



Jean Seul de Méluret: o discurso do excesso

Dissertação de Mestrado em
Estudos Portugueses Multidisciplinares
(Literatura Portuguesa)

Maria Eugénia Herdeiro Teixeira

Orientador:
Prof. Doutor Dionísio Vila Maior

Universidade Aberta

2013

ÍNDICE

Agradecimentos	3
Introdução	4
CAPÍTULO I	9
Jean Seul de Méluet e o Primeiro Modernismo	9
1.1. Jean Seul de Méluet no processo da criação heteronímica pessoana	9
1.2. O Primeiro Modernismo – Breve contextualização histórico-cultural	21
1.2.1. Discurso satírico e discurso panfletário	33
1.2.2. Simbolismo e Decadentismo	42
1.2.3. A degenerescência social no Decadentismo finissecular	45
CAPÍTULO II	54
Méluet e a Crise Civilizacional	54
2.1. Jean Seul de Méluet — Afinal, quem é este iconoclasta solitário?	57
2.2. Méluet e o discurso panfletário	63
2.3. Algumas afinidades entre Jean Seul e Álvaro de Campos	68
CAPÍTULO III	82
Sob o Signo da Decadência	82
3.1. Os textos fragmentários de Jean Seul de Méluet	87
3.2. <i>Des Cas d'Exhibitionnisme</i>	95
3.3. <i>La France en 1950 (satire)</i>	99
3.4. <i>Messieurs les Souteneurs (satire)</i>	104
Conclusão	112
Bibliografia	115
Bibliografia Ativa	115
Bibliografia Passiva	115

AGRADECIMENTOS

Aos meus familiares.

A todos os amigos que me apoiaram com a benevolência cativante das suas palavras.

A todos os que contribuíram para esta concretização, através dos livros que me deram a ler e através do incentivo demonstrado perante a realização deste trabalho de investigação.

Ao Professor Doutor Dionísio Vila Maior, pelo precioso apoio metodológico e científico prestado, bem como pelo incentivo para prosseguir esta caminhada de aprendizagem.

INTRODUÇÃO

Que tragédia não acreditar na perfectibilidade humana!...

– E que tragédia acreditar nella!

(FP, LD, 2010: 516)

O presente trabalho incide fundamentalmente sobre os textos de uma voz pré-heteronímica pessoana, a do francês Jean Seul de Méluet, que reage com indignação à decadência francesa da época, por nela ver o prenúncio do declínio iminente da civilização ocidental. No entender de Méluet, essa situação de crise deve ser alvo de denúncia, pelo que lhe dedica três textos de natureza panfletária: *Des Cas d'Exhibitionnisme*, *La France en 1950 (satire)* e *Messieurs les Souteneurs (satire)*. Estes textos fragmentários estão compilados na Edição Crítica, sob a responsabilidade de Rita Patrício e Jerónimo Pizarro, com edição da Imprensa Nacional-Casa da Moeda (2006). Note-se ainda que, para além destes textos, a Edição Crítica inclui também outros textos: em *Apêndice*, um texto e um poema atribuídos a Jean Seul de Méluet por Pessoa; na rubrica *Textos Suplementares*, cinco fragmentos textuais em língua francesa e um em língua portuguesa, atribuíveis a Méluet.

Pela leitura dos seus textos, sabe-se que Méluet habita em Lisboa; e sabe-se também que reage com grande preocupação aos ecos que lhe chegam de um contexto francês marcado negativamente por um conjunto de comportamentos libertinos. Méluet relaciona esses comportamentos com a decadência de França, país que, na sua perspectiva, é dominado pela corrupção, pela decadência e pela imbecilidade, vícios reveladores, na sua opinião, do declínio sociocultural francês.

Para além disso, importa lembrar a primeira referência de Fernando Pessoa a Jean Seul de Méluet. Jerónimo Pizarro e Rita Patrício, após consulta do espólio pessoano, dão-nos conta dessa primeira referência: «A quarta folha de *The Transformation Book or Book of Tasks* constitui a certidão de nascimento de Jean Seul» (PATRÍCIO, R., PIZARRO, J., 2006: 10)¹, e indicam-nos que esse registo terá ocorrido «entre Setembro

¹ As referências bibliográficas, por uma questão puramente metodológica, seguem o sistema autor-data-página, sendo reservada a indicação inicial FP para os textos indicados na Bibliografia Ativa, seguida da referência obra-data-página. Impõe-se também sublinhar que as referências ao *corpus* de trabalho seguirão a ortografia original. Mais ainda: relativamente às citações de excertos de Jean Seul Méluet, e por acharmos desnecessária a indicação das cotas dos textos que constam na Edição Crítica (dada a brevidade dos textos e a sua natureza fragmentária), indicaremos apenas o número da página; no entanto, sempre que nos socorrermos dessas citações, recorreremos aos símbolos indicados por Rita Patrício e Jerónimo Pizarro, na *nota introdutória* ao «Texto Crítico, I — Os Projectos»: «□ espaço deixado em branco pelo autor»; «// lição dubitada pelo autor»; «[]» desenvolvimento de abreviaturas deixadas pelo autor (cf. PATRÍCIO, R., PIZARRO, J., 2006: 38). Em qualquer citação, os itálicos e os negritos correspondem às respetivas transcrições textuais, exceto nos casos em que expressamente o indicarmos.

e Outubro de 1908» (*id.*: 11). Mais: apontam igualmente que os três textos de Méluret acima referidos «antecedem, pelo menos em parte, a criação de Jean Seul» (*id.*: 9) e referem também que «as listas de títulos» nas quais surgem os projetos pessoais referentes a Méluret «abrangem o período entre finais de 1907 e 1914» (*ibid.*). Por seu lado, Jerónimo Pizarro, referindo-se a *The Transformation Book or Book of Tasks* de Pessoa, diz-nos que «“O livro das Transformações” permite tanto uma visão retrospectiva como prospectiva», esclarecendo:

Muitos dos textos dos irmãos Search, Pantaleão e Seul já existiam — parcialmente, pelo menos, e sem atribuição —, enquanto que outros ainda não existiam — a julgar pelos testemunhos conhecidos —, sendo anunciados pela primeira vez nesse livro (FP, GL, 2007: 110).

Assim, sabe-se que a produção dos textos de Jean Seul ocorreu aquando da profusão europeia de manifestos panfletários que anunciavam a explosão de estéticas vanguardistas e que visavam instaurar uma nova ordem estética, apelando, por isso, à subversão da cultura instituída.

Ora, este nosso trabalho contempla, como já referimos, o estudo de três textos de natureza panfletária atribuídos por Pessoa a Jean Seul de Méluret: *Des Cas d'Exhibitionnisme*, *La France en 1950 (satire)* e *Messieurs les Souteneurs (satire)*.

É nosso intuito, ao longo do trabalho, apresentar, contextualizar e analisar alguns aspetos típicos da voz pré-heteronímica de Jean Seul de Méluret, nomeadamente o recurso à sátira e ao discurso do excesso — pela acentuada incidência na inversão, no ignóbil e no hediondo —, a denotar algumas semelhanças com a veia satírica e panfletária do futuro Álvaro de Campos. É a recorrência do excesso, tanto a nível temático como discursivo, que confere à voz satírica do irreverente Méluret a tonalidade profética denunciadora de comportamentos social e moralmente reprováveis, advogando, em consequência, a necessidade urgente da destruição da ordem sociocultural existente para que possa surgir o advento de uma nova ordem.

Consideramos, tendo em conta as teses de Peter Bürger, que o uso recorrente do excesso satírico-burlesco por Méluret — na linha da sua intenção provocatória — poderá ser encarado numa perspetiva de âmbito vanguardista, pela corrosão satírica e pela insurreição iconoclasta, sobretudo nos dois últimos textos — *La France en 1950 (satire)* e *Messieurs les Souteneurs (satire)*.

A sátira de Méluret incide sobre temáticas de âmbito sexualizante, com recurso a alguns relatos avassaladores de vivências que atentam contra a dignidade humana, de

acordo com testemunhos, segundo Méluret. O discurso do excesso é visível na veemência discursiva utilizada, com forte apelo aos destinatários para que não se riam, dada a “seriedade da matéria em causa” — e, de facto, estão impedidos de se rir, se respeitarem as advertências de Méluret.

E, a propósito do termo e conceito de “discurso”, queremos, desde já, salvaguardar que ele consubstancia alguma fluidez semântica (podendo coincidir com o conceito de “texto” para alguns autores) e apresenta, por isso, diferentes significados de acordo com os domínios nos quais é usado: estudos linguísticos, estudos literários ou estudos semióticos (cf. SILVA, V. M. A., 1994: 568). Privilegiamos aqui um conceito de discurso que Vítor Manuel de Aguiar e Silva sintetiza deste modo: «[...] [discurso] pode ser definido num plano semiótico e translinguístico, identificado-se com um processo semiótico e com as organizações sintagmáticas manifestativas desse processo [...]. Nesta perspectiva, justifica-se falar de “discurso fílmico”, “discurso teatral”, “discurso político”, etc» (*id.*: 574). Assim, entendemos que os textos de Jean Seul de Méluret poderão ser incluídos no *discurso panfletário* — atendendo à natureza parodística do locutor (ou enunciador) e à vertente satírica e insurgente dos próprios textos —, embora, efetivamente, sejam apenas ficticiamente panfletários, já que Méluret não tem existência real, sendo apenas uma instância enunciativa que adota o estilo panfletário.

Considerando, pois, que os textos de Méluret configuram uma ficção de âmbito panfletário, o plano discursivo reveste-se de grande importância, acabando por englobar diferentes componentes significativas veiculadoras do *excesso*, tais como: a assunção do locutor como um enunciador iluminado que detém a “verdade”; a suposta presença do(s) destinatário(s) convocados para a sua prédica apocalíptica; o apelo do enunciador para captar a adesão do(s) destinatário(s); a inversão de natureza linguística através do uso do calão e de léxico de teor macabro.

Como opção metodológica abrangente, decidimos estruturar o texto do trabalho em três partes (primeira parte: *Jean Seul de Méluret e o Primeiro Modernismo*; segunda parte: *Méluret e a crise civilizacional*; terceira parte: *Sob o signo da decadência*).

A primeira parte incluirá algumas breves reflexões (e breves, por questões do foro metodológico que se prendem com a natureza própria deste trabalho) sobre: o processo da criação heteronímica; o início do Primeiro Modernismo português; os discursos satírico e panfletário; uma referência à literatura finissecular. A segunda parte incluirá uma (também) breve reflexão sobre a identidade da voz pré-heteronímica de Jean Seul, sobre o discurso panfletário de Méluret (tendo em conta a denúncia da decadência do

universo representado que critica) e sobre algumas afinidades temático-discursivas entre Méluet e o Álvaro de Campos do *Ultimatum*, considerando-se a sua vertente panfletária. A terceira parte insistirá na referência à natureza dos textos fragmentários de Jean Seul de Méluet, bem como na análise desses textos.

Com o intuito de clarificar e fundamentar de modo mais detalhado o conteúdo de cada uma destas três partes, importa explicitar neste contexto algumas ideias.

Assim, na primeira parte da dissertação, refletiremos sobre o processo da criação heteronímica pessoana para procurar situar a voz pré-heteronímica de Jean Seul de Méluet, e, em seguida, efetuaremos uma breve contextualização do Primeiro Modernismo português, já que Fernando Pessoa registou os projetos referentes a Jean Seul de Méluet entre 1907 e 1914. Por esta altura surgiu a profusão europeia de manifestos panfletários a anunciar a explosão de estéticas vanguardistas que visavam a instauração de uma nova ordem estética, apelando, por isso, à subversão da cultura instituída para situar o homem no seu tempo. Nessa contextualização, interessa ter em conta a influência cultural dos homens da chamada Geração de 70 e é conveniente destacar os movimentos artísticos da literatura finissecular — Simbolismo e Decadentismo —, sobre os quais refletiremos brevemente.

Constatamos que os textos de Méluet veiculam a contestação da cultura vigente, através de uma crítica visceralmente corrosiva que se socorre essencialmente da inversão de comportamentos sociais e sexuais, assentando na tonalidade explicitamente agressiva. Por isso, e dada a importância que assume nos textos de Méluet a vertente da crítica social através de um discurso de tipo "satírico-ultra-provocatório", procuraremos apresentar uma (naturalmente) curta reflexão sobre a sátira e o discurso panfletário em Portugal.

Na segunda parte da dissertação, procuraremos efetuar um possível “retrato” de Méluet para refletirmos sobre a sua suposta identidade, associando-a a referências bíblicas que deixam pressupor um efeito parodístico, tendo em conta a temática do âmbito da crítica social singular, focalizada nos campos da perversão e da corrupção. Procuraremos também explicitar as características do texto panfletário segundo a perspetiva teórica de Marc Angenot, recorrendo a excertos exemplificativos dos textos de Méluet. E procuraremos ainda salientar algumas afinidades entre a postura satírica de Méluet perante a crise civilizacional (evidenciada sobretudo no texto *Messieurs les Souteneurs*) e a postura irreverente de Álvaro de Campos contra os “mandarins” da Europa (no seu *Ultimatum*), considerando-se o registo satírico e iconoclasta.

Na terceira parte da dissertação, após uma reflexão de âmbito genérico sobre o conjunto dos textos de Méluet, privilegiaremos a análise de aspetos satíricos e discursivos pertinentes em cada um dos três textos de Méluet, considerando, portanto, cada texto *de per se*. E procuraremos igualmente destacar pequenos excertos exemplificativos do discurso do excesso, visível na sua sintonia com o nível das temáticas abordadas e na interação que o enunciador procura estabelecer com o destinatário, com realce para a tonalidade apelativa e para certa insistência no léxico de cariz bélico — embora venhamos a reconhecer na voz de Méluet a *expressão* de um pacifista, se aceitarmos a referência à sua postura (e o apelo à postura dos destinatários) no texto *Discours socialiste — Suite des Satires*, inserido nos *Textos Suplementares* da Edição Crítica (cf. FP, JSM, 2006: 46-91).

Por último, queremos assinalar o seguinte: assumindo que os textos de Méluet são de natureza panfletária, não trataremos aqui a instância enunciativa por narrador, antes por enunciador, pois entendemos que os relatos narrativos inseridos nestes textos adquirem um cariz de âmbito argumentativo a nível panfletário. Nesse pressuposto, procuraremos refletir sobre as características do texto panfletário, retomando (como já referimos) a perspetiva teórica de Marc Angenot, procurando aplicar essas características a alguns excertos dos textos de Jean Seul de Méluet. Assim, para além do realce que conferiremos ao plano temático, procuraremos destacar nestes textos fragmentários a importância do plano da discursividade, de acordo com o título do nosso trabalho — *Jean Seul de Méluet: o discurso do excesso*).

E é com o intuito de conhecermos melhor a faceta satírica de Fernando Pessoa, através da voz pré-heteronímica deste *outro eu*, o francês Méluet, que nos empenhamos no desenvolvimento do presente trabalho.

CAPÍTULO I

JEAN SEUL DE MÉLURET E O PRIMEIRO MODERNISMO

1.1. Jean Seul de Méluret no processo da criação heteronímica pessoana

Os textos de Jean Seul de Méluret (cujos registos pessoais abrangem o período de 1907-1914) inserem-se no processo da criação heteronímica pessoal, razão pela qual julgamos que se impõe efetuar uma reflexão acerca da heteronímia, pois consideramos que, sem a sua existência, a voz de Méluret não teria tido lugar. Méluret e muitos outros *eus* situar-se-ão no início desse processo que veio a culminar na maioria heteronímica assente em Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos.

E constatamos que três quartos de século depois da morte de Fernando Pessoa, a sua obra literária continua a revelar-nos o fascínio da preocupação com a essencialidade poética e com o ser, cujas manifestações alteronímicas soube intuir desde cedo e às quais conferiu uma atenção curiosa, como podemos depreender da sua carta, datada de 13 de janeiro de 1935, a Adolfo Casais Monteiro sobre a génese dos heterónimos. Nessa carta, depois de expor as suas considerações sobre o surgimento das vozes heteronímicas de Caeiro, de Reis e de Campos, Pessoa confessa a sua estranheza no processo de criação heteronímica:

Creei, então, uma coterie inexistente. Fixei aquilo tudo em moldes de realidade. Graduei as influencias, conheci as amidades, ouvi, dentro de mim, as discussões e as divergências de critérios, e em tudo isto me parece que fui eu, creador de tudo, o menos que alli houve. Parece que tudo se passou independentemente de mim. E parece que assim ainda se passa (FP, CPP, 1998: 256).

É claro que nada do que criou se passou à margem da sua vontade, visto que não deixou de lhe dar forma através da palavra. Mais: como Pessoa também refere nessa carta², a propensão para a assunção de personalidades diversas acompanhou-o desde muito cedo; e, pelas indicações de Teresa Rita Lopes, verificamos que a assunção de personalidades literárias acompanha Pessoa durante a sua adolescência, de 1902 a 1905,

² O dactiloscrito desta carta está disponível para consulta na Biblioteca Nacional de Portugal — na secção *Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea* —, no sítio: <http://purl.pt/13858/1/correspondencias/283.html> (consultado em 04/08/2011).

através de diversos escritos no jornal *Palrador*, organizado pelo então adolescente (cf. LOPES, T. R., 1990: 92-101). Nesse âmbito, a mesma estudiosa refere a criação de alguns nomes de *vozes* ficcionadas, já por essa altura, tais como David Merrick, Charles Robert Anon, H. James Faber, Gaudêncio Nabos, Eduardo Lança e Dr. Pancrácio (cf. *id.*). Sabemos também que, por volta de 1913, Pessoa escrevia sobre a variação dos estados de alma que sentia em si (o seu *outro eu* Bernardo Soares dá, alteronimicamente, conta disso no *Livro do Desasocego*: «Minha alma é uma orquestra oculta; não sei que instrumentos tangem e rangem, cordas e harpas, tímboles e tambores, dentro de mim. Só me conheço como symphonia» [FP, LD, 2010: 13]).

Esta capacidade pessoana de se pensar ou se multiplicar em personalidades literárias ficcionadas revelar-nos-á que, sonhando outros “eus”, através deles e no diálogo com eles e entre eles, Fernando Pessoa terá conseguido abarcar diferentes modos de encarar a realidade no encontro consigo mesmo, sobretudo através dos nomes maiores da sua *heteronímia*³.

A capacidade de criação heteronímica permitiu a Pessoa, portanto, *dar vida* a diferentes personalidades através dos textos que lhes atribuiu. Numa outra ótica, poder-se-ia considerar que as diferentes personalidades literárias criadas por Pessoa funcionam, como no caso da representação teatral, à semelhança daquelas personagens às quais o ator concede vida, emprestando-lhes a singularidade própria através da

³ No ensaio *Fernando, Rei da nossa Baviera*, Eduardo Lourenço refere-se aos nomes maiores da heteronímia nestes termos: «Caeiro, Campos, Reis, não são mais que *sonhos* diversos, maneiras diferentes de *fingir* que é possível descobrir um sentido para a nossa existência, saber quem somos, imaginar que conhecemos o caminho e adivinhámos o destino que vida e história nos fabricam. Ter sonhado esses sonhos não libertou Pessoa da sua solidão e da sua tristeza. Mas ajudou-nos a perceber que somos, como ele, puros mutantes, descolando para formas inéditas de vida, para viagens ainda sem itinerário. Com Caeiro fingimos que somos eternos, com Campos regressamos dos impossíveis sonhos imperiais para a aventura labiríntica do quotidiano moderno, com Reis encolhemos os ombros diante do Destino, compreendemos que o Fado não é uma canção triste mas a Tristeza feita verbo e com *Mensagem* sonhamos uma pátria de sonho para redimir a verdadeira» (LOURENÇO, E., 1993: 19). Recorde-se ainda como Eduardo Lourenço, em *Pessoa Revisitado*, distingue *heteronímia* de *pseudonímia* nestes termos: «Há entre elas uma diferença de estatuto, por conseguinte, de significação. O autor não esconde *um mesmo texto* sob nomes diferentes: ele é *vários autores* apenas e na medida em que é *vários textos*, isto é, textos que exigem vários autores (LOURENÇO, E., 2000: 25). A partir destas citações, entendemos que Eduardo Lourenço realça o plano eminentemente ontológico da heteronímia, destacando que, nela, *o autor* se manifesta como se fosse *diferentes autores*, tendo em conta as diferentes vivências humanas ficcionadas e veiculadas pelos textos da mesma heteronímia. Por seu lado, valorizando o diálogo, que é essencial na comunicação do ser humano – pois, dialogando, identifica-se em confronto com o outro –, Dionísio Vila Maior destaca a vertente dialógica heteronímica, quando escreve o seguinte: «Se, no contexto estético-literário, o pseudónimo constitui um *nome falso* adotado por um autor, por razões culturais, convencionais, esteticistas, pessoais, políticas, o heterónimo corresponde não só a um nome diferente do sujeito ortónimo, mas também a um *outro eu*, a uma outra entidade discursiva autónoma (com um perfil biográfico, cultural e ideológico próprio), que se expressa através de um estilo específico (independente, mesmo, do ortónimo), e investido de uma capacidade para estabelecer relações dialógicas [dialógicas] não só com o ortónimo, mas também com possíveis outros heterónimos» (VILA MAIOR, D., 2003: 393). Cf. também REIS, C., 1992.

postura, da *voz* e do *gesto*, em palco. E repare-se que um bom ator conseguiria transmitir ao espectador a percepção ou a ilusão de que aquelas personagens que representa são *reais*, pois apresentam um percurso de vida, emocionam-se, angustiam-se, choram, sorriem, vivem... A partir desta analogia (que associa a fugacidade da representação teatral à relativa perenidade da criação literária), entenderemos melhor as palavras de Eduardo Lourenço sobre os heterónimos, no ensaio *Pessoa ou le moi comme fiction*, quando refere o seguinte:

Pour les fictions il y aura un monde et ce monde les rendra réelles. Ainsi, Alberto Caeiro est *réel* en tant que poète du *présent éternel des sensations*, celui pour qui une fleur est une fleur et la réalité son apparence; Ricardo Reis est *réel* en tant que poète du *présent éphémère vécu comme éternel*, c'est à dire de la réalité de l'irréalié même, comme Álvaro de Campos est *réel* en tant que poète du *présent comme lieu de la contradiction* ou, si l'on veut, de l'irréalité de la réalité. Il est clair que c'est dans leur rapport qu'ils forment un monde (LOURENÇO, E., 1993: 40).

Nesta perspetiva, a *realidade* da ficção *vivida* pelos três heterónimos é, como se pode ver, vivenciada num mundo intemporal, porque associado sempre a um *presente específico*, aquele que tem subjacente a interação das variantes assinaladas — com os contornos de um processo dinâmico num eterno presente marcado talvez pela contradição (prerrogativa de Campos?). E, dando conta da complexidade da diversidade na unidade, Eduardo Lourenço conclui que tudo se passa no mundo da ficção da exterioridade de um *eu* (o do *moi-fiction*) — «Mais cette apparente autonomie n'est, à son tour, que *figure* d'un seul sujet, celui du moi-fiction qui cherche sa mort (sa vie) dans ce bal (mal) masqué de l'Hétéronymie» (*ibid.*).

Por seu lado, Finazzi-Agrò deixa depreender que a capacidade heteronímica de Pessoa lhe terá possibilitado a vivência da evasão de si próprio, abdicando de si, enquanto experienciador de outra(s) identidade(s), como se pode ver pela transcrição:

A heteronímia é *exactamente* essa esperança de evadir os limites de Si mesmo, de se mover “au revers de l'identité”, fora de Si e através dos outros. Obsessão de uma alteridade inquietante que provoca uma tentativa “heróica” e, ao mesmo tempo, “patética” (“teatral”, talvez) de abdicar do Eu, de se tornar continuamente outro para vencer a alienação (FINAZZI-AGRÒ, E., 1990: 196).

O que poderá querer dizer que, na possível “patética teatralidade” desse *eu* primeiro, haverá um conflito passível de ser resolvido com recurso à manifestação heteronímica. É com esse sentido, aliás, que encaramos a referência de Dionísio Vila Maior, na sua obra *Fernando Pessoa: Heteronímia e Dialogismo*, às palavras de

Mikhaïl Bakhtine sobre a dualidade do sujeito que se manifesta no discurso literário⁴: «En qualité de sujet, je ne coïncide jamais avec moi-même: *moi* qui suis le sujet de l'acte par lequel je prends conscience de moi-même, *je* dépasse les limites du contenu de cet acte» [it. nosso] – (BAKHTINE, M., 1984: 119-120). E será nesta ausência de coincidência entre o *eu* que escreve e o *mim* ao qual esse *eu* se refere (à semelhança do ator que, no momento da representação, quando diz *eu* está a representar o *eu* de uma qualquer *personagem*) que reside a capacidade alteronímica propiciada pelo discurso literário. Assim, no processo criativo literário, a alteridade⁵ permite não só a expressão do *eu* (ou de um outro *eu* que esse primeiro *eu* simule), como permite a consciencialização do *eu* que escreve em relação àquilo que emite em nome desse outro *eu*. Essa ausência de coincidência entre o *eu* e o *mim* manifestar-se-á também pela divergência não só no seio do *eu* como também entre o *eu* e todos os *eus* aos quais dá forma. Dito de outro modo: a manifestação da alteridade no processo estético-literário consiste na não coincidência entre o *eu* do ser que se exprime e *si* próprio (o ser que escreve), tendo o *eu* do ser que escreve consciência desse facto, advindo dessa consciência a simulação. No caso dos heterónimos, poderemos falar de dois níveis de simulação: uma, de primeiro nível (a do *eu* do poeta fingidor); outra, de segundo nível (a do *eu* do heterónimo) que ocorre dentro da primeira. E é nesse sentido que, refletindo sobre uma consideração de Pessoa a propósito da criação *em 2ª mão*, relacionada com a alteridade, Dionísio Vila Maior destaca como relevantes estes dois aspetos:

[...] não só a possibilidade de o *eu* poético sentir e criar em segundo grau, desdobrando-se numa outra personalidade poética, num outro *eu*, mas ainda um outro facto: o de Pessoa apontar para a superação das limitações inerentes ao sujeito único do discurso pela via da valorização de um *eu* que possa também traduzir uma *outra* forma de consciência criadora (VILA MAIOR, D., 1994: 105).

Saliente-se, então, que essa «consciência criadora» fica enriquecida, tanto mais que deste processo alteronímico sobressai a inferência de que «o relevo do processo poético

⁴ Mikhaïl Bakhtine (1895-1975) é um pensador e teórico russo, que se distinguiu na área da Literatura e da Língua. Sobre uma importante obra de Bakhtine — *La poétique de Dostoïevski* —, veja-se a nota de rodapé nº10 de Dionísio Vila Maior (VILA MAIOR, D., 1994: 24-25). Acrescente-se que, em *Fernando Pessoa: Heteronímia e Dialogismo*, Dionísio Vila Maior reflete sobre a heteronímia pessoana à luz das teses bakhtinianas, com realce para a articulação dos conceitos de *alteridade*, *dialogismo* e *polifonia/pluridiscursividade*. Veja-se também a referência a Bakhtine na Nota nº8 do estudo de Melo e Castro — *O intertexto em Pessoa, ou melhor o interpessoa; ou melhor: nós* —, nota referente à especificidade do poeta por oposição ao filósofo, e abordando uma reflexão sobre os quatro graus da poesia segundo Pessoa (CASTRO, M., 1990: 142-143, em 137-144).

⁵ Sobre o carácter alteronímico do *eu* discursivo e literário, na dimensão distanciadora da relação entre o *eu* e o *outro*, Mikhaïl Bakhtine diz-nos o seguinte: «Dans la sensation primitive, naturelle, de soi, *moi* et *l'autre* se confondent. Il n'y a encore ni égoïsme ni altruisme. *Moi* se cache en *l'autre*, en les *autres*, veut être *l'autre* pour les autres, entrer jusqu'au bout dans le monde des autres en tant qu' autre, rejeter le fardeau du *moi* unique au monde (du *moi-pour-soi*)» (BAKHTINE, M., 1984: 367-368).

peçoano advém, sobretudo, da circunstância de o fingimento condicionar toda a essência da técnica do poeta» (*id.*: 107)⁶. Confrontando, por isso, a atitude poética peçoana com propostas de Bakhtine (referentes à relevância de um *eu* dialógico, no ato de expressão literária, e ao privilégio da percepção de um discurso descentrado «do *eu*»), Dionísio Vila Maior, a partir do poema *Autopsicografia*, associa a essência do *fingimento* peçoano ao dialogismo (logo, à alteridade), como se pode ver pela seguinte transcrição:

Assim, se tivermos em conta as virtualidades inerentes ao processo da prática poética que, sob o signo da alteridade, são próprias da acentuação do desdobramento do *eu* monológico no *eu* dialógico, e se atentarmos no profundo significado que afecta a atitude de fingimento a perfilhar pelo sujeito real e histórico, reconheceremos sem dificuldade, nas propostas peçoanas, a confirmação da articulação do processo estético-literário com o procedimento *alteronímico* (*id.*: 111).

Conscientes de que o *eu* dialógico está presente nos textos dos heterónimos, que dialogam entre eles e com o seu criador/autor (cf. *id.*: 164-166), sabemos que está igualmente presente na produção de Jean Seul de Méluret. Com efeito, nos textos atribuídos a esta voz pré-heteronímica, o *eu* ou locutor que se apresenta é o de um indivíduo francês; tem um nome francês e expressa-se na língua francesa, embora «num francês em que os padrões sintácticos utilizados são por vezes os da língua portuguesa» (PATRÍCIO, R., PIZARRO, J., 2006: 34 [Nota nº12]). Este *eu* tem, portanto, sempre presente na sua locução um alocutário plural ao qual se dirige com frequência (quer para captar a sua atenção, quer para lhe lançar advertências); o mesmo é dizer que tem sempre subjacente um destinatário a quem pretende elucidar sobre a queda iminente da civilização ocidental.

Ora, sabendo-se então que a funcionalidade da alteridade poética caracteriza o complexo processo do surgimento da heteronímia⁷, sabe-se também que esse processo

⁶ A partir da análise do poema *Autopsicografia*, e corroborando a sua perspectiva com recurso a trabalhos de diferentes estudiosos (Jacinto do Prado Coelho, Rudolf Lind, Teresa Schiappa de Azevedo), Dionísio Vila Maior destaca o seguinte: «[...] repare-se nos termos em que o poeta equaciona, desde logo, a sua relação com a expressão poética: debruçando-se sobre um processo em que são nítidos os traços de alteridade, verifica que ao poeta é exigida não a representação das suas emoções pessoais, resultado de determinados factos particulares da sua existência real, mas o desdobramento do *eu* num outro *eu* (ou seja, a duplicação do *eu* pessoal no *eu* poético, o «fingidor»), desencadeando, assim, um processo específico de distanciamento, pelo qual o poeta transpõe (por meio da «razão») o vivido ou sentido para um plano diferente: o do fingimento» (VILA MAIOR, D., 1994: 108). Note-se como nestas palavras se pode ler a associação ao *fingimento* poético do traço da *alteridade* que lhe está inerente, pois sem ela não seria possível ao sujeito transmitir a manifestação *outra*.

⁷ Convém também realçar o destaque que Dionísio Vila Maior confere à alteridade no que ao registo discursivo de cada um dos heterónimos diz respeito, quando diz que «a fixação do sujeito, por cada um dos heterónimos, consuma-se, em registo igualmente heteronímico, à custa de um progressivo desvanecimento do seu *eu*. Que assim é, provam-no vários textos dos heterónimos que manifestam a consciência desse facto» (VILA MAIOR, D., 1994: 124) — dos quais apresenta abundantes exemplos. E, mais adiante, refere: «Esta possibilidade de cada um dos heterónimos peçoanos produzir o

não terá sido tão súbito quanto Pessoa confessou na referida carta a Adolfo Casais Monteiro; fundar-se-á, antes, num longo caminho de maturação comprovado pelos muitos “eus” aos quais o poeta não deu continuidade. De entre estes embriões, surge Jean Seul de Méluret, um «eu» satírico pessoano em busca de voz e de espaço, que não chegaria a encontrar nem a voz nem o espaço inicialmente previstos (cf. FP, JSM, 2006: 46-91), à semelhança de muitos *outros eus* pessoanos⁸. Contudo, esses *outros eus*, essas vozes iniciais, fazem parte do percurso de procura “literária e existencial” de Pessoa, que viria, paulatinamente, a conferir outra consistência a Caetano, Reis e Campos. Assim, a breve existência de Jean Seul (e a de tantos *outros*) ajuda a compreender que o «dia triunfal» (assim qualificado por Pessoa, note-se, com todas as reservas críticas que se poderiam fazer) poderá entender-se também como o fruto de muito labor e de muito tatear em busca das vozes que pudessem de alguma forma sensibilizar o poeta⁹.

Como vemos, é grande a atenção conferida por Pessoa às vozes alteronímicas, sendo também digno de realce o seu interesse por temáticas multifacetadas, desde muito cedo, tal como refere Jerónimo Pizarro, aludindo ao período de 1907 a 1908: «A variedade de géneros, de temas, de ideias e de projectos coevos que estão presentes na maior parte dos cadernos da Biblioteca Nacional, é realmente extraordinária» (FP, GL, 2007b: 90). Com efeito, Fernando Pessoa, por volta dos vinte anos, já manifesta interesse em desenvolver temas tão variados como o génio e a loucura, a evolução e a degenerescência, a metafísica do contraste, a relação dos processos físicos e fisiológicos, os estados de depressão e de exaltação, o idealismo, o livre arbítrio, a imbecilidade superior, entre outros (cf. *id.*: 91-92). E este interesse em tratar temas tão variados acaba por atestar uma personalidade com intuítos enciclopédicos que impressiona qualquer investigador — podendo, até com muita propriedade, ser aplicada

desdobramento do *eu* num *outro* parece-nos, assim, bastante significativa, quando se trata de conceber esse *outro* como o termo ex-cêntrico que contribui para um enriquecimento do *eu*» (*id.*: 146-147). Veja-se ainda esta outra referência ao cerne da alteridade pessoana: «Com efeito, mais do que afirmar as virtualidades da interacção dialogal entre os *eus* pessoanos, ou entre um *eu* e um *tu* (noções já perfeitamente pacíficas), o que também exige cuidados especiais é a relação dialógica que entre eles se estabelece, no sentido de que os seus discursos conferem expressão à linguagem do(s) outro(s) como posição(ões) discursiva(s) [...]» (*id.*: 179). Note-se como estas citações, valorizando o registo individual de cada um dos heterónimos, destacam também a comunicação entre toda a constelação heteronímica através do diálogo entre os diferentes *eus*.

⁸ Teresa Rita Lopes refere setenta e duas «dramatis personae» criadas por Fernando Pessoa (LOPES, T. R., 1990:167-169); e adverte, pouco depois, que essa lista «não pretende ser definitiva» (*id.*:173).

⁹ A propósito das vozes heteronímias, lembremos esta consideração de Eduardo Lourenço: «A solução que Pessoa encontrou para as suas dificuldades pessoais, espirituais e literárias — a famosa *proliferação em poetas* — só nos interessa na medida em que é, de princípio a fim, *criação poética*. Isto basta para nos libertar do dever imaginário de ter que julgar e muito menos justificar a estranheza e o insólito inerentes ao seu caso, uma vez que, seriamente falando, só a Poesia mesma *não é estranha* (LOURENÇO, E., 2000: 28). E, como se pode ver, esta citação lembra-nos a necessidade de recentrar devidamente o *caso* heteronímico na capacidade criadora do poeta para, assim, fruir os seus textos sem pretensões de explicar o insondável.

a Fernando Pessoa a conhecida frase do dramaturgo romano Publio Terêncio (n. entre 195-185 a. C., m. 159 a. C.): *Homo sunt: nihil humani a me alienum puto*¹⁰.

Mas para além da alteridade estético-literária pessoana, convirá também referir a importância da alteridade¹¹ na vida do ser humano, enquanto fator essencial da pluralidade em tudo o que existe, e enquanto fator essencial ao reconhecimento da singularidade humana de “se pensar” e de “se comunicar” a si próprio. É a capacidade humana de alteridade que permite a *cada indivíduo* colocar-se no lugar *de(o) outro* e dialogar consigo mesmo, atitude que permite ao ser humano refletir sobre si próprio ou sobre a sua tomada de decisões. Literariamente, Fernando Pessoa levou ao extremo esta capacidade de *se comunicar a si próprio* e de se comunicar ao mundo *simulando-se* outros (ou *dissimulando-se* em outros) ou *pensando-se* outros.

Assim, é de realçar que o próprio Pessoa possa ter envolvido o seu “drama-em-gente” em ficções. A este propósito, citamos de novo Teresa Rita Lopes, quando se refere a «uma certa plasticidade dinâmica» entretecida à volta de Álvaro de Campos, considerando-o «o protagonista da grande peça que é, afinal, toda a obra de Pessoa» (LOPES, T. R., 2002: 18). E, em seguida, a mesma exegeta denuncia as grandes ficções cultivadas pelo próprio poeta:

E contudo é preciso não esquecermos, ao contar esta ficção, que se trata de um conto que Pessoa longamente rascunhou e, só depois, compôs. Esse outro conto — o do romance-drama-em-gente por assim dizer — que ele contou a Adolfo Casais Monteiro na célebre carta de 1935 é outro conto ainda: o conto maior, de que este é parte activa (*id.*: 18-19).

Teresa Rita Lopes, após consulta do espólio pessoano, revela que «só os dois primeiros poemas de Caeiro são de 8 de março» e acrescenta que a redação da *Ode Triunfal* foi efetuada mais de três meses depois da data indicada por Pessoa na famosa carta a Adolfo Casais Monteiro (*cf. id.*: 19). Contudo, na tentativa de desmitificação do

¹⁰ “Sou um homem e nada do que é humano julgo estranho a mim” (Terêncio, Haut. 77 [cf. COSTA, J. A. e MELO, A. S., s. d.: 1782]). Sobre a condição genial de Fernando Pessoa, leia-se VILA MAIOR, D., 2007.

¹¹ Lembremos que Hannah Arendt, em *A Condição Humana*, refletindo sobre a capacidade de “alteridade” do indivíduo, diz-nos o seguinte: «Ser diferente não equivale a ser outro — ou seja, não equivale a possuir essa curiosa qualidade de “alteridade”, comum a tudo o que existe e que, para a filosofia medieval, é uma das quatro características básicas e universais que transcendem todas as qualidades particulares. A alteridade é, sem dúvida, um aspecto importante da pluralidade; é a razão pela qual todas as nossas definições são distinções e o motivo pelo qual não podemos dizer o que uma coisa é sem a distinguir de outra. [...] No homem, a alteridade, que ele tem em comum com tudo o que existe, e a distinção, que ele partilha com tudo o que vive, tornam-se singularidades e a pluralidade humana é a paradoxal pluralidade dos seres singulares» (ARENDRT, H., 2001: 224). Assim, podemos conceber a capacidade de alteridade do indivíduo como algo que lhe permite ser mais humano, por poder aceder à representação mental do(s) outro(s) e, assim, por poder medir, por exemplo, as suas ações e os seus comportamentos.

“dia triunfal”, a encarar como mais uma ficção do poeta-fingidor, constata-se que outra mitificação permanece e continuará a permanecer: a que resulta da imensa capacidade de criação poética dispersa nos diversos *eus*.

Quanto a Jean Seul de Méluret, convém relembrar a indicação fornecida por Rita Patrício e Jerónimo Pizarro relativamente ao período temporal abrangido pelos registos de Fernando Pessoa:

Publicam-se agora dez listas de projectos em que ocorrem referências aos escritos atribuídos em 1908 a Jean Seul: *Des Cas d'Exhibitionnisme*, *La France en 1950* e *Messieurs les Souteneurs*. Estas listas de títulos abrangem o período entre finais de 1907 e 1914. Como pretendemos mostrar, estes três escritos antecedem, pelo menos em parte, a criação de Jean Seul (PATRÍCIO, R., PIZARRO, J., 2006: 9).

Lembre-se que, sendo esses registos do período de 1907 a 1914, entre os 19 e os 26 anos de Fernando Pessoa, foram depois abandonados. E destas dez listas referidas pelos autores da Edição Crítica interessam-nos, sobretudo, a primeira e a terceira. Na primeira, escrita em 1907, surgem, entre outros títulos, *La France en 1950* e *La Littérature des Souteneurs* sem atribuição de autoria. Na terceira lista, escrita em 1908, surgem os textos assinalados na transcrição anterior, agora atribuídos a Jean Seul de Méluret. E ainda nesta mesma lista, consideramos que é digno de realce o modo como Pessoa se refere, pela primeira vez, a Méluret:

Jean Seul. Full name supposed to be: Jean Seul de Méluret. supposed to be born in 1885 on the 1st. of August, one year older than Charles Search and three older than Alexander. Task: writing in French — poetry and satire or scientific works with a satirical or moral purpose (FP, JSM, 2006: 40).

Como se vê, assistimos aqui ao início da criação do nome desta *voz*, primeiro *Jean Seul*, e só depois Jean Seul de Méluret, o que nos mostra um certo tatear na procura, corroborado pelo termo *supposed*¹². Por outro lado, vemos que este nome é situado por referência etária e onomástica de outras *vozes* — as dos irmãos Search. E, para além disso, a mesma lista indica a natureza dos textos de Méluret e indica também que são escritos em francês. Ora, através destas duas listas de projetos, constatamos que, no caso de Méluret, a criação dos textos (ou do âmbito dos textos), ou dito de outro modo, a criação da *voz*, precedeu a designação do nome pré-heteronímico.

¹² Registe-se a seguinte referência dos autores da Edição Crítica: «note-se como a explicitação do princípio de ficcionalização é reiterada na apresentação da personagem (*Full name supposed to be; supposed to be born in 1885*)» (PATRÍCIO, R., PIZARRO, J., 2006: 18).

E embora Pessoa não tenha retomado ou concluído os textos atribuídos a Jean Seul, também não "rasgou" os apontamentos que registara em seu nome. Por alguma razão, Pessoa não quis dar continuidade aos rascunhos de Méluret. Terá sido pelo seu estilo demasiado panfletário ou demasiado burlesco? Ter-se-á devido ao seu desinteresse pela recriação de um mundo às avessas com abundante e exagerado recurso ao calão? Sem pretender apresentar respostas definitivas, a reflexão sobre estes rascunhos talvez permita aclarar o nosso olhar sobre a vertente satírica desta voz pré-heteronímica.

