fernando Pessoa.

Crítica pessoana.

## ABSTRACT

SILVA, Dênis Augusto Sousa da. *Fernando Pessoa's Sensationism in the critical fortune: from absent presence to the materiality of the verses*. 2021. 127 f.  
Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2021.

The research focuses on investigating how Fernando Pessoa's "Sensationism" was received by the critical fortune dedicated to the poet's work, trying to understand if and how sensationalism is integrated in critical readings about his work. Based on the critical fortune legacy of the theoretical-literary production about Fernando Pessoa, this dissertation consists, of a critical reading of the theoretical breaches in which Sensationism is evident.

Keywords: Portuguese Literature. Poetry. Sensationism. Fernando Pessoa.  
Pessoa criticism.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
1	<b>SENSACIONISMO NOS ESCRITOS DE FERNANDO PESSOA</b> .....	16
2	<b>SENSACIONISMO NA FORTUNA CRÍTICA</b> .....	24
2.1	<b>Sensacionismo: uma presença ausente</b> .....	26
2.1.1	<u>Mar Talegre</u> .....	27
2.1.2	<u>Adolfo Casais Monteiro</u> .....	30
2.1.3	<u>Jacinto do Prado Coelho</u> .....	37
2.1.4	<u>Jorge de Sena</u> .....	41
2.1.5	<u>Mário Sacramento</u> .....	43
2.2	<b>Georg Rudolf Lind: Sensacionismo, uma fase de Álvaro de Campos</b> .....	45
2.3	<b>João Gaspar Simões: Sensacionismo, uma histeria</b> .....	50
2.4	<b>Eduardo Lourenço: Equívoco original e mistério da ruptura</b> .....	56
2.5	<b>José Gil: Sensacionismo, uma definição abstrata</b> .....	60
3	<b>SENSACIONISMO NA MATERIALIDADE DOS VERSOS</b> .....	66
3.1	<i>Livro do Desassossego</i> (1913-1935), de Bernardo Soares.....	68
3.2	Duas versões de <i>Nada fica de nada</i> (1932), de Ricardo Reis.....	73
	<b>CONCLUSÃO</b> .....	79
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	83
	<b>ANEXO</b> – Coletânea de formulações teóricas de Fernando Pessoa acerca do Sensacionismo.....	90

## INTRODUÇÃO

Sensação. Eis a palavra-chave que porventura guarda todo, senão grande parte do interesse poético presente na obra de Fernando Pessoa. O poeta português, conhecido principalmente pelo advento da heteronímia, legou-nos uma obra extensa e intensamente povoada pelo desenvolvimento de uma *pesquisa da sensação*.<sup>1</sup> Talvez porque a tenha desenvolvido com a competência singular de um grande poeta, mais de cem anos depois de seus primeiros escritos, Pessoa suscita interesse contínuo não somente pelo que publicou em vida, mas em muito pelo que nos legou por intermédio de sua arca.<sup>2</sup>

Poeta mais do que de poemas. Crítico bem mais do que literário. A mentalidade pensante de Pessoa se revela, para além de em sua obra poética, em uma variedade de textos que vão desde elucubrações estéticas e filosóficas, a sociológicas, políticas, religiosas e ocultistas. Em muitos desses textos, Pessoa criou e desenvolveu teorias capazes de ora revelar, ora ocultar ou contradizer, interpretações acerca do gênio pensante por detrás de sua poesia. “Quanto mais nos aproximamos, mais Pessoa – poeta e homem – nos reserva algumas surpresas, apresentando-se diverso e contraditório”, Pierre Hourcade adverte em *A mais incerta das incertezas – Itinerário poético de Fernando Pessoa*.<sup>3</sup>

Uma dessas elucubrações teóricas, o Sensacionismo, teoria estética e literária, não apenas teorizada, mas praticada por Fernando Pessoa, é o foco central desta pesquisa. Considerando que o interesse de Pessoa pela sensação é um importante e elucidativo aspecto para alguma compreensão de sua obra, vamos investigar como o tema Sensacionismo foi percebido pela crítica literária.

Leitura crítica da fortuna crítica, portanto, queremos identificar como estudiosos dedicados à obra de Fernando Pessoa compreenderam o Sensacionismo, esperando averiguar como e se a compreensão crítica do Sensacionismo mudou com o passar do tempo, das aberturas teóricas e da

<sup>1</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2010, p. 194.

<sup>2</sup> A maior parte da obra de Pessoa encontrava-se inédita até a sua morte. O poeta até então havia publicado um livro (*Mensagem*), além de poemas e textos dispersos em revistas. Foi após a sua morte, em 1935, que textos inéditos encontrados em uma arca no seu quarto passaram a ser publicados. Nessa arca, Pessoa guardou a maior parcela de seus escritos, publicados aos poucos no decorrer do século XX.

<sup>3</sup> HOURCADE, Pierre. *A mais incerta das incertezas – Itinerário poético de Fernando Pessoa*. Lisboa: Tinta da China, 2016, p. 11.

publicação de sua obra inédita ao longo do século XX. Em resumo, a partir da fortuna crítica legada pela produção teórico-literária sobre Fernando Pessoa, propomos uma leitura crítica da recepção ao Sensacionismo pessoano.

Este gesto de investigação, o de leitura crítica da recepção ao Sensacionismo de Fernando Pessoa, assume três movimentos:

(1) o primeiro movimento se ocupa de empregar esforço para a exposição de uma introdução ao Sensacionismo, ainda nesta seção introdutória, em sua definição menos autoral – ou seja, o Sensacionismo dicionarizado, pode-se dizer, expresso mediante uma visão média do que se trata, o que foi, o que é – e, no capítulo 1, pela exposição do Sensacionismo a partir dos textos teóricos do próprio Fernando Pessoa: o Sensacionismo nos escritos do poeta;

(2) o segundo movimento, presente no capítulo 2, busca uma leitura crítica da recepção ao Sensacionismo presente na fortuna crítica teórica dedicada a Fernando Pessoa, desde a primeira trilha dos pensamentos sobre sua poética aos exegetas mais recentes;

(3) esperamos que a procura do Sensacionismo presente na exegese dedicada ao poeta, somada à exposição do Sensacionismo em uma visão introdutória e à exposição dos textos teóricos de Fernando Pessoa sobre o movimento, nos permita encontrar questões que sustentem nosso gesto até o terceiro e último movimento.

Não buscaremos respostas. Buscaremos perguntas que sustentem um gesto desprovido de posturas prévias. Nossa única postura prévia é a de procura, interesse em expor uma leitura possível do Sensacionismo realizada a partir dos três movimentos assinalados. Chamamos de movimentos porque entendemos este trabalho como um esforço de manutenção do pensamento. Queremos pensar o Sensacionismo a partir do que já foi pensado. Por isso, leitura da fortuna crítica. E, por isso, um gesto de procura de questões capazes de manter o movimento em movimento. Ou seja, manter o pensamento. Este é o nosso método anunciado. Nosso esforço é o de manter a procura de questões que mantenham a dúvida e, portanto, o pensamento em movimento, um movimento na direção de alguma exposição possível.<sup>4</sup> Começemos, pois, com a primeira e maior das questões que se colocam: O que é o Sensacionismo?

---

<sup>4</sup> Apontarmos uma direção é já nos traírmos. Também a esqueletização de movimentos previamente anunciados. Admitimos, então, o seguinte: a manutenção do nosso pensamento vai ocorrer como se

\*

O Sensacionismo corresponde a uma corrente literária, estética, artística e abrangente, cunhada por Fernando Pessoa para denominar um sistema de pensamentos fundamentado na sensação como realidade essencial. Pessoa deixou uma variedade de escritos nos quais desenvolve ideias a respeito deste que, na visão da crítica literária hegemônica, é compreendido como “o último *ismo* criado por Pessoa”,<sup>5</sup> o terceiro, na sequência do paulismo e do interseccionismo, concebido, como os dois anteriores, com a cumplicidade de Mário de Sá-Carneiro no contexto da Geração de Orpheu.

O verbete “Sensacionismo”, no *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*, é uma relevante forma de acesso introdutório a respeito, digamos, de alguma visão média do Sensacionismo em crítica recente. Segundo Paula Cristina da Costa, autora do verbete, Pessoa teria deixado se entusiasmar pela teorização e prática do Sensacionismo por ter lhe parecido uma “hipótese feliz de conciliação de contrários”.<sup>6</sup>

O Sensacionismo teria sido, segundo a autora, “uma corrente literária que era, simultaneamente, nacionalista e cosmopolita, neo-simbolista e acolhedora dos *ismos* de vanguarda”.<sup>7</sup> Foi, para Fernando Pessoa, *a arte da soma-síntese*, tendo como princípio fundamental *sentir tudo de todas as maneiras e ser tudo e ser todos*.<sup>8</sup>

Pessoa deixou inúmeras páginas teóricas sobre a corrente, “continuidade ao seu sonho de um projeto interartes”,<sup>9</sup> que já havia começado a elaborar a partir das teorias sobre o interseccionismo. Na verdade, “o Sensacionismo concedia uma abertura a Pessoa que os outros *ismos* não lhe tinham permitido”.<sup>10</sup> O paulismo e o interseccionismo teriam sido, então, superados por este terceiro *ismo* que “admitia todas as outras correntes, assim como a literatura englobava todas as artes”.<sup>11</sup>

---

num circuito pré-estabelecido, uma pista de atletismo, por exemplo, ou uma corrida de rua cujo trajeto é previamente decidido. É este o espaço por onde tentaremos manter ativo o nosso gesto de procura da presença do Sensacionismo na fortuna crítica: como o mapa de um circuito pré-estabelecido, os três movimentos anunciados.

<sup>5</sup> COSTA, Paula Cristina. In: Fernando Cabral Martins (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010, p. 786.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Ibid.

“Híbrido e interdisciplinar”,<sup>12</sup> o Sensacionismo teria herdado dos dois *ismos* anteriores as “interpenetrações de planos entre objeto/sensação, paisagem/estado de alma”,<sup>13</sup> enquanto, do cubismo, aproveitou “a experiência da decomposição da sensação em cubos e outros poliedros”,<sup>14</sup> e, do futurismo, roubou “todo o movimento vorticista do sentir, toda a liberdade fónica e onírica da sensação”.<sup>15</sup>

Paula Cristina da Costa também aponta que o Sensacionismo “constitui-se como uma corrente literária exclusivamente portuguesa, de uma enorme riqueza e complexidade”.<sup>16</sup> Cosmopolita, de alma absolutamente europeia, o Sensacionismo pretendeu ser uma reação ao excessivo nacionalismo da Renascença Portuguesa: como *Orpheu*, a ponte entre Portugal e as vanguardas da Europa.<sup>17</sup> Entusiasmado com o Sensacionismo, Pessoa teria lhe procurado um precursor, Cesário Verde, e um chefe, Alberto Caeiro;<sup>18</sup> “separou todo o neoclassicismo que essa atitude continha assim como toda a vanguarda, e distribuiu-os, respectivamente por Ricardo Reis e Álvaro de Campos”.<sup>19</sup> A ele próprio, Fernando Pessoa, o ortônimo, coube o papel de teórico, “*metteur en scène* de todo este drama, representado em actos e por personagens diferentes”.<sup>20</sup> Entusiasmou também Sá-Carneiro. Criou um órgão porta-voz do movimento, *Orpheu*, e viu a corrente ganhar novos adeptos. Tentou projetá-la no exterior, como se vê nas várias cartas que redigiu à época para editores estrangeiros, pedindo que divulgassem o “movimento através da publicação da revista *Orpheu*”.<sup>21</sup>

“Vibrou-o de modo mais efusivo e quase espasmódico através de Álvaro de Campos [...] Viveu-o não menos intensamente, mas de modo mais tranquilo, através de Alberto Caeiro”,<sup>22</sup> a quem chamou de “o sensacionista puro e absoluto”.<sup>23</sup> Por meio de Reis, disciplinou as sensações, pela voz “dominada e contida” do poeta de formação clássica.<sup>24</sup> Assim, segundo Costa, pode-se pressentir “o quanto o Sensacionismo terá ajudado Pessoa a arrumar a casa das suas sensações,

---

<sup>12</sup> Ibid. p. 787.

<sup>13</sup> Costa, 2010, p. 787.

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Ibid.

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> Ibid.

podendo distribuí-las por divisões do eu distintas”,<sup>25</sup> e também “a complexidade sob a qual assenta esta corrente”.<sup>26</sup> A citação a seguir expressa esta complexidade e o vínculo entre os escritos sensacionistas teóricos de Fernando Pessoa e sua obra, ou seja, demonstra que Pessoa teria compreendido a relação feliz entre a sua heteronímia e a corrente literária que fundou:<sup>27</sup>

[...] talvez excessivamente híbrida, talvez demasiadamente abrangente, mas, certamente, cómoda para a experiência heteronímica de Pessoa, para a diversidade dos seus modos de ser/sentir, para acompanhar, de modo coerente, a histeria de *ismos* que brotavam pela Europa, para tentar, enfim, o equilíbrio de uma balança que ora pendia mais para a tradição nacionalista ora mais para a vanguarda europeia. [...] Uma corrente literária multímoda que albergava no seu amplo alpendre os estilhaços vários do eu, podendo deste modo fazer corresponder um poliísmo a uma polipersonalidade. Assim pôde sentir, separadamente, como que com almas diversas, o seu *drama em gente*, não tendo de separar por *ismos* diferentes os seus heterónimos e outras personalidades literárias, mas pelo contrário, podendo fazê-los convergir numa atitude única, a sensacionista, que dentro de si simultaneamente aproximava e diferenciava os seus diferentes modos de sentir. (COSTA, 2010, p. 787)

“Certamente cómoda para a experiência heteronímica de Pessoa”, a leitura do Sensacionismo deve potencializar, portanto, acessos para alguma compreensão de sua obra poética, de sua heteronímia, do fundo intelectual que dá sustentação e complexidade ao pensamento de Fernando Pessoa. Embora, segundo o verbete de Paula Cristina Costa, Pessoa tenha perdido o interesse em continuar a teorizar e divulgar o Sensacionismo,<sup>28</sup> fato é que o movimento foi muito importante para o poeta, e ficou “gravado na memória de muitos dos seus versos”,<sup>29</sup> sobretudo “incorporado na gênese e desenvolvimento do seu processo heteronímico”.<sup>30</sup>

Em conclusão, essas breves e introdutórias palavras, as quais apresentam uma visão recente acerca do Sensacionismo e de sua singularidade, implicam numa consequência direta, que é a relevância de se atentar para a potência dos escritos teóricos sobre o Sensacionismo de Fernando Pessoa. De que maneira tais textos elucidam aspectos de sua poesia? De que maneira podem enriquecer alguma leitura

---

<sup>25</sup> Costa, 2010, p. 787.

<sup>26</sup> Ibid. p. 790.

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> Após o suicídio de Sá-Carneiro, em 1916; depois de acalmado os ânimos daquele espírito das vanguardas europeias; e com a proibição de Portugal Futurista, em 1917, revista que daria sequência a *Orpheu*. Cf. COSTA, 2010, p. 790.

<sup>29</sup> Costa, 2010, p. 790.

<sup>30</sup> Ibid.

crítica da obra de Fernando Pessoa? Quais mais questões proporcionam estes escritos teóricos? Oferecem uma visão mais completa – ou menos incompleta – do Fernando Pessoa, poeta, artista da palavra, pensador da arte e do mundo?

Em busca de respostas possíveis – e de perguntas mais –, na sequência a esta breve exposição introdutória acerca do movimento, procuraremos percebê-lo nas palavras do próprio poeta, para, em seguida, tentarmos identificar como o Sensacionismo foi lido pela fortuna crítica e as possíveis implicações provenientes de suas leituras.

## 1 SENSACIONISMO NOS ESCRITOS DE FERNANDO PESSOA

Atentar-se ao que Pessoa formulou a respeito do Sensacionismo. Ainda o primeiro movimento de um gesto que se propõe averiguar como o Sensacionismo foi percebido pela fortuna crítica. Mesmo uma leitura da fortuna crítica não deve se distanciar do objeto primeiro do interesse crítico, neste caso, o Sensacionismo e suas possibilidades de compreensão, não apenas como formulação teórica abrangente, mas como plano de fundo de toda uma obra poética que teve como interesse fundamental o desenvolvimento de uma poética da sensação. Ainda antes de uma leitura crítica da exegese dedicada ao poeta, portanto, nosso gesto busca sustentar um movimento de procura do Sensacionismo observado em sua constituição original, nos escritos de Fernando Pessoa.<sup>31</sup>

Foi no primeiro número da revista *Exílio*, em 1916, que Pessoa publicou o único texto em vida a respeito do Sensacionismo. A singular publicação ganha relevância quando se atenta para o que Jorge Uribe e Pedro Sepúlveda apontam na introdução do número 7 de *Estranhar Pessoa*: “ao ter sido extremamente seletivo quanto ao momento, ao contexto e aos moldes de publicação dos textos que escolheu (...) o próprio poeta evidencia o papel decisivo exercido por estas publicações”.<sup>32</sup> De modo que o artigo, sendo o único publicado pelo poeta, deve atrair as atenções de qualquer olhar que porventura se interesse pelo Sensacionismo pessoano.

E *Movimento sensacionista*<sup>33</sup> começa com o anúncio da suposta tarefa do movimento: “reconstrução da literatura e da mentalidade nacionais”.<sup>34</sup> Nesse texto, Pessoa assume menos uma postura de formulação teórica e mais se dedica a assinalar a força do movimento que recém ganhava força no espectro da literatura portuguesa naquele momento, além de esboçar duas breves análises críticas de dois autores sensacionistas: Pedro de Menezes – pseudônimo de Alfredo Guisado – e João Cabral do Nascimento.

---

<sup>31</sup> Neste primeiro momento, preferencialmente, distante de qualquer conceito crítico pré-concebido a respeito do que porventura foi o Sensacionismo ou de seu papel em alguma interpretação possível da obra poética de Fernando Pessoa.

<sup>32</sup> URIBE, Jorge; SEPÚLVEDA, Pedro (orgs.) *Estranhar Pessoa*, n. 7. IELT – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição: Lisboa, out. 2020, p. 9.

<sup>33</sup> PESSOA, Fernando. “Movimento sensacionista”. In: *Exílio*. Lisboa: 1916, p. 46-48.

<sup>34</sup> *Ibid.* p. 46.

Pessoa sinaliza a presença de elementos sensacionistas na obra dos dois autores e, em três breves páginas, realiza uma leitura aplicada de suas formulações teóricas sobre o Sensacionismo. Tal leitura oferece, de maneira bastante pragmática, pistas do que Pessoa considerava caro ao movimento:

A breve e magistral colheita de sonetos, que o sr. Pedro de Menezes fez para o seu público, marca bem a individualidade definida, que ele tem a dentro do Sensacionismo. A exuberância abstracto-concreta das imagens, a riqueza de sugestão na associação delas, a profunda intuição metafísica que socleia tanto os versos culminantes dos sonetos desta plaquette, como, frequentemente, a direcção anímica de certos sonetos integralmente – tantas são algumas das razões que um espírito esclarecido e europeu encontrar para admirar e amar o *Elogio da Paisagem*. (PESSOA, 1916, p. 47)

Riqueza de sugestão na associação de imagens abstratas-concretas e profunda intuição metafísica são, portanto, características sensacionistas que Pessoa identificou no *Elogio da Paisagem*, de Pedro de Menezes. Do livro, Pessoa elege o soneto “Horas Mortas” como o exemplar magno das características que aponta e rende graves elogios ao poema que transcreve na íntegra em seu texto. Contudo, realiza também um movimento paradoxal quando, em seguida, utiliza o mesmo soneto para apontar o que considera como dois defeitos que se somam às qualidades do poeta.

O primeiro defeito é uma certa deficiência – por vezes acentuadamente notável – de musicalidade, de sugestão puramente silábica, de sedução rítmica pura. Os seus versos têm, frequentemente, elementos de dureza e retilineidade. No próprio grande soneto, que se citou, semelhante jaça é flagrante. O seu outro defeito é menos frequente e, onde está, é, em geral, menos sensível. É que por vezes o poeta esquece as leis, não só exotéricas, mas esotéricas também, da associação de ideias desconexas, e justapõe imagens que, sendo, quase sempre, cada uma delas bela, não se fundem em beleza, não se sintetizam sugestivamente no espírito. E é nestes raros pontos que a fraqueza rítmica, associando-se a essa outra falha, consegue que a beleza escasseie no efeito poético que resulta. (PESSOA, 1916, p. 47)

Portanto, o mesmo caminho se pode traçar pelo trilhar inverso. Musicalidade e ritmo, assim, seriam também características caras ao movimento, que não buscava dureza e retilineidade, e que atentava para a justaposição de ideias desconexas fundidas em beleza, sintetizadas no espírito. Assim, Pessoa utilizou o mesmo “Horas Mortas” para destacar o que aproximava e o que distanciava o livro de Pedro de Menezes do movimento sensacionista.

O segundo defeito, “menos frequente”, Pessoa também identifica em *As três princesas mortas num palácio em ruína*, de João Cabral do Nascimento. Neste, Pessoa afirma que a deficiência é mais relevante e credita a equivocada justaposição de ideias desconexas ao fato de o poeta ser “principiante”. Aqui, a análise é mais breve do que a dedicada ao livro de Menezes, porém não menos importante. Pessoa finaliza o texto com o que poderia se tratar de exortações somente ao poeta de *As três princesas*, mas que se trata em fato do percurso mental que considerava necessário para se alcançar a prática de uma poética sensacionista:

[...] que uma obra de arte, por dispersa que seja a sua realização detalhada, deve ser sempre uma coisa una e orgânica, em que cada parte é essencial tanto ao todo, como às outras que lhe são anexas, e em que o todo existe sinteticamente em cada uma das partes, e na ligação dessas partes umas às outras. Compreenda isto até à inconsciência. Sinta isto até não o sentir. E, sentido e compreendido isto até com o corpo, despreze todo o resto. Salte por cima de todas as lógicas. Rasgue e queime todas as gramáticas. Reduza a pó todas as coerências, todas as decências e todas as convicções. Feita sua aquela, a única regra de arte, pode desvairar à vontade, que nunca desvairará; pode exceder-se, que nunca poderá exceder-se; pode dar ao seu espírito todas as liberdades que ele nunca tomará a de o tornar um mau poeta. (PESSOA, 1916, p. 48)

Compreender a unicidade e organicidade necessárias a toda obra de arte. Compreender até à inconsciência. Sentir o que compreendeu. Sentir até não o sentir. Quando sentido e compreendido com o próprio corpo, desprezar o resto. Desprezar todas as regras. Ter como única regra o movimento que precede desprezar todas as regras. Parece ser este o caminho que Pessoa sinaliza ao poeta que deseja praticar o Sensacionismo, no texto que escolheu finalizar com a assinatura “Fernando Pessoa, Sensacionista”.

Mas as três páginas de *Movimento sensacionista* na revista *Exílio*, embora o único texto publicado em vida acerca do Sensacionismo, é só mais um fio do imenso novelo tecido por Fernando Pessoa. Se é o único texto crítico-teórico sobre o Sensacionismo publicado em vida, por outro lado, com *Orpheu*, Pessoa trouxe a público a poética sensacionista para além da prática teórica. Foi assim com a publicação de “O marinheiro (drama estático)”, “Opiário” e “Ode Triunfal” no nº 1 da revista, e “Ode Marítima” e “Chuva Oblíqua (poemas interseccionistas)” em *Orpheu* nº 2, ambos os números publicados em 1915.

\*

Entretanto, e núcleo do interesse que sustenta nosso gesto, há ainda outros textos e fragmentos, dos quais hoje temos conhecimento, não publicados em vida por Fernando Pessoa, e que podem contribuir para uma exposição da visão que o próprio poeta nos legou acerca do movimento que teorizou e praticou. Alguns desses textos oferecem uma descrição pragmática e bastante direta dos pensamentos que Pessoa desenvolveu para explicar o Sensacionismo: o que era, o que pretendia e no que diferia dos movimentos e sistemas teóricos que lhe precederam. Eles são quase todos textos que abrangem o período de 1913 a 1917, que chegaram a público por intermédio de antologias organizadas por diferentes críticos dedicados a revelar o Fernando Pessoa até então inédito encontrado na arca onde guardou ensaios, projetos inacabados, fragmentos, cartas e uma diversidade de textos não publicados sobre os mais diferentes assuntos.<sup>35</sup> Dentre esses textos e fragmentos, os nos quais Fernando Pessoa desenvolveu ideias acerca da estética artística e literária sensacionista são os que interessam ao gesto que se desenvolve em nossa pesquisa.

Desse modo, apresentamos em conteúdo anexo todos os fragmentos, ensaios e elucubrações teóricas escritos por Fernando Pessoa e catalogados no repositório Arquivo Pessoa,<sup>36</sup> que se dedicam a tratar sobre o movimento: textos em que Pessoa disserta acerca do Sensacionismo em uma dimensão comparativa a outros movimentos e correntes literárias-artísticas e textos nos quais o Sensacionismo é tratado a partir de descrições diretas sobre os princípios nos quais está fundamentado.

Esses textos que compõem o Anexo – Coletânea de formulações teóricas de Fernando Pessoa acerca do Sensacionismo apresentam datas estimadas de sua escrita e foram recolhidos das edições de Teresa Rita Lopes (*Pessoa inédito*), Georg

---

<sup>35</sup> Destaca-se, entre essas antologias, *Páginas de doutrina estética*, organizada por Jorge de Sena e publicada em 1947; *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, organizada por Jacinto do Prado Brandão e Georg Rudolf Lind, publicada em 1966; *Textos filosóficos*, organizada por António Pina Coelho e publicada em 1968; e *Pessoa inédito*, organizada por Teresa Rita Lopes, publicada em 1993. As quatro publicações são marcos que revelaram a face de um Pessoa teórico em textos até então inéditos.

<sup>36</sup> O repositório Arquivo Pessoa é uma iniciativa da Casa Fernando Pessoa com apoio de órgãos públicos e privados portugueses e do Instituto de Estudos Sobre o Modernismo, da Universidade Nova de Lisboa, que oferece uma base de dados on-line com a maior parte da obra pessoana publicada. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/>>.

Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho (*Páginas Íntimas e de auto-interpretação*) e António de Pina Coelho (*Textos filosóficos*, v. II). Eles servem ao propósito da seção introdutória de nosso gesto – apresentar o Sensacionismo a partir das elucubrações do próprio Fernando Pessoa –, mas não esgotam a necessidade de um levantamento realizado com base em fontes primárias dos momentos em que Pessoa expõe alguma visão teórica do Sensacionismo.

Assim, dentre esses textos catalogados e apresentados no Anexo, alguns são diretos na formulação dos princípios nos quais o Sensacionismo está assentado, como o fragmento a seguir, datado provavelmente de 1916, no qual Pessoa parece conseguir chegar à síntese possível dos princípios que fundamentam o movimento:

Princípios do [Sensacionismo]

1. Todo o objecto é uma sensação nossa.
2. Toda a arte é a conversão duma sensação em objecto.
3. Portanto, toda a arte é a conversão duma sensação numa outra sensação.

(PESSOA, 1966, p. 168)

Três princípios basilares para a formulação de um sistema de pensamentos um pouco mais complexo, desenvolvido por Pessoa ao seu modo “inacabado” em uma centena de ensaios, textos e fragmentos que, uma vez cruzados, podem fornecer o cenário para uma visão do Sensacionismo nos escritos do próprio Pessoa.

Mas se, no fragmento anterior, Pessoa afirma que “todo objeto é uma sensação nossa”, no seguinte discorre a respeito do que seriam as “dimensões do objeto”:

1. Todos os fenómenos se passam no espaço.

As «dimensões» dos objectos não estão neles, mas sim em nós. São condições de sensibilidade, categorias de credibilidade.

1. A única realidade é a sensação.
2. A máxima realidade será dada sentindo tudo de todas as maneiras (em todos os tempos).
3. Para isso era preciso ser *tudo e todos*.

O Sensacionismo é a arte das quatro dimensões. [...] Mas se as coisas existem como existem apenas porque nós assim as sentimos, segue que a «sensibilidade» (o poder de serem sentidas) é uma quarta dimensão d'elas.

(PESSOA, 1993, p. 146)

Sendo assim, o que dimensiona um objeto não está nele, mas em nós. Em outras palavras, são os nossos sentidos os responsáveis pela formulação da

realidade e, conseqüentemente, o caminho para a máxima realidade seria “ser tudo e todos”. Dessa forma, o Sensacionismo se trataria de um movimento artístico que preza pelo princípio da sensibilidade como anterior ao pensamento; as sensações como faculdades humanas responsáveis pelo conhecimento? Esse princípio, a sensação como origem das nossas faculdades, não teria sido inaugurado por Pessoa, naturalmente, e já aparece no *Tratado das sensações*,<sup>37</sup> obra de Condillac escrita no século XVIII, responsável por reelaborar conceitos filosóficos que remontavam a Aristóteles e John Locke. Mas a Pessoa ocorreu atualizar aqueles princípios e os reorganizar em um movimento artístico e literário que fosse abrangente e que viesse a instaurar o que ele considerava necessário naquele momento:

O Sensacionismo difere de todas as atitudes literárias em ser aberto, e não restrito. Ao passo que todas as escolas literárias partem de um certo número de princípios, assentam sobre determinadas bases, o Sensacionismo não assenta sobre base nenhuma. Qualquer escola literária ou artística acha que a arte deve ser determinada coisa; o Sensacionismo acha que a arte não deve ser determinada coisa. Assim, ao passo que qualquer corrente literária tem, em geral, por típico excluir as outras, o Sensacionismo tem por típico admitir as outras todas. Assim, é inimigo de todas, por isso que todas são limitadas. O Sensacionismo a todas aceita, com a condição de não aceitar nenhuma separadamente. O Sensacionismo é assim porque, para o Sensacionista, cada ideia, cada sensação a exprimir tem de ser expressa de uma maneira diferente daquela que exprime outra. (PESSOA, 1966, p. 158)

Portanto, porque o Sensacionismo era produto de um sistema de pensamentos baseado em “ser *tudo e todos*”, era aberto e admitia todas as outras correntes literárias, com a condição única de não aceitar nenhuma separadamente. Pessoa instaurava então uma corrente literária que não viria para romper com as anteriores – conforme em geral ocorre à crítica classificar em diferentes períodos a produção artística da humanidade –, mas ser todas ao mesmo tempo, procurando exprimir cada sensação de uma maneira diferente a que foi expressa. Esse caráter fica evidente no outro fragmento a seguir:

O Sensacionismo rejeita do Classicismo a noção — na verdade mais característica dos discípulos modernos dos escritores pagãos do que deles propriamente — de que todos os assuntos devem ser tratados no mesmo estilo, no mesmo tom, com a mesma linha exterior a delinear-lhes a forma. [...] O sensacionista discorda, em seguida, da atitude clássica

---

<sup>37</sup> CONDILLAC, Etienne Bonnot de. *Tratado das sensações*. Campinas: UNICAMP, 1993.

pela limitação da sua visão das coisas. A preocupação da visão nítida é, como a preocupação da expressão simplificada, por vezes um erro estético. Nem tudo é nítido no mundo exterior. O Sensacionismo, finalmente, não aceita do classicismo a sua teoria basilar — a de que a intervenção do temperamento do artista deve ser reduzida ao mínimo. [...] O artista interpreta através do seu temperamento, não no que esse temperamento tem de particular, mas no que ele tem de universal, ou universalizável. Isto é diferente de eliminar o factor temperamental tanto quanto possível, como os clássicos ferrenhos querem ou procuram; o artista deve, pelo contrário, acentuar muito o factor temperamental (embora em certos assuntos mais do que em outros), curando porém de que não sejam os lados inuniversalizáveis desse factor que utilize.

O Sensacionismo rejeita, do Romantismo, a sua teoria básica do «momento de inspiração». Não crê que a obra de arte deva ser produzida rapidamente, por um jacto, a não ser que o artista haja conseguido (como alguns de facto conseguem) de tal modo ter o espírito disciplinado que a obra nasça construindo-se.

Do Simbolismo rejeita a exclusiva preocupação do vago, a exclusiva atitude lírica, e, sobretudo, a subordinação da inteligência à emoção, que deveras caracteriza aquele sistema estético.

Do classicismo aceita a Construção, a preocupação intelectual.

Do romantismo aceita a preocupação pictorial, a sensibilidade simpatética, sintética perante as coisas.

Do simbolismo aceita a preocupação musical, a sensibilidade analítica; aceita a sua análise profunda dos estados de alma, mas procura intelectualizá-la. (PESSOA, 1966, p. 168)

Em resumo, até aqui temos que o Sensacionismo, a partir dos escritos do próprio Pessoa – em uma descrição o mais próxima possível da isenta de opiniões críticas acerca do que quer que ele disse – é uma corrente literária e artística abrangente, baseada no princípio da sensação como realidade essencial, em que a obra de arte deve ser produto de um tentar “ser tudo e todos”. Trata-se, portanto, de uma corrente literária e artística aberta, inclusiva, que aceita e rejeita características elementares a todas as outras correntes, como rejeita do classicismo a uniformidade de estilo, mas aceita a preocupação intelectual; rejeita do romantismo a noção básica de inspiração, mas aceita a preocupação com imagens e a sensibilidade sintética perante as coisas; rejeita do simbolismo a atitude lírica e preocupação do vago exclusivas e a subordinação da inteligência à emoção, mas aceita a preocupação musical, a sensibilidade analítica, sua análise profunda dos estados de alma, procurando intelectualizá-la.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Relevante citar que estas reflexões acerca do Sensacionismo em comparação a outros movimentos literários apontam para já uma certa tradição portuguesa de se pensar a estética literária romântica depurada em relação ao Classicismo, como Alexandre Herculano no artigo “Qual é o estado da nossa literatura? Qual é o trilho que ela hoje tem a seguir?”, publicado em 1834 no periódico quinzenal *O Repositório Literário*, e Almeida Garrett no prefácio à 2ª edição de *Folhas caídas* em 1854.

