



Ana Cristina da Silva Oliveira Bousbaa

***Jean Seul de Méluret:
a expressão do decadentismo finissecular***

**Dissertação de
Mestrado em Literatura e Cultura Portuguesas**

Orientador:

Prof. Doutor DIONÍSIO VILA MAIOR

Universidade Aberta

2013

ÍNDICE

Agradecimentos.....	3
INTRODUÇÃO GERAL	4
CAPÍTULO 1.....	8
Manifestação de alteridade pessoana	8
Introdução.....	8
1.1. A problemática da fragmentação do <i>eu</i>	9
1.2. A criação heteronímica como manifestação de degenerescência.....	19
1.3. A criação de Jean Seul de Méluret.....	26
1.3.1. Des Cas d'Exhibitionnisme	34
1.3.2. La France en 1950.....	38
1.3.3. Messieurs les Souteneurs	43
Conclusão provisória	48
CAPÍTULO 2.....	50
Méluret e a estética decadentista.....	50
Introdução.....	50
2.1. O decadentismo como estética finissecular	51
2.2. A mundividência decadentista em Jean Seul de Méluret: o sórdido, o perverso, o grotesco e o imoral	65
2.3. O francês como língua veiculadora da inquietude do sujeito.....	76
Conclusão provisória	86
CAPÍTULO 3.....	88
Méluret em registo dialógico.....	88
Introdução.....	88
3.1. Jean Seul de Méluret como ensaio ideológico	89
3.2. Conceção e papel da arte na sociedade.....	100
3.3. Jean Seul de Méluret (re)visitado por Álvaro de Campos.....	114
Conclusão provisória	127
CONCLUSÃO GERAL.....	129
BIBLIOGRAFIA	131
BIBLIOGRAFIA ATIVA	131
BIBLIOGRAFIA PASSIVA	131

AGRADECIMENTOS

Gostaria de, neste espaço, registrar os meus agradecimentos: à Universidade Aberta, pela possibilidade de, através do sistema de ensino *online*, me ter permitido a concretização de um sonho muito antigo, mas sempre adiado; aos docentes da componente curricular deste mestrado, pela abertura de caminhos formativos; ao Professor Dionísio Vila Maior, pelo estímulo, disponibilidade e orientação exigente e formativa que me prestou, tanto em aspetos relacionados com a pesquisa teórica e científica, como de aperfeiçoamento textual e formal; aos meus amigos e à colega de jornada, Manuela Borges, pelo apoio e encorajamento que demonstraram; à minha família, em particular aos meus pais, pelo aconchego que me proporcionam; aos amores da minha vida, Hassan, Rita e Sara, por estarem presentes.

INTRODUÇÃO GERAL

«Jean Seul.
Full name supposed to be:
Jean Seul de Méluret» (OJSM: 40)¹.

Não obstante poder-se, numa primeira leitura, encarar a possibilidade de a escolha de um objeto de estudo relacionado com um autor que «conhece uma “glória” verdadeiramente universal» (LOURENÇO, E., 1993: 34) dificilmente trazer um conteúdo original à investigação literária, estamos em crer que a leitura que proporemos deste *eu* pessoano — Jean Seul de Méluret — (ainda pouco divulgado) poderá dar mais um pequeno (e humilde) contributo para o conhecimento da produção (múltipla e dispersa) de Fernando Pessoa. Na verdade, a existência literária deste poeta, sendo múltipla (logo, pluridiscursiva), implica forçosamente que, debruçando-nos sobre um dos seus *eus*, atendamos igualmente às relações que estabelece com os restantes *eus*, cuja produção é, em alguns casos, posterior.

Na esteira ainda desta reflexão, recorde-se o que escreveu Eduardo Lourenço:

[...] Fernando Pessoa não escreveu *uma* obra. Se nós pudéssemos atribuir-lhe *uma* obra, o género de criação que foi a sua não teria sentido. O que somos obrigados a considerar como *obras-fragmentos* ao mesmo tempo autónomas e religadas umas com as outras pelo facto de que cada uma delas é a manifestação de uma única e inesgotável experiência: a de ausência do Eu a si mesmo e ao mundo (*id.*: 57).

¹ Nas referências da bibliografia ativa, como é desde já visível, recorreremos a abreviaturas que se encontram identificadas na bibliografia final. Registe-se, ainda, que as restantes referências bibliográficas são apresentadas seguindo o sistema “autor, data, página”. Esta atitude metodológica pressupõe que as notas de rodapé, “libertas” de informações bibliográficas, por vezes recorrentes, sejam utilizadas, essencialmente, para explicitação e discussão. Complementarmente, julgamos que a indicação de referências bibliográficas, facilmente identificáveis, torna a transmissão da informação do texto mais simples e eficaz.

Efetivamente, em síntese, as palavras transcritas põem em evidência o conceito de poeta da multiplicidade, reforçando o cariz plural da produção pessoana: «Sê plural como o universo!» (PIA: 94). Ora, esta frase-chave de Fernando Pessoa, tantas vezes glosada em estudos que lhe são dedicados, parece-nos poder ainda ser explorada no âmbito deste trabalho de investigação: focalizando a nossa atenção no estudo do *outro* eu pessoano Jean Seul de Méluret, far-se-á referência ao fenómeno da alteridade, que pressupõe a pluralização do sujeito e que o próprio poeta em outros registos e através de outras vozes descreveu. Recordemos um desses testemunhos:

Tive sempre, desde criança, a necessidade de aumentar o mundo com personalidades fictícias, sonhos meus rigorosamente construídos, visionados com clareza fotográfica, compreendidos por dentro das suas almas. [...] esta tendência não passou com a infância, desenvolveu-se na adolescência, radicou-se com o crescimento dela, tornou-se finalmente a forma radical do meu espírito. Hoje já não tenho personalidade: quanto em mim haja de humano, eu o dividi entre os autores vários de cuja obra tenho sido o executor. Sou hoje o ponto de reunião de uma pequena humanidade só minha (*id.*: 101-102).

Note-se que a escolha desta citação pretende, em complemento, frisar a constância da alteridade ao longo da vida do poeta. Ora, Jean Seul, escritor, poeta e ensaísta, constitui um *outro eu* pessoano, cuja produção nos chegou de forma fragmentada e incompleta: faz parte de um projeto inacabado de Fernando Pessoa, com ocorrência em período próximo da transição secular; logo, pertence a uma fase de criação juvenil, anterior ao famoso “dia triunfal”².

Desta forma, o interesse do presente trabalho, centrado nos fragmentos deste *eu* pessoano, prende-se com um duplo intento: por um lado, dar resposta a uma apetência particular pela época

² Recorde-se que se trata do dia da “criação” dos seus heterónimos — que, de acordo com o poeta, em carta a Adolfo Casais Monteiro, ocorreu a 8 de março de 1914 (cf. *infra*: 33) — ainda que, como se sabe, haja uma dissonância de datas no que a esse dia concerne (8, ou 13 de março).

finissecular; por outro, por constituir uma criação anterior à *práxis* literária da maturidade do poeta, contribuir para, de alguma forma, reverter o que, em 1981, Georg Rudolf Lind afirmou: «Apesar do grande surto dos estudos pessoanos e o número crescente de inéditos publicados do espólio do poeta, continuamos a saber muito pouco acerca do começo da sua atividade poética» (LIND, G. R., 1981: 347)³.

Efetivamente, o conhecimento deste outro *eu* permitir-nos-á conhecer um pouco mais os mecanismos mentais e as idiossincrasias do jovem Pessoa, que, efetivamente, constituíram os fundamentos ideológicos da sua produção literária da maturidade, como foi bem observado pelos editores críticos de Jean Seul:

Nesta juvenília pessoana, de fragmentos inacabados e incompletos, rapidamente abandonados, numa língua outra relativamente àquelas que o autor considerava como suas, é pois possível ler o ensaio de alguns tópicos que Pessoa continuará a visitar ao longo da sua obra (PATRÍCIO, R., PIZARRO, J., 2006: 31).

É assim que, no âmbito desta dissertação, procuraremos, justamente, averiguar de que forma este “projeto” pessoano se relaciona com o seu *eu* múltiplo e disperso, descortinando as relações dialógicas mediatas estabelecidas no seio da sua alteridade: na esteira desse raciocínio, centraremos a nossa pesquisa, por um lado, na sua produção ortonímica ensaística, em prosa; por outro, na poesia do seu heterónimo Álvaro de Campos que, como procuraremos mostrar, evidenciou na sua produção um sujeito (e um real) em crise.

Na verdade, e para além do já observado, o conhecimento de Jean Seul reveste-se de particular interesse pelas temáticas abordadas — que, numa primeira instância, deixam transparecer uma

³ Repare-se que, no decorrer deste trabalho, assistimos ainda à edição de documentos inéditos de Fernando Pessoa; referimo-nos à publicação de textos do poeta diretamente relacionados com o cinema, *Argumentos para Filmes*, com edição, introdução e tradução de Patrício Ferrari e Cláudia J. Fischer, livro publicado pela Ática, chancela da Babel.

conjuntura estético-ideológica de fim de século, caracterizada por um sentimento de crise e degenerescência, substrato ideológico da criação estético-literária do modernismo; numa segunda instância, esta mundividência de pessimismo aproxima-o do movimento decadentista francês finissecular, que constitui uma expressão estética do desassossego de fim de século. Em síntese, esta linha de força da nossa investigação situa-se ao nível da explicitação da percepção do espírito decadentista finissecular que a criação ensaística e poética de Jean Seul de Méluret atesta, sendo dele transmissor e testemunha

Não menos significativo — e que, por isso mesmo, merecerá uma particular atenção — é o facto de este escritor escrever em francês, língua cujo domínio, como se sabe, se situava muito aquém da proficiência revelada nas línguas inglesa e portuguesa.

CAPÍTULO 1

MANIFESTAÇÃO DE ALTERIDADE PESSOANA

INTRODUÇÃO

É incontornável que qualquer contributo crítico relativo à produção de Fernando Pessoa faça referência à problemática da *alteridade* e da sua manifestação estético-literária: a heteronímia⁴.