Dada a importância da poética pessoana no panorama cultural e literário português, e, reconhecidamente, no panorama literário ocidental, verifica-se a existência de um manancial de publicações sobre a obra literária de Fernando Pessoa. Contudo, há poucos estudos sobre os fragmentos textuais de Jean Seul de Méluret. Acreditamos que o estudo destes fragmentos se impõe pela sua relevância no início do processo da criação heteronímica, e acreditamos que talvez nos permita aceder a uma pequena parcela do nascimento do processo da heteronímia, tal como consideram Rita Patrício e Jerónimo Pizarro:

Atendendo a que a produção destas figuras constitui a pré-história do famoso «dia triunfal» e a que sem ela é difícil compreender a génese dos heterónimos como processo e não como manifestação súbita, contributos para o seu esclarecimento ajudam a conhecer melhor o fenómeno pessoano (PATRÍCIO, R., PIZARRO, J., 2006: 7).¹³

E porque Pessoa não destruiu estes rascunhos escritos na sua juventude, consideramos que estes textos atestam a importância da busca de caminhos literários, razão pela qual os consideramos igualmente merecedores de reflexão, pelo seu carácter acentuadamente satírico-burlesco e pelo recurso ao calão. E note-se ainda que a tonalidade sarcástica associada à inversão de um mundo viria a ser exercida por Campos, essencialmente na irreverência dos seus textos panfletários e iconoclastas, mas também em alguns poemas.

Como quer que seja, importa não esquecer um outro ponto: o nome francês — Jean Seul de Méluret. A escolha de um nome francês para este embrião da heteronímia foi objeto de alguma atenção por parte de Yvette Centeno — que associa essa escolha à tendência revelada desde a infância para a busca lúdica de intervenientes com quem

¹³ A este propósito, não podemos deixar de registar a posição de António Apolinário Lourenço, que considera o seguinte: «De todas as personalidades literárias juvenis, e portanto pré-heteronímicas, a mais relevante é, como ficou indiciado, Alexander Search. Já no caso do «francês» Jean Seul de Méluret, parece-nos ser difícil justificar o volume autónomo que lhe foi dedicado pela edição crítica» (LOURENÇO, A. A., 2009: 67).

Pessoa pretendia confraternizar. Contudo, referindo-se à primeira fase da invenção de personagens como «um dos jogos preferidos do poeta» desde tenra idade, Yvette Centeno estabelece também uma aproximação entre os nomes Chevalier de Pas e Jean Seul, considerando que a «fantasia é já de negação: Pas equivale neste caso a um não, negativa reforçada com outro heterónimo posterior, Jean Seul, a quem tinha pensado atribuir artigos e sátiras de carácter social e político» (CENTENO, Y., 1988a: 77)¹⁴. Para Yvette Centeno, os textos juvenis do poeta «exprimiam aquela sensibilidade romântica e doentia própria das desadaptações em crescimento» (*id.*: 78); porém, note-se que Yvette Centeno não deixa de igualmente se referir ao percurso nebuloso próprio da busca de um caminho a descobrir:

A imagem que nos fica do poeta é a de um jovem em crise, que vai tacteando com palavras antigas sentimentos e emoções desconhecidos. Encontramo-nos, entre 1901 e 1912, perante textos de desilusão ou desengano, que pecam por um tom moralizante, pomposamente didáctico ou profético (*ibid.*).

De qualquer modo, esta busca juvenil, de certo modo com carácter existencial, poderá ser associada à busca da linguagem poética ou à busca de caminhos literários individuais, já que, para Pessoa, a literatura sempre esteve ligada à sua forma de estar na vida, como se o poeta vivesse literariamente a própria vida através da realidade alteronímica. E, no entender da mesma investigadora, algumas das preocupações juvenis de Pessoa continuaram sempre a acompanhá-lo:

[...] ideias de Deus, do mundo, do seu insondável mistério, serão uma das constantes da sua produção poética, já anunciada nesta primeira fase heteronímica. Jean Seul, Alexander Search — a solidão e a busca —, eixos da sua vida (*id.*: 79).

Tendo em conta esta perspectiva, será de considerar que, nesta fase, o jovem Pessoa exprimirá uma vivência conturbada do mundo e da vida, como também sugere Yvette Centeno, quando afirma:

A temática inicial é, como dissemos, própria de um adolescente em crise, angustiado com a vida, com o próprio crescimento, que o leva a temer o outro sexo, as perturbações da relação amorosa, a ponto de quase vir a enlouquecer com isso (*ibid.*).

Já a opção pela língua francesa permite inserir Méluret na cultura civilizacional que parece servir de modelo à paródia da sensibilidade ocidental, cuja civilização

¹⁴ Chevalier de Pas e Jean Seul foram criados por Pessoa em 1894, com seis anos, e em 1907, com dezanove anos, respetivamente. Mais: Jean Seul ainda foi inventado em Durban, antes da vinda de Pessoa para Lisboa, tal como os irmãos Search (cf. LOPES, T. R., 1990: 102).

contesta, como moralista assumido. Contudo (como Teresa Rita Lopes não deixa de notar), este moralista revela-se, afinal, um *voyeur* das perversões que denuncia (cf. LOPES, T. R., 1990: 105)¹⁵, denunciando-as com toda a virulência da sua voz ensimesmada, na manifestação de uma obsessão marcada pela insistência na necessidade de destruição da civilização ocidental, para que possa surgir uma nova ordem.

Rita Patrício e Jerónimo Pizarro, depois de se terem referido à produção poética pessoana desta altura, de cariz filosófico e em língua inglesa, consideram que a escolha da língua francesa por parte de Pessoa seria adequada às temáticas a tratar por Méluet:

Assim, o francês marca uma diferença linguística que permite explorar num tom, panfletário e satírico, questões, à época muito actuais, como o anarquismo, o feminismo, o socialismo e a degenerescência da sociedade e da arte modernas, tomando a França como exemplo máximo dessa decadência (PATRÍCIO, R., PIZARRO, J., 2006: 9).

Por outro lado, referindo-se aos projetos literários de 1908 constantes no espólio de Pessoa, Jerónimo Pizarro indica o projeto da lista 49C^l-48^f, com o registo «Books», no qual surgem referências a duas obras, e considera o seguinte: «Se o outro “livro” da lista, *The Mental Disorder of Jesus*, dirigia-se a um público inglês, este [*Des Cas d’Exhibitionnisme*] estava-o provavelmente [destinado] a um público francês» (FP, GL, 2007b: 115). E o mesmo estudioso acrescenta: «Para Seul a França representava, mais do que qualquer outra nação, a civilização ocidental e a sua decadência» (*ibid.*).

Por seu lado, Teresa Rita Lopes, referindo-se à aprendizagem da língua francesa por parte de Pessoa, associa antes a língua francesa à afetividade e à cumplicidade, dizendo que, segundo familiares do poeta, terá sido ministrada na sua infância, pela mãe, que se exprimia «correntemente nessa língua» (LOPES, T. R., 1990: 90). A ser assim, de facto, não será de estranhar a alusão de Pessoa a um certo Chevalier de Pas da sua infância, na referida carta a Adolfo Casais Monteiro, como aponta a mesma estudiosa (cf. *ibid.*). E, corroborando essa perspetiva, acrescenta que, num aniversário da morte da mãe, Pessoa escreveu um poema «em que se dirige à mãe (morta dez anos antes) no balbuciar de um menino aflito, a marcar encontro para muito breve...» (*ibid.*).

¹⁵ Do mesmo modo, os autores da Edição Crítica, referindo-se ao texto de Méluet *La France en 1950*, comentam o seguinte: «E nesse esboço da França futura quase parece haver, em alguns fragmentos, um comprazimento, por parte do narrador, na elaboração discursiva deste quadro de horrores» (PATRÍCIO, R., PIZARRO, J., 2006: 23).

É de destacar que, na opinião de Yvette Centeno (refletindo sobre a produção literária pessoana inicial), interessará sobretudo atender às temáticas que já então interessavam Pessoa, e que continuaram a interessá-lo ao longo do tempo:

O nosso poeta não pode considerar-se inovador nem em inglês nem em francês. O interesse principal, para não dizer único, da criação bilingue adolescente, é deixar ver que temas já o preocupavam nessa altura, e permaneceram pela vida fora (CENTENO, Y., 1988a: 87).

Porém, consideramos que, para além do interesse referido por Yvete Centeno, também será de realçar a relevância de que essa produção se reveste ao nível da vertente satírica de Pessoa quase desconhecida, que terá deixado "resquícios" em textos de Álvaro de Campos.

Já refletindo sobre o peso da importância da língua portuguesa¹⁶ na produção literária pessoana, a mesma estudiosa considera que, para Fernando Pessoa, «que via a nação como um indivíduo, não era difícil conceber o indivíduo como uma nação, nesse seu projecto desmedido. Mas a sua pátria é de facto, como ele disse, a língua portuguesa. E só em português se consolidou o seu génio» (*id*: 88).

Entendemos que no âmbito do recurso às três línguas, a portuguesa, a inglesa e a francesa, por parte de Pessoa, é compreensível que a sensibilidade pessoana, ao longo do seu percurso alteronímico, procurasse a voz e a língua adequadas à materialidade daquilo que lhe interessaria transmitir literariamente. E por causa de Jean Seul de Méluret afigura-se-nos que a vertente satírica de Pessoa acaba por ser indissociável do uso da língua francesa.

Importa, agora, proceder a uma breve contextualização do primeiro Modernismo português, visto que os projetos de Pessoa quanto a Jean Seul de Méluret se situam entre 1907 e 1914.

¹⁶ E sobre esta problemática remetemos de imediato para o estudo de Dionísio Vila Maior, "Fernando Pessoa: um diálogo com a Lusofonia" (VILA MAIOR, D., 2008).

1.2. O Primeiro Modernismo – Breve contextualização histórico-cultural

Esta nossa abordagem do primeiro Modernismo português não acrescenta informação nova relativamente à contextualização histórico-literária¹⁷. Neste sentido, é nossa única pretensão apresentar, tão sucinta quanto sistematicamente, o seu enquadramento, destacando as condições propiciadoras da abertura à mudança a nível estético-literário, para podermos apreender algo da especificidade iconoclasta da voz pré-heteronímica pessoana de Jean Seul de Méluet.

De acordo com um diapasão essencialmente didático-metodológico, pode dizer-se que o primeiro Modernismo português ocorreu no início do século XX, em Portugal, período no qual se distinguiu — tanto pela inovação, como pelo escândalo que provocou — a produção estético-literária publicada na revista *Orpheu* por Fernando Pessoa e pelos seus companheiros — entre eles, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Luís de Montalvor, Armando Cortes Rodrigues, Alfredo Pedro Guisado, Ângelo de Lima, Raul Leal, Santa-Rita Pintor e Amadeu de Sousa-Cardoso.

O *Dicionário de Literatura*, de Jacinto do Prado Coelho [dir.], apresenta a seguinte referência inicial sobre «Modernismo»: «[...] um movimento estético, em que a literatura surge associada às artes plásticas e por elas influenciada, empreendido pela geração de Fernando Pessoa (...), em unísono com a arte e a literatura mais avançadas na Europa, sem prejuízo, porém, da sua originalidade nacional» (COELHO, J. P., 1981: 654). Esta referência sobre o Modernismo português destaca a relevância da associação inovadora entre a literatura e as artes plásticas, em sintonia com o que de avançado ocorria na Europa, neste domínio, mas destaca também a “originalidade nacional” deste movimento estético. E também Maria Aliete Galhoz nos indica que, através da revista *Orpheu*, Pessoa e os seus companheiros trouxeram a modernidade estético-literária a Portugal, referindo-se à importância da revista nestes termos:

Orpheu foi uma aventura cultural desde o princípio seriamente realizada e o que pretendia é o que hoje se lê no seu texto: revitalizar a hipótese de uma literatura portuguesa, renovada e original, podendo existir fora dos trilhos de uma moda socioburguesa e ultrapassando a inspiração tradicionalista e os cânones do vigorismo regional. Se modas havia, era a serem inventadas “ad usum”, e o propô-las à divulgação e, até, o procurar comunicá-las para fora da só língua portuguesa (GALHOZ, M. A., 1979: LXI).

¹⁷ A propósito do primeiro Modernismo português, veja-se SILVA, V. M A., 1995 e VILA MAIOR, D., 1996.

Sobre a associação entre a literatura e as artes plásticas — que ocorreu no segundo número da revista — Maria Aliete Galhoz refere que «em *Orpheu* se viria a adstringir, também, a *inteligência*, na literatura, de técnicas primeiro extraliterárias (nomeadamente a pintura), a experimentar como um progresso construtivo ou como uma dinâmica de forças interiores inclusas no texto» (*id.*: XLIX). Esta associação entre a literatura e as artes plásticas¹⁸ revela que os artistas portugueses eram homens plenamente inseridos no ambiente cultural avançado do seu tempo que acompanhavam as estéticas vanguardistas europeias. No mesmo sentido se pronuncia Dionísio Vila Maior, em *Introdução ao Modernismo*, ao dizer que, no contexto da «abertura às novas estéticas europeias», «a geração do *Orpheu* não pode ser pensada à margem de um específico enquadramento estético-literário que se traduz numa dinâmica de acção, reacção e assimilação das novas referências do Modernismo europeu, com as quais os representantes daquela geração entram em sintonia» (VILA MAIOR, D., 1994: 67). Dionísio Vila Maior salienta ainda que «Tudo isto tem que ver com a noção de que a geração do *Orpheu* constitui uma forma de consciência social e literária, não alheada do contexto geral em que se integra, antes mantendo com ele intensas e complexas ligações» (*ibid.*). Terá sido esta consciencialização que lhes permitiu perspetivar a contestação da cultura portuguesa instituída, de acordo com um posicionamento vanguardista, isto é, privilegiando ideologicamente a confrontação com o meio burguês através do escândalo. Essa afronta ao *status* da literatura instituída é conseguida através do recurso a uma linguagem arrojada, como também refere Dionísio Vila Maior nesta passagem:

Por isso, devemos entender o *discurso do Orpheu* como um discurso fundamentalmente assente na novidade linguística, na quebra do discurso comum, numa nova substantivação, na infracção das proposições, no uso de analogias redundantemente forçadas, na manipulação “feroz” e “insólita” do vocabulário, na forma livre de certos

¹⁸ A este propósito, veja-se igualmente: Ermelinda Ferreira, na comunicação *O Diálogo entre as Artes na época de Orpheu* (que remete para a sua tese de doutoramento, defendida em 1998, com o título “*A Mensagem e a Imagem: Orpheu e a Relação entre Literatura e Pintura no Primeiro Modernismo Português*”), indica o seguinte: «A Revista *Orpheu*, que veio a público em Lisboa em 1915 com apenas dois números editados, destacou-se no cenário cultural português tornando-se o marco do primeiro modernismo. O intercâmbio que propiciou entre escritores e pintores, até então inédito numa publicação portuguesa, não só contribuiu para divulgar os talentos mais recentes das artes plásticas, mas também acentuou a invulgar qualidade dos projetos produzidos pelos seus colaboradores na área da literatura, todos eles marcados por uma inclinação notadamente interdisciplinar» (FERREIRA, E., s/data — http://www.oocities.com/ail_br/odialogoentreasartes.htm). E, sublinhando o carácter inovador desta associação, note-se nas palavras da estudiosa a propósito da presença de aspetos típicos das artes plásticas em textos de Caeiro, Sá-Carneiro e Almada Negreiros: «A significativa presença do olhar e da visão na obra de Alberto Caeiro, o mestre da heteronímia pessoana; assim como a plasticidade e o apreço à cor, elementos por demais conhecidos na obra de Sá-Carneiro; para não falar de Almada Negreiros, artista híbrido e plural, que atuou como romancista, poeta, pintor, dramaturgo, cenógrafo, figurinista, ator e crítico, são exemplos de como a interferência plástica foi o determinante principal da originalidade dessa publicação» (*ibid.*).

poemas, na ilogicidade de determinadas imagens, na destruição do conceito pela oposição de outros conceitos... (id.: 81).

Esta linguagem arrojada, que configura a existência de uma aura de subversão estética associada à *geração de Orpheu* — sobretudo a que se conformou com o segundo número da revista —, constitui a inauguração de uma atitude vanguardista em Portugal, na linha de atitudes estéticas subversivas europeias. Assim, os artistas de *Orpheu* organizaram «o seu movimento estético e as suas composições ao nível do primeiro modernismo europeu que ia, por essa época, eclodindo da Inglaterra à Rússia, com revistas similares e teorizadores igualmente e diferentemente vanguardistas» (GALHOZ, M. A., 1979: LVII). Para isso, terão contribuído os artistas que tinham contacto direto, lá fora, com as novidades estéticas europeias — que Pessoa também conhecia através de Mário de Sá-Carneiro, Santa-Rita Pintor e Amadeu de Sousa-Cardoso¹⁹.

Por essa altura surgem os manifestos literários europeus com o intuito de subverter a ideologia dominante. Pelo impacto que vieram a ter nas novas estéticas artísticas, de entre os manifestos destacam-se o *Manifeste du Futurisme* (1909), de Marinetti, publicado no jornal *Le Figaro*, em Paris, e o primeiro *Manifeste du Surréalisme* (1924), de André Breton²⁰.

O manifesto poderá ser definido como um texto programático de um artista individual ou de um movimento que pretende apresentar um protesto ou uma nova estética.

Em Portugal, à semelhança do que ocorre na Europa, surgem também manifestos literários, destacando-se Almada Negreiros com o *Manifesto Anti-Dantas* (1915) e com o *Manifesto Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX* (1917), Álvaro de Campos com o *Ultimatum* (1917) e António Ferro com o manifesto *Nós* (1921).

Quanto à componente interventiva dos principais textos dos futuristas portugueses, Melo e Castro diz-nos que «Os textos do Futurismo português apresentam

¹⁹ Sobre esse acompanhamento de Pessoa, Fernando Alvarenga refere o seguinte: «... Pessoa não vive alheio às artes visuais portuguesas. E muito menos às notícias (até pela relativa falta de conhecimento directo das próprias expressões) de obras literárias e de opinião estética de Apollinaire e Marinetti, e pictóricas de Picasso, Braque e outros, isto desde Março de 1913, se não antes, data a partir da qual passa a receber com regular frequência cartas de Mário de Sá-Carneiro, o companheiro de Lisboa que entretanto em Paris lhe escreveu a contar o que vem sabendo sobre alguns “ismos” e de escritores e pintores, e particularmente de Amadeo de Souza-Cardoso e de Santa-Rita Pintor, jovens artistas portugueses que ali estagiam a experimentar esses “ismos” (ALVARENGA, F., 1990: 232-233).

²⁰ Sobre o manifesto literário, remetemos para o texto de Dionísio Vila Maior, intitulado "Le manifeste littéraire et la cohérence carnavalesquée du discours moderniste portugais et brésilien", apresentado no Colóquio Internacional *Le Futurisme et les Avant-gardes au Portugal et au Brésil*, na Université Paris IV-Sorbonne (VILA MAIOR, D., 2011).

«uma enorme quantidade de frases exclamativas, de invectivas e de insultos, com o intuito de desmistificar, demolir, acabar com os hábitos culturais esclerosados e retrógrados» (CASTRO, M., 1987: 40-41).

Tal como referimos na estrutura do nosso trabalho, restringiremos o nosso estudo à abordagem do *Ultimatum*, de Álvaro de Campos, mais adiante (na parte II do nosso trabalho). Por agora veremos apenas que Campos, neste manifesto, expressa a sua insurreição contra a cultura instituída, numa linguagem agressiva, proclamando a despersonalização do sujeito em prol da diversidade, entendendo essa diversidade como característica inerente à personalidade individual, logo, pressupondo que era necessário atender à «multiplicação das virtualidades subjetivas de cada homem» (cf. PERRONE-MOISÉS, L., 1990: 20). Entendemos que parte dessas “virtualidades” se consubstancia na criação pessoana da heteronímia.

Porém, Leyla Perrone-Moisés defende que «O “Ultimatum”, de Campos, destoando do resto da revista [*Portugal Futurista*], que é mera glosa encomiástica, já está um passo adiante da mesma, num lugar de contestação do próprio futurismo que ela está apresentando e propondo» (*id.*: 19), pois, na sua perspectiva, o *Ultimatum*, «de futurista, só tem a cara tipográfica» (*id.*: 18), e, complementando a sua análise, a mesma exegeta acrescenta ainda, estranhamente, o seguinte:

Pessoa-Campos, mais do que simplesmente divergir dos futuristas, os tem como receptores implícitos de sua diatribe. O uso de expressões como “Era das Máquinas” e “Época das Coisas Eléctricas” (como, na parte sobre a guerra, de “síntese dinâmica”), tiradas do léxico dos futuristas, indica que é a eles destinado seu discurso (*id.*: 19).

De acordo com esta perspectiva, veríamos, então, um Campos numa atitude escarninha, parecendo imitar os futuristas, mas opondo-se-lhes, na sua postura solitária e inconformista. Deste modo, o enunciador do *Ultimatum* surgiria como um Campos que se ultrapassasse a si próprio e ao seu tempo, só assim sendo possível vê-lo como parodiando os próprios futuristas, embora dirigindo-se-lhes. Esta perspectiva afigura-se-nos algo extemporânea em relação à época da publicação de *Ultimatum*, e mesmo numa leitura *a posteriori*. Parece-nos que não se trata de divergência dos futuristas, mas antes da manifestação de uma arrogância teatralizada, à maneira dos futuristas, por parte de um *eu* (o de Campos) que, altivamente, se julga capaz de dar lições à Europa, e que por isso proclama, de modo altissonante, a vinda do Super-homem. Nesse sentido, no *Ultimatum*, configura-se a incursão do heterónimo Álvaro de Campos pelo Futurismo, acompanhando a estética proposta por Marinetti (e mostrando também que Fernando Pessoa está atento às novidades estéticas europeias). Deste modo, o tom desabrido e

iconoclasta do enunciador põe a nu, em linguagem contundente, a incapacidade de reconstrução da Europa por parte dos seus «mandarins», aos quais o enunciador invectiva com expressões achincalhantes. E é um enunciador português quem se arroga o direito de saber indicar o caminho do futuro à Europa, desprezando-a pela decadência a que se deixou chegar e por não saber reconstruir-se.

Retomando, agora, o exposto sobre a revista literária *Orpheu* (1915), lembre-se que ela permite instaurar, sobretudo a partir do segundo número, uma série de pressupostos assentes numa renovação estética-literária, essencialmente pela defesa de uma rutura com a cultura instituída, tanto a nível ideológico, como a nível temático, imagético e de linguagem.

Peter Bürger, na sua reflexão sobre as vanguardas europeias do início do século XX (dadaísmo, futurismo, primeiro surrealismo), encara estes movimentos como transgressores «da arte enquanto instituição» (cf. BÜRGER, P., 1993: 17). Inusitadamente, Bürger defende que os movimentos vanguardistas europeus não pretenderam atacar as estéticas vigentes na altura, antes as condições em que a arte era encarada, referindo o seguinte: «Os movimentos europeus de vanguarda podem definir-se como um ataque ao *status* da arte na sociedade burguesa. Não impugnam uma expressão artística precedente (um estilo), mas a instituição arte na sua separação da praxis vital dos homens» (*id.*: 90). E, como se fosse possível separar as manifestações artísticas vanguardistas da sua condição de aceitação ou rejeição por parte do público, Bürger, precisando a sua análise, acrescenta:

Quando os vanguardistas formulam a exigência de que a arte volte a ser prática, não querem dizer que o conteúdo das obras seja socialmente significativo. A exigência não se refere ao conteúdo; é dirigida contra o funcionamento da arte na sociedade, que decide tanto sobre o efeito da obra quanto sobre o seu conteúdo particular (*ibid.*).

Bürger entende que estes movimentos «talvez tenham acabado com a possibilidade de uma determinada tendência artística poder apresentar-se com a pretensão de validade geral» (*id.*: 148). Assim, para Bürger, a grande valia das propostas vanguardistas europeias consistiu na renovação do panorama cultural europeu²¹, precisamente por terem posto em causa normas estéticas vigentes, como se

²¹ Contudo, essa renovação é localizada historicamente, como assinala Bürger: «Uma estética do nosso tempo não pode ignorar as modificações transcendentais que os movimentos de vanguarda provocaram no domínio da arte, e tão-pouco pode prescindir do facto de que a arte se encontra desde há algum tempo numa fase pós-vanguardista. Esta caracteriza-se pela restauração da categoria de obra e pela aplicação com fins artísticos dos processos que a vanguarda concebeu com intenção antiartística. Não se deve ver nisto uma «traição» aos fins dos movimentos de vanguarda (superação da instituição social da arte, união da arte e da vida), mas o resultado de um processo histórico» (BÜRGER, P., 1993: 103).

depreende das suas palavras: «O significado da ruptura na história da arte, provocada pelos movimentos históricos de vanguarda, não consiste, de facto, na destruição da instituição arte, mas talvez na destruição da possibilidade de considerar valiosas as normas estéticas» (*ibid.*).

Assim, entende-se que a ruptura implica a adoção de uma nova postura ideológica que possa ser aceite por parte de uma franja do público letrado, descomprometida face ao poder instituído, visto que a receptividade às propostas de mudança parece prometer uma nova ordem a nível artístico e a nível da mudança em alguns aspetos da sociedade. Mas a maior parte desse grande público letrado tem receio da mudança, rejeitando-a, por estranheza, por preguiça ou por conformismo. Por esse motivo, a adesão a novas propostas ideológicas tem que seguir o seu curso temporal — pois, posteriormente, parte dos elementos inovadores acabará por ser naturalmente assimilada, visto que a estranheza inicial perante o choque do inusitado tem tendência a dissipar-se face à sua repetição, como refere Bürger: «Nada perde o seu efeito tão rapidamente como o *choque*, porque a sua essência consiste em ser uma experiência extraordinária. Com a repetição, transforma-se radicalmente. O *choque* é esperado» (BÜRGER, P., 1993: 132)²².

Vejamus como se processa a percepção do *choque* em Méluet: nos seus textos, a novidade residirá não tanto no tom panfletário, satírico e iconoclasta, mas essencialmente na abordagem das temáticas associadas à degradação individual projetada para o nível social, ocorrendo aqui a percepção do choque. A nível temático-formal, considerando a escolha do tom panfletário para dar conta da denúncia, a pretensão moralizadora — “não se brinca com coisas sérias!” — mostra Méluet como um rapsodo a dar conta de desgraças alheias ocorridas por terras francesas — de desgraças que ameaçam a civilização ocidental.

Quanto aos aspetos privilegiados na abordagem das vanguardas, Melo e Castro, em *As vanguardas na poesia portuguesa do séc. XX*, aponta os seguintes:

Estes os três parâmetros que é possível apontar para as vanguardas: o novo, a marginalidade, a liberdade, que são formas ao fim e ao cabo do mesmo combate, da mesma ideia projectada no futuro, que as define. O novo contrapõe-se ao velho, ao já conhecido; a marginalidade contrapõe-se ao poder oficializado ou instituído; a liberdade contrapõe-se à opressão, à repressão e à fossilização (CASTRO, M., 1987: 18-19).

²² Bürger exemplifica, referindo-se à reação do público face à expectabilidade de manifestações do movimento Dada: «As violentas reacções do público perante a simples entrada em cena dos dadaístas são prova disso; o público estava preparado para o *choque* e esperava-o. Um choque desta natureza, quase institucionalizado, está muito longe de se repercutir sobre a praxis vital dos receptores; é “consumido” (BÜRGER, P., 1993: 132).

Está aqui pressuposto um jogo interventivo entre os dinamizadores ou proponentes de atitudes vanguardistas e um público letrado recetivo à mudança, situação que exige um mínimo de liberdade para que a proposta vanguardista possa ser aceite, constituindo a projeção no futuro o elo de ligação entre os proponentes e os possíveis adeptos. Poderemos então considerar que da atitude²³ vanguardista advém, de certo modo, a conciliação, no presente, de dois momentos: o da procura da destruição do *statu quo* do passado e o da tentativa de redefinição do futuro, de alguma forma pela sua antecipação. Entretanto, não esqueçamos as palavras de Leyla Perrone-Moisés sobre a perenidade de Pessoa, em *O Futurismo Saudosista de Fernando Pessoa*: «Hoje, podemos ver, sem mal-estar teórico, que o modernismo de Pessoa era quase nenhum, enquanto sua atualidade durável (sua “longa imortalidade”, como diria Borges) se comprova no reconhecimento que lhe está dando este fim do século moderno» (PERRONE-MOISÉS, L., 1990: 27). E a mesma exegeta acrescenta: «Pessoa tem tido mais futuro do que os futuristas. A transformação e não a ruptura com a tradição tem garantido a Pessoa uma permanência de recepção estética maior do que a dos vanguardistas essencialmente demolidores» (*ibid.*).

A estética vanguardista europeia com maior aceitação em Portugal terá sido a preconizada pelos representantes do Futurismo, onde se advogava uma nova sensibilidade artística que defendia a exaltação das máquinas, da técnica e da velocidade, símbolos do progresso da atualidade, o desprezo pelo passado e pelo conformismo, o entusiasmo perante o novo e o futuro. De entre os representantes portugueses, sobressaem Álvaro de Campos (com *Ode Triunfal*, *Ode Marítima*, *Saudação a Walt Whitman* e *Ultimatum*), Mário de Sá-Carneiro (com *Manucure*), Almada Negreiros (com o *Manifesto Anti-Dantas*, o *Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso* e o *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*) e António Ferro (com o manifesto *Nós*).

Mas sobre o Futurismo veiculado por Campos convém lembrar a perspectiva de Leyla Perrone-Moisés a propósito do profetismo de Campos: «Pessoa-Campos não é futurista, mas futurante; ele prospecta, profetiza e deseja um futuro utópico, para Portugal e para o mundo, um futuro que será o “outrora de agora”» (PERRONE-MOISÉS, L., 1990: 23). Segundo esta perspectiva, pretenderia Campos simular o uso de estratégias discursivas futuristas para demarcar melhor seu percurso de caminhante

²³ Para distinguir a reação à atitude de protesto da reação à obra artística em si, destaque-se a seguinte referência de Bürger: «Em vez de obra vanguardista, é mais conveniente falar de manifestação vanguardista. Um acto dadaísta não assume o carácter de obra, mas é uma autêntica manifestação da vanguarda artística» (BÜRGER, P., 1993: 92).

solitário, português, face aos seus pares literários? Tendo em conta o posicionamento físico de Campos no seu *Ultimatum* — “de costas voltadas para a Europa”, esta perspectiva é merecedora de toda a nossa atenção. E por isso entendemos que, efetivamente, Campos deseja a reconstrução da Europa, apenas “volta as costas” aos *mandarins* europeus como forma de lhes manifestar o seu desprezo por serem incapazes de estabelecer sintonia com os novos tempos, ou seja, por, na sua perspectiva, não estarem à altura da capacidade criativa que o futuro exige.

E a propósito da *Ode Marítima* e da *Ode Triunfal*, de Álvaro de Campos, e de alguns poemas de Almada, Dionísio Vila Maior refere que incorporam

práticas discursivas que acabam, afinal, por veicularem um novo espírito — uma estética de novidade —, cujas virtualidades expostas não consentem a interpretação de um discurso de continuidade, antes de subversão da sensibilidade, das instituições e da linguagem; a violência do corpo expressivo, a ilogicidade de certas construções sintáticas, a forma livre de certos poemas, as novidades lexicais, gramaticais e linguísticas são, neste caso, formulações genericamente encaradas como registos de um determinado vanguardismo (VILA MAIOR, D., 1994: 99).

Tendo em conta estas palavras, entendemos que o tal posicionamento físico de Campos acaba por consubstanciar também uma forma de subversão da sensibilidade e das instituições, corroborando a própria violência verbal.

Fernando Pessoa, mentor de novas estéticas, deixou testemunhos no âmbito da teorização que interessa destacar, como os que se seguem, relativamente ao Sensacionismo, ao Paulismo e ao Intersecionismo. Em texto atribuído a Álvaro de Campos, provavelmente escrito em 1916, é abordada a consciência da inovação portuguesa deste modo: «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» (FP, PIA, s/d: 126). Ora, considerando esta referência de Campos ao «progresso» face a «lá fora», lembremos que João Barrento, no estudo “O sensacionismo português... fala alemão”, aponta aspetos confluentes entre o Sensacionismo português e o alemão, dizendo que, antes das referências de Pessoa ao Sensacionismo, «já em finais de 1908 circulava entre Berlim e Zurique correspondência em que Kurt Hiller e Erwin Loewenson discutiam uma “filosofia do sensacionismo” que, nas suas componentes essenciais («indiferentismo», *décadence* e *pathos* vitalista), apresenta flagrantes afinidades com muitas das ideias que frequentemente surgem em Pessoa ligadas à sua própria filosofia sensacionista» (BARRENTO, J., 1986: 6). Estas

referências ao Sensacionismo atestam que Pessoa está em sintonia com a percepção estética de lá de fora ou então que de algum modo a conhecerá²⁴.

Em texto escrito no dia 31 de abril de 1916 — denominado *Esboço de uma resposta a um inquérito literário, organizado por Eurico de Seabra* —, Fernando Pessoa explica o que entende por “Movimento Sensacionista”: «A uma arte assim cosmopolita, assim universal, assim sintética, é evidente que nenhuma disciplina pode ser imposta, que não a de sentir tudo de todas as maneiras...» (FP, PIA, s/d: 124), manifestando, em seguida (e referindo-se à perspectiva sensacionista) que «A arte, em vez de ter regras como as artes do passado, passa a ter uma só regra — ser a síntese de tudo» (*ibid.*). E em texto escrito provavelmente em 1916, Pessoa refere ainda que o Sensacionismo reconhece três tipos de sensações, já que, depois de se referir às «duas espécies de sensações que podemos ter – as sensações aparentemente vindas do exterior, e as sensações aparentemente vindas do interior», realça ainda «uma terceira ordem de sensações resultantes do trabalho mental – as sensações do abstracto» (*id.*: 190). Estas últimas, de âmbito intelectual, serão resultantes de uma representação mental que o artista sensacionista elabora e que depois projeta numa realidade literária, podendo estas sensações abstratas²⁵ manifestar-se literariamente como a confluência das primeiras ou independentemente delas, e, sendo assim, são totalmente ficcionadas, por partirem da *recriação* de uma sensação para a transmitir literariamente.

E Fernando Pessoa, depois de destacar a versatilidade e a criatividade portuguesas, associa o Sensacionismo ao universalismo, quando afirma que «Os sensacionistas portugueses são originais e interessantes porque, sendo estritamente

²⁴ E, no estudo já citado, João Barrento, depois de fundamentar a sua perspectiva sobre as afinidades entre as estéticas sensacionistas portuguesa e alemã, acrescenta: «As contradições e os planos de oposições paradoxais que caracterizam os autores de Berlim e o sensacionismo de Pessoa — dispersão e confluência, sintetismo e abertura universalista, indiferentismo e entrega total, vitalismo e cerebralismo, voluntarismo e letargia decadente ... — encontram no texto programático de Loewenson uma “solução” e um caminho, que será realmente o dos expressionistas berlinenses a partir de 1910, e que também serve a Pessoa: a do “casamento” de Nietzsche com Spinoza, numa terceira dimensão, a de um *pathos* superior, unidade de *voluntas* e intelecto» (BARRENTO, J., 1986: 12).

²⁵ Em texto escrito em 1/12/1931, o semi-heterónimo Bernardo Soares refere a dificuldade de compreensão do abstracto e expõe uma forma da sua clarificação. Para isso recorre ao exemplo da angústia que o perturba, por um motivo qualquer, deste modo: «Supponha-se, porém, que desejo communicar-a a outros, isto é, fazer d’ella arte, pois a arte é a comunicação aos outros da nossa identidade íntima com elles; sem o que nem ha comunicação nem necessidade de a fazer. Procuo qual será a emoção humana geral que tenha o tom, o typo, a fórmula d’esta emoção em que estou agora, pelas razões inhumanas e particulares de ser /um/ guarda-livros cansado ou /um/ lisboeta aborrecido. E verifico que o typo de emoção vulgar que produz, na alma vulgar, esta mesma emoção é a saudade da infancia perdida. Tenho a chave para a porta do meu thema. Escrevo e choro a minha infancia perdida; demoro-me commovidamente sobre os pormenores de pessoas e mobilia da velha casa na provincia; evoco a felicidade de não ter direitos nem deveres, de ser livre por não saber pensar nem sentir – e esta evocação, se fôr bem feita como prosa e visões, vae despertar no meu leitor exactamente a emoção que eu senti, e que nada tinha com infancia» (FP, LD, 2010: 343). E, como se vê, esta perspectiva de Bernardo Soares remete para a teoria do fingimento poético pessoano preconizada no poema *Autopsicografia*.

portugueses, são cosmopolitas e universais» (*id.*: 151). Pessoa diz também sobre *os fundamentos do Sensacionismo* (antes de expor as regras fundamentais da arte) que «para o Sensacionismo, cada ideia, cada sensação a exprimir tem de ser expressa de uma maneira diferente daquela que exprime outra» (*id.*: 159-160). O teorizador do Sensacionismo faz questão de lembrar “um dos princípios” básicos do Sensacionismo, como sendo «o de a expressão ser condicionada pela emoção a exprimir» (*id.*: 163). Por estas palavras se entende que é a *emoção* que condiciona a *expressão*, tornando-a dependente de si; então, o registo textual adequado só surgirá depois do aparecimento (ou da urgência) de uma necessidade de exprimir determinada tonalidade emocional — reflexão de Pessoa que, como se vê, remete para a sua teoria do fingimento poético patente no poema *Autopsicografia*.

Para Campos o Sensacionismo está intimamente ligado ao Futurismo²⁶, já que, na sua perspetiva, «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...» (*id.*: 126).

A perspetiva sensacionista deliberadamente adotada por Pessoa alia-se à sua vertente dramática, como se pode inferir da seguinte passagem:

Havendo-me habituado a não ter crenças nem opiniões, não fosse o meu sentimento estético enfraquecer, em breve acabei por não ter qualquer personalidade, excepto uma personalidade expressiva; transformei-me numa mera máquina apta a exprimir estados de espírito tão intensos que se converteram em personalidades e fizeram da minha própria alma a mera casca da sua aparência casual... (*id.*: 215).

Esta perspetiva pessoana terá a ver com a sua criação heteronímica, entendida na linha de leitura de Teresa Rita Lopes, quando refere que a «principal conquista do Sensacionismo integral» é «o definitivo encontro de Pessoa com a sua vocação de poeta dramático» (LOPES, T. R., 1971: 26).

Já sobre o Interseccionismo, Fernando Pessoa, depois de deixar inferir que é um processo de realização do Sensacionismo, apresenta a seguinte definição: «Interseccionismo: o sensacionismo que toma consciência de cada sensação ser, na realidade, constituída por diversas sensações mescladas» (FP, PIA, s/d: 187). Um dos mais representativos poemas pessoanos deste movimento será *Chuva Oblíqua*²⁷.

²⁶ Na perspetiva de Carlos D’Alge, «O sensacionismo tem sido reconhecido como a experiência da vanguarda portuguesa mais identificada com o futurismo» (D’ALGE, C., 1989: 26).

²⁷ Sobre *Chuva Oblíqua* Yvette Centeno refere o seguinte: «Partindo de uma paisagem exterior, o poeta atravessa-a com o seu sonho dum porto infinito, e assim obtém logo desde o início o interseccionamento, por um lado, de uma paisagem terrestre com um porto de mar, e por outro, da realidade exterior com o seu mundo interior. [...] Por vezes a paisagem exterior é ela própria

Por seu lado, Fernando Alvarenga defende que, no Interseccionismo, «a sensibilidade e o pensamento passam a encontrar-se, diluindo-se um no outro para uma junção orgânica de elementos comuns» (ALVARENGA, F., 1990: 230). E Alvarenga acrescenta: «A sensibilidade *pensa*, em suma. E o pensamento *sente-o*, sabendo que o *sente*, *sentindo-se*. E este é o fulcro ou a problemática de onde o Paulismo se organiza e se dissemina a distribuir sentidos pelos quais, adentro de outros, se esbaterá, para deixar de o ser» (*id.*: 231). E, por último, o mesmo estudioso estabelece a associação entre Impressionismo e Futurismo nesta passagem:

E eis-nos aqui a concluir que em “O Guardador de Rebanhos”, como em “Poemas Inconjuntos”, do heterónimo Caeiro, e em “Chuva Oblíqua”, do ortónimo Pessoa, se estabelecem participativamente duas correntes artísticas de cunho europeu, cada qual com a sua plasticidade própria, ou seja, respectivamente, o Impressionismo e o Futurismo. Isto, ainda que Pessoa não tenha denominado assim a natureza daquelas criações (*id.*: 234).

Estas linhas de leitura apontam a pertinência do destaque da conjugação de duas componentes da sensibilidade pessoana, a do acompanhamento das estéticas europeias da altura e a da sua versatilidade no domínio da criação artística. Mas estas linhas de leitura também assinalam um dos aspetos da singularidade da criação artística pessoana, aquele que faz interpenetrar sensibilidade e pensamento, realçando na mesma medida o que é do domínio das sensações e o que é do domínio da razão, como partes indissociáveis da figuração de um *eu*.

É de salientar que os poemas da vertente futurista da obra pessoana, *Ode Triunfal*, *Ode Marítima*, e *Saudação a Walt Whitman* (de Álvaro de Campos), apresentam como características futuristas²⁸ a exaltação da vida moderna, da velocidade e do progresso, o cosmopolitismo e a apologia dos últimos inventos tecnológicos.

interiorizada, integrada na alma do poeta: “no meu espirito o sol d’este dia é porto sombrio / E os navios que sahem do porto são estas arvores ao sol...”» (CENTENO, Y., 1988b: 16). E refere ainda: «A intersecção opera-se ao nível do próprio espírito, parecendo que iá conduzir mais longe a uma integração dos elementos contrapostos» (*ibid.*). E, como Yvette Centeno realça, em *Chuva Oblíqua*, é conferido realce às representações resultantes de sensações (como que abstratas) provenientes da mescla de sensações que surgem no sujeito vindas do *interior* e do *exterior*, interseccionando-se e interpenetrando-se.

