

O INTERSECCIONISMO COMO VECTOR DE *ORPHEU*

Fernando Cabral Martins

Ortega Y Gasset, em 1925, no seu célebre artigo *La Deshumanizacion del Arte*, deplora a “fúria de geometrismo plástico” que se apoderou dos artistas modernos. É, apesar da atitude relutante, um diagnóstico exacto.

Numa carta para Pessoa datada de 7 de janeiro de 1913, Sá-Carneiro conta um episódio da sua vida parisiense com Santa-Rita que é revelador:

“E como eu me revolto quando aventando o ar, de narinas abertas, olhar olhando ao alto, e por altissonante o eterno Santa-Rita me *lecciona*: ‘Cria, meu querido Sá-Carneiro, em arte o entusiasmo é tudo! Como eu amo as pessoas que são todas entusiasmos! Que se curvam em face dalgúem, ou dalguma ideia, sem reflectir, sem admitir meios termos nem raciocínios. São estas as individualidades, as *criaturas de raça*. Ah! E eu sou uma destas criaturas de *raça*, toda de *raça*!... Sou mouro, espanhol... Você, meu caro Sá-Carneiro, não tem entusiasmo, não tem instinto – é todo cérebro...’”<sup>1</sup>.

Está aqui em cena um conflito central da Vanguarda. Uma é intuitiva e explosiva – digamos, o Futurismo – outra continua um processo já começado com Cézanne e Mallarmé, e é cerebral e formalista – digamos, o Cubismo.

Temos, portanto, o entusiasmo energético de Santa Rita Pintor contra o cerebralismo geométrico de Sá-Carneiro. O assumido futurista contra o simpatizante cubista.

No grupo modernista, Almada apresenta esta clivagem entre “instinto” e “cérebro” na sua própria obra, em que se vê a erupção de energia do *Anti-Dantas* ou da Conferência Futurista, mas também a ciência geométrica aplicada à pintura que em Almada começa ainda nos anos 10, e se desenvolverá ao longo de seis décadas com uma paixão de rigor absoluto.

No caso de Pessoa, também essa clivagem interior existe a partir de 1914, distribuída com propriedade: por um lado, vemos Álvaro de Campos, a energia em liberdade, por outro o Fernando Pessoa que se há-de chamar ortónimo, e publica poemas interseccionistas no *Orpheu*.

Há uma história a contar da relevância desta “Fúria de geometrismo plástico” como parte da corrente do Modernismo português.

No *Orpheu 2*, que é já, ao contrário do *Orpheu 1*, de uma natureza poética radicalmente não-simbolista, a “fúria de geometrismo plástico” vê-se logo no desenho da capa, repercute-se nas composições interseccionistas de Santa Rita Pintor no corpo da revista, manifesta-se nos poemas de Sá-Carneiro e pode ler-se no longo poema interseccionista de Fernando Pessoa: *Chuva Obliqua*.

---

<sup>1</sup> Mário de Sá-Carneiro, *Cartas a Fernando Pessoa I*, Lisboa, Ática, 1958,, 1998, p. 47.

Lembra, a este respeito, o que Pessoa escreve num fragmento dos anos 20 em que sublinha a importância simbólica da geometria: “Um poeta que saiba o que são as coordenadas de Gauss tem mais probabilidades de escrever um bom soneto de amor do que um poeta que o não saiba”<sup>2</sup>.

Sá-Carneiro, pelo seu lado, usa a imaginação geométrica como uma inspiração. É a essa luz que pode compreender-se o título que dá ao poema em que define o sujeito do Interseccionismo: 7.

Eu não sou eu nem sou o outro,  
Sou qualquer coisa de intermédio:  
Pilar da ponte de tédio  
Que vai de mim para o Outro.

Aqui, a definição de um sujeito estranho apresenta-se como um símbolo matemático, e pode ser associada ao grau de abstracção da topologia.

Depois, em 1914, na revista *A Renascença*, Sá-Carneiro faz a apresentação pública de um poeta que não existe exactamente como se existisse, Petrus Ivanovitch Zagoriansky, que assim se torna o primeiro heterónimo de *Orpheu*. Esse poeta é a encarnação da escrita que nessa altura é dita paúlca, e o seu poema em prosa, que se intitula *Além*, já tinha sido escrito em janeiro de 1913. Este é um texto muito importante, porque marca o início de um desmesurado gosto pelo “geometrismo plástico” na criação de uma nova linguagem que ambos os poetas, Sá-Carneiro e Pessoa, desenvolvem e discutem em permanência nas cartas que trocam entre Paris e Lisboa.