Até aqui temos um conjunto de informações cruzadas que, juntas, começam a construir o cenário no qual o Sensacionismo pode ser compreendido a partir dos escritos de Fernando Pessoa.

O conjunto levantado de textos no Anexo contribuem para a compreensão dessa diversidade de elucubrações teóricas nas quais Pessoa desenvolve ideias a respeito do Sensacionismo. Esses e outros pensamentos tendem a aparecer no executar de nossos movimentos seguintes, quando o gesto de procura que se desenvolve nesta pesquisa estiver ocupado das leituras críticas acerca do Sensacionismo.

O fato de o poeta ter afirmado que “o lugar das certezas absolutas, inteiras, que não sentem dúvida nem hesitação, é o manicómio”<sup>39</sup> não nos impede de buscar algumas respostas possíveis para a questão: “O que é, pois, o Sensacionismo?”. Justamente porque não se espera uma resposta absoluta, vamos investigar, a partir da fortuna crítica dedicada ao poeta, como o Sensacionismo foi lido pelos seus leitores críticos. O que é o Sensacionismo? Que lugar ocupa no conjunto da obra pessoana? Que influências pode ter tido no desenvolvimento da poética de Fernando Pessoa? Que relação pode ter com a heteronímia? São algumas das perguntas que nos levam a fazer uma leitura crítica da fortuna dedicada ao poeta do Sensacionismo.

---

<sup>39</sup> PESSOA, Fernando. *Textos Filosóficos*. Vol. II. (Estabelecidos e prefaciados por António de Pina Coelho.) Lisboa: Ática, 1968, p. 246.

## 2 SENSACIONISMO NA FORTUNA CRÍTICA

Vamos então em busca de alguma compreensão acerca de como o Sensacionismo foi entendido pelos leitores críticos de Fernando Pessoa. Compreensão no sentido de percepção. De uma procura mais por perguntas do que por respostas. Uma busca, na verdade, por questões que sustentem nosso gesto de pesquisa. Nosso gesto de atenção crítica à presença do Sensacionismo na fortuna crítica sobre Fernando Pessoa. Vamos, assim, em busca do Sensacionismo presente tanto na primeira trilha de uma fortuna inaugural<sup>40</sup> quanto nos exegetas seguintes, mais próximos do tempo presente. A esta primeira trilha somam-se novos outros caminhos. Cruzamentos. Linhas que cortam a primeira grande via de acesso a um Fernando Pessoa, ou seja, encruzilhadas, ou pontos de encontro e de desencontro entre a primeira geração crítica e estudos posteriores. Será que há? Perguntamo-nos a respeito desta possível novela. Dos possíveis diálogos entre os primeiros e os segundos críticos, ou terceiros. Mas antes: quem são?

Dos estudos anteriores a 1950, temos Jorge de Sena e Mar Talegre – pseudônimo de Virgílio Armando Martins, que também assinou como Armando Martins Janeira – além de Jacinto do Prado Coelho, e seu *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*, considerado a primeira grande obra crítica sobre o poeta, e publicada em 1949. A partir de 1950 até 1970, João Gaspar Simões, Adolfo Casais Monteiro, Mário Sacramento, Antonio Quadros, Maria Aliete Galhoz, Antonio de Pina Coelho e Georg Rudolf Lind publicaram obras críticas sobre a poesia de Fernando Pessoa que vieram a abrir as primeiras trilhas do pensamento crítico a respeito de sua poética. Também Cleonice Berardinelli, autora da primeira tese sobre Fernando Pessoa no Brasil: *Poesia e poética de Fernando Pessoa*, defendida na então Faculdade Nacional de Filosofia em 1959.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Os primeiros críticos, ainda muito próximos do poeta. Alicerces sobre os quais se assentam os estudos sobre Fernando Pessoa. Aquela primeira geração mais próxima de sua morte. Os primeiros críticos a enfrentarem a arca. Aqueles que, por proximidade temporal acabaram por, podemos dizer, *chegar primeiro* ao espólio do poeta. Ainda que com dificuldade de acesso.

<sup>41</sup> Há ainda outros estudos críticos sobre Fernando Pessoa, artigos principalmente, publicados antes da década de 1940 e também entre as décadas de 1950 e 1970. Mas a verdade é que esta primeira geração de marcos da crítica literária pessoana começa de fato em 1949 com a publicação de *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*, de Jacinto do Prado Coelho. Na sequência, a década de 1950 compreende o período no qual começam a vir a público estudos críticos de fôlego dedicados a Fernando Pessoa. Mas incluímos aí dois autores que precedem a publicação de Prado Coelho –

Dos estudos posteriores a 1970, temos *Pessoa revisitado*, de Eduardo Lourenço; *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*, de José Gil; *Fernando Pessoa ou o poetodrama*, de José Augusto Seabra; *Fernando Pessoa: Aquém do eu, além do outro*, de Leyla Perrone-Moisés; *Fernando Pessoa: cidadão do imaginário*, de Joel Serrão; *A vida plural de Fernando Pessoa*, de Angel Crespo; *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*, de Massaud Moisés; *O constelado Fernando Pessoa*, de José Clécio Basílio Quesado; *Fernando Pessoa e o encontro com o simbolismo francês*, de Teresa Rita Lopes; e *O álibi infinito: O projecto e a prática na poesia de Fernando Pessoa*, de Ettore Finazzi-Àgro. Todas obras publicadas entre as décadas de 1970 e 1990, marcos de uma fortuna crítica posterior àquela primeira geração em cronologia. Mas será que posterior em pensamento acerca do Sensacionismo? Será que posterior na formulação de acessos à compreensão do Sensacionismo de Fernando Pessoa?

Neste amplo espectro de autores citados, dialogaremos com Mar Talegre, Adolfo Casais Monteiro, Jacinto do Prado Coelho, Jorge de Sena, Georg Rudolf Lind, Mário Sacramento, João Gaspar Simões, Eduardo Lourenço e José Gil, por entendermos que as suas obras contribuem mais diretamente para o debate acerca do Sensacionismo.

O que os une, os atores dessa crescente fortuna crítica dedicada à obra de Fernando Pessoa, é certamente o difícil desafio de terem tido de se debruçar sobre uma obra “inacabada” encontrada em papéis dispersos nas centenas de páginas não apenas com poemas, mas com outros projetos de naturezas distintas, uns finalizados e outros apenas em esboços. E, com certeza, também o fato de terem de enfrentar obra tão complexa muito longe de estar fixada (ainda não está, assim será eternamente), sem o benefício da publicação pelo autor. O contrário: Pessoa parece ter conscientemente escolhido nos deixar reféns de sua arca. Ainda hoje não é pouco o esforço empregado por estudiosos no sentido de organizar aquela obra. É o caso presente de Jerônimo Pizarro e sua coleção Fernando Pessoa que vem sendo publicada pela editora Tinta da China. Aqueles primeiros críticos, por exemplo, não tiveram acesso ao resultado dos esforços empregados por estudiosos e editores ao longo do último século. Na verdade, alguns deles – como Jorge de Sena, João

---

Jorge de Sena e Mar Talegre – porque Prefácio e Notas ao *Páginas de doutrina estética*, de Jorge de Sena, e *Três poetas europeus: Camões, Bocage e Pessoa*, de Mar Talegre, são também marcos da fortuna crítica publicados na década de 1940 que servem ao nosso gesto.

Gaspar Simões, Adolfo Casais Monteiro – tiveram de ser os primeiros a enfrentar este desafio.

O tempo imprescindível para a absorção de uma das maiores obras da literatura universal do século ainda não havia corrido (e ainda não correu) o necessário para estabelecer as bases que dariam condições para se atentar aos aspectos, digamos, “periféricos” da obra de Pessoa, talvez tão importantes quanto a sua própria poesia e os aspectos centrais que desde sempre se colocaram como prementes à crítica literária. Não porque a elucidam, pelo contrário, mas porque oferecem um cenário mais completo, ou menos incompleto, da obra poética de Fernando Pessoa (nem todo texto em verso é poema, nem todo texto teórico é não ficção afinal).

Isso dito. E tido como ponto de convergência mais óbvio entre toda a fortuna crítica dedicada a Fernando Pessoa: vamos em busca do menos evidente; dos pontos de convergência e divergência; da contribuição que deram para a compreensão da poética de Fernando Pessoa, mas com interesse especial ao tema que motiva nosso movimento de investigação: o Sensacionismo. Buscaremos sua presença enfim. Mas, antes, sua presença ausente.

## **2.1 Sensacionismo: uma presença ausente**

Tema caro ao poeta da heteronímia, o Sensacionismo algumas vezes fica eclipsado por abordagens teóricas que privilegiam definir respostas pautadas por outros interesses, estimulados pelos pressupostos que, ao longo do século XX, nortearam diferentes fases da crítica literária dedicada à compreensão da obra de Pessoa. Não se deve, é claro, menosprezar tais interesses, afinal são as respostas já encontradas e as perguntas já feitas ao longo deste século que nos permitem uma leitura crítica dessas leituras e dar continuidade ao interminável estudo de obra tão complexa.

Contudo o leitor que se ocupa das leituras dedicadas à obra de Fernando Pessoa deve perceber, em muitos casos, a quase ausência completa de referências claras ao Sensacionismo. Sequer a palavra “Sensacionismo” figura, por exemplo, em muitas das leituras críticas de sua poética. O motivo pelo qual isso acontece – ou

deixa de acontecer – é uma questão que se coloca ao nosso gesto. E a qual esperamos investigar, imbuídos pela certeza de que investigação alguma é absoluta e definitiva.

Porém, essa ausência quase completa de atenção ao Sensacionismo, e às formulações teóricas de Pessoa a seu respeito, tampouco significa que a crítica o tenha ignorado por completo. Pelo contrário, é relevante perceber que, em algumas passagens, o Sensacionismo acaba por aparecer indiretamente nas construções críticas-literárias acerca de sua poética; dos pressupostos que nortearam a produção da obra de Fernando Pessoa.

Vamos buscar essa presença, ainda que discreta. Entendê-la deve nos permitir encontrar um caminho para a percepção também de sua ausência. Ou seja: porque nosso gesto é o de procura do Sensacionismo compreendido pela fortuna crítica, isso também significa – e talvez seja tão importante quanto – querer ler como tal movimento figura nesta fortuna ainda que como a fresta de uma luz na sala ao lado.

### 2.1.1 Mar Talegre

É o que ocorre em *Três poetas europeus: Camões, Bocage e Pessoa*,<sup>42</sup> de Mar Talegre. Publicado em 1947, o crítico dedica um capítulo a cada um dos três poetas portugueses no título, com o objetivo anunciado de “dar o espírito, o pensamento central, o núcleo da personalidade criadora de cada um dos Poetas estudados”,<sup>43</sup> à procura de perceber “quer os reflexos da cultura europeia na constituição desse espírito, quer apurando o que nas criações dele transcende o plano humano nacional”,<sup>44</sup> em contribuição ao “enriquecimento do espírito do continente”,<sup>45</sup> que Talegre chama de *eupeidade*.<sup>46</sup>

O pensamento crítico de Talegre se desenvolve, assim, imbuído pelo desejo de apontar a “eupeidade” na poética desses três poetas portugueses. Para ele, os

---

<sup>42</sup> TALEGRE, Mar. *Três poetas europeus: Camões, Bocage, Pessoa*. Lisboa: Sá da Costa, 1947.

<sup>43</sup> *Ibid.* p. 28

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> *Ibid.*

três souberam “elevant-se das manifestações primárias do complexo psicológico português”,<sup>47</sup> cujo espírito não seria propenso à transposição dos dados da emoção para a representação em formas de pensamento, preso na emoção do momento e, em função disso, incapazes de extrair o que pode haver de permanente ou de eterno na emoção. Camões, Bocage e Pessoa seriam, para Talegre, casos de exceção na história da literatura em Portugal: poetas cujas obras teriam podido alcançar “outros planos superiores”<sup>48</sup> porque souberam dar vida a uma criação literária capaz de pôr em prática essa transposição dos dados da emoção para a representação em formas de pensamento, “pondo nas suas criações aquela visão universal, aquele alto sopro humano”;<sup>49</sup> “poetas que na poesia encontraram o meio único e completo de expressão da sua experiência de emoção e de pensamento”.<sup>50</sup> Talegre os situa entre os grandes de Portugal e da Europa, e assume a tarefa de demonstrar porque – sendo portugueses – a poesia em Portugal estaria entre as mais ilustres expressões poéticas europeias. Daí o título “três poetas europeus” e a intenção latente de enquadrar a literatura portuguesa no plano da mais alta literatura do continente.

Para Talegre, a essência da poesia seria “a captação do Mistério [...], única coisa que, não podendo ser captada pela inteligência, está fora das regras, constrações e categorias a que obedece e em que se firma o pensamento”.<sup>51</sup> Em sua introdução, em páginas nas quais emprega esforço para descrever a essência da poesia, Talegre antecipa características que depois retomará no capítulo dedicado a Fernando Pessoa, pressupostos aos quais a obra de Pessoa teria atendido:

O Poeta é um ser virgem para quem o mundo nasce em cada momento. [...] Por isso os grandes poetas recriam o universo e nos dão dele a alma, que puderam apreender através de mundos de sofrimento e ansiedade. Assim, a verdadeira Poesia é a que apreende a essência das coisas e dos seres e a vibração de sua eternidade. [...] Os seus sentidos originários, de que a civilização afastou o homem, fazendo-lhe perder até o sentido profundo da sua própria vida, são de novo revelados pelo Poeta. Ele desvenda-lhe de novo a riqueza de maravilhas escondidas em cada Pedra, na Árvore, na Fonte, na Estrela, na Nuvem, de que o homem comum, esquecido do valor de origem, só vê hoje o valor representativo de interesse. [...] Assim a Poesia toma a Natureza desde mais profundas camadas do que aquelas onde começa a interessar-se a investigação filosófica ou científica. O poeta é um investigador do Mistério. (TALEGRE, 1947, p. 8-10)

---

<sup>47</sup> Ibid. p. 17.

<sup>48</sup> Ibid.

<sup>49</sup> Ibid. p. 17.

<sup>50</sup> Ibid. p. 18.

<sup>51</sup> Talegre, 1947. p. 8.

Sendo a personalidade “mais complexa”<sup>52</sup> da literatura portuguesa, segundo Talegre, Pessoa imporia à crítica dificuldade para se buscar a “explicação central do artista” (utilizando-se da expressão usada por Fernando Pessoa). Porém, é essa a explicação que Talegre afirma procurar no capítulo dedicado à análise da poética pessoana, no qual afirma que “Pessoa é essencialmente um espírito religioso”, devido a sua “atitude mística” e a sua “crença nos mistérios da vida”.<sup>53</sup>

O mistério investigado pelo poeta, conforme Talegre apresenta na introdução em que tenta descrever a essência da poesia em Pessoa, teria alargado o universo no qual existiu, “dilatado seu próprio ser, no qual latejam mundos de mistérios”<sup>54</sup> – afirmação que parece creditar a criação literária de Fernando Pessoa a alguma motivação ocultista, conforme expresso na afirmação a seguir: “A religiosidade perante a Vida é a feição fundamental do carácter de Pessoa, nascida da sua natureza profunda, e acentuada pelas suas crenças ocultistas”.<sup>55</sup>

A esse espírito essencialmente religioso, assim chamado por Talegre não como evidência de religiosidade em um sistema de crenças, mas como um “anseio constante de querer captar o sentido da eternidade”,<sup>56</sup> se somaria outro aspecto do espírito de Pessoa, um que também marcaria a sua personalidade poética, “o seu carácter dramático [...], raiz do surgimento dos seus heterônimos”.<sup>57</sup> Talegre diz que “tem-se exagerado a importância que os heterônimos assumem na poesia de Pessoa”<sup>58</sup> e sugere o caminho para se “penetrar no espírito”<sup>59</sup> do poeta: pela análise dos motivos espirituais e psicológicos que fizeram surgir a heteronímia.

É esse o caminho que o crítico trilha em seguida, buscando os motivos espirituais e psicológicos que moveram a criação literária de Pessoa. Desse modo, Talegre chega perto da descrição de uma poética sensacionista, embora sem assim a denominar, quando credita ao “anseio de sinceridade e de vivência”<sup>60</sup> o desejo de “identificar-se com a emoção, e deixa-la percorrer um caminho próprio e

---

<sup>52</sup> Ibid. p. 79.

<sup>53</sup> Ibid.

<sup>54</sup> Ibid. p. 80.

<sup>55</sup> Talegre, 1947, p. 81. Sobre o sentido da palavra “religioso” em Mar Talegre, Adolfo Casais Monteiro lembra o verso “Não me procures nem creias; tudo é oculto” e observa que apenas à luz da palavra “oculto” se pode o considerar religioso: “como adepto de uma concepção ocultista”.

<sup>56</sup> Ibid. p. 80.

<sup>57</sup> Ibid. p. 82-84.

<sup>58</sup> Ibid. p. 84.

<sup>59</sup> Ibid.

<sup>60</sup> Ibid. p. 87.

independente do criador [...], sem que a personalidade intemporal do criador se introduza e altere a expressão desse sentir puramente temporal e momentâneo”.<sup>61</sup> Talegre até mesmo aponta o procedimento sensacionista presente na poética de Pessoa quando afirma que

Pela primeira vez na nossa literatura, um poeta procura conscientemente controlar a emoção poética e dar à poesia o que entende de sentimento ou mesmo extirpá-lo deste. Daí a rica densidade de pensamento de cada verso, o sentido intenso e profundo que excede, que rompe a pele da expressão verbal, a busca da beleza no imo do pensamento e não na veste da palavra, o prolongamento de cada emoção para o plano do pensamento, esse, por assim dizer, tratamento dialéctico da emoção. (TALEGRE, 1947, p. 96-97)

Portanto, Talegre, na citação anterior, descreve o mecanismo da criação literária de Fernando Pessoa como algo parecido com o que o poeta denominou como “sensacionista”, mas credita o que descreve a um espírito religioso e à crença na filosofia ocultista. Presença ausente que também figurará em Adolfo Casais Monteiro e seu *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa*,<sup>62</sup> marco da crítica literária dedicada a Fernando Pessoa.

### 2.1.2 Adolfo Casais Monteiro

No capítulo “Fernando Pessoa e a crítica”,<sup>63</sup> de *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa* (reunião de ensaios publicada em 1958), Adolfo Casais Monteiro classifica o livro de Mar Talegre como “a mais séria contribuição para um estudo em profundidade da obra de Pessoa”<sup>64</sup> àquela altura. Monteiro concorda com muitas das afirmações de Talegre e faz coro à percepção do crítico ao assinalar o “lúcido controle sobre a expressão da emoção”<sup>65</sup> presente na obra de Fernando Pessoa. Mas vai além: Casais Monteiro afirma que a poesia de Pessoa é revolucionária por causa de sua “lúcida apreensão da emoção”.<sup>66</sup> Em ambas as afirmações, os dois

---

<sup>61</sup> Ibid.

<sup>62</sup> MONTEIRO, Adolfo Casais. *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Agir, 1958, p. 177.

<sup>63</sup> Ibid. p. 177.

<sup>64</sup> Ibid. p. 213.

<sup>65</sup> Ibid. p. 220.

<sup>66</sup> Ibid.

críticos parecem descrever o que Pessoa denominou como poética sensacionista, ainda que sem usarem diretamente tal terminologia.

Também em outros momentos de *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa*, Casais Monteiro descreve procedimentos da criação literária de Fernando Pessoa condizentes ao movimento teorizado pelo poeta. A começar pelo capítulo em que disserta a respeito da chamada Geração de Orpheu,<sup>67</sup> Casais Monteiro levanta uma questão que parece ir ao encontro do caráter abrangente e universal do Sensacionismo descrito por Fernando Pessoa. O crítico diz que “antes de mais nada, é necessário relançar os olhos por essa geração”<sup>68</sup> e nos perguntar “se na verdade se trata duma geração. E ainda, se se trata duma escola”.<sup>69</sup> Casais Monteiro pontua que, embora aparentemente os modernistas tenham se apresentado “ao público com ares de grupo”,<sup>70</sup> no grupo do Orpheu, temos os “poemas mallarmeanos de Luís de Montalvor, os sonetos simbolistas de Alfredo Guizado, e os não menos simbolistas ‘Poemas’ de Eduardo Guimaraens”, que revelam “uma profunda disparidade”, “mistura de elementos que chega a ser desconcertante”,<sup>71</sup> notadas também nas demais revistas nas quais se afirma a geração: *Portugal Futurista*, *Centauro*, *Contemporânea* e *Athena*. Sobre isso, o crítico declara:

O que encontramos é, através das mais variadas manifestações, a projeção duma série de personalidades, aqui e ali afirmando conjuntamente uma atitude teórica, uma posição combativa, mas revelando-se acima de tudo como personalidades irreduzíveis.<sup>72</sup> Estamos talvez em face duma geração. Duma escola? Não, porque os *mot-d’ordre* vão variando e não chegam mesmo a penetrar profundamente a obra de nenhum deles. O público, que mal os lia, e se lia não entendia, é que generalizou os rótulos de *futurista* e de *modernista*, dando a ilusão dum movimento coordenado que de fato nunca existiu. (CASAIS MONTEIRO, 1958, p. 45)

A “mistura de elementos desconcertantes”, afirmada pelo crítico, corrobora com a elaboração teórica de Fernando Pessoa, quando escreveu que “ao passo que qualquer corrente literária tem, em geral!, por típico excluir as outras, o

---

<sup>67</sup> Ibid. p. 33.

<sup>68</sup> Ibid. p. 44.

<sup>69</sup> Ibid.

<sup>70</sup> Ibid.

<sup>71</sup> Casais Monteiro, 1958, p. 45.

<sup>72</sup> “A projeção de uma série de personalidades [...] revelando-se acima de tudo com personalidades irreduzíveis” não poderia também se aplicar ao próprio procedimento de heteronímia em Fernando Pessoa?

Sensacionismo tem por típico admitir as outras todas.”<sup>73</sup> Isso nos diz que, embora não tenha sido o objetivo primeiro de Casais Monteiro, sua análise crítica da chamada Geração de Orpheu está em harmonia com as descrições teóricas de Pessoa a respeito daquele aspecto abrangente do movimento sensacionista. Vê-se também a declaração anterior na seguinte elaboração de Casais Monteiro, ainda a respeito daquela Geração:

Polêmicamente, falou-se mais tarde, a propósito deste movimento, em “literatura subjetiva” – mero disparate; mas podia ter-se falado em subjetivização da consciência, se por isto se entender que entre um mundo que morre e um que está para nascer o caminho passa por dentro do homem; que para se conhecer como participando do mundo, e para conhecer o mundo, o homem tem de se reconhecer a si próprio em primeiro lugar. (CASAIS MONTEIRO, 1958, p. 48)

A “subjetivização da consciência” percebida pelo crítico naquela geração também nos fala acerca do procedimento sensacionista de produção da arte descrito por Fernando Pessoa quando afirma que “os elementos reais da sensação são: a Consciência, o Sujeito e o Objecto”.<sup>74</sup> Por isso, “Sinto, sinto tal coisa, e sinto que sinto”.<sup>75</sup> Porém, em maior decomposição, os elementos da sensação seriam “o universo; o objecto; a sensação imediata do objecto; a atitude mental por detrás d'essa sensação imediata; a consciência por detrás d'essa atitude mental.”<sup>76</sup> Essa consciência por detrás de uma atitude mental – ou subjetivização da consciência –, em que o homem pode reconhecer a si próprio em primeiro lugar, para então conhecer o mundo e para se reconhecer como participando do mundo, conforme sinalizado pelo crítico acerca daquela geração na qual, pode-se observar, o Sensacionismo descrito teoricamente por Pessoa viveu.

Para além das características sensacionistas indiretamente apontadas por Casais Monteiro naquela Geração de Orpheu, o livro publicado em 1958 também abre caminho para uma percepção da prática sensacionista na poética especificamente de Fernando Pessoa. Assim, prosseguimos nosso percurso de leitura colocando, pois, a pergunta que Adolfo Casais Monteiro faz na página 68 de

<sup>73</sup> PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho) Lisboa: Ática, 1966, p. 158.

<sup>74</sup> PESSOA, Fernando. *Pessoa Inédito*. (Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes). Lisboa: Livros Horizonte, 1993, p. 144.

<sup>75</sup> Pessoa, 1993, p. 144.

<sup>76</sup> Ibid.

*Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa*: “Qual é então o segredo deste poeta?”.

A resposta formulada pelo crítico talvez pudesse ter sido retirada de algum dos escritos teóricos sobre o Sensacionismo descrito pelo próprio Fernando Pessoa: “É que ele transformou, digamos assim, em emoções os seus pensamentos, sensibilizou o cerebral, deu raízes de existência ao absoluto”.<sup>77</sup> E Casais Monteiro continua, afirmando na página seguinte que “O poeta poderá não ter sentido aquilo de que fala, mas pode dar a qualquer coisa uma emoção, venha ela donde lhe vier, que de qualquer modo ele tem”.<sup>78</sup> A poesia de Fernando Pessoa seria, portanto, um “puro artifício”? Não. Casais Monteiro nos diz o que Pessoa disse por meio do que Álvaro de Campos escreveu: “Fingir é conhecer-se”. E utiliza esta mesma afirmação, que também figura no capítulo 4 do mesmo livro (“O insincero verídico”), para sustentar a tese fundadora de uma leitura que veio defender o óbvio: que o verso “fingir a dor que deveras sente”, do conhecido poema “Autopsicografia”, não quer dizer “mentir”. Vejamos o que ele afirma a respeito desta discussão que, segundo Caio Gagliardi,<sup>79</sup> foi “o ponto de referência dessa primeira geração crítica”, a discussão sobre a gênese da heteronímia segundo a oposição entre “sinceridade” e “artifício”:

“Fingir a dor que deveras sente”, não quer dizer mentir, por mais voltas que se lhe dêem; quer dizer, sim, que com a dor o poeta faz outra coisa; que a dor fingida, na poesia, exige uma dor real; o que ele não diz é que seja uma só – e aqui está o ponto essencial. Por isso ele sugerira prudência ao crítico que se apressara a tirar ilações psicológicas das suas poesias, dizendo-lhe que “O sino da minha aldeia” invocado numa delas era... “o da Igreja dos Mártires, ali no Chiado”. Mas ainda aqui a transmutação é, digamos, primária. Na poesia, as palavras têm mais que um valor, e é mau apegarmo-nos ao sentido literal, porque um poeta pode transpor qualquer coisa vivida, ou sentida sem ser vivida, para um plano totalmente diferente, logo que lhe seja possível recriar neste a atmosfera verdadeira daquilo que sentiu. (CASAIS MONTEIRO, 1958, p. 124)

Ainda em busca de alguma resposta para a pergunta “Qual é então o segredo deste poeta?” – caminho possível para a pergunta que colocamos: “O que é, pois, o Sensacionismo?” – Adolfo Casais Monteiro nos lega mais pistas acerca da poética sensacionista de Fernando Pessoa, mesmo que assim não denominada, e contribui para o nosso percurso em busca daquela presença ausente a qual referimos para

<sup>77</sup> Casais Monteiro, 1958, p. 68.

<sup>78</sup> Ibid. p. 69.

<sup>79</sup> Cf. Caio Gagliardi. Disponível em: <<http://estudospessoanos.fflch.usp.br/adolfo-casais-monteiro>>.

tratar de um Sensacionismo que indiretamente figura na fortuna crítica dedicada a Fernando Pessoa.

Casais Monteiro afirma, por exemplo, que a poesia de Pessoa deve merecer o nome de “poesia da inteligência”<sup>80</sup> e de “lirismo da inteligência”,<sup>81</sup> ao constatar sua “impiedosa lucidez”,<sup>82</sup> a do poeta que “não acreditava, ou pelo menos dizia não acreditar, na pura inspiração”,<sup>83</sup> consciente do que fazia, criador de uma obra talvez incomparável na literatura portuguesa, “pela profundidade da inteligência, pela genialidade na transposição em imagens plásticas do drama psicológico”.<sup>84</sup> Se o grande mistério no centro da personalidade de Pessoa, para Casais Monteiro, é o “mistério máximo do nascimento da poesia”<sup>85</sup> (não o do nascimento dos heterônimos, como a muito se atribui), eis portanto a construção de uma criação literária que nos coloca diante desse mistério com total lucidez do que constrói. Casais Monteiro constata que a obra de Pessoa pertence “ao espírito que duvida e à emoção que não encontra o seu objeto senão na dispersão irremediável do real”.<sup>86</sup> Por isso, “enquanto à poesia de Fernando Pessoa ele-mesmo a alimenta uma emoção de fonte intelectual, e à de Álvaro de Campos um abandono à emoção, à de Caeiro é a abolição do pensar e do sentir que por assim dizer a cria”.<sup>87</sup> Se “o homem novo quer uma linguagem sua”,<sup>88</sup> Pessoa teria encontrado a sua “língua literária”<sup>89</sup> com uma fusão lúcida entre inteligência e emoção até então inédita na poesia portuguesa.

O mistério do nascimento da poesia em Pessoa, portanto, se dá pelo resultado direto da relação entre sentir e pensar, inteligência e emoção; relações operadoras da produção literária de Fernando Pessoa. Sua poesia oferece “estímulos à reflexão estética”<sup>90</sup> como nenhum outro poeta português fez, porque ela é a “expressão poética de um estado de consciência [...] a expressão intelectual duma emoção, a troca dos vocabulários da emoção e da inteligência, uma nova

---

<sup>80</sup> Casais Monteiro, 1958, p. 93.

<sup>81</sup> Ibid.

<sup>82</sup> Ibid.

<sup>83</sup> Ibid. p. 71.

<sup>84</sup> Ibid.

<sup>85</sup> Ibid. p. 90.

<sup>86</sup> Ibid. p. 95.

<sup>87</sup> Casais Monteiro, 1958, p. 96.

<sup>88</sup> Ibid. p. 104.

<sup>89</sup> Ibid. p. 105.

<sup>90</sup> Ibid. p. 115.

linguagem, que já não era a da razão, nem a do sentimento”.<sup>91</sup> Pessoa “não sente – sente o sentir, se assim é lícito dizer, sente em segundo grau. A emoção e mesmo a sensação nunca são ‘dele’, mas sempre alheias”.<sup>92</sup> Por isso mesmo, Casais Monteiro diz que Fernando Pessoa, quando se refere à poesia de Luís de Montalvor, no fragmento publicado pela primeira vez em *Páginas de doutrina estética*, na verdade se refere a ele próprio:

Em Luís de Montalvor [e, portanto, em Fernando Pessoa] (...) a sensibilidade se confunde com a inteligência – como em Mallarmé, porém diferentemente – para formar uma terceira faculdade da alma, infiel às definições. Tanto podemos dizer que pensa o que sente, como que sente o que pensa. Realiza, como nenhum outro poeta vivo, nosso ou estranho, a harmonia entre o que a razão nega e o que a sensibilidade desconhece. (PESSOA, 1946, p. 133)

O mesmo Luís de Montalvor, a respeito de quem Pessoa, em uma das suas elucubrações teóricas acerca do Sensacionismo, afirmou que “existem claros elementos sensacionistas na sua poesia, coisas inteiramente tiradas a Mallarmé, mais intelectualmente profundas, mais sinceramente sentidas no cérebro, para falar, de todo em todo, à sensacionista”.<sup>93</sup> A presença ausente do Sensacionismo, portanto, nas descrições de Casais Monteiro, ficam evidentes com uma simples relação de associação: Pessoa vê a poesia de Montalvor como à sensacionista; Casais Monteiro vê a poesia de Pessoa como a de Montalvor; Pessoa, sensacionista. Segundo a leitura de Casais Monteiro, ainda que assim não tenha expresso.

Porém essa presença ausente também figura ainda mais uma vez, quando o crítico aproxima as afirmações de Pessoa a respeito de Montalvor das que T. S Eliot escreve no ensaio *Tradition and the Individual Talent*.<sup>94</sup> Casais Monteiro nos diz que Eliot “não andou talvez longe de exprimir a mesma noção fundamental da poesia”<sup>95</sup> que Pessoa expressou sobre Montalvor:

Diz Eliot, em resumo, que o interesse da poesia não está nas emoções “pessoais”, que a complexidade destas é muito diferente da complexidade das emoções “na poesia”; diz, sobretudo, que tal emoção “na poesia” é uma concentração, “e uma coisa nova resultante da concentração de grande número de experiências que à pessoa ativa e prática não pareceriam de modo algum experiências”. Diz finalmente, e é da máxima importância, que a

---

<sup>91</sup> Ibid. p. 120.

<sup>92</sup> Ibid. p. 146.

<sup>93</sup> Pessoa, 1966, p. 148.

<sup>94</sup> ELIOT, T. S. *Selected Essays, 1917-1932*. London: Faber & Faber, 1932.

<sup>95</sup> Casais Monteiro, 1958, p. 151.

criação poética não consiste em “libertar emoção, mas em fugir dela; não é a expressão da personalidade, mas uma fuga à personalidade”. (CASAIS MONTEIRO, 1958, p. 152)

Para Casais Monteiro, T. S. Eliot e Fernando Pessoa teriam chegado, por diferentes caminhos, ao mesmo ponto. Eliot teria limitado “a sua investigação ao aspecto técnico da questão, e Pessoa tirou as necessárias implicações metafísicas”.<sup>96</sup> Por isso, no texto de Pessoa, Casais Monteiro afirma, está realizada indiretamente o que justifica a heteronímia: A poesia, para Pessoa, não é “manifestação da personalidade, mas criação de personalidade”.<sup>97</sup> Implicação metafísica que, portanto, advém daquela noção fundamental da poesia para Fernando Pessoa, e à qual Casais Monteiro credita a criação dos heterônimos.