²⁸ Lembre-se que Leyla Perrone-Moisés apresenta, neste domínio, uma estranha perspetiva ao sustentar que estes três poemas de Campos podem, apenas «por alguns traços, [...] ser associados à estética futurista: o elogio da vida moderna, da multidão, da velocidade, da eletricidade e da máquina, a utilização de recursos tipográficos variados e de onomatopéias ruidosas» (PERRONE-MOISÉS, L., 1990: 21). E Perrone-Moisés acrescenta que «esses poemas são tributários de experiências anteriores ao futurismo (como o verso livre de Whitman) ou de projetos pessoais do poeta (como o sensacionismo, descendente declarado do simbolismo e do panteísmo transcendentalista português e, só com muitas ressalvas, parente do futurismo)» (*ibid.*). De qualquer modo, julgamos que as referências presentes na primeira citação justificam a inserção plena dos poemas na estética futurista.

A influência do Futurismo é pois visível nos manifestos portugueses, que seguem postulados ideológicos e reformistas, essencialmente em três planos: rejeição do passado, exaltação da modernidade e liberdade linguística.

Seja como for, é de realçar o envolvimento dos dinamizadores das estéticas de vanguarda em Portugal, essencialmente Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros, mas também Santa-Rita Pintor e Amadeu de Sousa-Cardoso, que procuraram, artisticamente, colocar-se ao nível dos criadores vanguardistas europeus, tendo, de facto, conseguido realizar essa pretensão, comprovando-se a sua concretização na sua produção artística, plástica no caso de Santa-Rita Pintor e Amadeu de Sousa-Cardoso, plástica e literária no caso de Almada, literária no caso de Pessoa e Sá-Carneiro, com destaque, sobretudo, para a produção ortónima e heterónima de Fernando Pessoa.

No início do século XX, entre 1914 e 1918, a existência da guerra atesta o clima de crise que se vivia na Europa e que se prolonga desde os anos anteriores. Efetivamente, no final do século XIX, a sociedade europeia encontra-se numa aguda crise de valores. A resposta dos artistas de vanguarda face ao mal-estar existente envolvia uma atitude por vezes excêntrica e provocatória, mas também visando, em certa medida, o aprofundamento do conhecimento sobre o ser humano. À semelhança do que ocorria pela Europa, os modernistas portugueses da geração de *Orpheu* pretendiam trazer inconformismo e irreverência ao ambiente cultural português.

Dionísio Vila Maior, em *O Sujeito Modernista*, refere a possível identificação do «panorama histórico dos finais do século XIX e inícios do século XX» (tendo em conta a perspetiva de Pessoa sobre a noção de «decadência») «como um panorama em que se acentua a falência do sujeito cartesiano (monológico, unitário, com o pleno domínio das suas capacidades, das suas ideias e dos seus actos)» (VILA MAIOR, D., 2003: 110). E acrescenta:

Ora, para melhor se apreenderem os significados veiculados por esta ideia, importa não perder de vista justamente alguns pontos: o diálogo entre o triunfalismo e a incerteza — onde o sujeito vive a apologia da velocidade e a denúncia da crise que o desenvolvimento tecnológico nele provoca —, bem como a emergência do plural e da descontinuidade — logo, de uma situação que só por si vai desgastando cada vez mais a noção de estabilidade cultural, de continuidade, e, mediatamente, da concepção unitária do sujeito cartesiano (*id.*: 110-111).

Mas Dionísio Vila Maior aduz outras razões referentes à crise do sujeito nesta altura, de entre as quais destacamos a teorização de Freud sobre o “inconsciente”, a “negação da autonomia do sujeito”, a “*morte de Deus*” e o “determinismo científico”

(cf. *id.*: 111-113). Como entender estas linhas axiomáticas, genericamente consideradas? Efetivamente, as considerações de Freud sobre o “inconsciente” terão vindo esclarecer a descentralização do sujeito «formado pelo inconsciente e pelo consciente»; a “negação da autonomia do sujeito”, por exemplo na perspectiva de Heidegger, considerando que a «linguagem se *impõe* ao homem» (o homem apenas a adequará segundo as suas conveniências e possibilidades; a ideia da “morte de Deus” terá acarretado a destituição da proeminência humana ou a capacidade de o homem procurar ver em si o espelho pálido do reflexo de Deus; o “determinismo científico”, por seu lado, terá vindo a expor mais profundamente as limitações do ser humano que deixou de ocupar um lugar de primeiro plano para passar a ocupar um de segundo plano, «pela desvalorização do *sujeito* e pela valorização do *objecto* de observação» (cf. *ibid.*).

Restará, então, ao homem ater-se à sua insignificância e procurando minorá-la na medida das suas possibilidades para construir o homem novo, que só pode contar consigo próprio na medida das suas contingências. Porém, como o homem tem que descobrir por si próprio essa medida, tudo fará para ultrapassar essas contingências, procurando criar uma nova ordem cultural que tenha em conta a sua capacidade criativa e regeneradora — e começa a fazê-lo manifestando as suas intenções através dos manifestos panfletários. Assim, em Méluet, o uso recorrente do excesso satírico-burlesco poderá ser encarado como revestindo-se de tonalidades vanguardistas, sobretudo nos dois últimos textos.

Retomando, agora, a perspectiva da irreverência inconformista veiculada pelos manifestos desta altura, interessa destacar uma forma típica de manifestação provocatória, tarefa que efetuaremos na etapa seguinte deste trabalho, através da reflexão sobre o discurso satírico e sobre o discurso panfletário.

1.2.1. Discurso satírico e discurso panfletário

No verbete sobre “Sátira”, presente na *Biblos (Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa)*, José Bernardes apresenta a seguinte definição de sátira: «Modo estético que deriva de uma atitude de distância crítica por parte do criador em relação a um determinado referente» (BERNARDES, J., A., C., 2001: 1159). Mas, mais adiante, o âmbito desta definição simplificada é alargado, como se vê pela seguinte referência: «[...] a sátira tanto serve para desvendar o *Mal* como para suscitar a lembrança do *Bem*, permitindo uma gama muito variada de práticas de denúncia, que

pode ir desde a representação mais ou menos documental ou realista à *Paródia* e à *Caricatura*» (*id.*: 1161). Ora, como se pode verificar, esta amplificação semântica já contempla a função social subjacente a este modo estético, bem como dois ingredientes discursivos fundamentais da sátira, a paródia e a caricatura.

Por seu lado, veja-se a definição de sátira que nos apresenta Marc Angenot: «Le mot de “satire” a longtemps dominé pour désigner tout écrit agonique et persuasif mêlant l’anecdote, l’argumentation et l’invective» (ANGENOT, M., 1995: 21). Ora, na linha desta equação, os textos de Méluet *La France en 1950* e *Messieurs les Souteneurs* inserem-se no registo satírico, visto que neles o enunciador pretende persuadir o destinatário acerca da perspectiva agónica da civilização ocidental, recorrendo, para isso, a uma argumentação fundamentada no anedótico e na injúria.

Por seu lado, Pascal Debailly, referindo-se à poesia satírica francesa dos séculos XVI e XVII, em *L’Éthos du Poète Satirique*, diz-nos que:

La satire plaide et récrimine, elle ne cesse de peser le juste et l’injuste, l’acceptable et l’inacceptable. Soucieux de la faire admettre comme un mécanisme de régulation des mœurs, le poète rêve d’exercer une sorte de magistrature morale à la manière du regimen morum des censeurs latins (DEBAILLY, P., 2003: 80).

E, seguindo este prisma, poder-se-á igualmente dizer que o discurso satírico de Méluet visa regularizar comportamentos, ponderando o aceitável e o inaceitável, e recriminando os comportamentos que considera socialmente inaceitáveis. E repare-se como Pascal Debailly termina o seu artigo, refletindo sobre o riso satírico:

Arme qui permet la sanction, voire l’infamie, le rire satirique peut aussi apparaître comme une réponse ultime devant un monde qui a perdu ses repères. Dans ce cas, le rire n’est pas loin de l’effroi. Il conjure la peur. Dans la satire, le rire se fige en rictus, à la fois expression de triomphe et de plaisir, mais aussi épouvante devant l’horreur d’exister (*id.*: 91).

Creemos que estas palavras também poderão aplicar-se a Méluet, pois neste caso o riso não é triunfante, mas antes angustiante, por traduzir o horror que o ser humano é capaz de protagonizar. E é por isso que, afinal, em Méluet, a violência das palavras com recurso ao macabro suspende o riso, deixando no destinatário um sentimento de angústia perante o assombro dos seus relatos alarmantes.

Considerando a dimensão moralizadora da crítica social, lembremos a relevância do panfleto²⁹. Atualmente, o panfleto pode ser definido como um texto breve, de tom

²⁹ «Termo que designa um pequeno tratado de páginas soltas, podendo assumir a forma de livro com poucas páginas, normalmente com capa de papel. Os assuntos nele tratados são de interesse contemporâneo, de ordem social, política, económica ou religiosa» (ANDRADE, Sandra, s.v. "Panfleto", *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9,

moralista, apresentado sob a forma de opúsculo, que trata temáticas com interesse atual de natureza social, política ou económica. Embora, muitas vezes, se assuma como meio informativo, o panfleto constitui ou pode constituir-se, por vezes, como um meio de propaganda de uma entidade ou de um indivíduo, revestindo-se, então, de uma atitude de coloração ideológica. Para alguns, o texto panfletário carece frequentemente de qualidade estética, de certo modo inerente ao carácter transitório subjacente à sua produção, como refere Angenot:

Certains, il est vrai, affirment que le pamphlet doit être rejeté de la “vraie littérature”. Si la “vraie littérature” est celle qui peut prétendre à l’éternité esthétique, il va de soi que le pamphlet, lié à des circonstances transitoires, perd une part de son intérêt lorsque l’évènement est oublié (ANGENOT, M., 1995: 23).

E, de seguida, Angenot lembra os autores célebres pelos seus escritos panfletários cujos textos não foram esquecidos: «Et pourtant Juvénal, d’Aubigné, Pascal Courier ont “survécu”. C’est, dira-t-on, qu’à travers la satire de la Rome impériale, la polémique religieuse, la défense du peuple contre les Pouvoirs, ils ont su exprimer des “vérités éternelles”» (*ibid.*).

Atente-se, entretanto, para o seguinte: os conceitos de panfleto e de sátira, embora distintos, são contíguos, como veremos de seguida, pois ambos se reportam a uma realidade social que pretendem pôr em causa. Aliás, na sua abordagem do conceito de panfleto, em *La Parole Pamphlétaire*, Angenot, refletindo sobre o campo semântico dos termos *panfleto*, *polémica* e *sátira*, distingue *panfleto* e *texto polémico*, dizendo que «le pamphlet serait de la polémique particulièrement violente, “explosive”» (*id.*: 21). E, a propósito do enunciador no texto panfletário e no texto satírico, refere ainda o seguinte:

Le pamphlétaire (...) réagit devant un scandale, une imposture, il a le sentiment de tenir une évidence et de ne pouvoir la faire partager, d’être dans le vrai, mais réduit au silence par une erreur dominante, un mensonge essentiel, une criante absurdité; il jette un regard incrédule ou indigné sur un monde carnavalesque – alors que le satirique se contente de jeter un regard amusé sur ce carnaval où il a cessé de se reconnaître (*ibid.*).

Ora, esta referência ao texto panfletário pode aplicar-se (pelo menos, de modo mediato) aos textos de Méluet, visto que o enunciador mostra a sua indignação perante comportamentos sociais que encara como absurdos e representativos do ocaso de um mundo que não reconhece como seu. No entanto, o seu olhar sobre esse mundo, em vez

de divertido, parece ser angustiante — numa primeira leitura —, revestindo-se, por isso, de profunda seriedade, como refere com frequência.

Repare-se ainda como Angenot distingue, mais adiante, a sátira de texto polémico, pois considera que ela se distancia do mundo do absurdo ridiculizado pelo artista, dizendo que a sátira consiste num «type de discours agonique qui est à bien des égards l'opposé de la polémique: distanciation et coupure radicale avec le monde antagoniste, conçu comme absurdité chaos et malfaisance» (*id.*: 36). Ora, em Méluet o enunciador não pretende estabelecer polémica, não admitindo a sua perspectiva qualquer objeção, pois convoca continuamente o alocutário a comungar da sua indignação e do seu desprezo perante o mundo desajustado que apresenta. Para conquistar o destinatário, a sua estratégia de pendor argumentativo segue duas vias, a do recurso ao grotesto e a do registo satírico, carnavalizado — estratégias usuais, aliás, em textos satíricos, na perspectiva de Angenot: «[...] le satire peut prendre alternativement ou simultanément deux formes: la forme descriptive et partiellement argumentée du *tableau grotesque* (êtres et idées) ou la forme narrative du *récit satirique*, carnavalesque, marqué par le rire d'exclusion où il s'agit de montrer, en grossissant les traits» (*ibid.*). E é precisamente assim que, discursivamente, os textos satíricos de Méluet enformam o universo representado, tanto através da forma descritiva grotesca, como através da caricatura do real, predispondo o destinatário a participar na sua visão do estertor de um mundo. Este retrato, privilegiando a paródia, está ausente de efeito cómico imediato; por isso, Méluet pode apelar com frequência aos destinatários para a seriedade dos seus relatos.

Em Portugal, o texto satírico remonta à Época Medieval através das *cantigas de escárnio e maldizer*, em galaico-português, insertas no Cancioneiro da Vaticana e no Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Nestas composições de pendor sarcástico destaca-se a sátira pessoal com características anedóticas e humorísticas, recorrendo, por vezes a linguagem obscena, pretendendo, sobretudo, atingir criticamente o carácter do visado, mas fornecendo-nos também indicações sobre os costumes da altura.

Mais: no verbete da Enciclopédia *Biblos*, já mencionado, José Bernardes refere ainda que a sátira, enquanto “modo de expressão literária”, «se assume como uma das presenças mais constantes ao longo de toda a nossa história literária» (BERNARDES, J., A., C., 2001: 1166), apresentando a seguinte referência à presença da sátira em Portugal:

Lembramos desde logo os trovadores galegos e portugueses que encheram os cancioneiros de escárnios e cantigas de maldizer (um quarto das 1600 composições chegaram até nós), os poetas de Quatrocentos e Quinhentos que colaboram no Cancioneiro Geral, o teatro de Gil Vicente, Fernão Mendes Pinto e alguma literatura de viagem dos séculos XVI e XVII, os poetas do Barroco, António Vieira, D. Francisco Manuel de Melo, Diniz Cruz e Silva, Nicolau Tolentino, Bocage, Camilo, Eça de Queirós, Guerra Junqueiro, Gomes Leal, Fialho de Almeida. E já no século XX, Almada Negreiros, Alexandre O’Neil, Jorge de Sena e Saramago (*id.*: 1166).

Na Idade Média, a sátira com intuítos morigeradores está presente nos sermões da época, como nos diz Mário Martins, em *A sátira na literatura medieval portuguesa*, referindo-se à presença da sátira social nos sermões de dois pregadores:

Como este dominicano [Frei Paio de Coimbra (do século XIII)] e Santo António centenas doutros pregadores criticavam as fraquezas e crimes dos homens, a ferro em brasa ou com o chicote da sátira. Perdeu-se quase tudo, mas sabemos que eles gostavam de contar histórias e exemplos, ora engraçados ora a dar a impressão de que o mundo estava perdido (MARTINS, M., 1986: 19).

A alusão à perdição do mundo, visível nesta passagem, é indicada ainda nesta outra passagem: «Martin Moxa, por seu lado, também fala, dos tempos do Anticristo. Há guerras, injustiças, ambições e falta o juízo, e a *mesura*. Hospital ou igreja, romeiro, fidalgo ou religioso, tudo é desrespeitado, por bom que seja» (*id.*: 28).

O alvo da sátira medieval inclui a crítica a juízes, advogados e médicos, para além de defeitos físicos e comportamentos sexuais de homens e mulheres com hábitos muito liberais. A obscenidade³⁰ ligada aos órgãos genitais e às necessidades fisiológicas também ocorria nessa altura, como exemplifica Mário Martins:

Coprófila, no sentido rigoroso do termo, é a cantiga de Fernan Garcia Esgaravunha, em que o trovador faz de médico e aplica o saber num tal Ninguém-mim, prestes a morrer de febre. Meteu-o em cama quente, o doente dormiu e, ao despertar, «cobriu-s’ e peeu». Sentiu-se logo melhor, depois de expelir os gases intestinais, e a cura foi indo: «mandei-o ben caentar e cobrir; / e, des que s’ el ben coberto sentiu, / estornudou tres peidos» e arribou! Quanto a beber, deixei-o beber à vontade (*id.*: 111)!

Mas, para além da crítica social com recurso ao obsceno, não esqueçamos a crítica presente nos sermões burlescos. E Mário Martins, em *O riso, o sorriso e a paródia na literatura portuguesa de quatrocentos*, quando aborda os sermões burlescos, refere o seguinte: «Na Idade Média, misturava-se o sagrado e o profano, a comédia e as cerimónias sérias da liturgia» (MARTINS, M., 1987: 98). E acrescenta: «Era frequente na Idade Média (e também depois) dizerem graças os histriões, que chegavam a

³⁰ Ao longo deste trabalho, entendemos por “obscenidade” e por “obsceno” aquilo que, no âmbito sexual, se opõe ao pudor, sendo, por isso, repudiável pela sociedade e considerado motivo de chacota social.

representar pequenas farsas, enquanto os bispos, os reis ou as famílias nobres iam comendo e rindo» (*id.*: 100-101). Já a propósito do registo satírico do século XV, refere a sátira da *dança macabra*, dizendo que se trata de uma «sátira social e religiosa, uma espécie de Juízo Final, em que têm de comparecer homens de todas as classes sociais e situações (*id.*: 104). Comentando, de seguida: «E através de tudo, sentimos o calafrio do riso macabro da Morte, ao contemplar a vaidade humana e o saldo negativo de tantas vidas aparentemente cheias de grandeza» (*ibid.*), não deixa de acrescentar que «A Dança Macabra traz o exame de consciência, individual e colectivo, para a luz do dia» (*ibid.*).

E julgamos que essa consciência do individual e do coletivo tem precisamente a função de potenciar um efeito catártico nos ouvintes, ao abordar não só os comportamentos sociais repreensíveis na época mas também a fugacidade da vida.

Quando falamos em crítica social não podemos deixar de aludir à relevância da produção literária vicentina, no século XVI. Com as suas peças moralizadoras (autos e farsas), Gil Vicente confere grande amplitude à vertente literária satírica portuguesa, focando flagrantes de ridículos humanos com intuito morigerador, procurando seguir a máxima latina *ridendo castigat mores*. Gil Vicente, como se sabe, privilegiava a crítica social, valendo-se do cómico de tipos, que Paul Teyssier define deste modo: «São seres humanos em parte inteira mas que incarnam traços colectivos de um grupo. Há o Vilão, o Escudeiro, o Judeu, etc» (TEYSSIER, P., 1982: 118). Como homem ligado à corte, Gil Vicente não podia hostilizar a família real para a qual escrevia os seus *autos*, mas não poupava os vícios humanos dos seus contemporâneos. Paul Teyssier refere, aliás, que «Gil Vicente condena os homens e respeita as funções. É ao mesmo tempo implacável com os indivíduos, sejam eles imperadores ou papas, e respeitoso com os cargos que exercem» (*id.*: 52). Por exemplo, a propósito da peça *Auto da Feira*, Teyssier, depois de contextualizar o ambiente comercial da peça, refere o seguinte: «Apresenta-se em seguida uma figura alegórica de Roma, ou seja, do Papado. Pretende «comprar “paz, verdade e fé”. Mas estas mercadorias, de que tem necessidade urgente, só podem ser adquiridas “a troco de santa vida” e não “a troco de perdões”» (*id.*: 59). E Teyssier comenta: «Toda esta cena constitui uma sátira de extrema violência contra a Roma pontifícia, apresentada como depravada e simoníaca» (*ibid.*). Após referência a este *sketch*, Teyssier nota que «sem transição» surge o *flagrante* da realidade (que indica como “mulheres à venda”), pois «dois camponeses querem vender mutuamente as suas consortes», sendo uma “brava” e outra “mansa” (*id.*: 59). E conclui, dizendo que, no *Auto da Feira*, Gil Vicente «esvaziou completamente a antiga écloga de Natal

do seu conteúdo litúrgico, transformando-a numa alegoria satírica ou farsa de chacota» (*id.*: 60), o que remete, entendemos nós, para o recurso de Gil Vicente ao burlesco. Para Teyssier «A sátira pode também ridicularizar, através de certas pessoas ou certos tipos, defeitos humanos muito generalizados» (*id.*: 151); mais adiante, acrescenta sobre a vertente da crítica social que «São os tipos sociais, sobretudo, o objecto das atenções satíricas de Gil Vicente. Todos são atingidos pela sátira» (*ibid.*); porém, não deixa de lembrar que essa crítica vai ser alvo de limitações muito brevemente: «Mas os tempos não tardarão a mudar. A Reforma e a Contra-Reforma vão situar o debate no plano das instituições» (*id.*: 158).

No século XIX, saliente-se a natureza satírica da obra *Pátria* (1896), de Guerra Junqueiro, que, através do registo panfletário, denuncia o estado da decadência nacional. A intenção moralizadora desta obra é encarada como regeneradora nestas palavras de Helder Macedo, quando a considera uma obra «panfletária de propaganda republicana, escrita sob o traumático impacto psicológico do Ultimato inglês de 1890» (MACEDO, H., 2007: 158), na qual Junqueiro perspetiva «a decadência como o nódulo de transição histórica de uma nação sacrificada para uma nova ordem simultaneamente espiritual e política (*id.*: 161).

Já no início do século XX, a sátira é indissociável da denúncia do mal-estar perante um estado político-social de crise latente. Lembremos a importância, neste período, de manifestações vanguardistas iconoclastas, a contestar a cultura instituída através dos manifestos já referidos (o *Manifesto Anti-Dantas* [1915], de Almada Negreiros, o *Manifesto Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX* [1917] e o *Ultimatum* [1917], de Álvaro de Campos, e o manifesto *Nós* [1921], de António Ferro).

Retomando o que foi referido sobre o texto panfletário, saliente-se que o discurso panfletário agressivo privilegia, como estratégias mobilizadoras capazes de captar a atenção do destinatário, o recurso a linguagem fortemente emotiva e a alusão humorística e ridícula, como parece ocorrer, atualmente, em muitos dos textos efémeros de alguns blogues, ou o recurso à focalização de temas polémicos, como por exemplo, nos seguintes blogues: *Do Portugal Profundo* (<http://doportugalprofundo.blogspot.pt/>), *Demo Crato* (<http://democrato.blogspot.pt/>) e *Aventar* (<http://aventar.eu/>). Em alguns textos destes blogues o recurso ao insulto talvez tenha, por vezes, uma certa intenção catártica.

Apresentamos como exemplo de texto panfletário atual, no campo da crítica a políticas educativas portuguesas, o seguinte texto recolhido do blogue *Aventar*:

Posted on 13/04/2012 por João Paulo

Pais não vão poder [escolher] a escola dos filhos

Ou antes, só alguns é que vão poder escolher a escola dos filhos.

Se uma escola tiver 100 vagas e houver 200 candidatos, metade dos pais não escolhe, certo? Será que posso formular uma pergunta: quem vão ser os 100 que vão ficar de fora? Pois, acertou! É a Democracia da Cratinice em pleno!

Agora imagine que as notas dos alunos são consideradas para a avaliação dos Directores (imagine, porque é verdade!), que alunos o Director vai querer escolher? Os melhores, os que lhe garantem mais resultados. Assim, vamos ter na escola A os melhores e na escola B apenas as sobras... Viva o 24 de Abril da Escola Portuguesa — já sei que o Paulo vai achar esta referência histórica um exagero, mas será que não está clara a matriz do pensamento da Cratinice?

(<http://aventar.eu/2012/04/13/pais-nao-vaopoder-a-escola-dos-filhos/>)

No caso dos blogues, para além de, geralmente, conhecermos a identidade do autor do texto de cariz panfletário, costuma ser concedida ao destinatário destes textos a possibilidade de se pronunciar sobre a matéria exposta, tal como ocorre em relação ao texto transcrito de *Aventar*. E, neste breve texto, é notória a procura de exposição ao ridículo das políticas educativas do momento, nomeadamente através do pensamento exposto do autor, em contraposição com o discurso oficial, para além do recurso a um léxico ofensivo, como, por exemplo, com a referência ao "pensamento da *Cratinice*", em direta alusão ao ministro português da Educação e Ciência, Dr. Nuno Crato, pretendendo jogar com os nomes *cretinice/cratinice*. É também notória a notação emotiva por parte do autor, através do recurso às exclamações e às interrogações retóricas.

Na perspectiva de Marc Angenot, a criação panfletária reveste-se de natureza ideológica, numa tentativa de lutar contra algo considerado como o fim de uma "época áurea", para procurar reencontrar ou recuperar a "verdade" perdida. Assim, Angenot refere que

Le pamphlet est produit par une image du champ idéologique où le discours est censé faire irruption: sentiment de l'imposture, scotomisation du vrai, nostalgie d'une homogénéité perdue, d'un Âge d'or idéologique (ANGENOT, M., 1978: 264).

Angenot sugere que o panfleto assinala precisamente o momento da revelação do desastre social quando refere que «Le pamphlet est un révélateur, il signale le moment où un système de valeurs «craque», s'effondre sous les contradictions» (*ibid.*). E verificamos ainda, tal como sugere também Angenot, que, a nível da receção do texto panfletário, haverá um certo público que se julga incompreendido, e por isso descontente, se não desesperado, sendo sempre recetivo à palavra retemperadora e promissora de uma nova ordem:

Il fait communier avec l'auteur dans l'incompréhension, le ressentiment, le désespoir et l'impuissance. Dans la désintégration des imaginaires sociaux, le pamphlet signale les points de non retour, sans atteindre au dépassement critique (*ibid.*).

Na nossa abordagem do discurso panfletário e do discurso satírico, continuaremos a prestar atenção ao referido estudo de Marc Angenot, no seu esboço dos seis traços específicos para realçar a posição paradoxal do panfletista, traços que sintetizamos deste modo: *o referente ao estatuto do enunciador; o referente ao estatuto do destinatário; o referente à espoliação lexical do autor; o referente à dificuldade em lidar com o discurso persuasivo; o referente à teatralidade versus racionalidade; o referente ao afastamento de tudo o que não é pertinente ao discurso.* Vamos, então, proceder à sua especificação de forma muito breve.

Em primeiro lugar, o enunciador do discurso panfletário age de moto próprio, já que ele «se signale dans le texte comme dépourvu de statut ou de mandat — mais automandaté par une conviction de for intérieur» (*id.*: 262), acrescentando que «La parole pamphlétaire n'aura d'autre légitimité que celle qu'elle tire d'une vérité absente (*ibid.*). Em segundo lugar, o destinatário do texto panfletário apresenta-se como problemático, pois o enunciador aguarda um público recetivo mas desconhece quem vai aderir ou não às suas propostas: «Le pamphlétaire aura fréquemment recours à l'image de la "bouteille à la mer", il s'en remet à la destinée pour que son écrit atteigne un public favorable» (*id.*: 262-263). Em terceiro lugar, o autor do texto panfletário situa-se numa posição de espoliado lexicalmente, visto que o léxico ao qual tem de recorrer está de certo modo “saturado” pelo seu uso contextualizado («on lui “a volé” ses mots, on les a prostitués», acrescentando: «Il lui faut donc reconquérir un langage pris en otage par le monde du scandale» (*id.*: 263). Em quarto lugar, o texto panfletário, por pretender apresentar uma “evidência” total, «de l'ordre de tout et rien», tem dificuldade em lidar com o discurso persuasivo, mas, no final da argumentação, a instância enunciativa deve esforçar-se por obter «une conversion à la fois rationnelle et affective, sans laquelle ses propos auront été en vain» (*ibid.*). Em quinto lugar, o texto panfletário é um *texto de opinião* que se manifesta *contra a opinião estabelecida*, por isso, ao enunciador cabe o papel essencial de, através do seu discurso, procurar a adesão emocional do destinatário para além do uso de argumentação racional: «À côté des épreuves, il faut du pathos, une théâtralité de la passion à côté de la rationalité des arguments» (*ibid.*). Por último, o carácter *maximalista* do texto panfletário permite ao enunciador afastar tudo aquilo que não considere pertinente na sua mensagem, interessando-lhe sobretudo realçar uma

perspetiva catastrofista: «Cette tactique maximaliste débouche sur une vision “crépusculaire” ou catastrophique du monde» (*ibid.*). E, então, segundo essa linha condutora, convém ao enunciador, depois de apresentar o mundo do absurdo, indicar a hipótese de recuperação do *bem perdido* recorrendo à tonalidade profética: «Le spectacle du “monde à l’envers” engendre un *contemptus mundi* qui s’exprime en un langage volontiers prophétique» (*ibid.*).

Ora, estes seis traços propostos por Marc Angenot, aqui evocados, são detetáveis tanto nos textos fragmentários de Méluet como no texto panfletário *Ultimatum*, de Álvaro de Campos, como adiante constataremos.

Como quer que seja, neste momento do nosso trabalho, convém lembrar as correntes estéticas finisseculares com maior vigor nesta altura, assunto do qual trataremos de seguida, procurando entender melhor a ligação de Méluet à estética decadente.

1.2.2. Simbolismo e Decadentismo

A poesia finissecular portuguesa é marcada por duas vertentes temporalmente próximas, o Simbolismo e o Decadentismo, na linha poética de autores franceses inovadores como Baudelaire, Verlaine, Mallarmé e Rimbaud, sabendo-se que os dois últimos são considerados precursores da modernidade — sendo, portanto, estéticas literárias de ascendência francesa.

Seabra Pereira, no ensaio *Eça de Queirós e a problemática de fim de século*, refere que «ficamos a dever ao Decadentismo e sobretudo ao Simbolismo uma nova consciência da natureza da literatura como artefacto textual e da alteridade da língua literária» (PEREIRA, S., 2001: 83-84). Estas palavras interessam-nos, pois julgamos que podemos extrapolar delas a dedução de que os textos atribuídos por Pessoa a Jean Seul de Méluet poderão inserir-se na linha de influência decadentista, permitindo-nos, assim, encará-los na senda do labor literário de esboços pessoais, como artefactos textuais de índole satírica e alteronímica. Para além de que contêm outros aspetos típicos do Decadentismo, de acordo com esta definição apresentada por Seabra Pereira:

O Decadentismo dominante define-se como sistema estético-literário de pessimismo agónico, desequilíbrio psico-nervoso, inquietação espiritual, ocultismo, bizarria sacrossensual, de erotismo como tensão fatal e irresolúvel, como ritual excitante e ofuscante de interditos (ancestrais, subliminares) de sumptuarismo inibitório e sadomasoquismo ...» (*id.*: 84).

Entendemos que algumas destas características decadentistas se encontram nos textos de Méluet, tais como o *pessimismo agónico*, o *desequilíbrio psico-nervoso*, e a sexualidade no plano referente a *interditos*.

Com estas muito breves considerações, pretendemos relembrar o período que antecedeu o Modernismo, tendo em conta a influência que o período antecedente poderá manter no período seguinte, em termos de continuidade ou de rutura. Sobre a continuidade e a rutura, relativamente a este período, Fernando Guimarães, chega a referir antes *sutura*, pois entende que a rutura ocorre dentro da continuidade, visto que há a considerar as afinidades entre poetas da geração anterior e poetas do movimento modernista (cf. GUIMARÃES, F., 1992: 5-15). E é inegável a influência dos poetas simbolistas e decadentistas em Fernando Pessoa, reconhecendo o próprio a influência em si do Decadentismo, num escrito teórico de 1916, de *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, no qual se confessa um poeta decadente: «As correntes neoclássicas serão provavelmente as mais fortes. Eu, poeta decadente, creio que assim será» (FP, PIA, s/d: 176).

Assim sendo, convém relevar que não podemos esquecer, em qualquer movimento literário, a influência dos movimentos literários precedentes, quer por manifestação de repúdio, que poderá levar a excessos críticos, quer considerando características inequívocas de manifesta continuidade. Como atentamente lembra Fernando Guimarães, «Compreende-se agora a razão de Pessoa quando nos diz que a geração de *Orpheu* procede de diversos movimentos, incluindo o simbolista» (GUIMARÃES, F., 1992: 24). Dos poetas simbolistas da geração anterior há a considerar a influência de Eugénio de Castro, de Camilo Pessanha, de António Nobre e de Ângelo de Lima. De entre estes poetas, saliente-se que Ângelo de Lima chegou a fazer parte do grupo de *Orpheu*, quanto a António Nobre sabemos que a sua poesia foi elogiada por Pessoa, no ensaio *Para a Memória de António Nobre*³¹.

Os simbolistas defendiam a preferência pelo vago, o privilégio da forma e a valorização da linguagem e da musicalidade, sobrepondo o estilo e a subjetividade à objetividade, de onde advém a importância figurativa, como reconhece Fernando Guimarães:

Os simbolistas enveredaram por um caminho que os afasta de uma estética da representação e os aproxima de uma estética da figuração — isto é, da produção de

³¹ «Este admirável ensaio foi», diz-nos Jorge de Sena, «a contribuição de Fernando Pessoa para o número comemorativo de António Nobre (o 5-6, de 25 de fevereiro de 1915), publicado pela revista coimbrã *A Galera*» (SENA, J., 2000:32).

figuras — que transforma o texto num suporte de imagens sempre prontas a libertarem-se. São as «espirais das analogias», a sugestão, o vago, a dimensão simbólica do texto (*id.*: 21).

É e salientar que em 1910 surge a revista *A Águia* — onde colaboraram Teixeira de Pascoais, Sampaio Bruno, Leonardo Coimbra, Jaime Cortesão, João de Barros, Afonso Lopes Vieira, António Sérgio, Raul Brandão, Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Mário Beirão e António Correia de Oliveira, entre outros —, revista essa que dedicará algum espaço à poesia simbolista, conforme refere Tereza Sena no ensaio "*A «Águia» em 1918: um modernismo conciliatório de restauração do tradicional*" (cf. SENA, T., 1986: 19); e, como nos indica Tereza Sena, *A Águia* surgiu «Na esteira das preocupações anteriores das causas da decadência nacional e das de acerto do passo com os outros países europeus, manifestadas por Raul Proença» (*id.*: 15).

Ora, a partir de 1912, *A Águia* torna-se «o órgão oficial» da *Renascença Portuguesa* — sociedade fundada no Porto, na sequência da implantação da República, por Teixeira de Pascoais, Jaime Cortesão, Álvaro Pinto e Leonardo Coimbra, com o intuito de contribuir para a promoção cultural do povo português, empenhando-se em relançar a alma nacional ou o ressurgimento da pátria. *A Renascença Portuguesa* constitui-se, portanto, como «um projecto de intervenção diversificada, assente na difusão da educação, do ensino, da literatura e da interpretação histórica» (cf. *ibid.*). Mas da intervenção daqueles intelectuais, conscientes dos problemas do país, «não saiu, obviamente, um projecto ou uma “solução” nacional», como também indica Tereza Sena, lembrando, a seguir, os problemas político-sociais da altura:

Num período conturbado de agudização dos conflitos de natureza social, perdas e esgotadas que foram algumas esperanças emancipalistas das classes menos favorecidas, bem como dos de natureza económico-política, pelo espectro da guerra iminente, tornavam-se cada vez mais ocas as fórmulas, conciliatórias e gastas, do séc. XIX (*id.*: 16).

Por seu lado, Dionísio Vila Maior apresenta a seguinte referência sobre a natureza ideológica da intervenção cívica e cultural da *Renascença Portuguesa*:

[Os promotores da *Renascença Portuguesa*] adoptam, no plano das ideias, um leque de estratégias inspiradas por directrizes basicamente ideológicas que de certo modo insinuassem uma determinada dimensão pragmática. É nesse sentido que reclamando uma reconstrução cultural do país, procuram [re]construir as bases de apoio para a [re]definição da autenticidade, da essência portuguesa (VILA MAIOR, D., 1996: 44-45).

Ora, por estas palavras, entendemos que a *essência portuguesa* a preservar reside essencialmente no plano do panorama cultural português, em detrimento do plano político-social, como também defende Tereza Sena, ao lembrar «o divórcio da revista relativamente à realidade nacional de cariz político-social»: «*A Águia* e a “Renascença Portuguesa” não representam uma ruptura com o velho, com o tradicional, tanto mais que se propõem reabilitar os valores do passado» (SENA, T., 1986: 21).

Neste ponto do nosso estudo, será conveniente refletir um pouco sobre a decadência finissecular associada à degenerescência social, a fim de podermos ver mais proximamente as tendências, por um lado depressivas, por outro lado agressivas, que poderão agitar uma sociedade, e que abordaremos a seguir, para poder perspetivar a decadência representada por Méluret.

1.2.3. A degenerescência social no Decadentismo finissecular

No final do século XIX, a sociedade europeia encontra-se numa aguda crise de valores. O advento de uma nova época eufórica, proporcionada pelo desenvolvimento científico e tecnológico, acabou por agudizar a consciência que o homem tinha de si e do mundo. E a este propósito, impõe-se lembrar como Amadeu Carvalho Homem se refere ao período do final do século XIX, dizendo que «Por meados do decénio de Oitenta eram já flagrantes os sinais de dissolução social, política e moral que iam minando o constitucionalismo monárquico, tornando problemática a sua continuidade» (HOMEM, A. C., 2005: 131). Ora, esta dissolução a nível sociopolítico e moral acarreta, por sua vez, uma crise anímica individual já que os aspetos sociais comportam repercussões que afetam o dia a dia das pessoas.

Por seu lado, Dionísio Vila Maior, em *O Sujeito Modernista*, refere-se às razões subjacentes à consciência da crise do sujeito em relação a si próprio, destacando a decadência encarada «num cenário de dissolução de valores» que se apresentariam como configuradores de «propostas conducentes à separação entre indivíduo e sociedade» (cf. VILA MAIOR, D., 2003: 132). E, logo a seguir, acrescenta:

Nas afirmações anteriores, podemos, portanto, encontrar uma relação entre o “discurso da modernidade” (segundo a tese de Domenach), a crise do sujeito processada pela noção de desdobramento, a consciência que o próprio sujeito tem desse desdobramento e o valor de pluralidade — que, num último nível, mais abrangente, poderia conduzir à “desumanização”[...] (*id.*: 133).

Mais adiante ainda, o mesmo estudioso diz-nos que a consciência dessa crise é também percecionada como sendo a de uma «crise mais ampla», nestes termos:

Trata-se da crise de valores civilizacionais, que configuram uma concepção desencantada do Homem, e à qual não será totalmente estranha uma particular concepção artístico-literária do sujeito estético, traduzida numa declarada desilusão. E esta desilusão conforma a perturbação daquele sujeito, um sujeito em crise perante a presença cada vez mais definida dos valores da técnica e da massificação, ministrados pela “indústria cultural” (*id.*: 134).

Como vemos por estas palavras, a “consciência da crise de valores civilizacionais” tem de ser encarada na sua dupla vertente, a de âmbito social e a de âmbito individual, pelo que o desencanto do Homem se traduz necessariamente a nível do sujeito no campo artístico. Esse desencanto individual repercute-se no sujeito estético, levando-o a manifestar a consciência de socialmente desumanizado.

Dessa mesma consciência também nos dá conta António Manuel B. M. Pires, em *A Ideia da Decadência na Geração de 70*. Depois de destacar que as “descobertas científicas” e os “aperfeiçoamentos materiais” do século XIX proporcionaram ao homem “uma atitude de confiança na vida e de crença no Progresso” (cf. PIRES, A., M., B., M., 2001: 117), o autor diz-nos o seguinte:

A crença na civilização mecânica e industrial, no mundo do artificial vencendo pelo génio do Homem o mundo da Natureza bruta, gerou em breve um desencanto que se traduziu na reacção idealista do fim do século, no anti-positivismo, na convicção de que afinal os artifícios desumanizam o Homem e o tornam infeliz. Eis como o “excesso” de civilização foi, pois, tomado como causa de decadência e como o homem refinadamente voltado para o culto do artificial é um homem decadente (*id.*: 120-121).

Em *História da Vida Privada — da Revolução à Grande Guerra*, encontramos uma importante referência sobre os “sintomas do sofrimento individual” do final do século XIX e sobre a degeneração social e o renascimento da interpretação bíblica, do “*Génesis*”, quanto à «imagem de um tipo perfeito de humanidade, condenado pelo pecado original à ameaça de uma degradação progressiva» (cf. ARIÈS, P. e DUBY, G., 1990: 566): «Em 1857, Benedict Morel, inspirado por Buchez, vai reactivar esta crença. O homem desvia-se da sua natureza inicial; degenera. Este desvio tende a afastá-lo do primado da lei moral e a submetê-lo à dominação dos desejos físicos; a rebaixá-lo, em suma, ao nível da besta» (*ibid.*). E, quase imediatamente a seguir, encontramos também a seguinte referência:

A etiologia científica das monstruosidades desemboca rapidamente na elaboração de uma tetralogia social, na constituição de um fabuloso museu de tarados, de abortos, de degenerados [...] As teorias darwinianas, difundidas entre os médicos a partir da década de 1870, exigem, como escreve Jacques Léonard, uma “releitura evolucionista do *dossier* da hereditariedade” (*ibid.*).

As referências assinaladas corroboram, como vemos, uma ambiência de intensa degeneração social, que parece exigir a necessidade de uma moralização de âmbito civilizacional, a par dos estudos científicos de então. Esta perspetiva moralizadora e cívica contempla a necessidade de uma sociedade organizada que precisa de integrar o homem em balizas reguladoras, considerando os comportamentos e as atitudes socialmente aceitáveis, com vista à vivência salutar em sociedade.

Nesta altura, a histeria e a neurastenia são objeto de estudos médicos, sendo a primeira inicialmente associada ao sexo feminino (cf. *id.*: 568-572). Os historiadores revelam que «Algumas dessas manifestações históricas revestem uma forma espectacular; muitas vezes colectivas, desenvolvem-se ao mesmo tempo no espaço privado e no espaço público» (*id.*: 574).

Ora, como veremos mais adiante, Fernando Pessoa estava a par de grande parte das obras científicas publicadas na altura, não sendo, por isso, de estranhar que aborde também estas temáticas.

Mas mais, para além do desencanto individual perante o reconhecimento do mal-estar coletivo, há também a destacar, nesta época, o desencanto social e político manifestado pelos intelectuais. O Decadentismo português apresenta sintonia com o pessimismo social vivido na época. No período de 1892 a 1902, auge do Decadentismo, a degenerescência social é visível na agitação social, correspondente à fermentação mais alargada das ideias revolucionárias socialistas e anarquistas³². Lembremos que, já em 1871, Antero de Quental refletia sobre as razões do atraso cultural português e espanhol, em *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*, no âmbito das “Conferências do Casino”, em Lisboa.