Pela nossa parte, resta-nos seguir na esteira da exegese pessoana e sublinhar o cariz excecional e genial da sua produção (cf. VILA MAIOR, D., 2007), produto de um sujeito fragmentado e múltiplo que, através da criação de figuras literárias individualizadas e ímpares, deu curso à expressão de sentimentos capazes de traduzir toda a riqueza interior humana.

Procuraremos, então, numa primeira instância, apresentar uma reflexão sobre o fenómeno da fragmentação do *eu* que, implicando a aceitação de que o sujeito pessoano não constitui um bloco unitário e monolítico, se exprime através de uma polifonia textual e discursiva e

⁴ Recorde-se o texto de Eduardo Prado Coelho, a propósito do contributo crítico do filósofo José Gil — *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações* (GIL, J. 1987). Neste artigo, Eduardo Prado Coelho reforça a ideia de que «o caso Pessoa é fundamentalmente o caso dos seus heterónimos [...]» (COELHO, E. P., 1987: 42), apresentando uma síntese dos paradigmas de abordagem crítica da obra (fragmentada e plural) do poeta. Vejamos então: o primeiro pressupõe que o “facto humano” suplanta o “facto textual”, na medida em que a origem dos heterónimos é explicada por mecanismos de origem psiquiátrica — sugerida pelo próprio poeta na Carta a Adolfo Casais Monteiro (OC, II: 336-345) e seguida por um dos seus primeiros biógrafos e exegetas, João Gaspar Simões —, ou de origem sociológica, com base no conceito de degenerescência civilizacional; no segundo — resultante do trabalho de crítica literária levado a cabo por Jacinto do Prado Coelho, seguido por José Augusto Seabra e Eduardo Lourenço —, o “facto textual” predomina, já que se constata haver uma unidade estilística no texto pessoano que «nos surge precisamente como uma totalidade que a si mesma se dispersa e recompõe» (COELHO, E. P., 1987: 42); por fim, o terceiro paradigma, onde se situam as teses de José Gil — que propõe, em síntese, uma leitura global da obra de Pessoa, sendo a heteronímia uma manifestação do “sentir tudo de todas as maneiras” pessoano. Ainda sobre a questão do fenómeno alteronímico e heteronímico, leia-se VILA MAIOR, D., 1994: 104-154.

se consubstancia alteronimicamente em figuras literárias. Jean Seul de Méluret integra-se, precisamente, nesse processo alteronímico.

Ainda nesta nossa (necessária) reflexão preambular sobre a fragmentação, a alteridade e a polifonia, impõe-se de igual modo uma outra reflexão sobre as coordenadas histórico-culturais que favoreceram, ou (pelo menos) serviram, mediatamente, de base germinativa e estruturante ao fenómeno do desdobramento do *eu* pessoano e sua afirmação estético-literária.

Por fim, procederemos à apresentação dos traços gerais biobibliográficos da figura literária Jean Seul de Méluret. Todavia, por ora, torna-se imperativa uma breve ressalva: neste âmbito de análise, global e abrangente, alguns aspetos terão uma abordagem genérica, sendo os mesmos, nos capítulos seguintes, sujeitos a análise mais desenvolvida e detalhada.

1.1. A PROBLEMÁTICA DA FRAGMENTAÇÃO DO *EU*

A título introdutório, cremos não ser excessivo reforçar que a produção literária, por via de um mecanismo de alteridade, não sendo inédita na história literária, atinge em Pessoa patamares de elevada originalidade e genialidade — que as palavras de Dionísio Vila Maior acentuam, quando refere o carácter de "sujet d'exception" de Fernando Pessoa (VILA MAIOR, D., 2007: *passim*). E significativos são também os seguintes propósitos:

[...] a heteronímia pessoana não iniciou esta prática de desdobramento do *eu* num *eu* plural. Só que a individualização e o destaque que envolvem o processo pessoano não se molda pelos princípios que caracterizavam os casos precedentes [...]; nenhum deles foi, portanto, capaz, de criar *outros* com um tão grande estatuto de veracidade, de credibilidade e de autonomia, como Pessoa o fez (VILA MAIOR, D., 1994: 75-76)⁵.

⁵ Refira-se, a título exemplificativo, alguns casos anteriores de alteridade próximo do fenómeno heterónimo: a personagem queirosiana Fradique Mendes,

De igual modo se impõe, neste contexto, recorrermos ao testemunho de Carlos Reis, que escrevera:

[...] a fragmentação heteronímica a que o modernismo português dá lugar e que Pessoa cultivava até às últimas consequências não é um fenómeno inusitado, inesperado ou "anormal", na aceção patológica que o termo pode encerrar. É antes o ponto de chegada de uma tendência amadurecida ao longo do século XIX, emergente no fim desse século, [...] finalmente trazida à luz do dia, quando um certo devir histórico-cultural o permite» (REIS, C., 1992: 27)⁶.

Ora, facilmente se infere destas palavras que o fenómeno da fragmentação do *eu* está intimamente ligado a uma certa contextualização histórico-cultural marcada, como veremos, pela vivência de sentimentos de crise e degenerescência⁷.

Ora, o estudo que agora se apresenta sobre Jean Seul de Méluret — um dos muitos *eus* pessoanos que, não sendo um heterónimo com o estatuto diferenciado que o próprio poeta lhe atribuiu, se insere, de forma inequívoca, num mecanismo de alteridade discursivo-literária — não pode naturalmente situar-se à margem da sua historicidade⁸.

designada de «esboço heteronímico» (REIS, C., 1984: 60) e os «infra-heterónimos de Kierkegaard ou António Machado» (QUADROS, A., 1989: 216). No mesmo sentido se pronunciou Sílvio Elia que referiu: «Em relação a "necessidade de máscaras", recordemos que o pai do Existencialismo, Sören Kierkegaard, também se sentiu um autor plural, tendo escrito várias obras com pseudónimos, antepassados dos heterónimos pessoanos» (ELIA, S., 1991: 739). Eduardo Lourenço, para além de apresentar casos na literatura estrangeira, identifica ainda outras situações de proto-heteronimismo na literatura nacional: «[...] Pessoa foi o termo de um claro processo de "heterominização" que tem as suas raízes em Garrett e já quase uma configuração pessoana em Eça de Queirós (Fradique), sem esquecer, naturalmente, os "dois" Anteros que, em silêncio devoraram o verdadeiro» (LOURENÇO, E., 1993: 13).

⁶ O próprio Fernando Pessoa confirma igualmente o 'amadurecimento' desta tendência, na medida em que caracteriza a criação heteronímica como não sendo «um processo novo em literatura, mas [como] uma maneira nova de empregar um processo já antigo» (OC, II: 1023).

⁷ Este assunto será objeto de análise no próximo ponto deste trabalho.

⁸ Foi o próprio poeta quem, em primeira mão, atribuiu estatuto diferenciado e individualizado às suas criações: na qualidade de demiurgo, distingue "heterónimo" de "semi-heterónimo", considerando que este último, Bernardo Soares, é «um semi-heterónimo, porque não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afetividade» (OC, II: 343). Todas as restantes figuras por si criadas, como estatuto menor, por possuírem uma biografia e densidade

Será, então, e numa primeira linha, o próprio poeta quem pressente a sua essência fragmentada e que o seu *eu* não constitui um bloco monolítico; na sua sempre fecunda autoanálise literária, encontramos diversos exemplos, bem claros da percepção acerca da sua própria multiplicidade, o que o leva à produção de um discurso fragmentado e plural, àquele «Sê plural como o universo!» (PIA: 94):

Não sei quem sou, que alma tenho.

Quando falo com sinceridade, não sei com que sinceridade falo. Sou variavelmente outro do que um eu que não sei se existe (se é esses outros [...])

Sinto-me múltiplo (OC, II: 1013).

Note-se que este apregoar da pluralidade se encontra igualmente na produção poética, quer do próprio Pessoa ortónimo, de que o poema “Não sei quantas almas tenho” (OC, I: 280) se nos apresenta como paradigmático, quer das suas *figuras*, das quais destacamos Álvaro de Campos, por motivos metodológicos que se prendem com uma abordagem posterior no decorrer deste trabalho. São disto exemplo os seguintes versos deste heterónimo:

[...]
Vou andando parado,
Vou vivendo morrendo,
Vou sendo eu atravez de uma quantidade de gente sem ser.
Vou sendo tudo menos eu.
[...] (PAC: 223)

Ora, esta sensação de ‘multiplicidade’ conduziu Fernando Pessoa — sempre de forma voluntária e consciente, note-se⁹ — à

psicológica pouco aprofundadas — constituiriam aquilo a que chama a sua «*coterie*» (*id.*: 341). A este propósito, veja-se o levantamento e o estudo que, em *Pessoa por Conhecer* (Vols. I e II), Teresa Rita Lopes levou a cabo destes outros *eus* pessoanos.

⁹ Em abono do carácter voluntarioso da criação literária dos outros *eus*, remetemos para COELHO, J. do P., 1990: 157-163 e 217 e LIND, G. R., 1966: XVI.

criação de uma produção heteronímica que, segundo António Quadros, «ating[iu] as raias do prodígio»; e continua:

porque cada um dos heterónimos produz, não só algo que difere substancialmente da produção literária de Fernando Pessoa escrevendo em seu próprio nome, mas sobretudo obras cuja coerência intrínseca se mantém com solidez, sem esquecer a delicada relação entre o seu conteúdo e a caracterização psicológica do “autor” fingido (QUADROS, A., 1989: 264).

Este facto obriga-nos a considerar de seguida que o fenómeno de alteridade de Pessoa implica que os *outros eus* por si criados assumam um estatuto autónomo e diferenciado. Para este sentido concorrem as palavras do poeta a propósito de um livro-projeto, onde tencionava reunir poemas dos seus heterónimos, intitulado “Ficções do Interlúdio”; referindo-se às suas figuras, o poeta demiurgo distingue-as claramente dele mesmo (ortónimo):

Nos autores das “Ficções do Interlúdio” não são só as ideias e os sentimentos que se distinguem dos meus: a mesma técnica de composição, o mesmo estilo, é diferente do meu. Aí cada personagem é criada integralmente diferente, e não apenas diferentemente pensada (OC, I: 711)¹⁰.