Vale a pena ler a descrição desse texto que Sá-Carneiro faz, misturada com algumas citações dele, numa muito importante carta a Pessoa de 3 de Fevereiro de 1913: “Junto, vão umas linhas que tenho escrito ultimamente. Elas não se aparentam em coisa alguma com o que até hoje tenho composto”. E mais adiante:

“Agora deixe-me expor-lhe como a beleza se desfaz: a beleza à força de grandiosa volve em espaço os olhos do poeta. Este *compreende* o espaço, vê-o. E então detém-se aterrado diante da ‘cavalgada medonha dos ângulos agudos que se lança de tropel [...]’. Depois ‘uma gaiola picaresca de losangos’ põe-se a girar vertiginosamente em volta do seu corpo”<sup>3</sup>.

Este fragmento *Além*, mais tarde atribuído a Petrus Ivanovitch Zagoriansky, é a primeira tentativa do que se iria chamar Paulismo e está escrito em clave de geometrismo.

Nessa mesma carta de 3 de fevereiro, Sá-Carneiro responde ao envio do poema *Abismo* por Pessoa<sup>4</sup>. Ora, Sá-Carneiro lê um poema, para todos os efeitos, muito diferente daquele que o amigo lhe enviou. *Abismo* (que viria a integrar a série intitulada *Além-Deus*) é um poema em que vamos assistindo a uma progressiva anulação do sentido, em que “Tudo de repente é oco”, em que o Eu dá consigo “sem poder ligar / Ser, ideia, alma de nome / A mim, à terra e aos

<sup>2</sup> *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literária*, ed. Jacinto do Prado Coelho e Georg Rudolf Lind, Lisboa, Ática, 1966, p. 129.

<sup>3</sup> Mário de Sá-Carneiro, *Cartas a Fernando Pessoa I*, Lisboa, Ática, 1958, p. 67-68.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 62-63.

céus”. Este poema, *Abismo*, consiste num desligar de todos os nexos de sentido, um por um, e o resultado é um branco simbólico absoluto, “Perde tudo o ser”. Mas o último verso é uma visão: “E súbito encontro Deus”. É como um deslumbramento, como se Deus fosse o sentido que se encontra quando todo o sentido se perde, o nexo que resiste quando todos os nexos desaparecem, o lado oculto da experiência, a realidade última que o fluxo dos fenómenos e das imagens esconde. No entanto, o que Sá-Carneiro lê neste poema não é nenhuma revelação da presença de Deus, as suas preocupações são bem diferentes. Quando, nessa carta, comenta o poema *Abismo*, Sá-Carneiro apenas lê nele, não o estranhamento do mundo, mas o estranhamento do Eu. “Mas o que é ser-se eu; o que sou eu?” – são estas as perguntas que o poema lhe coloca.

Ou seja: o foco em Sá-Carneiro está colocado na subjectividade, e na pergunta essencial: o que fica de um Eu que não sabe o que é ser Eu?

A génese da heteronímia de Pessoa aparece no quadro dessa experiência radical de Sá-Carneiro que é a dispersão e a cisão de si mesmo, aquele mesmo sujeito oblíquo do Interseccionismo que ele define na quadra 7. Do mesmo modo que Zagoriansky é o primeiro heterónimo a aparecer publicamente, um ano antes de Álvaro de Campos no *Orpheu*.

A heteronímia é uma resposta de extraordinária dimensão à catástrofe do sujeito de que a quadra de Sá-Carneiro 7 é a fórmula algébrica, escrito no início de 1914.

No contexto da génese da poética de *Orpheu*, há uma ideia central, a de “ampliação”, que é várias vezes usada nas cartas de Sá-Carneiro a Pessoa nos anos de 1913 e 1914 para indicar uma intensificação, uma elevação e uma complexificação da corrente estética, e o seu acento está colocado na dimensão geométrica, dado que implica uma projecção no espaço.

Tal “ampliação” consiste em procurar “as regiões inexploradas”, ou o que é ainda definido como “o além”<sup>5</sup>. Tem certamente a ver com aquele “encontrar em tudo um além” com que Pessoa define a Nova Poesia Portuguesa em 1912.

“Ampliar” refere igualmente a sinestesia, ou as correspondências no sentido baudelairiano. “Ampliar” é fazer atravessar os limites e as categorias, como naquela ideia de conto de Sá-Carneiro em que o tacto seria “ampliado” até se tornar um sentido tão analítico e abrangente como a vista ou o ouvido.