Criação que ele credita a esta implicação metafísica e também à “superação do paulismo e do interseccionismo”: Casais Monteiro diz, em 1958, que talvez o conhecimento total da obra de Fernando Pessoa “nos permita saber como se deu, por volta de 1914, a superação do paulismo e do interseccionismo”.<sup>98</sup> Superação esta que, para o crítico, teria resultado no aparecimento dos heterônimos, com a polarização da “diversidade de tendências em ebulição dentro de Pessoa” e “filtração dos elementos espúrios”, na procura de “uma fluidez capaz de exprimir sensações raras”.<sup>99</sup>

Embora o conhecimento total da obra de Pessoa ainda permaneça inalcançável – e talvez assim seja por muito tempo ou para sempre – é possível dizer, com os muitos escritos aos quais se foi dado conhecimento ao longo dos últimos mais de sessenta anos após a afirmação de Monteiro, que a chamada “superação” do paulismo e do interseccionismo pode ser compreendida pelo Sensacionismo. Conforme as palavras de Paula Cristina Costa, em sua tese *As dimensões artísticas e literárias do projecto sensacionista*,<sup>100</sup>

Através do Sensacionismo, entendido como uma arte-todas-as-artes que tinha por regra-base ser a síntese de tudo, Pessoa deu continuidade ao seu sonho de um projecto interartes, já iniciado, pouco tempo antes, no momento em que acreditou e teorizou o interseccionismo. Herdeiro do paulismo e do interseccionismo, pelas primeiras interpenetrações de planos,

<sup>96</sup> Ibid. p. 153.

<sup>97</sup> Ibid.

<sup>98</sup> Ibid. p. 164.

<sup>99</sup> Ibid. p. 165.

<sup>100</sup> COSTA, Paula Cristina da. *As Dimensões Artísticas e Literárias do Projecto Sensacionista*, Dissertação de Mestrado, FCSH da Universidade Nova de Lisboa, 1990.

nomeadamente, entre objecto/sensação, paisagem/estado de alma, aproveitando do cubismo a experiência da decomposição da sensação em cubos e outros poliedros e roubando ao futurismo todo o movimento vorticista do sentir, toda a liberdade fónica e onírica da sensação, o Sensacionismo constitui-se como uma corrente literária, exclusivamente portuguesa, de uma enorme riqueza e complexidade. De alma absolutamente europeia, cosmopolita, o Sensacionismo pretendia ser também uma reacção ao nacionalismo excessivo da Renascença Portuguesa e dar uma continuidade mais renovada ao paulismo, ainda demasiadamente simbolista para poder acompanhar, por si só, o ritmo da vanguarda europeia. Propunha-se, assim ser, à semelhança de Orpheu, a ponte entre Portugal e a Europa. (COSTA, 1990)

“A voz que na poesia de Fernando Pessoa nos fala não conhece a expressão de sentimentos – mas tem o extraordinário poder de os suscitar”.<sup>101</sup> É o que conclui Casais Monteiro no último capítulo antes de “Fernando Pessoa e a crítica”, no qual comenta os esforços de análise da poesia de Pessoa publicados até ali. Entre os esforços que comenta, outra obra se coloca disponível para nosso gesto de pesquisa acerca da presença ausente do Sensacionismo na crítica literária dedicada à poesia de Fernando Pessoa: *Diversidade e Unidade de Fernando Pessoa*,<sup>102</sup> publicado inicialmente em 1949 por Jacinto do Prado Coelho.

### 2.1.3 Jacinto do Prado Coelho

Jacinto do Prado Coelho faz referência direta ao Sensacionismo na seção “Álvaro de Campos”<sup>103</sup> do capítulo “As individualidades na poesia” de *Diversidade e Unidade de Fernando Pessoa*. Baseado na conhecida carta de Fernando Pessoa a Adolfo Casais Monteiro, Prado Coelho define Álvaro de Campos como “poeta *sensacionista* e por vezes *escandaloso* (...), primeiro [dos heterônimos] a retratar-se e a referir circunstâncias biográficas, o que reforça a simulação e daria ao próprio Fernando Pessoa estímulos para se manter na pele do heterônimo”.<sup>104</sup> O crítico identifica três fases<sup>105</sup> da produção de Álvaro de Campos: “a do ‘Opiário’, poema com a data fictícia de 3.1914”; a do “‘futurismo whitmaniano’, exuberantemente documentado na

<sup>101</sup> Casais Monteiro, 1958, p. 166.

<sup>102</sup> PRADO COELHO, Jacinto do. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. 5ª ed. Lisboa: Verbo, 1980.

<sup>103</sup> Ibid. p. 25

<sup>104</sup> Prado Coelho, 1980, p. 66.

<sup>105</sup> Ibid. p. 66-67.

‘Ode Triunfal’ (4.1914), em ‘Dois excertos de odes’ (30.6.1914), ‘Ode Marítima’ (publicada no nº 2 do *Orpheu*, 1915), ‘Saudação a Walt Whitman’ (30.6.1915) e ‘Passagem das Horas’ (22.5.1916); e uma terceira fase, a que Prado Coelho chama “pessoal, por estar liberta de influências nítidas, desde ‘Casa branca nau preta’ (11.10.1916) até 1935, ano da morte de Pessoa”.

A respeito dessa divisão em fases proposta por Prado Coelho, Casais Monteiro comenta<sup>106</sup> que poderia se atribuir “a caracterização de ‘sensacionista’” de Álvaro de Campos à segunda fase denominada “futurismo whitmaniano”. O crítico concorda quando Prado Coelho aproxima a poesia de Campos da de Caeiro (“intelectual, apesar do rótulo de sensacionista, a poesia de Campos é-o tanto como a de Caeiro”)<sup>107</sup>, mas pergunta se não serão também intelectuais as poesias de Reis e a do Pessoa, ele mesmo. Retomaremos essa questão colocada por Casais Monteiro mais adiante.

Por ora, tem-se que a poesia de Campos, para Prado Coelho, teria sido intelectualizada por ter percorrido o que o crítico chama de “uma curva evolutiva”.<sup>108</sup> Baseado nas circunstâncias biográficas referidas pelo heterônimo, Prado Coelho nos coloca diante de um percurso de evolução da poética de Campos, que teria sido estimulado, em um primeiro momento, pelo contato com os poemas de Alberto Caeiro.

“Fui em tempos poeta decadente; hoje creio que estou decadente, e já o não sou”, o crítico cita a afirmação colocada por Campos na carta publicada em 1922 na revista *Contemporânea*, nº 4. Prado Coelho elucida tal evolução expressa por Campos com a leitura do poema que o heterônimo dedica ao seu “mestre Caeiro”. O crítico diz: “Campos declara que o mestre, acordando-o para a ‘sensação’, e a ‘nova alma’, lhe tirou a capacidade de ser apenas um decadente ‘estupidamente pretencioso/ Que poderia ao menos vir a agradar’”.<sup>109</sup> Ele se refere aos seguintes versos do poema datado de 1928, no qual Álvaro de Campos se dirige a Alberto Caeiro:

Porque é que me acordaste para a sensação e a nova alma  
Se eu não saberei sentir, se a minha alma é de sempre a minha?

<sup>106</sup> Casais Monteiro, 1958, p. 190.

<sup>107</sup> Prado Coelho, 1980, p. 66.

<sup>108</sup> Ibid.

<sup>109</sup> Prado Coelho, 1980, p. 67.

Prouvera ao Deus ignoto que eu ficasse sempre aquele  
Poeta decadente, estupidamente pretensioso,  
Que poderia ao menos vir a agradecer, (PESSOA, 2014, p. 223)

A tese de Prado Coelho está desta maneira formulada: Campos, que a princípio era decadente – conforme, segundo o crítico, o foi em “Opiário” –, deixou de ser após ter sido acordado “para a sensação e a nova alma”, tendo evoluído, assim, para a segunda fase de sua criação literária, a que chama de “futurismo whitmaniano”, e a que Casais Monteiro vincula à “caracterização sensacionista”<sup>110</sup> do poeta.

Breve pausa em nosso percurso para pontuar o contexto onde se enquadra a leitura de Jacinto do Prado Coelho. *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, de 1949, é considerada a primeira grande obra crítica sobre Fernando Pessoa.<sup>111</sup> Em síntese, o crítico, como outros, procura o que o próprio Fernando Pessoa chamou de “os motivos centrais” da poesia em Pessoa. Primeiro, resume as “individualidades na poesia”, com capítulos dedicados individualmente às produções de Alberto Caeiro; Ricardo Reis; Fernando Pessoa Lírico; Fernando Pessoa, autor da Mensagem; Álvaro de Campos; e Bernardo Soares. Depois, “os motivos centrais da poesia”, “como os binômios realidade/ilusão e ser/parecer, ou a dor do pensamento”.<sup>112</sup> Após apontar as características poéticas que convergem na criação literária dos heterônimos, o crítico disserta a respeito do “drama do poeta e o processo da criação da heteronímia”.<sup>113</sup> Sendo assim, e segundo Caio Gagliardi, *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa* é “a procura por uma unidade essencial implícita na diversidade heteronímica.”<sup>114</sup>

Estivemos até aqui – e voltando ao nosso movimento de procura do Sensacionismo expresso por Fernando Pessoa – no capítulo em que Prado Coelho aborda a individualidade de Campos. Vemos que a ele atribui características sensacionistas, o que não chega a surpreender, evidentemente, porque o próprio heterônimo assim se denominou em diversos textos. (É fácil perceber que a crítica proposta por Prado Coelho se vale, como é costume na exegese pessoana, dos textos, cartas e elucubrações teóricas do poeta). Mas Prado Coelho constrói uma

<sup>110</sup> Casais Monteiro, 1958, p. 190.

<sup>111</sup> Cf. Caio Gagliardi. Disponível em: <<http://estudospessoanos.fflch.usp.br/jacinto-do-prado-coelho>>.

<sup>112</sup> Idem.

<sup>113</sup> Idem.

<sup>114</sup> Cf. Caio Gagliardi. Disponível em: <<http://estudospessoanos.fflch.usp.br/jacinto-do-prado-coelho>>.

relação de oposição entre “poesia intelectual” e “sensacionista” quando diz “intelectual, *apesar* de sensacionista”.<sup>115</sup> Por isso, retomamos o questionamento de Casais Monteiro e perguntamos: “Mas não será igualmente intelectual a de Reis e de Pessoa ele-mesmo?”.<sup>116</sup> Alguma resposta possível pode ser encontrada, talvez, com a compreensão do pressuposto tomado por Prado Coelho para a formulação da chamada segunda fase “futurista whitmaniana”: que a segunda fase de Campos teria surgido após o contato com o futurismo e a obra de Walt Whitman.<sup>117</sup>

Embora Prado Coelho reconheça que desde “Apontamentos para uma estética não aristotélica” se esclarece “o que Álvaro de Campos já era, como poeta emotivo e sensacionista, em 1914”<sup>118</sup> – antes da segunda fase, portanto, e assim antes do contato com o futurismo e Walt Whitman –, o crítico reduz a prática sensacionista de Campos a uma adequação e a um entusiasmo com os princípios futuristas de Marinetti e com o precursor daquela poética de Apollinaire, Blaise Cendrars e Valery Larbaud: Walt Whitman. Prado Coelho afirma: “Será também Whitman o grande inspirador do Álvaro de Campos da segunda fase, aquele que realiza a intenção inicial de Pessoa: criar um poeta da vertigem das sensações modernas, da volúpia da imaginação, da energia explosiva”.<sup>119</sup>

Entendido o pressuposto, também é relevante perceber outra redução: a de uma poética sensacionista limitada a uma fase da criação literária de *um* heterônimo, não menos relevante que a construção de uma suposta oposição entre “intelectual” e “sensacionista”. Ousamos reescrever a afirmação de Prado Coelho: no lugar de “intelectual, *apesar* de sensacionista”, intelectual, *porque* sensacionista, em consonância com a afirmação de Casais Monteiro quando definiu a poética pessoana como a de uma “poesia da inteligência”, ou “lirismo da inteligência”, produtos de sua “impiedosa lucidez”.

Sim, não se pode negar a influência de Whitman e dos princípios futuristas na construção do pensamento por trás da poesia de Fernando Pessoa e de suas formulações a respeito do Sensacionismo: o próprio poeta, na conhecida *Tábua bibliográfica*, sinaliza a influência de Whitman e de Caetano em Álvaro de Campos. Tampouco se pode negar alguma oposição entre “intelectual” e “sensacionista”.

---

<sup>115</sup> Prado Coelho, 1980, p. 73.

<sup>116</sup> Casais Monteiro, 1958, p. 190.

<sup>117</sup> Prado Coelho, 1980, p. 69.

<sup>118</sup> Ibid. p. 68.

<sup>119</sup> Ibid. p. 69.

Concordamos com o crítico até esse ponto para, então, nos perguntar: a leitura crítica de Prado Coelho pode ter legado ao Sensacionismo o lugar reduzido de alguma denominação para uma prática poética limitada apenas a uma “fase” de Álvaro de Campos? Limitação esta que porventura foi levada a cabo sob influência das afirmações do próprio Fernando Pessoa a respeito de sua obra?

Em nossa procura pela presença ausente do Sensacionismo no *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, vemos em Prado Coelho algo como uma faca de dois gumes: se, por um lado, o crítico nos lega a mais importante obra crítica sobre Fernando Pessoa daquela geração, o que inclui inclusive ter abordado o tema do Sensacionismo em sua leitura, por outro, Prado Coelho tende a atribuir ao Sensacionismo o papel limitado de uma característica poética presente especificamente em uma fase da produção de Álvaro de Campos. Concordar ou discordar, não cabe aqui. Cabe-nos a formulação de mais perguntas que sustentem nosso pensamento à procura de respostas possíveis para “o que é, pois, o Sensacionismo?”.

#### 2.1.4 Jorge de Sena

Seguindo ainda pelas trilhas do pensamento crítico sobre Fernando Pessoa, temos Jorge de Sena – com seu prefácio e notas a *Páginas de doutrina estética*<sup>120</sup> e sua conferência *Fernando Pessoa, indisciplinador de almas*,<sup>121</sup> ambos de 1946 –, que ocupa lugar seminal entre as primeiras leituras críticas da poética pessoana. Contributo ímpar de Jorge de Sena ao nosso esforço de sustentar a questão sobre no que consiste o Sensacionismo é a sua postura diante da obra de Fernando Pessoa, exemplo não apenas para este nosso gesto, mas para qualquer gesto de leitura crítica, no sentido de Sena, como sinônima de se aspirar apresentar um escritor; não no sentido habitual, conforme salientado por ele, aquela que se trata de “expor o que o crítico pensa da obra em questão”.<sup>122</sup>

---

<sup>120</sup> SENA, Jorge de. *Fernando Pessoa & cia. heterónima*. 3ª ed. Lisboa: Edições 70, 2000. p. 23.

<sup>121</sup> Ibid. p. 59.

<sup>122</sup> Ibid. p. 61.

No prefácio a *Páginas de doutrina estética* – obra responsável por, àquela altura, levar a público a primeira reunião de textos teóricos, cartas e elucubrações de Pessoa –, Sena salienta que “um homem tão misterioso e aparentemente contraditório, como Fernando Pessoa, nem mesmo em face das obras completas ficará de todo esclarecido”.<sup>123</sup> A afirmação sintetiza a postura do crítico em seus trabalhos, nos quais, longe de tentar apresentar uma imagem definitiva de quem foi e o que fez o criador Fernando Pessoa, explora as possibilidades de construção de pensamento a partir das questões que a sua obra suscita. Sua contribuição é cara ao nosso gesto de procura da presença ausente do Sensacionismo, porque tentamos nos valer de um método cujo pressuposto reside na manutenção das perguntas como instrumento-motor da formulação de um pensamento que não intenciona esgotar o assunto.

Em *Páginas de doutrina estética*, Sena nos revela aquele Pessoa cuja prática teórica foi, “no campo da especulação e da acção, o enorme labor intelectual de tão estranha figura, quase sem par no pensamento português”;<sup>124</sup> o Pessoa formulador das elucubrações teóricas cuja leitura motiva nosso gesto de procura da presença ausente do Sensacionismo na fortuna crítica. Porém, ironicamente, em “Notas referentes a escritos não incluídos em *Páginas de doutrina estética*”, ao justificar a ausência do artigo *Movimento sensacionista* – publicado por Fernando Pessoa no número 1 da revista *Exílio*, em abril de 1916, justamente sua única publicação em vida de um texto teórico acerca do Sensacionismo –, Sena diz:

Poderiam ter sido incluídos o artigo *Movimento sensacionista*, inserto no número I da revista *Exílio*, de Abril de 1916, e o *Ultimatum*, de Álvaro de Campos, publicado, em 1917, no *Portugal Futurista*. O artigo da *Exílio*, notas de crítica a um livro de Pedro de Meneses (Alfredo Guisado) e à estreia de João Cabral do Nascimento (o livro *As Três Princesas Mortas num Palácio em Ruínas*, 1919), é francamente inferior ao mais que Pessoa escreveu. Só deverá encontrar lugar numa edição de obras completíssimas. (SENA, 2000, p. 56)

Primeira reunião publicada de textos teóricos de Fernando Pessoa, *Páginas de doutrina estética* influenciou certamente toda uma geração de leitores do Fernando Pessoa teórico, aquele Pessoa das elucubrações sobre arte e literatura, formulador de pensamentos e de sistemas de pensamentos como o Sensacionismo.

---

<sup>123</sup> Sena, 2000, p. 23.

<sup>124</sup> Ibid.

No primeiro retrato oferecido deste Pessoa, *Movimento* sensacionista mostra-se como uma figura ausente. Não questionamos o critério estabelecido pela seleção de Sena, tampouco sua opinião acerca da inferioridade do artigo diante ao mais que Pessoa escreveu, mas colocamos este fato à disposição do nosso gesto: naquele primeiro retrato do Fernando Pessoa teórico, seu único artigo publicado acerca do Sensacionismo, possivelmente sua doutrina estética mais plenamente estabelecida por ele, está ausente. Ou presente, mas relegado à qualidade de texto que só “deverá encontrar lugar numa edição de obras completíssimas”.

Se “Nada, em Fernando Pessoa, se pode considerar gratuito”,<sup>125</sup> conforme o próprio Jorge de Sena afirma no prefácio a *Páginas de doutrina estética*,<sup>126</sup> prosseguimos à procura daquela presença ausente do Sensacionismo, empregando esforço para formular perguntas que sustentem a questão colocada: “o que é, pois, o Sensacionismo?”, e buscando o delineio de alguma trilha do Sensacionismo nos pensamentos críticos acerca da obra de Fernando Pessoa, indícios, ainda indiretos, de sua presença nas leituras críticas de sua poética.

### 2.1.5 Mário Sacramento

Chegamos a Mário Sacramento e seu *Fernando Pessoa – Poeta da hora absurda*,<sup>127</sup> publicado em 1958. Destacamos primeiramente a afirmação do crítico acerca do ato de criticar, comparado ao ato de se descrever uma paisagem:

Criticar é, fundamentalmente, escolher e ordenar. É objectivar, portanto, e, como tal, descrever. Seja o exemplo clássico da descrição de paisagem: cumpre ao seu autor organizar um juízo, através do exame do objeto em causa, pelo qual o integre na escala de valores dum consenso que, tendo já definido a paisagem como idílica, agreste, soturna, grandiosa, quer que o confirmem no porquê. (SACRAMENTO, 1958, p. 19)

---

<sup>125</sup> Sena, 2000, p. 24.

<sup>126</sup> E conforme também a referência já citada (na p. 12 deste trabalho) à introdução de *Estranhar Pessoa*, na qual Jorge Uribe e Pedro Sepúlveda ressaltam a relevância dos textos que Pessoa escolheu publicar, considerando que o poeta foi extremamente seletivo quanto ao que decidiu tornar público.

<sup>127</sup> SACRAMENTO, Mário. *Fernando Pessoa: poeta da hora absurda*. Lisboa: Contraponto, 1958.

Pensemos sobre isso. Seria mesmo a execução de uma crítica literária comparável com a descrição de certa paisagem? Neste caso, a literatura estaria para nós, portanto, como deve um jardim? Ou uma floresta intocada? Retomaremos essa questão mais à frente. Por ora, seguimos nosso percurso de leitura entre as páginas da crítica literária sobre Fernando Pessoa. No último dos adendos incluídos na edição de *Poeta da hora absurda*, Mário Sacramento sinaliza, ao comentar à época da publicação de *Páginas Íntimas e de auto-interpretação*, em 1966, para a reviravolta que os textos revelados pela obra organizada por Jacinto do Prado Coelho e Georg Rudolf Lind provocaram. “Será que as instituições que entre nós concedem bolsas de estudos e promovem a publicação de obras culturais vão continuar alheias à urgente necessidade de ressuscitar, por forma sistemática, integral e crítica, o espólio do poeta?”,<sup>128</sup> o crítico provoca diante da necessidade de novas leituras críticas acerca da poética de Pessoa.

Com a publicação daquelas *Páginas*, a revelação do “escritor por inteiro, sem pose e sem blague, esse que, não obstante o Sensacionismo de que um dia foi arauto, é um exemplo de modéstia intelectual no próprio delírio”.<sup>129</sup> Única presença do tema Sensacionismo na obra de Sacramento, a figurar como exceção de um Pessoa cuja modéstia, para ele, se mostra a partir dos textos que *Páginas Íntimas e de auto-interpretação* revelam. Mas fiquemos com seu apelo por se “ressuscitar o espólio do poeta”. As *Páginas Íntimas*, de fato, evidenciaram esta necessidade àquela altura. A partir de 1966, pode-se afirmar, a crítica literária passa a poder contar com um retrato menos embaçado do conjunto total da obra de Pessoa. Não à toa, Lind publica quatro anos depois, seu *Teoria poética de Fernando Pessoa*,<sup>130</sup> obra no qual o tema Sensacionismo vai estar presente em mais do que poucas linhas diretas ou algumas indiretas. A presença do Sensacionismo no texto de Lind deixa de ser ausente. E pode nos permitir avançar um pouco mais em nossa procura, embora ainda nos apresente a mesma concepção de um Sensacionismo associado apenas a uma fase de Álvaro de Campos, como já apontamos na obra de Prado Coelho. Avancemos.

---

<sup>128</sup> Sacramento, 1958, p. 229.

<sup>129</sup> Ibid. p. 228.

<sup>130</sup> LIND, Georg Rudolf. *Teoria poética de Fernando Pessoa*. Porto: Inova, 1970.

## 2.2 Georg Rudolf Lind: sensacionismo, uma fase de Álvaro de Campos

Georg Rudolf Lind é direto. Para ele, o Sensacionismo é uma das três tentativas de definição do modernismo empregadas por Fernando Pessoa. Assim é o título do capítulo 4 de *Teoria poética de Fernando Pessoa*: “Três tentativas de definição do modernismo”. Tentativa primeira: o Sensacionismo, “equivalente português do futurismo”; segunda: o “Ultimatum”, de Campos; e, terceira: “a estética não aristotélica”. Os pressupostos estão colocados: que o Sensacionismo, para Lind, é uma tentativa de definição do modernismo; que também é o equivalente português do Futurismo de Marinetti.

Lind afirma que não é possível determinar de forma exata em qual momento Pessoa começou a reunir “reflexões teóricas sobre a poesia de Álvaro de Campos sob a denominação de escola ‘sensacionista’”,<sup>131</sup> mas que isso teve início possivelmente depois da escrita de “Ode Triunfal”, “depois, portanto, de Junho de 1914”.<sup>132</sup> Também supõe que “Ode Marítima” e “Saudação a Walt Whitman” foram escritos ainda antes do modernismo ter ganhado forma.<sup>133</sup> Seja como for, ele diz, “a parte mais importante das notas sobre o Sensacionismo data de 1916, do tempo em que as esperanças de que o ‘Orpheu’ pudesse ser levado por diante ainda não tinham se extinguido”.<sup>134</sup> Após essa data, não haveria mais textos sobre o Sensacionismo, embora o termo ressaia ainda em poemas de Álvaro de Campos.<sup>135</sup> Com o fracasso dos planos de editar uma antologia do Sensacionismo, só um “breve e pouco significativo” fragmento foi publicado, o já referido *Movimento Sensacionista*, no número 1 da revista *Exílio*, de abril de 1916.<sup>136</sup> Trata-se do mesmo artigo sobre o qual Jorge de Sena afirmou só merecer publicação em uma edição das obras completíssimas.<sup>137</sup>

Lind estabelece, portanto, este breve esforço de gênese dos textos teóricos a respeito do Sensacionismo fundamentado no pressuposto de que são reflexões teóricas acerca especificamente da poética do heterônimo Álvaro de Campos. Mas,

---

<sup>131</sup> Lind, 1970, p. 159.

<sup>132</sup> Ibid.

<sup>133</sup> Ibid.

<sup>134</sup> Ibid.

<sup>135</sup> Ibid.

<sup>136</sup> Ibid. p. 160.

<sup>137</sup> Cf. Jorge de Sena, 2000, p. 56.

admitindo que não se pode determinar com exatidão a data em que a nova corrente surge, “melhor nos é permitido avaliar o fim a que a sua aparição se destina”,<sup>138</sup> ele afirma.

Este fim ao qual Lind se refere seria o de “contrapor à Renascença Portuguesa de Pascoaes uma visão do mundo própria e, se possível, superior”.<sup>139</sup> O crítico sustenta tal afirmação com a citação do fragmento no qual Pessoa diz que os saudosistas representavam a “criação definida de uma *Weltanschauung* portuguesa”<sup>140</sup> que só estaria completa quando entrasse “em atividade europeia mediante o contacto com outras culturas”,<sup>141</sup> papel que o Sensacionismo viria para desempenhar: o europeísmo, ou cosmopolitismo, em contraponto ao caráter provinciano que Pessoa atribuía ao saudosismo; em contraposição também ao caráter nacionalista do saudosismo de Pascoaes, o supranacionalismo do movimento sensacionista.<sup>142</sup>

Justificadamente baseado nos escritos de Pessoa que *Páginas Íntimas* tornou públicos, Lind atribui a origem do Sensacionismo portanto a esta ambição de contrapor-se ao saudosismo de Pascoaes, e também a uma derivação das escolas simbolista e futurista-cubista.<sup>143</sup> Conforme diz:

do Simbolismo, prossegue o poeta, o Sensacionismo tinha a análise exacta e mórbida das sensações, pois que o Simbolismo fora já, também, ainda que de forma muito rudimentar, um Sensacionismo. Comum a ambos os movimentos era, igualmente, a tendência para o “*ennui*”, a “apatia” e a “renúncia”, características estas que nós podemos classificar de decadentes e que voltarão a aparecer nos últimos poemas de Álvaro de Campos, numa altura em que o Sensacionismo deixara de ser invocado. [...] Ao Saudosismo de Pascoaes, os sensacionistas ligam-se no conceito de interpretação de espírito e matéria. [...] Quanto ao Cubismo e ao Futurismo, o poeta nota sumariamente que ambas estas correntes artísticas tinham influenciado o Sensacionismo, não através da literatura, mas sim das artes plásticas. Os sensacionistas tinham intelectualizado os processos cubistas e futuristas. A “decomposição do modelo” é concretizada pelos sensacionistas no campo que mais propriamente lhes pertence, isto é, na decomposição das sensações dos objetos, não na decomposição dos objetos em si. (LIND, 1970, p. 161-162)

Por fim, dando continuidade à descrição a respeito das origens do Sensacionismo, Lind afirma que “existe ainda uma outra fonte mais ou menos

---

<sup>138</sup> Lind, 1970, p. 160.

<sup>139</sup> Ibid.

<sup>140</sup> Lind, 1970, p. 160.

<sup>141</sup> Ibid.

<sup>142</sup> Ibid.

<sup>143</sup> Ibid. p. 163.

‘interna’ da nova corrente, proveniente de Alberto Caeiro”.<sup>144</sup> Não nos esqueçamos, Lind parte daquele pressuposto já mencionado: de que os textos de Pessoa sobre o Sensacionismo são reflexões teóricas acerca apenas da poética do heterônimo Álvaro de Campos. Dessa forma, os dois discípulos de Caeiro, para Lind, teriam ido em direções diferentes: “Reis levava o paganismo de Caeiro à sua expressão mais ortodoxa”<sup>145</sup> e Campos “desenvolvera um sistema totalmente diverso, ‘baseado inteiramente nas sensações’”.<sup>146</sup> Os três teriam três papéis: Caeiro, o de ser fundador de uma “nova poesia da natureza”; Reis, “inventor do neoclassicismo”; Campos, “poeta modernista capaz de intensificar as sensações até o paroxismo”.<sup>147</sup> Daí viria, portanto, a quarta fonte do Sensacionismo: Caeiro, mestre de Campos. O próprio nome do movimento, para Lind, estaria relacionado ao fenomenalismo de Caeiro. Como também possivelmente ao Sensualismo ou Sensismo de Locke.<sup>148</sup>

Assim, posto que, para Lind, o Sensacionismo se trata de uma tentativa de definição do modernismo, executada por intermédio de elucubrações teóricas acerca da poética de Álvaro de Campos, derivadas por influência do Saudosismo, do Simbolismo, do Futurismo-Cubismo e do contato com Caeiro, o crítico passa a analisar os fragmentos de Pessoa tornados públicos pelo *Páginas Íntimas e de auto-interpretação* nos quais constam pensamentos sobre esse movimento, e a demonstrar por quais diferentes razões o Sensacionismo fracassou, em sua visão, como corrente literária possível de ser executada e difundida.

Lind já havia afirmado que uma dupla sequência, à qual Pessoa submete Campos, torna confusa a teoria do Sensacionismo: “a duma arte orientada pelo ideal grego e a dos cantores de hinos à civilização moderna e sensações por ela provocadas.”<sup>149</sup> Ele conclui: “Este dualismo torna confusa a teoria do Sensacionismo”.<sup>150</sup> Mas tece outros comentários críticos: atribui à “vizinhança tão estreita com a doutrina neoclassicista”,<sup>151</sup> a impossibilidade de o Sensacionismo ser uma corrente nova e independente; sobre a definição “arte cosmopolita, universal, sintética”, diz que foi “empreendimento demasiado audacioso”;<sup>152</sup> a respeito de seu

---

<sup>144</sup> Lind, 1970, p. 163.

<sup>145</sup> Ibid.

<sup>146</sup> Lind, 1970, p. 163.

<sup>147</sup> Ibid.

<sup>148</sup> Ibid. p. 164.

<sup>149</sup> Ibid. p. 163.

<sup>150</sup> Ibid.

<sup>151</sup> Ibid. p. 165.

<sup>152</sup> Ibid.

apelo à síntese e ao carácter aberto, não fechado, do Sensacionismo, sentencia: “Mau ponto de partida para uma nova corrente literária”.<sup>153</sup> Por quê?

Porque uma arte que fosse apenas a síntese de épocas anteriores, tinha por força que ser eclética e de contornos mal definidos. A nenhum leitor dos poemas, sem dúvida originais, de Campos ocorrerá, ao notar as alusões esporádicas a motivos egípcios, gregos ou romanos, que a sua poesia seja uma síntese de toda a produção artística dessas épocas. (LIND, 1970, p. 165)

O que vemos aqui é que Lind parece ler os escritos de Pessoa sobre o Sensacionismo à procura de respostas que elucidem os mecanismos de produção da poética exclusivamente de Álvaro de Campos. Ele diz que as teses de Pessoa ficam ainda mais desconcertantes quando o poeta “se aproxima do elemento crucial da nova corrente, a definição de sensações”.<sup>154</sup> Sobre “A única realidade em arte é a consciência das sensações”<sup>155</sup> e “A arte é sensação multiplicada pela consciência”,<sup>156</sup> Lind conclui: “Mas esta cláusula não vai suficientemente longe; limitada ao seu carácter de definição abstrata, é incapaz de nos facilitar o acesso à poesia de Álvaro de Campos”.<sup>157</sup> Elogia a tese presente no fragmento<sup>158</sup> no qual Pessoa afirma que a consciência das sensações deve ser totalmente explorada e cada uma delas evocar um halo de sensações com ela relacionadas, agrupando-se todas em redor de uma representação central determinada. Mas o faz porque, segundo Lind, esta tese “justifica, em teoria, a sequência caótica de imagens de que Campos se serve, como técnica poética, nas suas odes mais longas”.<sup>159</sup>

Seu pressuposto – de que os textos sobre o Sensacionismo tratam-se de reflexões teóricas que elucidam a poesia de Campos – norteia a sua leitura das elucubrações de Fernando Pessoa. Georg Rudolf Lind define o Sensacionismo em sua dimensão histórica, comparando-o aos demais movimentos e correntes do começo do século XX, identificando ponto a ponto em quais aspectos o Sensacionismo se aproxima ou se distancia do futurismo, do saudosismo, e, se lhe atribui alguma “utilidade”, é certamente a de servir para elucidar a poesia de Álvaro de Campos. O crítico também decide que “algumas das características essenciais

---

<sup>153</sup> Ibid.

<sup>154</sup> Lind, 1970, p. 166.

<sup>155</sup> Pessoa, 1966, p. 130-132.

<sup>156</sup> Ibid.

<sup>157</sup> Lind, 1970, p. 166.

<sup>158</sup> Pessoa, 1966, p. 130-132.

<sup>159</sup> Lind, 1970, p. 166.

dos poemas [de Campos] – acumulação de sensações, a consciência de decadentismo, a inclinação para as sensações brutais – só ganham o relevo que lhes compete através da teoria que lhes está por detrás [Sensacionismo]”.<sup>160</sup>

Para Lind, o Sensacionismo passou longe de ser uma corrente literária executável. Estava demasiado atrelado ao fazer literário de Álvaro de Campos, de modo que não se pode observar a prática sensacionista de fato, inteiramente, em nenhum outro poeta, nem mesmo nos que Fernando Pessoa reivindica ao movimento, como Sá-Carneiro, Almada-Negreiros e Pedro de Meneses (pseudônimo de Alfredo Guisado).<sup>161</sup> De modo que o Sensacionismo fracassou enquanto movimento, mas triunfou como plano de fundo teórico para a poesia de Campos. Lind afirma que só em Pessoa, dentre os poetas de sua geração, se pode encontrar teoria e prática ligadas de forma tão estreita.<sup>162</sup>

Ele conclui ressaltando que – embora o movimento tenha caído no esquecimento, a partir de 1918, e Pessoa tenha desistido de completar e publicar as teses sensacionistas –, em 1928, o poema de Campos à memória de seu mestre Caeiro “é o canto de cisne do Sensacionismo”.<sup>163</sup> São versos que, para Lind, apontam para o fim da aventura sensacionista e da procura do Absoluto. Assinam uma confissão de renúncia: “o desdobramento do Eu através das sensações, que o programa advogara, não desvendara o mistério do universo”.<sup>164</sup> Não desvendara? *Acordaste-me, mas o sentido de ser humano é dormir*. Campos escreve endereçado a Caeiro, em versos nos quais Lind identifica resignação e desapontamento. Também não se poderia supor que haja lucidez e maturidade? Responder não nos cabe, mas a procura por questões que sustentem nosso gesto de leitura das leituras acerca do Sensacionismo na fortuna crítica dedicada a Fernando Pessoa.