Para além do já exposto, note-se, ainda, que a alteridade pessoana acarreta a noção segundo a qual o sujeito se sente simultaneamente *eu* e *outro*; «O Mistério sabe-me a eu ser outro» (OC, I: 164), refere o poeta num outro momento; estabelecem-se, assim, na criação literária, espaços dialógicos entre os *eus*, com uma multiplicação de atitudes discursivas — ‘o drama em gente’¹¹ — que operam de forma recíproca e se sobrepõem. Nesta linha de raciocínio, atente-se nas palavras do próprio poeta: «Longe de mim em mim existo» (OC, I: 209), ou ainda:

¹⁰ Ainda sobre a especificidade da heteronímia pessoana em contraste com o ortónimo, veja-se igualmente LOURENÇO, E., 1981: 23-24 e FINAZZI-AGRÒ, E., 1987: 4-31, SEABRA, J. A., 1988: 46-47 e VILA MAIOR, D., 1993: 88-90.

¹¹ Considera José Augusto Seabra que a heteronímia é um drama em máscaras, colocadas e retiradas pelos *eus* (SEABRA, J. A., 1988: 73).

Por isso, alheio, vou lendo
Como páginas, meu ser
[...] Releio e digo, "Fui eu? (*id.*: 280).

E note-se como estes últimos versos nos permitem associar o processo de escrita/leitura à operacionalização da relação eu/outro. Expressivos são, a este propósito, as palavras de Teresa Rita Lopes, quando diz que, para Pessoa, «escrever equivale a ler, da mesma forma que contar e representar a história dessa alma múltipla [...]»; e continua, dizendo:

Surpreende-se a ser ao mesmo tempo escritor e leitor desse conto em que é, simultaneamente, narrador e personagem, assim como autor e espectador desse romance-drama-em gente em que desempenha o duplo papel de encenador e de actor (LOPES, T. R., 1990: 155)¹².

Efetivamente, o conceito pessoano de "poeta dramático" vai de igual modo ao encontro deste diálogo que se estabelece entre os diferentes *eus*, assim como da intercomunicação dos seus discursos, como observou Finazzi-Agrò, defendendo que os *eus*, «longe de serem só *autores*, tornam-se também *leitores* um do outro e *actores* [...] do drama polifónico entre eles estabelecido» (FINAZZI-AGRÒ, E., 1987: 53).

Na sequência deste raciocínio, é possível depreender que, inerente à existência das *figuras literárias*, encontra-se a adoção, por parte de cada uma, de um processo discursivo específico¹³. É para esse sentido de que concorrem as palavras de José Augusto Seabra:

Tocamos aqui o cerne do drama e uma vez mais da obra de Pessoa: a desintegração da linguagem numa pluralidade de linguagens (o poetodrama) do sujeito numa pluralidade de sujeitos (o poetodrama) (SEABRA, J. A., 1988:71).

¹² Veja-se ainda SEABRA, J. A., 1988: 61 e FINAZZI-AGRÒ, E., 1987: 128 e 160.

¹³ Registe-se que as figuras pessoais não só detinham um discurso individualizador e específico, como, por vezes, assumiam tons discordantes (cf. OC, I: 709-713 e OC, III: 1424-1426; leia-se, ainda, SEABRA, J. A., 1988: 42).

Do exposto se infere que o desdobramento do sujeito em vários, e a subsequente pluralidade discursiva, originaria uma poética diversificada, inerente a uma pluralidade de seres, de sentimentos e vivências. É, aliás, para esse sentido que concorrem as palavras de Massaud Moisés, quando escreve: «Esse processo fenomenológico [da alteridade e heteronímia] pressupõe a multiplicidade do Poeta em quantas criaturas compuseram e compõem a humanidade» (MOISÉS, M., 1988: 59). Encontramos, desta forma hiperbolizada, uma apresentação da *coterie* pessoana¹⁴, da qual Jean Seul, como já se referiu, igualmente faz parte. Acrescenta o mesmo investigador, mais à frente, que estas figuras «Veiculam diferentes cosmovisões, perspectivas de realidade, que o psiquismo do Poeta foi capaz de conceber e imaginar. Era vários em um, pois via a realidade como se fosse mais do que um» (*id.*: 74).

Note-se, entretanto, que, apesar de se considerar que o processo alteronímico pessoano se consubstancia na criação de figuras literárias — entre as quais, Jean Seul, portanto —, no seguimento do que o próprio poeta teorizou (quando disse que era “um poeta dramático”)¹⁵, tal circunstância remete-nos para a compreensão dos heterónimos como “personagens de drama”; e, a este propósito, recorde-se o que Dionísio Vila Maior escreveu, quando diz: «[...] [a] dimensão alteronímica nos heterónimos [constitui] [...] — mais “posições” *outras* do sujeito do que “personagens” [...]» (VILA MAIOR, D., 1994: 124). Em síntese, então, podemos referir que a expressão heteronímica constitui, é certo, a “criação” de personagens, mas implica, de igual modo, a materialização de posições estético-literárias do sujeito pessoano¹⁶.

¹⁴ Este conceito foi usado pelo poeta na Carta a Adolfo Casais Monteiro (OC, II: 341) para designar a vasta galeria de personagens por si criadas.

¹⁵ Recorde-se que esta máxima foi usada pelo poeta na Carta a João Gaspar Simões acima referida.

¹⁶ Aponte-se, a título exemplificativo, outras designações dadas a estas figuras pela exegese pessoana, na continuidade, aliás, dos pensamentos e reflexões do

Será justamente neste processo que poderemos incluir a produção literária de Jean Seul, na medida em que este *eu* pessoano, enquanto teorizador e ensaísta (mais que criador e artista), se orienta por determinados valores estético-literários que, mesmo com lugar na mundividência pessoana, originam uma manifestação de polifonia ideológico-discursiva¹⁷.

Do exposto se infere que o *eu* pessoano é múltiplo e plural e engloba todos os outros. Desta forma, o conhecimento deste outro *eu*, Jean Seul, para além do interesse muito específico que reveste por ser um pré-heterónimo, constitui, complementarmente, [mais] uma demonstração da procura da *totalidade* por parte de Pessoa, não advindo, desta forma, da pluralidade das suas posições estético-ideológicas qualquer brecha à constituição do seu *eu* total¹⁸.

Na verdade, a busca da totalidade, do infinito e da compreensão de si e do universo tem sido apontada como um dos fundamentos da alteridade pessoana¹⁹. Ora, Jean Seul, em particular, e os restantes *eus*, em geral, constituem, na verdade, entidades que polifonicamente exprimem a multiplicidade de atitudes e de temperamentos, que são inerentes a um sujeito não monolítico e possuidor de abundantes "forças interiores". Daí que "Escrever de

próprio Pessoa: «ficções de escrita» (FINAZZI-AGRÒ, E., 1987:130); «autores substitutos (pseudónimos, "personalidades literárias" [...])» (LOPES, T. R., 1990: 185) e «autores-de-ficção» (MARTINS, F. C., 1986:14).

¹⁷ Aplicamos ainda a Jean Seul de Méluret o que expôs Massaud Moisés. Jean Seul constitui uma atualização da «[desintegração do] objeto poético: a matéria poética, a temática sobre que [...] se debruça não é a mesma, ainda que nela se encontre uma unidade subjacente à diversidade» (MOISÉS, M. 1988: 75). Veja-se, de igual modo, SEABRA, J. A., 1988: 37-39.

¹⁸ Explícitos ainda, a este propósito, são as termos de Dionísio Vila Maior, ao considerar também que, no fenómeno de alteridade pessoana, «Não [ocorre] a flutuação ou dessubstancialização do eu — que paradoxalmente poderia suceder ao sujeito em virtude do seu hiper-investimento, mas [assiste-se a] um conjunto de tendências múltiplas e atividades em eus evidentemente fictícios» (VILA MAIOR, D., 1994: 122). Considera o investigador, analisando os propósitos de Joaquim de Sousa Teixeira sobre a *questão terminológica* de 'pessoa' (TEIXEIRA, J. de S., 1984: 1179-1182), que, no caso pessoano, a despersonalização consiste, essencialmente, em assumir uma multiplicidade de atitudes, através de outros eus. Sobre este assunto cf. QUADROS, A., 1989: 268.

¹⁹ Sobre esta questão, leia-se VILA MAIOR, 2003: 579-606.

inúmeras maneiras”, «[...] sentir tudo de todos os feitios!» (OC, I: 302), em discursos vários e “outrando-se”, possa também ser entendido como uma prática imprescindível e consciente para atingir um *eu* total²⁰. É para esse sentido de que concorre igualmente a máxima (neste trabalho já anotada) “Sê plural como o universo!” (OC, II: 1014).

Na esteira deste raciocínio, refira-se, então, que esta busca da totalidade e do absoluto se opera num processo que se pode considerar como quase divino de conhecimento, numa «dimensão quase deífica» (VILA MAIOR, D., 1994: 97). Fazem assim particular sentido as palavras de Fernando Pessoa, ao assemelhar-se a Deus na impossibilidade da plenitude: «Deus não tem unidade,/ Como a terei eu?» (OC, I: 281); daí que constata: «Assim a Deus imito,/Que quando fez o que é/ Tirou-lhe o infinito/ E a unidade até» (*id.*: 283) e remata: «Às vezes sou o Deus que trago em mim» (*id.*: 165).