Debruçando-se sobre o contexto que antecede ligeiramente a corrente decadentista, Álvaro Manuel Machado, em *A Geração de 70 — uma revolução cultural e literária*, refere que

1889 é uma data já adiantada no desencadeamento e desenvolvimento das ideias revolucionárias que formaram a Geração de 70. É uma data que marca já muita renúncia no plano da acção política, social e mesmo cultural (MACHADO, Á, M., 1986: 21).

³² E lembremos que Jean Seul de Méuret se considerava socialista e ex-anarquista (cf. FP, JSL, 2006: 80 e 87).

E, mais adiante, o mesmo estudioso, depois de ter contextualizado a ação da Geração de 70 em duas fases (a primeira foi a da polémica “Bom Senso e Bom Gosto” [1865], enquanto que a segunda foi a do grupo dos *Vencidos da Vida*, “que corresponde ao fim do século” [cf. *id.*: 30]), realça o desencanto final da Geração de 70, reiterando a anterior referência pessimista transcrita, através das seguintes palavras:

A segunda fase, que é a fase final e que corresponde exactamente ao fim do século, é a fase do grupo dos *Vencidos da Vida*. É a fase em que Eça (como, aliás, Antero e Oliveira Martins) renuncia à acção política e ideológica imediata. Surge então a idealização vaga de uma aristocracia iluminada, contraponto do socialismo utópico (*ibid.*).

Sabemos, pois, que no final do século XIX era já visível o descontentamento dos homens da Geração de 70, então denominados *Vencidos da Vida*, cientes de que o seu intento essencial, o da regeneração da pátria, tinha fracassado³³ ou, pelo menos, não atingiu as proporções que poderia ter atingido. E, relativamente à denominação dada por Oliveira Martins ao grupo *Vencidos da Vida*³⁴ (em 1888), veja-se a posição de Amadeu Carvalho Homem, quando escreve:

Tal designação deverá remeter, em nossa opinião, para o fracasso do projecto martiniano da “Vida Nova”, embora tivesse sido também perfilhada por outras individualidades que não se teriam ligado formalmente ao intento de Oliveira Martins. Teria soado bem, a estas outras, o timbre algum tanto desesperançoso e decadente de tal titulação, o qual correspondia, de resto, à análise subjectiva que alguns destes membros projectavam sobre a marcha desastrosa dos negócios públicos (HOMEM, A. C., 2005: 135).

Na perspetiva de Vieira Pimentel, estes intelectuais, por volta de 1890, deparavam-se com «a generalizada detecção de insolúveis contradições doutrinárias, programáticas e ideológicas» (PIMENTEL, V., 2001: 41), comentando: «[...] é o contra-ataque poderoso do espiritualismo e seus profundos efeitos não só na geração

³³ A propósito deste fracasso regenerativo, Juvenal Esteves refere que «Ao longo deste tempo o grupo dos “Vencidos da Vida” aparece como paradigmático da vida literária nacional, representativo em título, evolução própria e destino» (ESTEVES, J., 1987: 30). E sobre a “vida literária nacional” acrescenta: «Simbolicamente refugiou-se dentro de si mesma na usufruição de ideias e sentimentos que se esfumaram na evolução da realidade pessoal e colectiva» (*id.*: 40). Contudo, deste grupo destaca o artista plástico Columbano como sendo um não“Vencido da Vida (cf. *id.*: 45), por ter sido um herdeiro fiel do positivismo de Augusto Comte pois que «Aceitou a doutrina filosófica como alicerce de posição espiritual, de atitude cívica e artística» (*id.*: 40).

³⁴ O grupo do jantar foi composto, inicialmente, por «Francisco Manuel de Melo, Conde de Ficalho e Par do reino, e três representantes da “Vida Nova”, cientes do desaire político acabado de sofrer» (HOMEM, A. C., 2005: 135). Esses representantes eram «Oliveira Martins, chefe de fila do progressismo derrotado, António Cândido Ribeiro da Costa e Carlos Lobo de Ávila», alargando-se depois o grupo a outros convivas, tais como Guerra Junqueiro, Ramalho Ortigão e Eça de Queirós, entre outros (cf. *id.*: 136).

que desponta, mas naquela outra, mais velha, que se atribuíra a si própria a missão de regenerar a pátria e a sua história» (*id.*: 41). Por sua vez, António Manuel B. M. Pires refere-se deste modo à preocupação dos homens desta Geração perante a crise da pátria:

Para a geração de 70 também a nação portuguesa — e os «povos peninsulares» — tinham entrado em crepúsculo histórico há algum tempo. De resto, deve precisar-se, as muitas e variadas «razões» de decadência, enunciadas em conferências, em ensaios, em romances ou em poemas panfletários, ou mesmo em análises e crónicas positivistas (como em Ramalho Ortigão) não deixam tanto transparecer uma *ideia*, ou teoria bem organizada e desenvolvida, como antes um *sentimento*, um fluido juízo carregado de afectividade, de elementos passionais (PIRES, A., M., B., M., 1980: 23).

Como vemos, embora não haja uma “teoria organizada”, a manifestação deste sentimento de decadência em Portugal não deixa de ser sintomática de um mal-estar sociocultural carregado de pessimismo.

E, mais adiante, depois de se questionar sobre as diversas razões dessa decadência — apontando aspetos como *um desajustamento civilizacional com a Europa culta, frustração política* ou *conflito de gerações?* —, o mesmo estudioso acrescenta: «Mas pode dizer-se que o sentimento de decadência da humanidade se generalizou na segunda metade do século XIX, conduzindo mesmo a um conceito mais preciso, o de *degenerescência...*» (*id.*: 24). Entende Machado Pires que esta sensação tipicamente antipositivista vem a constituir-se como culto da decadência, pois, logo a seguir, acrescenta:

E a própria convicção de decadência passa de teoria a pretexto de criação artística, o orgulho da civilização refinada, a masoquista insistência nos males da humanidade. Os autores dos finais do século XIX queixam-se da corrupção e da decadência mas cultivam-nas como temas (*ibid.*).

Será também devido à inexistência de “uma teoria organizada” para combater o estado da decadência portuguesa que os artistas manifestam insistência nos temas a ela associados, alusivos à perspectiva de uma sociedade agónica que é preciso rejuvenescer. E será por sentir essa necessidade de rejuvenescimento que Gomes Leal, sensível à temática da decadência a denuncia, como refere Dionísio Vila Maior, «em 1900 (no volume *Fim de um mundo*)» pois «lança um ataque veemente ao mal do fim do século — marcado pela decadência, pela “mentira convencional”, pela “corrupção” e pela “degenerescência” — profetizando uma catástrofe universal» (VILA MAIOR, D., 1996: 17).

Como se sabe, na sequência do *Ultimatum* (1890) britânico decretado a Portugal, a cedência portuguesa às pretensões inglesas provocou profundo descontentamento nacional visível nas manifestações de rua, em Lisboa, «que obrigam o governo português a demitir-se» (cf. SERRÃO, J., 1987: 633). E, no campo da literatura, esse descontentamento teve visibilidade em obras como *O Desejado* (António Nobre), *Pátria* (Guerra Junqueiro), *Mensagem* (Fernando Pessoa) (cf. *id.*: 634).

Ainda a propósito do termo "decadência", veja-se o que Joel Serrão escreve: «O conceito de decadência de um povo ou civilização assenta directamente na perspectiva cultural e social de quem a formula. Antero de Quental sentiu a necessidade de situar a “decadência peninsular” num contexto da ciência peninsular dos séculos XVII e XVIII» (SERRÃO, J., 1987: 213-214); e continua:

Deve-se considerar aqui duas questões que são, por um lado, a regressão económica, técnica e científica que se teria seguido ao início do colapso do império luso-oriental (a partir de meados do século XVI) e, por outro lado, a da ideologia decadentista que na consciência desse facto lançaria as raízes. Há consciência do desajustamento entre os tempos português (ou ibérico) e europeu transpirenaico (*id.*: 214).

Sabemos, então, que a preocupação dos intelectuais da Geração de 70 face ao *desajustamento* do atraso cultural português tem raízes temporais profundas; sabemos também que «Portugal chega ao início do século XIX sem ciência, com ferramentas técnicas e mentais antiquadas e rotineiras, assentes numa estrutura essencialmente agrária de raiz senhorial» (*ibid.*). Assim sendo, a consciência deste desajustamento temporal, aliada a aspetos sociais e políticos internos, conduziria o país a um clima depressivo, do qual Seabra Pereira nos dá conta, em *Eça de Queirós e a problemática do fim-de-século*, quando se refere ao fim do século XIX como um «tempo de prevalecente pessimismo», motivado por fatores diversos, de entre os quais sobressaem a «crise política», a «bancarota financeira» e a «degradação do sistema constitucionalista» (cf. PEREIRA, S., 2001: 81). E com o mesmo Seabra Pereira se pode dizer que o «tempo social do fim-de-século português é tempo de agitação vária, em que se agravam as quebras de sinergia no corpo da nação e se agudizam os conflitos de interesses» (*id.*: 81). Na sequência deste quadro de crise, a consciência do pessimismo e da decadência social dificilmente deixaria de ter repercussões na produção literária dos autores finisseculares — tais como Eugénio de Castro e António

Nobre, Alberto Osório de Castro e Camilo Pessanha, João Barreira e Raul Brandão, entre outros (cf. *id.*: 82-83)³⁵.

E, assim, poderemos considerar também que o surgimento da *voz* satírica de Jean Seul de Méluret, no processo da criação pré-heteronímica pessoana, não será alheio ao contexto de decadência da pátria e ao acentuado pessimismo social do final do século XIX — que Méluret estendeu à civilização ocidental com projeção nas vertentes da degeneração a nível dos costumes e da falta de valores. Lembramos que Méluret, logo no primeiro excerto de *Des Cas d'Exhibitionnisme*, declara que a guerra entre a decadência e a sociedade já foi desencadeada e lança o alerta às pessoas de boa vontade para a necessidade de «défendre l'humanité de l'homme» (FP, JSM, 2006: 68).

Referindo-se ao contexto literário finissecular português, numa esteira da reflexão já conhecida, Dionísio Vila Maior, em *Introdução ao Modernismo*, considera imperativo repensar os fundamentos do movimento decadentista, que subdivide em quatro categorias «interrelacionadas», nesta passagem que transcrevemos respeitando os seus sublinhados:

[...] ... a **inquietação** que entenebrece o homem pós-positivista, o **sentimento vital** neurótico expresso numa concepção pessimista do homem e da existência, o **posicionamento rebelde e iconoclasta** que subjaz a não poucos escritores, e, finalmente (mas não em último lugar), o **perfil anárquico de determinadas posições** de alguns dos homens mais representativos das nossas letras (VILA MAIOR, D., 1996: 14).

Como alerta Dionísio Vila Maior, as quatro categorias assinaladas são resultantes de «circunstâncias de ordem histórico-cultural que contribuem para configuração deste clima de crise» (*ibid.*), referindo, de seguida, «o pessimismo e a angústia generalizada» na sequência da publicação das reflexões filosóficas de Schopenhauer, de Hartman e de Max Nordau, para além de uma certa erosão cultural a nível nacional sobrevinda à questão do *Ultimatum* inglês e à «falência do ideário da Geração de 70» (cf. *id.*: 14-15).

Lembremos ainda que, entre 1907 e 1908, os interesses de Pessoa a nível de leituras eram diversificados: interessava-se por livros sobre medicina, filosofia e política. Por Jerónimo Pizarro sabemos que diversas obras do médico Max Nordau foram lidas por Pessoa, entre 1907 e 1911, entre as quais constam as seguintes: *Vus du*

³⁵ Repare-se, a este propósito, como Seabra Pereira sintetiza os aspetos que enformam a produção literária finissecular: «A literatura finissecular portuguesa constitui-se pela emergência e pelo predomínio de um movimento esteticista e cosmopolita de modernidade artística em conflito com a modernidade científico-técnica e sociológica de matriz iluminista, bem como, secundariamente, pela poligénese de um movimento neo-romântico e lusitanista, divorciado ou desgostado de ambas as modernidades» (PEREIRA, S., 1990: 170).

dehors, Dégénérescence, Paradoxes sociologiques, On Art and Artists, Psychophysiology du génie et du talent e Paradoxes psychologiques (cf. FP, GL: 99). O mesmo estudioso refere que «*Des Cas d'Exhibitionnisme* constitui um dos muitos escritos de Pessoa que acabaram por substituir um projectado ensaio sobre a degenerescência, contemporâneo da leitura de Nordau e de que ficaram algumas poucas notas ...» (*id.*: 116).

E cremos ser oportuno lembrar Kennet Krabbenhoft, quando, em *Fernando Pessoa e as Doenças do Fim de Século*, refere que Nordau «foi provavelmente o mais conhecido, senão o mais importante crítico da produção cultural da sua época, o mais importante entre aqueles que chamaram a atenção do grande público para a degeneração dos seus grandes homens» (KRABBENHOFT, K., 2011: 96); sublinha de igual modo que Nordau chamou a atenção para a degeneração do seu tempo³⁶, comentando que «a maioria dos estudiosos de Nordau [lhe] concede [...] uma certa importância histórica devido ao facto de ele ter identificado os aspectos psicofisiológicos da literatura, da música e das artes plásticas do fim de século europeu» (*ibid.*).

Ora, sabe-se como a degenerescência foi uma temática privilegiada pelo ortónimo Pessoa, associada à ideia de decadência; entretanto, também Bernardo Soares, num texto escrito provavelmente em 1915, reporta a perda de referências temporais consistentes, quer em relação ao passado, quer em relação ao futuro, como pode ver-se pela seguinte transcrição: «Pertença a uma geração — ou antes a uma parte de geração — que perdeu todo o respeito pelo passado e toda a crença ou esperança no futuro. Vivemos por isso do presente com a gana e a fome de quem não tem outra casa» (FP, LD, 2010: 103). Aqui, o enunciador manifesta, como se vê, a ideia de "decadência", através da consciência de ser refém do presente sem expectativas de participar na construção do futuro.

Ora, esta descrença face ao futuro repercute-se no presente, deixando pressentir a ideia da dificuldade de arranjar âncoras para iniciar a reconstrução que se afigura necessária. Méluet denuncia satiricamente situações que considera caóticas na civilização ocidental, mas fica-se pela perspectiva da necessidade de regeneração, deixando a outros a tarefa da reconstrução e da estruturação de uma nova sociedade, talvez fundamentada no autoritarismo que implique a imposição de regras e,

³⁶ Krabbenhoft refere-se ainda à perspectiva de degenerescência na ótica de Nordau deste modo: «O problema da degenerescência, segundo Nordau, é que esta destina os escritores e os artistas a partilharem o estatuto dos criminosos, das prostitutas, dos anarquistas e dos doidos, sem nada dizer sobre o valor compensatório da sua originalidade. Ao contrário, Nordau prefere salientar o dano causado pelas obras desses degenerados de talento que querem transmitir ao público a mesma problemática doentia que os aflige» (KRABBENHOFT, K., 2011: 96).

consequentemente, a uniformização de comportamentos e atitudes. Será este, aliás, um possível entendimento da sua sátira: o da necessidade de impor uma liderança a nível de valores que obste a outros comportamentos indesejáveis. E talvez esta perceção do satírico seja pertinente para procurar compreender o excesso protagonizado pela sátira em relação à representação do macabro.

Vejamos, então, de seguida, através de um possível retrato de Jean Seul de Méluret, o modo como este *outro eu* pessoano encara a crise da sociedade francesa, que considera extensiva à crise da civilização ocidental.

CAPÍTULO II

MÉLURET E A CRISE CIVILIZACIONAL

No espólio de Fernando Pessoa, encontram-se registos sobre as obras da sua biblioteca pessoal do início do século XX. Através desses registos Jerónimo Pizarro dá-nos conta das obras que interessavam o poeta, as quais permitem conhecer o âmbito das suas leituras durante o período de produção dos textos de Méluet. De acordo com o levantamento de Jerónimo Pizarro, «É também em 1907 que Pessoa lê autores como Nordau, Lombroso, Féré, entre outros, e lança ao papel anotações sobre o génio, a loucura, a evolução e a degenerescência» (cf. FP, GL, 2007b: 48). Ora, vejamos os títulos que poderão remeter para algumas temáticas que preocupam Méluet. Interessa constatar que por volta de 1906-1907 Pessoa leu *The Origin of Species by Means of Natural Selection* (imp. 1903) e *La descendance de l'homme et la sélection sexuelle* (trad. 1874), ambas de Darwin, bem como *Le Darwinisme*, de Émile Ferrière (8.^a ed., 1904)³⁷ — (cf. *id.*: 49). Do filósofo inglês Spencer, defensor da teoria evolucionista, Pessoa leu a obra *First Principles* sobre a qual escreveu anotações críticas (cf. *id.*: 53).

Sabemos, então, que Pessoa se interessava por obras científicas no âmbito das patologias como *Dégénérescence*, do alemão Max Nordau (cf. *id.*: 49-69). Esta última obra trata de desvios patológicos, quer da esfera individual quer da esfera coletiva — tais como: egoísmo, loucura, degeneração, histeria neurastenia. É interessante constatar que acerca desta última obra Pessoa deixou «no espólio mais de vinte folhas de natureza vária» (*id.*: 59). E recorde-se: Kennet Krabbenhoft, referindo-se às leituras de Pessoa entre 1907 e 1911 sobre psicologia, considera que «O interesse de Pessoa pelas várias patologias mentais identificadas pela psicologia do século XIX é uma vertente das pesquisas que o ajudaram a perceber melhor o funcionamento da mente humana, tomando como base o funcionamento da sua própria psique» (KRABBENHOFT, K., 2011: 42).

Salientamos a relevância da leitura destas obras por Pessoa porque se prende com a incidência dessas temáticas nos textos fragmentários de Méluet, que poderemos esquematizar muito sinteticamente: *Des Cas d'Exhibitionnisme* — exibicionismo encarado como perversão sexual e como manifestação de histerismo —, *La France en 1950* (satire) — anomalias no âmbito da sexualidade e da degeneração a nível dos

³⁷ As datas assinaladas referentes às edições são indicadas por Jerónimo Pizarro (cf. FP, GL, 2007b: 49).

comportamentos individuais e sociais —, *Messieurs les Souteneurs* (satire) — decadência ou degenerescência social resultante da degradação artística provocada pelos “souteneurs”, através de léxico associado a comportamentos sexuais desadequados.

A propósito do uso deste tipo de léxico *sexualizado*, transcrevemos parte de um lamento com feições iconoclastas de Méluet, para ilustrar a associação entre os literatos e a prostituição intelectual, que consideramos inserida no âmbito do discurso do excesso: «Ces infortunés jetés par ironie dans la littérature, quando leur place est dans les *bordels*, ces pauvres âmes perdues de souteneurs intellectualisés ...» (FP, JSM, 2006: 73).

Será interessante verificar que o discurso do excesso veiculado pelo calão, em associação com o âmbito das temáticas abordadas, parece surgir do extravasamento da revolta e da indignação que dominam Méluet. O registo satírico e o registo panfletário estarão em sintonia com essa revolta e indignação, razão que nos leva a refletir, já de seguida, sobre a pertinência de inserir os seus textos no âmbito do panfletário e a referir os seus aspetos mais relevantes.

Consideramos que o discurso do excesso é visível na assunção de um léxico belicista que assume contornos típicos de um lutador ativo, como se pode ver através do uso das seguintes frases: «Quand le bruit des canons éclate, quand la fumée de la poudre s’élève — on ne peut ignorer que la bataille a commencé» (*id.*: 47); «... si la race française est en décadence — qu’on l’écrase, et vite» (*id.*: 60); «Oui, l’heure est à nous! Combattons» (*id.*: 90). Efetivamente, o uso de “canons”, de “fumée de la poudre”, de “bataille”, de “écraser” e “combattons” visará transmitir ao destinatário a ideia da iminência da luta a travar. Já o uso de calão visará transmitir toda a revolta incontrollável que domina o enunciador (típica de um homem de ação?), como se verifica pela transcrição seguinte:

Il ne suffit pas que dans la merde de n[otre] existence nous nous trouvions toujours en face de l’ordure ...;
Vous connaissez sans doute cette histoire du □ qui avait par habitude de faire en boucles tous les matins ses excréments par ordre de grosseur sur le parquet (*id.*: 79)?;

e também por esta transcrição:

Le lecteur aura remarqué un peu scandalisé et □ que j’emploie incessamment des termes sales, tels qu’ordure, merde, etc. Qu’il en passe ces expressions d’ailleurs inévitables. C’est une chose étrange que quand j’écris sur ces auteurs je ne pense qu’à ces saletés. Je ne peux penser à ces MM. sans penser à merde et à de l’ordure (*id.*: 84).

Constatamos, então, que o próprio enunciador tem consciência da previsível estranheza do destinatário perante expressões típicas do discurso do excesso a nível linguístico, mas, pedindo-lhe desculpa, não se coíbe de usar o calão. Aliás, apesar de muitas referências explícitas ao destinatário — «Cessez de vous lamenter» (*id.*: 69); «À propos j'ai à vous conter» (*id.*: 74); «Vous connaissez sans doute cette histoire...» (*id.*: 79); «(vous le comprenez bien)» (*ibid.*); («Le lecteur aura remarqué ...» (*id.*: 84) — e dos apelos diretos à luta, a percepção com que ficamos é a de que esse exagero traduzirá a solidão do enunciador (ou, então, não precisaria de recorrer a tantas referências diretas e a tantos apelos ao destinatário). Assim sendo, a sensação de crise social seria sentida por poucos indivíduos, daí decorrendo a necessidade de elucidar os “homens de boa vontade”.

Por seu lado, Dionísio Vila Maior, no estudo *O “Instinto” Modernista*, depois de se referir à perspetiva da carnavalização “no sentido bakhtiano” (como esclarece) presente nos textos de Méluet, acrescenta que estes textos “configuram”

um quadro de crise geral de valores, onde prevalecem a subversão da virtude pública e o cinismo social de uma civilização (ocidental) que permite o excesso do “interdito”, que coloca a nu a pulsão humana mais instintiva e irracional, que consente a perturbação daquela que seria a ordem natural das coisas, que conforma a lógica do discurso (ou prática, ou pensamento) extravagante, excessivo, reprovado, sempre, por Méluet (VILA MAIOR, D., 2012a: 170).

De facto, a reprovação do *excesso* por parte de Méluet, a nível dos comportamentos sociais, parece ser atestada satiricamente pelo uso do tal léxico sexualizado, que contará com a conivente interação entre enunciador e destinatários, concebida por Méluet.

Aliás, a extravagância e o excesso atestam a subjetividade do enunciador, servida por estratégias e/ou recursos linguísticos que acentuam a sua revolta perante a desagregação do mundo à sua volta. Por outro lado, o carácter excêntrico da crítica pelo recurso ao excesso parece remeter — contrariamente ao discurso moralista do enunciador — para um sintoma da sua própria degenerescência. A este propósito, convém lembrar a opinião de Teresa Rita Lopes, já referida, a fazer notar que este moralista se revela um *voyeur* das perversões que denuncia (cf. LOPES, T. R., 1990: 105); bem como a opinião dos autores da Edição Crítica, também já referida, quando mencionam o «comprazimento, por parte do narrador, na elaboração discursiva deste quadro de horrores» (cf. PATRÍCIO, R., PIZARRO, J., 2006: 23). Assim, a perturbação de natureza sociopatológica que Méluet encontra na sociedade francesa poderá estender-se — de feição parodística — à perturbação patológica do próprio enunciador e

à sua vontade de violar o “interdito”; dito de outro modo: a irracionalidade dos relatos de Méluet e a forma sincopada e breve de os apresentar traduzirá, de forma radical, a ideia da importância da subjetividade concedida ao enunciador com a licitude de apresentar a sua perspectiva *deformadora* da realidade.

E então, torna-se agora necessário efetuar um possível retrato desta voz pré-heteronímica pessoana, que será objeto da nossa reflexão na secção seguinte.

2.1. Jean Seul de Méluet — Afinal, quem é este iconoclasta solitário?

Relativamente a esta voz pré-heteronímica poderemos perguntar-nos: quem é este profeta da desgraça, este iconoclasta solitário?

E, na procura de respostas, comecemos por efetuar uma breve consideração acerca do *nome* desta voz pré-heteronímica. Não sabemos se a escolha do nome de *Jean Seul de Méluet* terá sido casual ou não por parte de Fernando Pessoa. De qualquer modo, não nos foi possível encontrar quaisquer referências sobre o vocábulo *Méluet*, sabemos apenas que é um nome francês de uma pretensa personalidade francesa. Já sobre a escolha do nome *Jean Seul* poderemos tecer algumas considerações.

O nome *Jean* (“João” em português), apesar da vulgaridade do seu uso, revestir-se-á, aqui, de ressonâncias bíblicas³⁸ simbólicas, se tivermos em conta a ação de S. João Batista, contemporâneo de Jesus Cristo.

No Evangelho segundo São Mateus, João Batista é apresentado deste modo: «Naqueles dias, apareceu João, o Baptista, a pregar no deserto da Judeia. “Arrependei-vos, dizia, porque está próximo o reino dos céus”» (BÍBLIA, 1976: Mt 3,1). E sabemos, por memórias de infância, que S. João Baptista era filho de Isabel (prima de Maria), tendo nascido quando Isabel já estava em idade avançada. Estava predestinado a ser o anunciador da vinda próxima do messias. Por isso, quando Maria falou da sua gravidez à prima Isabel (que também estava grávida), Isabel respondeu-lhe que já tinha pressentido esse estado, pois o menino saltara de alegria no seu seio. Mais tarde, já adulto, João Batista batiza, no rio Jordão, as pessoas que tal pediam; quando Jesus lhe

³⁸ Rita Patrício e Jerónimo Pizarro indicam este aspeto, quando apresentam a seguinte referência: «A singularidade desta voz, que, como já se notou, está inscrita no seu próprio nome, funda-se neste discipulado, que a torna anunciadora, o que também pode não estar ausente das ressonâncias bíblicas do próprio nome da figura» (PATRÍCIO, R., PIZARRO, J., 2006: 29).

pede que o batize, João, depois de instado (por achar que ele é que devia ser batizado por Jesus), acedeu (cf. *id.*: Mt 3,2). Já batizado, «Jesus saiu da água e eis que os céus se lhe abriram e viu o Espírito de Deus descer como uma pomba e vir sobre Ele. E uma voz vinda do céu dizia: “Este é o Meu Filho muito amado, no Qual pus toda a Minha complacência”» (*ibid.*).

Postas estas explicitações, e considerando a crença na imagética bíblica, entendemos que as referências bíblicas indicadas podem ser enquadradas como sendo usadas por Pessoa no domínio da inversão, típica da paródia³⁹. Com efeito, S. João Batista era considerado o anunciador da *boa nova*, mas *Jean Seul* é o anunciador da *má nova* – destruição do *statu* existente (mesmo atendendo a que essa *má nova* prefigure o advento de uma nova ordem civilizacional). Deste modo, tendo em conta a vertente de alcance parodístico, a figura bíblica de S. João Batista consubstancia a imagem do profetismo⁴⁰ em comum com *Jean Seul de Méuret*.

Por sua vez o nome *Seul* ('Só'... 'Sozinho'...) poderá remeter para a vulgaridade de um *eu* entre os outros, para a solidão de alguém que é um *eu* cuja missão será esclarecer os seus pares — homens sãos, sérios e coerentes, desconhecedores da situação de catástrofe social e moral iminente —, apresentando a sua visão profética da urgência da destruição da civilização ocidental, destruição que entende necessária por possibilitar o estabelecimento de uma nova ordem civilizacional. Assim, este *eu* (*Seul*), um enunciador simples, surgirá como um *iluminado*, como aquele que vê o que ninguém mais vê — não sendo propriamente a sua perspetiva a de um visionário, já que ela assenta em sinais de gravidade demasiado excessiva, sinais esses que, segundo o enunciador, não podem ser ignorados, pois apontam para a irreversibilidade da situação.

³⁹ Sobre a inversão que provocava o cómico na paródia, Bergson refere: «C'est, sans aucun doute, le comique de la parodie qui a suggéré à quelques philosophes, en particulier à Alexandre Bain, l'idée de définir le comique en général par la dégradation. Le risible naît quand on nous présente une chose, auparavant respectée, comme médiocre et vile» (BERGSON, H., 1985: 94-95).

⁴⁰ A nível do alcance parodístico, podemos também contrapor a *Jean Seul* de Méuret a figura bíblica de S. João Evangelista, um dos doze apóstolos de Jesus Cristo (considerado o seu preferido), que escreveu o *Evangelho Segundo S. João* (cf. BÍBLIA, 1976: Ap, Introd.: 1609), mas também escreveu o *Apocalipse* (cf. *id.*: Ap, Introd.: 1609). Ora, o *Apocalipse* insere-se num «tipo de literatura próprio das épocas de perseguição. Procura descobrir os caminhos de Deus sobre o futuro, a fim de consolar os deprimidos, infundindo-lhes coragem com a certeza de que a vitória final será dos bons» (*ibid.*). Na introdução ao *Apocalipse*, surge a seguinte indicação: «O estilo apocalíptico caracteriza-se por imagens grandiosas e simbólicas constituídas por elementos da natureza e apresentadas em forma de visões» (*ibid.*). E tendo em conta estas considerações também aqui o nome *Jean* poderá inserir-se no âmbito do jogo parodístico: João Evangelista anuncia o final dos tempos por motivos religiosos; *Jean* anuncia a destruição da civilização ocidental por motivos socioculturais — este jogo paródico funcionaria, assim, essencialmente por deslocação do objeto pré-anunciado, considerando a alteração do campo religioso (João Evangelista) para o campo sociocultural (*Jean Seul*).

Interessa-nos, então, estudar os textos fragmentários atribuídos a Méluet, por serem reveladores da preocupação do jovem Pessoa perante os fatores socioculturais do seu tempo, numa crítica às formas literárias, artísticas e culturais. Interessa-nos também estudá-los pelo seu caráter burlesco, mostrando a solidão de um *eu* que se opõe à cultura instituída e que parece encontrar comprazimento na destruição dessa cultura, manifestado pelo excesso de tonalidade satírica com recurso ao calão. E interessa-nos ainda estudá-los pela perspetivação de um “mundo ao contrário”, no qual o *modus operandi* vigente é o da sobreposição da degenerescência e da corrupção humanas ao tecido social já de si degradado.

Como sabemos, Méluet vive em Lisboa, é de nacionalidade francesa e escreve em língua francesa. O recurso à língua francesa para a redação dos textos, por parte de Pessoa, terá sido motivado pelo caráter burlesco desses mesmos textos, constituindo, assim, uma escolha cultural. A língua francesa propiciaria, de facto, a Pessoa maior liberdade expressiva, pelo recurso ao calão, à caricatura e à irreverência corrosivas, patenteadas na recriação de um mundo às avessas, com referências à corrupção e à inversão num tom acentuadamente sexualizado — revelador, aos olhos de Méluet, de um universo exterior ligado à inversão, à perversão e à corrupção. Convém recordar que Álvaro de Campos viria a dar conta de um micromundo semelhante, o do seu olhar atento à depravação de alguns setores da civilização moderna. Consideramos, por isso, que esta voz satírica, muito diferente da voz do ortónimo e das vozes dos heterónimos, apresenta semelhanças com a faceta iconoclasta de Álvaro de Campos, como veremos (sobretudo no *Ultimatum*).

Vamos, agora, apresentar algumas características de Jean Seul de Méluet, referidas pelo próprio nos textos em estudo. Defensor de uma nova ordem moral e social, que associa à “normalidade”, própria de um período áureo da civilização, Méluet assume-se como socialista (cf. FP, JSM, 2006: 80), confessa que foi anarquista, aos 17 anos (cf. *id.*: 87), mas não se considera «un grand et fort esprit, instruit et pondéré» (*id.*: 47); para além disso, refere também que não tem qualquer religião — «moi aussi je n’en ai pas (de religion proprement dite)» (*id.*: 83).

Ora, imbuído de moralismo e didatismo, o excêntrico Méluet erige-se como denunciador dos males sociais e morais em França, profetizando, em tom apocalítico, a aniquilação total da civilização ocidental. Méluet confessa-se um revoltado contra toda a degradação que encontra à sua volta, nomeadamente contra o impacto social negativo das produções literárias dos *souteneurs*:

J'avais lu de ces livres et sentant ce qu'ils faisaient en moi, flairant en moi le commencement de la corruption, je me suis révolté, indigné, d'abord contre moi-même, puis contre ces écrivains (*id.*: 77).

Essa revolta deixa transparecer um homem de ação, enérgico (mesmo que o não seja) — tal como Campos se deixa transparecer enérgico pelas suas numerosas experiências vivenciais, referidas em *Ode Triunfal*, *Ode Marítima*, e até em poemas que dão conta da sua faceta abúlica; Méluet deixa, portanto, transparecer uma imagem de homem dinâmico pelo recurso a linguagem de teor bélico, quando incita os seus destinatários à luta: «Quand le bruit des canons éclate, quando la fumée de la poudre s'élève, — on ne peut ignorer que la bataille a commencé. S'abstenir d'y prendre part, refuser à défendre les siens, ce serait, ou une lâcheté pure ou une trahison» (*id.*: 47)!

Porém, perguntamo-nos se estes apelos belicistas, mesmo considerados metaforicamente, não serão excessivos; afinal, Jean Seul não passa de um pacifista⁴¹, conforme constatamos através de um dos “Textos Suplementares”⁴² com o título *Discours Socialiste (Suite des Satires)*:

Oui, l'heure est à nous! Combattons! Mais pas avec sang (...), pas avec haine. Ne tuons, n'attaquons pas ces dégénérés sans /coeur/; écartons-les et suivons notre chemin. Que nos mains soient pures comme nos coeurs; que nos coeurs soient purs comme nos mains! Je ne dis pas: Soldats, à la guerre! Je dis: hommes, à la paix! La guerre est du temps des tyrans, ce sont les hommes qui aiment la paix. Les lâches non — ils aiment la guerre entre les autres (*id.*: 90)!

Após a leitura deste excerto, somos levados a considerar que a linguagem belicista esconde um humanista, pois Méluet em vez de se dirigir aos “soldados”, dirige-se aos “homens”, e em vez de defender a guerra, defende a paz, apelando à “luta” mas usando como armas o cérebro e o coração, ou seja, o humanismo:

Je ne vous dis pas non plus que v[ous] restiez passifs, que v[ous] ne résistez pas; au contraire v[ous] devez être chacun de vous un principe fait un cerveau, un amour fait un coeur, une action faite un homme. Me voici avec v[ous], un homme de l'unité (*ibid.*).

Será, então, em nome do humanismo que apela à resistência e à não passividade, com o intuito de “defender a humanidade do homem” — «défendre l'humanité de l'homme» (*id.*: 47). No entanto, e apesar de "humanista", deixa transparecer a ideia de um profeta da desgraça, que repudia os que se lhe opõem, procurando imprimir ao seu discurso o

⁴¹ Tal como Álvaro de Campos «não faz a apologia da guerra», em *Ultimatum* (cf. (PERRONE-MOISÉS, L., 1990: 18).

⁴² Assim referidos na Edição Crítica (cf. PATRÍCIO, R., PIZARRO, J., 2006: 87).

tom de seriedade que julga adequado à sua pretensão profética. E é por isso que Méluet lança a sua advertência sobre o riso, apresentada sob a forma de maldição: «Honni soit qui en rira!» (*id.*: 66 e 68), «Maudit celui qui en rira!» (*id.*: 66)!, «Malheur à celui q[ui] en rira!» (*ibid.*)! E, no contexto da situação representada por Méluet, estes sonantes brados de maldição em vez de se apresentarem como patéticos, parecem antes veicular um pregão à toa que, pelo excesso, traduzirá, ironicamente, uma atitude representativa da ostentação típica de um exibicionista. Assim, com essa atitude, Méluet poderia estar a parodiar a própria atitude do alvo da sua sátira, os degenerados franceses de *La France en 1950*. Mas essa satirização englobará também os exibicionistas de *Des Cas d'Exhibitionnisme* e os «souteneurs» de *Messieurs les Souteneurs*. Por isso, a postura de Méluet não é vingativa ou castigadora para com os indivíduos que considera degenerados na sociedade francesa, já que atribui a culpa dessa degeneração à sociedade doente em si mesma. Tão pouco será vingativa para com os *souteneurs*, pois não propõe que sejam castigados — defende antes a desaprovação pública, desesmoralizadora, para que essa postura possa incentivar a construção de uma nova ordem social.

Não podemos, entretanto, esquecer que o seu recurso ao calão e a léxico do âmbito do hediondo potenciam o enquadramento de um pacifista contraditório em si próprio — a não ser que consideremos que tudo ocorre no domínio da paródia (paródia aos iconoclastas e ao enunciador francês de textos panfletários, com o objetivo essencial de destacar a insensatez da agressão gratuita). Note-se que Méluet apenas se limita a anunciar a *destruição da civilização ocidental*, não chegando a apresentar as linhas orientadoras da tal *nova ordem civilizacional* — ao contrário de Álvaro de Campos, no seu *Ultimatum*, que propõe as diretrizes essenciais para a reconstrução europeia, como veremos mais adiante.

Assim sendo, poderá colocar-se a pergunta: afinal, Jean Seul de Méluet, para além de iconoclasta solitário, será também um exibicionista⁴³? Se tivermos em conta que Méluet considera que o exibicionismo “apresenta todas as características de um

⁴³ A propósito do texto *Des Cas d'Exhibitionnisme*, Jerónimo Pizarro, em *Fernando Pessoa: entre génio e loucura*, refere o seguinte: «[...] ao analisar o público dos espetáculos dos *music-halls*, Pessoa acrescenta um terceiro tipo de impotência aos dois já definidos nos “livros de medicina” — o da *impotentia mentalis* [os anteriormente referidos são o da *impotentia coeundi* e o da *impotentia generandi*]. E acrescenta: «O que aqui conviria notar é que, definindo-se como histérico [referência à célebre carta de Pessoa a Adolfo Casais Monteiro sobre a génese da heterónimia], Pessoa se aproxima mais das exibicionistas que do seu público — a menos que aceitemos que ele era o próprio espectador do seu drama em gente, e não o criador — e que, ao aproximar-se mais das primeiras, esquece, porém, que a histeria podia não ser um “fenómeno patológico”, como dirão mais tarde os surrealistas, mas “um meio supremo de expressão”» (FP, GL, 2007b: 118-119). Entendemos que o “eu” discursivo, nos textos de Méluet, se apresenta, ao mesmo tempo, como *criador* e como *espetador* da sua própria criação, exibindo a sua espetacularidade numa experiência satírica encarada como um meio diferente de expressão artística.

impulso histérico” e que o “gosto pela exibição e pela originalidade” traduz “um estado mental histérico”, então, o excessivo destaque da voz profética deste detentor da verdade, bem como a tonalidade excessivamente macabra (parecendo teatralizada), em *La France en 1950*, remetem para um certo grau de histeria associada ao exibicionismo. O próprio Méluet considera a vertente do exibicionismo mental, quando alude ao “exibicionismo teatral” que pretende criticar: «Nous verrons que *l'exhibitionnisme théâtral* n'en est qu'une forme, ou plutôt, une forme plus complexe [d'exhibitionnisme]» (*id.*: 50).

E também consideramos Méluet um exibicionista, a nível estético-discursivo, se seguirmos de perto o raciocínio de Marc Angenot, quando alude à componente histórica do panfleto enquanto forma de manifestação estética do “eu”: «Le pamphlet est un spectacle; le pamphlétaire y “fait une scène”, au sens hystérique⁴⁴ de ce mot» (ANGENOT, M., 1995: 342).

Postas estas considerações sobre uma suposta identidade desta voz pré-heteronímica, procuraremos, na próxima etapa deste trabalho, abordar o seu discurso panfletário e a sua satirização de cariz didático-moralizador.

⁴⁴ Angenot esclarece, logo a seguir, o sentido em que emprega “histeria”: «Nous appellerions ici hystérie ce blocage, dont le discours montre le symptôme, de l'énergie critique, sa contamination avec diverses formes de ressentiment et de fausse conscience, sa transformation en une esthétique de la liberté d'esprit, avec la dénégation que cette esthétique requiert de la dépendance du discours à la topique sociale» (ANGENOT, M., 1982: 342). Por estas palavras se entenderá que a *manifestação histórica* está ao serviço de uma *manifestação estética* pautada pela teatralidade e pela espetacularidade de que a mensagem do enunciador se reveste para captar o seu destinatário.

2.2. Méluet e o discurso panfletário

Je haïs la prostitution des rues, mais je sais que pire est celle des âmes (FP, JSM, 2006: 68).

Nos textos de Méluet (como já tivemos oportunidade de referir), o discurso do excesso está presente na veemência discursiva utilizada, incidindo, num deles — *Messieurs les Souteneurs* —, no apelo recorrente aos destinatários para que não se riam, dada a seriedade da matéria em causa, conforme adverte Méluet: «Ce pamphlet est écrit en toute sincérité et n'est pas fait pour rire» (FP, JSM, 2006: 79). E, logo a seguir, Méluet esclarece o âmbito da sua crítica: «Il faut bien que dans la société il y ait des excréments, mais il n'est pas nécessaire que l'on laisse à ces excrém[ents] le droit de parfumer tout. L'excrément, c'est la littérature qui aujourd'hui abonde» (*ibid.*).

Os textos *La France en 1950* e *Messieurs les Souteneurs* são assumidamente satíricos por Méluet — pois, após a indicação dos respetivos títulos, Méluet acrescenta «*satire*». Já o texto *Des Cas d'Exhibitionnisme* inserir-se-á apenas no âmbito da crítica social, sob a forma de pretensão estudo do exibicionismo nas diversas formas que pode assumir, podendo levar à decadência de uma sociedade, considerando a depravação que lhe é inerente. Contudo, este último texto, tal como os anteriores, inserir-se-á também no domínio do panfletário, como constatamos pela convocação dos destinatários (*les forts et les sains d'esprit, les logiques, les cohérents, les penseurs, les sincères*) para a luta que é urgente travar contra a degenerescência social (cf. *id.*: 47).