Lind, de fato, se filia à observação de um Sensacionismo unicamente atrelado à poética de Campos, como em Jacinto do Prado Coelho, e à sentença inaugurada por João Gaspar Simões acerca do Sensacionismo: “Fernando Pessoa perdera o controle desse derradeiro *-ismo*”.<sup>165</sup> À procura de questões que sustentem nosso gesto, vamos então ao extenso *Vida e obra de Fernando Pessoa: história de uma*

---

<sup>160</sup> Lind, 1970, p. 195.

<sup>161</sup> Lind, 1970, p. 198.

<sup>162</sup> Ibid. p. 196.

<sup>163</sup> Ibid. p. 199.

<sup>164</sup> Ibid.

<sup>165</sup> GASPAR SIMÕES, João. *Vida e obra de Fernando Pessoa: história de uma geração*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1950, p. 116.

*geração*, a polêmica obra que figura entre as célebres leituras das primeiras trilhas do pensamento crítico de Fernando Pessoa. Um dos primeiros cortes sobre a densa paisagem que Fernando Pessoa parece ter sido para a fortuna crítica.

### 2.3 João Gaspar Simões: sensacionismo, uma histeria

*Vida e obra de Fernando Pessoa: história de uma geração* é a primeira grande publicação sobre o poeta português. Grande ambigüamente, no sentido de obra relevante e no sentido de extensão. Nas mais de setecentas páginas do livro, João Gaspar Simões intenciona o ambicioso projeto de estabelecer um retrato biográfico e literário da trajetória de Fernando Pessoa. Conseguiu uma obra de fato incontornável. Segundo Caio Cagliardi, “É raro nos depararmos com uma abordagem relevante na tradição crítica pessoana que não dialogue com *Vida e obra*”.<sup>166</sup> Cabe ressaltar que também foi enfaticamente rebatido pelos críticos de seu tempo. Gaspar Simões é criticado por seu psicologismo e biografismo, crítica literária que leu a obra de Fernando Pessoa entendida a partir de motivações externas e de um pressuposto evolutivo. Fato é que, à parte as críticas que recebeu, a obra de Gaspar Simões é “a primeira e, em certo sentido, *definitiva* imagem de Fernando Pessoa”, nas palavras de Eduardo Lourenço, um dos alguns críticos literários que fizeram reservas ao livro.<sup>167</sup>

Mas deixemos os comentários sobre a obra para um segundo momento. Inclusive porque mesmo alguns dos comentadores críticos de *Vida e obra* incorreram em leituras similares, em alguma medida, à de Gaspar Simões: leituras que explicam a obra a partir de motivações externas e de um pressuposto evolutivo. Faremos comentários neste sentido em momento oportuno. Agora nos cabe observar a leitura de Gaspar Simões. Como o crítico presenciista compreendeu o Sensacionismo na obra de Fernando Pessoa? A pergunta é relevante, e ainda mais quando se atenta para a influência de sua leitura nas críticas posteriores.

Como Georg Rudolf Lind, Gaspar Simões inclui o tema Sensacionismo em mais do que apenas descrições indiretas da poética de Fernando Pessoa. Em *Vida e*

<sup>166</sup> Cf. Caio Cagliardi. Disponível em: <<http://estudospessoanos.fflch.usp.br/joao-gaspar-simoes>>.

<sup>167</sup> Idem.

*obra*, o tema de nosso interesse é abordado e enquadrado novamente em um capítulo acerca da obra de Álvaro de Campos especificamente. A respeito disso, nos perguntamos que influência pode ter tido a assinatura “Álvaro de Campos, sensacionista” sobre as leituras da crítica literária? Fernando Pessoa, o denominado “ele mesmo”, também assinou como “Fernando Pessoa, sensacionista”. Porém, Lind e Gaspar Simões, os dois autores até 1970 que tratam diretamente do Sensacionismo, e aquela presença ausente do Sensacionismo nas observações de Prado Coelho, só o fazem movidos pelo interesse de análise da obra de Álvaro de Campos, com o entendimento nítido de uma tradução do Sensacionismo como ideias que se colocam pela e para a obra de Campos.

Dois polos entre vinte anos, *Vida e obra*, de 1950, e *Teoria poética de Fernando Pessoa*, em 1970, veem o Sensacionismo no mesmo lugar: o de elucubrações teóricas de Fernando Pessoa cuja utilidade reside na potência para análise da poética de Campos. Entre as duas obras, ao longo daqueles vinte anos, há não mais do que uma presença ausente de um Sensacionismo observado nas entrelinhas de uma crítica literária interessada, àquela altura, em discorrer acerca das oposições entre diversidade e unidade, sinceridade e fingimento na obra de Fernando Pessoa.

No que diz respeito à sua leitura do Sensacionismo, Lind está filiado ao pensamento de Gaspar Simões. Mas agora vamos direto à fonte, pode-se dizer. Vamos à *primeira e definitiva* imagem de Fernando Pessoa, a que pode ter influenciado a leitura de Lind acerca do Sensacionismo, mas que também pode ter influenciado a ausência de leitura presente na obra daqueles críticos entre os dois. Vamos deixar as suposições e hipóteses para o capítulo seguinte. Por ora, foquemos em identificar como se dá a presença do Sensacionismo na obra de Fernando Pessoa, segundo Gaspar Simões. Em síntese, como produto e motor de um Álvaro de Campos fabricado pela mente mistificadora e histórica de Fernando Pessoa, influenciado por Alberto Caeiro, um Sensacionismo “modalidade de um futurismo caldeado com o dinamismo norte-americano de Walt Whitman”,<sup>168</sup> produto de uma “monomania dos ismos”,<sup>169</sup> de uma “megalomania de fundador de escolas”.<sup>170</sup>

---

<sup>168</sup> Gaspar Simões, 1950, p. 302.

<sup>169</sup> Ibid. p. 292

<sup>170</sup> Ibid.

Segundo Gaspar Simões, Campos, entre os heterônimos de Pessoa, é quem está mais perto de Caeiro. Mas, emancipado de seu “materialismo ingênuo”, ultrapassa-o nas ambições, “perdendo quase por completo as estribeiras quando ‘sensacionista’”.<sup>171</sup> Ultrapassa-o porque “educado na Inglaterra, engenheiro naval, viajado e instruído, culto e civilizado, deu-se de corpo e alma a um sensualismo última palavra da civilização dinâmica do mundo moderno – a um autêntico ‘Sensacionismo’”,<sup>172</sup> enquanto Caeiro se manteve à uma “sensualidade sensualista-naturalista” limitada a um “naturalismo ingênuo”.<sup>173</sup>

Enquanto Caeiro via tudo simples, nítido, positivo, sereno, dispensando toda a espécie de doutrinas e filosofias para fundamentar a sua felicidade e o seu optimismo, Álvaro de Campos teve de recorrer a uma teoria que justificasse a sua ética do dinamismo e da violência, da civilização e da força. (GASPAR SIMÕES, 1950, p. 291)

Recorreu, assim, à fundação de uma nova escola literária, o Sensacionismo, cuja criação Gaspar Simões credits a um histerismo, uma “atitude histórica simulada”. O crítico sublinha essa frase para demarcar que, se os primeiros poemas de Campos podem ser considerados “ataques históricos”, conseqüentemente, para ele, admite-se também a histeria do próprio Fernando Pessoa, aceitando que, sendo Pessoa um histórico, prestou-se a “simular ataques [como os de Campos], coisa, afinal, comum entre os históricos.”<sup>174</sup> O crítico da *Vida e obra* enquadra Campos em uma lógica evolutiva baseada em um psicologismo no qual os poemas do que ele chama de “fase sensacionista”, o Álvaro de Campos dos poemas entre 1914 e 1916, “é um poeta de expressão insuficiente como poeta propriamente dito”,<sup>175</sup> poemas que seriam na verdade ataques históricos simulados por um histórico Fernando Pessoa,<sup>176</sup> vítima da monomania dos *ismos* e da megalomania de fundador de escolas.<sup>177</sup> Para Gaspar Simões, o “quase exclusivo título de glória”<sup>178</sup> desta fase de Campos é o “virtuosismo verbal”<sup>179</sup> que o diferencia de Fernando Pessoa.

---

<sup>171</sup> Ibid. p. 288.

<sup>172</sup> Ibid. p. 291.

<sup>173</sup> Ibid.

<sup>174</sup> Gaspar Simões, 1950, p. 291.

<sup>175</sup> Ibid. p. 295.

<sup>176</sup> Ibid. p. 292.

<sup>177</sup> Ibid.

<sup>178</sup> Ibid. p. 295.

<sup>179</sup> Ibid.

Assim, o Sensacionismo é observado e classificado por Gaspar Simões como produto da histeria de Fernando Pessoa, presente em uma fase da poesia assinada por Álvaro de Campos, criada pela influência de um mestre Caeiro ultrapassado pelo discípulo formado pela civilização e pelo progresso. Gaspar Simões parece sugerir um Fernando Pessoa passivo diante do heterônimo a quem credita o Sensacionismo. A respeito do artigo “Movimento sensacionista”, subscrito pela assinatura “Fernando Pessoa, sensacionista”, o crítico sugere que Pessoa o fez apenas em solidariedade ao novo ismo de Campos, um Pessoa “impotente ante o mistificador inato que nele coexistia”.<sup>180</sup> É a sua interpretação da “Tábua bibliográfica” publicada na *Presença* doze anos após o artigo da revista *Exílio*, na qual Fernando Pessoa classifica as composições sensacionistas de Campos como “de índole escandalosa e irritante”<sup>181</sup> e afirma que ele, Pessoa, não teve alternativa a não ser “fazê-las e publicá-las, por mais que delas discorde”.<sup>182</sup>

Também a partir da interpretação associada entre “Movimento sensacionista” e “Tábua bibliográfica”, Gaspar Simões decide que o Sensacionismo de Campos era diferente do de Pessoa. Campos, sensacionista filiado em Whitman e Marinetti; Pessoa, sensacionista filiado no paulismo. Porque Pessoa, tendo considerado, no artigo de 1916, sensacionistas as obras de Pedro de Meneses e de João Cabral do Nascimento – “artificialmente ‘paúlca’”<sup>183</sup> a primeira e “juvenilmente decadentista”<sup>184</sup> a segunda –, entendia o Sensacionismo a partir de sua associação com o movimento do *Orpheu*, atualização do paulismo e do interseccionismo, enquanto, para Campos, o Sensacionismo era entendido no sentido literal da palavra:

Daqui que, “Sensacionismo”, desde que tecnicamente considerado o vocábulo “sensação”, fosse o culto sistêmico das modificações conscientes produzidas por uma excitação fisiológica, ou, melhor ainda, o culto sistêmico do que em nós fica das percepções a que se retirou toda e qualquer parcela do que a memória, o hábito, o entendimento, a razão costumam acrescentar às mesmas percepções, tornando-as *conscientemente conscientes*, personalizando-as, dando-lhes tonalidade pessoal, ou seja, sentimental ou emocional. Como é evidente, o “Sensacionismo” conduzia a uma como que notação de percepções puras, incoordenadas, caóticas, directas e despremeditadas. (GASPAR SIMÕES, 1950, p. 299)

---

<sup>180</sup> Ibid.

<sup>181</sup> “Tábua Bibliográfica”. In: *Presença*, nº 17, dezembro de 1928.

<sup>182</sup> Ibid.

<sup>183</sup> Gaspar Simões, 1950, p. 296.

<sup>184</sup> Ibid. p. 297.

Este Sensacionismo, entendido no sentido exposto pela citação, era o “autêntico Sensacionismo” ao qual Gaspar Simões vinculou a prática sensacionista de Campos.<sup>185</sup> E que ele expõe em exemplos a partir dos versos em *Ode Triunfal* e *Ode Marítima* nos quais, para o crítico, há o que ele chama de uma “aplicação automática de vocábulos e imagens às perfurações produzidas na percepção do poeta pelo metralhar, rápido e incessante, das sensações”.<sup>186</sup> Versos como “Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r eterno” ou “Yeh eh-eh-eh-eh-eh! Yeh-eh-eh-eh-eh-eh! Yeh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!”.

Apesar disso, Gaspar Simões conclui que Campos não chegou a conseguir abandonar o “crepitação bruta das sensações”<sup>187</sup> tanto quanto teria conseguido, por exemplo, um Almada-Negreiros. E não o fez por conta de sua demasiada lucidez, a lucidez de “Álvaro de Campos-Fernando Pessoa”.<sup>188</sup> Assim, seu Sensacionismo consiste menos num culto da sensação pura e bruta, e mais num culto ao que provoca a sensação, ao que é “sensacional”.<sup>189</sup>

Sensacionista, portanto, Álvaro de Campos foi, para Gaspar Simões, “pela sensação que esperava provocar”, conclusão que, para o crítico, reforça o caráter “mistificador” de Campos, “o mais simulado dos heterónimos de Fernando Pessoa e, de entre todos, o mais mistificadamente concebido”,<sup>190</sup> “uma mistificação superiormente realizada”,<sup>191</sup> justificada, para o bem e para o mal, pela histeria de Fernando Pessoa.

\*

Começo de um mapa possível. A presença ausente já não tão ausente assim. O Sensacionismo, que figurava nas entrelinhas de uma crítica literária ainda muito próxima do poeta – ocupada com as questões de sua poética que naquele tempo se colocavam à crítica –, passa a figurar de alguma maneira mais evidente. É o que ocorre em Lind, após a publicação de *Páginas Íntimas e de auto-interpretação* e a revelação de um cenário menos incompleto daquele Pessoa das elucubrações estéticas e filosóficas, dedicado, ainda que fragmentariamente, a pensar o

---

<sup>185</sup> Ibid. p. 299.

<sup>186</sup> Ibid. p. 300.

<sup>187</sup> Gaspar Simões, 1950, p. 300.

<sup>188</sup> Ibid.

<sup>189</sup> Ibid.

<sup>190</sup> Ibid. p. 293.

<sup>191</sup> Ibid. p. 303.

Sensacionismo. Ocorre em Lind, como vinte anos antes já havia ocorrido em Gaspar Simões. Em Gaspar Simões, é claro, não poderia não ter ocorrido. Afinal, a grande obra do crítico tentou ocupar-se de tudo quanto fosse possível. E ocupou-se do Sensacionismo como de tudo, baseado em uma lógica evolutiva que fundamentou a partir de pressupostos psicológicos. Assim foi a primeira (para além do meio onde circulou) leitura crítica do Sensacionismo. E da mesma forma a primeira leitura crítica do Sensacionismo legou àquelas formulações teóricas de Fernando Pessoa o lugar de uma megalomania, subproduto histórico de um Álvaro de Campos fabricado mistificadamente.

Lind foge ao psicologismo, mas dá continuidade à leitura de um Sensacionismo limitado aos poemas de Álvaro de Campos. Sua leitura sugere a procura de alguma “utilidade” para aquelas formulações teóricas. Utilidade. Perguntamos se toda teoria deve ser útil. Perguntamos se a crítica literária deve pressupor utilidade. Se pensar deve pressupor. A que parâmetro de utilidade devem corresponder? São questões que se colocam ao nosso gesto. E sobre as quais esperamos pensar no capítulo 3. Pensá-las, aproximadas, inclusive, daquele Mário Sacramento e sua comparação da crítica literária como o ato de se descrever uma paisagem. É o que Lind fez possivelmente. Atendeu aos pressupostos da crítica que lê com intuito de organização e delimitação. Assim o Sensacionismo foi limitado ao lugar de formulações que potencializam somente a obra de Álvaro de Campos. A obra de Campos observada, como em Gaspar Simões, a partir de uma lógica evolutiva, mas, agora, isenta de psicologismos, dividida em uma estrutura de três fases, como fez Prado Coelho.

Não temos respostas totalizantes. Sequer almejamos ter. Temos interesse de procura. E em nossa procura até aqui, identificamos, no que diz respeito à visão da crítica sobre o Sensacionismo, esta filiação assinalada entre Gaspar Simões e Lind. Não é à toa, claro. Mesmo Fernando Pessoa ligou algumas vezes suas ideias sensacionistas à prática poética de Álvaro de Campos. Por isso, outras questões que se colocam dizem respeito a que tipo de postura se pode ter ante as cartas e fragmentos de Fernando Pessoa. As datas que ele sinaliza naquelas célebres cartas podem ser levadas a sério? Tudo que ele afirma teoricamente acerca de sua obra pode ser considerado? Essas questões surgem. Além disso, nos perguntamos até que ponto a leitura desses textos influenciou a visão crítica de sua obra. Lind e Gaspar Simões teriam atribuído o Sensacionismo assim tão limitadamente a Álvaro

de Campos se Pessoa já não o tivesse feito? Ficamos com essas perguntas e as usamos como motores para dar continuidade ao nosso gesto de procura.

Porque não temos respostas. Mas percebemos que, com exceção de Gaspar Simões e Lind, a fortuna lida até aqui não fez contribuições críticas associadas de maneira direta e evidente ao Sensacionismo. Temos uma presença ausente. Em Talegre, aquelas descrições de uma poética que aparentemente responde aos princípios sensacionistas que Fernando Pessoa formulou, mas que ele atribui a um espírito religioso movido por filosofias ocultistas. Em Casais Monteiro, descrições de uma geração de Orpheu cuja prática sugere algum sistema de relações de personalidades independentes parecido com certos princípios do Sensacionismo formulado por Pessoa. Mas sobretudo aquelas suas afirmações sobre um Pessoa lúcido, de uma poética construída a partir de uma “lúcida apreensão das emoções”. Lucidez que Fernando Pessoa parece de fato demonstrar nos fragmentos que hoje conhecemos. Em Prado Coelho, ainda aquela presença ausente dá as caras, mesmo de forma discreta, em seu esforço para estruturar a obra poética de Pessoa, avaliando-a sobre os signos diversidade e unidade, prementes à crítica daquele período. O Sensacionismo que figura ali é já algo parecido com o que deve figurar um ano depois na publicação de Gaspar Simões. Aquela Sensacionismo observado mediante uma lógica de evolução da prática literária. E de evolução especificamente da Campos. Assim também em Lind.

Prado Coelho pode já ter se servido dos textos de *Páginas de doutrina estética* ao escrever sua tese. Mas o cenário para este nosso Pessoa das formulações teóricas, o Pessoa teórico do sensacionista, completa-se um pouco mais cerca de vinte anos depois, com a publicação de *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Aquela necessidade de novos estudos apontada por Mário Sacramento fica evidente. Necessidade esta a qual Lind atendeu em 1970 com seu *Teoria poética de Fernando Pessoa*, mas que também é atendida por Eduardo Lourenço. Vamos a ele agora.

#### **2.4 Eduardo Lourenço: equívoco original e mistério da ruptura**

“O equívoco original [...] consistiu em tomar Caeiro, Campos e Reis como *fragmentos* de uma totalidade que convenientemente interpretados e lidos permitiriam reconstituí-la ou pelo menos entrever o seu perfil global”.<sup>192</sup> Este pensamento formulado por Eduardo Lourenço em *Pessoa revisitado* aponta para o equívoco “cem cessar reassumido”<sup>193</sup> por uma fortuna crítica que se ocupou de tentar reconstituir a totalidade da obra poética pessoana. Assim, os heterônimos foram tidos como fragmentos à espera de alguma interpretação que os organizasse em uma unidade, ainda que diversa, da obra de Fernando Pessoa. Um esforço de organização e explicação equivocado porque “os heterônimos são a totalidade fragmentada e exegese nenhuma por mais hábil ou subtil a pode reconstruir a partir deles”.<sup>194</sup> Na verdade, Lourenço aponta que o mistério reside em sua ruptura. É esse o mistério que deve ser esclarecido,<sup>195</sup> ou seja, o mistério de sua fragmentação, não o de sua serventia para alguma totalidade poética: “A totalidade fragmentada que os heterônimos são não é uma quimera destinada a introduzir coerência num ‘puzzle’ que tem resistido a ela. É a *poesia* de Pessoa *anterior* ao surgimento de Caeiro, Campos e Reis”.<sup>196</sup>

No esclarecimento dos eventos que conduziram ao surgimento da heteronímia estaria, portanto, alguma possível leitura para o mistério da ruptura que originou os heterônimos. Lourenço não detalha o que chama de “o processo desse esclarecimento genético”,<sup>197</sup> mas afirma que essa gênese deve ser entendida de “maneira bem diferente da já tentada, com maior ou menor sucesso, pelas vias da psicologia banal ou profunda”.<sup>198</sup>

Essa via consistiria em uma das três direções tomadas pelos primeiros intérpretes de Fernando Pessoa. Para Lourenço, esses primeiros intérpretes “tentaram tudo o que estava em seu poder para reduzir a *estranheza*”<sup>199</sup> da heteronímia, reduzindo-a por intermédio de três vias interpretativas: (1) a primeira, psicológica, “consistiu em tentar encontrar na *vida* do Poeta (...) as motivações dessa diversificação em poetas”; (2) a segunda, literária, “em mostrar, através da

---

<sup>192</sup> LOURENÇO, Eduardo. *Pessoa revisitado: Leitura estruturante do drama em gente*. Lisboa: Tinta da China, 2017, p. 40.

<sup>193</sup> Ibid.

<sup>194</sup> Ibid.

<sup>195</sup> Lourenço, 2017, p. 40.

<sup>196</sup> Ibid.

<sup>197</sup> Ibid. p. 41.

<sup>198</sup> Ibid.

<sup>199</sup> Ibid. p. 31.

análise de cada um dos poetas que Pessoa pretendeu ser, que a apregoada autonomia não resiste a um exame, nem dos temas, nem das particularidades estilísticas”; (3) e a terceira, sociológica, diagnostica essa estranheza “como simples difracção de um comportamento histórico absurdo característico de uma classe sem futuro inteligível para essa mesma história de que é reflexo”.<sup>200</sup>

Segundo Lourenço, essas três vias podem ser representadas respectivamente por João Gaspar Simões, Jacinto do Prado Coelho e Mário Sacramento.<sup>201</sup> Os três, e, mais importante, as direções das exegeses que representam, teriam incorrido no “equivoco original” que Lourenço aponta. Porque “surpreendidos pelo fenómeno *literário* insólito de uma constelação de poetas”,<sup>202</sup> implicaram a poesia de Fernando Pessoa em leituras críticas cujas interpretações se concentraram em reduzir aquela “estranheza” com explicações que, por caminhos diferentes, tentaram reconstituir alguma totalidade daquelas poéticas.

Mas de que nos serve a constatação deste “equivoco original”? Alguma resposta se pode sugerir ao reconhecermos a mesma representação de exegese reducionista. Em nossa procura do Sensacionismo até aqui, vimos não mais do que uma presença ausente eclipsada por leituras críticas que apontam para diferentes direções nas quais o Sensacionismo não está integrado claramente. E vimos um Sensacionismo que figura como objeto para explicação de uma fase da poesia de Campos. Ou como produto de uma histeria mistificada. Em todos os casos, a presença do Sensacionismo na fortuna crítica parece corroborar para a constatação do equivoco para o qual Lourenço chama a atenção.

Por isso, uma vez admitida tal hipótese, parece-nos relevante a observação da adjetivação que qualifica o equivoco. O termo “original” sugere a possibilidade de aquela exegese de três vias ter “contaminado” a fortuna crítica com interesses de análise que se concentram em abordagens que reduzem a genialidade da poética pessoana. A sugestão parece mais possível no prefácio que Lourenço redige no ano de 2000, “Vinte anos depois”<sup>203</sup> da primeira edição de seu *Pessoa revisitado*, no qual afirma que, embora naquela altura muito já se tenha publicado sobre o autor da *Tabacaria*, a maioria “é repetição fastidiosa e até pouco honesta, do que já na década de 50 tinha sido dito ou entrevisto”.

---

<sup>200</sup> Ibid.

<sup>201</sup> Ibid.

<sup>202</sup> Ibid. p. 30.

<sup>203</sup> Lourenço, 2017, p. 13.

Porém perguntamo-nos se o equívoco não faz parte da natureza da leitura crítica em si. Talvez toda interpretação seja equivocada, porque toda interpretação é, ainda que o negue, uma tentativa de captura do incapturável. Ou somos Fernando Pessoa, ou somos nada. Por isso mesmo, talvez, a constatação daquela advertência de Pierre Houcarde: “Quanto mais nos aproximamos, mais Pessoa – poeta e homem – nos reserva algumas surpresas, apresentando-se diverso e contraditório”.<sup>204</sup> Quando mais nos aproximamos, mais surpresas, porque, por mais perto que estejamos, jamais seremos ele. Como um rei solitário no tabuleiro de xadrez: encurralado, mas incapturável. Como ser Pessoa? A impossibilidade da tarefa aponta para a impossibilidade na qual há o surgimento da arte.

Lourenço nos diz sobre o “mistério da ruptura” e aponta a gênese da heteronímia como o caminho para o esclarecimento desse mistério.<sup>205</sup> Ainda que sigamos seu conselho – ao advertir que esse esclarecimento genético não deve ser traçado pelas três direções de redução naquela fortuna original –, perguntamo-nos se não é na origem, em vez da gênese, o caminho para o esclarecimento do mistério. Ou seja, não na “genética” dos heterônimos, mas na origem da arte que os realiza e é por eles realizada. Na concepção de origem da poesia que porventura moveu a elaboração poética de Fernando Pessoa. “A base de toda a arte é a sensação”,<sup>206</sup> Pessoa escreveu possivelmente em 1916.

Movido por essas perguntas, nosso gesto retorna ao pressuposto anunciado no primeiro parágrafo desta investigação<sup>207</sup> e prossegue à procura de mais questões que sustentem um pensamento interessado em perceber de que maneira o Sensacionismo foi recebido pela fortuna crítica dedicada à obra de Fernando Pessoa. À procura deste “mistério da ruptura” que Lourenço evidencia, vamos em busca de alguma concepção de origem da poesia em Fernando Pessoa. Voltado para a hipótese de que essa origem reside no interesse por uma “poética da sensação”, *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*,<sup>208</sup> de José Gil, pode contribuir para o esclarecimento desse mistério.

---

<sup>204</sup> Houcarde, 2016, p. 11.

<sup>205</sup> Lourenço, 2017, p. 40-41.

<sup>206</sup> Pessoa, 1966, p. 162.

<sup>207</sup> Sensação. Eis a palavra-chave que porventura guarda todo, senão grande parte do interesse poético presente na obra de Fernando Pessoa.

<sup>208</sup> GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio d’Água, 1987.

## 2.5 José Gil: sensacionismo, uma definição abstrata

Publicado em 1987, *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*, do filósofo José Gil, coloca em evidência o interesse pessoano pela sensação. Não como mero interesse de fundo temático somente, mas como o núcleo do motor de sua poética: dado incontornável da elaboração artística de Fernando Pessoa, sobre o qual a fortuna crítica não empregou atenção. “(...) a estética de Pessoa comporta uma arte poética que considera as sensações como unidades primeiras, a partir das quais o artista constrói a sua linguagem expressiva”,<sup>209</sup> Gil afirma e aponta a lacuna deixada pela fortuna crítica até então:

É surpreendente que esta teoria não tenha merecido maior atenção – tanto mais que, do começo ao fim da sua obra, Fernando Pessoa não para de falar, de pensar, de tomar como tema as sensações, a ponto de fundar um movimento literário, o “Sensacionismo”; é que todas as questões clássicas da exegese de sua poesia (a heteronímia, a realidade, o sonho, a consciência, a vida, etc.) giram à volta da sua doutrina das sensações. (GIL, 1987, p. 11)

É relevante ressaltar o seguinte trecho: “todas as questões clássicas da exegese de sua poesia (...) giram à volta da sua doutrina das sensações”. Eureka! Para Gil, as questões que nortearam a crítica pessoana (heteronímia, realidade, sonho, consciência, vida, etc.) estão relacionadas, na verdade, à sua doutrina das sensações. Viva em todos os aspectos de sua obra poética – e no Sensacionismo enquanto movimento literário teorizado que pode ser observado na variedade de artigos, cartas e fragmentos nos quais a mente inquietante de Fernando Pessoa elucubra acerca de uma origem da arte e da literatura cuja matéria são as sensações. De tal modo que as questões suscitadas pela obra poética de Fernando Pessoa surgem, portanto, de seu interesse pelas sensações como “matéria da arte”.<sup>210</sup>

Assim, e admitida a hipótese de Gil, poderia o Sensacionismo, a doutrina pessoana das sensações, elucidar o “mistério da ruptura” que Lourenço aponta? Essa pergunta nos surge. E nos surge a possibilidade de o Sensacionismo contribuir para o esclarecimento da concepção de arte em Fernando Pessoa, origem da

---

<sup>209</sup> Ibid. p. 11.

<sup>210</sup> Gil, 1987, p. 12.

poesia (não gênese dos heterônimos), na qual possivelmente reside alguma potência de leitura crítica da sua obra.

Recobrando a questão chave de nossa investigação, perguntamo-nos se o Sensacionismo, o conjunto de textos e fragmentos teóricos legados por Fernando Pessoa, não indica alguma via para a concepção da origem da poesia que porventura norteou o conjunto de toda a sua obra poética, e as questões que ela suscita ao mesmo tempo que é por elas suscitada. Talvez o “mistério da ruptura” seja o mistério do surgimento do poema, o qual se relaciona intimamente, em Fernando Pessoa, com o papel das sensações nessa originação. Um processo de produção literária ligado de maneira íntima a um processo de produção de sensações.

José Gil levanta hipóteses a respeito deste processo literário fundamentado pelo interesse primordial na análise de sensações e sugere a possibilidade de compreendermos a experiência sensacionista de Fernando Pessoa a partir da observação do que ele chama seu “laboratório poético”, cujo melhor “diário-testemunho”<sup>211</sup> seria o *Livro do desassossego*, obra assinada pelo denominado semi-heterônimo Bernardo Soares. Sua tese nos permite avançar em direção ao terceiro gesto desta investigação. Partindo da hipótese que nos parece mais provável – que uma leitura atenta do Sensacionismo pessoano pode esclarecer o mistério do surgimento de seus poemas (e poetas) –, vejamos como Gil pensa a relação íntima entre sensação e obra poética pessoana.

\*

Para Gil, Fernando Pessoa teria constituído a si mesmo como um laboratório de sensações. Sua elaboração poética, a sua criação literária, era seu “laboratório de linguagem”.<sup>212</sup> A linguagem que emerge das sensações: matéria-prima transformada do poema, matéria-prima transformada de toda a arte. Dessa forma, a poesia pessoana estaria fundamentada pela “possibilidade infinita de escrever”,<sup>213</sup> pela

---

<sup>211</sup> Gil, 1987, p. 13.

<sup>212</sup> Ibid. p. 9.

<sup>213</sup> Ibid. p. 10.

“incessante proliferação das palavras e das sensações”.<sup>214</sup> Pessoa “assiste à sensação do poema perscrutando as próprias sensações, espreitando o seu jorrar, apanhando-as à passagem, vendo-as engastarem-se em palavras, enquanto estas suscitam novas sensações de uma outra realidade”.<sup>215</sup> Porém, não assiste apenas. Provoca. Pessoa provocou “os mecanismos que presidiam ao nascimento da linguagem poética”.<sup>216</sup> Foi um experimentador. Mas foi mais. Foi um “analisador de sensações”.<sup>217</sup> Porque as sensações fornecem apenas a matéria: “é necessária toda uma construção teórica, implicando a consciência e seu poder de abstracção, para explicar a expressividade da linguagem poética”.<sup>218</sup> Provoca, pois, o processo, o nascimento da linguagem do poema: “multiplica as sensações, divide-as, desdobra-as, isola-as. Faz surgir assim as sensações mais agudas, mais intensas”.<sup>219</sup> “Toda a arte poética de Pessoa gira em torno dessa operação”.<sup>220</sup>

É preciso analisar as sensações, porque desse modo é possível revelar as mais escondidas, as mais microscópicas e, portanto, as mais exacerbadas; porque é a melhor forma de as multiplicar, uma vez que cada uma delas contém uma infinidade que é preciso trazer à luz, “exteriorizar”; porque, ao serem analisadas nesse meio de semi-consciência, segregado pelo estado experimental, as sensações originárias de sentidos diferentes entrecruzam-se naturalmente, o vermelho torna-se agudo, o olfacto dota-se de visão – assim se suscitam como que metáforas naturais; porque as sensações desdobram um espaço próprio que só pode ser apreendido se o espaço e o tempo normais, macroscópicos, tiverem já deixado de impor a sua dominação – ora a análise, ao decompor os blocos de sensações, desestrutura o espaço eucalidiano, fazendo nascer outros espaços, que acompanham sensações minúsculas; trata-se por fim de testar os processos de abstracção das emoções, procurando criar sensações já analisadas. (GIL, 1987, p. 19-20)

Desestruturar o espaço eucalidiano. Como a criança que aos poucos evolui do espaço topológico ao projetivo. O poema está para o homem como o mundo para a criança que o descobre; que o deslinda, desvela, conhece, para, enfim, se reconhecer através dos sentidos, instrumentos orgânicos de acesso ao saber e à vida. Por isso mesmo, as sensações, matéria da arte, porque são as matérias da vida. Sentir é saber. Fernando Pessoa sabia disso. Mas soube melhor que saber é

---

<sup>214</sup> Ibid.

<sup>215</sup> Ibid.

<sup>216</sup> Ibid.