No contexto em que nos propusemos refletir, e retomando a problemática da pluridiscursividade — atualizada numa pluralidade de poéticas e ideologias —, constatamos, obviamente, que a repartição discursiva implica a não existência de um discurso absoluto e superior; o que, particularizando para o sujeito Jean Seul de Méluret, leva-nos a ter uma particular atenção com as suas posições ideológicas e estético-literárias — que, não sendo dominantes em Pessoa, são ainda assim manifestações singulares e detentoras de significação *dialógica*, numa dupla vertente: estabelecem elos de ligação com a sua contextualização histórico-cultural e deixam

²⁰ Note-se que, desde os primeiros trabalhos de interpretação pessoana levados a cabo por Jacinto do Prado Coelho, foi defendido haver uma unidade na diversidade. Referia Jacinto do Prado Coelho: «[...] há unidade na multiplicidade pelo simples facto de os heterónimos trazerem cada um uma resposta à inquietação crucial do poeta» (COELHO, J. do P., 1990: 219). Atente-se, de igual modo, nas palavras do próprio poeta: «[...] não evoluo, VIAJO. [...] Vou mudando de personalidade, vou (aqui é que pode haver evolução) enriquecendo-me na capacidade de criar personalidades novas, novos tipos de fingir que compreendo o mundo [...]» (OC, II: 348). Veja-se ainda LOPES, T. R., 1990: 163; COELHO, N. N., 1991: 713-718.

pressentir temáticas posteriormente mais amadurecidas e desenvolvidas, quer pela voz ortónima, quer pela *outra*, como explanaremos de forma mais aprofundada no decorrer deste trabalho.

Será justamente neste processo da fragmentação e diversidade do sujeito que Jean Seul de Méluret se enquadra, na medida em que, sendo criação de Pessoa, constitui a expressão de um outro *eu* individualizado, portador de uma idiosincrasia própria e detentor de um discurso distinto e específico, consubstanciando o que Eduardo Lourenço afirma a propósito dos *eus* pessoanos: «[...] [é um dos] *vários poetas* responsáveis por visões do mundo à primeira vista divergentes, suscitadoras de formas igualmente distintas» (LORENÇO, E., 1981: 23).

Assim sendo, como tentaremos demonstrar, não obstante ser somente uma figura-projeto, com produção inacabada e fragmentada, assume-se como uma personalidade individualizada, veiculando posicionamentos ideológicos particulares e significativos; e, não menos importante, deixa pressentir discursivamente a existência de relações (dialógicas) entre diversas vozes, com discursos diferenciados.

Não se pode igualmente negar, assim, que, no caso que nos interessa em particular — Jean Seul de Méluret —, este *eu* constitui o substrato ideológico de outros, sendo nossa intenção averiguar a forma como outros veios discursivos pessoanos se articulam com esta figura embrionária²¹.

²¹ Registe-se como Teresa Rita Lopes igualmente se pronunciou sobre a relação comunicativa entre as figuras pessoanas: «A principal originalidade do romance-drama vem não tanto da criação de autores substitutos (pseudónimos, “personalidades literárias” e Heterónimos) mas, sobretudo, da maneira como foram criados e da sua “entreação” ao longo da obra-vida (e vida-obra) de Fernando Pessoa» (LOPES, T. R., 1990: 185). Veja-se ainda SEABRA, J. A., 1988: 42-43.

Em síntese, e fazendo nossas as palavras de Dionísio Vila Maior, podemos afirmar que Jean Seul, como os outros *eus*, consubstancia uma «prática que reflete um sujeito poético que, concebido na sua totalidade, afirma a sua pluralidade, através de *outros* — através, portanto, de posições poéticas —, garantindo-lhes não só um nome, um perfil psicológico e ideológico, “uma índole expressiva” (OC, II: 1020), mas ainda a possibilidade de se articular dialogicamente» (VILA MAIOR, D., 1994: 101).

Do exposto se depreende, por fim, que as figuras criadas por Pessoa, com as características existenciais e relacionais indicadas, «Eram gente» (OC, II: 1024)²². Mais: as palavras do poeta sugerem-nos ainda uma outra breve reflexão: a materialização da alteridade pessoana deve igualmente ser entendida como uma atividade lúdica²³. Será, igualmente, neste processo que poderemos inserir Jean Seul, não só, obviamente, do ponto de vista ontológico, por ser fruto da imaginação do seu “criador”, mas igualmente pelas posições discursivas e ideológicas excessivas assumidas que, como analisaremos posteriormente, pelo grotesco e pelo choque, poderão situar-se numa prática de carnavalização²⁴.

Note-se ainda que “esta gente”, criada por Pessoa, constitui de igual forma uma expressão do seu fingimento poético²⁵; será, então,

²² Relembremos a já mencionada Carta a Adolfo Casais Monteiro (OC, II: 336-345), onde o poeta se pronuncia sobre a génese dos seus heterónimos, em particular, e da sua alteridade, em geral.

²³ É igualmente no documento acima mencionado (*ibid.*) que Pessoa, ao descrever aspetos que se prendem com a origem e génese dos heterónimos, faz referência à índole lúdica da criação da sua ‘*coterie*’.

²⁴ Cf. *infra*: 67 e 122-123.

²⁵ Esta atitude é assumida por Fernando Pessoa para o ato de criação literária, que tem nos poemas “Isto” (OC II: 352) e “Autopsicografia” (*id.*: 314) a sua enunciação programática: nos poemas, o seu criador apresenta emoções e sentimentos intelectualizados; daí que fingir seja elaborar construções mentais para expressar o que se quer comunicar. A manifestação da alteridade enquadra-se igualmente nesta atitude de “fingir”, pois toda a criação de figuras ficcionais implica a intelectualização e a elaboração de construções mentais e a tomada de posições “outras”. Revestem-se de particular interesse as palavras do poeta, pela voz do seu heterónimo Álvaro de Campos: «Toda a emoção verdadeira é mentira na inteligência, pois não dá nela. Toda a emoção

esta atitude que nos permitirá a aceitação de uma "estética", não de uma "ética" (cf. VILA MAIOR, D., 1994: 110) o que, relativamente ao autor Jean Seul, será particularmente importante. Assim, e neste contexto, o que pretendemos reforçar é um ponto essencial: Jean Seul de Méluret, fundamentalmente pelo tom discursivo adotado — mais do que pelas posições ideológicas que tomará —, assume-se neste sentido estético, já que tanto a postura, como a linguagem subversivas se enquadram na atitude de 'fingimento' que Pessoa impôs à sua obra.

1.2. A CRIAÇÃO HETERONÍMICA COMO MANIFESTAÇÃO DE DEGENERESCÊNCIA

Não pretendendo embrenharmo-nos pelo fascinante caminho da crítica relativa à explicitação da origem do fenómeno heteronímico, posicionando-nos numa vertente analítica exclusiva e refutadora de outras abordagens (que, por nós, no âmbito deste trabalho, são consideradas como complementares), julgamos, entretanto, dever privilegiar, num primeiro momento, uma atitude de perfil dialógico, na medida em que, como tentaremos mostrar, o *eu* Jean Seul de Méluret associa e integra, pelo seu cariz ontológico, aspetos de degenerescência e de falta de unidade do sujeito, a manifestações de uma psicologia decadentista²⁶.

Num segundo momento e em próximos seguintes, procuraremos demonstrar igualmente que esta figura literária assume

verdadeira tem portanto uma expressão falsa. Expressar-se é dizer o que se não sente. [...] Fingir é conhecer-se» (*id.*: 1081). Efetivamente, o fingimento, assim como a sua associação à problemática da alteridade, são uma via de acesso ao conhecimento e ao absoluto. Para um estudo mais profundo sobre o assunto, cf. GUIMARÃES, F., 2008: 284-286 e LOPES: T. R., 1990: 163.

²⁶ Note-se que, relativamente aos "paradigmas" propostos por Eduardo do Prado Coelho — ver nota 4, em *supra*: 8 —, a nossa proposta de leitura e de trabalho sobre Jean Seul de Méluret, situando-se, por questões metodológicas no "primeiro paradigma", não exclui (tem, aliás, sempre presente) a necessidade de leituras globais da obra pessoana.

características que o poderão situar noutras teorias explicativas da alteridade e da criação heteronímica²⁷.

Feitas estas ressalvas e reforçado o sentido original e genial da heteronímia pessoana, há, mesmo assim, que tomar este conceito «como um fenómeno epocal e mesmo transpessoano, motivado por ruturas éticas e ideológicas irreversíveis» (REIS, C. 1992: 28).

Assim, e relativamente ao primeiro momento deste trabalho crítico — “relação dialógica com o ambiente estético-ideológico vivido” —, poder-se-á aventar a noção segundo a qual a criação deste outro *eu* pessoano, Jean Seul de Méluret, se encontra associada a uma vivência decadentista finissecular²⁸. Torna-se, pois, necessário integrá-lo na problemática em causa, na medida em que, tratando-se ontologicamente de uma manifestação de alteridade e fragmentação do sujeito, é, ainda assim, uma figura que, pelas particularidades ideológico-discursivas da sua produção literária, se situa numa conjuntura de degenerescência, revelando-se transmissora de valores estéticos e ideológicos associados a uma filosofia e estética decadentista. Será, desta forma, um exemplo claro da inquietação do

²⁷ Referimo-nos a explicações de ordem psicanalítica e psiquiátrica, induzida pelo próprio Fernando Pessoa — «A origem dos meus heterónimos é o fundo traço de histeria que existe em mim [...] sou, mais propriamente, um histero-neurasténico» (OC, II: 339) — e defendidas por um dos seus primeiros admiradores e biógrafos, João Gaspar Simões. Outros exegetas pessoanos têm ainda postulado esta via, sugerindo haver uma interpretação biografista para a origem e produção heteronímica: Teresa Rita Lopes vê na alteridade marcas de recalcamientos de índole sexual e de traumas associados ao “abandono” da mãe subsequente ao seu segundo casamento (LOPES, T. R., 1990: 52 e 181); mais recentemente, Thaís Campos Monteiro apresentou um estudo que «incide sobre a génese e os processos de criação e evolução dos heterónimos poéticos, utilizando [-se] do campo conceptual psicanalítico aplicado à criação literária» (MONTEIRO, T. C., 2006: 8).