A “ampliação” é uma “exageração última da realidade”<sup>6</sup>. É um processo que consiste numa desrealização, isto é, numa mistura de realidade com irrealidade, neste caso, por num abandono da categoria da expressão pela da geometrização.

É esta ideia, assim, que preside à invenção do Paulismo com os textos *Além* e *Bailado*, que depois é levada à última consequência com o poema *Paulis*. Numa perspectiva implicada directamente e pela inspiração e pelo entendimento dos cubistas, pela sua vontade de representar o desconhecido ou de sair dos limites da representação óptica – por exemplo, pintando com palavras um bailado ou um crepúsculo...

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 74.

Há, por outro lado, alguma coisa de cerebral na ampliação: não é um procedimento que passe pelo entusiasmo, mas pelo poder material de construção.

Assim, o momento seguinte nesta aventura iluminada pelo “geometrismo plástico” é o Interseccionismo – que Pessoa teorizou incansavelmente em 1914 como a intersecção do exterior com o interior, do objectivo com o subjectivo.

Na verdade, o Interseccionismo é entendido por Sá-Carneiro como o cruzamento do visível e do invisível. Sá-Carneiro cita uma frase (atribuída a Taine) que torna claro o valor fulcral desse entendimento: “Belo é tudo quanto nos provoca a sensação do invisível”<sup>7</sup>. Em Santa Rita Pintor também há Interseccionismo, tal como em Almada, embora este último prefira a expressão “contrastes simultâneos” que usa como subtítulo de *Saltimbancos* (em *Portugal Futurista*, 1917).

O conceito de Interseccionismo é de raiz geométrica evidente, sendo a sua referência directa o Cubismo. O longo poema em seis partes de Fernando Pessoa publicado no *Orpheu 2*, *Chuva Oblíqua*, é o seu exemplo canónico: mistura duas paisagens, uma delas vista e a outra imaginada.

Mas em *Dispersão*, de Sá-Carneiro, escrito entre Fevereiro e Maio de 1913, em plena vigência do que se convencionou chamar Paulismo, as imagens resultam todas de intersecções: de luz e de sombra (“Gomos de luz em treva se misturam”), de passado e de presente (“Como Ontem, para mim, Hoje é distância”), de concreto e de abstracto (“A tristeza das coisas que não foram”). Outro caso é a já citada quadra 7, que representa o Eu por uma rede de linhas cruzadas, à maneira cubista.

O Interseccionismo torna-se a breve trecho Sensacionismo, e pode certamente dizer-se que o Sensacionismo é uma ampliação do Interseccionismo.

No entanto, tal como acontece com Sá-Carneiro, a intersecção mantém-se sempre em Pessoa uma técnica especialmente dúctil, que confere grande eficácia figural ao procedimento retórico mais importante da escrita moderna, que é a montagem.

Alberto Caeiro, pelo seu lado, parece destinado a criar um espaço de geometria “limpa”, não interseccionista. Ele estabelece uma relação tal com a natureza que se torna o símbolo de uma unidade anterior àquela dissociação da sensibilidade de que fala T. S. Eliot, a dissociação do pensamento e da sensação.

Para isso, Alberto Caeiro redefine o “ver”. De facto, “olhar” não é o mesmo que “ver”. “Olhar” implica uma actividade projectiva do sujeito, “ver” implica uma pura receptividade. “Olhar” prescruta, tateia e sonda. “Ver” compreende, integra e recebe. Assim, o “ver”, em Alberto Caeiro, resolve a interferência dos dois campos, o interior e o exterior, projectando o exterior no interior, abolindo de passagem, quase explicitamente, toda a possibilidade de interseccionismo:

Sim, antes de sermos interior somos exterior.  
Por isso somos exterior essencialmente.

Este específico exercício da “ciência de ver” é libertador para Alberto Caeiro e os seus discípulos. Mas tal “ciência de ver” é, sem dúvida,

---

<sup>7</sup> Sá-Carneiro, Mário de, *Cartas a Fernando Pessoa II*, Lisboa, Ática, 1959, p. 128.

incompreensível para Fernando Pessoa, como se lê num fragmento das *Páginas de Estética*:

“Não vemos nem ouvimos bem e profundamente senão quando a inteligência [...] amplia as nossas sensações, com as quais insensivelmente colabora. Vemos e ouvimos melhor — no sentido de mais completa e interessantemente — quanto mais ampla e informada é a inteligência que está por trás do nosso ver e ouvir. Por isso com razão disse Blake: ‘Um néscio e um sábio não vêem a mesma árvore’”<sup>8</sup>.