<sup>217</sup> Ibid.

<sup>218</sup> Ibid.

<sup>219</sup> Ibid.

<sup>220</sup> Ibid.

sabor. E que “sentir tudo de todas as maneiras” é reconhecer os infinitos acessos da poesia.

Porque “a arte exprime de modo mais essencial aquilo que naturalmente sentimos, sem artifício”,<sup>221</sup> ou seja, porque “o objetivo da poesia é suscitar com palavras e ritmos, sensações que exprimem a vida bem melhor do que a vida se exprime a si própria”,<sup>222</sup> Fernando Pessoa se transforma, segundo Gil, “em máquina de sentir literariamente”,<sup>223</sup> ou seja, de saber literariamente. De saber pela literatura. Pelo poema. O poema como expressão do conhecimento. O conhecimento que o poema é. Não está nele. O poema é o saber.

Porém, como filósofo, Gil quer definir o abstrato. Por isso reconhece o Sensacionismo como a expressão de uma doutrina das sensações que fundamenta toda a poética pessoana, mas o reconhece à procura de a definir.

Gil busca, assim, definir a definição do indefinível. Não tem fim. Se a arte poética de Fernando Pessoa é a realização de uma linguagem das sensações, laboratório poético que resulta na “possibilidade infinita de escrever”,<sup>224</sup> porque provoca uma sem fim proliferação de palavras e sensações, o Sensacionismo é, conseqüentemente, a própria instabilidade dos versos, e assim a própria instabilidade dos heterônimos. Porque os heterônimos são os poemas. E os poemas são as sensações. As sensações que dele se suscita. E se sabe. E as sensações que ele sabe e por isso é.

Dessa forma, Gil nos indica o caminho para aquele mistério da ruptura observado por Lourenço. Indica e deixa a trilha por cortar. Porque é filósofo. Gil não é crítico literário, cabe ressaltar e justificar a sua presença neste gesto de procura do Sensacionismo na fortuna crítica: seu texto filosófico parece ter sido o que melhor integrou o Sensacionismo pessoano a uma leitura crítica.

Mas retomemos aquela definição de Mário Sacramento acerca do ato de se fazer uma crítica literária comparado com o de se descrever uma paisagem. Seria mesmo a execução de uma crítica literária comparável com a descrição de certa paisagem? Neste caso, a literatura estaria para nós, portanto, como um jardim? Ou uma floresta intocada?

---

<sup>221</sup> Gil, 1987, p. 20.

<sup>222</sup> Ibid.

<sup>223</sup> Ibid.

<sup>224</sup> Ibid. p. 10.

A fortuna crítica pela qual movimentamos nosso gesto de procura, incluindo o alemão Georg Rudolf Lind, parece ter correspondido à concepção de crítica literária descrita por Sacramento. Pessoa esteve, para eles, como um jardim está para um botânico. Paisagem que ora descrevem com esforço para expressar seu todo, ora dedicam atenção a um ponto específico de seu espaço: uma árvore, um arbusto, uma flor. Descrevem, digamos, os ramos e as ramificações que nela brotam. Procuram alguma gênese que justifique seu estar ali, viva!, a paisagem, e o que dela vive também. Descrevem a paisagem. Mas Gil a pisou. Por isso, Gil percebeu o chão de serapilheira que a alimenta. A manta morta que cobre o chão das florestas e dá-lhes vida. Gil a pisou e percebeu. Mas não ficou descalço. Não sentiu as folhas, terra, sementes, caules, frutos, ramos, restos de animais. Viu que a paisagem não estaria de pé não fosse aquele chão de liteira. Mas não ficou descalço. Ficou lá de pé calçado a definir o abstrato. Não sentiu a materialidade plástica daquele chão.

Sobretudo, no que diz respeito ao Sensacionismo, a fortuna crítica observada, incluindo José Gil, não transpôs “as plantas do jardim da arte para a terra estranha do saber”.<sup>225</sup> Walter Benjamin descreve a crítica literária como o ato de se transpor, ou transplantar, “captando com atenção as pequenas mudanças de cor e de forma que acontecem nesse processo”.<sup>226</sup> O que isso nos diz? Que o acesso a alguma compreensão do *que é, pois, o Sensacionismo*, implica não na descrição ou definição dos pressupostos que nortearam a criação literária de Fernando Pessoa, mas na atenção aos saberes, ou sensações, que a sua criação literária oferece e é. Lendo-a com interesse de captura do que nela se deixa capturar. Captá-la com cuidado, para transplantá-la enfim à *terra estranha do saber*.

Portanto, porque o Sensacionismo é expressão abstrata daquela poética fundeada nas sensações, materialidade plástica dos poemas, materialidade em si dos versos, o que deve possibilitar sua compreensão é, na verdade, uma leitura atenta da própria obra literária de Fernando Pessoa. Dos seus versos.

\*

---

<sup>225</sup> BENJAMIN, Walter. *Linguagem, tradução, literatura – Filosofia, teoria e crítica*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018, p. 114.

<sup>226</sup> Benjamin, 2018, p. 114.

Esta percepção, resultante dos dois movimentos de pesquisa realizados,<sup>227</sup> nos permite avançar em direção ao terceiro gesto desta investigação, cuja natureza desconhecíamos no começo de nossa procura pela presença do Sensacionismo na fortuna crítica. Agora sabemos: partindo da hipótese que nos parece mais provável, a de que uma leitura atenta do Sensacionismo pessoano pode esclarecer o mistério do surgimento de seus poemas (e poetas), vamos aos versos, à obra literária de Fernando Pessoa.

---

<sup>227</sup> E resultante também do Exame de Qualificação desta pesquisa, no qual ambos os professores da banca – Sérgio Nazar David e Luís Maffei – orientaram a continuidade da pesquisa no sentido dos poemas, sugerindo que nossa escrita avançasse para alguma reflexão sobre o Sensacionismo realizada pela atenção à obra literária de Fernando Pessoa.

### 3 SENSACIONISMO NA MATERIALIDADE DOS VERSOS

Pisar o chão de serapilheira portanto. Descalços. Ou seja, sentindo o que nos poemas se deixa tocar. Saber é sabor. Ler é colher. Conhecer é procurar saber, provar. Tomar consciência. Escrever é gravar, grafar. Sensação é conhecimento. Poesia ou tensão entre palavras. Tensão é origem de toda a vida. Ou o universo inteiro não começa a partir de um ínfimo espaço chamado singularidade? De sua tensão e expansão, tudo. Inclusive tempo e espaço. Inclusive o homem. E dele, a realidade apreendida de seu mundo. Esta esfera quase toda azul chamada Terra. Que só chegamos a ver pela primeira vez na década de 1960 do último século. Mas nunca a vimos. Vimos sua fotografia. Que é simples captura de luz. Vimos a luz guardada de um instante. Seria o poeta o fotógrafo? A câmera? A luz? Seria o poema o instante? A captura? O impulso para alguma nova navegação? Navegar para onde se já sabemos todos os mares?

Pessoa parece ter sabido que cada célula de todo ser vivo é uma unidade orgânica que responde aos sentidos. Em diferentes dimensões da realidade, estar vivo é essencialmente estar apto a sentir. Nossas células sentem. O funcionamento mesmo de qualquer organismo vivo depende da capacidade de sentir em diferentes níveis de realidade. Achamos que operamos cinco formas de sentir que nos dão o mundo. Mas, na verdade, nós é que somos operados por cinco sentidos que nos dão uma realidade de vida. Microscopicamente, em nosso corpo, milhões de células estão a cada momento, vivas, sentindo. A ciência biológica do último século avançou o suficiente para concluir que mesmo as células têm componentes orgânicos responsáveis por sentir, por apreender informações externas, como fazemos quando tocamos uma superfície ou enxergamos as profundidades de algum horizonte.<sup>228</sup> Nunca fez tanto sentido afirmar “a sensação como realidade essencial”.<sup>229</sup>

---

<sup>228</sup> Ao falar sobre o desafio de se compreender a vida através de pesquisas nas ciências biológicas, o Prêmio Nobel de Fisiologia ou Medicina, Paul Nurse, reconheceu que “(...) um poeta, ou um artista pode ajudar, contribuindo para a base de pensamentos criativos, por descrever mais claramente estados emocionais, ou interrogando o que realmente significa ser.” (Tradução livre de: “(...) a poet or an artist can help, by contributing to the basis of creative thoughts, by more clearly describing emotional states, or by interrogating what it really means to be.”). Cf. Paul Nurse, 2020, p. 210.

<sup>229</sup> Pessoa, 1993, p. 141.

Assim, se a realidade essencial da vida é a sensação, “a arte é personalização da sensação”,<sup>230</sup> Pessoa afirma. E é disso que o Sensacionismo trata: Inquietação mental sobre a realidade da qual nasce a arte, o poema. *Sentir tudo de todas as maneiras*, porque “a arte é a inspiração do indivíduo a ser o universo”,<sup>231</sup> é o primeiro princípio do “Sensacionismo considerado apenas como arte”.<sup>232</sup> O segundo, abolir o dogma da objetividade, ou seja, porque “a obra de arte é uma tentativa de provar que o universo não é real”.<sup>233</sup> Afinal de contas, se a realidade essencial é sensação, “o universo é uma coisa imaginada” e “a obra de arte é um produto de imaginação”.<sup>234</sup> Por isso mesmo, o terceiro princípio: abolir o dogma da dinamicidade, pois “a obra de arte visa a fixar o que só aparentemente é passageiro.”<sup>235</sup>

O instante portanto. Como a luz do instante capturado pelo fotógrafo astronauta. O poeta. E o poema como a simplicidade do “supérfluo”<sup>236</sup> que acrescenta ao universo uma quarta dimensão. Como se a fotografia revelada de um mundo que não precisávamos ver, mas, porque o vemos, o redescobrimos novamente através daquele instante. A mesma luz, o mesmo instante, emitida novamente por décadas sempre que revista, emitida, colhida, replantada.

O poeta captura um instante supérfluo portanto. E a captura plantada no terreno da linguagem. Tensão entre palavras. As palavras capturadas. Ou um negativo que o leitor revela quando colhe, ou lê, a luz de um instante sentido. O universo alargado para uma quarta dimensão que não lhe acrescenta nada: é o mesmo de sempre, imaginado. O instante de um universo que o poeta sabe porque sente. E, porque sente que sente, o personaliza na linguagem – pelas palavras. O poema. Instante guardado no terreno da arte.

E, assim, alguma compreensão do Sensacionismo passa necessariamente pela leitura, ou colheita, dos instantes de sensações que Pessoa capturou e plantou no terreno da arte. Com as palavras. Os poemas. Porque saber é sabor, ler é provar, o Sensacionismo só se sabe na materialidade dos versos. Nos versos, na obra literária de Fernando Pessoa e seus poetas, o Sensacionismo: esta chamada

---

<sup>230</sup> Ibid.

<sup>231</sup> Pessoa, 1993, p. 141.

<sup>232</sup> Ibid.

<sup>233</sup> Ibid.

<sup>234</sup> Ibid.

<sup>235</sup> Ibid.

<sup>236</sup> Ibid.

“doutrina das sensações” que motivou todo o seu fazer literário, mas viva, de fato, na materialidade das palavras que escreveu.

\*

Vejamos como a encontramos, primeiramente, no *Livro do Desassossego*, de Bernardo Soares. E, em seguida, em duas versões do poema “Nada fica de nada”, de Ricardo Reis. Na verdade, vejamos não como a encontramos, mas como podemos exercitar reflexões acerca do Sensacionismo com as duas referidas obras dos dois referidos heterônimos, em geral pouco associados ao Sensacionismo.

Como observamos em nossa procura pelo tema na fortuna crítica, o Sensacionismo interpretado enquanto movimento literário é comumente associado a um Álvaro de Campos que, sob influência de Alberto Caeiro, teria despertado para as sensações; e a um Fernando Pessoa, ele mesmo, responsável pela sua teorização.

Mas será que o tema se limita mesmo aos textos subscritos apenas por Campos, Caeiro e Pessoa? Além disso, será que o Sensacionismo se delimita enquanto movimento literário restrito a um espaço e tempo específicos da criação literária de Fernando Pessoa? Ou seja, a uma fase da poesia de um heterônimo especificamente? Ou a um período das elucubrações e inquietações teóricas de Fernando Pessoa?

Duas obras à distância do que a tradição crítica compreende como Sensacionismo podem nos permitir avançar na direção de respostas possíveis a estas questões.

### 3.1 *Livro do desassossego* (1913-1935), de Bernardo Soares<sup>237</sup>

---

<sup>237</sup> PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego* (Bernardo Soares). Seleção e Introdução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

“Tudo se inicia sem coisa alguma a narrar, uma *autobiografia sem fatos, uma história sem vida* [...] quando não se tem nada a contar, há de contar as muitas horas assistidas; assim lemos.”<sup>238</sup>

Cheguei hoje, de repente, a uma sensação absurda e justa. Reparei, num relâmpago íntimo, que não sou ninguém. Ninguém, absolutamente ninguém. Quando brilhou o relâmpago, aquilo onde supus uma cidade era um plano deserto; e a luz sinistra que me mostrou a mim não revelou céu acima dele. Roubarám-me o poder ser antes que o mundo fosse. Se tive que reencarnar, reencarnei sem mim, sem ter eu reencarnado. (PESSOA/SOARES, 1986, p. 156)

Bernardo Soares navega para si. Como se navegar para si consistisse no meio para se navegar para tudo. Uma sensação da existência de tudo e de todos. Da presença, inclusive, até mesmo dos outros heterônimos. *Reparei [...] que não sou ninguém*. Porque “para tudo fazer, tudo imitar [...] é preciso não ser *nada* por si mesmo, nada ter de *próprio*”.<sup>239</sup> Porque, se tudo é sensação, se mesmo o universo não existe a não ser por intermédio do que sinto ao saber que sinto, conhecer é sentir o desconhecido. E sentir que sinto é conhecer e reconhecer o indizível. A arte nasce disso. Para “aperfeiçoar o dom da natureza”, o “dom de nada”: a poesia.<sup>240</sup>

Por isso mesmo, fazer poemas talvez signifique realizar alguma nova grande navegação pelo mar dos sentidos. *Num relâmpago íntimo*. Último novo continente a ser revelado: o homem. *Quando brilha o relâmpago*, o feixe de luz que revela o instante de um deserto plano e sem céu. Palavras que “visitam notavelmente os sentidos do leitor”.<sup>241</sup>

Tudo em meu torno é o universo nu, abstrato, feito de negações noturnas. Divido-me em cansado e inquieto, e chego a tocar com a sensação do corpo um conhecimento metafísico do mistério das coisas. Por vezes amolece-se-me a alma, e então os pormenores sem forma da vida quotidiana bóiam-se-me à superfície da consciência, e estou fazendo lançamentos à tona de não poder dormir. Outras vezes, acordo de dentro do meio-sono em que estagnei, e imagens vagas, de um colorido poético e involuntário, deixam escorrer pela minha desatenção o seu espetáculo sem ruídos. Não tenho os olhos inteiramente cerrados. Orla-me a vista frouxa uma luz que vem de longe; são os candeeiros públicos acesos lá em baixo, nos confins abandonados da rua. (PESSOA/SOARES, 1986, p. 67)

<sup>238</sup> MOTTA, Marcus. *Talo do Lido; Falo das falas de outros*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014, p. 49.

<sup>239</sup> LACOUÉ-LABARTHE, Phillippe. *A imitação dos modernos. Ensaios sobre arte e filosofia*. São Paulo: Paz&Terra, 2000, p. 170.

<sup>240</sup> Ibid. p. 171.

<sup>241</sup> Motta, 2014, p. 15.

Navegação desassossegada, dividida entre o *cansado* e o *inquieta*. Um tocar no *conhecimento metafísico dos mistérios das coisas*. Ou quem sabe naquele mistério da ruptura – de onde nascem os poemas e poetas de Fernando Pessoa.

Mas que mistério? Alberto Caeiro diria: nenhum. *Tudo é o universo nu, abstrato, feito de negações noturnas*.

*Sensação do corpo*. Matéria. E a sensação material do texto. As palavras. Em linguagem. Os *pormenores sem forma da vida quotidiana* boiando na *superfície da consciência*. Um “ditar a vida desassossegadamente”.<sup>242</sup> O livro, pois, de desassossegos. Texto ou textura *abstrata* de um universo *feito de negações noturnas*. *Imagens vagas, de um colorido poético e involuntário*.

E uma luz que vem de longe invadindo. Da *rua*. De fora. À noite. Uma luz que vem de fora e *orla* margeando. À margem. Ou fronteiras que revelam instantes: entre o que vejo e vejo que vejo; o que sinto e sinto que sinto. E sonho. “Mas antes como num sonho que significa o trabalho (do) inconsciente”.<sup>243</sup> Um livro, portanto, que colhe, acolhe, elege. Entre a desatenção e o sono, a tarefa de Bernardo Soares. A tarefa de Pessoa. E da arte: ditar a vida desassossegadamente. “Tarefa de tornar o conhecível, seja lá o que isso for, a gagueira do como: linguagem”.<sup>244</sup> “O desejo humano de sonhar sua existência humana impreterivelmente, sendo de todos os homens e tempo nenhum.”<sup>245</sup>

Toda a vida é um sonho. Ninguém sabe o que faz, ninguém sabe o que quer, ninguém sabe o que sabe. Dormimos a vida, eternas crianças do Destino. Por isso sinto, se penso com esta sensação, uma ternura informe e imensa por toda a humanidade infantil, por toda vida social dormente, por todos, por tudo. (PESSOA/SOARES, 1986, p. 50)

Porque *toda a vida é um sonho*. Dormimos inconscientes de nós mesmos e de tudo. *Dormentes*. Ou seja, o que tocamos com formigamento: o universo inteiro, os mistérios das coisas. O mistério da ruptura entre o ele e os outros. Ele, Bernardo Soares, e tudo. Sua realidade sentida com dormência na linguagem – que ele é. *Ninguém sabe o que faz. Ninguém sabe o que quer. Ninguém sabe o que sabe*. Somos crianças dormindo a vida. Todos nós.

<sup>242</sup> Ibid. p. 19.

<sup>243</sup> Lacoue-Labarthe, 2000, p. 172.

<sup>244</sup> Motta, 2014, p. 17.

<sup>245</sup> Ibid. p. 30.

Soares *pensa com esta sensação* de si. Do homem. Da *humanidade infantil* inteira, que não sabe o que sabe. Sabe algum sabor que sente – e que só sabendo que sente sabe, se pensar com a sensação de saber que o que sabe é porque sente. Ora, porque saber é sentir. E conhecimento é sensação. Porque Soares “sabe que a existência não pode descrever realidade alguma. Sente-a como vã e volátil”.<sup>246</sup>

Eu não possuo o meu corpo como posso eu possuir com ele? Eu não possuo a minha alma — como posso possuir com ela? Não compreendo o meu espírito como através dele compreender? As nossas sensações passam — como possuí-las pois — ou o que elas mostram muito menos. Possui alguém um rio que corre, pertence a alguém o vento que passa? Não possuímos nem um corpo nem uma verdade — nem sequer uma ilusão. Somos fantasmas de mentiras, sombras de ilusões e a minha vida é vã por fora e por dentro. Conhece alguém as fronteiras à sua alma, para que possa dizer — eu sou eu? Mas sei que o que eu sinto, sinto-o eu. Quando outro possui esse corpo, possui nele o mesmo que eu? Não. Possui outra sensação. Possuímos nós alguma coisa? Se nós não sabemos o que somos, como sabemos nós o que possuímos? (PESSOA/SOARES, [s.d] 1986, p. 322)

Não sabemos. *Porque não sabemos o que somos*. Somos sentidos. E sensações de nós mesmos. *Fantasmas de mentiras. Sombras de ilusões*. O passado inteiro, memória de sentidos inventados. O presente à sombra das ilusões futuras: o futuro. Que realidade temos senão a realidade de não termos coisa alguma?

*Eu não possuo o meu corpo. Eu não possuo a minha alma. Não compreendo o meu espírito. As nossas sensações passam*. “Somos contos contando contos, cadáveres/ Adiados que procriam”, Ricardo Reis diria. E Bernardo Soares, ajudante de contador, de guarda-livros, colecionando sentidos desassossegados: a linguagem que encontra enquanto sente, dando testemunho de como chega até ali.<sup>247</sup> Sua autobiografia sem fatos. “História sem vida; ou seja, arte”.<sup>248</sup> Um contar as sensações. “Leitura plasmada em exercício de escrita”.<sup>249</sup> É o que ele faz. Como um “‘homem sem qualidades’, o ser sem propriedade nem especificidade, o sujeito sem sujeito (ausente de si mesmo, distraído de si mesmo, privado de si)”.<sup>250</sup>

---

<sup>246</sup> Ibid. p. 26.

<sup>247</sup> Motta, 2014, p. 21.

<sup>248</sup> Ibid. p. 25.

<sup>249</sup> Ibid. p. 20.

<sup>250</sup> Lacoue-Labarthe, 2000, p. 170.

E tão suave é a sensação que me alheia do débito e do crédito que, se acaso uma pergunta me é feita, respondo suavemente, como se tivesse o meu ser oco, como se não fosse mais que a máquina de escrever que trago comigo, portátil de mim mesmo aberto. Não me choca a interrupção dos meus sonhos: de tão suaves que são, continuo sonhando-os por trás de falar, escrever, responder, conversar até. E através de tudo o chá perdido finda, e o escritório vai fechar... Ergo do livro, que cerro lentamente, olhos cansados do choro que não tiveram, e, numa mistura de sensações, sofro que ao fechar o escritório se me feche o sonho também; que no gesto de mão com que cerro o livro encubra o passado irreparável; que vá para a cama da vida sem sono, sem companhia nem sossego, no fluxo e refluxo da minha consciência misturada, como duas marés na noite negra, no fim dos destinos da saudade e da desolação. (PESSOA/SOARES, 1986, p. 71)

*Como se não fosse mais que a máquina de escrever.* Ou uma máquina de captura de instantes sentidos. “Benditos sejam os instantes, e os milímetros, e as sombras das pequenas coisas, ainda mais humildes do que elas!”.<sup>251</sup> Guardador de sensações? Ou Bernardo Soares, sensacionista. Poderia ter assinado assim? Mas não foi preciso. Por isso a *sensação do corpo* que não tem. O narrar os sentidos que são as palavras materialmente no corpo do livro – que ele é. Ou o contar de sensações que não sentiu. Mas existem, porque suscitadas.

Vem-me, então, um terror sarcástico da vida, um desalento que passa os limites da minha individualidade consciente. Sei que fui erro e descaminho, que nunca vivi, que existi somente porque enchi tempo com consciência e pensamento. E a minha sensação de mim é a de quem acorda depois de um sono cheio de sonhos reais, ou a de quem é liberto, por um terremoto, da luz pouca do cárcere a que se habituara. (PESSOA/SOARES, 1986, p. 173)

Existem. Porque Soares encheu *tempo com consciência e pensamento*. Escreveu. Inscreveu sensações com palavras. Como se esculpisse sentidos no papel. Com linguagem. Como se aperfeiçoasse o dom da natureza, grave, “como convém a um deus e a um poeta”.<sup>252</sup> Seu *dom de nada*.<sup>253</sup> Aquelas sensações gravadas na memória dos versos. As sensações que Bernardo Soares é. Por isso as conta. Porque contá-las é seu modo de ser; de manifestar e reconhecer o “absurdo que nela [na escrita] só pode existir: leitura”.<sup>254</sup> E alargar o universo...

Sou uma placa fotográfica prolixamente impressionável. Todos os detalhes se me gravam desproporcionadamente [a] haver um todo. Só me ocupa de mim. O mundo exterior é me sempre evidentemente sensação. Nunca me esqueço de que sinto. (PESSOA/SOARES, 1986, p. 194)

<sup>251</sup> Pessoa, 1986, p. 193.

<sup>252</sup> PESSOA, Fernando. *Obra completa de Alberto Caeiro*. Lisboa: Tinta da China, 2018, p. 45.

<sup>253</sup> Lacoue-Labarthe, 2000, p. 171.

<sup>254</sup> Motta, 2014, p. 54.

Por isso existe. Porque existir é essencialmente sentir. E por isso diz. Sua voz que fala é “um sentir sem possuir a linguagem. Como tal, uma complexa forma de vida. A voz que fala, portanto, precisa ser lida, fazendo com que seu saber suba superfície da linguagem e não seu conteúdo.”<sup>255</sup>

### 3.2 Duas versões de “Nada fica de nada” (1932), de Ricardo Reis

Duas versões do mesmo poema de Ricardo Reis corroboram para a investigação de seu *poetizado*, em referência ao pensamento de Walter Benjamin no ensaio “Dois poemas de Friedrich Hölderlin”.<sup>256</sup> Em seu texto, Benjamin indica um método de investigação estética que foge ao interesse pelo processo de criação lírica, pela pessoa do poeta ou pela sua visão de mundo. O que deve ser investigado é “a esfera particular e única na qual se encontram a tarefa e o pressuposto do poema”,<sup>257</sup> o *poetizado*: produto e objeto da investigação, “território singular que contém a verdade da poesia”.<sup>258</sup> E *verdade* entendida como a objetividade do trabalho de criação do poeta, ou o cumprimento de suas tarefas artísticas.

A tarefa é sempre a vida. O cumprimento é a tarefa em si, que é simplesmente o poema.

Mas por que digredimos? Apenas para estabelecer que nossa procura pelo Sensacionismo na criação literária de Fernando Pessoa é antes uma procura pelo seu *poetizado* na mesma visão de Benjamin.

Nesse ponto, as duas versões de “Nada fica de nada”, de Ricardo Reis, nos ajudam a acessar diferentes camadas de um mesmo ditar a vida, a tarefa do poema, que Fernando Pessoa cumpre com o poema em si:

[VERSÃO 1]<sup>259</sup>

<sup>255</sup> Ibid. p. 22.

<sup>256</sup> BENJAMIN, Walter. “Dois poemas de Friedrich Hölderlin”. In: *Teresa revista de Literatura Brasileira* [12|13]; São Paulo, p. 584-603, 2013.

<sup>257</sup> Benjamin, 2013, p. 585.

<sup>258</sup> Ibid. p. 585

<sup>259</sup> PESSOA, Fernando. *Obra completa de Ricardo Reis* (edição de Jerónimo Pizarro e Jorge Uribe). Lisboa: Tinta da China, 2019, p. 168.

Nada fica de nada. Nada somos.  
 Um pouco de sol e ao ar nos atrasamos  
 Da irrespirável treva que nos pese  
     Da húmida terra imposta,  
 Cadáveres adiados que procriam.  
 Leis feitas, estátuas vistas, odes findas –  
 Tudo tem cova sua. Se nós, carnes  
 A que um íntimo sol dá sangue, temos  
     Poente, porque não elas?  
 Somos contos contando contos, nada.

[VERSÃO 2]<sup>260</sup>

Nada fica de nada. Nada somos.  
 Um pouco ao sol e ao ar nos atrasamos  
 Da irrespirável treva que nos pesa  
     Da húmida terra imposta.  
 Leis feitas, estátuas altas, odes findas –  
 Tudo tem cova sua. Se nós, carnes  
 A que um íntimo sol dá sangue, temos  
     Poente, porque não elas?  
 O que fazemos é o que somos. Nada  
 Nos cria, nos governa e nos acaba.  
 Somos contos contando contos, cadáveres  
     Adiados que procriam.

Vemos essas camadas na comparação dos versos que são (*Somos contos contando contos, nada*) com os versos que poderiam ser (*Somos contos contando contos, nada nos cria, nos governa e nos acaba*). Além disso, *Cadáveres adiados que procriam* é deslocado do meio da primeira versão para o fim da segunda, cumprindo o desdobramento do mesmo sentido já realizado por *Somos contos contando contos*, também deslocado e desdobrado pelo verso *O que fazemos é o que somos*. – Enquanto *Nada nos cria, nos governa e nos acaba* desdobra os sentidos de *leis, estátuas e odes*.

Aqui, não importa qual das versões foi escrita primeiro. Nosso objeto é o *poetizado*. Um mesmo *poetizado* que se evidencia a partir das duas versões – expressando desdobramentos de sentidos que desdobram e prolongam sensações. Ou seja: O que somos? O que fazemos. O que fazemos? Contamos contos.

A realização da tarefa do poema é a realização em si da vida. De modo que “Nada fica de nada” acaba por nos remeter de alguma maneira à finitude também da

---

<sup>260</sup> PESSOA, Fernando. *Poemas de Ricardo Reis*. (edição crítica de Luiz Fagundes Duarte.) Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/1809>>.

vida. Como se o fim do poema nos aconselhasse à compreensão de nosso fim e, portanto, de nossa humanidade.

Porque *Nada somos. Um pouco de sol e ao ar nos atrasamos/ da irrespirável treva que nos pese (e nos pesa)*. Mesmo este mero deslocamento de presente subjuntivo para indicativo evidencia um rico prolongamento de sentido, quando nos permite a percepção de aprofundamento da certeza poética sobre o caráter finito da vida.

Neste sentido, o *poetizado* do poema parece constituir uma língua poética que aconselha a humanidade dos homens.

Assim sendo, como a percepção deste *poetizado* nos serve para a constatação do Sensacionismo presente no poema? Parece-nos que o Sensacionismo opera as diversas camadas desta linguagem poética que constitui a materialidade dos versos.

Em uma espécie de palimpsesto – observado com a sobreposição das duas versões –, a operação pode ser apreendida pelos desdobramentos de sentidos cumpridos com os deslocamentos dos versos assinalados. Mas ela também se apreende na leitura individual de cada uma das versões do poema. Comparadas, elas intensificam e aprofundam uma complexidade de sensações suscitadas que constituem cada versão isolada de “Nada fica de nada”.

Mas como, então, ler Pessoa? Ou como ler com fluência esta linguagem poética?

O primeiro passo é fixar que “compreender ‘Fernando Pessoa’ não é explicá-lo. Sua obra exige da compreensão que ela clame pelo extrato não-explicativo, pois é da explicação reduzir o novo e o desconhecido ao conhecido”.<sup>261</sup> Diante dessa perspectiva, é relevante atentar para o que Marcus Motta adverte:

Um escrito “Pessoa” não tem, portanto, por destinação essencial comunicar, pois se desenvolve enquanto poética que renega a noção de um conteúdo transmissível na linguagem, uma vez que poema não é nem imagem nem cópia de algo. No âmbito da artisticidade da arte “Fernando Pessoa”, a obra literária é imperativa a priori, exigindo sua autonomia e demandando o desejo de sua estrutura original — como instante inesquecível, mesmo que o esquecimento leve a melhor, corresponde à ação de uma linguagem própria que mantém a afinidade entre a linguagem poética expressa pelas coisas e a linguagem dos homens. (MOTTA, 2009, p. 11)

<sup>261</sup> MOTTA, Marcus. *Ensaios e Esparadrapos – cenas de leitura da obra Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2009, p. 13.

Desse modo, os versos “são intelectivos avisos de contemporaneidade da sensação e de pensamento, justificando o saber poético como conhecimento autônomo”.<sup>262</sup> Registros de sensações sentidas porque suscitadas, mas também, e por isso mesmo, seres de fato: “animais”,<sup>263</sup> “autômatos”,<sup>264</sup> “ouriços”.<sup>265</sup>

Reconhecer a sua autonomia, portanto, o seu saber como um conhecimento autônomo, é possivelmente a primeira e decisiva postura diante da criação artística pessoana. Se realizada a partir de qualquer outro pressuposto, a análise crítica da obra de Fernando Pessoa estará sempre em cheque. Em verdade, talvez sequer haja possibilidade de análise crítica sobre Fernando Pessoa, porque é ele quem nos analisa e nos explica, não o contrário. E é provável que o reconhecimento disto seja a sua mais importante chave de leitura, ou a abertura das portas de sua compreensível incompreensibilidade.

Pessoa nos pede leitura. Ou nos pede que o sejamos, como ele, ao ter sido tudo, nos foi.

Quando o poema diz que “Nada somos”, é a sua voz em terceira pessoa a nos incluir. Nada somos, como o poema também o é. Apenas – e isso é tudo! – “revelação brutal do abismo que contém a linguagem”.<sup>266</sup> O poema a nos pedir que sejamos o que somos: leitores. Mas também sabedores de nossa insuficiência, o nosso nada, nosso não possuir “um saber eficiente que corresponda àquele saber nada”<sup>267</sup> do poema.

O verso imposto, erguido, dedica-se a nós, leitor. Solicita e nomeia um estado no qual nós, sós como ele – qualquer poema é só –, temos que repeti-lo, sem saber de fato o que isso quer dizer; assumindo a história emblemática: “alguém te escreve, a ti, de ti, sobre ti”. (MOTTA, 2011, p. 229)

A questão como ler Pessoa, então, ou como ler com fluência a sua língua poética, nos conduz a um tipo de ironia inerente ao poema em si: “Um tipo de ironia

---

<sup>262</sup> Ibid.

<sup>263</sup> PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993, p. 255.

<sup>264</sup> CELAN, Paul. *Prisma*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 176.

<sup>265</sup> DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. São Paulo: Papyrus, 1991, p. 9.

<sup>266</sup> Lacoue-Labarthe, 2000, p. 54.

<sup>267</sup> MOTTA, Marcus. “A mão do poeta: signo, símbolo e léxico”. *Matraga*, v.18, n.28, jan./jun. 2011.

intrínseca à linguagem poética, cujo paradoxo do nada saber da poesia é: a linguagem é essência humana”.<sup>268</sup>

\*

Esta percepção nos retorna à questão central de nossa pesquisa e à nossa leitura do *poetizado* nestas duas versões do poema de Ricardo Reis.

Porque a linguagem é a essência humana, “somos contos”. Ou seja, somos linguagem. E como linguagem que somos, “somos nada”. Ou apenas alguma expressão de realidade. Alguma maneira de nos contar. Contamo-nos porque esta é a única forma de se estar vivo: Sentindo. E sentir que sentimos isso é a elevação em si da nossa condição de homem: nada. Onde o poema se ergue.