²⁸ E a convocarmos esta ideia, mais não fazemos do que sublinhar o que diversos estudiosos da obra pessoana afirmaram: o estudo da obra de Fernando Pessoa deve contemplar uma abordagem da historicidade cultural de fim de século, como atesta Jacinto do Prado Coelho, ao referir que «uma das chaves capitais para a compreensão do poeta é o [seu] contexto histórico (social, sociocultural)» (COELHO, J. do P., 1990: 236); no mesmo sentido se pronunciou Anoar Aiex: «Uma obra é [...] determinada, quer quanto ao seu conteúdo, quer quanto ao seu método, pelo entrelaçamento da época e do temperamento de quem a elabora» (AIEX, A., 1985: 17).

sujeito que percebe uma sociedade em crise de valores morais, considerando nós também para ele válida a afirmação de Dionísio Vila Maior: «Pessoa (quer pela voz ortónima, quer pelo discurso heteronímico, ou *semi-heteronímico*) [...] mostrou [-se] atento ao desassossego geral que caracterizou o seu tempo» (VILA MAIOR, D., 2003: 47 [it. nosso])²⁹. Efetivamente, como já se viu, a época de transição finissecular, coeva da produção literária do poeta, é caracterizada por uma profunda sensação de crise; «E um sentimento surge que se enraíza como uma força determinante na consciência do homem: a náusea» (GALHOZ, M. A. D., 1984b: XXXIII).

Justifica-se, desta maneira, que a produção de Jean Seul tenha um pendor profundamente decadentista, reveladora de uma intensa crise civilizacional. A atitude de Jean Seul, e dos artistas em geral, resultou da percepção de que o real se revestia de uma grande precariedade e que as respostas dadas pelo positivismo e pela ciência eram insuficientes. Sendo espíritos particularmente mais lúcidos e críticos, reconheciam e percecionavam aspetos de negatividade na vida moderna e, assim, foram paulatinamente perdendo a crença nas potencialidades infindáveis da ciência, do progresso e da civilização moderna e industrial³⁰. Por seu lado, a arte, em geral, e a literatura, em particular, davam, então, testemunho do reverso da medalha do progresso e da ciência³¹. Entende-se, desta forma, que o sujeito de

²⁹ Relembre-se que, pela voz ortónima, o poeta referiu: «Traduzo na prática, tanto quanto me é possível, a desintegração espiritual que proclamo» (PI: 140). Sobre as coordenadas históricas e estético-culturais que gerem a contextualização finissecular, tanto europeia, como nacional, remetemos para COELHO, J. do P. 1966: XXX-XXXI; SEABRA, J. A., 1985: 133-174; GALHOZ, M. E. D., 1984: XXXIII; QUADROS, A., 1989: 204-211; BRÉCHON, R., 1991: 688-689; GUIMARÃES, F., 1992: 5-15; MOISÉS, C. F., 1981:226-229; D'ADGE, C., 1989: 59, 137-138, 170.

³⁰ Para um estudo mais profundo sobre a crise do positivismo, cf. COELHO: 1987: 313-319.

³¹ Recorde-se como, na literatura portuguesa, Cesário Verde surge como o retratista da face negativa do progresso: «[...] na segunda metade do século XIX os parciais do paradigma cientista-progressista também não podiam dar-se conta de que a arte e, em particular, alguns poetas iam antecipando, com maior ou menor intencionalidade, as características da crise desse paradigma oitocentista e as características do paradigma pós-moderno. § Em contrapartida,

igual forma passou a viver num estado de permanente insatisfação e de insurreição interior contra os valores progressistas da sociedade, dominada pela crença nas capacidades do progresso tecnológico e científico — apanágio do positivismo burguês, que, conseqüentemente, colocava em segundo plano a espiritualidade e os valores morais. Verificou-se, assim, uma «desadaptação da sensibilidade ao meio» (OC, II: 1111). A este propósito, são bastante expressivas as palavras de Eduardo Lourenço relativas à percepção de Fernando Pessoa da falência de certezas existências:

Nenhum poeta da Modernidade exprimiu como Pessoa esta absoluta perdição do sentido do nosso destino enquanto mundo moderno [...]. De uma maneira ou de outra, o homem moderno comparticipa desse sentimento de radical solidão e de absurdo que pouco a pouco emergiu com o processo de isolamento e de inumanidade da civilização actual (LOURENÇO. E., 1993: 12).

Surgem, então, obras imbuídas deste espírito decadentista, impregnadas de negativismo e de sensação de grande inquietude e de desassossego psicológico, manifestados por vezes também através de um falso triunfalismo e de louvor frenético ao progresso, que o próprio Fernando Pessoa explicitamente testemunha³²:

Cesário Verde estava [...] entre esses poetas» (PEREIRA, J. C. S., 1987: 250). Efetivamente, os seus poemas mostram-nos a vida na cidade — símbolo espacial da modernidade e do progresso científico e tecnológico —, dominada pela fealdade, doença e morte; cf. VILA MAIOR, D., 2011: 121. Referimos, a título exemplificativo, alguns importantes poemas, como "Nós" (VERDE, C., 1983: 93-114), "Contrariedades" (*id.*: 39-41) e "Sentimento de um Ocidental" (*id.*: 77-92). Para um mais completo estudo, remetemos para MACEDO, H., 1986: *passim*. Em registo ensaístico, idêntica análise de crítica e censura ao triunfo do progresso tecnológico, faz Oliveira Martins. Recordemos as suas palavras: «O triunfo quase insolente do progresso material, a apoteose quase cega da vida, o delírio do prazer, nessa pândega internacional, em que, do Norte e do Sul, do Nascente e do Poente, os povos todos do mundo se associam, atulhando comboios e vapores, precipitando-se por terra e por mar, despejando-se nas ruas, vasando os bolsos, extenuando-se, endividando-se, parece-nos que, sem preocupações de moral rabugenta, está indicando a quem o observa um estado de inconsistência e desnorteamento neste fim de século. Talvez o homem tenha vencido em demasia [...] Talvez, porém, o homem comece a pensar que não há equação entre o progresso material e o moral» (MARTINS, O., 1957: 170-171).

³² Lembre-se, de facto, como, no registo poético, a "Ode Triunfal" de Álvaro de Campos, fazendo igualmente a apologia da civilização tecnológica e progressista,

[...] Chegámos a uma época singular, em que nos aparecem todos os característicos de uma decadência, conjugados com todos os característicos de uma vida intensa e progressiva.

[...] Assim, cada um de nós nasceu doente de toda esta complexidade. Em cada alma giram os volantes de todas as fábricas do mundo, em cada alma passam todos os comboios do globo, todas as grandes avenidas de todas as grandes cidades acabam em cada uma das nossas almas. Todas as questões sociais, todas as perturbações políticas [...] entram no nosso organismo psíquico, no ar que respiramos psiquicamente, passam para o nosso sangue espiritual, passam a ser, inquietantemente, nossas como qualquer coisa que seja nossa (PI: 166-167).

Efetivamente, se o desenvolvimento científico e tecnológico era perceptível e exaltado, igualmente, e de forma, então, ambivalente³³ — mas não paradoxal —, a reação do sujeito aos estímulos do real progressista assumia um carácter perturbador, espelhando um sentimento de crise e decadência, como, aliás, tão bem explicou Matei Calinescu:

[...] un alto grado de desarrollo tecnológico aparece perfectamente compatible con un agudo sentido de decadencia. El hecho del progreso no se niega, peros grandes cantidades de gente que aumentan cada vez más experimentan los *resultados* del progreso con un angustiado sentido de pérdida y alienación. De nuevo, el progreso es decadencia y la decadencia es progreso (CALINESCU, M., 2003: 158).

Do exposto se depreende que às certezas monolíticas e absolutas das ideologias associadas à valorização do material, do palpável, do objetivo, se vai suceder uma procura da espiritualidade, uma exploração do psiquismo humano e a valorização de criações mais intimistas e subjetivas, porque mais centradas na complexidade interior do sujeito. Deste fenómeno nos dão conta James McFARLANE e James McFarlane: «[...] the new preoccupations, [...] are with a

deixa transparecer uma profunda inquietude do sujeito poético, que se sente dividido entre o frenesim moderno e a nostalgia de momentos passados: «Ó pinheirais sombrios ao crepúsculo,/ Pinheirais onde a minha infância era outra coisa/ Do que eu sou hoje...» (PAC: 72).

³³ Note-se que o conceito de 'ambivalência' foi igualmente indicado por James McFARLANE como sendo caracterizador do modernismo (McFARLANE, J. 1991: 87).

different kind of interior: with the inner life, the soul [...]» (MALCOLM, B., MCFARLANE, J., 1991: 196).

Decorrente desta ideia, verifica-se também que os mecanismos intelectuais são «insuficiente[s] para desvendar e explicar os mistérios da natureza humana e física» (AIEX, A., 1985: 19); desta forma, os autores enquadram-se «no irracionalismo moderno, por desprezarem o entendimento e a razão e por glorificarem ao máximo a intuição» (*ibidem*)³⁴.

Ainda nesta linha de pensamento, importa salientar que Pessoa (tal como outras sensibilidades lúcidas e criadoras) operou uma «*mutação do conhecimento*» (COELHO, N. N., 1991:701), em resultado da falência do positivismo anti-idealista, como expõe ainda a mesma autora:

[...] não só Fernando Pessoa, mas toda a sua geração, estavam no encaço de um novo "conhecimento", de uma "abertura" para a vida e para a verdade essencial. Em face de uma cultura e de uma arte que se esfacelavam, recolocavam interrogações sobre o Ser e o Estar-no-mundo e o Conhecer que os novos tempos passaram a exigir (*id.*: 707).

Complementarmente, e na esteira do que já foi mencionando — este outro *eu* da galeria pessoana constitui uma manifestação clara de desdobramento psíquico e fracionamento do *eu* —, podemos, conseqüentemente, entender estes fenómenos como uma tradução indireta da degenerescência, na medida em que a percepção da crise aguda por parte das sensibilidades mais argutas e criativas do final do século XIX acabou por, mediatamente, acentuar uma dinâmica de despersonalização no âmbito da criação artística. Reforça-se, em síntese, o que já foi dito anteriormente: não se deve «pensar a heteronímia desligada de uma dinâmica histórico-cultural que a torna compreensível e a justifica: que numa palavra, a fundamenta»

³⁴ Leia-se o ensaio "O 'instinto' modernista", de Dionísio Vila Maior (*passim*).