Isto é o mesmo que dizer que não são os olhos que vêem, mas o homem que vê com os olhos que tem, nas palavras de Almada. Mas Alberto Caeiro está noutra parte, a sua experiência é outra. E aquilo que há de singular em Alberto Caeiro é a sua capacidade reinventada de ver, são os olhos que constrói para si mesmo.

O seu discípulo Ricardo Reis imita-o ao evitar cuidadosamente toda a intersecção, quer dizer, toda a cisão ou todo o desdobramento. Mesmo a sua experiência do tempo, que é o grande agente das cisões, é controlada severamente. Lemos numa ode de 1930: “Nada, senão o instante, me conhece. Minha mesma lembrança é nada”<sup>9</sup>.

Pelo contrário, Álvaro de Campos é definido, no prefácio que Pessoa destinou a uma antologia em inglês da poesia sensacionista portuguesa, de um modo caracterizadamente interseccionista:

“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”<sup>10</sup>.

Por outro lado, em *Lisbon Revisited (1926)*, aquando do seu regresso definitivo a Lisboa, a relação que Álvaro de Campos estabelece com a cidade reverte numa tomada de consciência de si próprio como um Eu interseccionista:

Outra vez te revejo,  
Mas, ai, a mim não me revejo!  
Partiu-se o espelho mágico em que me revia idêntico,  
E em cada fragmento fatídico vejo só um bocado de mim –  
Um bocado de ti e de mim!...

Mais tarde, em 1932, o mesmo tema da intersecção de dois momentos é tratado no poema *Realidade*. Álvaro de Campos encontra numa rua da cidade de Lisboa, onde não passava há vinte anos, a sua própria pessoa de há vinte anos

<sup>8</sup> *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, ed. Jacinto do Prado Coelho e Georg Rudolf Lind, Lisboa, Ática, 1966, p. 129.

<sup>9</sup> *Poesia* de Ricardo Reis, ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa, 2000, p. 114.

<sup>10</sup> *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, ed. Jacinto do Prado Coelho e Georg Rudolf Lind, Lisboa, Ática, 1966, p. 142.

atrás, e aquilo a que chama “realidade” é a intersecção desses dois tempos, o do presente e o da memória: “Tenho a impressão que as duas figuras se cruzaram na rua, nem então nem agora, / Mas aqui mesmo, sem tempo a perturbar o cruzamento”.

Pelo que Álvaro de Campos é interseccionista por viver na cidade moderna e ter uma consciência aguda da dissociação da sensibilidade. Por muito que não seja esse o seu programa, tal como é sugerido num texto das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro*, em que Álvaro de Campos se distancia de Fernando Pessoa: “ao passo que no Fernando a sensibilidade e a inteligência entrepenetram-se, confundem-se, interseccionam-se, em mim existem paralelamente”<sup>11</sup>. Assim, em Álvaro de Campos há os dois mundos em confluência, mas o modo pelo qual se manifestam é a intersecção.

Na poesia do ortónimo, finalmente, o Interseccionismo é a raiz poética constitutiva do seu desenvolvimento enquanto poeta ortónimo, resulta de uma escolha de raiz e cumpre um papel: ele consiste na sua própria tentativa de resolução da distância entre o pensar e o sentir. O próprio célebre verso da *Ceifeira* “O que em mim sente está pensando” é uma forma clara dessa tentativa de resolução.

*O Banqueiro Anarquista* é um conto de Pessoa que é outro epítome do Interseccionismo, pois a sua personagem resulta da intersecção de duas personagens nos antípodas uma da outra: o banqueiro e o anarquista. A fala dessa personagem interseccionista realiza o prodígio de tornar verosímil a coincidência entre os discursos contraditórios do homem do poder e do homem do anti-poder, do homem do dinheiro e do homem do anti-dinheiro. O resultado é um exercício de estilo, que faz jogar uma temática socio-política muito discutida naquele contexto de convulsão ideológica.

Fernando Pessoa e Álvaro de Campos são os discípulos de Alberto Caeiro que mais se parecem um com o outro, porque usam e abusam da sensibilidade e da inteligência. Os seus regimes são muito diferentes, e a diferença entre eles importa. Mas, em todo o Fernando Pessoa, e sobretudo no momento decisivo de 1913, a “fúria de geometrismo plástico” tem um lugar determinante.

---

<sup>11</sup> *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro*, de Álvaro de Campos, ed. Teresa Rita Lopes, Lisboa, Estampa, 1997, p. 53.