Como “Cadáveres adiados que procriam”, os versos igualam a nossa condição humana: ser linguagem. E procriam sentidos a partir de sensações desdobradas e prolongadas, multiplicando-as. Como o significado mesmo da intransitividade verbal de “procriar”: multiplicar. E “contos contando contos” constituído enquanto expressão poética deste multiplicar-se. O que somos? Somos contos. O que fazemos? O que somos. O que somos? O que fazemos...

Linguagem.

\*

As reflexões realizadas a partir da leitura destas duas obras – o *Livro do Desassossego*, cuja escrita compreende um longo período entre as décadas de 1910 e 1930, e este poema “Nada fica de nada”, escrito em 1932, apenas três anos antes da morte de Fernando Pessoa, e duas décadas após o período de escrita das suas elucubrações sensacionistas – deixa-nos com a possibilidade de supor que o Sensacionismo pode ter sido mais do que apenas algum esforço para a fundação de um movimento literário delimitado a um espaço e tempo específicos da criação pessoana (como expresso pela visão média do Sensacionismo apresentada na Introdução deste trabalho). E mais do que apenas uma fase da obra de um

---

<sup>268</sup> Ibid. p. 230.

heterônimo; ou produto de uma mistificação histórica; ou somente uma definição abstrata.

As duas obras, à distância do que a crítica literária geralmente associa ao Sensacionismo, podem indicar que a tarefa artística de Fernando Pessoa – mesmo em obras assinadas por outros heterônimos além de Campos e Caeiro, ou escritas para além do período entre 1913 e 1917, quando redigiu artigos e fragmentos teóricos sensacionistas – está intimamente relacionada com os princípios estéticos que o poeta expressa nas suas elucubrações teóricas sobre o Sensacionismo.

Esses escritos sensacionistas não são meramente registros psicológicos da fundação de um movimento literário ou algum tipo de mapa para certa compreensão da poética pessoana. A compreensível incompreensibilidade de Fernando Pessoa nos pede leitura repetida de seus versos. E nos pede humildade absoluta diante deles: Que os reconheçamos como a constituição de um saber autônomo desobrigado de responder aos nossos saberes prévios.

Suas elucubrações teóricas acerca do Sensacionismo chamam a atenção para esta autonomia da arte, porque falam de sua matéria (sensações) e do resultado de seu trabalho (linguagem). Falam da linguagem que o poema funda para dizer, com a nossa própria voz, e sobre nós mesmos, algo que não nos comunica nada. Desobrigado de corresponder aos nossos saberes, o poema diz sem dizer. Como é de hábito em toda grande expressão artística.

Esta percepção, é claro, não implica qualquer afirmação assertiva sobre o que são ou para o que servem os escritos teóricos sensacionistas de Fernando Pessoa.<sup>269</sup> Mas nos permite pensar sobre o que não são: esses escritos teóricos sensacionistas não explicam, classificam ou dividem em fases a obra de Fernando Pessoa. Pelo contrário, eles alargam ainda mais as infinitas questões que a sua obra deixou. Eles reiteram que a poética pessoana está nos seus poemas, na materialidade dos versos, e que a única forma de os compreender é assumir que nunca os compreenderemos.

---

<sup>269</sup> Inquietação do artista que pensa a sua obra? Gênio pensante voltado para si? Performance de um agitador intelectual? “Tenho na vida o interesse de um decifrador de charadas. Mas eu não tenho princípios. Hoje defendo uma coisa, amanhã outra. Mas não creio no que defendo hoje, nem amanhã terei fé no que defenderei. Brincar com as ideias e com os sentimentos pareceu-me sempre o destino supremamente belo. Tento realizá-lo quanto posso”, Pessoa escreveu possivelmente em 1914. Cf. PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1966, p. 64.

## CONCLUSÃO

“O que é, pois, o Sensacionismo?”. Em nossa procura na fortuna crítica, observamos poucas interações diretas com o tema. Foi muito relevante perceber que este é um assunto pouco integrado às leituras críticas da poética pessoana. A pergunta que movimentou o pensamento exercitado nesta pesquisa permanece, portanto, sem resposta derradeira. Mas é possível afirmar que diferentes visões apresentadas, como as de João Gaspar Simões, Jacinto do Prado Coelho, Georg Rudolf Lind e Paula Cristina Costa, ainda que divergentes,<sup>270</sup> comunicam uma interpretação em comum: que o Sensacionismo teria se tratado de um projeto de corrente literária, um -ismo, observado na produção assinada por um heterônimo especificamente (Álvaro de Campos). Talvez seja esta a leitura mais claramente legada pela crítica dedicada a Fernando Pessoa.

Entretanto, essa leitura mais claramente legada parece ir ao encontro daquilo que Eduardo Lourenço denominou como um “equivoco original”. Esta visão do Sensacionismo enquanto meramente projeto de corrente literária exercitado em poemas de Álvaro de Campos caminha na direção daquelas interpretações interessadas em reconstituir a totalidade de uma obra fragmentada. Em outras palavras, é como se aqueles princípios sensacionistas tivessem que expressar alguma utilidade. Ou seja, como se contribuíssem para a reconstituição de alguma unidade da obra de Fernando Pessoa. Vimos com Lourenço que, na verdade, o que deve ser investigado é o que ele chama de “mistério da ruptura”, os eventos que levam à fragmentação. E, nesse ponto, José Gil contribui significativamente ao sugerir a hipótese de que toda a arte poética de Fernando Pessoa parece estar relacionada a sua doutrina das sensações.

Por isso, também é bastante relevante ter sido possível identificar o que chamamos de presença ausente. A indireta presença do Sensacionismo em

---

<sup>270</sup> Como observamos, a visão sobre o Sensacionismo não se altera com relevância desde Jacinto do Prado Coelho (1949). Da leitura mais próxima do poeta (Prado Coelho) à mais distante (Paula Cristina Costa), o tema é observado como um projeto de corrente literária associado principalmente a Álvaro de Campos. Os autores divergirão mais consistentemente quanto as razões que o provocaram e não sobre o fenômeno em si. Enquanto Gaspar Simões o atribui a uma histeria mistificadora, Prado Coelho tende para uma abordagem literária (divisão da obra em fases) e Lind para justificativas sociológicas (divisão da obra em fases com base nos contextos sociais da época). De cerca forma, um pouco da leitura de cada um contribuiu para a interpretação média do Sensacionismo atualmente, conforme o verbete “Sensacionismo” de Paula Cristina Costa.

formulações descritivas da poética pessoana indica que a sua criação literária está, em alguma medida, relacionada intimamente com os princípios sensacionistas, corroborando, portanto, para a hipótese de José Gil.

Fosse apenas um projeto de corrente literária limitado a Álvaro de Campos, por que diferentes leituras – como as de Mar TALEGRE e Adolfo Casais Monteiro –, destacariam, sobre todo o conjunto da obra de Fernando Pessoa, um complexo procedimento de criação literária fundamentado por uma lúcida apreensão de sensações? Este dado nos indica uma evidente relevância dos estudos acerca do Sensacionismo: que eles podem colaborar significativamente para a elucidação do “mistério da ruptura” salientado por Lourenço, portanto, para a investigação da origem da arte e da poesia na obra de Fernando Pessoa.

Mas este dado também indica que os estudos acerca do Sensacionismo devem partir das obras, dos poemas, em direção às formulações teóricas pessoanas. Não o contrário. Indica que as formulações teóricas de Fernando Pessoa são registros relevantes de uma operação mental, plano de fundo, por detrás da sua criação artística, mas que não a define, tampouco a explica. No palco da peça que a sua obra representa, o protagonismo é todo dos poemas. Neles é que se deve buscar algum chão que assente possibilidades de crítica sobre a obra de Fernando Pessoa. Sua leitura é que pode elucidar respostas possíveis para a questão que norteou esta investigação.

Nesse sentido, o trabalho realizado no capítulo 3 apresentou um pequeno experimento de procura do tema nos poemas de Fernando Pessoa. Um primeiro passo na direção do que consideramos necessário: compreender os escritos teóricos Sensacionistas de Fernando Pessoa a partir da única postura de fato que a sua obra nos pede: Leitura. Desse modo, é possível sugerir que o Sensacionismo foi mais do que um projeto de corrente literária exercitado nos poemas assinados por Campos. Na verdade, também é possível sugerir que não importa o que eles tenham sido, no sentido de que eles não servem como utilidade para algo.

Os escritos teóricos sensacionistas são relevantes porque contribuem para o exercício de reflexões acerca da concepção de origem da arte e da poesia em Fernando Pessoa. Mas não são úteis como elementos de explicação da obra do poeta, porque qualquer explicação possível – e falamos “explicação” no sentido de exercício de discurso crítico – reside apenas na materialidade dos versos, que dão vida aos poemas e poetas de Pessoa.

Assim, concluímos com a percepção de que a tarefa desta investigação, embora cumprida, desdobrou-se em novas questões. A principal delas diz respeito à possibilidade de a criação literária de Fernando Pessoa proporcionar relevantes reflexões sobre a origem da arte. Mas esta questão só pode ser investigada por intermédio de uma metodologia que privilegie a leitura de sua criação literária, corpo vislumbrado pela luz da própria iluminação que emite, distante de psicologismos e biografismos por vezes tentadores.

\*

Há cerca de 100 anos, Bernardo Soares escreveu que um dia seria preciso criar a ciência futura das sensações: “reduzir a sensação a uma ciência, fazer da análise psicológica um método preciso como um instrumento de microscópio (sic)”.<sup>271</sup> Essa possibilidade de ciência futura está mais bem detalhada em um texto sem título que começa com a frase “Penso às vezes com um agrado”, transcrito integralmente a seguir:

Penso às vezes com um agrado (em bissecção) na possibilidade futura de uma geografia da nossa consciência de nós próprios. A meu ver, o historiador futuro das suas próprias sensações poderá talvez reduzir a uma ciência precisa a sua atitude para com a sua consciência da sua própria alma. Por enquanto vamos em princípio nesta arte difícil — arte ainda, química de sensações no seu estado alquímico por ora. Esse cientista de depois de amanhã terá um escrúpulo especial pela sua própria vida interior. Criará de si mesmo o instrumento de precisão para a reduzir a analisada. Não vejo dificuldade essencial em construir um instrumento de precisão, para uso auto-analítico, com aços e bronzes só do pensamento. Refiro-me a aços e bronzes realmente aços e bronzes, mas do espírito. É talvez mesmo assim que ele deva ser construído. Será talvez preciso arranjar a ideia de um instrumento de precisão, materialmente vendo essa ideia, para poder proceder a uma rigorosa análise íntima. E naturalmente será necessário reduzir também o espírito a uma espécie de matéria real com uma espécie de espaço em que existe. Depende tudo isso do aguçamento extremo das nossas sensações interiores, que, levadas até onde podem ser, sem dúvida revelarão, ou criarão, em nós um espaço real como o espaço que há onde as coisas da matéria estão, e que, aliás, é irreal como coisa.

Não sei mesmo se este espaço interior não será apenas uma nova dimensão do outro. Talvez a investigação científica do futuro venha a descobrir que tudo são dimensões do mesmo espaço, nem material nem espiritual por isso. Numa dimensão viveremos corpo; na outra viveremos alma. E há talvez outras dimensões onde vivemos outras coisas igualmente reais de nós. Apraz-me às vezes deixar-me possuir pela meditação inútil do ponto até onde esta investigação pode levar.

---

<sup>271</sup> PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. Organização de Ricardo Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 488.

Talvez se descubra que aquilo a que chamamos Deus, e que tão patentemente está em outro plano que não a lógica e a realidade espacial e temporal, é um nosso modo de existência, uma sensação de nós em outra dimensão do ser. Isto não me parece impossível. Os sonhos também serão talvez ou ainda outra dimensão em que vivemos, ou um cruzamento de duas dimensões; como um corpo vive na altura, na largura e no comprimento, os nossos sonhos, quem sabe, viverão no ideal, no eu e no espaço. No espaço pela sua representação visível; no ideal pela sua apresentação de outro género que a da matéria; no eu pela sua íntima dimensão de nossos. O próprio Eu, o de cada um de nós, é talvez uma dimensão divina. Tudo isto é complexo e a seu tempo, sem dúvida, será determinado. Os sonhadores actuais são talvez os grandes precursores da ciência final do futuro. Não creio, é claro, numa ciência final do futuro. Mas isso nada tem para o caso.

Faço às vezes metafísica destas, com a atenção escrupulosa e respeitosa de quem trabalha deveras e faz ciência. Já disse que chega a ser possível que a esteja realmente fazendo. O essencial é eu não me orgulhar muito com isto, dado que o orgulho é prejudicial à exacta imparcialidade da precisão científica. (PESSOA/BERNARDO SOARES, 2002, p. 110-111)

Talvez, apenas este trecho seja o suficiente para fundamentar uma tese pela qual se venha a investigar o Sensacionismo enquanto tentativa de fundação desta ciência futura. Mas, embora aborde o tema de maneira ampla, Pessoa estava especialmente interessado nas implicações desta “ciência precisa” para a arte e a literatura. Os escritos teóricos sensacionistas que deixou são demonstrações de exercícios de reflexões mentais acerca do tema, mas toda a sua obra, escrita e reescrita ao longo da sua vida, consiste numa elaboração literária capaz de capturar diferentes aspectos da vida: tempo, consciência, realidade, mito.

Pessoa foi um grande pensador interessado, portanto, em uma poética do sentir, porque compreendeu a realidade essencial da vida.<sup>272</sup> Se fosse filósofo, ele teria tratado disso em definições abstratas. Se fosse historiador, ele teria procurado as suas implicações sociais. Se fosse psicólogo, ele teria buscado curar a humanidade de si. Mas Fernando Pessoa foi poeta. Fez poema. Ao criar linguagem, escolheu fazer isso tudo ao mesmo tempo de todas as maneiras.

---

<sup>272</sup> Dado para o qual, hoje, diferentes ramos da ciência têm se voltado. Da neurociência à biologia molecular, surgem cada vez mais indícios consistentes para se afirmar o que o poeta já disse.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1982.

ADORNO, Theodor W. *Experiência e criação artística*. Lisboa: Edições 70, 2003.

AVELEZA, Manuel. *Uma trindade clássica: Fernando Pessoa, Homero, Platão*. Rio de Janeiro: Thex, 2000.

BATALHA, Maria do Carmo Siqueira. *Construção da “Ode Marítima” ou unidade e multiplicidade em Álvaro de Campos*. Bauru: EDUSC, 1996.

BENJAMIN, Walter. Dois poemas de Friedrich Hölderlin. *Teresa revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, v. 12/13, p. 584-603, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Linguagem, tradução, literatura – Filosofia, teoria e crítica*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, Walter. *The origin of German tragic drama*. London: Verso, 2003.

BERARDINELLI, Cleonice. Estudo introdutório. *In: PESSOA, Fernando. Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

BERARDINELLI, Cleonice. *Fernando Pessoa: outra vez te revejo*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCO, José. *Fernando Pessoa: esboço de uma bibliografia*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

BUGALHO, Sérgio. *Poesia e música na poética pessoana: uma leitura interdisciplinar à luz da estética de Luigi Pareyson*. 2005. 280f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

CELAN, Paul. *Prisma*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 176.

COELHO, Jacinto do Prado. Tópicos para uma leitura crítica. *In: PESSOA, Fernando. Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*. Lisboa: Ática, [19--].

COELHO, Jacinto do Prado. *Must we mean what we say?*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

COELHO, Jacinto do Prado. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa: Editorial Verbo, 1980.

COELHO, Jacinto do Prado. *Esta América Nova, ainda inabordável*. São Paulo: Editora 34, 1997.

CONDILLAC, Etienne Bonnot de. *Tratado das sensações*. Campinas: UNICAMP, 1993.

COSTA, Paula Cristina da. *As dimensões artísticas e literárias do projecto sensacionista*. Dissertação (Mestrado) - FCSH, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1990

COSTA, Paula Cristina da. Sensacionismo. In: MARTINS, Fernando Cabral (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010.

CRESPO, Angel. *A vida plural de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

D'ALGE, Carlos. *A experiência futurista e a geração de Orpheu*. Fortaleza: Editora UFC, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2010.

DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. São Paulo: Papyrus, 1991.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DIAS, Maria Heloísa Martins. *Fernando Pessoa: um interlúdio intertextual*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

ELIOT, T. S. *Selected Essays, 1917-1932*. London: Faber & Faber, 1932.

GAGLIARDI, Caio (org.). *Fernando Pessoa & Cia. não heterônima*. São Paulo: Mundaréu, 2019.

GAGLIARDI, Caio (org.). Grupo Estudos Pessoaanos (site). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://estudospessoaanos.fflch.usp.br/>. Acesso em: 2 jul. 2021.

GALHOZ, Maria Aliete. *Fernando Pessoa, encontro de poesia*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1965.

GARCIA, Gabriel Cid de. *A eloquência do mundo: Fernando Pessoa entre a literatura e a filosofia*. Rio de Janeiro: Garamond, 2014.

GASPAR SIMÕES, João. *Vida e obra de Fernando Pessoa: história de uma geração*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1950.

GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio d'Água, 1987.

GIL, José. *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética. Poesia*. Lisboa: Guimarães Editores, 1980.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2000.

HOUCARDE, Pierre. *A mais incerta das incertezas: itinerário poético de Fernando Pessoa*. Edição e tradução de Fernando Carmino Marques. Lisboa: Tinta da China, 2016.

HÜHNE, Leda Miranda. *Fernando Pessoa e Martin Heidegger: o poeta pensante*. Rio de Janeiro: Uapê, 1994.

KRABBENHOFT, Kenneth. Fernando Pessoa e as doenças do fim do século. *In: DIX, Steffen; PIZARRO, Jerónimo (org.). A arca de Pessoa*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2007.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos: ensaios sobre arte e filosofia*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LIND, Georg Rudolf. Reflexões acerca da estética de Fernando Pessoa. *In: PESSOA, Fernando. Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*. Lisboa: Ática, 1965.

LIND, Georg Rudolf. *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1931.

LIND, Georg Rudolf. *Teoria poética de Fernando Pessoa*. Porto: Editorial Inova, 1970.

LOPES, Teresa Rita. *O encontro de Fernando Pessoa com o simbolismo francês*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1983.

LOPES, Teresa Rita. Este Campos. *In: PESSOA, Fernando. Poesia completa de Álvaro de Campos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LOPES, Teresa Rita (ed.). *Fernando Pessoa: vida e obras do engenheiro Álvaro de Campos*. Liberdade: Global, 2019.

LOURENÇO, Eduardo. *Fernando: rei da Nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

LOURENÇO, Eduardo. *Pessoa revisitado: leitura estruturante do drama em gente*. Lisboa: Gradiva, 2000.

LOURENÇO, Eduardo. *Poesia e metafísica*. Lisboa: Sá da Costa, 1983.

MAN, Paul de. *Blindness and Insight*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

MAN, Paul de. *Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

MARTINS, Fernando Cabral. Onde Pessoa ministra os rudimentos da arte e da crítica literárias. *In: PESSOA, Fernando. Pessoa inédito*. Coordenação de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.

MARTINS, Fernando Cabral. (coord). *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010.

MOISÉS, Carlos Filipe. *O poema e as máscaras: microestrutura e macroestrutura na poesia de Fernando Pessoa*. Coimbra: Livraria Almedina, 1981.

MOISÉS, Massaud. *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*. São Paulo: Cultrix, 1998.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Agir, 1958.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *A Poesia de Fernando Pessoa*. Organização de José Blanco. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.

MOTTA, Marcus Alexandre. *Desempenho da leitura: sete ensaios de literatura portuguesa*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

MOTTA, Marcus Alexandre. A cópia – o poema “A outra”, de Fernando Pessoa. *In: GARCÍA, Flavio; MOTTA, Marcus Alexandre (org.). O insólito e seu duplo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

MOTTA, Marcus Alexandre. A mão do poeta: signo, símbolo e léxico. *Matraga*, v.18, n.28, jan./jun. 2011

MOTTA, Marcus Alexandre. Aos encobertos que se vão na ‘ideia de meu corpo’: pontas de formas e impasses. *In: CHIARA, Ana Cristina de Rezende; SANTOS, Marcelo dos; VASCONCELLOS, Eliane. Corpos diversos*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2015. p. 229-245.

MOTTA, Marcus Alexandre. *Ensaaios e esparadrapos: cenas de leitura da obra Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2009.

MOTTA, Marcus Alexandre. *Extratos de ópio I: A artisticidade da Arte Pessoa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2009.

MOTTA, Marcus Alexandre. *Extratos de ópio II: Álvaro de Campos em restos ontológicos*. São Paulo: Lumme, 2011.

MOTTA, Marcus Alexandre. *Jazo, ele (a queda): Fausto de Fernando Pessoa*. São Paulo: Lumme, 2018.

MOTTA, Marcus Alexandre; MAGALHÃES, Marcelo Lins. O verso e o reverso — A. de Campos e Cy Twombly: atuações e respirações, membrana e confinamento. *Nau Literária*, Porto Alegre, v. 13, n. 2, p. 135-147, 2017.

MOTTA, Marcus Alexandre. *Talo do Lido: falo das falas de outros*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.

NEMÉSIO, Jorge. *A vida poética de Fernando Pessoa*. Salvador: Publicações da Universidade da Bahia, 1958.

NURSE, Paul. *What is Life? Understand Biology in five steps*. David Fickling Books: London, 2020.

OSAKABE, Haqira. *Fernando Pessoa: resposta à decadência*. Curitiba: Criar Edições, 2002.

PAZ, Octavio. *O desconhecido de si mesmo* (Fernando Pessoa). Tradução de Luís Alves da Costa. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1988.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa: aquém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PESSOA, Fernando. *A hora do diabo*. Edição de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

PESSOA, Fernando. *A língua portuguesa*. Organização de Luísa Medeiros. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PESSOA, Fernando. *Antologia de estética: teoria e crítica literária*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1988.

PESSOA, Fernando. *Antologia poética*. Organização, apresentação e ensaios de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016.

PESSOA, Fernando; CARNEIRO, Mario de Sá *et al.* *Revista Orpheu*. São Paulo: Ática, 1984. v.2.

PESSOA, Fernando. *Crítica: ensaios, artigos e entrevistas*. Edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

PESSOA, Fernando. *Das origens e essência da Maçonaria*. [S. l.]: Princípio, 1993.

PESSOA, Fernando. *Escritos sobre génio e loucura*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006. t. 1.

PESSOA, Fernando. *Fausto, tragédia subjectiva*. Organização de Teresa Sobral Cunha. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PESSOA, Fernando. *Ficções do interlúdio 1914-1935*. Edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego* (Bernardo Soares). Seleção e Introdução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego* (Bernardo Soares). Organização de Ricardo Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

PESSOA, Fernando. Movimento sensacionista. *Exílio*, Lisboa, p. 46-48, 1916.

- PESSOA, Fernando. *O eu profundo e os outros eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- PESSOA, Fernando. *Obra completa de Alberto Caeiro*. Lisboa: Tinta da China, 2018.
- PESSOA, Fernando. *Obra completa de Ricardo Reis*. Edição de Jerónimo Pizarro e Jorge Uribe. Lisboa: Tinta da China, 2019.
- PESSOA, Fernando. *Obra completa de Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello. Lisboa: Tinta da China, 2014.
- PESSOA, Fernando. *Obra em Prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1977.
- PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.
- PESSOA, Fernando. *Páginas de doutrina estética*. Seleção, prefácio e notas de Jorge de Sena. Lisboa: Editorial Inquérito, 1946.
- PESSOA, Fernando. *Páginas de estéticas e de teoria e críticas literárias*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, [s.d.].
- PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966.
- PESSOA, Fernando. *Pessoa Inédito*. Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.
- PESSOA, Fernando. *Poemas de Álvaro de Campos: heterônimo de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- PESSOA, Fernando. *Poemas de Álvaro de Campos*. Edição de Cleonice Berardinelli. Edição crítica de Fernando Pessoa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.
- PESSOA, Fernando. *Poemas de Ricardo Reis*. Edição crítica de Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/1809>.
- PESSOA, Fernando. *Sensacionismo e outros ismos*. Organização de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009.
- PESSOA, Fernando. Tábua bibliográfica. *Presença*, n. 17, dez. 1928.
- PESSOA, Fernando. *Textos filosóficos*. Estabelecidos e prefaciados por António de Pina Coelho. Lisboa: Ática, 1968.
- PIZARRO, Jerónimo. *Ler Pessoa*. Lisboa: Tinta da China, 2018.
- QUADROS, António. *Fernando Pessoa: a obra e o homem*. Lisboa: Arcádia, 1982. v.2.

QUESADO, José Clécio Basílio. *O constelado Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

RIBEIRO, Rogério Mathias. *Fernando Pessoa: relações entre literatura e ocultismo*. 2016. 148 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

SACRAMENTO, Mário. *Fernando Pessoa: poeta da hora absurda*. Lisboa: Contraponto, 1958.

SARAIVA, Arnaldo. *O modernismo brasileiro e o modernismo português: subsídios para o seu estudo e para a história de suas relações*. Porto: Ed. do Autor, 1986.

SERRÃO, Joel. *Fernando Pessoa: cidadão do imaginário*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

SENA, Jorge de. *Fernando Pessoa & Cia. Heterônima*. 3. ed. Lisboa: Edições 70, 2000.

SOUZA, Maria Leonor Machado de. *Fernando Pessoa e a literatura de ficção*. Lisboa: Nova Era, 1978.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TABUCCHI, Antonio. *Pessoana mínima: escritos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

TALEGRE, Mar. *Três poetas europeus: Camões, Bocage, Pessoa*. Lisboa: Sá da Costa, 1947.

URIBE, Jorge; SEPÚLVEDA, Pedro (org.) *Estranhar Pessoa*, Lisboa, n. 7, out. 2020. IELT – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição.

## ANEXO – Coletânea de formulações teóricas de Fernando Pessoa acerca do sensacionismo

Os fragmentos a seguir foram reunidos com a intenção de expor em unidade o pensamento teórico de Fernando Pessoa acerca do Sensacionismo. Estão catalogados no repositório Arquivo Pessoa<sup>273</sup> e publicados nas obras às quais são referidos. Foram organizados aqui com alguma lógica cronológica conjugada a essência de cada fragmento. Alguns são visões do Sensacionismo em comparação a outros movimentos, internos e externos a obra de Fernando Pessoa. Outros, são visões do Sensacionismo descrito a partir de seus princípios. Ou pensamentos teóricos que contribuem para a exposição das ideias sensacionistas de Pessoa. Formam uma unidade com o capítulo 1 desta pesquisa, nos quais tentamos oferecer uma exposição do Sensacionismo a partir dos textos do próprio poeta.

### 1. (s/d)

{disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/1555>}

In: Pessoa Inédito. Fernando Pessoa. (Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes). Lisboa: Livros Horizonte, 1993, p. 137.

O vertiginismo e o interseccionismo excluem todas as outras escolas e teorias. O Sensacionismo inclui todas, mas, aceitando-as todas, só não aceita de cada uma a pretensão a ser a única.

O abstraccionismo, análise dinâmica da Realidade (...)

A Natureza não é, como disse Ardigò, «a continuidade de uma coisa com todas as outras», mas a intra-existência de uma coisa em todas as outras, a coexistência transposta de uma coisa com as outras todas.

O dinamismo, (...) encarando cada coisa, cada (...)

---

<sup>273</sup> O repositório Arquivo Pessoa é uma iniciativa da Casa Fernando Pessoa com apoio de órgãos públicos e privados portugueses e do Instituto de Estudos Sobre o Modernismo, da Universidade Nova de Lisboa, que oferece uma base de dados on-line com a maior parte da obra pessoana publicada. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/>>.

## 2. (1913?)

{disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3604>}

In: Sobre Portugal — Introdução ao Problema Nacional. Fernando Pessoa (Recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Morão. Introdução organizada por Joel Serrão.) Lisboa: Ática, 1979, p. 76.

### O ATLANTISMO

Hegemonia Ibérica.

A concepção atlântica da vida.

O imperialismo espiritual.

Germanofilia de alma, anglofilia de corpo.

(Admiremos os construtivos, os criadores, ainda que seja de coisas inferiores; não os ponhamos ao nível dos meros arrastadores da vida pelo acaso dos acasos!)

Inutilidade e malefício das nossas colónias.

Sebastianismo.

Expansão atlântica — Ibéria, Irlanda, Ultramar americano.

(Esta concepção, presente já, por uma intuição nocturna, no alto espírito atlântico do Walt Whitman.) Atlantismo da Raça.

(Foi pelo Atlântico que fomos à procura da glória, à criação da Civilização Maior. É pelo Atlântico, mas em alma e espiritualização, que devemos ir em demanda da Civilização máxima!)

Absorção artística.

Misticismo.

Roma, Londres, Paris — os inimigos.

Anticatolicismo, anticristianismo.

Repaganização — paganismo transcendental.

Antidemocratismo, individualismo aristocrático.

[Somos contra Roma, porque Roma veio destruir no paganismo a visão lúcida da vida. Somos contra Inglaterra, porque Inglaterra veio destruir, [...]. Somos contra França, porque a França veio, com o seu democratismo e o seu liberalismo plebeu, destruir os restos de paganismo que havia entre nós.]

Sensacionismo (e Interseccionismo). [Somos contra Roma, porque Roma veio destruir no paganismo a visão lúcida da vida. Somos contra Inglaterra, porque

Inglaterra veio destruir, [. . .]. Somos contra França, porque a França veio, com o seu democratismo e o seu liberalismo plebeu, destruir os restos de paganismo que havia entre nós.] Sensacionismo (e Interseccionismo).

### 3. (1915?)

{disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/1544>}

In: Pessoa Inédito. Fernando Pessoa. (Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes). Lisboa: Livros Horizonte, 1993, p. 136.

O dinamismo coloca o ponto de partida da sua artificialização da sensibilidade no mundo externo, no objecto a descrever ou a cantar, seja qual for. Ora como a condição fundamental do mundo externo é a impermanência, a força em contínua acção, o Dinamismo interpreta tudo como fugitivo, de passagem.

Para o abstraccionismo o ponto de partida é já, não o objecto da sensibilidade, mas o conceito mediato entre esse objecto e a própria sensibilidade. É, por isso, sobretudo intelectual.

O Sensacionismo recua ainda mais o ponto de vista da artificialização: ele já não está no conceito mesmo, mas na própria sensação inteiramente subjectiva.

### 4. (1915?)

{disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/1612>}

In: Pessoa Inédito. Fernando Pessoa. (Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes). Lisboa: Livros Horizonte, 1993, p. 143.

O Sensacionismo:

A atitude sensacionista resolve-se em três elementos:

(1) Sensacionismo analítico – ou intelectual: Interseccionismo. - «Chuva Oblíqua», etc.

(2) Sensacionismo sintético — (...)

## 5. (1915?)

{disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/1608>}

In: Pessoa Inédito. Fernando Pessoa. (Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes). Lisboa: Livros Horizonte, 1993, p. 142.

O Sensacionismo é:

1. Um subjectivismo, como o romantismo.
2. (...)

Os 3 elementos do Sensacionismo

1. O que começou com Walt Whitman: (...)
2. O que começou com os simbolistas: (...)
3. O que começou no cubismo e no futurismo — (...)

## 6. (1915?)

{disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/1616>}

In: Pessoa Inédito. Fernando Pessoa. (Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes). Lisboa: Livros Horizonte, 1993, p. 144.

O Sensacionismo:

1. Elementos da sensação:

(a) Os dois elementos basilares da sensação são o sujeito e o objecto.

(A metafísica vê as relações do S[ujeito] e do O[bjecto] através do O[bjecto].

A arte vê-as através do Sujeito).

(b) Os elementos reais da sensação são: a Consciência, o Sujeito e o Objecto.

Sinto, sinto tal coisa, e sinto que sinto.

(c) Decompondo mais: os elementos actuais da sensação são: o universo; o objecto; a sensação imediata do objecto; a atitude mental por detrás d'essa sensação imediata; a consciência por detrás d'essa atitude mental.

1. Sensação do Objecto + ideias (objectivas) associadas à sensação do objecto x ideias subjectivas ass[ociadas] à s[ensação] do o[bjecto] (estado de alma

na ocasião) + temperamento da criatura. São estes os quatro elementos componentes da sensação, vendo-a como subjectiva, conforme acontece em arte.

— A arte clássica suprimia os dois elementos intermédios, ou fundia-os, a dois e dois (SO+ I.O.A.) x (I.S.A. + BT). Era a arte mais adequada a uma representação nítida e universal das coisas — representação, porém, que pecava por falsa.

— A arte da Renascença — neo-classicismo, digamos — transformou a fórmula clássica em (SO+IOA) x ISA x BT

— O Romantismo, e as correntes nadas d'ele, implantaram a fórmula:

(SO + IOA + ISA) x BT

— O Sensacionismo procura chegar à fórmula: SO x IOA x ISA x BT

## 7. (1915?)

{disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/1599>}

In: Pessoa Inédito. Fernando Pessoa. (Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes). Lisboa: Livros Horizonte, 1993, p. 141.

1. A sensação como realidade essencial.

2. A arte é personalização da sensação, isto é, a substracção da sensação é ser em comum com as outras.

3. 1ª regra: sentir tudo de todas as maneiras. Abolir o dogma da personalidade: cada um de nós deve ser muitos. A arte é aspiração do indivíduo a ser o universo. O universo é uma coisa imaginada: a obra de arte é um produto de imaginação. A obra de arte acrescenta ao universo a quarta dimensão de supérfluo. (?????)

4. 2ª regra: abolir o dogma da objectividade. A obra de arte é uma tentativa de provar que o universo não é real.

5. 3ª regra: abolir o dogma da dinamicidade. A obra de arte visa a fixar o que só aparentemente é passageiro.

6. São estes os três princípios do Sensacionismo considerado apenas como arte.

7. Considerado como metafísica, o Sensacionismo visa a não compreender o universo. A realidade é a incompreensibilidade das coisas.

Compreendê-las é não compreendê-las.

8. (1915?)

{disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3777>}

In: Pessoa Inédito. Fernando Pessoa. (Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes). Lisboa: Livros Horizonte, 1993, p. 146.