(FINAZZI-AGRÒ, E., 1987: 25). Efetivamente, deve considerar-se que, neste momento histórico finissecular (onde se assiste ao colapso de ideologias da sociedade positivista e onde predomina um certo culto de valores rarefeitos, de ambiguidade e indeterminação), o sujeito perde o seu carácter uno e singular, para passar a ser visto e assumido como uma entidade dividida e plural. Refere Dionísio Vila Maior, em obra centrada na *crise do sujeito modernista*: «Essa desordem interior, numa primeira instância, poder-se-á traduzir na perda da unidade interior desse sujeito e, em última instância, na perda da sua identidade» (VILA MAIOR, D., 2003: 47). Este facto obriga-nos a considerar de seguida que, complementarmente, as suas criações literárias se manifestam através de uma «pluralidade polifónica de estéticas» (VILA MAIOR, D., 1996: 18)³⁵. E do exposto se percebe que a resposta do sujeito a este real fragmentado tenha sido dada, no caso particular de Fernando Pessoa, através de pluralidade discursiva e de um fenómeno de alteridade, concretizado pelo seu desdobramento em diversos *eus*³⁶.

Na verdade, o que imediatamente não se pode negar é que a o fenómeno de desdobramento e fragmentação do *eu* pessoano, que tem em Jean Seul uma das suas concretizações, é um exemplo dialógico manifesto pelo seu próprio estatuto, enquanto manifestação de degenerescência, como se procurou demonstrou; mas é-o também pelas temáticas que aborda nos seus textos, como procuraremos dar conta no seguimento deste trabalho.

³⁵ Recorde-se que Nelly Novaes Coelho refere que a crise de fim de século «explod[iu]na iconoclastia dos “Ismos” do início do [...] século [XX]» (COELHO, N. N., 1991:709). Sobre este assunto, leia-se ainda: COELHO, E. P., 1966: XXII-XXV; LIND, G. R., 1966: XIV-XVIII; GALHOZ, M. A. D., 1984: XXXVI-XLI; LIND, G. R. 1981: 40-77; MOISÉS, M., 1991: 798; SEABRA, J. A., 1985: 166-170; SEABRA, J. A., 1988: 142-146.

³⁶ Confronte-se com a análise efetuada no ponto anterior.

1.3. A CRIAÇÃO DE JEAN SEUL DE MÉLURET

Como se pôde ver, com Jean Seul de Méluret, estamos similarmente diante de um caso em que a responsabilidade da palavra é atribuída a um *outro eu*, devidamente particularizado e individualizado, que assume o discurso na primeira pessoa e que permite ao sujeito falar numa *outra voz*.

Procuremos, então, dar conta das características deste *eu* pessoano que, como qualquer outro elemento da *coterie* alteronímica, se apresenta como uma entidade diferente de Fernando Pessoa ortónimo — e diferente, também, dos restantes *eus*. Vejamos o que, por ora, poderemos dizer sobre as circunstâncias em que aparece esta figura do universo pessoano, Jean Seul de Méluret, detendo-nos, igualmente, na exploração do seu nome.

A primeira referência que lhe feita — a sua “certidão de nascimento” — surge, como referiram os seus editores críticos, na anotação redigida por Fernando Pessoa na quarta folha de um caderno de encargos existente no seu espólio: *The Transformation Book or Book of Tasks*. Nele, o poeta enuncia o seu propósito: «*Task: writing in French — poetry and satire or scientific works with a satirical or moral purpose*» (OJSM: 40) e destina este encargo a Jean Seul de Méluret. Ora, esta anotação expõe de forma clara a língua a utilizar, o conteúdo, a forma discursiva dos escritos e ainda a finalidade da produção literária deste *eu*, cuja identificação ‘completa’ nos sugere uma aproximação deste pré-heterónimo a outros, nomeadamente a Alexander Search:

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 (*ibid.*).

Ora, esta relação não nos parece ser fortuita; pelo contrário: acreditamos que a similitude destas figuras, sugerida pela

apresentação de dados biográficos de forma contrastiva, poderá ser justificada, por um lado, pelo facto de ambos terem levado a cabo produções literárias satíricas (tendo, pois, ambos preocupações sociológicas) e, por outro, por haver ainda, por parte do "demiurgo", alguma hesitação quanto à autoria da "missão", relativa à abordagem da temática da degenerescência.

Efetivamente, sabemos que, «Como Pessoa, Alexander Search sofreu a influência da literatura dos decadentes franceses [e] Ambos se assumem como fruto de uma decadência generalizada [...]» (LOPES, T.R., 1990: 102). Continua a mesma investigadora, em abono do interesse de Search por temáticas degenerescentes: «[...] define-se como um doente mental [e é-lhe] atribuído um longo ensaio sobre "o Génio e a Loucura", espécie de autodiagnóstico (outro!) que o jovem Pessoa ia redigindo em textos soltos» (*id.*: 102-103). Sabe-se também que Search "leu" Nordau³⁷:

No espólio conservam-se as notas de leituras dos dois volumes da *Dégénérescence* [...] Nessas notas existem breves intervenções de Alexander Search, que, por momentos, parece ser o leitor virtual (ou real?) do livro (PIZARRO, J., 2007: 59).

A haver alguma validade nestas hipóteses, será ainda mais significativa a circunstância de Jean Seul apresentar uma característica original, que o individualiza e diferencia: a escrita em francês, já que tanto Search, criado sensivelmente pela mesma altura, como outros *eus* escreviam em inglês — sendo esta, nesta altura, a língua então privilegiada pelo poeta para os seus escritos³⁸.

³⁷ Recorde-se: Nordau nasceu na Hungria em 1849 e morreu em França em 1923; entre outras atividades, foi crítico sociológico, tendo colocado em evidência nas suas obras o cariz decadente da arte e da vida em resultado da degenerescência dos fenómenos sociais. Cf. PACE, A., 2006: 11-32; MIRANDA, L. de 2006: 7-10; KRABBENHOFT, K., 84-106 e BRÉCHON, R., 1996: 144. Uma análise crítica sobre a influência deste autor na obra de Jean Seul será feita no seguimento deste trabalho.

³⁸ Do exposto, retenhamos a necessidade de, nos capítulos seguintes deste trabalho, ensaiarmos justificação para a utilização desta língua. Note-se,

Relativamente à datação do *The Transformation Book or Book of Tasks* que, como referimos anteriormente, constitui a “certidão de nascimento” de Jean Seul de Méluret, Jerónimo Pizarro e Rita Patrício, na edição crítica desse autor, por confronto com acontecimentos históricos aludidos nesse caderno, admitem que «possa ter sido redigido entre setembro e outubro de 1908» (PATRÍCIO, R., PIZARRO, J., 2006: 11). Que assim é, apontam provas que se prendem com datações por analogia e contraste. É assim que, sendo o caderno de encargos constituído por listas, e havendo a primeira referência a Jean Seul na lista III, procuraram referências a eventos históricos e biográficos do autor noutras listas, o que lhes permitiu apontar a data acima mencionada³⁹.

Importa, então, cimentar a noção segundo a qual a “criação” de Jean Seul é posterior à sua própria produção literária, na medida em que já em 1907 encontramos textos que, posteriormente, em *The Transformation Book or Book of Tasks*, serão atribuídos a Jean Seul de Méluret, prolongando-se esses até 1914, data da última lista de projetos do autor.

Atentemos seguidamente no nome desta *figura*⁴⁰: Jean Seul de Méluret. Efetivamente, é de imediato digno de reparo o facto de o seu nome, pela presença da partícula ‘de’, nos insinuar uma certa

entretanto, que não se trata de uma língua e nacionalidade inteiramente original: na Carta a Adolfo Casais Monteiro (já aqui referida) sobre a génese dos seus heterónimos, o poeta faz alusão à sua primeira criação, que já apresenta um nome de assonância francesa: «Lembro, assim, o que me parece ter sido o meu primeiro heterónimo, o meu primeiro conhecido inexistente — um certo Chevalier de Pas dos meus seis anos [...]» (OC, II: 340).

³⁹ Entre outros factos históricos e eventos biográficos do autor, encontramos, por exemplo, a alusão ao Regicídio — fevereiro de 1908 —, feita na lista II. Nesta mesma lista, constam textos de Jean Seul, sem que lhes seja atribuída autoria (com data de setembro desse ano). Por outro lado, a 30 de outubro do mesmo ano, foi registado um texto, com referência expressa a Jean Seul. Logo, a sua “criação” será posterior às primeiras datas e anterior à última.

⁴⁰ Note-se que, para outras *figuras* próximas cronológica e mesmo ideologicamente de Jean Seul, como Robert Anon e Alexander Search, de igual forma se apresentam analogias e simbologias: Anon «teria [...] surgido, provavelmente, como abreviatura de “Anonymous”» (LOPES, T. R., 1990: 98); Search traduziria inequivocamente uma vontade de procura e busca.

ascendência aristocrática, que deixa clara uma intenção de o distanciar das massas e do vulgo. Ora esta circunstância, já por si só portadora de significação, será ainda intensificada pelo apelido 'Seul', todo ele um programa semântico, de destaque e isolamento, que — aliado ao nome 'Jean' (com conotação bíblica e apostólica, sugerindo-nos a índole única deste moralizador, quase visto como um guru evangelizador que se destaca dos outros, servindo-lhes de guia) — concorre para a intensificação da notoriedade e da *auctoritas* desta figura pessoana.

Na esteira desta reflexão, torna-se importante retomar e sublinhar as palavras do seu demiurgo, que atribui a este *eu* uma incumbência essencialmente satírica e moral⁴¹. Tendo em conta este propósito, abrem-se importantes linhas de análise, na medida em que se pode tomar a sua produção literária não só sob o ponto de vista pedagógico-moral, mas também numa perspetiva interventiva e de crítica.