A incidência temática na inversão, no ignóbil e no macabro, em *La France en 1950* e em *Messieurs les Souteneurs*, parece deixar entrever um certo desajustamento entre a postura moralizadora de Méluet e o nítido recurso ao excesso dos acontecimentos relatados. Assim, a tonalidade de profetismo desta denúncia (excessivamente empolgada) acaba por carecer de moralização, sobressaindo apenas o seu tom com contornos (ironicamente?) demagógicos, essencialmente por Méluet se apresentar como o detentor da *verdade*. Por outro lado, este tom excessivamente demagógico já não será contraditório com o intuito pretendido internamente: o de alertar consciências para a batalha a travar, a fim de inverter o estado de excessiva degeneração social. Numa *leitura* de superfície (que pretensamente seria efetuada pelos destinatários aludidos nos próprios textos), o tom discursivo profético seria aceite e entendido como fator regenerador, já que estamos perante comportamentos reprováveis, quer social, quer moralmente.

Efetivamente, Méluet coloca o impacto do seu discurso na proximidade com o entendimento e a aceitação do destinatário quanto àquilo que relata, transmitindo-lhe a sua repugnância perante o assunto dos seus relatos (quase sempre esquemáticos) — e, não esqueçamos, fundamentados na vacuidade testemunhal do *on m'a dit*. Em consequência dessa suposta interação entre o destinador e o destinatário, Méluet advoga a necessidade urgente da destruição da ordem sociocultural existente para que possa surgir o advento de uma nova ordem⁴⁵. Internamente, esse procedimento captaria a adesão do destinatário que seria tão moralizador (na perspectiva do enunciador) quanto o próprio Méluet — com a diferença de que o destinatário desconhece aquilo que Méluet assume, como missão, divulgar.

Contudo, para obviar a esse desconhecimento, os textos panfletários de Méluet privilegiam, genericamente, na trama discursiva a pressuposição dos elementos necessários à sua interação com o destinatário. Vejamos as suas estratégias discursivas para captar a adesão do destinatário. Em *La France en 1950*, após ter relatado situações que primam pelo absurdo e pela inversão, o enunciador adverte os destinatários de que a matéria em causa é muito séria, não sendo suscetível de provocar o riso: «Maudit celui qui en rira! Honni soit qui en rira! Malheur à celui qui en rira!» (FP, JSM, 2006: 66)! Esta procura de interação pressupõe a presença de um destinatário que possa repudiar a veracidade das situações apresentadas, destinatário esse que o enunciador intimida com as suas observações do âmbito da maldição, mas também da vergonha, como ocorre em «Honte à celui qui trouvera cette satire amusante. Honni soit qui en rira!» (*id.*: 68)! Estas estratégias discursivas inserir-se-ão no domínio do texto panfletário.

Pretendemos, agora, dar conta da presença dos seis traços típicos do discurso panfletário, preconizados por Marc Angenot (e já referidos em *Discurso satírico e discurso panfletário*), nos três textos de Méluet.

Em primeiro lugar, quanto ao *estatuto do enunciador*, importa dizer que, nos três textos assinalados, o enunciador assume a voz de uma personalidade profundamente insatisfeita, se não mesmo perturbada, face à degradação que constata na civilização ocidental. Daí o seu intuito alertar as consciências dos homens que se sintam movidos pelas mesmas ideias moralizadoras para a iminência da catástrofe. Para dar cumprimento a essa tarefa, Méluet sente-se mandatado pela sua perceção interior para

⁴⁵ Ora, a instauração de uma nova ordem pressupõe a destruição da degeneração existente. Lembremos, por isso, as palavras de Leyla Perrone-Moisés a propósito dos «inúmeros e constantes projetos concebidos por Pessoa, para regenerar a pátria, a cultura, a literatura» (PERRONE-MOISÉS, L., 1990: 24): «O resultado positivo da negatividade pessoana é exatamente aquele valor que Nietzsche aponta ao niilismo: ajudar a matar o que está degenerado e quer morrer, e permitir, assim, uma nova ordenação da vida» (*ibid.*).

considerar legítimo o seu alerta, que radica na sua convicção de que essa é uma verdade indesmentível, procurando apresentar argumentos justificativos de tal convicção. Segue-se a recolha de algumas passagens exemplificativas da insatisfação do enunciador.

No caso de *Des Cas d'Exhibitionnisme*, note-se: «Le but de ce livre reste indiqué dans les lignes ci-dessus. Il n'est qu'une balle dans le combat. Mais étudions d'abord, dans quelques lignes, la forme qui doit prendre cette bataille» (*id.*: 47). Insatisfeito, o sujeito da enunciação apresenta o seu livro como uma forma de luta, propondo-se como que indicar “o caminho” a seguir (à semelhança de Campos, no *Ultimatum*) — mas limitando-se apenas a advogar a urgência de destruir a sociedade degenerada. Já em *La France en 1950*, sublinhe-se, a degeneração atingiu o derradeiro patamar, como se pode ver pelo relato: «Il y a des temples à des hystériques et à des prostituées, parce que ce sont là les déesses du peuple français. Les statues ont beaucoup d'amants» (*id.*: 62). Por isso, o enunciador só pode manifestar repúdio perante esta inversão de valores.

Quanto a *Messieurs les Souteneurs*, exemplifique-se: «Ci gît le peuple français. À fin de se faire un peuple de souteneurs il n'a pas pu se soutenir. [...] Écrire des choses qui peuvent nuire aux autres, qui peuvent leur faire du mal est un crime» (*id.*: 72). O enunciador manifesta a sua revolta perante a exploração dos desprevenidos, que ocorre, como sabemos, por via da palavra escrita (de realçar ainda a forma verbal da primeira frase transcrita — “gît” —, remetendo para a ideia de irreversibilidade do processo de destruição da sociedade francesa).

Em segundo lugar, quanto ao *estatuto do destinatário*, acresce dizer que o destinatário dos três textos é referido de forma muito genérica, sendo mais problemático, digamos assim, nos dois últimos — a lembrar a imagem da “bouteille à la mer” sugerida por Angenot, à espera de um público recetivo cuja adesão procura captar tanto pela razão como pela emoção.

Segue-se a breve recolha exemplificativa da tipologia de destinatário em causa; em *Des Cas d'Exhibitionnisme*: o destinatário é constituído por «les forts et les sains d'esprit, les logiques, les cohérents, les penseurs, les sincères» (*id.*: 47); em *La France en 1950* e em *Messieurs les Souteneurs*, pressupomos que o destinatário seja constituído pelo grupo de indivíduos acima referido.

Depois, e em terceiro lugar, quanto à *espoliação lexical do autor*, pode dizer-se que será, certamente, por se sentir “espoliado lexicalmente” (diria Angenot) que Méluret recorre ao uso excessivo do calão e de um léxico sexual tão carregado — recorrendo também ao macabro —, sabendo que iria escandalizar. Em *Des Cas d'Exhibitionnisme*, não encontramos vocábulos ligados ao despudor, parecendo o

enunciador, aqui, mais propício a efetuar um estudo sociológico e psicológico dos casos de exibicionismo (cf. *id.*: 46-60). Já a violência verbal é expressa sobretudo na parte final do texto, quando Méluet apregoa a necessidade de apressar a destruição, como o próprio reconhece: «... c'est que le peuple qui lui succédera vienne vite /pour/ l'écraser. Brutal? Sans doute. Horrible? Très horrible. Triste, amer ...» (*id.*: 60). Em *La France en 1950*, a violência verbal decorre sobretudo da imagética utilizada, do âmbito do abjeto, para vincar o estádio degenerativo terminal da sociedade: «On lave les assiettes avec le sang des petits enfants qu'on a violés et égorgés. On n'essuie pas les assiettes après. C'est — m'a-t-on dit — une volupté un peu vieillée. On a obtenu des éjaculations séminales en mangeant le corps d'un petit enfant» (*id.*: 64). Quanto a *Messieurs les Souteneurs*, recorde-se o seguinte: «Il ne suffit pas que dans la merde de n[otre] existence nous nous trouvions toujours en face d'ordure; non, MM. les Souteneurs la ramassent et nous l'offrent confectionnée par eux. [...] La société malade et stupide ramasse ses propres excréments...» (*id.*: 79) — para referir sarcasticamente a produção artística estupidificante dos *souteneurs*.

Em seguida, e em quarto lugar, quanto à *dificuldade em lidar com o discurso persuasivo*, sublinhe-se que essa dificuldade é contornada por Méluet com argumentação fundamentada em (pretensos) casos reais, aos quais procura atribuir veracidade recorrendo a testemunhos, embora vagos (*on m'a dit*), e ainda pelo recurso emotivo, para procurar adesão com base na emoção que tenta transmitir. Em *Des Cas d'Exhibitionnisme*, é visível a constatação da existência de diversas formas de exibicionismo típicas de uma sociedade doente: «Dire qu'il existe une perversion sexuelle appelée *l'exhibitionnisme* n'est du nouveau pour personne. Aujourd'hui on lit beaucoup sur les perversions sexuelles, non parce qu'elles sont des maladies, mais /tout simplement/ parce qu'elles sont des maladies sexuelles» (*id.*: 48). E embora neste primeiro texto o enunciador procure captar a adesão do recetor essencialmente pela razão, como se fosse um cientista social, não deixa de apelar também à emoção na parte final do texto (como já vimos, quando se refere à urgência de esmagar esta civilização doente): «Brutal? Sans doute. Horrible? Très horrible. Triste, amer ...» (*id.*: 60). Já em *La France en 1950* a argumentação casuística afigura-se mais desconexa do que nos outros dois textos, sendo nítida a preocupação em apresentar uma espécie de soma de casos de certo modo "fragmentária", mas nem sempre identificando os visados:

Mme Jérébite Jaudasamier a été mise en prison parce que, à ce que l'on dit, elle a commis le crime de pudeur, ayant, dit-on, rougie légèrement...

Mme □ a été condamnée à 4 jours de chasteté pour s’être refusé, dit-on, à se livrer à ses deux fils en même temps.
M. □ a été □ devant le tribunal parce que sa fille...
M et Mme □ ont été condamnés à ne se donner que des baisers pendant une heure et demie...» (*id.*: 65).

E o enunciador não deixa também de manifestar a sua perspectiva emotiva, sobretudo indignada, tentando assim cativar emocionalmente o seu destinatário para que adira à sua indignação, escrevendo: «La littérature □ des onanistes moraux, des gens sans moral, des □ de la littérature augmente. [...] Honte à celui qui trouvera cette satire amusante. Honni soit qui en rira» (*id.*: 68)! Em *Messieurs les Souteneurs*, a argumentação do enunciador é fundamentada em casos de autores franceses em voga focalizados pela má qualidade dos seus escritos e referidos na generalidade como *les souteneurs*: «Le lecteur aura remarqué un peu scandalisé et □ que j’emploie incessamment des termes sales, tels qu’ordure, merde, etc. [...] Je ne peux penser à ces MM. sans penser à merde et à de l’ordure» (*id.*: 84); e é de realçar também que o enunciador tem o cuidado de explicar ao seu destinatário o motivo pelo qual não pode deixar de usar calão.

Emocionalmente, o enunciador refere a sua sinceridade e a seriedade do seu trabalho: «Ce pamphlet est écrit en toute sincérité et n’est pas fait pour rire» (*id.*: 79).

Já sobre os dois últimos traços típicos do texto panfletário propostos por Angenot, apresentaremos apenas uma perspectiva de conjunto, sem recurso a transcrições exemplificativas, visto que a amplitude genérica dos traços sobressai do seu pendor satírico-moralizador.

Assim, e em quinto lugar, quanto à *teatralidade* versus *racionalidade*, importa dizer que, nestes três textos, marcadamente de opinião *contra* a opinião estabelecida, é bem visível a teatralidade referida por Angenot, sobrepondo-se à própria argumentação. Essa teatralidade afigura-se, em *Des Cas d’Exhibitionnisme*, como resultante do tom um tanto ou quanto pomposo a nível da assunção do enunciador como cientista *dos costumes* da sociedade que critica; essa teatralidade sobressai, em *La France en 1950*, pela acumulação de casos ligados à inversão sexual própria de um mundo às avessas; e em *Messieurs les Souteneurs*, a teatralidade destaca-se essencialmente pelo uso do calão e da obscenidade, as quais o enunciador diz não conseguir evitar, dada a baixez moral dos autores que refere, mostrando-se, até certo ponto, refém da influência daqueles que, também por isso, critica.

Por último, e em sexto lugar, quanto ao *afastamento de tudo o que não é pertinente ao discurso*, é notório, nos três textos, que o enunciador quer vincar a sua

visão catastrofista do mundo, empenhando-se em anunciar a destruição da civilização ocidental, representada pela deterioração de valores na sociedade francesa. É por isso que o enunciador tem a preocupação de selecionar os casos que julga pertinentes e adequados ao seu discurso, pois desse modo levará também o destinatário a conceber tal perspectiva apocalíptica e a aceitar a sua visão profética (que julga convincente) do estertor da sociedade ocidental.

Efetuada esta breve aplicação dos seis traços característicos do texto panfletário (segundo Marc Angenot) aos textos fragmentários de Méluet, vejamos, de seguida, algumas afinidades temáticas entre Jean Seul de Méluet e Álvaro de Campos, sobretudo no que diz respeito à irreverência contra os detentores da formação do gosto artístico (os *mandarins da Europa*, para Campos; os *souteneurs* em França, para Méluet).

2.3. Algumas afinidades entre Jean Seul e Álvaro de Campos

Os registos de Fernando Pessoa quanto à produção escrita da voz pré-heteronímica de Jean Seul de Méluet, que ficou pelos rascunhos, ocorreu, como sabemos, entre 1907 e 1914; Álvaro de Campos surgiria no fim desse período. Embora Pessoa indique o início da produção poética do heterónimo Álvaro de Campos como tendo ocorrido em 1914, na carta sobre a génese da heteronímia a Adolfo Casais Monteiro, escrita em 13 de janeiro de 1935 (cf. FP, CPP, 1998: 251-260), sabe-se que a criação de Campos é anterior a essa data. Lembre-se apenas esta referência de Cleonice Berardinelli a poemas de Álvaro de Campos anteriores a 1914: «[...] os *Três sonetos* datados de 1913 (*Quando olho para mim; A Praça da Figueira; Olha, Daisy*)» (BERARDINELLI, C., 1990: 22). Como quer que seja, pode verificar-se, assim, que o apagamento de Méluet e o surgimento de Campos se localizam num tempo relativamente contíguo.

Eduardo Lourenço, considerando a imanência de Campos residente nos seus textos, diz-nos que a sua voz aparenta, numa primeira leitura, grande extroversão:

A voz que se exprime em Álvaro de Campos — que é Álvaro de Campos — sobretudo aquela que ascende, que se eleva nas grandes *Odes* futuristo-whitmanianas, parece, à primeira vista, a de um sujeito finalmente extrovertido, que não somente não esconde o

seu desejo, mas o exhibe em vagas de um erotismo flamejante, sem precedentes na nossa literatura (LOURENÇO, E., 1993: 74).

Porém esclarece, logo de seguida, que essa leitura é ilusória, dizendo que “Pessoa-Campos” pretenderá camuflar a «imobilidade» da instância enunciativa (e da instância criadora), como se pode ver nesta passagem:

Mas trata-se, como sabem todos os que leram a *Ode Marítima*, de um devaneio sado-masoquista, de uma excitação factícia e fictícia, destinada a mascarar, sob o delírio dos deboches imaginários, a *imobilidade* do sonhador mais que acordado que é Pessoa-Álvaro de Campos (*ibid.*).

E João Barrento, num ensaio sobre o Sensacionismo, refere-se ao tédio e à “*décadence*” de Álvaro de Campos como elementos propulsores da sua espectacularidade exibicionista, nestes termos:

Também Álvaro de Campos, nas suas odes mais conhecidas — a *Ode Triunfal* e a *Ode Marítima* —, procura compensar e superar, em si mesmo, através dos aspectos mais espectaculares, animalescos e violentos dum «sensacionismo de superfície», o seu próprio tédio e a sua própria *décadence* [...] (BARRENTO, J., 1986: 12-12).

Por seu lado, Cleonice Berardinelli, salientando primeiro o tom sério e angustiante dos seus textos, refere-se à veia satírica de Álvaro de Campos, deste modo:

Em sua poesia predominantemente séria, bissemicamente dramática, onde se extravasa a angústia de viver e a náusea do mundo, aqui e ali se ouve uma nota, um acorde, uma sucessão de acordes em que satiriza o homem e a sociedade, mas, via de regra, em tom sério, amargo, chegando ao humor negro, exprimindo-se em versos livres e brancos. Só nos poemas mais breves, medidos e rimados, a sátira de Campos se aligeira, podendo ser mesmo jocosa, como nos dois poemas inéditos, sem data mas com atribuição explícita: *Ai, Margarida* e *No conflicto escuro e bêsta...* [...] (BERARDINELLI, C., 1990: 23).

Destes breves poemas de Campos referidos por Cleonice Berardinelli, transcrevemos o segundo por nos mostrar o modo como a percepção irónica do sujeito poético se debruça sobre a realidade quotidiana e comezinha circundante — focalizando a ganância dos comerciantes:

No conflicto escuro e bêsta
Entre a luz e o lojame,
Que ao menos luz se derrame
Sobre a verdade, que é esta:

Como é uso dos lojistas
Aumentar aos cem por cento,

Protestam contra um aumento
Que é reles ás suas vistas.

E gritam que é enxovalho
Que os grandes, quando ladrões,
Nem guardam as tradições
Dos gatunos de retalho.

Luzistas, que vos ocorra
Roubar duzentos por cento!
E acaba logo o argumento
Entre a Maffia e a Camorra...
(FP, AC, 1990: 289-290).

Como se pode ver, o “eu” poético discorre sobre a ganância dos pequenos comerciantes “logistas/luzistas”, sugerindo-lhes, ironicamente, o aumento (“roubo”) de duzentos por cento, como fariam os grandes comerciantes, referindo-se ao comércio ilícito das organizações italianas Máfia e Camorra; e, também como se pode confirmar ao nível formal, este poema está distante do versilibrismo característico de Campos, visto que apresenta regularidade versificatória: é composto por quatro quadras, com versos em redondilha maior e rima emparelhada e interpolada.

E se neste poema apenas é apresentada uma perspetiva irónica, já num outro poema sobre a imprensa portuguesa Campos revela mais semelhanças com o estilo satírico-burlesco de Méluet, sobretudo pelo recurso ao calão para exprimir a indignação do “eu” poético — através do uso de expressões bem vincadas (“porra”, “merda”, “filhos da puta”):

Ora porra!
Então a imprensa portugueza
é que é a imprensa portugueza?
Então é esta merda que temos
que beber com os olhos?
Filhos da puta! Não, que nem
ha puta que os parisse.
(*id.*: 292).

Como se pode ver, para além do calão, sobressaem no poema as interrogações retóricas e as exclamações, através das quais o “eu” poético manifesta o seu repúdio e desdém perante a falta de qualidade da imprensa portuguesa. E esse repúdio culmina na afronta final, presente nos dois últimos versos, desdenhosamente vexatória para com os responsáveis dessa imprensa, rebaixando-os duplamente: pelo insulto e, mais ainda, por nem nem serem merecedores desse insulto.

E pela sua proximidade moralista⁴⁶ com Méluret, não podemos deixar de transcrever parte do seguinte poema (de cinquenta e seis versos) sobre a miséria social e humana, que transmite a profunda e dorida emoção do sujeito poético:

Bem sei que tudo é natural
Mas ainda tenho coração ...
Boa noite e merda! ...
(Estala, meu coração!)
(Merda para a humanidade inteira!)

Na casa da mãe do filho que foi atropelado,
Tudo ri, tudo brinca.
E ha um grande ruido de buzinas sem conta a lembrar
Quem tem filhos atropellaveis!
Como tudo esquece quando ha dinheiro.
Bebé igual a X.

Receberam a compensação:
Bebé igual a X!
Gosam o X neste momento,
Comem e bebem o bebé morto,
Bravo! São gente!
Bravo! São a humanidade!
Bravo: são todos os paes e todas as mães!

O bebé morreu, mas o que existe são dez contos.
Isso, dez contos.
Pode fazer-se muito (pobre bebé) com dez contos.
Pagar muitas dividas (bebésito querido)
Com dez contos.
[...]

(É claro que foi uma desgraça)
Mas agora pagaram-se as contas.

⁴⁶ Lembremos que também, em provavelmente 1914, Bernardo Soares manifesta preocupações moralistas em tom didático: «Desejaria construir um código de inercia para os superiores nas sociedades modernas. A sociedade governar-se-hia espontaneamente e a si-própria, se não contivesse gente de sensibilidade e de inteligência. Acreditem que é a única coisa que a prejudica. As sociedades primitivas tinham uma feliz existência mais ou menos assim. Pena é que a expulsão dos superiores da sociedade resultaria em eles morrerem, porque não sabem trabalhar. E talvez morressem de tédio, por não haver espaços de estupidez entre eles. Mas eu fallo do ponto de cura da felicidade humana. Cada superior que se manifestasse na sociedade seria expulso para a Cidade dos superiores. Os superiores seriam alimentados, como animais em jaula, pela sociedade normal. Acreditem: se não houvesse gente inteligente que apontasse os vários mal-estares humanos, a humanidade não dava por eles. E as criaturas de sensibilidade fazem sofrer os outros por *sympathia*» (FP, LD, 2010: 61-62). Consideremos, nestas palavras, o aspeto irónico subjacente à perspetiva da reorganização social, pela sua proximidade com a inversão perspetivada por Méluret. Neste âmbito, sobressai a referência à erradicação social de indivíduos que seriam relegados para a *Cidade dos superiores*, onde viveriam inativos e a morrer *de tédio* por *não saberem trabalhar*; e então seriam sustentados pela *sociedade normal*, composta pelos homens sem sensibilidade e sem inteligência. Esta segregação contribuiria para a felicidade humana já que, assim, *a humanidade* não conseguiria perceber os diversos *mal-estares humanos* por não haver quem lhe indicasse esse caminho. Cremos que se trata aqui da defesa irónica de um ponto de vista sustentado na inversão, e que é o do privilégio da insensibilidade e da recusa da inteligência para que a humanidade, despreocupada de tudo, possa ser feliz. O sujeito desta proposta sabia, certamente, que seria alvo da segregação que propõe, por ser um pensador, e sabia que aquilo que defende conduziria ao triunfo da componente animal do homem — podendo, assim, esta proposta talvez ser interpretada como uma crítica às elites dirigentes por terem falhado a organização social já que *não sabem trabalhar*.

(É claro que aquelle pobre corpinho
Ficou triturado)
Mas agora, ao menos, não se deve na mercearia.
(É pena sim, mas ha sempre um allivio).
(*id.*: 277-278)

Por sua vez, neste último poema, o “eu” poético insurge-se contra a “humanidade inteira” porque a família atingida pelo acidente que vitimou o bebê acaba por privilegiar a própria sobrevivência em detrimento de uma vida perdida, valorizada em “dez contos” – apercebida pelo “eu” como sinal da miséria humana que apenas tem em conta a sua subsistência, mantendo-se alheia a quaisquer valores próprios da dignidade humana. Lendo a sequência dos versos parentéticos da última estrofe, *de per si*, apercebemos o jogo da dualidade do sentimento “desgraça”/“alívio” por parte da família do bebê desaparecido, que privilegia o sentimento de alívio já manifestado pela reação familiar de que dá conta a segunda estrofe. Neste poema, perpassam, assim, a indignação e a dor do sujeito poético (“Estala, meu coração!”), numa manifestação de oposição ao senso comum da sociedade que procura alhear-se das catástrofes que a atingem regozijando-se com algo material e irrisório (“dez contos”) que o sujeito repudia em termos sarcásticos, na terceira estrofe (“Comem e bebem o bebê morto”). Aqui, o sarcasmo não levanta dúvidas de interpretação, dada a sua inserção no contexto da situação apresentada no poema, reduzida a uma breve leitura metafórica. Já o sarcasmo de Méluet, embora também redutível ao universo representado, configura-se, por vezes, como demasiado excessivo por incidir no relato monstruoso e repugnante.

As afinidades entre Jean Seul de Méluet e Álvaro de Campos que vamos ter em consideração, agora, inserem-se no âmbito do texto panfletário; por isso, nesta parte do nosso trabalho, interessa-nos observar, sobretudo, a vertente iconoclasta e panfletária de Álvaro de Campos. Assim, vamos dar alguma atenção ao texto no qual ela está mais patente, o seu manifesto literário *Ultimatum* (1917)⁴⁷, publicado na revista *Portugal Futurista*. E vejamos, agora, no *Ultimatum*, a presença dos traços do texto panfletário propostos por Marc Angenot.

⁴⁷ Em *Pessoa Revisitado*, nas Notas — letra “P” —, Eduardo Lourenço refere o seguinte: «As opiniões acerca do *Ultimatum* divergem. G. S. considera-o “peça panfletária de alta virulência e penetrante análise” (p. 127 do 2º vol.). G. Lind minimiza-lhe o alcance considerando-o desactualizado na sua percepção da cultura viva da época e nota-lhe as lacunas de informação» (LOURENÇO, E., 2000: 212). E, depois de referir que, embora «tal ponto de vista» seja defensável, afirma que não será adequado «ao propósito confessado de A. Campos». E Eduardo Lourenço comenta que não havia razão para Campos dar «mandado de despejo» aos Claudel, aos Unamuno, aos Gide ou aos “grandes escritores russos e todos os grandes escritores alemães” se não eram então mandarins ou como tal [Campos] não os considerava» (cf. *ibid.*).

Quanto ao primeiro traço — *o referente ao estatuto do enunciador* —, verificamos que ao enunciador deste discurso panfletário não foi outorgado qualquer mandato para se dirigir aos «mandarins da Europa»; é ele próprio que se arroga da legitimidade de tal Missão/ato, julgando-se detentor de uma verdade absoluta e para a qual se propõe indicar o percurso acertado. Valendo-se dessa pretensa legitimidade, Campos critica a situação sociocultural de toda a Europa, dirigindo as suas críticas contra diversas personalidades em voga na época, apelando à urgência da mudança, querendo cortar com a tradição e com a inatividade, sobretudo porque, como refere, «A Europa tem sede de que se crie, tem fome de Futuro!» (FP, U, 1990: 32).

Quanto ao segundo traço — *o referente ao estatuto do destinatário* —, verificamos que, antes de mais nada, há aqui a considerar dois níveis de destinatário: o do nível interior ao texto e o do nível exterior ao texto. No primeiro caso, os destinatários são bem sinalizados — identificados pelos seus nomes próprios, e referidos também com profundo desprezo sintetizado em outros: «Todos! Todos! Todos! Lixo, cisco, choldra provinciana, safardanagem intellectual!» (*id.*: 30). No segundo caso, pode dizer-se que o estatuto do destinatário deste texto panfletário já se constituirá como “problemático”, podendo manter correspondência com a imagem sugerida por Angenot, referente à “la bouteille à la mer”, à espera que atinja o tal público “favorável”. Este público seria recetivo à sua mensagem se comungasse dos mesmos ideais do enunciador a propósito da cultura europeia e se comungasse da sua visão sobre a especificidade do artista e sobre a individualidade da personalidade.

Quanto ao terceiro traço — *o referente à espoliação lexical (do autor)* —, Campos contorna a sua posição de “espoliado lexical”, saturando o seu discurso de associações absurdas, e impondo, assim, o seu universo lexical, quando refere, por exemplo: «Ahi! Que fazes tu na celebridade, Guilherme Segundo da Alemanha, canhoto maneta do braço esquerdo, Bismark sem tampa a estorvar o lume» (*ibid.*)?!

Quanto ao quarto traço — *o referente à dificuldade em lidar com o discurso persuasivo* —, Campos apresenta a sua satirização baseada em “evidências” com tons bastante carregados, pois o enunciador não quer persuadir o destinatário, pretendendo, antes, impor-lhe a sua perspetiva como se não existisse outra. Esta atitude mantém-se ao longo da sua exposição argumentativa, já que o enunciador não se esforça por conciliar *razão e afetividade*, falando do alto da sua superioridade — apenas ensombrada pelo facto de reconhecer que não conhece o «methodo» salvífico e de confessar que apenas vê o caminho a seguir, não sabendo onde vai desembocar:

Mas qual o Methodo, o feito da operação collectiva que ha de organizar, nos homens do futuro, esses resultados? Qual o Methodo operatorio inicial? O Methodo sabe-o só a geração por quem grito, por quem o cio da Europa se roça contra as paredes! Se eu soubesse o Methodo, seria eu-proprio toda essa geração! Mas eu só vejo o Caminho; não sei onde elle vae ter (*id.*: 34).

Mesmo assim, o enunciador não abdica da sua superioridade quando concede que se conhecesse o método se igualaria a uma geração.

Quanto ao quinto traço — *o referente à teatralidade versus racionalidade* —, o enunciador, vinca bem a *sua opinião* contra a *opinião estabelecida*, sustentando uma nítida teatralidade, realçando mesmo, no final, a sua postura física: «de costas voltadas»; e essa teatralidade sobressai também, em detrimento da racionalidade, pela procura de reações emotivas, indignadas, semelhantes à sua: «O Methodo sabe-o só a geração por quem grito, por quem o cio da Europa se roça contra as paredes» (*ibid.*)!

Quanto ao sexto traço — *o referente ao afastamento de tudo o que não é pertinente ao discurso* —, constatamos que, discursivamente, o enunciador não admite a possibilidade de outras interpretações diferentes daquelas que apresenta, só essas lhe interessando transmitir; e por isso só essas considera pertinentes. A necessidade de mudança está aqui patente, apresentando por isso a sua *proclamação* que sustenta e advoga a vinda do «Super-homem». Para ele, o que está em causa é a necessidade de mudança, a nível da *política*, da *arte* e da *filosofia*. Para ele, só a partir dessa rutura é que pode ser instaurada uma nova ordem (civilizacional?) que permite dar resposta à sede de reconstrução europeia, resposta que será portuguesa (admitindo que os destinatários do seu discurso são os portugueses, já que se encontra *de costas* para a Europa): «A Europa tem sede de que se crie, tem fome de Futuro» (*id.*: 32)!

Postas estas considerações sobre o *Ultimatum* enquanto texto panfletário, abordemos, agora, algumas estratégias discursivas que o caracterizam.

A nível dos “instrumentos discursivos” do *manifesto* literário, Dionísio Vila Maior destaca (remetendo para Claude Abastado, Osvaldo Manuel Silvestre e Jean Marie Gleize, entre outros)⁴⁸ as seguintes estratégias:

⁴⁸ Dionísio Vila Maior remete, entre outras, para as seguintes referências bibliográficas que não constam da nossa bibliografia: SILVESTRE, Osvaldo Manuel — *A Vanguarda na Literatura Portuguesa. O Futurismo*, Coimbra, Fac. de Letras, 1990 [Dissertação de Mestrado]; ABASTADO, Claude — «Introduction à l'analyse des manifestes», in *Littérature*, 39, octobre, 1980, pp.3-11; GLEIZE, Jean-Marie — «Manifestes, préfaces: sur quelques aspects du prescriptif», in *Littérature*, 39, octobre, 1980, pp.12-16. Entretanto, tenha-se ainda em conta, como, aliás, já referimos, o texto do mesmo Dionísio Vila Maior, intitulado *Le manifeste littéraire et la cohérence carnavalisée du discours moderniste portugais et brésilien* (VILA MAIOR, D., 2011b), onde este estudioso reflete sobre questões importantes no que ao estudo do manifesto literário diz respeito: os inícios do manifesto moderno; o paradoxo do manifesto literário; o manifesto literário como ato carnavalesco; a(s) verdade(s) do manifesto; as liberdades do manifesto literário.

De facto, no contexto de um vasto e polifacetado leque de instrumentos discursivos assiste-se [...], à multiplicidade dos mais variados recursos estilísticos: a “alusão breve, a declaração assertiva e injuntiva, a frase exclamativa e exortativa, o verbo no modo imperativo, a frase na primeira pessoa (do plural e/ou do singular), a reiteração anafórica, a ironia, o sarcasmo, a diatribe, a injúria explícita, a metáfora, a hipérbole, o terrorismo intelectual” (VILA MAIOR, D., 1996: 132).

Ora não esqueçamos que algumas destas estratégias técnico-discursivas são também utilizadas por Méluet, como, por exemplo, *a frase exclamativa e exortativa, o verbo no imperativo, a ironia e o sarcasmo, a diatribe e a injúria.*

O texto do *Ultimatum* («Mandado de despejo aos mandarins da Europa! Fóra.») divide-se em quatro partes. A primeira parte incide sobre a decadência social e cultural da Europa; a segunda parte aborda a preparação das soluções de que a Europa necessita (e que deseja, segundo Campos) para a sua reconstrução; a terceira parte focaliza a especificação das soluções que possibilitam essa reconstrução; a quarta parte consiste na proclamação da vinda do Super-homem, “para um futuro próximo”. O pressuposto desta quarta parte do *Ultimatum* corresponderá, em Méluet, à sustentação da vinda de uma nova ordem sociocultural.

Considerando genericamente o texto, verificamos que Campos critica a decadência da Europa, a nível sociocultural, por culpa dos seus *mandarins*, à semelhança da crítica sociocultural de Méluet. E, à semelhança de Méluet, também essa crítica é feita num tom profético de um iconoclasta solitário. Lembra-se, a propósito do profetismo presente na última parte deste texto, que Dionísio Vila Maior menciona a eventualidade de poder ser associado à sentida necessidade de “renascimento” cultural: «se entendermos, nesta etapa, a dimensão (algo) profética do discurso de Campos como condição derradeira da reforma da sua geração, poderemos fundamentar a relação entre “homem-futuro” e «Super-homem» e a vigência de tais entidades num amplo processo de “renascimento”» (*id.*: 178-179). E enquanto que esse tom profético traduz uma violenta indignação marcada pelo desprezo, o profetismo de Méluet incorpora uma dimensão marcada pelo *ódio*, como o próprio refere.

Assim, em *La France en 1950*, Méluet proclama vigorosamente o seu ódio por um sinal da degenerescência, o da “prostituição intelectual”: «Je hais la prostitution des rues, mais je sais que pire est celle des âmes» (FP, JSM, 2006: 68). Em *Messieurs les Souteneurs*, Méluet proclama também o seu ódio por outra forma da mesma degenerescência, a “expressão da sensualidade na literatura”: «Je hais le sensualisme littéraire parce que c’est une atente à la liberté individuelle, et j’aime et je respecte plus

que toute autre chose, la liberté due à chacun (*id.*: 80)⁴⁹. E, como vemos, no *Ultimatum*, Campos proclama o seu desprezo pela inabilidade criativa dos «mandarins»: «Eu, da Raça dos Descobridores, desprezo o que seja menos que descobrir um Novo Mundo» (FP, U, 1990: 32)!

Como podemos verificar pelos textos, o ódio assumido de um (Méluret) e o desprezo, igualmente assumido, do outro (Campos) versam sobre as temáticas da decadência e da degeneração, embora com diferentes níveis de abordagem, satírica e burlesca em Méluret, de crítica agressiva em Campos. De facto, considerando o *Ultimatum*, de Campos, e *La France en 1950*, de Méluret, mas sobretudo *Messieurs les Souteneurs*, a primeira afinidade a constatar é o repúdio da cultura europeia instituída, incidindo sobretudo nos dirigentes que veiculam o gosto artístico causando consequências graves na educação desse gosto, no caso de Campos, e na acentuação da erosão a nível sociocultural, no caso de Méluret.

O *Ultimatum* apresenta a nível temático e estilístico semelhanças com o discurso corrosivo dos textos satíricos de Méluret. Em Méluret, o enunciador tem intuítos moralizadores e coloca-se numa posição superior, de alguém com mais conhecimentos do que os destinatários, manifestando uma postura exortativa, pois quer captar a sua adesão para a luta a travar. No texto de Campos, o enunciador lança a sua diátribe contra os *mandarins* europeus, colocando-se numa posição de manifesta superioridade perante o destinatário, para proclamar, no final, a vinda do «Super-homem».

Perante a cultura instituída, ambos demonstram idêntica postura ideológica, manifestando, provocatoriamente, o seu repúdio pelos *fazedores de opinião* do momento: Campos, pelos *mandarins da Europa*; Méluret, pelos *souteneurs* franceses. Como quer que seja, ambos parecem seres solitários e ambos imprimem aos seus discursos um tom profético.

No *Ultimatum*, o enunciador insurge-se contra os representantes da cultura europeia burguesa instituída os quais repudia, com este seu «Mandado de despejo aos mandarins da Europa. Fóra» (*id.*: 30)!, iniciando a sua insurreição nos termos iconoclastas e agressivos que esta transcrição demonstra:

Fóra tu, Anatole France, Epicuro de pharmacopeia homeopathica, tenia-Jaurès do Ancien Régime, salada de Renan-Flaubert em louça do século dezassete, falsificada!
Fóra tu, Maurice Barrès, feminista da Acção, Châteaubriand de paredes nuas, alcoviteiro de palco da pátria de cartaz, bolor da Lorena, algibebe dos mortos dos outros, vestindo do seu commercio!

⁴⁹ Poderá entrever-se na palavra “atente” o sentido de “attentats” (PATRÍCIO, R. e PIZARRO, J., 2006: 118).

Fóra tu, Bourget das almas, lamparineiro das particulas alheias, psychologo de tampa de braço, reles snob plebeu, sublinhando a regua de lascas os mandamentos da lei da Igreja!
 Fóra tu, mercadoria Kipling, homem-prático do verso, imperialista das sucatas, épico para Majuba e Colenso, Empire-Day do calão das fardas, tramp-steamer da baixa imortalidade!
 Fóra! Fóra!
 Fóra tu, George Bernard Show, vegetariano do paradoxo, charlatão da sinceridade, tumor frio do ibsenismo, arranjista da intelectualidade inesperada, Kilkenny-Cat de ti próprio, *Irish Melody* calvinista com letra da *Origem das Espécies*!
 Fóra tu, H. G. Wells, ideativo de gesso, sacca-rolhas de papelão para a garrafa da Complexidade!
 Fóra tu, G. K. Chesterton, christianismo para uso de prestidigitadores, barril de cerveja ao pé do altar, adiposidade da dialectica cockney com o horror ao sabão influenciando na limpeza dos raciocínios!
 Fóra tu, Yeats da celtica, bruma á roda de poste sem indicações, sacco de pôdres que veiu á praia do naufragio do simbolismo inglez!
 Fóra! Fóra!
 Fóra tu, Rapagnetta-Annunzio, banalidade em caracteres gregos, “D. Juan em Pathmos” (solo de trombone)!
 E tu, Maeterlinck, fogão do Mysterio apagado!
 E tu, Loti, sopa salgada, fria!
 E finalmente tu, Rostand-tand- tand- tand- tand- tand- tand- tand!
 Fóra! Fóra! Fóra!
 E se houver outros que faltem, procurem-nos ahi para um canto!
 Tirem tudo isso da minha frente!
 Fóra com isso tudo! Fóra!

[...]

Todos! todos! todos! Lixo, cisco, choldra provinciana, safardanagem intellectual (*ibid.*)!

A citação é longa, mas, por isso, elucidativa da imprecação que raia o absurdo e a agressão gratuita, como convém ao discurso panfletário. Como vemos, o enunciador, recorrendo a um tom acintoso e a linguagem sem nexos (*E tu, Loti, sopa salgada, fria!*), despede violenta e indiscriminadamente nomes sonantes da cultura — que considera *mandarins: Fóra com tudo isso! Fóra!*) —, qual Cristo a expulsar os vendilhões do templo. E insurge-se contra os literatos representantes da “choldra provinciana” e da “safardanagem intellectual”.

Em Méluet, o enunciador insurge-se contra os autores franceses (representantes da literatura burguesa europeia) num tom acintoso, manifestando semelhanças a este nível com o texto de Campos, mas recorrendo a léxico de âmbito sexual (acentuando a violação daquilo que há de mais recôndito em cada indivíduo), como podemos ver em *La France en 1950*:

La littérature □ des onanistes moraux, des gens sans moral (...) augmente. La loi du □ ne peut rien faire. Il n’y a pas de mots — on le prévoit — pour classer la bassesse et la lâcheté de ces âmes ordurières et bourgeoises. Un écrivain écrit pour l’humanité. [...] Je hais la prostitution des rues, mais je sais que pire est celle des âmes (FP, JSM, 2006: 68).

Como se pode ver, ao erigir como alvo da sua crítica os *mandarins da Europa*, Campos destaca referências negativas relativamente a países europeus: a “ambição italiana”, o “esforço francês”, a “organização britânica”, a “cultura alemã”, a “Áustria-súbdita”, a “Von Bélgica”, a “escravatura russa”, o “imperialismo espanhol”. Mas alarga a sua crítica aos Estados Unidos, a Portugal e ao Brasil:

Tu, Estados Unidos da America, synthese-bastardia da baixa-Europa, alho da assorda transatlantica, pronuncia nasal do modernismo inesthetico!
E tu, Portugal-centavos, resto de Monarchia a apodrecer Republica, extrema-uncção-enxovalho da Desgraça, collaboração artificial na guerra com vergonhas naturaes em Africa!
E tu, Brazil, “republica-irmã”, blague de Pero Alvares Cabral, que nem te queria descobrir!
Ponham-me um pano por cima de tudo isso!
Fechem-me isso á chave e deem a chave fóra (FP, U, 1990: 30)!

A violência da atitude do enunciador em Campos, com recurso ao campo semântico da agressividade, e também a sua postura no final deste manifesto revelam afinidades com o enunciador em Méluet, enquanto iconoclasta solitário, que assume a missão de propagar a verdade, em *Des Cas d'Exhibitionnisme*. E é por isso que se dirige, como já referimos, aos homens que sejam «forts», «sains d'esprit», «logiques», «cohérents», «penseurs» e «sincères» (cf. FP, JSM, 2006: 47)⁵⁰.

Tal como Campos, Méluet encontra-se em Lisboa. Mas o discurso de Campos será dirigido a portugueses inconformados com a *desordem* europeia, e o de Méluet será dirigido àqueles franceses que ignoram a situação catastrófica de França.

Assim como Méluet contesta o contexto civilizacional decadente, Campos, enquanto detentor assumido da “verdade”, propõe-se indicar o caminho a seguir, proclamando euforicamente a «criação científica dos Super-homens» e urdindo a sua insurreição “em altos gritos”. No final do *Ultimatum*, o enunciador posiciona-se perante a Europa, “de costas voltadas”, lançando a sua proclamação iconoclasta: «Proclamo isto bem alto e bem no auge, na barra do Tejo, de costas para a Europa, braços erguidos, fitando o Atlantico e saudando abstractamente o Infinito» (FP, U, 1990: 34)⁵¹.