1. Todos os fenómenos se passam no espaço.

As «dimensões» dos objectos não estão neles, mas sim em nós. São condições de sensibilidade, categorias de credibilidade.

1. A única realidade é a sensação.

2. A máxima realidade será dada sentindo tudo de todas as maneiras (em todos os tempos).

3. Para isso era preciso ser tudo e todos.

O Sensacionismo é a arte das quatro dimensões. As coisas têm aparentemente — mesmo, na sua aparência visualizada, as coisas do sonho — 3 dimensões; essas dimensões são conhecidas quando se trata de matéria espacial. Só podemos conceber coisas com três ou menos dimensões.

Mas se as coisas existem como existem apenas porque nós assim as sentimos, segue que a «sensibilidade» (o poder de serem sentidas) é uma quarta dimensão d'elas.

As três dimensões das coisas não são altura, largura e espessura. Essa é apenas a forma como as três dimensões nos aparecem nas coisas espaciadas à vista. As três dimensões são assim: supondo um observador colocado em A,

**B**

**C D**

**A F**

temos que ele verá tudo em volta de três percepções:

AB = a linha do objecto até ele.

CD = a linha de lado a lado do objecto.

EF = a linha de alto a baixo do objecto.

### 9. (1916?)

{disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/4038>}

In: Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação. Fernando Pessoa. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1966, p. 168.

Princípios do [Sensacionismo]

1. Todo o objecto é uma sensação nossa.
2. Toda a arte é a conversão duma sensação em objecto.
3. Portanto, toda a arte é a conversão duma sensação numa outra sensação.

### 10. (1916?)

{disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/1941>}

In: Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação. Fernando Pessoa. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1966, p. 158.

Quando em Março de 1915 surgiu em Lisboa a revista Orpheu, foi-lhe feito, pela gente que representa entre nós aquilo a que em outros países se chama a crítica, um acolhimento adverso e escandaloso. O resultado foi, como se sabe, que essa revista constituiu um sucesso de livraria. A mesma ordem de manifestações acolheu o aparecimento do segundo número, salvo que determinadas peças literárias, que esse número continha levaram a um auge de indignação dispersa a adversa opinião popular a seu respeito.

Orpheu passou para as revistas de ano, e para os acasos das conversas particulares. Um incidente pitoresco, acontecido com um dos jornais de Lisboa, veio ornamentar de escândalo político o êxito esplêndido da revista.

Algumas pessoas porém terá havido que pensassem decentemente sobre o assunto. Certas curiosidades civilizadas, emergindo de entre o nosso meio de

carbonários e de gatunos políticos, quiseram deveras saber a que vinha esta revista. Não podiam acreditar que fosse uma pura blague, por isso que lhe sentiam demasiada força para ser isso apenas. Mas os seus cérebros, desacostumados ainda às manifestações originais e europeias da literatura, não podiam, ao mesmo tempo, julgar inteiramente séria essa tentativa.

Urgia, pois, que àquela parte do público leitor que manifestou, ainda que só para si própria, este interesse, os sensacionistas dessem a satisfação de uma explicação integral. Este livro visa a esse fim. Nele procuraremos expor o que seja, em toda a sua opulenta complexidade, o movimento sensacionista português.

O que é, pois, o Sensacionismo?

### Os Fundamentos do Sensacionismo

1. — O Sensacionismo difere de todas as atitudes literárias em ser aberto, e não restrito. Ao passo que todas as escolas literárias partem de um certo número de princípios, assentam sobre determinadas bases, o Sensacionismo não assenta sobre base nenhuma. Qualquer escola literária ou artística acha que a arte deve ser determinada coisa; o Sensacionismo acha que a arte não deve ser determinada coisa.

Assim, ao passo que qualquer corrente literária tem, em geral!, por típico excluir as outras, o Sensacionismo tem por típico admitir as outras todas. Assim, é inimigo de todas, por isso que todas são limitadas. O Sensacionismo a todas aceita, com a condição de não aceitar nenhuma separadamente.

O Sensacionismo é assim porque, para o Sensacionista, cada ideia, cada sensação a exprimir tem de ser expressa de uma maneira diferente daquela que exprime outra. Há regras, porém, dentro das quais essa ideia ou sensação tem, basilarmente, que ser expressa? Sem dúvida que as há, e elas são as regras fundamentais da arte. São três:

1.<sup>a</sup> — Toda a arte é criação, e está portanto subordinada ao princípio fundamental de toda a criação: criar um todo objectivo, para o que é preciso criar um todo parecido com os todos que há na Natureza — isto é, um todo em que haja a precisa harmonia entre o todo e as partes componentes, não harmonia feita e exterior, mas harmonia interna e orgânica. Um poema é um animal, disse Aristóteles; e assim é. Um poema é um ente vivo. Só um ocultista, é claro, é que pode

compreender o sentido dessa expressão, nem é permissível, talvez, explicá-la muito detalhadamente, ou mais do que o nada que já se disse.

2.<sup>a</sup> — Toda a arte é expressão de qualquer fenómeno psíquico. A arte, portanto, consiste na adequação, tão exacta quanto caiba na competência artística do fautor, da expressão à coisa que quer exprimir. De onde se deduz que todos os estilos são admissíveis, e que não há estilo simples nem complexo, nem estilo estranho nem vulgar. Há ideias vulgares e ideias elevadas, há sensações simples e sensações complexas; e há criaturas que só têm ideias vulgares, e criaturas que muitas vezes têm ideias elevadas. Conforme a ideia, o estilo, a expressão. Não há para a arte critério exterior. O fim da arte não é ser compreensível, porque a arte não é a propaganda política ou imoral.

3.<sup>a</sup> — A arte não tem, para o artista, fim social. Tem, sim, um destino social, mas o artista nunca sabe qual ele é, porque a Natureza o oculta no labirinto dos seus desígnios. Eu explico melhor. O artista deve escrever, pintar, esculpir, sem olhar a outra coisa que ao que escreve, pinta, ou esculpe. Deve escrever sem olhar para fora de si. Por isso a arte não deve ser, propositadamente, moral nem imoral. É tão vergonhoso fazer arte moral como fazer arte imoral. Ambas as [coisas] implicam que o artista desceu a preocupar-se com a gente de lá fora. Tão inferior é, neste ponto, um sermão católico como um triste Wilde ou d'Annunzio, sempre com a preocupação de irritar a plateia. Irritar é um modo de agradar. Todas as criaturas que gostam de mulheres sabem isso, e eu também sei.

A arte tem, porém, um resultado social, mas isso é com a Natureza e não com o poeta ou o pintor. A Natureza produz determinado artista para um fim que esse próprio artista desconhece, pela simples razão que ele não é a Natureza. Quanto mais ele queira dar um fim à sua arte, mais ele se afasta do verdadeiro fim dela — que ele não sabe qual é, mas que a Natureza escondeu dentro dele, no mistério da sua personalidade espontânea, da sua inspiração instintiva. Todo o artista que dá à sua arte um fim extra-artístico é um infame. É, além disso, um degenerado no pior dos sentidos que a palavra não tem. É, além disso e por isso, um anti-social. A maneira de o artista colaborar utilmente na vida da sociedade a que pertence — é não colaborar nela.

Assim lhe ordenou a Natureza que fizesse, quando o criou artista, e não político ou comerciante.

O bom funcionamento de qualquer sociedade depende, como até alguns jornalistas já sabem, da perfeita divisão de trabalho quando o membro de um grupo do trabalho social procura acrescentar ao seu trabalho como tal membro elementos pertencentes ao trabalho de outros. Quando o artista procura dar um fim extra-artístico à sua arte, dá um fim extra-artístico à sua personalidade, e a Natureza, que o criou artista, não quis isso.

A indiferença para com a Pátria, para com a Religião, para com as chamadas virtudes cívicas e os apetrechos mentais do instinto gregário são não úteis, mas absolutamente deveres do Artista. Se isto é amoral, a culpa é da Natureza que o mandou criar beleza e não pregar a alguém.

Quanto mais instintivamente se fizer essa divisão do trabalho social, mais perfeito será o funcionamento da sociedade, porque, sendo instintiva essa divisão, maior revela ser o estado de espontânea adaptação da sociedade à vida que tem que viver. Por isso o artista deve eliminar de si cuidadosamente todas as coisas psíquicas que não pertencem à arte.

É perfeitamente lógico que um artista pregue a Decadência na sua arte, e, se for político, pregue a Vida e a Força na sua política. É, mesmo, assim que deve ser. Não se admite que um artista escreva poemas patrióticos, como não se admite que um político escreva artigos anti-patrióticos.

Qual, porém, a relação que existe entre o modo de escrever que, perante o público e os «críticos», tem tipificado o Sensacionismo e esta tese que expomos? Se o Sensacionismo é esta coisa liberal, ampla, acolhedora, que apontámos, em que é que não é errado (porque o não é) chamar Sensacionismo, considerar como tipicamente Sensacionista, essa corrente estranha a que pertencem a maioria das composições de Orpheu, os livros de Sá-Carneiro, excepto Princípio, e outras composições análogas?

É muito simples.

Dissemos que um dos princípios sobre que assentava o Sensacionismo — mau grado, é claro, ele não assentar em princípio nenhum — é o da expressão ser condicionada pela emoção a exprimir. Dissemos que cada ideia, pela sua virtualidade íntima, pela sua simplicidade ou índole complexa, impõe que se exprima de modo símplice ou complexo. Esta tese — que é a verdadeira tese artística — abrange e admite todas as espécies de expressões, desde a mais simples quadra popular, que só podia ser expressa nessa linguagem e seria mais mal expressa se

fosse expressa em linguagem mais complexa, até ao mais avançado desarticulamento de linguagem lógica que se encontra nas páginas de Orpheu. Acontece que a geração a que pertencemos — mercê de razões civilizacionais que seria tão ocioso, como prolixo, estar a expor — traz consigo uma riqueza de sensação, uma complexidade de emoção, uma tenuidade e intercruzamento de vibração intelectual, que nenhuma outra geração nasceu possuindo. Veja-se. Sobre uma vida social agitada, directamente como intelectualmente, pelas complexas consequências da irrupção para a prática das ideias da Revolução Francesa, veio cair todo o complexo e confuso estado social resultante da proliferação sempre crescente das indústrias, do enxamear cada vez mais intenso das actividades comerciais modernas. O aumento das facilidades de transporte, o exagero das possibilidades do conforto e da vantagem, o acréscimo vertiginoso dos meios de diversão e de passatempo — todas essas circunstâncias, combinadas, entrepenetradas, agindo quotidianamente, criaram, definiram, um tipo de civilização em que a emoção, a inteligência, a vontade, participam da rapidez, da instabilidade e da violência das manifestações propriamente, diariamente típicas do estágio civilizacional. Em cada homem moderno há um neurasténico que tem que trabalhar. A tensão nervosa tornou-se um estado normal na maioria dos incluídos na marcha das coisas públicas e sociais. A hiper-excitação passou a ser regra.

O aumento das comunicações internacionalizou facilmente isto tudo, com o auxílio que trouxe o aumento da cultura e da capacidade de cultura, que é outra coisa, e mais importante para o caso. De modo que esse estado de espírito, que, de per si, parece que devia caracterizar apenas os países no auge da vida industrial e comercial, foi parar a outros, mais apagados e quietos, e de um lado da Europa ao outro uma rede de nervos define o estado das almas nesta Hora de fogo e de treva.

Se isto tudo tivesse acontecido numa época de bases assentes, o resultado seria de menor relevo. Mas acontece num período em que se sofre ainda da dissolução de antigos regimes, em que a morte tocou o princípio monárquico, em que o gusano da crítica esboroou de todo o edifício da fé religiosa. Foi mais longe, mais tarde, o efeito do espírito crítico: como era fatal que acontecesse, ele virou-se sobre os ídolos que mal erguera, as forças defensoras das ideias antigas tomaram-no como arma contra as ideias novas. E, assim, à confiança na ciência, que caracterizara o período darwinista do século ido, à atitude positiva em que cristalizara a mentalidade coeva das descobertas, a cada dia feitas, da física e da

química e da biologia, seguiu-se uma crítica a essas próprias ideias, um inquérito sobre as bases em que essas novas fórmulas assentavam. Perguntou-se que maior razão para a certeza teria a metafísica da ciência do que a metafísica da crença: a resposta foi a atitude pragmatista, a atitude neo-espiritualista, as inúmeras formas de atitudes religiosas, desde o neocomtismo católico ao neotomismo da mesma seita, desde a filosofia religiosa de um Ritschl à de um ou outro low ou broad churchman na Inglaterra teológica e pseudo-racionalista. O desenvolvimento da sociologia, que, embora ainda não seja uma ciência, é já, contudo, tanto uma armazenagem de factos como uma direcção do espírito científico, veio aluir mais a segurança dos cientistas das duas gerações anteriores. O papel social das religiões, a (pelo menos aparente) absurdez dos lemas fraternitários e igualitários, passaram a ser assunto de dúvida. A rapidez, a precipitação da época coloriam tudo. É, assim, difícil, cada vez mais difícil, se tornava descortinar, através da poeira da literatura e da ciência das colunas de jornais, quais as forças eternas operando, quais os homens dignos de guiar hoje, quais as permanências, as seriedades, os esteios e os apoios.

De modo que chegámos a uma época singular, em que nos aparecem todos os característicos de uma decadência, conjugados com todos os característicos de uma vida intensa e progressiva. A moral familiar e social desceu ao nível da decadência do império romano.

O mercantilismo político, a dissolução nacional chegou ao fundo. Mas, com isto tudo, progrediam as indústrias, multiplicava-se o comércio, a ciência continuava descobrindo, dia a dia os confortos aumentavam e as complexidades da vida se tornavam mais complexas. Só, como distintivo de uma decadência, um fenómeno inequívoco havia — o abaixamento no nível dos homens representativos. Ninguém, na literatura, no nível dos grandes românticos, ou mesmo dos mestres realistas. Na arte, idêntica penúria. Na política, o mesmo. E assim em tudo. Na própria ciência, tão inferior no seu nível, então típica do século, o mesmo desnivelamento, o mesmo desgaste na superioridade dos homens condutores.

Assim, cada um de nós nasceu doente de toda esta complexidade. Em cada alma giram os volantes de todas as fábricas do mundo, em cada alma passam todos os comboios do globo, todas as grandes avenidas de todas as grandes cidades acabam em cada uma das nossas almas. Todas as questões sociais, todas as perturbações políticas, por pouco que com elas nos preocupemos, entram no nosso

organismo psíquico, no ar que respiramos psiquicamente, passam para o nosso sangue espiritual, passam a ser, inquietamente, nossas como qualquer coisa que seja nossa.

Qual a arte que deve corresponder a este estado de civilização?

Vimos já que o papel da arte é de, ao mesmo tempo, interpretar e opor-se à realidade social sua coeva. (This must have been well determined before).

Como interpretar esta época, opondo-se-lhe.

Três maneiras são possíveis.

Podemos dividir os característicos da época actual em três grupos, como vimos. Temos a decadência proveniente da falência de todos os ideais passados e mesmo recentes. Temos a intensidade, a febre, a actividade turbulenta da vida moderna. Temos, finalmente, a riqueza inédita de emoções, de ideias, de febres e de delírios que a Hora europeia nos traz.

A arte moderna deve portanto:

1) ou cultivar serenamente o sentimento decadente, escrupulizando em todas as coisas que são características da decadência — a imitação dos clássicos, a limpidez da linguagem, a cura excessiva da forma, características da impotência de criar;

2) ou, fazendo por vibrar com toda a beleza do contemporâneo, com toda a onda de máquinas, comércios, indústrias (...)

## 11. (1916?)

{disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/4115>}

In: Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação. Fernando Pessoa. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1966, p. 188.

O Sensacionismo rejeita do Classicismo a noção — na verdade mais característica dos discípulos modernos dos escritores pagãos do que deles propriamente — de que todos os assuntos devem ser tratados no mesmo estilo, no mesmo tom, com a mesma linha exterior a delinear-lhes a forma. O Sensacionista não concorda em que uma obra de arte haja sempre de ser simples, porque há sentimentos e conceitos que, de sua natureza complexos, não são susceptíveis de

expressão simplificada, sem que com essa expressão se traiam. Há certos conceitos profundos, certos sentimentos vagos que são, por certo, susceptíveis de tal tratamento literário; mas não são todos os sentimentos nem todos os conceitos. O sensacionista discorda, em seguida, da atitude clássica pela limitação da sua visão das coisas. A preocupação da visão nítida é, como a preocupação da expressão simplificada, por vezes um erro estético. Nem tudo é nítido no mundo exterior. O Sensacionismo, finalmente, não aceita do classicismo a sua teoria basilar — a de que a intervenção do temperamento do artista deve ser reduzida ao mínimo. Interpreta o princípio estético que serve de base a tal afirmação, mas que em tal afirmação se encontra desvirtuado, de outro modo, do modo como ele deve ser interpretado. O artista interpreta através do seu temperamento, não no que esse temperamento tem de particular, mas no que ele tem de universal, ou universalizável. Isto é diferente de eliminar o factor temperamental tanto quanto possível, como os clássicos ferrenhos querem ou procuram; o artista deve, pelo contrário, acentuar muito o factor temperamental (embora em certos assuntos mais do que em outros), curando porém de que não sejam os lados inuniversalizáveis desse factor que utilize.

O Sensacionismo rejeita, do Romantismo, a sua teoria básica do «momento de inspiração». Não crê que a obra de arte deva ser produzida rapidamente, por um jacto, a não ser que o artista haja conseguido (como alguns de facto conseguem) de tal modo ter o espírito disciplinado que a obra nasça construindo-se.

Do Simbolismo rejeita a exclusiva preocupação do vago, a exclusiva atitude lírica, e, sobretudo, a subordinação da inteligência à emoção, que deveras caracteriza aquele sistema estético.

Do classicismo aceita a Construção, a preocupação intelectual.

Do romantismo aceita a preocupação pictorial, a sensibilidade simpatética, sintética perante as coisas.

Do simbolismo aceita a preocupação musical, a sensibilidade analítica; aceita a sua análise profunda dos estados de alma, mas procura intelectualizá-la.

## 12. (1916?)

{disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/1933>}

In: Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação. Fernando Pessoa. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1966, p. 156.

### O Sensacionismo

#### A. 1. As correntes literárias.

2. Esboço da evolução literária.
3. Evolução da literatura portuguesa.
4. A vinda do Sensacionismo.

#### B. 1. O Sensacionismo como filosofia estética.

2. O Sensacionismo como atitude social.
3. O Sensacionismo como corrente nacional.

#### O Sensacionismo como inovação estética.

#### C. 1. O Sensacionismo perante a psiquiatria.

2. O Sensacionismo perante a crítica literária.
3. O Sensacionismo perante a sociologia.
4. Conclusão.

\*

Uma corrente literária sendo, por definição, uma ordem de obras originais, há três modos de correntes literárias:

1. A corrente literária cuja única preocupação consiste em ser nova e original, rompendo com o passado conscientemente, embora inconscientemente esteja ligada a parte dele, como por força tem que acontecer.

2. A corrente literária que procura sintetizar as correntes passadas.

3. Aquela que procura sintetizar as correntes passadas e acrescentar-lhes qualquer elemento, isto é, sintetizá-las através de um critério novo, de uma nova visão das coisas

São desta última espécie as mais altas correntes literárias. São aquelas que, reunindo em si quanto de original todas as correntes anteriores trouxeram, sintetizam através da sua virtualidade própria os característicos dessas correntes, e as transcendem com um qualquer característico que lhe[s] é peculiar.

Assim:

1. Pretende apenas seguir qualquer corrente, renovando-a (Parnasianismo).
2. Pretende criar uma corrente nova (Simbolismo).

3. Pretende sintetizar todas as correntes passadas através de uma originalidade própria, a qual originalidade comporta um poder sintetizador como um dos seus característicos (Renascença italiana e inglesa).

### 13. (1916?)

{disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/1659>}

In: Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação. Fernando Pessoa. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1996 p. 193.

Sensacionismo.

O capítulo sobre a relação entre a arte moderna e a vida moderna.

1. Toda a época civilizacional gira em torno a um princípio que define tal época e lhe dá os seus característicos típicos e predominantes. Podem outros elementos, ou vindos de outras épocas anteriores, ou surgidos, a par desse, citado, elemento típico, dentro da mesma época, caracterizá-la também, para uma análise ou deficiente, ou assintética; mas resultará de um escrúpulo mais exacto de analisar que uma época é sempre definível, e em justiça o é, por um característico predominante, que é o que lhe grava o estigma da sua tipicidade.

A época moderna, tomando esta frase no sentido usual de abranger um período que date, aproximadamente, da revolução francesa e venha até aos nossos dias, resume-se tipicamente na acção de um fenómeno principal. Esse fenómeno é a passagem do elemento comercial e industrial da vida para a primeira plana da existência social mercê do acréscimo da vida científica, das invenções e aperfeiçoamentos constantes da ciência. Assim, a nossa época é a época da ciência positiva, isto é, da ciência desenvolvida em todos os seus ramos aplicáveis à prática, e do desenvolvimento dessa própria aplicação. As ciências não directamente, mas indirectamente aplicáveis à prática, como as matemáticas, pouco avanço tiveram — relativamente às outras — nos nossos tempos, e o que sofreram, tipicamente, menos tem sido um avanço, que uma crítica tendente a destruí-las. Basta que se recorde os trabalhos do matemático Poincaré, para que se note bem qual a orientação positiva da nossa época, que às ciências matemáticas, ou procura aluí-

las, ou reduzi-las a positivas pela redução delas a meras hipóteses utilizáveis, pragmaticamente certas apenas.

Os progressos da ciência e da aplicação da ciência dominam toda a época moderna e dão-lhe o tipo civilizacional. Vejamos qual tem sido, de todas as maneiras, mas cingindo-nos ao principal, o resultado de ser esta a época da ciência.

Na esfera nacional o resultado do aumento da ciência foi 1) o aumento espantoso das facilidades de comunicação e de transporte; 2) o aumento, espantoso também, das indústrias e da actividade comercial; 3) o aumento, não menos notável, do mero conteúdo mental da experiência humana, pelo próprio progresso da ciência, entendendo não só a ciência positiva, mas as ciências históricas e outras, cuja investigação foi também beneficiada, não só pelo geral aumento de facilidades, como pela maior ânsia de cultura que elas trouxeram, pela especialização crescente de misteres (intelectuais como os outros) e pela atenção que aos estados eminentes mais merece a dotação atinente à realização de tais estudos.

Estes três elementos, evidentemente, não existem separados senão na análise que os separa; na realidade formam um todo harmónico e interagem constante e negativamente.

Qual foi o resultado que estes três elementos trouxeram à modalidade da civilização? Da sua convergência esse resultado facilmente se deduz. Traduz-se pela palavra internacionalismo, ou pela sua sinónima cosmopolitismo.

A maior facilidade das comunicações tornou fácil, e por fácil, constante, a flutuação de populações, as viagens, as relações comerciais, a emigração, a acção comercial e industrial de importadores e exportadores. Esta, por sua vez, tornou maior a própria facilidade de transportes, que a gerara no auge que atingiu. Fatalmente, pois, que o ponto de apoio da mentalidade moderna passou gradualmente a estar naquela parte da vida social que intimamente se relaciona com, e necessariamente se desenvolve por, uma crescente facilidade de comunicações, e esse ponto é a vida comercial, no que vida internacional de exportação e importação. E o acréscimo de vida industrial, que por o aumento das condições científicas paralelamente se dava, maior tornava a actividade comercial que naturalmente a prolonga. Resultou a mentalidade essencialmente comercialista e industrialista das sociedades modernas, com os característicos que, em todo o tempo, corresponderam e foram o resultado de tal vida: o amor ao luxo, a degradação do senso moral pela predominância do instinto mercantil, a indiferença

aos fins elevados nas questões sociais e políticas, etc. Mas sobre este ponto passo de leve agora, porque ele não é um resultado internacional, mas individual, das condições modernas da civilização.

Resultou, disse, um internacionalismo como fórmula típica das sociedades modernas nas suas relações umas com outras. Esta palavra internacionalismo que significa? Que o sentimento nacional decaiu, dada a maior necessidade de relacionar-se com o estrangeiro, e dado, também, o golpe que nesse sentimento vibra, por sua natureza, o instinto comercialista; que cada nação, à parte isso, passou a ser mais rica dentro de si própria, passou a resumir em si tudo quanto é típico das outras nações, que a vida de cada cidade da Europa (por exemplo) passou a conter em si elementos típicos da vida de todas as outras cidades, não só da Europa, mas de todo o mundo — isto quer pela presença em todas as colónias de naturais dessas outras nações, quer pelas constantes relações comerciais e intelectuais com essas, quer pela diária informação jornalística, espectacular, cinematográfica. ( . . . )

No campo individual os resultados foram de ordem idêntica. A mentalidade comercialista em todos os tempos produziu determinados resultados: o aumento do amor ao luxo, o enfraquecimento do senso moral, a moleza social até certo ponto... E, assim como para a formação desta mentalidade contribuiu o internacionalismo acima descrito, para a formação desse nacionalismo não menos e não diferentemente contribuiu esta mentalidade, frutos ambos da mesma causa triplamente agente, e que já se mencionou, quando se iniciou este estudo.

O curioso e notável é que a mentalidade criada por esta acção da era das máquinas sobre o indivíduo, no que indivíduo, coincide com o que, em outras épocas, é a mentalidade da decadência. E este tipo mental, em que o laço social fraqueja, em que o amor do luxo toma aumento, em que o individualismo se torna nítido e forte, contém com efeito todos os característicos da obscura coisa a que se tem chamado Decadência. Apenas a causação é, nos dois casos, diversa. Quando, na antiguidade, este tipo mental aparecia, e era de feito o tipo mental das decadências, ele resultava, não do aparecimento de um novo factor na vida social, senão do enfraquecimento e perturbação dos velhos factores. Assim, para nos determos apenas no exemplo maior e mais típico, a decadência de Roma não resultou senão da perturbação social produzida pela política do imperialismo, sempre mortal para uma nação, porque um ponto há em que o dominado excede as forças do dominador, e ele nunca sabe parar nesse ponto, tão certo resulta do

dominar, como do coçar e comer do prolóquio, que tudo está no começar. Mas a política do imperialismo não foi senão um produto da própria política típica de Roma no auge do seu prestígio, nem foi, ela, um elemento novo, senão na proporção em que trouxe elementos novos. O mesmo se não dá com a era das máquinas na nossa civilização. O internacionalismo, por certo, estava criado com as descobertas dos portugueses, o espalhamento de cultura da renascença italiana, e o princípio das invenções (propriamente tais), como a pólvora, a imprensa, que vieram dar começo à facilidade da vida de relação entre as nações da Europa.

Assim, a era das máquinas produziu, nos indivíduos da Europa, um individualismo excessivo, uma ânsia feroz de viver em toda a extensão a vida individual, um abandono correspondente e concomitante, resultante do senso moral, das prisões da religião, dos chamados preconceitos que haviam sido a base da vida nos séculos anteriores.

Adentro da vida das nações, encarando agora, não já os indivíduos, nem as nações na relação entre umas e outras, mas cada uma adentro de si, como sociedade, outro foi o fenómeno resultante. Ele foi a crescente separação de classes. O fenómeno industrial alargou o intervalo natural entre o capital e o trabalho; o aumento de cultura alargou o intervalo entre o povo de educação e a aristocracia do pensamento; e o acréscimo constante da democracia, inevitavelmente produzido pela criação de proletariados cada vez mais hábeis e conscientes, veio pôr de pé todas as reacções tradicionalistas e aristocráticas contra esse acréscimo.

#### 14. (1916?)

{disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/4051>}

In: Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação. Fernando Pessoa. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1996, p. 169.

### O SENSACIONISMO (PROLEGÓMENA)

1. No princípio, na Grécia — e depois em Roma, essa América da Grécia — reinou o Objecto, a Coisa, o Definido. Existia, de um lado, a Coisa; do outro existia,

em bloco, a Sensação, a sensação imediata e vivida. E assim, quando a arte era do Objecto, o objecto surgia perfeito e nítido na realização. E, como o espírito concebe sempre o sujeito à semelhança do objecto, as sensações (quando a sensação se tornava sensação da sensação, introspectiva, autoanalítica) eram concebidas como concretas, definidas, separadas umas das outras. Por isso não havia vago, indeciso, penumbra na poesia de alma dos gregos e dos romanos. Tudo está detalhado e detalhado em plena luz.

A sensação da realidade era directa nos gregos e nos romanos, em toda a «antiguidade» clássica. Era imediata. Entre a sensação e o objecto — fosse esse objecto uma coisa do exterior ou um sentimento — não se interpunha uma reflexão, um elemento qualquer estranho ao próprio acto de sentir. A atenção era por isso perfeita, cingia cada objecto por sua vez, delineava-lhe os contornos, recortava-o para a memória. Quando era dirigida para o interior, [...] incidia atentamente sobre cada detalhe da vida espiritual, concretizando-o pela própria acuidade equilibrada da atenção.

2. Passada pelas almas a longa doença chamada cristianismo, esmiuçado doentamente o espírito por si próprio, a clareza da sensação perturbou-se. A presença no pensamento das ideias de espírito, de Deus, de outra vida, concebidas como o eram, levaram a uma decomposição da Realidade, qual os gregos a haviam concebido. Entre a sensação e o objecto dela — fosse esse objecto uma coisa exterior ou um sentimento — intercalara-se todo um mundo de noções espirituais que desvirtuava a visão directa e lúcida das coisas. Os gregos haviam tido dos deuses e do Olimpo uma noção tal que eles lhes apareciam como simili-humanos, como meros prolongamentos da humanidade, concebidos, porém, sub specie humanitatis, como maiores, mais poderosos, mais livres; não como opostos, senão naquilo em que «superior» é oposto a «inferior». A própria sua imortalidade não era inumana, porque era uma eternidade percorrida humanamente, por uma eterna duração fora.

(O conceito do super-homem de Nietzsche é um conceito pagão... Mas compare-se o anti-intelectualismo dele).

Outras eram as noções cristãs. Aqui o invisível, o ultra-humano, o divino, por grosseiramente que fosse concebido, era-o como oposto à Realidade Exterior. Ora uma alma que encara as coisas com tal conceito no espírito, não as pode encarar directamente, muito embora queira ter essa preocupação. A noção de alma,

concebida como diferente do corpo e superior a ele, começa por tornar menos importantes ao espírito as coisas. A noção de Deus substituíra-se ao conceito do conjunto das coisas, a que se chamava a Natureza. A noção de sobrenatural convidava a uma descrença na utilidade, porque na estabilidade, do concreto. Esta nova noção do milagre levava ao desprezo, quando não à indiferença, pela possível existência das leis naturais.

Isto, se levava a um enfraquecimento da atenção, a uma perturbação da visão, a uma incompreensão instintiva dos factos, também por sua vez tinha origem precisamente numa tibieza da vontade, numa perturbação da visão, numa incompreensão instintiva dos factos que tinham de comum os gregos e romanos decadentes, precisamente porque tais fenómenos de degenerescência psíquica eram naturais de decadentes, e os bárbaros invasores, porque tais fenómenos neles eram resultado da sua primitividade e da sua incultura. Um mundo formado com elementos assim semelhantes, por degenerados e primitivos, não podia viver numa religião que correspondia a um estado relativamente são do espírito, onde a atenção era certa e nítida, os sentimentos destrinchados e como que lógicos, e a vontade, portanto, quanto é humanamente possível, segura e certa. Da mistura de raças resultou mais impuro ainda o estado de espírito típico do homem da época. Num mundo assim psicado o triunfo devia pertencer àquela religião que mais se lhe adaptava; e que mais se adaptava, também, ao meio social e às ideias que ele impunha. O cristismo estava em estas condições. De sua natureza dispersivo e sentimental, caía bem ao estado de espírito que a decadência criara; monoteístico, tinha qualquer coisa de imperial, qualquer coisa que bem se coadunava com mentalidades nascidas à sombra do império romano, e do [. . .] prestígio longínquo do nome do Imperador.

[...] heresias houve até que, por fim, o cristismo fosse adquirindo elementos de domínio, transformando-se, adaptando-se. Na Idade Média ele atingiu o seu esplendor unitário.

\*

Qual a perturbação que se nos revela nos poemas dos grandes poetas da Renascença, abrangendo com o [...] Dante e Petrarca [?] — com respeito aos antigos, na visão da Natureza?

Os poetas cantam as coisas indirectamente, vendo-as já através da sua emoção. Vêem-se nitidamente, é certo, mas 1) acompanhadas de uma emoção que

se sobrepõe às coisas, 2) fundidas umas nas outras pelo sentimento da sua fraternidade em Deus, por serem todas criadas por Deus (S. Francisco de Assis).

\*

Como a noção do exterior nunca era desacompanhada da noção de que era criado por Deus, de que a alma lhe é superior, de que aquilo era temporal e transitório, segue que a noção (visão) do objecto exterior vem sempre, espontaneamente, como visão, acompanhada duma emoção deformadora dele.

A sensação é nitidamente do exterior mas, ao mesmo tempo, esse sentimento (ou sensação) do exterior, do físico, é sempre acompanhada por uma obscura consciência do interior, do psíquico.

De aí dois factos. A arte grega, como se baseara na lucidez da atenção, era a arte 1) do equilíbrio, porque era do perpétuo contido pelo exterior, 2) da harmonia, porque era a arte feita por gente com a vontade educada; 3) do fasto [?], isto é, da acção humana, por ser essa a manifestação típica de gente de atenção clara e lúcida. A arte da Renascença, dadas as transformações indicadas, passa a ser 1) do facto físico-psíquico —, Shakespeare [...] ( . . . ).

Pode chamar-se à arte da Renascença a arte do físico e do psíquico; a atenção divide-se, mas a preocupação do físico é acompanhada sempre da percepção do psíquico. Mas não se fundem: coexistem. A nitidez absoluta, a lucidez forte desaparece. A atitude é, no fundo, a mesma do que a antiga; apenas muda [?] o centro da atenção, que é, aqui, dirigida sobre a sensação e não já sobre o objecto exterior ou interior.