Para além do já observado, Jean Seul de Méluret, sendo um projeto pessoano, a par de muitos outros, assume, porém, particularidades que, a nosso ver, justificam de imediato um reparo especial: trata-se, como já se verificou, de um escritor, poeta e ensaísta que escreve em francês. Deste modo, não é só o sujeito que se desdobra, mas é também o objeto, a poética, o registo literário e, neste caso específico, a própria língua, pois Jean Seul escreve numa língua diferente da habitual. Ora, estas características — discursivas e linguísticas — que individualizam esta figura, merecerão, da nossa

⁴¹ Não podemos deixar de lembrar que a tarefa de produção poética não corresponde, ainda assim, a uma decisão consistente e bem definida do autor. Como referem os seus editores críticos, «[...] Pessoa terá hesitado quanto a este encargo, pois à sua referência segue-se um ponto de interrogação que foi riscado» (PATRÍCIO, R., PIZARRO, J., 2006: 10). A escolha do registo a adotar é, como se vê, significativa. Em complemento, e conhecendo o seu princípio de que «Em prosa é mais difícil de se outrar» (OC, I: 711), poderemos avançar a hipótese de que o próprio poeta teria mostrado pouca determinação para abordar temas decadentistas em registo poético, tendo preterido esta incumbência a uma tarefa de abordagem de temáticas moralizadoras, em prosa.

parte, uma explicitação mais aprofundada, no seguimento deste capítulo.

Por agora, é importante importante retomar alguns dados já precedentemente expostos e que se prendem com uma possível leitura da criação deste *eu*, no âmbito de uma perspectiva convizinha da explicação psicanalítica⁴².

Efetivamente, sendo feita a primeira referência à existência de Jean Seul no ano de 1908, depreende-se que Fernando Pessoa estaria com aproximadamente 20 anos. Ora, este balizamento temporal reveste-se de particular interesse, tal como refere António Quadros:

De 1905 a 1912, são os anos da iniciação na existência lisboeta e portuguesa, coincidindo com a sempre difícil transição da adolescência para a juventude. Anos de descoberta da própria sexualidade; anos de inibição perante o sexo oposto, anos perturbados de luta interior, de conquista de formas próprias de ascetismo, de projeção decidida de um reprimido erotismo para a leitura, para o aprofundamento intelectual precoce, para a vocação literária" (QUADROS, A., 1981: 33).

Um breve comentário não poderia ignorar as linhas de força desta citação: o estudo desta figura pessoana poderá contribuir para o conhecimento da génese e formação de traços de carácter, de aspetos temáticos e de mundividências literárias que, ao longo de toda a sua vida, serão presença constante (ousamos afirmar, que "atormentaram") em Pessoa — como a decadência, a loucura e a sexualidade.

Como quer que seja, o que imediatamente não se pode negar — e que é posto em evidência por António Quadros nas palavras acima transcritas — é que a escrita de Jean Seul de Méluret corresponde a um estágio juvenil de produção literária do poeta: Pessoa tateava ainda a sua identidade literária, é certo, mas também a identidade

⁴² Cf. *supra*: 8, n.r. 4, e 19-20, n.r. 26, 27 e 28.

existencial e a identidade sexual; e procurava respostas para as suas dúvidas, inerentes ao crescimento e à formação da personalidade adulta. Efetivamente, Pessoa encontrava-se ainda em fase de desenvolvimento, de procura e afirmação da sua própria sexualidade, podendo esta circunstância constituir um contributo para a explicação da obsidante abordagem de tópicos de cariz sexual, por parte de Jean Seul de Méluret.

Parece-nos, a esta altura, ser pertinente sublinhar que o falar sobre sexualidade — desta forma expositiva que, não sendo confessional, é, porém, descritiva e detalhada (“científica”) — pode, certamente, remeter-nos para vivências e práticas sexuais⁴³. Referimos, a título de exemplo (e eles abundam na produção de Jean Seul), o seguinte caso, em que Jean Seul se refere ao “exibicionismo”:

Dire, en continuant, que cette perversion consiste en le besoin d’exposition des organes génitaux (les organes génitaux à soi bien entendu) c’est peu d’ajouté, car quiconque sait qu’il existe une perversion sexuelle nommée *l’exhibicionnisme* ne peut manquer de savoir la signification de ce mot dans les dictionnaires de médecine (OJSM: 48).

⁴³ Registe-se, aqui, o contributo analítico de Michel Foucault. Considerou este filósofo que, no séc. XIX, o discurso científico sobre sexualidade — *scientia sexualis* — implicaria formas de erotização — *ars erotica*. Mas mais explícitos são os seus propósitos: «É necessário perguntar se [...] a *scientia sexualis* não funciona, pelo menos, em algumas das suas dimensões, como *ars erotica*. Essa produção de verdade, mesmo intimidada pelo modelo científico, talvez tenha multiplicado, intensificado, e até criado seus prazeres intrínsecos» (FOUCAULT, M., 1999: 69). Na obra citada, *História da sexualidade*, Foucault analisa a ‘sexualidade’ numa perspetiva de repressão e de controlo operada pela sociedade. Considera, então, que o poder desenvolveu mecanismos de disciplina e refreamento da ‘sexualidade’, dos quais destaca a confissão — descrição detalhada e pormenorizada de práticas e ‘pensamentos’ sexuais —, bem como o discurso médico e científico, que ao realizar a catalogação de «formas diversas de aberração sexual [abriram-nas] à exibição pública e [transformaram-nas] em princípios de classificação da conduta, da personalidade e da auto-identidade individuais. O propósito não era terminar com as perversões, mas atribuir-lhes “uma realidade analítica, visível e permanente» (GIDDENS, A., 1993: 28-29). Como se vê, o discurso e a teorização da sexualidade, constituiria uma forma intrínseca de erotização.

Efetivamente, como se vê, nesta exposição de um caso 'científico' relacionado com a sexualidade, pode-se, eventualmente, encontrar traços de erotização. Aliás, é o próprio autor quem, em primeiro lugar, chama a atenção para este facto, ao sentir a necessidade de, pela antecipação, precaver o leitor para o facto de as vivências apresentadas e as situações descritas, excessivas e aberrantes, não visarem o deleite, nem o comprazimento: «Honte à celui qui trouvera cette satire amusante. Honni soit qui en rira! (*id.*: 68)

É significativo ainda afirmar que, nesta fase da sua vida, Fernando Pessoa atravessava uma intensa crise existencial, que explanaremos mais à frente, revelando-se, por um lado, desiludido com a situação política e social do país e, por outro, preocupado com a sua saúde mental. Trata-se, em síntese de uma fase conturbada, de incertezas, de dúvidas, de falta de seguranças em verdades unívocas e de consciência de uma falta de unidade interior, quer relativamente à sua personalidade, quer relativamente ao seu estado mental e artístico.

Aceitando-se estas considerações, importa ainda referir, em complemento, que Jean Seul de Méluret e a sua produção literária podem ser vistos como a "proto-história" do conhecido "Dia triunfal". É neste sentido que apontam as considerações de Rita Patrício e Jerónimo Pizarro na edição crítica de Jean Seul, ao deixarem claro que a produção destas figuras literárias juvenílicas, consideradas 'menores', deixa antever o fenómeno da criação heteronímica.

[A produção literária] Dos principais candidatos a heterónimos ou pré — heterónimos de Fernando Pessoa [...] constitui a pré-história do famoso «dia triunfal» e [...] 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).

Como quer que seja, não podemos deixar de pertinente lembrar o que, a propósito do referido 'dia triunfal', Luciana Stegagno-Picchio afirma⁴⁴. Assim, em resposta a Ivo Castro, refere:

[...] Pessoa acreditava no dia triunfal, e sem o dia triunfal não se explica a poesia de Pessoa. O dia triunfal existiu. Entrou no mundo dos mitos, daqueles mitos que são o nada que é tudo: especialmente para um poeta como Fernando Pessoa (PICCHIO, L. S., 1990: 69).

Recorde-se que Ivo Castro, após o trabalho de edição crítica da obra de Fernando Pessoa — que, note-se, o poeta afirmara ter sido escrito «a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim» (OC, II: 341) —, confessava que, pela análise do manuscrito, tinha começado a descrever na existência do 'dia triunfal', enquanto dia "singular" da "criação" dos heterónimos.

Como quer que seja, as duas opiniões não são contraditórias, na medida em que Luciana Stegagno-Picchio faz uma análise que coloca acento na interpretação poética das palavras de Pessoa e não nos aspetos filológicos que Ivo Castro evidencia:

Os dias triunfais existem. Existem para toda a gente e especialmente para os indivíduos criadores no sentido poético, inovativo, transgressivo, sintético da palavra. São os dias em que os projetos que até lá não conseguiram concretizar-se, enquanto criavam estruturas colaterais dentro do cérebro dos seus portadores, de repente constroem o tecido conetivo que une estas estruturas e acabam existindo como realidade (PICCHIO, L. S., 1990: 68).

As palavras transcritas falam por si e em nada contrariam a tese de que a produção literária de Jean Seul corresponde a uma fase preparatória e construtiva da criação pessoana.

Na esteira deste raciocínio, e atestando a constatação do carácter progressivo e gradativo da criação dos heterónimos, são

⁴⁴ Cf. *supra*: 5, n.r.2.

bastante explícitos os termos dos editores críticos de Jean Seul, que o veem como embrião da produção literária posterior:

Nesta juvenília pessoana, de fragmentos inacabados e incompletos, rapidamente abandonados, numa língua outra relativamente àquelas que o autor considerava como suas, é pois possível ler o ensaio de alguns tópicos que Pessoa continuará a visitar ao longo da sua obra (PATRÍCIO, R., PIZARRO, J., 2006: 31).

Do exposto se infere, assim, que, constituindo Jean Seul um substrato da produção posterior de Fernando Pessoa (tanto na sua veia discursiva ortónima, como heterónima), se registarão relações dialógicas — temáticas e ideológicas — entre este e outros *eus*, como procuraremos analisar no capítulo seguinte.

Centremos, por ora, a nossa atenção sobre a produção de Jean Seul de Méluret, uma produção que nos chega de forma parcelar, correspondendo a fragmentos com existência autónoma, a textos incompletos e não revistos pelo autor, constantes em dez listas de projetos, que fazem referência aos livros planeados e previstos para Jean Seul (no livro de encargos, já mencionado). São eles: *Des Cas d'Exhibitionnisme*, *La France en 1950* e *Messieurs les Souteneurs*.

1.3.1. *Des Cas d'Exhibitionnisme*

O primeiro (*Des Cas d'Exhibitionnisme*), cujo título é bem sugestivo acerca do seu conteúdo, tem por objeto de análise o exibicionismo, numa 'perspetiva científica', com 'propósito moral'.