⁵⁰ Como não há referências explícitas aos destinatários dos outros textos de Méluet, assumimos que mantêm estas mesmas características.

⁵¹ A propósito desta postura do enunciador, sublinhe-se a posição de Leyla Perrone-Moisés, que considera que ele apresenta um discurso destinado aos próprios futuristas, afirmando o seguinte: «A falsa semelhança com o fim do primeiro manifesto de Marinetti parece-me intencional, com o objetivo de melhor expor a diferença. É ao próprio futurismo, como corrente europeia menor (se comparada a seus altos desígnios de Descobridor Encoberto), que Pessoa volta as costas (PERRONE-MOISÉS, L., 1990: 22). Entendemos, porém, que Campos, num discurso com tonalidades futuristas, não “volta as costas” à Europa, mas antes aos dirigentes europeus (aos quais chama *mandarins*) por considerá-los os causadores da decadência da Europa.

E assim como Méluret contesta a influência nefasta dos *souteneurs*, o enunciador do *Ultimatum* apresenta a sua conceção do artista, propondo a “abolição do dogma da individualidade artística”: «Nenhum artista deverá ter só uma personalidade. Deverá ter várias, organizando cada uma por reunião concretizada de estados de alma semelhantes, dissipando assim a ficção grosseira de que é uno e indivisível» (*ibid.*).

Refletindo sobre a abolição da individualidade da personalidade artística em Pessoa, o estudioso Fernando Guimarães lembra que ela se impõe como uma das manifestações vanguardistas: «O sacrifício da personalidade, cujo limite é a despersonalização do texto, parece ser uma nota dominante, e que a maioria dos críticos reconhece, na maneira como se manifesta a Vanguarda» (GUIMARÃES, F., 1992: 13). Por outro lado, refere Dionísio Vila Maior, em *Introdução ao Modernismo*, ser conveniente ter em conta a «tendência para a diversificação estética», lembrando que «essa tendência surge explicitamente representada numa das mais salientes afirmações de carácter estético, justamente na voz do heterónimo pessoano Álvaro de Campos: “ser tudo de todas as maneiras”» (VILA MAIOR, D., 1996: 193). E, referindo-se à “diversificação estética”, acrescenta ainda: «Ora esta activação de um desejo de totalidade que, para Campos, cabe ao artista do Modernismo exige-nos que perspectivemos este movimento literário e cultural como o resultado de uma estética aberta a tudo o que se mostrasse diferente» (*ibid.*).

Com efeito, a tal despersonalização do sujeito propiciará a atitude vanguardista do artista propenso a sentir tudo “de todas as maneiras”, como prescreve Campos.

No caso deste manifesto, a atitude profética do enunciador também prevê a destruição do existente, do velho, do rotineiro, para permitir a instauração do novo. O enunciador apela à rejeição dos representantes europeus da cultura instituída, que considera “lixo” e “safardanagem intelectual”, e apela à construção do Homem novo nos planos que pressupõem a “Abolição do dogma da personalidade”, a “Abolição do preconceito da individualidade”, e a “Abolição do dogma do objetivismo pessoal”.

E vemos que, face às figuras do passado, Campos contrapõe a sua perspectiva de *artista*, na qual o concebe como um ser que deve manifestar várias personalidades, e que, por isso, tem o “direito ou o dever” de exprimir o que sente “por vários”, já que, segundo Campos, o artista deve ser a «síntese-soma» dos outros em si. Campos rejeita o “sentimento auto-cristão” por privilegiar o eu individual, e repudia o “conceito de verdade absoluta”, em Filosofia, considerando que «Como tudo é subjectivo, cada opinião é verdadeira para cada homem: a maior verdade será a *somma-synthese-interior* do maior numero d’estas opiniões verdadeiras que se contradizem umas às outras» (*id.*:

33). No entanto, ele próprio apresentara a sua perspectiva, assumida como verdade absoluta, sobre a falência europeia (que é devida à sua pequenez, metaforizada pela expressão antitética «Homens-altos de Lilliput-Europa»):

Homens, nações, intuitos, está tudo nullo!
Fallencia de tudo por causa de todos!
Fallencia de todos por causa de tudo!
De um modo completo, de um modo total, de um modo integral:
Merda! (*id.*: 32).

O registo emotivo sobressai pelo uso do calão que expressará a revolta de Campos, assim como a repetição de “falência”, “tudo” e “todos”. Mas, apesar da sua crítica, Campos tem esperança no futuro da Europa por entender que ela anseia pela revolução à qual ele apela vigorosamente como seu impulsionador:

A Europa tem sêde de que se crie, tem fome de Futuro!
A Europa quer grandes Poetas, quer grandes Estadistas, quer grandes Generaes!
[...]
A Europa quer a Grande Idéia que esteja por dentro d'estes Homens Fortes — a idéia que seja o Nome da sua riqueza anonyma! (*ibid.*)

Mas veja-se que esta ânsia de Campos com vista à construção de uma Europa forte tem o seu contraponto na denúncia do mal-estar social francês, com ao humor negro, através das referências abjetas em *La France en 1950*, como demonstram os seguintes exemplos: «On a trouvé des voluptés étranges, leur exemple: estropier les pauvres, les tordre les oreilles, □» (FP, JSM, 2006: 63); «M. est accusé de n'avoir pas violé un enfant de 2 mois» (*ibid.*).

No texto panfletário de Campos, é visível o excesso, comum a Méluet. Por isso procedamos à reflexão sobre algumas estratégias técnico-discursivas comuns a ambos⁵². A tonalidade sincopada, dominante em alguns excertos, e a sequência lógica do discurso, na terceira parte do texto, parecem marcar a postura (quase diríamos) “militar”, sugerindo a impressão de capacidade de liderança (capacidade comum a Méluet, sempre que se propõe mostrar a degenerescência que, na sua opinião, todos desconhecem).

No plano discursivo, o excesso resulta do recurso ao absurdo, ao uso do sarcasmo, do calão, da anáfora, das apóstrofes, de asserções lapidares, breves e incisivas, exigindo

⁵² Privilegiaremos, aqui, apenas algumas estratégias técnico-discursivas, exemplificativas do recurso ao excesso por parte de Campos (algumas estratégias referentes ao excesso nos textos de Méluet constam na secção 3.1. *Os textos fragmentários de Jean Seul de Méluet*).

a atenção constante do destinatário. O uso do calão, por exemplo, permite expressar a exaltação do enunciador — «Merda» (FP, U, 1990: 32)! A anáfora “Fóra” é usada dezassete vezes, na parte inicial (cf. *id.*: 30). Quando o enunciador manifesta o seu *Desprezo* pelos «Homens-altos de Lilliput-Europa», recorre à anáfora “Passae!” vinte e uma vezes na mesma sequência (cf. *id.*: 31). A anáfora “Proclamo” é usada dez vezes, na parte fina do texto (cf. *id.*: 34). O discurso do excesso resulta também do uso recorrente da frase exclamativa. O apelo veemente ao destinatário, grafado em maiúsculas, «ATTENÇÃO!» (*id.*: 32), acentua a gravidade do momento e precede a proclamação que, por sua vez, antecede a indicação do “caminho” a seguir.

Mais: o discurso de Méluet é destinado a um público francês; no caso do *Ultimatum*, recorde-se igualmente que, logo na primeira parte, depois de referir a falência geral, o enunciador apresenta a França, destacando a sua artificialidade e a sua fragilidade deste modo: «Tu, “esforço francez”, gallo depennado com a pele pintada de pennas! (Não lhe dêem muita corda senão parte-se!)» (*id.*: 30).

Em conclusão, nesta relação de afinidades entre Jean Seul de Méluet e Álvaro de Campos, destacamos em ambos a perspetiva exibicionista da espetacularidade, umas vezes irónica outras vezes sarcástica, advinda da náusea perante atitudes e comportamentos sociais considerados hostis. Assim, o uso do calão por parte de um e de outro subjaz à visão iconoclasta e solitária, de âmbito panfletário, que visa expor a “verdade” de um “eu”, enquanto sujeito discursivo (tanto em Campos como em Méluet) aos seus destinatários inseridos numa sociedade desconhedora dos valores que esse “eu” apregoa.

Após este breve cotejo entre Campos e Méluet, procedamos, agora, a uma abordagem genérica da decadência e da degenerescência social, no âmbito do estudo das temáticas tratadas por Méluet.

CAPÍTULO III

SOB O SIGNO DA DECADÊNCIA

Ao pensar na decadência de objetos que lhe são próximos, o homem tem tendência, em nosso entender, a associá-la ao que é velho, sem préstimo, como no caso de uma habitação deteriorada ou de vestuário gasto pelo uso. Neste sentido, a decadência humana está associada a causas naturais como a velhice, a doença, a falta de mobilidade física e a dificuldade de raciocínio. Contudo, a decadência extrema estará associada a efeitos provocados pelo homem, as consequências de uma guerra, por exemplo (os estropiados, a putrefação).

Por outro lado, a decadência pode ser também associada à sordidez, à traição, à hipocrisia, à corrupção, no fundo, a tudo o que é detestável à vivência do bem individual e do bem comum. Por isso, no nosso dia a dia, uma forma de manifestar repúdio por aquilo que é socialmente considerado horrível ou “decadente”, será o recurso ao chamado *humor negro*, quer através de anedotas com emprego de calão e a temáticas obscenas ou mesmo através de anedotas ou canções que ridicularizam os males alheios, a velhice, os defuntos, as deficiências físicas ou mentais. Como lembra Henri Bergson, as deformidades alheias podem, por vezes, provocar no outro o riso: «Il est incontestable que certaines difformités ont sur les autres le triste privilège de pouvoir, dans certains cas, provoquer le rire» (BERGSON, H., 1985: 17). Entendemos que este riso, pretendendo, muitas vezes, ignorar o sofrimento ou a emoção do outro, é um riso leviano por duas razões: por veicular o desprezo pelas pessoas aludidas, e por nos fazer esquecer a nossa humilde condição de seres humanos sujeitos a quaisquer contingências que nos possam causar deformidades idênticas às que nos fazem rir.

Porém, quando o motivo do riso é saudável, quando não envolve a ridicularização humilhante do outro; o risível liberta-nos temporariamente de preocupações que nos afligem, permitindo-nos ultrapassar situações deprimentes, pois, como nos diz Bakhtine, a ironia «[...] (et le rire) servant à triompher des situations, à s'élever au-dessus d'elles. Seules les cultures dogmatiques et autoritaires sont unilatéralement sérieuses. La violence ne connaît pas le rire» (BAKHTINE, M., 1984: 354) — e lembram-nos estas últimas palavras que o autoritarismo e a violência não toleram o riso e a consequente livre expressão dos indivíduos e dos grupos sociais.

Mas o riso também pode se encarado como fator de coesão entre os indivíduos, como refere Bergson considerando-o um «gesto social»: «Le rire est un certain geste social, qui souligne et réprime une certaine distraction spéciale des hommes et des événements» (BERGSON, H., 1985: 67). O riso contribui, então, para a harmonização ou regularização dos comportamentos sociais, quando tem intenção satírico-moralizadora. E, como sabemos, a sátira tanto pode provocar o riso, como apenas o sorriso, de acordo com a sua contundência e com a sensibilidade de cada um de nós. Recordemos, por isso, as palavras de Bergson sobre o papel do riso enquanto elemento inibidor de comportamentos sociais desadequados: «Par la crainte qu'il inspire, il réprime les excentricités, tient constamment en éveil et en contact réciproque certaines activités d'ordre accessoire qui risqueraient de s'isoler et de s'endormir, assouplit enfin tout ce qui peut rester de raideur mécanique à la surface du corps social» (BERGSON, H., 1985: 15). É pois perante os constrangimentos sociais que lhe estão associados que o riso atinge o efeito socializador convocado pela sátira.

No caso do registo satírico de Méluet, a decadência ou degenerescência social é satirizada através de referências a individualidades ou a grupos de individualidades ilustrativos de comportamentos que primam pelo excesso, sendo reprováveis na vivência em sociedade. E entendemos que, pelo carácter excessivo das situações relatadas, os textos fragmentários de Méluet — sobretudo os assumidos como satíricos — se revestem de uma componente parodística fundamentada no *non-sens* e no absurdo do mundo às avessas⁵³. O emprego do calão terá a ver com a penetração no mundo do interdito que será necessário atravessar para atingir um posicionamento catártico propício a impelir o enunciador à ação e ao apelo à luta — o posicionamento catártico seria extensivo ao destinatário que aderisse ao apelo do enunciador. E esse apelo ao combate consubstancia-se através da indignação veiculada pela transgressão a nível linguístico, pelo uso do calão que o próprio enunciador tem a preocupação de justificar, por exemplo, em *Messieurs les Souteneurs*, deste modo: «Je ne peux penser à ces MM. sans penser à merde et à de l'ordure» (FP, JSM, 2006: 52).

O recurso argumentativo fundamentado no interdito é aqui entrevisto como algo que exige explicitação, já que as temáticas denunciadas são apresentadas como aquilo que é lícito denunciar. Assim, com a justificação da denúncia, o enunciador não corre o

⁵³ Repare-se que a propósito da obra de Gil Vicente, Maria José Palla, quando levanta a questão sobre a existência de um «mundo às avessas», refere a importância deste modo de fazer crítica da seguinte forma: «O *mundus inversus* é um tópico fundamental, arquetípico e mítico, território da memória e do imaginário. A inversão do mundo existe desde a Antiguidade e alcançou grande importância durante a Idade Média, especialmente no período carnavalesco. Do contraste entre o mundo «direito» e o «mundo às avessas» nasce a visão crítica do mundo» (PALLA, M. J., 1992: 90).

risco de “atentar” gratuitamente contra a dignidade humana, já que é em nome dessa dignidade que ele diz agir, extravasando, assim, sentimentos e pulsões sexuais macabras, com intuito catártico, pelo recurso à representação de um universo interdito — o do mundo do avesso. Por outro lado, a inserção do hediondo⁵⁴, representativo do universo do macabro, e inserido no contexto artístico, tem merecido a atenção dos artistas ao longo dos tempos, desde a antiguidade, conforme atestam as inúmeras obras quer literárias quer a nível da expressão plástica — vejam-se, por exemplo, algumas pinturas que retratam a paixão de Cristo, que, para indivíduos desconhecedores da cultura cristã, poderão ser conotadas com a pura violência gratuita (cf. ECO, U., 2007: 10). E a este propósito, a título de curiosidade, sobre as pinturas de Hieronimus Bosch [1450-1516], com os seus seres demoníacos e a sua transmutação da realidade, recorde-se o seguinte: «Em Bosch, disse-se que realizara “o demoníaco na arte”, identificaram-se fermentos heréticos, referências ao mundo do inconsciente, alusões alquímicas e antecipações do surrealismo» (*id.*: 102). Em muitas das suas pinturas, Bosch terá procurado retratar alegoricamente os vícios da sua época, já que era «tão voltado para uma reforma dos costumes que as suas representações mais fazem pensar numa série de alegorias moralizantes sobre a decadência do seu tempo» (*ibid.*). Bosch terá influenciado a pintura de Brueghel, o Velho, [1525-1569]. E sobre a pintura de Pieter Brueghel, com a sua representação irónica dos populares e do absurdo na exposição das fraquezas humanas, também em *História do Feio*, é referida a seguinte indicação: «Como nas sátiras sobre os vilões, a pintura de Brueghel representa o povo, mas não se lhe destinava. [...] Todavia, não se poderá negar que Brueghel estava atento aos costumes camponeses, mas a sua representação do vilão não é feroz e escarninha como a das sátiras medievais» (*id.*: 148).

Ora, verificamos que também na pintura a presença da sátira é marca da crítica social, expondo as fraquezas humanas artisticamente a partir do recurso alegórico, irónico ou sarcástico. Durante o período do Renascimento, deu-se um grande passo na

⁵⁴ Em *História do Feio* [dir. Umberto Eco], temos oportunidade de constatar a presença do hediondo nas artes plásticas e na literatura, desde a antiguidade até aos nossos dias. O recurso ao interdito é perspectivado como recorrente em todos os tempos, bem como a representação do feio e do grotesco. Na *introdução* desta obra, somos alertados para a existência de “três fenómenos» a considerar quanto ao feio: «[...] o feio em si mesmo, o feio formal [ou artístico] e a representação artística dos dois», sendo apresentados como exemplos de «manifestação» do *feio em si mesmo* «um excremento, um cadáver em decomposição, um ser coberto de chagas que emana um cheiro nauseabundo», e sendo referidas as manifestações do feio formal «como desequilíbrio na relação orgânica entre as partes de um todo» (cf. ECO, U., 2007: 19). Mas realce-se ainda o seguinte: «[...] por falar em feio artístico, recordamos que em quase todas as teorias estéticas, pelo menos desde a Grécia aos nossos dias, foi reconhecido que qualquer forma de fealdade pode ser redimida por uma representação artística, fiel e eficaz» (*ibid.*)

evolução das mentalidades quanto à representação daquilo que anteriormente era considerado obsceno e por isso tabu, como se vê pela seguinte transcrição:

Com o Renascimento, o obsceno entrou numa nova fase. Não só nas representações de corpos humanos os atributos sexuais já não são sentidos como motivo de escândalo e tornam-se elementos da sua beleza, mas com autores como Pietro Aretino a exaltação de actos antes inomináveis (que a decência ainda hoje proíbe se incluam em antologia) entra nas cortes, mesmo na pontifícia — e já não se põe na linha da desagradabilidade mas de um atrevido e despuadorado convite ao gozo (*id.*: 149).

Assim, nessa linha de evolução de mentalidades, o gosto artístico passa a considerar graciosamente aquilo que antes considerava interdito, visto que «A arte das classes cultas arroga-se publicamente o mesmo direito que antes era concedido quase furtivamente à canalha plebeia, salvo que o exerce com graça e não com violência — e faz desaparecer a diferença entre *dizível* e *indizível*» (*ibid.*). Isto é, o obsceno passou a ser aceite enquanto objeto de representação artística.

Mas veja-se também esta indicação sobre o recurso artístico ao obsceno⁵⁵ depois do período do Renascimento: «A obscenidade torna-se ocasião de agradável entretenimento na literatura licenciosa de Seiscentos e Setecentos, embora num autor “maledetto” como Sade ela retome todos os seus traços mais repugnantes» (*id.*: 150).

Ora, sublinhe-se que Méluet usa o nome de Sade num dos textos do *Apêndice* da Edição Crítica: «Institut Marquis de Sade pour l'□ des jeunes filles» (FP, JSM, 2006: 86). E, quase de seguida, refere brevemente um exemplo de comportamento libertino «Un jeune libertin ayant trouvé un nouveau plaisir en □ les yeux de sa grand-mère, il est devenu □ de l'imiter; l'opposition à ce raffinement n'ayant /eu/ d'opposition que chez quelques vieilles dames, /vieilles pour le plaisir/» (*ibid.*). Nesta última passagem, encontramos não só a referência crítica a um jovem libertino, mas também a alusão ao prazer procurado pelas “velhas senhoras”, que, no contexto do obsceno, não acharam graça à ridicularização da luxúria senil.

Na sequência do que foi referido sobre a importância do Renascimento na evolução de mentalidades, repare-se também que a representação do obsceno continuou a ter importância, ao longo do tempo, com intuito subversivo mas também didático:

Com Sade, ao superar o limite entre o dizível e o indizível, vai-se além do exercício normal das funções corporais: querendo ser libertador, o obsceno ultrapassa as medidas, visa a enormidade insubstituível. Como tal, adquirirá finalmente um papel dominante em muita literatura de finais de Oitocentos e com as vanguardas do século XX,

⁵⁵ Veja-se ainda a seguinte referência sobre o feio, o obsceno e o tabu: «Pretendendo [o Renascimento] representar “belamente” não só o feio inocente, mas também o considerado tabu, separa o obsceno do feio (ECO, U., 2007: 149).

precisamente para destruir os tabus dos bem-pensantes e, ao mesmo tempo, para aceitar todos os aspectos da corporalidade (*id.*: 150).

E será na perspectiva de destruição dos *tabus dos bem-pensantes* que os textos atribuídos por Pessoa a Méluet se inserem na linha vanguardista, pois o pretexto da sátira concede certa licitude para representar o *indizível*, através do recurso ao excêntrico e à inversão de valores.

Repare-se que se na Idade Média, os atos cruéis e excêntricos, denotadores do desprezo pela vida humana, eram associados a bruxaria e a entidades demoníacas. Mas agora, no século XX, quando o homem conta apenas consigo próprio, esses atos são imputados ao próprio ser humano, por isso «Nestas práticas, o diabo já não tem nenhuma função nem já se procura evocá-lo a título de justificação. Doravante, o gosto pela crueldade apresenta traços única e refinadamente humanos» (ECO, U., 2007: 227).

E considerando que o pensamento de Jean Seul de Méluet ultrapassa a mera leitura imanente⁵⁶ aos seus textos satíricos — pois remeterá para o domínio da sátira sobre a crueldade humana —, podemos acompanhar o seu intuito crítico, expresso em *Des Cas d'Exhibitionisme*, quando convoca os seus destinatários, a «défendre l'humanité de l'homme» (FP, JSM, 2006: 47). Pressupomos que este intuito se mantém ao longo de todos os seus textos. De facto, pondo a nu a prática de comportamentos sociais repugantes, Méluet associa-os à degenerescência civilizacional, na assunção de que o pior inimigo do homem é o próprio homem.

Assim, tendo em conta os pressupostos expressos genericamente sobre a decadência e sobre a representação artística do obsceno, abordaremos, seguidamente, os textos de Méluet.

⁵⁶ A propósito da crítica imanentista do texto, defendida por formalistas como Michel Riffaterre, Jacinto do Prado Coelho fala-nos da importância de *ler* um texto literário recorrendo às nossas experiências de leitura de outros textos e às nossas experiências de vida, visto que o fictício ancora num referente extradiegético; diz-nos o estudioso: «Ora, segundo penso, a leitura de qualquer texto literário seria impraticável se o leitor não recorresse a um saber estratificado que é memória de referentes textuais, colhidos em discursos orais e escritos, e de referentes contextuais; sem tal saber, adquirido incessantemente ao longo da vida — aprendido a um tempo de palavras e de seres, coisas, acontecimentos a elas associados —, o leitor não seria capaz de inserir o texto no intertexto que o invade. Quando o referente pertence ao ficcional, está nele implícito, em segundo plano, um referente extradiegético, do mesmo modo que, num quadro de Costa Pinheiro, os óculos ou o copo de Fernando Pessoa têm um duplo estatuto, o do biográfico e o do estético-simbólico» (COELHO, J. P., 1984: 31).

3.1. Os textos fragmentários de Jean Seul de Méluret

L'heure est à nous! Il faut agir, il faut combattre dès aujourd'hui, dès ce moment même (FP, JSM, 2006: 90).

Os textos de Méluret apresentam-se como rascunhos⁵⁷, com frequentes omissões de palavras ou com palavras ilegíveis ou ainda com “gralhas linguísticas”, tendo sido objeto de ordenação por Rita Patrício e Jerónimo Pizarro na Edição Crítica (PATRÍCIO, R., PIZARRO, J., 2006). Redigidos em francês, os textos foram atribuídos a Jean Seul de Méluret pelo próprio Pessoa, em finais de 1907, que lhes reconhecia “intenção satírica e propósito moral” — «a satirical or moral purpose» (*apud* PATRÍCIO, R., PIZARRO, J., 2006: 7)⁵⁸. Como comprovam os organizadores da Edição Crítica, Fernando Pessoa manteve por alguns anos a intenção de dar continuidade a estes projetos: «Contudo, estes textos acompanharam Pessoa durante uma parte significativa da sua vida literária. A primeira referência aos respectivos projectos é de finais de 1907, sendo *La France à l'an 2000* ainda incluído no n.º I de *Europa*, em 1914» (*ibid.*)⁵⁹. Os mesmos estudiosos acrescentam que *Des Cas d'Exhibitionnisme* consta de outro projeto pessoano, em setembro de 1908, enquanto «[obra] elencada como livro» (*id.*: 10), obra que consideram «a mais extensa e a mais estruturada das três, sendo nela visível um esboço de arquitectura» (*ibid.*).

Diga-se, apenas para dar conta do carácter fragmentário dos textos, que *Des Cas d'Exhibitionnisme* é constituído por dezassete fragmentos, sendo *La France en 1950 (satire)* constituído por oito fragmentos e *Messieurs les Souteneurs (satire)* por dezoito fragmentos. Estes textos configuram uma perspectiva de crítica social interventiva, tendo os dois últimos acentuado pendor satírico, que é uma vertente inusitada nos textos conhecidos de Pessoa e que nos lembram a faceta iconoclasta de Campos.

⁵⁷ Recordemos que os projetos de Pessoa referentes a estes textos fragmentários — *Des Cas d'Exhibitionnisme*, *La France en 1950 (satire)* e *Messieurs les Souteneurs (satire)* — se situam entre 1907 e 1914.

⁵⁸ Os responsáveis pela Edição Crítica, depois de se referirem aos desafios e às dificuldades em organizar os textos, com “notas incompletas” e por vezes de “leitura difícil”, tecem o seguinte comentário: «Estes fragmentos colocam ainda ao editor um outro tipo de problema: o de decidir como tratar o francês do poeta. Note-se que Pessoa não tinha do francês o mesmo domínio do que do inglês e do português, e que estamos, quase sempre, perante esboços não revistos. A presente edição mantém as deficiências linguísticas que os textos encerram, sendo absolutamente fiel à letra dos testemunhos» (PATRÍCIO, R., PIZARRO, J., 2006: 13). E, na Nota 12 referente à *Introdução*, destacam o seguinte: «Não deixa de ser curiosa, por isso, a estranheza da língua em que se expressa. Jean Seul escreve em francês, mas num francês em que os padrões sintácticos utilizados são por vezes os da língua portuguesa» *id.*: 34).

⁵⁹ O projeto *La France à l'an 2000*, assim designado em 1914, provém do projeto, já referido em 1908, *La France en 1950* (cf. PATRÍCIO, R., PIZARRO, J., 2006: 13).

Para além destes textos, Rita Patrício e Jerónimo Pizarro também apresentam outros de Fernando Pessoa textos escritos em língua francesa. Assim, em *Apêndice*, avançam com um texto e um poema atribuídos a Méluet por Pessoa; na rubrica *Textos Suplementares*, apresentam seis fragmentos textuais atribuíveis a Méluet. Desses textos, o primeiro, escrito em 1907, tem como temáticas o anarquismo e o amor livre e foi atribuído por Teresa Rita Lopes a Méluet (cf. *id.*: 8); o segundo é um poema em francês, também de 1907; o terceiro é um texto em prosa com o título *Discours socialiste (Suite des Satires)*; «o quarto é outro escrito em francês, que começa por “Entre ces littérateurs et les criminels-nés”, que traça entre esses literatos e os criminosos uma analogia, e que muito se aproxima de certas passagens de *Messieurs les Souteneurs*» (*ibid.*). O quinto tem como temática a decadência da França; «o sexto, mais epigramático, é o único texto em português e inclui-se [nos textos atribuíveis a Méluet] devido à sua visão da França» (*id.*: 9). Tanto o quarto como o quinto apresentam uma perspectiva mais explicativa do que satírica (*ibid.*)

Creemos que a valorização dos três maiores textos fragmentários (*Des Cas d'Exhibitionnisme*, *La France en 1950 (satire)* e *Messieurs les Souteneurs (satire)*) advém sobretudo da sua faceta satírica e panfletária cultivada pelo jovem Pessoa, embora depois abandonada, talvez devido à sua forma excessivamente contundente quase desconhecida por parte do público leitor. E a valorização dos cinco últimos textos, inserido nos textos suplementares da Edição Crítica, advém do facto de tratarem temáticas afins ao propósito moralizador de Méluet e de terem sido escritos em francês; a importância do sexto (constituído por apenas uma frase), embora escrito em português, advém do facto de se referir à degenerescência de França. Mas retomemos os três textos maiores de Méluet. Estes textos abordam a degenerescência essencialmente sob três prismas que desde já indicamos.

Des Cas d'Exhibitionnisme pretende debruçar-se cientificamente sobre o «exibicionismo» encarado como causa da decadência social, procurando distinguir as diferentes formas que ele pode assumir: «Quelles sont les bases psychologiques de l'exhibitionnisme? Quelle est la psychologie de l'impulsion qu'y mène? C'est ce que nous allons étudier» (FP, JSM, 2006: 50).

La France en 1950 debruça-se sobre o estado agónico da sociedade francesa, recorrendo ao retrato de um mundo invertido pautado pelo obscuro e pelo grotesco, e inserido num estágio civilizacional já irrecuperável no qual a *norma* é o *anormal*: «Il y a dans le pays un seul homme sain, et celui-là c'est muet, sourd et aveugle. Il est sain parce qu'il ne peut avoir de grande relation entre lui et le monde» (*id.*: 63).

Messieurs les Souteneurs apresenta a degenerescência na literatura, encarando os *litteratos* como agentes de influência perniciosa na sociedade francesa, e recorrendo a um quadro social burlesco de decadência plenamente instalada: «Ceci est-ce la France? Non, c'est un pauvre peuple» (*id.*: 72).

La France en 1950 e *Messieurs les Souteneurs*, pelo seu cariz satírico-burlesco excessivo, tornam-se irredutíveis a uma leitura superficial. A sua leitura pressupõe a implicação de um *jogo panfletário*, entre enunciador e destinatário, focado na intenção subversiva, na linha de irreverência satírico-cultural ou satírico-civilizacional das vanguardas europeias. E nesse *jogo*, a inteligibilidade das intenções de Méluret exige a pressuposição de um destinatário especial que comungue das suas ideias moralizadoras, transmitidas com intenção formalmente excessiva. De outro modo, as suas referências satíricas serão entendidas como mais delirantes do que persuasivas, pois, tal como refere Marc Angenot, «Un discours entièrement irréductible ne peut être perçu que comme absurde» (ANGENOT, M., 1978: 261); e acrescenta: «On peut seulement contempler du haut de son bon sens la fausse logique saugrenue qui l'anime et en reproduire à distance le déroulement carnavalesque» (*ibid.*). Perante estas palavras, poderemos dizer que talvez seja mais rapidamente inteligível a representação satírica ou carnavalização do hediondo e do macabro na pintura do que em literatura, já que a representação pictórica permitirá uma maior distanciação (do objeto representado) do que a representação literária.

Poder-se-á pressupor, então, que os outros, os que não estão imbuídos da missão salvífica de Méluret não poderão acompanhar o desenvolvimento de tal carnavalização. A sua paródia antissexualizante a instituições como o “Institut Sans Hymen” (cf. FP, JSM, 2006: 65), por exemplo, acaba por constituir-se uma autêntica canibalização do interdito. Com efeito, o interdito é aqui transgredido de forma aceitável no interior da trama discursiva, servindo como sustentáculo da linha fundamental da argumentação, já que a denúncia do ignóbil e do obsceno assenta em presumíveis testemunhos macabros demonstrativos da degradação humana, como este, por exemplo: «On a obtenu des éjaculations séminales en mangeant le corps d'un petit enfant» (*id.*: 64).

Ora, Marc Angenot, quando se debruça sobre o discurso satírico, constata o recurso a uma *retórica do desprezo*, como se pode ver pela transcrição:

Le satirique s'installe en une position extrême de divergence idéologique. Il coupe le discours adverse de ce qui peut encore le rattacher à une logique acceptable. (...) Il partage avec le lecteur le monopole du bon sens. Le genre satirique développe une rhétorique du mépris (ANGENOT, M., 1978: 261).

Esta *retórica do desprezo* é bem visível em Méluet. Porém, e embora o registo satírico convoque a divergência ideológica extrema referida por Angenot, aqui, em Méluet, ultrapassa essa divergência, instalando a centralidade no domínio do plano ontológico, porque assente numa lógica do humanamente inaceitável. De qualquer modo, aqui, num primeiro nível de leitura, o discurso satírico acaba por estabelecer entre o enunciador e o destinatário o monopólio da partilha da luta do bom senso contra valores geralmente considerados como moral e socialmente desprezíveis.

No entanto, o registo satírico impõe, num segundo nível de leitura, a incongruência entre o *non-sens* ou absurdo dos relatos e a atitude de seriedade do enunciador. Será este segundo nível de leitura que, pela surpresa totalmente inusitada, causará a perplexidade do leitor, levando-o a visualizar nos macabros testemunhos relatados a força da irreverência avassaladora da denúncia (mais do que o alerta ao destinatário para a gravidade da situação denunciada).

E poderíamos, agora, levantar a seguinte questão: apresentarão os textos desta voz pré-heteronímica alguns traços precursores do Futurismo e do Surrealismo?

Como vimos, o Futurismo surgiu em 1909 com o *Manifeste du Futurisme*, de Marinetti, publicado em Paris. E o Surrealismo foi iniciado com o Movimento Dada, fundado por Tristan Tzara em 1916, em Paris. Este Movimento preconizou, em 1919, a chamada “escrita automática”, posteriormente do agrado dos surrealistas. Mas considera-se que o Surrealismo foi formalmente criado em 1924 com o primeiro *Manifeste du Surréalisme*, de André Breton.

Como característica afim do Futurismo presente em textos de Méluet, poderemos considerar a fuga ao sentimentalismo⁶⁰ pelo incentivo à ação direta sobre os aspetos a redefinir na sociedade. Méluet alega que tem por intuito evitar a decadência final da civilização ocidental, mas o enunciador destes textos apela também à urgência escatológica de apressar a queda desta civilização por estar próxima do seu estertor, em *Des Cas d'Exhibitionnisme*, a fim de que a regeneração ocorra rapidamente.

Sabemos que Pessoa foi um homem atento à inovação artística, pois desde muito novo teve a sensibilidade de acompanhar ou até de intuir as movimentações artísticas inovadoras do seu tempo, como já referimos. Embora o movimento surrealista seja posterior ao momento de redação dos textos de Méluet, interessa-nos a sua breve

⁶⁰ Consideramos que nos textos de Méluet as expressões ligadas à emotividade do enunciador visam apenas a consecução de um objetivo comunicacional, procurando incidir, portanto, sobre o destinatário para captar a sua adesão, uma vez que, por serem excessivamente carregadas, as expressões emotivas remeterão para a teatralidade do enunciador.

abordagem para colocarmos a dúvida sobre se Méluet terá sido um precursor do Surrealismo, pelo menos em alguns aspetos que destacaremos.

Gérard Durozoi e Bernard Lecherbonnier, na obra *O Surrealismo*, entendem que este movimento pressupõe um ataque contra a lógica, a moral e o gosto, explicitando as formas que esse ataque assume desta forma:

- contra a *lógica*, contra o racionalismo: o ensino de Freud, por um lado, as teorias de Einstein, por outro, vinham auxiliar os surrealistas a arruinar as ideias de causalidade e de onnipresença da consciência. Doravante, o estudo do sonho e da loucura, a utilização da imaginação e da intuição permitem atingir a face escondida do homem.
- contra a *moral*, contra os seus tabus (religiosos, sexuais, sociais), convém «soltar as feras» (Aragon) do inconsciente, de libertar o princípio do prazer, de reconduzir o homem ao homem.
- contra o *gosto*, «orientado pelas convenções sofisticadas do bom tom», os surrealistas, opondo-se a esta visão degradada da arte que consiste em a prostituir ao «agrado», propõem aos criadores a exploração metódica do inconsciente humano, a «ciência» irracional da «matéria mental» (DUROZOI, G.; LECHERBONNIER, B., 1976: 41).

E constatamos que, renunciando aspectos típicos do Surrealismo, *La France en 1950* e *Messieurs les Souteneurs* pressupõem estas três formas de ataque: *contra a lógica*, por privilegiarem o plano do absurdo, pelo recurso ao macabro e à inversão de valores (embora com lógica dentro da inversão); *contra a moral*, pelo facto de os relatos dos acontecimentos apresentados privilegiarem a depravação individual e social para dar conta da inversão renunciadora da decadência; *contra o gosto*, por, tematicamente, apresentarem acontecimentos degradantes e, discursivamente, privilegiarem o excesso típico do texto panfletário para procurar captar a adesão do destinatário. No fundo, esta última forma de ataque, o ataque *contra o gosto*, acaba também por sintetizar as anteriores.

Mas também poderemos colocar esta outra questão: os textos panfletários de Méluet não poderiam ser considerados uma paródia do *Manifesto*? No *Dicionário de Literatura*, de Jacinto do Prado Coelho [dir.], encontramos a seguinte definição de “paródia”: «Dá-se este nome às obras que decalcam outras (no entrecho, na estrutura formal, no vocabulário), com fim satírico ou jocoso»; e, mais adiante, a definição anterior é remodelada desta forma: «No sentido lato, paródia será a imitação caricatural, não de uma obra determinada, mas de uma escola, de uma corrente, de um estilo» (COELHO, J. P., 1981: 794-795).

E Giorgio Agamben, em *Profanações*, começa por referir que «quando os rapsodos interrompiam as suas recitações, entravam em cena aqueles que, por amor do jogo e para animar os espectadores, destruíam tudo o que os tinha antecedido...» (AGAMBEN, G., 2006: 53). Depois, prossegue, definindo “paródia” como sendo «uma

Rapsódia virada do avesso, que transpõe o sentido para o ridículo através de uma alteração de palavras» (*id.*: 53, 54).

Efetivamente, em Méluet, tanto pelo recurso ao anedótico como pretendo argumento comprovativo de determinada situação ridícula, como pelo recurso ao absurdo, usado também como pretendo argumento comprovativo da situação que pretende denunciar, o enunciador parece parodiar um registo de veracidade. Vejam-se as seguintes transcrições exemplificativas, no primeiro caso: «À propos j'ai a vous conter une jolie historiette, qui peut être fable ou symbole. C'était dans un village quelconque d'un pays quelconque; ni le pays ni le village n'ont rien a voir à l'affaire. Un bonhomme/ de la localité...» (FP, JSM, 2006: 74); no segundo caso: «M. est accusé de n'avoir pas violé un enfant de 2 mois» (*id.*: 63). Tanto num caso como no outro, constatamos referências reveladoras do relato do absurdo e do excesso, o que, num nível de leitura exterior ao universo representado, poderá apontar para a paródia ao manifesto.

Assim, como traços vanguardistas de Méluet, podemos salientar os aspetos referentes à subversão da linguagem, visível na liberdade linguística do uso do calão, a presença do humor negro e a presença do absurdo e do excesso em imagens relacionadas com a inversão nas interações sociais.

Dos seis *Textos Suplementares*⁶¹ atribuídos a Méluet, destacamos dois: o primeiro e o terceiro. Escolhemos o primeiro, pela sua incidência no tom dialógico entre enunciador e destinatário. Escolhemos o terceiro, por apresentar a apologia do combate contra a degenerescência social, explicitando o seu conceito humanista dessa *luta*.

O primeiro texto, sem título, começa por «*J'ai été anarchiste, aux 17 ans, et je sais bien quelle est dans son essence la théorie de l'amour libre...* » (FP, JSM, 2006: 87), e trata dos temas “amor livre” e “casamento”. Méluet considera que a sociedade moderna admite o casamento mas não o respeita e que isso constitui um dos fatores de degenerescência e decadência sociais: «[...] c'est vrai, c'est la dégénérescence, c'est la décadence de cette même société» (*id.*: 88). No início do texto, o enunciador tece considerações sobre teorias anarquistas preconizadoras — por exemplo, como refere — da “supressão do poder” e da “extinção do casamento”. Depois defende o casamento como instituição, mas alheio a interesses económicos ou sociais. E afirma que a

⁶¹ Neste conjunto de pequenos textos, a abordagem política é feita no penúltimo texto, com referências ao momento político português e francês, nos termos seguintes: «En Portugal, au moins, il y a une espérance — celle dans le parti républicain. Soit que l'on attribue la décadence portugaise à un facteur social, ou à un facteur politique, le portugais peut avoir de l'espoir dans l'avenir de sa patrie de par □ du parti anti-monarchiste» (FP, JSM, 2006: 91), acrescentando que poderá tratar-se de uma esperança ilusória. E, em seguida, Méluet interroga-se sobre as causas da decadência francesa dizendo que ignora se se devem a factores de ordem social ou de ordem política, afirmando, no entanto, que a esperança de recuperação é «tout autrement faible et sans fondement» (cf. *ibid.*).

finalidade da “evolução” é a concretização da “ordem” e que o casamento (como instituição) assegura a evolução social através da seleção “do mais puro”, tal como ocorre na Natureza [«Le but de l'évolution n'est autre chose que la /concrétisation/ de l'ordre, son affirmation (strengthening). Le mariage est le moyen par lequel la nature dans la société fait la sélection du plus pur» (*id.*: 87)]. Verificamos, pois, que associa a imoralidade e o caos à desordem característica da degenerescência.

Mais adiante, acrescenta que “é preciso determinar se o casamento com toda a possibilidade se tornar mau (ou degenerar) é inferior ao estado de amor livre”, comentando que “no amor livre não há degeneração nem imoralidade” porque o amor livre configura em si a própria degenerescência:

Ce qu'il faut déterminer est si le mariage avec toute sa possibilité de devenir mauvais est inférieur à l'état d'amour libre. Dans l'amour libre évidemment on ne peut pas dégénérer ni être immoral. La réponse à cela frappe de mort la théorie entière. La perfection étant impossible dans le monde, le seul état dont on ne peut dégénérer, le seul □, est la dégénérescence pure. Deg[eneratio]n is actual state: pure love is pure atavism. Is it so? On ne peut être anarch[iste] sans être malade ou inconscient (*id.*: 88).