Explicando melhor: o homem da Renascença olha para as coisas como os gregos, e olha para as almas como o grego; mas, ao passo que o grego olhava primeiro para as coisas exteriores, e para as almas depois, moldando o seu conceito primordial de realidade sobre a matéria, sobre os objectos exteriores, o homem da Renascença olhava primeiro para a alma e depois para as coisas exteriores, moldando as coisas exteriores pelo seu conceito da alma. Esse conceito da alma, como era ainda em parte o conceito antigo, era ainda nítido, porque tinha ainda qualquer coisa das suas origens e tinha sido moldado sobre a noção dos contornos das coisas exteriores. De modo que era relativamente ligeira a deformação que as coisas sofriam, porque pequena era a deformação que o conceito de alma havia sofrido. Mas havia-se dado o facto capital de a alma passar a ser o centro da atenção dirigida.

(Deformação do Renascimento)

### 3. Romantismo.

Progresso da centralização da atenção na alma. A sensação passa a ser a realidade primordial. O objecto exterior cessa como independente da sensação, passa a ser sentido apenas como sentido. Todas as manifestações românticas e cisromânticas pertencem a esta categoria, inclusive o chamado realismo.

### 15. (1916?)

{disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/1709>}

In: Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação. Fernando Pessoa. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1996, p. 216.

Para Orpheu - Sentir é criar.

Para Orpheu

Sentir é criar.

Sentir é pensar sem ideias, e por isso sentir é compreender, visto que o Universo não tem ideias.

— Mas o que é sentir?

Ter opiniões é não sentir.

Todas as nossas opiniões são dos outros.

Pensar é querer transmitir aos outros aquilo que se julga que se sente.

Só o que se pensa é que se pode comunicar aos outros. O que se sente não se pode comunicar. Só se pode comunicar o valor do que se sente. Só se pode fazer sentir o que se sente. Não que o leitor sinta a pena comum [?]. Basta que sinta da mesma maneira.

O sentimento abre as portas da prisão com que o pensamento fecha a alma.

A lucidez só deve chegar ao limiar da alma. Nas próprias antecâmaras do sentimento é proibido ser explícito.

Sentir é compreender. Pensar é errar. Compreender o que outra pessoa pensa é discordar dela. Compreender o que outra pessoa sente é ser ela. Ser outra pessoa é de uma grande utilidade metafísica. Deus é toda a gente.

Ver, ouvir, cheirar, gostar, palpar — são os únicos mandamentos da lei de Deus. Os sentidos são divinos porque são a nossa relação com o Universo, e a nossa relação com o Universo Deus.

[.. .]

Agir é descrever. Pensar é errar. Só sentir é crença e verdade. Nada existe fora das nossas sensações. Por isso agir é trair o nosso pensamento.

[...]

Não há critério da verdade senão não concordar consigo próprio. O universo não concorda consigo próprio, porque passa. A vida não concorda consigo própria, porque morre. O paradoxo é a fórmula típica da Natureza. Por isso toda a verdade tem uma forma [?] paradoxal.

[...] Afirmar é enganar-se na porta.

Pensar é limitar. Raciocinar é excluir. Há muito que é bom pensar, porque há muito que é bom limitar e excluir.

[...]

Substitui-te sempre a ti próprio. Tu não és bastante para ti. Sê sempre imprevenido [?] por ti próprio. Acontece-te perante ti próprio. Que as tuas sensações sejam meros acasos, aventuras que te acontecem. Deves ser um universo sem leis para poderes ser superior.

São estes os princípios essenciais do Sensacionismo. [ . . . ]

Faz de tua alma uma metafísica, uma ética e uma estética. Substitui-te a Deus indecorosamente. É a única atitude realmente religiosa. (Deus está em toda a parte excepto em si próprio).

Faz do teu ser uma religião ateísta; das tuas sensações um rito e um culto.

[...]

## 16. (1916?)

{disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/4125>}

In: Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação. Fernando Pessoa. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1996, p. 190.

O Sensacionismo afirma, primeiro, o princípio da primordialidade da sensação — que a sensação é a única realidade para nós.

Partindo de aí, o Sensacionismo nota as duas espécies de sensações que podemos ter — as sensações aparentemente vindas do exterior, e as sensações aparentemente vindas do interior. E constata que há uma terceira ordem de sensações resultantes do trabalho mental — as sensações do abstracto.

Perguntando qual o fim da arte, o Sensacionismo constata que ele não pode ser a organização das sensações do exterior, porque esse é o fim da ciência; nem a organização das sensações vindas do interior, porque esse é o fim da filosofia; mas sim, portanto, a organização das sensações do abstracto. A arte é uma tentativa de criar uma realidade inteiramente diferente daquela que as sensações aparentemente do exterior e as sensações aparentemente do interior nos sugerem.

Mas a arte deve obedecer a condições de Realidade (isto é, deve produzir coisas que tenham, quanto possível, um ar concreto, visto que, sendo a arte criação, deve tentar produzir quanto possível uma impressão análoga à que as coisas exteriores produzem). A arte deve também obedecer a condições de Emoção porque deve produzir a impressão que os sentimentos exclusivamente interiores produzem, que é emocionar sem provocar à acção, os sentimentos de sonhos, entende-se, que são os sentimentos interiores no seu mais puro estado.

A arte, devendo reunir, pois, as três qualidades de Abstracção, Realidade e Emoção, não pode deixar de tomar consciência de si como sendo a concretização abstracta da emoção (a concretização emotiva da abstracção) .

Assim, a arte tem por assunto, não a realidade (de resto, não há realidade, mas apenas sensações artificialmente coordenadas), não a emoção (de resto, não há propriamente emoção, mas apenas sensações de emoção), mas a abstracção. Não a abstracção pura, que gera a metafísica, mas a abstracção criadora, a abstracção em movimento. Ao passo que a filosofia é estática, a arte é dinâmica; é mesmo essa a única diferença entre a arte e a filosofia.

Por concretização abstracta da emoção entendo que a emoção, para ter relevo, tem de ser dada como realidade, mas não realidade concreta, mas realidade abstracta. Por isso não considero artes a pintura, a escultura e a arquitectura, que pretendem concretizar a emoção no concreto. Há só três artes: a metafísica (que é uma arte), a literatura e a música. E talvez mesmo a música...

### 17. (1916?)

{disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/1887>}

In: Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação. Fernando Pessoa. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1996, p. 125.

#### MODERNAS CORRENTES NA LITERATURA PORTUGUESA

Em todas as épocas e em todos os países debatem-se, uma contra a outra, duas correntes, uma nacional e outra cosmopolita. Talvez fosse mais justo chamar à primeira não já nacional mas tradicionalista, porquanto, em países onde não esteja ainda estabelecida uma corrente nacional, isto é, onde ainda não se saiba o que é um sentimento nacional, esta corrente vira-se para um passado qualquer — o clássico, por exemplo. Assim, no tempo da Rainha Isabel em Inglaterra, a corrente clássica representada por Ben Jonson é que é tradicionalista porque se vira para os ideais artísticos de Grécia e Roma; a corrente representada por Shakespeare é a cosmopolita porque se entrega a si própria, e como entregar-se a si própria é entregar-se às influências do momento, e como as influências profundas do

momento são comuns a todas as nações (mais ou menos) nesse tempo, segue que essa corrente é fatalmente o que se pode chamar cosmopolita.

Em Portugal hoje debatem-se duas correntes, antes não se debatem por enquanto, mas em todo o caso a sua existência é antagónica.

Uma é a da Renascença Portuguesa, a outra é dupla, é realmente duas correntes. Divide-se no Sensacionismo, de que é chefe o sr. Alberto Caeiro, e no paúlismo, cujo representante principal é o sr. Fernando Pessoa. Ambas estas correntes são antagónicas àquela que é formada pela Renascença Portuguesa. Ambas são cosmopolitas, porquanto cada qual parte de uma das duas grandes correntes europeias actuais. O Sensacionismo prende-se à atitude enérgica, vibrante, cheia de admiração pela Vida, pela Matéria e pela Força, que tem lá fora representantes com Verhaeren, Marinetti, a Condessa de Noailles e Kipling (tantos géneros diferentes dentro da mesma corrente!); o paúlismo pertence à corrente cuja primeira manifestação nítida foi o simbolismo. Ambas estas correntes tem entre nós este igual característico em relação ao seu ponto de partida e que é para nos orgulharmos — de que são avanços enormes nas correntes em que se

integram. O Sensacionismo é um grande progresso sobre tudo quanto lá fora na mesma orientação se faz. O paúlismo é um enorme progresso sobre todo o simbolismo e neo-simbolismo de lá fora.

### 18. (1916)

{disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/2821>}

In: Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação. Fernando Pessoa. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1966, p. 148.

O Sensacionismo começou com a amizade entre Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Provavelmente é difícil destrinçar a parte de cada um na origem do movimento e, com certeza, absolutamente inútil determiná-lo. O facto é que ambos lhe deram início.

Mas cada sensacionista digno de menção é uma personalidade à parte e, naturalmente, todos exerceram uma actividade recíproca.

Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro estão mais próximos dos simbolistas. Álvaro de Campos e Almada Negreiros são mais afins da moderna maneira de sentir e de escrever. Os outros são intermédios.

Fernando Pessoa padece de cultura clássica.

Nenhum sensacionista foi mais além do que Sá-Carneiro na expressão do que em Sensacionismo se poderá chamar sentimentos coloridos. A sua imaginação — uma das mais puras na moderna literatura, pois ele excedeu Poe no conto dedutivo em A Estranha Morte do Professor Antena — corre desenfreada por entre os elementos que os sentidos lhe facultaram, e o seu sentido da cor é dos mais intensos entre os homens de letras.

Fernando Pessoa é mais puramente intelectual; a sua força reside mais na análise intelectual do sentimento e da emoção, por ele levada a uma perfeição que quase nos deixa com a respiração suspensa. Do seu drama estático, O Marinheiro, disse uma vez um leitor: «Torna o mundo exterior inteiramente irreal» e, de facto, assim é. Nada de mais remoto existe em literatura. A melhor nebulosidade e subtileza de Maeterlinck é grosseira e carnal em comparação.

José de Almada-Negreiros é mais espontâneo e rápido, mas nem por isso deixa de ser um homem de génio. Ele é mais novo do que os outros, não só em idade como também em espontaneidade e efervescência. Possui uma personalidade muito distinta — para admirar é que a tivesse adquirido tão cedo.

Luís de Montalvor é quem está mais próximo dos simbolistas. No que se refere a estilo e orientação espiritual não está muito distante de Mallarmé, o qual, não é difícil adivinhar, é, com certeza, o seu poeta favorito. Mas existem claros elementos sensacionistas na sua poesia, coisas inteiramente tiradas a Mallarmé, mais intelectualmente profundas, mais sinceramente sentidas no cérebro, para falar, de todo em todo, à sensacionista.

São, de longe, bem mais interessantes do que os cubistas e os futuristas!

Nunca desejei conhecer pessoalmente qualquer dos sensacionistas por estar persuadido de que o melhor conhecimento é impessoal.

Álvaro de Campos define-se excelentemente como sendo um Walt Whitman com um poeta grego lá dentro.

Há nele toda a pujança da sensação intelectual, emocional e física que caracterizava Whitman; mas nele verifica-se o traço precisamente oposto — um poder de construção e de desenvolvimento ordenado de um poema que nenhum poeta depois de Milton jamais alcançou. A Ode Triunfal de Álvaro de Campos, whitmanescamente caracterizada pela ausência de estrofe e de rima (e regularidade), possui uma construção e um desenvolvimento ordenado que estultifica a perfeição que Lycidas, por exemplo, pode reivindicar neste particular. A Ode Marítima que ocupa nada menos de 22 páginas de Orpheu, é uma autêntica maravilha de organização. Nenhum regimento alemão jamais possuiu a disciplina interior subjacente a essa composição, a qual, pelo seu aspecto tipográfico, quase se pode considerar um espécime de desleixo futurista. As mesmas considerações são de aplicar à magnífica Saudação a Walt Whitman no terceiro Orpheu

As mesmas considerações quase que se podem aplicar a José de Almada-Negreiros, se ele não fosse menos disciplinado e mais (...). A Cena de Ódio escrita por «J.[osé de Almada-Negreiros] um poeta sensacionista e Narciso do Egipto» (como ele se intitula a si próprio) (...).

Diz-se que possui muitas obras por publicar e algumas impublicáveis.

O sensacionista que mais publicou foi Mário de Sá-Carneiro. Nasceu em Maio de 1890 e suicidou-se em Paris a 26 de Abril de 1916. Nessa altura os jornais franceses apodaram-no de futurista, embora — e porque — ele o não fosse.

O seu grande mérito reside no conjunto dos seus contos, mas a sua extensão não permite inclui-los nesta antologia.

Mas o ponto fraco destes clássicos é, mesmo quando clássicos, não serem portugueses. Qualquer homem de génio — quando de génio se trata — poderia ter procedido assim fora de Portugal; por isso não valeu a pena fazê-lo em português. Não podemos admitir um homem a escrever a sua língua natal a não ser que tenha algo a dizer que só um homem falando essa língua pudesse dizer. O forte de Shakespeare é ele não poder ter sido senão inglês. Por isso ele escreveu em inglês e nasceu em Inglaterra. Uma coisa que pode ser dita tão bem numa língua como noutra é melhor não se dizer. É nova apenas à superfície.(?)

Os sensacionistas portugueses são originais e interessantes porque, sendo estritamente portugueses, são cosmopolitas e universais. O temperamento português é universal; esta, a sua magnífica superioridade. O acto verdadeiramente grande da História portuguesa — esse longo, cauteloso, científico período dos Descobrimentos — é o grande acto cosmopolita da História. Nele se grava o povo inteiro. Uma literatura original, tipicamente portuguesa não o pode ser porque os portugueses típicos nunca são portugueses. Há algo de americano, com a barulheira e o quotidiano omitidos, no temperamento intelectual deste povo. Ninguém como ele se apropria tão prontamente das novidades. Nenhum povo despersionaliza tão magnificamente. Essa fraqueza é a sua grande força. Esse não-regionalismo temperamental é o seu inusitado poder. É essa indefinidade de alma que o define.

Porque o facto significativo acerca dos portugueses é que eles são o povo mais civilizado da Europa. Eles nascem civilizados porque nascem aceitadores de tudo. Neles nada há do que os antigos psiquiatras costumavam chamar misoneísmo, o que significa apenas ódio às coisas novas; gostam francamente de mudar e do que é novo. Não possuem elementos estáveis, como os franceses, que só fazem revoluções para exportação. Os portugueses estão sempre a fazer revoluções. Quando um português se vai deitar faz uma revolução porque o português que acorda na manhã seguinte é diferente. É precisamente um dia mais velho, um dia mais velho sem dúvida alguma. Outros povos acordam todas as manhãs no dia de ontem; o amanhã está sempre a vários anos de distância. Mas não esta tão

estranha gente. Move-se tão rapidamente que deixa tudo por fazer, incluindo ir depressa. Não há nada menos ocioso do que um português. A única parte ociosa do país é a que trabalha. Daí a sua falta de evidente progresso.

No que se refere à literatura portuguesa moderna, o melhor é «virarmos a esquina» quando ela aparece. É o eco de um eco de um eco de algo que não valeu a pena dizer-se. Quando não é puro esterco, como nos romances de Abel Botelho, deveria sê-lo, para, ao menos, ser alguma coisa, como nos romances e poemas de todos os outros autores.

Toda a literatura portuguesa clássica dificilmente chega a ser interessante; até dificilmente chega a ser clássica. Pondo de parte algumas coisas de Camões que são nobres; várias outras de Antero de Quental que são grandes; um ou dois poemas de Junqueiro que valem a pena ser lidos, quanto mais não seja para vermos até que ponto ele se pode educar para além de se ter educado em Hugo; um poema de Teixeira de Pascoaes que passou o resto da vida literária a pedir desculpa em má poesia por ter escrito um dos maiores poemas de amor do mundo — se exceptuarmos isto e outras insignificâncias que são excepções precisamente por serem insignificâncias, o conjunto da literatura portuguesa dificilmente é literatura e quase nunca é portuguesa. É provençal, italiana, espanhola e francesa, ocasionalmente inglesa, em alguns, como Garrett, que sabia o francês bastante para ler más traduções francesas de poemas ingleses inferiores e acertar quando eles erram. Possui a literatura portuguesa alguma boa prosa; Vieira é um mestre em qualquer parte, embora fosse um pregador. Diz-se também que é um guia da linguagem, mas isso pode-se desculpar porque ele é um guia para Machiavelli através da sua natureza de jesuíta. Há coisas esplêndidas nos cronistas antigos, mas estes surgiram antes de Portugal ter dado conta de si, ausente por todo mundo, com todos os mares abertos aos povos que não ousaram lá ir primeiro.

Um ou dois poetas modernos ascendem ao interessante, mas já estão fatigados quando lá chegam e passam a dormir o resto das suas vidas literárias. Assim, Pascoaes, que escreveu uma «Elegia» que paira acima de *The Last Ride Together*, de Browning, como poema metafísico de amor, e depois deste umas tantas poesias que estão abaixo do que alguém queira sugerir e que são uma elegia à inspiração de Pascoaes.

Há uma porção de grandes poetas locais que se ressentem de não ter sido nada numa encarnação pretérita e de agirem na anamnésia disso. Dizem os

astrólogos indianos que uma criança só pode nascer em certos momentos da respiração do mundo. Estes poetas e prosadores aproveitaram-se dos intervalos e preencheram-nos todos. Isto dificilmente se poderia fazer fora de Portugal, mas pode-se fazê-lo mal em Portugal. (var.: Pode-se fazer isto fora de Portugal, mas não tão bem onde Afonso Costa é um estadista e vários outros Costas povo) .

Há apenas duas coisas interessantes em Portugal — a paisagem e o Orpheu. Tudo o que está de permeio é palha podre usada, que serviu pela Europa em fora e acaba entre as duas coisas interessantes em Portugal. Por vezes estraga a paisagem pondo-lhe lá portugueses. Mas não pode estragar o Orpheu porque esse é à prova de Portugal.

Ao fim de dia e meio em Portugal dei pela paisagem; levei ano e meio a dar pelo Orpheu. É verdade que desembarquei em Portugal, vindo de Inglaterra, na mesma altura em que Orpheu chegou do Olimpo. Mas isso não importa e é apenas uma feliz coincidência que eu aceito gratamente

Se existisse qualquer instinto do sensato em moderna literatura, eu começaria pela paisagem e terminaria pelo Orpheu. Mas, graças a Deus, não há nenhum instinto do sensato em moderna literatura, por isso deixo de parte a paisagem e começo e termino pelo Orpheu.

A paisagem está lá sempre e pode ser contemplada por quem queira e possa. O Orpheu lá está, mas dificilmente pode ser lido por toda a gente. Quando muito poderá ser lido por muito poucos. Mas vale a pena fazê-lo. Vale a pena aprender português para o ler. Não é que lá haja algum Goethe ou Shakespeare. Mas existe o suficiente para compensar não haver lá nem Goethe nem Shakespeare. O Orpheu é a soma e a síntese de todos os movimentos literários modernos; eis porque é mais merecedor de que se escreva sobre ele do que sobre a paisagem que é apenas a ausência das pessoas que nela vivem.

O Orpheu é uma revista trimestral da qual, embora tenha começado há ano e meio, só se publicaram três números. Isto nada significa excepto que nada significa. Cada número tem cerca de oitenta páginas e poucos colaboradores. Alguns figuram nos três números, outros alternam-se. São extraordinariamente variados atendendo ao seu reduzido número e ao facto de todos serem muito modernos. Cada número acrescenta um novo interesse a este maravilhoso movimento sintético.guardo ansiosamente o quarto número. Pode ser disparate, embora seja verdade, dizer que há mais imprevisto e interesse em Orpheu do que na presente guerra.

## 19. (1917?)

{disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/458>}

In: Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação. Fernando Pessoa. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1996, p. 343.

Com quem se pode comparar Caeiro? Com pouquíssimos poetas. Não, diga-se desde já, com Cesário Verde, a quem ele se refere como se a um antepassado literário, embora uma espécie de antepassado degenerado antecipadamente. Cesário Verde exerceu sobre Caeiro o género de influência a que se pode chamar apenas provocadora da inspiração, sem transmitir qualquer espécie de inspiração. Um exemplo familiar ao leitor será a influência bem real de Chateaubriand sobre Hugo, um homem totalmente diferente pessoal, literária e socialmente. (. . .)

Os pouquíssimos poetas com os quais Caeiro se pode comparar, ou por nos fazer ou poder fazer lembrar, ou por se poder conceber que tenha sido por eles influenciado, quer o achemos seriamente quer não, são Whitman, Francis Jammes e Teixeira de Pascoaes.

Com quem mais se parece é com Whitman. Em alguns aspectos secundários parece-se com Francis Jammes. Lembra-nos fortemente Pascoaes porque, sendo a sua atitude para com a Natureza essencialmente metafísica, naturalística e aquilo a que se pode chamar uma atitude absorta, como a de Pascoaes, no entanto Caeiro é tudo isso mas ao invés do que Pascoaes é do mesmo modo.

#### Caeiro e Pascoaes

Tanto Caeiro como Pascoaes encaram a Natureza de um modo directamente metafísico e místico, ambos encaram a Natureza como o que há de importante, excluindo, ou quase excluindo, o Homem e a Civilização, e ambos, finalmente, integram tudo o que cantam nesse seu sentimento naturalista. Esta base abstracta tem de comum: mas no resto são, não diferentes, mas absolutamente opostos. Talvez Caeiro proceda de Pascoaes; mas procede por oposição, por reacção. Pascoaes virado do avesso, sem o tirar do lugar onde está, dá isto — Alberto Caeiro.

Como Whitman, Caeiro deixa-nos perplexos. Somos arrancados à nossa atitude crítica por um fenómeno tão extraordinário. Jamais vimos algo de parecido com ele. Mesmo depois de Whitman, Caeiro é estranho, e terrivelmente, pavorosamente, novo. Mesmo na nossa época, em que julgamos que nada há que nos possa espantar ou que possa gritar-nos uma novidade, Caeiro realmente espanta e realmente respira novidade absoluta. Conseguir isto numa época como a nossa constitui a prova definida e definitiva do seu génio.

É tão novo que, por vezes, parece difícil conceber claramente toda a sua novidade. É demasiado novo, e a sua novidade excessiva perturba a nossa visão dele, assim como todas as coisas em excesso perturbam a visão — embora seja bem uma novidade ser a própria novidade a coisa excessiva e que deixa a visão perturbada. Mas é essa mesma a coisa notável. Até a novidade e a maneira de ser novo são novidades em Caeiro. Difere de todos os poetas de maneira diferente daquela em que todos os grandes poetas são diferentes de outros grandes poetas. A sua individualidade possui-a ele de maneira diferente da de todos os poetas que o precederam. Whitman é bem inferior a este respeito. Para explicar Whitman, mesmo numa base em que se lhe reconheça toda a originalidade concebível, basta-nos pensar nele como alguém que viveu [amou?] intensamente a vida, e daí brotam os seus poemas como flores de uma moita. Mas o mesmo processo já não se aplica a Caeiro. Mesmo que o encaremos como um homem que vive fora da civilização (hipótese obviamente impossível), como homem com uma visão excepcionalmente clara das coisas, isso não produz logicamente no nosso espírito um resultado que se pareça com O Guardador de Rebanhos. A própria ternura das coisas como simples coisas, que caracteriza o tipo do homem que supomos (propomos) não caracteriza Caeiro. Fala algumas vezes com ternura das coisas, mas pede-nos perdão de o fazer, explicando que se fala assim é por causa da nossa «estupidez dos sentidos», para nos fazer sentir «a existência absolutamente real» das coisas. Entregue a si próprio, não tem qualquer ternura pelas coisas, mal tem qualquer ternura, até, pelas suas sensações. Aqui tocamos a sua grande originalidade, a sua objectividade quase inconcebível. Vê as coisas apenas com os olhos, não com a mente. Quando olha para uma flor, não permite que isso provoque quaisquer pensamentos. Longe de ver sermões nas pedras, nem sequer se permite conceber uma pedra como ponto de partida para um sermão. O único sermão que uma pedra encerra é, para ele, o facto de existir. A única coisa que uma pedra lhe diz é que nada tem para lhe

dizer. Pode-se conceber um estado de espírito parecido com este, mas não pode conceber-se num poeta. Esta maneira de olhar para uma pedra pode ser definida como a maneira totalmente não-poética de a olhar. O facto estupendo acerca de Caeiro é que produz poesia a partir deste sentimento, ou, antes, ausência de sentimento. Sente positivamente o que até aqui só podia ser concebido como sentimento negativo. Perguntai a vós próprios: que pensais numa pedra quando a olhais sem pensar nela? O que se resume no seguinte: que pensais numa pedra quando não pensais mesmo nela? A pergunta, é claro, é completamente absurda. A coisa estranha em tudo isto é que toda a poesia de Caeiro se baseia num sentimento que achais impossível conceber como susceptível de existir. Talvez eu tenha logrado apontar a natureza extraordinária da inspiração de Caeiro, a fenomenal novidade da sua poesia, o seu génio espantoso e sem precedente, toda a sua atitude.

Diz-se que Alberto Caeiro deplorou o nome de «Sensacionismo» que um discípulo seu — é certo que um discípulo um tanto estranho: o Sr. Álvaro de Campos — atribuiu à sua atitude e à atitude que criou. Se Caeiro protestou contra esta palavra por possivelmente parecer designar uma «escola», como o Futurismo, por exemplo, tinha razão, e por dois motivos. Pois a própria sugestão de escolas e movimentos literários soa mal quando aplicada a um género de poesia tão incivilizada e natural. E, além disso, embora Caeiro tenha, pelo menos, dois «discípulos», o facto é que tem exercido sobre estes uma influência igual à que qualquer poeta — Cesário Verde, talvez — exerceu sobre ele: nenhum se lhe assemelha, nem de longe, embora, na realidade, a influência de Caeiro se possa descortinar em toda a obra deles muito mais nitidamente do que a influência de Cesário Verde sobre Caeiro.

Mas o facto é que — postas de lado estas considerações — nenhum nome poderia descrever melhor a sua atitude. A sua poesia é, de facto, a «sensacionista». A sua base é a substituição do pensamento pela sensação, não só como base da inspiração — o que é compreensível — mas como meio de expressão, se assim podemos falar. E, acrescente-se, aqueles seus dois discípulos, diferentes como são dele e um do outro — são também sensacionistas, de facto. É que o Dr. Ricardo Reis, com o seu neoclassicismo, a sua crença verdadeira e real na existência das divindades pagãs, é um sensacionista puro, embora de género diferente. A sua atitude para com a natureza é tão agressiva para com o pensamento como a de

Caeiro; não imagina quaisquer significados nas coisas. Vê-as apenas, e, se parece vê-las de modo diferente do de Caeiro, é que, embora as veja tão pouco intelectualmente e tão pouco poeticamente como este último as vê à luz de um conceito religioso definido do universo — paganismo, paganismo puro, o que altera necessariamente a sua maneira muito directa de sentir. Mas é pagão porque a religião sensacionista é o paganismo. É claro que um sensacionista puro e integral como Caeiro não tem, logicamente, qualquer religião, visto a religião não se encontrar entre os dados imediatos da sensação pura e directa. Mas Ricardo Reis exprimiu com grande clareza a lógica da sua atitude como puramente sensacionista. Segundo afirma, não só nos deveríamos prostrar ante a objectividade pura das coisas (daí o seu Sensacionismo propriamente dito e o seu neoclassicismo, pois foram os poetas clássicos os que menos comentaram as coisas, ou as comentaram menos directamente), mas prostrar-nos ante a objectividade igual, a realidade, a naturalidade, das necessidades da nossa natureza, entre as quais se conta o sentimento religioso. Caeiro é o sensacionista puro e absoluto que se prostra ante as sensações qua exterior e nada mais admite. Ricardo Reis é menos absoluto; prostra-se também ante os elementos primitivos da nossa própria natureza, visto para ele os nossos sentimentos primitivos serem tão reais e naturais como as flores e as árvores. Portanto, Caeiro é religioso. E, visto ser sensacionista, é pagão pela religião; o que se deve, não só à natureza da sensação que se concebera como admitindo uma religião qualquer, mas também à influência das leituras clássicas a que o seu Sensacionismo o tinha impellido.

Álvaro de Campos — o que é bastante curioso — encontra-se no extremo oposto, inteiramente oposto a Ricardo Reis. No entanto, não é menos discípulo de Caeiro ou menos sensacionista propriamente dito. Aceitou de Caeiro, não o essencial e o objectivo, mas o aspecto deduzível e subjectivo da sua atitude. A sensação é tudo, afirma Caeiro, e o pensamento é uma doença. Por sensação entende Caeiro a sensação das coisas tais como são, sem acrescentar quaisquer elementos do pensamento pessoal, convenção, sentimento ou qualquer outro lugar da alma. Para Campos, a sensação é tudo, sim, mas não necessariamente a sensação das coisas como são, antes das coisas conforme sentidas. De modo que vê a sensação subjectivamente e envida todos os seus esforços, uma vez que assim pensa, não para desenvolver em si a sensação das coisas como são, mas toda a casta de sensações de coisas, e até da mesma coisa. Sentir é tudo: é lógico concluir

que o melhor é sentir toda a casta de coisas de todas as maneiras, ou, como diz o próprio Álvaro de Campos, «sentir tudo de todas as maneiras». Assim, aplica-se a sentir a cidade na mesma medida em que sente o campo, o normal como sente o anormal, o mal como sente o bem, o mórbido como sente o saudável. Nunca interroga, sente. É o filho indisciplinado da sensação. Caeiro tem uma disciplina: as coisas devem ser sentidas tais como são. Ricardo Reis tem outra disciplina diferente: as coisas devem ser sentidas, não só como são, mas também de modo a integrarem-se num certo ideal de medida e regra clássicas. Em Álvaro de Campos, as coisas devem ser simplesmente sentidas.

Mas a origem comum destes três aspectos tão diferentes da mesma teoria é patente e manifesta.

Caeiro não tem ética a não ser a simplicidade. Ricardo Reis tem uma ética pagã, meio epicurista e meio estóica, mas uma ética muito definida, que dá à sua poesia uma elevação que o próprio Caeiro — embora, independentemente da maestria, seja dos dois o génio de maior estatura — não logra atingir. Álvaro de Campos não tem sombra de ética; é amoral, se não positivamente imoral, pois, evidentemente, segundo a sua teoria, é natural que ame as sensações fortes mais do que as fracas, e as sensações fortes são, pelo menos, todas elas egoístas e ocasionalmente as sensações da crueldade e da luxúria. Assim, Álvaro de Campos é dos três o que mais se parece com Whitman, mas nada tem da camaradagem deste: anda sempre afastado da multidão, e, quando sente com ela, fá-lo muito nítida, muito confessadamente para agradar a si próprio e se proporcionar sensações brutais. A ideia da perda da inocência dum criança de oito anos (Ode II, ad finem) [Ode Triunfal] é-lhe positivamente agradável, pois satisfaz duas sensações muito fortes — a crueldade e a luxúria. O mais que Caeiro diz a que talvez se possa chamar imoral é que não quer saber do sofrimento dos homens, e que a existência de doentes é interessante por ser um facto. Não há nada disto em Ricardo Reis. Vive dentro de si próprio, com a sua fé pagã e o seu epicurismo triste, mas uma das suas atitudes é precisamente não magoar ninguém. Não quer saber absolutamente nada dos outros, nem sequer o suficiente para se interessar pelo seu sofrimento ou pela sua existência. É moral por se bastar a si próprio.

Pode-se dizer, comparando estes três poetas com as três ordens de espíritos religiosos, e comparando, de momento, o Sensacionismo (embora, talvez, impropriamente) com uma religião, que Ricardo Reis é o espírito religioso normal

dessa fé, Caeiro o místico puro, Álvaro de Campos o excessivamente ritualista. É que Caeiro perde de vista a Natureza na natureza, perde de vista a sensação na sensação, perde de vista as coisas nas coisas. E Campos perde de vista a sensação nas sensações.

## 20. (1930?)

{disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/4095>}

In: Textos Filosóficos. Vol. II. Fernando Pessoa. (Estabelecidos e prefaciados por António de Pina Coelho.) Lisboa: Ática, 1968, p. 181.

1. Não conhecemos senão as nossas sensações. O universo é pois um simples conceito nosso.

2. O universo porém — ao contrário de e em contraste com, as nossas fantasias e os nossos sonhos — revela, ao ser examinado, que tem uma ordem, que é regido por regras sem excepção a que chamamos leis.

3. À parte isso, o universo, ou grande parte dele, é um «conceito» comum a todos os que são constituídos como nós: isto é, é um conceito do espírito humano.

4. O universo é considerado objectivo, real — por isso e pela própria constituição dos nossos sentidos.

5. Como objectivo, o universo é pois o conceito de um espírito infinito, único que pode sonhar de modo a criar. O universo é o sonho de um sonhador infinito e onnipotente.

6. Como cada um de nós, ao vê-lo, ouvi-lo, etc., cria o universo, esse espírito infinito existe em todos nós.

7. Como cada um de nós é parte do universo, esse espírito infinito, ao mesmo tempo que existe em nós, cria-nos a nós. Somos distintos e indistintos dele.

8. A Causa imanente, como é definida, tem que, ao criar, criar infinitamente. Em si mesma é infinita como uma, extra-numericamente; nos seres é infinita como inúmera, numericamente. Num caso é o indivisível, no outro infinitamente divisível. As almas são pois em número infinito.

9. Tudo o que é criado é infinito, pois a Causa Infinita não pode criar senão infinito. Por isso tudo material, se tudo de natureza oposta à Causa Infinita, é infinitamente divisível e multiplicável (eternidade do tempo, infinidade do espaço). Só

pode criar finitos em número infinito. Por isso tudo espiritual, isto é, não-espacial, como é da natureza da Causa, é indivisível. É portanto imortal.