Estas considerações sobre o casamento e o amor livre, eivadas de didatismo, destacam o repúdio do anarquismo por parte do enunciador. Mas o que nos interessa, acima de tudo, realçar neste texto de duas páginas são as excessivas expressões veiculadoras de um suposto diálogo — numa espécie de paródia do diálogo socrático — entre o enunciador e o(s) destinatário(s), parecendo que essas expressões servem de sustentáculo discursivo⁶² à argumentação do enunciador, pelo que procedemos ao registo de alguns exemplos:

- «Mais me dit-on ...» (*id.*: 87);
- «Vous argumentez donc ...; (sentez-le bien)» — (*ibid.*);
- «Vous êtes donc avec moi; nous sommes d'accord» (*ibid.*);
- «Mais, me dites vous, croyez vous donc que ...» (*ibid.*);
- «Mais, donc, répondez vous, vous donnez dans notre théorie. Je me permets /de/ répondre que je ne comprends pas comment. Ou bien vous êtes contre le mariage en soi, ou bien vous êtes contre *le cérémoniel*, le □ du mariage, si vous vous /tenez/ seulement à ce dernier, pourquoi ne le dites vous pas» (*ibid.*)?
- «La vérité est que votre “amour libre” n'est pas une chose dont vous ayez une idée quelconque. C'est purement une impulsion qui se transforme en idée mi-consciente

⁶² Lembramos que seguimos aqui o conceito de *discurso* já indicado na Introdução deste trabalho. E entendemos que as expressões que implicam diretamente o destinatário apoiam o andamento discursivo do texto, parecendo servir *quase de argumento* à instância enunciativa, já que sem a presença *implícita* dos destinatários não faria sentido a perspectiva apocalíptica adotada por Méliuret.

et que v[ous] croyez tout naturellement avoir produit par v[otre] raison, par v[otre] raisonnement (même le vôtre)» (*ibid.*);

- «En avez une idée claire» (*id.*: 88)?
- «Mais enfin — me dites-vous ...» (*ibid.*);
- «Mais, peut-on répondre ...» (*ibid.*);
- «Oui, c'est vrai, mais ...» (*ibid.*).

Ora, o enunciador poderia apresentar as suas teorias sem recorrer a esta estratégia do falso diálogo. A percepção que transparece deste exagero discursivo é, por um lado, a preocupação de realçar a tonalidade oralizante do texto, que também é típica do texto panfletário, e, por outro lado, a postura demasiado magistral que visará vincar a finalidade didática do enunciador.

O terceiro texto tem o título *Discours Socialiste (Suite des Satires)* e é bastante breve, pois apenas ultrapassa meia página. Como já referimos genericamente, quando procuramos traçar um possível retrato de Méluet — o iconoclasta solitário — este texto permite-nos constatar o seu pacifismo, visto que a luta à qual apela é a da resistência mental ativa (racional e emotiva), com o *cérebro* e com o *coração*. Entendemos que se trata de uma perspetiva humanista, pois, para Méluet, este combate social terá que ser travado em defesa de uma nova ordem civilizacional. Com efeito, o enunciador anuncia com clamor o fim da sociedade decadente desta forma:

La société actuelle — celle qui se donne le nom particulier, exclusif de “la société” — est un amas d’escrocs, de souteneurs et de prostituées. Tout y est dégénéré et corrompu, la pourriture de ces âmes est plus laide que la plus vilaine pourriture des corps les plus ignobles (*id.*: 89);

e insiste na repetição de que chegou o momento final, afirmando o desejo de conhecer a nova ordem:

L’heure est à nous!
Cette société est mourante; ces hommes dégènèrent □ sont moribonds. Ce qu’est moribund /est ce qui va mourir/. Cette société va mourir. Une autre société la substituera, un autre ordre de choses viendra; que cette société soit la nôtre, que cette ordre de choses soit celui que sera par nous!
L’heure est à nous! Il faut agir, il faut combattre dès aujourd’hui [...] (*id.*: 89-90).

Neste texto sobressai, a nível discursivo, o exagero ou o excesso de incidência apocalítica sobre o momento final, sendo essa incidência acentuada tematicamente pelo uso de léxico agressivo de teor panfletário. Discursivamente, sobressaem sobretudo os seguintes informantes textuais de tonalidade apelativa: «L’heure est à nous» (*id.*: 89)!

— o recurso a esta expressão surge quatro vezes; «Il faut agir, il faut combattre dès aujourd’hui, dès ce moment même» (*id.*: 90) — a expressar a necessidade, a urgência e a iminência da luta; «En avant!» (*ibid.*), «Combattons!» (*ibid.*) — consideradas expressões que incentivam à ação imediata.

Como acabamos de ver através destes dois textos, as marcas do discurso do excesso são bem visíveis, assim como são visíveis a nível do tratamento temático.

Também verificamos que o recurso às marcas do discurso do excesso Em *La France em 1950* e em *Messieurs les Souteneurs* se processa através do fator paródico estabelecido pelo enunciador entre “realidade criticada” e “realidade a construir”, o que sustenta o predomínio da caricatura em vez do retrato, para além do predomínio do disfemismo com intenção sarcástica.

E este é o momento mais adequado para efetuarmos uma breve resenha do conteúdo dos textos fragmentário de Méluet, seguida da reflexão sobre alguns aspetos que consideramos mais pertinentes no âmbito da crítica social e do plano discursivo.

3.2. Des Cas d’Exhibitionnisme

La première difficulté que l’on trouve dans l’étude de cette perversion est la nécessité de distinguer le vrai du faux exhibitionnisme (FP, JSM, 2006: 49).

Dos três textos de Jean Seul de Méluet este é o único que Fernando Pessoa não insere no domínio da sátira, embora vejamos que o texto tem propósito satírico-moralizador. Em *Des Cas d’Exhibitionnisme*, Méluet pretendia efetuar o estudo da decadência da civilização ocidental no âmbito da degenerescência social, a partir da análise da sociedade francesa, conforme indica nesta passagem:

Si nous étions un grande et fort esprit, instruit et pondéré, nous aborderions la question de la dégénérescence de la civilisation occidentale, et, surtout, de la France, dans toute son ampleur, /en/ étudiant toutes ses formes, toutes ses tendances ... (FP, JSM, 2006: 47-48).

Tratar-se-ia de um amplo estudo social, de âmbito científico⁶³, que se insere no domínio da crítica social de pendor satírico. Dado o carácter fragmentário do texto, a tal vertente científica parece redundar em considerações meramente especulativas, ou então

⁶³ De acordo com as tarefas atribuídas por Pessoa a Méluet: «Task: writing in French — poetry and satire or scientific works with a satirical or moral purpose» (FP, JSM, 2006: 40).

num esboço de estudo sobre o exibicionismo⁶⁴, encarado na perspetiva da interpenetração entre a esfera do privado e a esfera do público.

No excerto intitulado *Préface*, Méluet, situando-se em Lisboa, constata a degenerescência social da civilização moderna ocidental, simbolizada pela profunda decadência que representa, na sua perspetiva, a exposição de mulheres nuas nos *music-halls* de Paris. Em seguida, Méluet manifesta uma dor mais profunda do que propriamente espanto, por considerar previsível a degenerescência da civilização moderna, cujo expoente é a França, dados os sinais que não pode deixar de ignorar — embora esteja afastado do país que critica e que é o seu. Por fim, nos dois últimos parágrafos, em linguagem metafórica com conotações belicistas, Méluet considera que todos devem lutar para inverter a situação, exprimindo-se deste modo: «Quand le bruit des canons éclate, quando la fumée de la poudre s’élève, — on ne peut ignorer que la bataille a commencé. S’abstenir d’y prendre part, refuser à défendre les siens, ce serait, ou une lâcheté pure ou une trahison» (FP, JSM, 2006: 47). E insiste no apelo a todos os que pressentem o perigo para que lutem contra essa decadência: «Or la guerre entre la décadence et la société a éclaté; que les forts et les sains d’esprit, les logiques, les cohérents, les penseurs, les sincères viennent défendre l’humanité de l’homme» (*ibid.*). Como se vê, o carácter panfletário do texto está bem patente logo no primeiro excerto (*Préface*), através do apelo à luta contra a degeneração, em prol da humanidade.

Seguidamente, no excerto II, Méluet considera que, para estudar a decadência da civilização ocidental em toda a sua amplitude seria necessário conhecer a sua etiologia, os seus sintomas, e postular a sua terapêutica, para depois estabelecer o prognóstico possível, pelo que acaba por confessar restringir o âmbito do seu estudo a um único facto já referido, a exposição de mulheres nuas, para daí deduzir o estado da consciência e do psiquismo social.

Nos excertos seguintes, tendo destacado o exibicionismo como *perversion sexuelle*, propõe-se analisá-la, como dissemos, em toda a sua extensão. Começa, então, por referir uma primeira dificuldade, a que advém da necessidade de distinguir o falso do verdadeiro exibicionismo, e afirma que o gosto pela exibição é característico do histerismo enquanto o exibicionismo teatral se reveste de maior complexidade. Mais adiante, refere-se a possíveis explicações sociais referentes à pederastia e ao sadismo. E,

⁶⁴ Saliente-se que, na altura em que o texto foi escrito, os termos «exibicionismo» e «exibicionista» eram neologismos, pois estavam ainda pouco vulgarizados, como referem os autores da Edição Crítica: «Se “exibir” e “exibição” são vocábulos que já existiam antes de finais do século XIX, “exibicionismo” e “exibicionista”, pelo contrário, só aparecem com o advento da psicopatologia» (PATRÍCIO, R., PIZARRO, J., 2006: 19).

mais adiante ainda, aborda a perspetiva da receção de atitudes exibicionistas por parte do público, considerando que, afinal, são mais preocupantes do que o caso das mulheres nuas dos *music-halls*: «S'ils persistent donc — c'est que le public les aprouve» (FP, JSM, 2006: 58). E para concluir o seu raciocínio, no excerto intitulado *Fin*, Méluet reitera a ideia de que a nossa civilização se encontra moribunda, situação que encara como natural, «une loi de la nature», questionando-se sobre que civilização virá substituí-la: «Notre civilisation meurt, surtout la civilisation française. D'où viendra la civilisation suivante? /Sera-ci/ une civilisation germanique, une civilisation orientale, japonaise? C'est que nous ne pouvons pas dire» (*id.*: 60).

Neste excerto final, Méluet confessa-se adepto da lei da Natureza que exclui os mais fracos, desejando que a destruição da França, que se encontra moribunda, ocorra o mais depressa possível a fim de que a sua reconstrução possa recomeçar com a máxima urgência: «En tout cas — nous le disons avec une sincérité absolue — si la race française est en décadence — qu'on l'écrase, et vite» (*ibid.*).

Este enunciador francês repudia os alemães, mas advoga a sua vinda⁶⁵: «Si c'est une civilisation allemande qui doit venir — qu'elle vienne, même en nous terrassant. Nous n'aimons pas les allemands, mais nous ne voyons pas qu'il y ait besoin de mentir ou parler obscurément, parce que nous ne les aimons pas» (*ibid.*). Repudia os ingleses, de igual modo: «Lier l'Angleterre a soi contre cet autre pays serait — dans ce cas — un crime devant la nature et vers l'humanité (si bien qu'il soit devant le droit); car si l'Allemagne est plus forte (et nous ne sommes pas un petit pays) elle a le droit de nous écraser» (*ibid.*).

A perspetiva de Méluet sobre a evolução das sociedades aproxima-se da perspetiva darwiniana sobre a evolução das espécies⁶⁶, através da seleção natural, pois, tal como na Natureza os mais fracos são excluídos, o mesmo deverá ocorrer na

⁶⁵ Para entender melhor a aceitação social da supremacia alemã, vejamos esta transcrição de Amadeu Carvalho Homem quando se refere à acumulação da dívida externa portuguesa e à «descrédibilização» político-partidária do final do século XIX, salientando as dúvidas do cidadão comum quanto à «moralidade das instituições e comentando: «Por isso é que os ventos do autoritarismo político, soprados a partir da Alemanha, correram à rédea solta. Não era à republicana França que agora se pediam modelos de organização governativa. Era à imperialista Alemanha, vencedora do confronto travado com a sua vizinha e rival, em 1870-71, que se ia buscar a legitimação de um esquema autoritário de Estado. Pois não fora a mão de ferro de Otto von Bismark, o todo poderoso chanceler de Guilherme I, que conferira à Alemanha um lugar de relevo na disputa da hegemonia mundial? Esse lugar fora forjado, certamente, pela imponente e pela eficácia do aparelho militar, mas também por uma filosofia de mando que retirava espaço ao parlamentarismo e cometia ao governo centralizado a satisfação das mais prementes carências sociais. A isto se chamou, a expensas de Emílio de Lavelaye, “socialismo de Estado” ou “socialismo catedrático”.» (HOMEM, A. C., 2005: 132).

⁶⁶ Como já referimos (na página 54), Fernando Pessoa, por volta de 1906-07, conhecia a perspetiva científica de Darwin sobre a evolução das espécies.

sociedade, como defende na passagem seguinte, num tom de afirmação radical: «Les races animales épuisées, agoniques, incapables de sincérité, d'honneur et de /chasteté/ n'ont plus le droit à l'existence» (*ibid.*). Assim, o enunciador prevê que a organização social francesa venha a desaparecer, subjugada por uma civilização superior⁶⁷. E a ideia de uma liderança superior deixa antever uma perspectiva autoritária, como pode deduzir-se desta transcrição: «Que le plus fort foule aux pieds le plus faible rapidement, insensiblement, pour que s'accomplisse l'éternelle loi de la nature. Prolonger par les sentiments la vie des peuples décadentes – c'est peu de service à l'humanité» (FP, JSM, 2006: 60) — nela podendo ver-se também uma alusão à teoria da *seleção natural* de Darwin, da obra *A Origem das Espécies*. Assim, Méluet traz para o seu mundo uma disputa entre os seres humanos semelhante àquela que ocorre no reino da Natureza — perpassando nesta luta a ideia da destruição⁶⁸ de uma sociedade por ser incapaz de se regenerar.

Ora, a nível do excesso há aspetos relevantes a destacar no texto em estudo, tanto no plano da crítica social, como no plano discursivo. No plano da crítica social, o excesso é usado fundamentalmente para realçar a preocupação do enunciador face à degenerescência social na área das patologias individuais e sociais, ou seja, a interpenetração entre a esfera do patológico privado e a esfera do patológico coletivo, considerando o exibicionismo em três vertentes: individual, pública e socialmente aceite⁶⁹.

No plano discursivo, o excesso resulta do uso de interrogações retóricas e de asserções lapidares, breves e incisivas para captar a atenção do destinatário, no estilo do texto panfletário.

Encontramos diversos exemplos de interrogações retóricas para captar a adesão do destinatário: «Quelles sont les bases psychologiques de l'exhibitionnisme? Quelle est la psychologie de l'impulsion qu'y mène?» (*id.*: 50); «Pensons *au social*, par exemple, la pédérastie. Comment l'excuserait-on?» (*id.*: 52). «Les races animales épuisées,

⁶⁷ Lembremos que esta previsão de Méluet mantém alguma semelhança, de âmbito messiânico, com a referência na obra *Mensagem* (1934), de Fernando Pessoa, acerca da decadência da pátria portuguesa, já próxima do seu estertor, mas que renascerá para se erguer com fulgor, aquando da vinda do Encoberto, que instaurará o Quinto Império, um império de natureza cultural e espiritual.

⁶⁸ A propósito da seleção natural no seio da Natureza, remetemos para a seguinte citação de Darwin sobre a prevalência do mais apto: «Dentro de um mesmo grupo numeroso, os subgrupos mais recentes e aperfeiçoados, ramificando-se e apoderando-se de muitos lugares novos na organização política da Natureza, tendem constantemente a suplantar e a destruir os subgrupos mais antigos e menos aperfeiçoados. Os grupos e os subgrupos pequenos e vencidos acabam, finalmente, por desaparecer» (DARWIN, C., 2005: 109).

⁶⁹ E a propósito da implicação da esfera do coletivo, veja-se também a seguinte transcrição de Méluet: «Ce qui frappe, quoiqu'il n'étonne pas, c'est le fait de ce que ces exhibitionnismes ont un public — non un public particulier, limité, mais un vrai public, digne d'un tel nom» (FP, JSM, 2006: 58).

agoniques, incapables de sincérité, d'honneur et de /chasteté/ n'ont plus le droit à l'existence. La France est elle — horreur! — dans ce cas? [...] /Ne peut-on pas/ la freiner? [...] Brutal? Sans doute. Horrible? Très horrible. Triste, amer, □? C'est vrai.» (*id.*: 60).

Como exemplo de asserções lapidares, breves e incisivas a remeter discursivamente para o estilo panfletário, encontramos as seguintes: «L'exhibitionnisme vrai est une impulsion sexuelle et consciente et perverse à étaler théâtralement ses organes génitaux» (*id.*: 50); «L'exh[ibitionnis]me vrai a une base consciente et sexuelle» (*id.*: 52); «Le plus il pense à la perversion, le plus il se sent porté à elle» (*ibid.*); «En effet, de toutes les perversions sexuelles, l'exh[ibitionnisme] était naturellement indiquée comme la plus *scénique*. Le théâtral est sa nature même» (*id.*: 53); «S'ils persistent donc [os casos de exibicionismo público] — c'est que le public les approuve» (*id.*: 58); «Un phénomène anormal ne peut être □ comme normal que pour un homme anormal» (*id.*: 59); «Il est donc claire que l'homme qui aime à voir l'exhibitionnisme sexuel est mentalement un exhibitionniste» (*id.*: 60).

Como se vê, as citações transcritas são certamente ilustrativas do discurso do excesso usado por Méluret para agir sobre o(s) seu(s) destinatário(s), assumindo o texto, através das interrogações retóricas, uma aparente estrutura dialógica essencial para a transmissão da mensagem do enunciador. Da mesma forma, com a tipologia frástica, que consideramos lapidar, Méluret conseguiria projetar mais fluentemente a sua perspectiva sobre a pretensão em causa, a crítica social com intuito moralizador.

3.3. *La France en 1950 (satire)*

Il y aura peut-être quelqu'idiote qui pourra penser que cette satire est indécente et qu'elle est immorale (FP, JSM, 2006: 67).

Em *La France en 1950*, Jean Seul de Méluret aborda aspetos⁷⁰ característicos da sociedade francesa, que considera degradantes e sintomáticos da degenerescência social, inseridos num clima de amoralidade generalizada. Esses aspetos são denunciados por

⁷⁰ A propósito da referência a alguns objetos referidos neste texto, Rita Patrício e Jerónimo Pizarro realçam que se trata de algo ligado ao “mundo da moda” da “sociedade burguesa”, e apresentam as seguintes considerações: «A listagem de objetos desse mundo novo é um modo de os tornar figuras centrais no discurso. Para além disso, a existência de títulos (*Machine de couture «La Sensuelle», machine à écrire «Épousance»*), aproxima, por vezes, os textos do discurso publicitário. Esse registo discursivo é característico e uma sociedade burguesa que vê multiplicar, apelando a um hedonismo crescente, objectos e necessidades de consumo» (PATRÍCIO, R., PIZARRO, J., 2006: 25).

relatos de ocorrências que se inserem no âmbito da sexualidade e da perversão, considerando Méluret que poucas pessoas estão atentas aos comportamentos desviantes e abjetos que constituem sinais muito preocupantes da degradação francesa. Logo no início do texto, Méluret apresenta um quadro patológico da sociedade, quando refere: «Il n’y a pas, /c’/ est clair, de professions comme il y a 50 ans; aujourd’hui, il y en a quelques grands groupes professionnels; ce sont les syphilitiques, les tabétiques, les spermatorretiques, □» (FP, JSM, 2006: 62). E, como se vê, o recurso ao relato de situações patológicas por parte de um enunciador posicionado no futuro, em 1950, não deixa de ser uma estratégia meramente persuasiva porque, na parte final de *La France en 1950*, o enunciador regressa ao tom panfletário assumindo o seu discurso como uma sátira e amaldiçoando aqueles que se riam dela, certamente por reconhecer o excesso das situações relatadas.

Se é certo que a sátira, pelo seu recurso à ironia e ao sarcasmo, não deixa ninguém indiferente, também é certo que tanto pode provocar a hilaridade, como a repugnância. Em *La France en 1950*, a sátira provoca essencialmente a repugnância pelo recurso excessivo ao universo do ignóbil e do obsceno, visível na inversão acentuada de comportamentos representativos da falência dos valores morais nas interações sociais. Tendo consciência disso, Méluret lança um alerta ao destinatário sobre a excessiva grosseria dos seus relatos, no excerto final deste fragmento (designado «end» pelo próprio enunciador): «Dans cette satire il y a de la grossièreté énorme, très consciemment volue. [...] Honte à celui qui trouvera cette satire amusante. Honni soit qui en rira» (*id.*: 67-68)! Por isso, adotando a postura de um profeta adepto da punição da desobediência, amaldiçoa aqueles que não tenham vergonha de se rir daquilo que relata. E, assim, na anunciação da decadência da civilização ocidental — simbolizada pelo declínio da civilização francesa —, Jean Seul recorre à representação sarcástica de um mundo hediondamente invertido.

Efetivamente, em *La France en 1950*, Méluret apresenta um esboço da representação do universo do interdito, que é a norma na sociedade francesa de 1950, onde «Il y a des temples à des hystériques et à des prostituées, parce que ce sont là les déesses du peuple français» (*id.*: 62). E o enunciador insiste excessivamente nas referências à sexualidade, num nítido exagero de conotações sexuais ligadas à perversão, na inversão de um mundo no qual as vivências familiares predominantes estão ligadas a uma sexualidade doentia que até já provoca o tédio: «Les mères couchent avec leurs fils, les pères avec leurs filles. On s’ennuie déjà de ça. C’est trop commun» (*ibid.*).

Logo no primeiro excerto de *La France en 1950* se verifica a omnipresença do universo da sexualidade, como se pode ver nesta passagem, na qual parece perpassar o desprezo do enunciador perante a vulgarização social dos comportamentos anómalos que apresenta:

Il n'y a pas, — il n'est besoin de le dire — d'écoles techniques; il y a seulement "L'É[cole] de Masturbation", "l'É[cole] de Sadisme" et quelques autres de même espèce.

Les mères couchent avec leurs fils, les pères avec leurs filles. On s'ennuie déjà de ça. C'est trop commun. Pas danger d'être laid, car il y a beaucoup de personnes qui aiment le laid.

Tous écrivent des livres. Quelques uns de ceux-ci se limit[ent] à des planches de photographes d'après créations avec le texte en bas.

Toute conversation est sexuelle.

Beaucoup de gens se sont fait prêtres, parce qu'il y a là le charme du défendu (*ibid.*).

Como se pode ver, aqui, a sociedade é inicialmente atacada através da instituição *escola*, que alimenta ou condiciona a vulgarização dos comportamentos sexuais degradados. Mas esses comportamentos, “demasiado comuns”, abrangem a degradação da instituição *família* através da referência à promiscuidade entre pais e filhos. Por isso, aquilo que seria invulgar torna-se tão vulgar que conduz ao aborrecimento. Em contraponto, neste universo invertido, surge uma nota que nada tem de inusitada, pois consiste na apetência pelo proibido: alguns indivíduos tornam-se padres.

E já que neste universo representado tudo é dominado pela sexualidade, tanto a *ciência* como os *jornais* abordam estudos de âmbito sexual: «La science s'est changée en enquête sexuelle. Il y a des professeurs d'avortion et d'infanticide. On lit dans les journaux q[ue] des enfants de 4 ans se sont suicidés parce qu'ils ou elles ont été abandonnés par leurs *amantes* ou *amants*» (*ibid.*).

Se tivermos em conta o verso e o reverso desta sociedade, ou o par norma/inversão, constatamos que Méluet apresenta um universo especularmente invertido: aqui, a norma é o “anormal”, dado o excesso da predominância de comportamentos doentios, e, por isso, aquilo que é “normal” é considerado a exceção a essa norma. Por essa razão, para melhor retratar a dimensão do mundo às avessas, Méluet acrescenta, mais adiante, que os asilos de alienados acolhem poucas pessoas (as “sãs”) porque é menor o número dos “alienados” do que o dos “doentes” (a norma) — «... des gens sains, qui sont les anormaux» (cf. *id.*: 63).

Este texto terá como destinatário principal um público francês, visto que Méluet tem a preocupação de referir a quem o dedica: «Je dédie cet article aux Français modernes, aux “raffinés”, aux “chercheurs de voluptés” aux “□ » (*ibid.*).

E vejamos, então, alguns aspetos relevantes a destacar no texto, a nível do excesso, tanto no plano da crítica social como no plano discursivo.

No plano da crítica social, o excesso é usado para realçar a preocupação teatralizante do enunciador exibicionista face à degenerescência social a nível dos costumes invertidos e, conseqüentemente, a nível da inversão de valores. Neste excesso de referências à anormalidade que passou a ser norma, o enunciador exhibe o retrato de uma sociedade doente, parecendo deleitado nessa exibição. De facto, este texto causa alguma perplexidade, sobretudo a dois níveis: ao nível da abordagem temática da decadência e da pose espetacular do enunciador, pelo facto de apresentar o campo semântico da inversão de âmbito sexualizado; e ao nível da inversão de valores que configuram um quadro generalizado de imoralidade e degenerescência, tanto mais que, como refere e comenta, «La natalité est presque nulle – ce qui est très avantageux» (*id.*: 66).

E, assim, esta sociedade tenderá a desaparecer, numa alusão à teoria darwiniana da evolução das espécies, agora feita em inglês: «There is actually a country here in the old place, but it is no longer called France and it is a province of another country: the people like sex enough» (*ibid.*). E, um pouco depois, refere novamente «Germany must conquer, or help to conquer some Slavic race. A country, as an organism, is not animated. All is struggle and conflict. The oddest is the weakest. So the weakest goes to the wall» (*ibid.*). E, de imediato, continua, novamente em francês: «Nous autres – les autres nations – ayons soin de nous arranger de façon à ne pas être entraînés dans leur chute» (*ibid.*).

No plano discursivo, o excesso resulta do recurso a diversos exemplos muito breves (cf. *ibid.*: 62-64), do uso de asserções lapidares, breves e incisivas para captar a atenção do destinatário, no estilo teatralizante do texto panfletário, para além de referências a testemunhos vagos de pessoas conhecidas e a testemunhos presenciais (do próprio enunciador), havendo ainda a salientar o sarcasmo inesperado. Sublinhemos algumas asserções lapidares, breves e incisivas a remeter discursivamente para o estilo panfletário: «(Car dans cet □ la France est depuis quelque temps une colonie de l'Allemagne)» (*id.*: 63); «Ici il n'y a pas de gens /normaux/, ce qu'il y a c'est des gens deux fois anormaux, des sexuels deux fois *invertis*, de façon qu'ils sont en retour à la normalité» (*id.*: 67); «Dans cette satire il y a de la grossièreté enorme, très consciemment volue» (*ibid.*); «La littérature □ des onanistes moraux, des gens sans sens moral, des □ de la littérature augmente» (*id.*: 68); «Il n'y a pas de mot — on le prévoit — pour classifier la bassesse et la lâcheté de ces âmes ordurières et

bourgeoises» (*ibid.*); «Je haïs la prostitution des rues, mais je sais que pire est celle des âmes» (*ibid.*).

Como exemplo de referências a testemunhos, embora vagos, repare-se nos seguintes: «[...] C'est — m'a-t-on dit — une volupté un peu vieillée» (*id.*: 64); «Le crime, suivant ce que l'on dit, a beaucoup /diminué/; on ne constate un crime qu'en cas d'attentat à l'indécence» (*id.*: 65).

E quanto às referências a testemunhos presenciais (do próprio enunciador), há a salientar as duas primeiras (seguidas de um testemunho vago): «J'ai été l'autre jour à voir une école de demoiselles. Le nom de l'école est "Institut Sans Hymen"» (*ibid.*); «Je connais même un Monsieur qui à nous paraît être très normal, mais qui, à ce que l'on affirme, n'est que 4 fois anormal» (*id.*: 67). A primeira referência transcrita destaca o nome da escola feminina para testemunhar o clima de degradação sexual perante o destinatário. A segunda referência, embora vaga (“um Monsieur”), serve o intuito humorístico do enunciador ao pretender realçar uma aparência enganadora (“qui à nous paraît être très normal”) como sendo desmentida por um testemunho também vago (“à ce que l'on affirme”) — que, por isso mesmo, pode ser também enganador. Se, como julgamos, o enunciador tem consciência disso, então, ou está a ludibriar o alocutário ou está a parodiar a vacuidade dos testemunhos a que recorre.

O sarcasmo, por sua vez, aparece na passagem seguinte, aliado ao absurdo da conclusão: «On étudie beaucoup aujourd'hui les grands hommes et de précieuses monographies dues aux distingués talents de plusieurs illustres littérateurs ont été écrites ces dernières années. Tout en n'aillant pas de traiter la partie littéraire de leur oeuvre, on s'applique de plus en plus à déterminer quelle serait la longueur de leur verge» (*ibid.*). Com efeito, a referência sarcástica aos “grandes homens”, aos “distintos talentos” e aos “ilustres literatos” culmina na tentativa de determinar o “comprimento do seu pénis”, em vez do estudo literário das suas obras. O sarcasmo desta última transcrição estabelece uma ponte entre *La France en 1950* e *Messieurs les Souteneurs*, pela referência aos *ilustres literatos* franceses.

Ora, e à semelhança do texto anterior, as citações transcritas serão, como facilmente se poderá ver, ilustrativas do discurso do excesso usado por Méluet para agir sobre o(s) seu(s) destinatário(s). Com o recurso a testemunhos, quer vagos quer presenciais, o enunciador pretende assegurar ao destinatário a veracidade dos seus relatos, que apresenta sempre de forma muito breve⁷¹. Com as interrogações retóricas,

⁷¹ Para além da brevidade dos testemunhos a que Méluet recorre, consideremos também a brevidade dos seus relatos que, na ótica de Rita Patrício e Jerónimo Pizarro, é considerada desta forma: «Fazer a

na tal aparente estrutura dialógica, o enunciador pretende assegurar-se da atenção do seu destinatário ou dos seus destinatários. Da mesma forma, através da tipologia frástica lapidar, Méluet conseguiria projetar mais fluentemente a sua perspetiva satírica sobre a futura sociedade francesa.

O facto de Méluet, por volta de 1907, situar em 1950 os extravagantes acontecimentos relatados realçará a sua condição não de visionário, nem de vidente, antes de um assumido moralista (requintadamente exibicionista) preocupado com o destino da civilização ocidental que caminha para a decadência de ordem moral e social; e não o consideramos visionário ou vidente (nem nunca ele tal refere), já que, na sua perspetiva, os sinais da degenerescência francesa são bem visíveis e, por isso, não podem ser ignorados.

3.4. *Messieurs les Souteneurs (satire)*

La décadence est venue! C'est le règne des souteneurs et des prostitués, car aujourd'hui même ces gens-là écrivent des livres (FP, JSM, 2006: 69).

Em *Messieurs les Souteneurs*, Jean Seul de Méluet, o iconoclasta solitário, manifesta o seu repúdio pela idiotice e pela imbecilidade dos *souteneurs* franceses, apregoando, em estilo panfletário, a decadência associada ao domínio «des souteneurs et des prostitués»: «Cessez de vous /lamentar/! La décadence est venue! C'est le règne des souteneurs et des prostitués, car aujourd'hui même ces gens-là écrivent des livres» (FP, JSM, 2006: 69). O enunciador começa por dizer que não gosta mais da França do que de qualquer outro país, acrescentando que do que não gosta mesmo é da corrupção e da decadência.

No início deste texto, após a indicação *French Satire*, surge a dedicatória «Dedicace: Au Temps, Cher et estimé maître...» (*ibid.*) — encarando o *Tempo* como elemento regenerador⁷².

narração através de episódios breves implica tentar que um traço rápido desenhe todo um quadro, que cada pormenor esteja impregnado de sentidos» (PATRÍCIO, R., PIZARRO, J., 2006: 24-25).

⁷² Para Rita Patrício e Jerónimo Pizarro, aqui, «... o Tempo eleva-se a sábio condutor da humanidade. Nessa medida, o Tempo tanto é mestre porque dirige a comédia humana, como é o único que sabe e que pode escrever o futuro» (PATRÍCIO, R., PIZARRO, J., 2006: 28). E os mesmos autores encaram esta conceção do *Tempo* como «tentativa de legitimação do discípulo, que se distingue dos outros homens (e escritores) na medida em que é pupilo atento desse mestre» (*ibid.*).

Considerando que a degenerescência francesa atingiu o seu ponto máximo⁷³, Méluet recorre ao tom apocalítico para referir o fim que se avizinha, nestes termos sarcásticos com a ressonância típica de um texto panfletário:

L'épithape sera écrit sur son tombeau. La lapide sera faite des /capas/ de ces livres et sur elle en des lettres de merde par la main du temps sera à peu près comme ça: Ci gît le peuple français. A la fin de se faire un peuple de souteneurs il n'a pas pu se soutenir» (*id.*: 72).

No início do texto, o enunciador remete-se à sua impotência de mero observador perante a calamidade instalada pelos *souteneurs*, dizendo «Ce n'est pas moi qui /peux/ les empêcher» (*id.*: 69). Talvez seja devido a essa impotência que aguarda a passagem do tempo para a reposição da normalidade. E, associando sarcasticamente a prostituição de rua à prostituição mental, acrescenta: «Ces Messieurs feront bien de mettre à la fin de leurs ouvrages les adresses respectifs, les indications pour trouver les compétentes maisons de filles» (*ibid.*). E depois comenta ironicamente: «Il n'est pas nécessaire d'y joindre l'importance de la commission qu'ils gagnant — cela peut rester secret» (*ibid.*). Na sua sanha iconoclasta, Méluet insurge-se sarcasticamente contra as estratégias repudiáveis destes *souteneurs*: «Pour faire leurs ouvrages plus intéressants, (car à présent eles sont très bêtes) ces Messieurs peuvent entrecouper le texte avec des annonces de pastilles contre l'impuissance, de □ pour la chaude-pisse et syphilis, de seringues⁷⁴ vaginales, etc» (*ibid.*). Alguns dos nomes de *souteneurs* que Méluet refere são os seguintes: Victorien du Saussay, Mme Jane la Vaudère, Maeterlink, Anatole France, Théophile Gautier (cf. *id.* 69-84)⁷⁵. E recorde-se como Álvaro de Campos, no *Ultimatum*, viria a repudiar também tanto Anatole France como Maeterlink, enquanto *mandarins*⁷⁶ a expulsar da Europa.

⁷³ «*Messieurs les Souteneurs* terá pretendido ser uma denúncia violentíssima e uma condenação da literatura que se identifica como causa e consequência da decadência da época» (PATRÍCIO, R., PIZARRO, J., 2006: 26).

⁷⁴ Por “*seringues*” (PATRÍCIO, R. e PIZARRO, J., 2006: 114).

⁷⁵ Os autores da Edição Crítica, referindo-se a Victorien du Saussay, Mme Jane la Vaudère e Maeterlink, comentam: «É, pois, uma paraliteratura tendencialmente kitsch que aparece como causa da intenção satírica» (PATRÍCIO, R. e PIZARRO, J., 2006: 27). E, depois de referirem outros autores visados por Méluet (tais como: Théophile Gautier, Anatole France, Octave Mirbeau, Félicien Champsur), acrescentam ainda: «O alargamento deste quadro de referências literárias permite compreender que esse fenómeno literário é aqui entendido como capaz de ser inserido numa determinada tradição e, assim, a condenação de Seul atinge tanto o presente como esse passado, cuja convocação torna parte do processo» (*ibid.*). Rita Patrício e Jerónimo Pizarro apresentam também um breve registo bibliográfico dos autores visados por Méluet, nas Notas nº23-27 (*id.*: 35-36).

⁷⁶ Lembramos que foram repudiados por Campos, no *Ultimatum*, através destes termos sarcásticos: «Fóra tu, Anatole France, Epicuro de pharmacopeia homeopathica, tenia-Jaurès do Ancien Régime, salada de Renan-Flaubert em louça do século dezassete, falsificada» (FP, U, 1990: 30)!; «E tu, Maeterlinck, fogão do Mystério apagado» (*ibid.*)!

Para ridicularizar sarcasticamente, por exemplo, Anatole France, Méluet refere o seguinte: «*Status* de la Compagnie de Pornographie, de Sottise et de Merderie. Société Anonyme de Responsabilité très limitée. Conseil d'Administration : MM. Anatole France (and others of name)» (*id.*: 75). E escarnecendo de Maeterlink, refere-o como idiota, estabelecendo uma rápida analogia com o burro: «On peut dire, par exemple, c'est de la méchanceté d'appeler M. Maeterlink un idiot. [...] Mais, par la nature de la chose même, c'est impossible. Car si, par exemple, je disais à un âne: "Tu es un âne" jamais le dit âne ne le croirait» (*id.*: 74), e termina sardonicamente: «Je ne veux pas approfondir la raison» (*ibid.*).

Méluet indigna-se contra o alvo da sua crítica, *les souteneurs*, considerando-os perniciosos, desta forma: «Âmes basses, âmes mesquines et sans □ qui ne pensent jamais au mal qu'ils peuvent faire, à l'effet de leurs oeuvres sur l'humanité, ou, au moins, sur cette part — qu'elle soit petite — de l'humanité qui les lit» (*id.*: 72). E comenta ainda a propósito desses efeitos: «Écrire des choses qui peuvent nuire aux autres, qui peuvent leur faire du mal est un crime» (*ibid.*).

Na sua sátira de intenção moralizadora, Méluet recorre a esta historieta sarcasticamente esclarecedora, com evidente finalidade didática, referente à figuração dos dejetos humanos, assegurando tratar-se de um caso verídico:

Vous connaissez sans doute cette histoire du □ qui avait par habitude de faire en boucles tous les matins ses excréments par ordre de grosseur sur le parquet? C'est un cas véridique, et cependant je me demande si cet-homme-là n'avait dans la tête quelque idée de se faire un symbole. Oui, j'y pense, car c'est l'emblème le plus frappant de l'oeuvre des MM les Souteneurs littéraires. (*id.*: 79);

e, imediatamente a seguir, explicita melhor a metaforização usada deste modo:

La société malade et stupide ramasse ses propres excréments, leur donne des formes artistiques et les dresse devant /soi/; les excréments (vous le comprenez bien) ce sont les passions basses et dégénérées de souteneurs et de prostituées, les formes de boucles, etc., sont les formes littéraires, artistiques, dramatiques qu'on leur donne (*ibid.*).

Ora, como se pode ver, sobressai claramente nesta explicitação a distinção entre o *conteúdo* e a *forma* dos produtos artísticos de *Messieurs les Souteneurs*, símbolos da degradação social devido à “doença” e à “estupidez” da sociedade, que recebe como arte coisas sem préstimo — numa crítica tanto aos produtores artísticos como aos consumidores das suas obras. Assim, o *conteúdo* corresponde aos “dejetos humanos”, que são associados às “paixões baixas” e à “degeneração”, e as *formas* artísticas (literárias ou dramáticas) correspondem ao modo de apresentação desses dejetos. O

realce conferido à veracidade do relato anterior a esta explicitação, destituído em si de qualquer interesse, serve, deste modo, de pretexto para denegrir o alvo da sua crítica de forma contundente e para captar a adesão do destinatário; e essa adesão está pressuposta na expressão parentética «(vous le comprenez bien)», que prevê a atenção contínua dos destinatários.

Neste texto contra «Messieurs les Souteneurs», o enunciador assume-se como socialista, preocupado com a evolução da humanidade: «C'est en socialiste que j'écris contre eux, c'est en socialiste que je proteste contre l'invasion dans le milieu social, dans l'humanité que nous voulons développer, de cette infamie en livres, de cette ordurerie imprimée» (*id.*: 80). E é em nome da “humanidade” a construir na nossa civilização que apela à luta: «L'humanité — pour le moins notre civilisation — est déjà malade; il faut lutter durement, sincèrement avec toutes les forces de ce qu'on appelle l'âme pour amoindrir le mal» (*ibid.*). Por estas palavras depreendemos que, neste contexto da degradação envolvente que critica, o enunciador, ao afirmar-se socialista, está a considerar-se um progressista interessado em construir uma sociedade saudável, já que se mostra um defensor da moralidade civilizacional, como afirma mais adiante, associando o socialismo⁷⁷ à moralidade.

Seguidamente, o enunciador revela a preocupação de distinguir as ofensas “contra a moral pública” das “ofensas políticas”, afirmando que as primeiras são mais perigosas, chegando mesmo a referir, como exemplo de “crime político anarquista compreensível”, o assassinato do rei D. Carlos de Portugal, embora sem explicitar a razão dessa compreensão, limitando-se a dizer: «Mais il y a beaucoup de choses qui l'excusent» (cf. *ibid.*). E após esta breve referência à política portuguesa, Méluet apresenta a sua conceção de liberdade, explicitando-a desta forma:

La liberté (comme je l'ai prouvé autre part) consiste /en/ trois choses: 1° *étant né, continuer à vivre* — par laquelle raison on ne peut pas — même sans douleur — tuer quelqu'un. 2° *vivant, vivre sans douleur* — par laquelle raison on ne doit faire du mal, causer de la peine à quelqu'un. 3° *vivant, se développer au plus de* □ (*id.*: 80-81).

Esta definição simplista de liberdade colide com a ideia de regularização de comportamentos sociais que Méluet advoga, pois tem que ser imposta pela força.

⁷⁷ Lembrando a linha de análise, já referida na Nota nº65, de Amadeu Carvalho Homem sobre o conceito de «Socialismo de Estado», no final do século XIX (cf. HOMEM, A. C., 2005: 132), poderá dizer-se que o termo *socialismo* usado por Méluet remeterá para o “autoritarismo político”, para um “esquema autoritário de Estado” que impusesse a regularização de comportamentos sociais. Pois é o próprio Méluet quem afirma que «le socialisme est la glorification de la loi, c'est la loi nouvelle, égalitaire et libérale dans les limites du possible» (FP, JSM, 2006: 81).

Vemos então que, contraditoriamente, Méluet defende a imposição dessa regularização ao mesmo tempo que repudia o ditador e o tirano, como se pode verificar através da seguinte transcrição: «... je combats toute manifestation de saleté et d'érotisme dans la littérature, dans le théâtre – tous partis. Oui, car autant que je haïs le dictateur, le roi absolu, le tyran, autant que je haïs l'homme qui fait mettre les autres dans une prison...» (*id.*: 80). Mas vemos também que repudia a “saleté”, à qual também recorre no seu discurso através do emprego de calão.

Mais adiante, depois de considerar que o anarquismo é «l'expression égoïste et individuelle du sentiment de révolte» (*id.*: 81) e depois de ter referido que um socialista não escreve livros imorais, Méluet reflete sobre a imoralidade e a sensualidade nestes termos:

Socialiste est immoral? Non. Fou, peut-être, ou imbécile, ou /pendard/. La démocratie est l'ordre, le socialisme est la glorification de la loi, c'est la loi nouvelle, égalitaire et libérale dans les limites du possible. Il ne peut donc pas avoir un cerveau bien équilibré où se mêlent des idées si antagonistes que le socialisme et l'immoralité» (*ibid.*).

Ora, este pretensamente austero moralista elege a “glorificação da lei” para impor a ordem que associa à democracia e à moralidade. Mas resta saber se Méluet pretende combater o caos social através do autoritarismo político ou se estaremos perante mais um elemento paródico de um enunciador que se assume como moralizador.

Seguidamente, Méluet apresenta esta breve reflexão sobre a imoralidade e a sensualidade: «Qu'il [un socialiste] soit sensuel chez lui et non dans les livres. Être sensuel n'est pas un crime, être immoral, c'est à dire écrire sensuellement, publiquement est un crime d'autant plus grave que l'intelligence de l'écrivain est plus grande» (*ibid.*).

Assim, apresentando a sua luta com intuitos moralistas, em prol daquilo que considera o bem comum, Méluet, contudo, mostra-se um enunciador que satiriza nos literatos aquilo que parecerá aplicar-se também aos seus próprios textos, sobretudo pelo recurso aparentemente gratuito ao excesso temático e linguístico⁷⁸.

Méluet associa a degenerescência dos *souteneurs* à decadência burguesa, nomeando, a esse propósito, um deles: «Oui, le caractère le plus répugnant de ces oeuvres, c'est qu'elles sont terriblement bourgeoises. [...] Épater le bourgeois? C'est le bourgeois qui s'épate à lui-même. Quel bon bourgeois que ce Théophile Gautier» (*id.*: 82)! E não deixa de apresentar a sua conceção de arte, nem moral nem imoral, relevando apenas a perfeição: «L'art n'a rien à voir avec la moralité; par conséquent il

⁷⁸ Tratar-se-á de uma aparente contradição inerente à sátira? Não podemos esquecer que, ao satirizar algo, o agente satírico expõe-se também à crítica, pelo modo como a exerce.

n'a rien à voir avec le mal ni avec le bien, mais seulement avec la perfection» (*id.*: 84). Continua, então, por isso, a explicitar a sua ideia de arte e a atacar os *souteneurs* burgueses: «L'art ne doit être ni bonne ni mauvaise, car c'est encore une bêtise de ces souteneurs de dire que l'art n'a rien a voir avec la moralité, tant en ne voyant pas qu'elle n'a pas non plus rien à voir avec l'immoralité» (*ibid.*). E explicita, de seguida, que à arte apenas interessa a perfeição.

Vejam os aspetos relevantes a destacar neste texto, a nível do excesso, tanto no plano da crítica social como no plano discursivo.

No plano da crítica social, o excesso é usado para realçar os contornos do prejuízo causado à sociedade pelos *souteneurs*, os *litteratos* do momento, pela falta de qualidade das suas obras, situação que Rita Patrício e Jerónimo Pizarro destacam deste modo:

Em *French Satire*, para além da nomeação de Maeterlink, são os nomes de Victorien du Saussay e de Jeanne La Vaudère que se impõem como alvos primordiais deste ataque. É, pois, uma paraliteratura tendencialmente kitsch que aparece como causa da intenção satírica (PATRÍCIO, R., PIZARRO, J., 2006: 27).

E os referidos autores realçam também a tonalidade de cariz sexualizante presente nestes textos: «No nível temático, por exemplo, é notória a insistência no predomínio de enredos sentimentalmente eróticos» (*ibid.*). Entendemos esta referência às notações sexuais como um elemento típico do recurso ao excesso.

Já no plano discursivo, o excesso resulta do recurso ao anedótico⁷⁹, do uso da ironia e do sarcasmo, das interrogações retóricas, das asserções lapidares e incisivas, dos conselhos aos destinatários e também do recurso ao calão. Vejamos alguns exemplos através dos quais Méluet deixa transparecer uma ironia espalhafatosa, que remete para o discurso panfletário: «Gloire à ceux qui prostituent leur espèce!» (FP, JSM, 2006: 84); «Honneur à eux, pauvres souteneurs! Gloire à leurs esprits!» (*ibid.*); «[...] Il n'est pas nécessaire d'y joindre l'importance de la commission qu'ils gagnent — cela peut rester secret» » (*id.*: 69). E o sarcasmo: «Il n'est pas encore avéré que les mets se conservent davantage dans les latrines» (*id.*: 73); «Boue, au nom de l'homme!»

⁷⁹ De entre as duas anedotas com finalidade didática (interna ao discurso) que surgem nas páginas 74-77, transcrevemos a segunda (pela sua brevidade e pelo efeito parodístico da comparação final): «J'ai entendu conter il y a peu de temps l'anecdote qu'une sage-femme ayant par négligence mis un enfant au lit la tête en bas et ceux qui venaient n'en ayant vu que le derrière, ceux-ci se seraient retirés plein d'horreur de la monstruosité qui venait d'être mise au monde. Comme on le voit, l'anecdote est probable mais dans le cas-ci elle est superlativement instructive. □ car je conviens qu'autant que le derrière de l'enfant susdit était sa figure, la ville de Paris est le digne du nom de cerveau de l'Europe. La belle □» (FP, JSM, 2006: 75-77)! Nesta anedota o efeito satírico é obtido duplamente: por um lado, pela vacuidade da anedota em si, por outro lado, pela ridicularização da capital francesa e da Europa, erigidas em alvo da chacota resultante da analogia caricatural: do mesmo modo que as nádegas do bebé retratam o seu rosto, assim a cidade de Paris representa o cérebro da Europa.

(*id.*: 82); «Ordure, au nom de la liberté!» (*ibid.*); «Au nom de Dieu, merde!» (*ibid.*). Importantes são também as interrogações retóricas: «Ceci est-ce la France? Non, c'est un pauvre peuple» (*id.*: 72); «Ce symbole que signifie-t-il? Le voyageur de cette histoire à quel peuple rassemble-t-il?» (*ibid.*); «Sont ils des artistes? Non» (*id.*: 84); «Sont ils des artistes? Non, je le répète, non » (*ibid.*); «Sont ils des penseurs? Non, /non, non/ » (*ibid.*).

Como exemplos de asserções lapidares, breves e incisivas, também a remeter discursivamente para o estilo panfletário, temos as seguintes afirmações: «Ce que je n'aime pas, c'est la corruption et la décadence» (*id.*: 69); «Cessez de vous /lamenter!/ La décadence est venue!» (*ibid.*); «Duel. Pas de mal avec des revolvers “Vierge dans la nuit de noce” et avec des balles “Cupidon naissant”» (*ibid.*); «Que le public en prenne note!» (*id.*: 72); «Pauvre peuple qui fut un des plus grands sur la terre» (*id.*: 73); «Les souteneurs ne sont admirés que /par/ d'autres souteneurs» (*ibid.*); «Les coeurs prient. Les âmes s'étalent, et elles sont pourries. La mort d'une société est plus horrible que la mort d'un organisme individuel. La société pourrit (se décompose) en vie» (*id.*: 78); «N'étant pas fou je ne demande pas aux Souteneurs de raisonner» (*id.*: 80); «Un bourgeois poète n'est qu'un bourgeois» (*id.*: 82).

Encontramos ainda um exemplo importante relativo às referências a testemunhos vagos: «J'ai entendu conter il y a peu de temps l'anecdote ...» (*id.*: 75); «On m'a dit qu'il y a des personnes qui ont des idées socialistes et qui écrivent des livres plus au moins immoraux. Ce ne peut pas être» (*id.*: 81); «On a dit: “l'homme est la nature prenant conscience de soi (même)”» (*id.*: 83). Mas encontramos igualmente outro exemplo de referências a testemunhos explícitos do próprio enunciadador: «J'avais lu de ces livres et sentant ce qu'ils faisaient en moi [...], je me suis révolté ...» (*id.*: 77); e um conselho aos destinatários: «On connaît la définition de liberté que donna ce prêtre de je ne sais où: “ Je ne veux pas qu'on m'emmerde”. C'est ça que le peuple français devait dire au pluriel, à moins qu'il ne soit déjà emmerdé. Mais c'est là bien le cri: “Je ne veux pas qu'on m'emmerde”» (*id.*: 73). E o calão, tão marcante: «”Je ne veux pas qu'on m'emmerde”; la merde de leur existence» (*id.*: 73); «Mais pourquoi tailler votre statue en merde?» (*id.*: 77); «Il ne suffit pas que dans la merde de n[otre] existence...» (*id.*: 79); «Au nom de Dieu, merde!» (*id.*: 82). Através do calão, o enunciadador expressa a imensa revolta que o domina, como se estivesse a exprimir um desabafo irreprimível; mas também comunicará essa revolta aos destinatários, como que lhes solicitando que a sintam como deles. Deste modo, Méluret atenta contra a interdição linguística, com intenção libertadora, para esconjurar o que considera socialmente doentio. E o próprio

enunciador reconhece que não tem palavras para exprimir a sua profunda indignação e o seu desprezo perante a degradação causada pelos *souteneurs*: «Il n’y a pas de mots, ni de combinaisons de mots qui puissent donner expression à toute la rage faite de dédain, de justice et d’aversion profonde» (*id.*: 84).

Depois desta rápida resenha sobre as temáticas abordadas no texto *Messieurs les Souteneurs*, convém registar uma breve nota referente à intratextualidade dos três textos de Méluet. Com efeito, é visível a afinidade temática entre as duas sátiras — *La France en 1950* e *Messieurs les Souteneurs* —, visto que em ambos os textos é apresentada a miséria humana de uma sociedade degradada, logo, encarada em premente estado de destruição. Contudo, como vimos, esse estado agónico de França já tinha sido preconizado em *Des Cas d’Exhibitionnisme*: «Notre civilisation meurt, surtout la civilisation française. [...] Il faut, pour le bien général, qu’elle périsse. Que fait, du reste, au monde une race sans âme, une nation sans coeur? Rien.» (*id.*: 60). E verifica-se, por isso, nos três textos, uma certa relação intertextual com a teorização darwiniana sobre a “evolução das espécies”. Assim, em *Des Cas d’Exhibitionnisme*, a referência à evolução natural da sociedade é feita enquanto constatação de uma necessidade; em *La France en 1950*, é referida, como vimos, em inglês, com a alusão à perda de protagonismo por parte de França e à constatação da destruição do ser mais fraco; em *Messieurs les Souteneurs*, essa referência é apresentada sob a forma emotiva de pedido à mãe-natureza (que já referimos): «Mater Natura, fiat Voluntas tua» (*id.*: 79)!

As citações transcritas de *Messieurs les Souteneurs* são ilustrativas do discurso do excesso usado por Méluet para agir sobre o(s) seu(s) destinatário(s), à semelhança do que ocorre nos outros dois textos. Com o recurso a testemunhos, quer vagos quer presenciais, o enunciador pretende também assegurar ao destinatário a veracidade dos seus relatos. Com as interrogações retóricas, considerando a aparente estrutura dialógica, o enunciador pretende prender a atenção dos seus destinatários assegurando-se de que seguem o seu raciocínio. Já através da tipologia frásica lapidar e dos aconselhamentos conseguiria projetar mais fluentemente a sua perspetiva satírica sobre os *souteneurs* e sobre a sua influência prejudicial na sociedade francesa. Com o uso do sarcasmo e do calão poderá exprimir toda a violência da sua emoção iconoclasta e comunicá-la aos seus destinatários (ou aos seus adeptos — caso já tivesse conquistado o seu público), levando-se e levando-os à explosão catártica e depuradora que possibilitaria o surgimento da atitude propícia à reconstrução civilizacional.

CONCLUSÃO

A voz pré-heteronímica do irreverente e apocalítico Jean Seul de Méluret permite facultar-nos o acesso a uma pequena parcela da faceta satírica pessoana, embora esta faceta tenha tido breve duração, pois foi desde cedo abandonada por Pessoa (com registos de 1907 a 1914). É de destacar que este *outro eu*, francês, iconoclasta e moralizador convicto, pré-existe a Álvaro de Campos (o iconoclasta de *Ultimatum*) e assume contornos irónicos de voz solitária que anuncia, ou melhor apregoa em tom panfletário, o fim da civilização ocidental, que vê dominada pela decadência e pela imbecilidade. Assim como Méluret rejeita os *souteneurs*, os representantes da idiotice, responsáveis pela degeneração francesa, Campos rejeita os *mandarins europeus*, representantes da cultura europeia.

Como vimos, na irreverência de Méluret encontramos resquícios daquilo que corresponderá à ostensiva postura de Álvaro de Campos, “de costas para a Europa”, numa pretensa hostilidade que, afinal, se resumirá a uma postura solitária de empolada rejeição pelo que representam os *mandarins europeus*, mas veiculadora da sentida necessidade de reconstrução europeia, a nível político, artístico e filosófico. E assim somos levados a constatar que, antes da “teia” heteronímica entretecida por Pessoa, na carta de 1935, há, então, que ter em conta um considerável espaço pré-heteronímico, no qual também marca presença a vertente satírica pela voz de Jean Seul de Méluret — espaço esse que não podemos ignorar, mesmo que Jean Seul possa ser encarado como um figurino inacabado, dado o carácter fragmentário dos seus textos, e considerando o seu abandono por parte de Fernando Pessoa — pois é certo que, na voz de Méluret encontramos semelhanças com a futura voz de Álvaro de Campos no *Ultimatum* e em alguns poemas sobre a realidade quotidiana circundante, com recurso ao calão (e lembremo-nos também da referência de Cleonice Berardinelli à componente satírica de Campos, destacando nela a presença do “humor negro” e a ocasional tonalidade “jocosa”). E, nesta teia intertextual, considerando a intencionalidade moralizadora do discurso de Méluret, não esqueçamos de igual modo o intuito sardonicamente moralizador e didático de Bernardo Soares, quando em 1914, se refere a um “código de inércia para os [homens] superiores nas sociedades modernas”.

Como confirmámos, é nítido o privilégio do discurso panfletário por parte de Méluret, estando visíveis nos seus textos as características apresentadas por Marc

Angenot — sendo que os traços reveladores do discurso do excesso se encontram bem patentes nos seus textos, tanto a nível temático, como discursivo, como linguístico.

Um retrato possível da voz pré-heteronímica de Jean Seul de Méluet mostra-nos, entretanto, um iconoclasta solitário, que procura alertar os seus destinatários para a visualização da degenerescência social francesa. Para isso, socorre-se de testemunhos vagos e do seu conhecimento, que não dos destinatários; e, por entender a decadência francesa como símbolo decadência da civilização ocidental, Méluet convoca os seus destinatários para a urgente necessidade da luta a travar, a fim de que uma nova "ordem civilizacional" possa emergir. Recorre, para isso, a elementos discursivos que realçam a perspectiva apocalítica do enunciador, na sua procura de interação didática com o destinatário, recorrendo a marcas linguísticas e a apelos que, pelo excesso, acabam, em última instância, por veicular a solidão (que lhes está subjacente) do próprio enunciador.

No entanto, como vimos também, o discurso do excesso poderá configurar o jogo parodístico numa dupla perspectiva: a protagonizada pelo próprio nome Jean Seul (enquanto profeta solitário da desgraça) e a da extensão desse jogo à postura teatralizada de Méluet (enquanto enunciador de textos canalizadores de excentricidade temática, linguística e satírica). Assim, nos textos de Méluet, considerados como ficção de âmbito panfletário, é de realçar que a excessiva incidência temática na inversão, no hediondo e no macabro, se traduz numa imagética saturada de elementos do plano satírico-burlesco. O recurso a temáticas ligadas ao plano do interdito sexual configurará uma pose vanguardista, dada a sua intencionalidade provocatória — tendo em conta a teorização de Peter Bürger. E é considerando esta perspectiva vanguardista que não será excessivo avançar a noção segundo a qual as temáticas de Méluet também configuram o prenúncio de aspetos típicos do Surrealismo, pelo privilégio concedido a três frentes: o ataque à *lógica*, o ataque à *moral* e o ataque ao *gosto* (na linha da síntese da atitude agónica surrealista indicada por Gérard Durozoi e Bernard Lecherbonnier).

Posto isto, consideramos que, em Méluet, o *discurso do excesso* se reveste de uma componente satírico-panfletária que configura duplamente a comicidade, já que conjuga a subcomponente da *veemência discursiva excessiva* com a de *temáticas excessivamente burlescas*, subcomponentes estas que, pela sua excentricidade, implicam uma certa hilaridade reprimida, típica do humor negro. Estas duas subcomponentes funcionarão contrastivamente: por um lado, é nítido o contraste entre a veemência discursiva, pautada por inúmeros apelos ao destinatário para que não se ria (parecendo, por isso mesmo, convidar ao riso) e a sua pretensamente assumida seriedade temática; por outro lado, o facto de o carácter caricatural de algumas situações apresentadas, por

demais macabras, se traduzir, contrastivamente, em absurdamente ridículo, por isso hilariante.

E é assim que — através de um *eu* francês desligado (geograficamente) da realidade francesa (pois habita em Lisboa e apenas conhece longínquos relatos dessa realidade) — o destinatário tomará consciência da decadência sociocultural francesa e, por, metonímia, da civilização ocidental.

De tudo isto, somos levados a perceber o efeito parodístico que advém da natureza das situações denunciadas, que também sobressai pela escolha do nome vulgar *Jean Seul*, bem como pelas conotações bíblicas que adquire o nome *Jean* — neste caso, o profeta apocalítico, anunciador da *má nova*, que deseja a destruição do *status* social existente, e que apregoa essa destruição como necessária para que possa ser imposta uma nova norma civilizacional. Afinal, em todo este jogo parodístico em que se move Méluet, não podemos deixar de ser levados a ver em Jean Seul de Méluet o tal exibicionista referido por Teresa Rita Lopes como o *voyeur* das perversões que denuncia.

Assim sendo, poderemos considerar que os textos fragmentários de Jean Seul de Méluet encarnam a expressão da rutura como símbolo do inconformismo, potenciador de novas perspetivas artísticas, tanto pelo recurso à transgressão temática e imagética, como pela transgressão a nível da linguagem. Com efeito, o discurso panfletário de Méluet, ao satirizar por excesso aspetos da sociedade francesa/ocidental, acaba por se parodiar a si próprio, incorporando a assunção da *verdade* para anunciar um caminho a seguir (qualquer que ele seja), num exercício artístico de pura negação daquilo que parece afirmar.

É, pois, em última instância, no contexto dos movimentos europeus de vanguarda que se enquadra o surgimento desta voz pré-heteronímica subversiva, na sua impugnação das instituições que fundamentam a organização social, abrindo o caminho a novas posturas ideológicas do alcance também da criatividade artística.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia Ativa

- FP, AC CAMPOS, Álvaro de (1990) - *Edição Crítica de Fernando Pessoa – Poemas de Álvaro de Campos* [Edição e introdução de Cleonice Berardinelli; Nota prévia de Ivo Castro], Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. II.
- FP, C PESSOA, Fernando (2007a) - [Carta], 1935 Jan.13-14, Lisboa, [a Adolfo] Casaes Monteiro, [Porto] / Fernando Pessoa. — [8]; 27,4 x 21,6 cm, Biblioteca Nacional de Portugal, in <http://purl.pt/13858/1/correspondencias/283.html> (consultado em 04/08/2011).
- FP, CO PESSOA, Fernando (1999) - *Correspondência – 1923-1935* [Edição de Manuela Parreira da Silva], Lisboa, Assírio & Alvim.
- FP, CPP PESSOA, Fernando (1998) - *Edição Crítica de Fernando Pessoa – Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da Presença* [Edição e Estudo de Enrico Martines], Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- FP, GL PESSOA, Fernando (2007b) - *Edição crítica de Fernando Pessoa – Fernando Pessoa: entre génio e loucura* [Edição de Jerónimo Pizarro], Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. III.
- FP, JSM PESSOA, Fernando (2006) - *Edição Crítica de Fernando Pessoa – Obras de Jean Seul de Méluret* [Edição e Estudo de Rita Patrício e Jerónimo Pizarro], Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. VIII.
- FP, LD PESSOA, Fernando (2010) - *Edição Crítica de Fernando Pessoa – Livro do Desasocego* [Edição e Estudo de Jerónimo Pizarro], Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. XII, Tomo I.
- FP, PIA PESSOA, Fernando (s/d) - *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* [textos estabelecidos e prefaciados por G. Rudolf Lind e J. do Prado Coelho], Lisboa, Edições Ática.
- FP, U CAMPOS, Álvaro de (1990 [1917]) - «Ultimatum», in *Portugal Futurista*, 4ª ed. [facsimilada], Lisboa, Contexto.

Bibliografia Passiva

- ADORNO, Theodor W. (s/d) - *Teoria Estética*, Lisboa, Edições 70.
- AGAMBEN, Giorgio (2006) - *Profanações*, Lisboa, Edições Cotovia (Trad. Luísa Feijó).
- ALVARENGA, Fernando (1990) - «Do Paulismo ao Interseccionismo: o encontro com

- a arte da ‘Europa’», in *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, I Vol, pp.229-235.
- ALVARENGA, Fernando (1995) - *A arte nas estéticas de “Orpheu”*, Lisboa, Editorial Notícias, pp.11-19.
- ANDRADE, Sandra, s.v. «Panfleto», *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=346&Itemid=2> (consultado em 01-10-2012).
- ANGENOT, Marc (1978) - *La parole pamphlétaire*, Études littéraires, vol. 11, n° 2, pp.255-264, <http://id.erudit.org/iderudit/500462ar> (consultado em 02/08/2011).
- ANGENOT, Marc (1995) - *La parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Éditions Payot & Rivages.
- ARENDDT, Hannah (2001) - *A Condição Humana*, Lisboa, Relógio D’Água.
- ARIÈS, Philippe e DUBY, Georges (1990) [dir.] – *História da Vida Privada – Da Revolução à Grande Guerra*, Porto, Edições Afrontamento, vol. 4.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1984) - *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1998) – *La Poétique de Dostoïevsky*, Paris, Éditions du Seuil.
- BAKHTINE, Mikhaïl (2011) – *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- BERGSON, Henri (1985) - *Le rire – Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- BARRENTO, João (1986) - «O sensacionismo português... fala alemão», in *Colóquio/Letras*, 94, novembro, pp.5-13.
- BERARDINELLI, Cleonice (1990) - «Introdução» a *Edição Crítica de Fernando Pessoa – Poemas de Álvaro de Campos*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. II.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso (2001) - «Sátira», in *Biblos - Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa, Editorial Verbo, Tomo IV, 1159-1168.
- BÍBLIA SAGRADA* (1976) - 7ª ed., Lisboa, Difusora Bíblica.
- BISCAIA, Maria Sofia Pimentel (2005) - *Dialogical Readings of the Grotesque: Texts of Contemporary Excess*, Universidade de Aveiro [Tese de Doutoramento] – <http://hdl.handle.net/10773/2865> (consultado em 12-05-2012).
- BLANCO, José (1985) - «Fernando Pessoa, um jovem poeta português», in *Colóquio/Letras*, 88, novembro, pp.27-36.
- BRANCO, António Manuel (1990) - «O “obsceno” em Afonso X: espaço privilegiado do discurso literário», in *Colóquio/Letras*, 115-116, maio, pp.65-72.
- BRÉCHON, Robert (1996) - *Estranho Estrangeiro*, Lisboa, Quetzal Editores.
- BÜRGER, Peter (1993) - *Teoria da Vanguarda*, Lisboa, Vega.
- CARVALHO, António Carlos (1999) - «Pessoa “cristão-novo”», in *Pessoa*, Lisboa, Pergaminho, pp.95-113.
- CASTRO, E. M. de Melo e (1987) - *As vanguardas na poesia portuguesa do séc. XX*, Lisboa, ICALP.

- CASTRO, E. M. de Melo e (1990) - «O intertexto em Pessoa, ou melhor, o interpessoa; ou melhor: nós», in *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, I Vol, pp.137-144.
- CASTRO, Ivo (1990) - «O ‘Corpus’ de “O Guardador de Rebanhos” depositado na Biblioteca Nacional (1982)», *Editar Pessoa - Edição crítica de Fernando Pessoa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- CAVAILLÉ, Jean-Pierre (2007) - «Libertinage, irréligion, incroyance, athéisme dans l’Europe de la première modernité (XVIe-XVIIe siècles). Une approche critique des tendances actuelles de la recherche (1998-2002)», *Les Dossiers du Grihl* [En ligne], 2007-02 | 2007, mis en ligne le 12 avril 2007, consulté le 10 octobre 2011. URL : <http://dossiersgrihl.revues.org/279> ; DOI : 10.4000/dossiersgrihl.279 (consultado em 23/10/2011).
- CAVAILLÉ, Jean-Pierre (2010) - «L’histoire des «libertins» reste à faire», *Les Dossiers du Grihl* [En ligne], Les dossiers de Jean-Pierre Cavail­lé, Libertinage, athéisme, irréligion. Essais et bibliographie, mis en ligne le 18 octobre 2010, consulté le 10 octobre 2011. URL : <http://dossiersgrihl.revues.org/4498> ; DOI : 10.4000/dossiersgrihl.4498 (consultado em 23/10/2011).
- CENTENO, Yvette (1988) - «Álvaro de Campos: a carroça de tudo pela estrada de nada», in *Fernando Pessoa: Os Trezentos e outros ensaios*, 1ª ed., Lisboa, Editorial Presença, pp.65-75.
- CENTENO, Yvette (1988a) - «Bilinguismo e Criatividade – “A minha pátria é a língua portuguesa”», in *Fernando Pessoa: Os Trezentos e outros ensaios*, 1ª ed., Lisboa, Editorial Presença, pp.77-89.
- CENTENO, Yvette (1988b) - «Fragmentação e totalidade em “Chuva Oblíqua”», *Fernando Pessoa: os trezentos e outros ensaios*, Lisboa, Editorial Presença, pp.11-31.
- COELHO, Eduardo Prado (1987) - «O viajante do inverso», in *Colóquio/Letras*, 96, março, pp.46-55.
- COELHO, Jacinto do Prado (s/d) - «O relativismo criador de Fernando Pessoa», introdução a PESSOA, Fernando, *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação* [Textos estabelecidos e prefaciados por G. Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho], Lisboa, Ed. Ática, pp.IX-XX.
- COELHO, Jacinto do Prado (1984) - «Conceito e fronteiras do literário», in *Colóquio/Letras*, 80, julho, pp.24-34.
- COELHO, Jacinto do Prado (1987) - *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*, 9ª ed., Lisboa, Editorial Verbo.
- COELHO, Jacinto do Prado (1992) - *Originalidade da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Vol. 1 ICALP.
- COELHO, Jacinto do Prado [dir.] (1981) - *Dicionário de Literatura*, 3ª ed., Porto, Figueirinhas, 5 Vols.
- COELHO, Joaquim-Francisco (1983) - «Da Cadeira de Álvaro de Campos», in *Colóquio/Letras*, 71, janeiro, pp.24-33.
- COELHO, Joaquim-Francisco (1990) - «Álvaro de Campos louco epiléptico», in *Colóquio/Letras*, 113-114, janeiro, pp.99-104.
- COSTA, J. Almeida, MELO, A. Sampaio (s/d) [dir.] - *Dicionário da Língua*

- Portuguesa*, 6ª ed., Porto, Porto Editora, pp.1782.
- D'ALGE, Carlos (1989) - *A experiência futurista e a geração de "Orpheu"*, Lisboa, ICALP.
- DARWIN, Charles (2005) - *A Origem das Espécies*, Mem Martins, Publicações Europa-América.
- DEBAILLY, Pascal (2003) - «L'éthos du poète satirique», in: *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*. N°57, 2003. pp.71-91.
doi : 10.3406/rhren.2003.2583
url : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rhren_0181-6799_2003_num_57_1_2583 (consultado em 01-04-2013).
- DELON, Michel (1983) - «Poésie satirique et débat idéologique à l'aube du XIXe siècle», in *Romantisme*, 1983, n°39. Poésie et société. pp.7-24.
doi : 10.3406/roman.1983.4661
url : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1983_num_13_39_4661 (consultado em 01-04-2013).
- DIOGO, Américo António Lindeza, s.v. «Modernismo», *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1547&Itemid=2> (consultado em 19-01-2012).
- DUCROT, Oswald e TODOROV, Tzvetan (1982) - *Dicionário das Ciências da Linguagem*, 6ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- DUROZOI, Gérard; LECHERBONNIER, Bernard (1976) - *O Surrealismo*, Coimbra, Almedina.
- ECO, Umberto (2007) [dir.] – *História do Feio*, Miraflores, Difel.
- ESTEVES, Juvenal (1987) - «Columbano, o Positivismo e os Vencidos da Vida», in *Colóquio/Letras*, 96, Março-Abril, pp.38-45.
- FERREIRA, Ermelinda, (s/d) - «O Diálogo entre as Artes na época de Orpheu», in http://www.oocities.com/ail_br/odialogoentreasartes.htm (consultado em 07-08-2012).
- FILHO, Linhares (1990) - «A Modernidade da Poesia de Pessoa», in *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos* (Secção Brasileira), Porto, Fundação Eng. António de Almeida, II Vol., pp.29-39.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore (1978) - *A novelística portuguesa do século XVI*, Lisboa, ICALP.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore (1990) - «Pessoa Trivial: a Viagem, o Roubo, a Troca», in *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, I Vol, pp.193-204.
- GALHOZ, Maria Aliete (1979) - «Introdução» a *ORPHEU*, 2ª reed., Vol. II, Lisboa, Edições Ática, pp.VII-LXVIII.
- GALHOZ, Maria Aliete (s/d) - «Introdução» a *ORPHEU*, 3ª reed., Vol. I, Lisboa, Edições Ática, pp.XIII-LI.
- GARCIA, José Martins (1985) - «O plural Bernardo Soares», in *Colóquio/Letras*, 83, janeiro, pp.46-55.
- GIL, José (1990) - «Metafísica e heteronímia na obra de Fernando Pessoa», in *ENCONTRO INTERNACIONAL DO CENTENÁRIO DE FERNANDO*

- PESSOA, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp.128-130.
- GONÇALVES, Robson Pereira (1991) - «A questão do sujeito em Fernando Pessoa», in *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos* (Secção Brasileira), Porto, Fundação Eng. António de Almeida, II Vol., pp.279-301.
- GUIMARÃES, Fernando (1992) - *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Porto, Lello & Irmão.
- GUIMARÃES, Fernando (1994) - *Os Problemas da Modernidade*, Lisboa, Editorial Presença.
- HATHERLY, Ana (1985) - «Fernando Pessoa — Retrato encontrado em Søren Kierkegaard», in *Actas do 2º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, pp.263-277.
- HOMEM, Amadeu Carvalho (2005) - *Do Romantismo ao Realismo - Temas de Cultura Portuguesa (século XIX)*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida.
- HOURCADE, Pierre (1978) - *Temas de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores.
- <http://aventar.eu/> [consultado em 13/04/2012].
- <http://aventar.eu/2012/04/13/pais-nao-vaio-poder-a-escola-dos-filhos/> (consultado em 13/04/2012).
- <http://democrato.blogspot.pt/> (consultado em 13/04/2012).
- <http://doportugalprofundo.blogspot.pt/> [consultado em 13/04/2012].
- <http://cvc.instituto-camoes.pt/literatura/modernidade.htm> (consultado em 31/10/2012).
- HUIZINGA, Johan (sd) - *O Declínio da Idade Média*, Lisboa, Ulisseia.
- KRABBENHOFT, Kenneth (2011) - *Fernando Pessoa e as Doenças do Fim de Século*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- LAGACHE, Daniel [dir.] (1990) - *Vocabulário da Psicanálise*, 7ª ed., Lisboa, Editorial Presença.
- LIND, Georg Rudolf (s/d) - «O relativismo criador de Fernando Pessoa», introdução a PESSOA, Fernando, *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação* [Textos estabelecidos e prefaciados por G. Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho], Lisboa, Ed. Ática, pp.IX-XX.
- LISBOA, Eugénio (1985) - «Uma tranquilidade violenta: Fernando Pessoa e a ruptura modernista», in *Colóquio/Letras*, 88, novembro, pp.37-43.
- LISBOA, Eugénio (1986) - *Poesia Portuguesa: do «Orpheu» ao Neo-Realismo*, 2ª ed., Lisboa, ICALP.
- LOPES, Teresa Rita (1971) - «Pessoa, Sá-Carneiro e as três dimensões do Sensacionismo», in *Colóquio/Letras*, 4, dezembro, pp.18-26.
- LOPES, Teresa Rita (1990) - *Pessoa por conhecer — Roteiro para uma expedição*, Lisboa, Editorial Estampa, Vol. I.
- LOPES, Teresa Rita (1990a) - *Pessoa por conhecer — Textos para um novo mapa*, Lisboa, Editorial Estampa, Vol. II.
- LOPES, Teresa Rita (2002) - «Prefácio», in *Álvaro de Campos — Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp.13-44.
- LOURENÇO, António Apolinário (2009) - *Fernando Pessoa*, Lisboa, Edições 70.

- LOURENÇO, Eduardo (1990) - «Pessoa e o Tempo», in *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos* (Secção Brasileira), Porto, Fundação Eng. António de Almeida), I Vol., pp.155-166.
- LOURENÇO, Eduardo (1993) - *Fernando, Rei da nossa Baviera*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- LOURENÇO, Eduardo (2000) - *Pessoa Revisitado - Leitura estruturante do drama em gente*, 3ª ed., Lisboa, Gradiva.
- LUCAS, Maria Clara de Almeida (1986) - *A literatura visionária na Idade Média Portuguesa*, Lisboa, ICALP.
- LYRA, Pedro (1991) - «O *Ultimatum* como fundamento da poética de Pessoa», in *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos* (Secção Brasileira), Porto, Fundação Eng. António de Almeida), II Vol., pp.223-234.
- MACHADO, Álvaro Manuel (1986) - *A Geração de 70 – Uma Revolução Cultural e Literária*, 3ª ed., Lisboa, ICALP.
- MACHADO, Álvaro Manuel [org. e dir.] (1996) - *Dicionário de Literatura Portuguesa*, 1ª ed., Lisboa, Editorial Presença.
- MACEDO, Helder (2007) - «A *Mensagem* as mensagens de Oliveira Martins e de Guerra Junqueiro», in *Trinta Leituras*, Lisboa, Editorial Presença.
- MARTINES, Enrico (1998) - «Introdução», in *Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da Presença* [Edição e Estudo de Enrico Martines], Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. II, pp.9-56.
- MARTINHO, Fernando, J. B. (1991) - *Pessoa e a Moderna Poesia Portuguesa* (Do *Orpheu* a 1960), 2ª ed., Lisboa, ICALP.
- MARTINS, Mário (1986) - *A sátira na literatura medieval portuguesa* (Séculos XIII e XIV), 2ª ed., Lisboa, ICALP.
- MARTINS, Mário (1987) - *O riso, o sorriso e a paródia na literatura portuguesa de quatrocentos*, 2ª ed., Lisboa, ICALP.
- MONIZ, António e PAZ, Oligário (1997) - *Dicionário Breve de Termos Literários*, Lisboa, Editorial Presença.
- MUCCI, Latuf Isaias, s.v. «Rapsódia», *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <
http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1534&Itemid=2 (consultado em 22-08-2012).
- PALLA, Maria José (1992) - «O parvo e o mundo às avessas em Gil Vicente – algumas reflexões», in *Temas vicentinos: Actas do Colóquio em torno da obra de Gil Vicente*, Teatro da Cornucópia, ICALP, pp.87-94.
- PATRÍCIO, Rita e PIZARRO, Jerónimo (2006) - «Introdução», in PESSOA, Fernando, *Edição crítica de Fernando Pessoa – Obras de Jean Seul de Méuret* [Edição e Estudo de Rita Patrício e Jerónimo Pizarro], Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. VIII, pp.7-36, 38.
- PEREIRA, José Carlos Seabra (1990) - «Rei-Lua, destino dúbio. Legados finisseculares e versão modernista na lírica de Mário de Sá-Carneiro», in *Colóquio/Letras*, n.º 117/118, set., pp.169-192.

- PEREIRA, José Carlos Seabra (2001) - «Eça de Queirós e a problemática do fim-de-século», in *Actas do Congresso Eça de Queirós e os valores de fim de século* Maia, Câmara Municipal da Maia – Pelouro da Cultura, pp.81-102.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla (1990) - «O Futurismo Saudosista de Fernando Pessoa», in *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos* (Secção Brasileira), Porto, Fundação Eng. António de Almeida), II Vol., pp.17-28.
- PIMENTEL, F. J. Vieira (2001) - *Literatura Portuguesa e Modernidade*, Braga, Angelus Novus.
- PIRES, António Manuel Bettencourt Machado (1980) - *A Ideia de Decadência na Geração de 70*, Ponta Delgada, Instituto Universitário dos Açores.
- PRESCOTT, Vera Lúcia dos Santos Rocha (2009) - *A Decadência Nacional de Fim-de-Século - Estudo sobre Guerra Junqueiro*, Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, in http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/404/1/21140_ulfl068165_tm.pdf (consultado em 10/02/2012).
- QUADROS, António (1984) - *Fernando Pessoa, vida, personalidade e génio*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- QUADROS, António (1989) - *O Primeiro Modernismo Português. Vanguarda e Tradição*, Lisboa, Publicações Europa-América.
- REIS, Carlos (1992) - «O estatuto da heteronímia. Origens, discursos, variações», in *Actas do Terceiro Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas — Universidade de Coimbra*, 18 a 22 de Junho de 1990, Coimbra, pp.19-30.
- SAPEGA, Ellen, W. (1992) - *Ficções Modernistas: Um estudo da obra em prosa de José Almada Negreiros, 1915-1925*, 1ª ed., Lisboa, ICALP.
- SARAIVA, Arnaldo (1985) - «A primeira teoria (impessoana) da heteronímia pessoana», in *Colóquio/Letras*, 88, Novembro, pp.57-60.
- SENA, Jorge de (2000) - *Fernando Pessoa & Cª Heterónima*, 3ª ed., Lisboa, Edições 70.
- SENA, Tereza (1986) - «A "Águia" em 1918: um modernismo conciliatório de restauração do tradicional», in *Colóquio/Letras*, n.º 94, nov., pp.15-24.
- SERRÃO, Joel (1987) - *Pequeno Dicionário de História de Portugal*, Porto, Figueirinhas.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1994) - *Teoria da Literatura*, 8ª ed., Coimbra, Almedina, vol. I.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1995) - «A constituição da categoria periodológica de Modernismo na literatura portuguesa», in *Diacrítica*, 10, Braga, Universidade do Minho, pp.137-164.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1996) - «A constituição da categoria periodológica de Modernismo na literatura portuguesa», in ABREU, Luís Machado de [coord.], *Diagonais das Letras Portuguesas Contemporâneas - Actas do 2º Encontro de Estudos Portugueses (Aveiro, 9 e 10 de Novembro de 1995)*, Aveiro, Fundação João Jacinto de Magalhães, pp.17-35.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de (1979) - *O «horror» na literatura portuguesa*, 1ª ed., Lisboa, ICALP.
- TEYSSIER, Paul (1982) - *Gil Vicente – o Autor e a Obra*, Lisboa, ICALP.

- VASCONCELOS, Filomena Maria de (2000) - «Como pensar a linguagem na estética poética e pictórica do modernismo europeu do século XX», in *Literatura e Pluralidade Cultural — Actas do III Congresso Nacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 1998*, Lisboa, Edições Colibri, pp.719-725.
- VILA MAIOR, Dionísio (1994) - *Fernando Pessoa: heteronímia e dialogismo — O contributo de Mikhail Bakhtine*, Coimbra, Almedina.
- VILA MAIOR, Dionísio (1996) - *Introdução ao Modernismo*, Coimbra, Almedina.
- VILA MAIOR, Dionísio (2001) - «Literatura e fim de século: alguns contributos», in *Literatura em Discurso(s): Saramago, Pessoa, cinema e identidade*, pp.186-205, <http://hdl.handle.net/10400.2/2011> (consultado em 114-05-2012).
- VILA MAIOR, Dionísio (2003) - *O Sujeito Modernista — Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e António Ferro: Crise e Superação do Sujeito*, Lisboa, Universidade Aberta.
- VILA MAIOR, Dionísio (2007) - «*Fernando Pessoa — La mythification du Génie*», in *EIDOLON* [Cahiers du Laboratoire Pluridisciplinaire de Recherches sur l’Imaginaire appliquées à la Littérature], n°78, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux [tít. genérico: “Mythes et mémoire collective dans la culture lusophone”, Études réunies par Ana Maria Binet], pp.87-95.
- VILA MAIOR, Dionísio (2008) - «Fernando Pessoa: um diálogo com a Lusofonia», in *Actas do Colóquio “Diálogos com a Lusofonia”* (realizado na Universidade de Varsóvia, em 10 e 11 de Dezembro de 2007), Varsóvia, Secção de Estudos Luso-brasileiros do Instituto de Estudos Ibéricos e Iberoamericanos da Universidade de Varsóvia, pp.449-467 (http://ibestyka-uw.home.pl/pdf/Dialogos-Lusofonia/Coloquio_ISII-UW_34_VILA-MAIOR-Dionisio_Fernando-Pessoa-Um-dialogo-com-a-Lusofonia.pdf (consultado em 29/07/2011)).
- VILA MAIOR, Dionísio (2009) - *A revivência dos sentidos. Estudos de Literatura Portuguesa*, Linda-a-Velha, Editora Hespéria.
- VILA MAIOR, Dionísio (2011a) - «Do Ultimato ao *Ultimatum*: a vitalidade nacional», in RITA, Annabela e VILA MAIOR, Dionísio [coordenadores], *Do Ultimato à(s) república(s). Variações literárias e culturais*, Lisboa, Esfera do Caos, pp.113-135.
- VILA MAIOR, Dionísio (2011b) - «Le manifeste littéraire et la cohérence carnalisée du discours moderniste portugais et brésilien», in BESSE, Maria Graciete [org.], *Le Futurisme et les Avant-gardes au Portugal et au Brésil*, Éditions Convivium Lusophone, Argenteuil, pp.133-151.
- VILA MAIOR, Dionísio (2012a) - «O ‘instinto’ modernista», in *Carnets IV*, (Res)ources de l’extravagance, janvier 2012 pp.167-189 (<http://carnets.web.ua.pt/> (consultado em 23-03-2012)).
- VILA MAIOR, Dionísio (2012b) - «As lições de Fernando Pessoa», in PETROV, Petar; Sousa, Pedro Quintino de, SAMARTIN, Roberto-López Iglésias & TORRES-FEIJÓ, Elias, J. (eds), *Avanços em Literatura e Cultura Portuguesas. De Eça de Queirós a Fernando Pessoa, Santiago de Compostela/Faro*, Associação Internacional de Lusitanistas, Através/Editora, pp.265-284.