Ora, tal postura de análise é, desde logo, reveladora das leituras e do trabalho de pesquisa que Fernando Pessoa efetuou sobre doenças e perturbações mentais, na sua fase juvenil e de transição para a idade adulta⁴⁵.

⁴⁵ Este interesse por doenças mentais e comportamentais foi logo reportado pelos primeiros exegetas pessoanos, nomeadamente João Gaspar Simões. Jacinto do Prado Coelho afirma igualmente: «Fernando Pessoa (refiro-me por enquanto ao

Na verdade, no fim do século XIX, princípios do séc. XX, proliferaram publicações de cariz científico e, tal como já foi referido e atestado por alguns investigadores pessoais, Fernando Pessoa, nesta sua fase juvenil, manifestou preocupações quase obsidiantes sobre estes assunto (PIZARRO, J., 2007: 39, 48 e 108-109). De mencionar ainda que, nesta mesma época, mesmo do ponto de vista linguístico, se assistiu à criação de neologismos e novos vocábulos científicos que acompanharam a própria evolução das teorias científicas — como é o caso do termo “exibicionismo”, que «surge com o advento da psicopatologia» (PATRÍCIO, R., PIZARRO, J., 2006: 36).

Serão justamente estas leituras científicas (note-se que, para além do conteúdo, assumem um tom discursivo descritivo) que explicarão, em parte, o estilo casuístico e o propósito moralizador de *Des Cas d'Exhibitionnisme*⁴⁶; por estas características se distingue, então, este livro dos restantes de Jean Seul de Méluret — satíricos.

Aceitando-se este esclarecimento, deve também considerar-se a influência das leituras de Max Nordau, em particular da sua obra *Dégénérescence* — lida por Fernando Pessoa, por volta de 1907⁴⁷. Assim sendo, percebemos que o conceito de ‘exibicionismo’, em Jean

homem, não ao poeta) espreitou a loucura em si próprio. Múltiplos factores – biográficos, psicológicos, culturais – o levavam a tomá-lo como objecto de reflexão» (COELHO, J. do P., 1987: 255). Cf., ainda, LIND, G. R., 1981: 459-452 e PIZARRO, J., 2007: 111. Note-se igualmente que a loucura é tema de numerosos escritos pessoais do poeta e as suas reflexões sobre este assunto encontram-se em toda a sua obra (cf. PIZARRO, J., 2006: 15).

⁴⁶ Os editores críticos de Jean Seul de Méluret avançam com outra hipótese justificativa da escolha do tom casuístico de *Des Cas d'Exhibitionnisme*: Pessoa poderia estar a pensar em elaborar uma obra mais profundada e ‘científica’, à semelhança de «[...] *Um caso de mediumnidade*, cujo subtítulo é *Contribuição para o estudo da actividade subconsciente do espírito* [...]» (PATRÍCIO, R., PIZARRO, J., 2006: 20).

⁴⁷ De acordo com João Gaspar Simões, esta obra muito impressionou Fernando Pessoa: «[...] em 1907, [...] Fernando Pessoa, que atravessava a primeira grande crise da adolescência, perseguido pela obsessão da loucura, trava conhecimento com essa obra e não descansa enquanto a não lê, a estuda e se deixa profundamente impregnar pelas suas ideias» (SIMÕES, J.G., 1986: 233). Sobre a ‘impressão’ causada pela *Dégénérescence* de Nordau em Pessoa, cf. ainda BRÉCHON, R., 1996: 140.

Seul, associa a conotação científica e médica da palavra à ideia, com uma extensão semântica mais sociológica, de degenerescência e decadência da sociedade europeia, conotação e extensão semântica que Pessoa terá absorvido de Nordau.

Note-se, entretanto, que, apesar de o texto pessoano refletir uma percepção do exibicionismo, no sentido psicopatológico de perversão sexual, pressente-se igualmente alguns traços de originalidade, relativamente às referências científicas, na medida em que, à época, o fenómeno do exibicionismo era, sobretudo, atribuído ao homem, apresentando, pelo contrário, Jean Seul casos no feminino, transpondo igualmente o conceito para a arte. E, tendo em conta este facto, poderá fazer algum sentido pensar-se que o texto de Seul tem em complemento uma intenção programática, que distancia a sua preocupação do exibicionismo sexual, focando-a em aspetos mais adjacentes aos seus interesses estéticos e artísticos.

Na esteira desta reflexão, não se estranha que o autor teça considerações sobre a índole artística do exibicionismo («L'explication [de l'exhibitionnisme]: "c'est pour l'art"» [OJSM: 52]) que (e as palavras transcritas falam por si), convictamente, condena⁴⁸: «L'art est une idéalisation. Car le réel en soi n'est pas une idéalisation. Donc ces exhibitions ne sont pas de l'esthétique» (*id.*: 53). Pouco depois, é ainda mais categórico:

Cette dégénérescence hypocrite [l'exhibitionnisme], car elle n'est pas franche dans son vice, mais cherche des arguments pour appeler vertu, c'est n'est qu'une sexualisation de l'art, mettant l'instinct sexuel au lieu de l'instinct esthétique — pourtant, réversion de l'art, dégénérescence (*id.*: 54).

⁴⁸ Note-se que, como registam os mesmos investigadores, «[...] o exibicionismo, num sentido não-médico, e a exibição, em geral, são já duas atitudes ou fenómenos condenáveis na estética e na mundividência de Pessoa» (PATRÍCIO, R., PIZARRO, J., 2006: 21). Citam em abono da ideia defendida a *Crónica da vida que passa*, onde o poeta revela a sua posição crítica, relativamente à celebridade, assemelhando-a ao exibicionismo, por, entre outros motivos, impedir a privacidade (PIA: 66-68). Para além do já observado, no capítulo III deste trabalho, procuraremos mostrar a posição que o heterónimo Álvaro de Campos assumirá relativamente ao exibicionismo; cf. *infra*: 121.

Ainda relativamente ao exibicionismo, e tomando-o como sinónimo de decadência, a parte final deste livro é, tal como seu modelo — a obra de Max Nordau, *Dégénérescence* — um combate e um chamamento à luta contra a degenerescência da sociedade⁴⁹:

En tout cas — nous le disons avec une sincérité absolue — si la race française est en décadence — qu'on l'écrase, et vite. Si c'est une civilisation allemande qui doit venir — qu'elle vienne, même en nous terrassant. [...] 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 décadents — c'est peu de service à l'humanité.

Les races animales épuisées, 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? Elle paraît bien avancer à grands pas vers lui. Qu'on l'arrête dans cette route. Qu'on la retienne (*id.*: 60).

Efetivamente, esta atitude é ainda mais significativa, se tivermos em conta que se trata de uma reiteração de um apelo inicial; escreve no «Préface» (*id.*: 47):

Quand le bruit des canons éclate, quand 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.

Or la guerre entre la décadence et la société a éclaté; que les plus forts et les sains d'esprit, les logiques, les cohérents, les penseurs, les sincères viennent défendre l'humanité de l'homme (*ibid.*).

Entretanto, e não obstante este propósito combativo, confessa dificuldades quanto à sua viabilidade. É assim que, também neste aspeto, este outro *eu* pessoano deixa antever marcas do sujeito poético ortónimo, no que diz respeito à manifestação de frustração provocada pela dificuldade em concretizar e concluir de forma plena e

⁴⁹ Note-se, ainda, que os itens de reflexão méluretianos correspondem quase textualmente aos pontos abordados por Nordau na obra *Dégénérescence*. Assim, remetendo para o índice, encontramos: "Dégénérescence", "Lettre à M^r le Professeur César Lombroso", "Fin de siècle", "I — Crépuscule des peuples", "II — Symptômes", "III — Diagnostic", "IV — Etiologie", "Le XX siècle", "I — Pronostic", "II — Thérapeutique" (NORDAU, M., 2006: 183).

satisfatória projetos e anseios: neste caso, lutar contra a degenerescência da sociedade. Atente-se, a este propósito, nas palavras de Jean Seul:

Si nous étions un grand et fort d'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, toutes ces □, etc. Nous en étudierions l'étiologie, les symptômes, la thérapeutique; nous en ferions le pronostic dans la mesure du possible. Ce livre-là, si l'on pourrait l'écrire, serait une œuvre, une œuvre vraiment utile. Mais l'entreprendre, non seulement pour nous, mais pour/ de beaucoup/ qui valent bien plus que nous, n'aboutirait qu'à une œuvre manquée» (*id.*: 47-48).

Noutro registo, veja-se, agora, os versos do poema de Pessoa ortónimo:

Tudo o que faço ou medito
Fica sempre na metade.
Querendo, quero o infinito.
Fazendo, nada é verdade.

Que nojo de mim me fica
Ao olhar para o que faço!
Minha alma é lúcida e rica,
E eu sou uma mar de sargaço (OC, I: 366).

Como se vê, mais uma vez se confirma um dos dilemas pessoanos: a tensão entre a obra projetada e aspirada e a sua subsequente concretização, que se revela de difícil exequibilidade.

Continuemos, por ora, na apresentação da produção fragmentada de Jean Seul de Méluret, da qual consta ainda o livro *La France en 1950*.

1.3.2. La France en 1950

Relativamente a este projeto, e tendo em conta o tempo da escrita, de imediato se constata que a sua intenção é a apresentação do futuro [decadente] da França. Trata-se de um futuro ficcionado,

pois a narração apresenta os factos num presente da enunciação. Este processo narrativo aproxima o futuro — a decadência e a "morte" da França — da contemporaneidade dos eventuais leitores. Assim sendo, o prognóstico de morte feito no fim de *Des Cas d'Exhibitionnisme* confirma-se em *La France en 1950*, onde, de forma satírica e provocatória, se escreve: «Ci gît la France/ Merde!» (OJSM: 64)⁵⁰.

A comprovar este estado de total decadência civilizacional, enumera, num tom satírico, manifestações de degenerescência e de crise, espelhando situações grotescas e abjetas, que serão objeto de uma análise mais cuidada no capítulo seguinte. Atente-se, a título preliminar e de exemplo, na sordidez destes comentários:

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.

Le sperme d'animal comme breuvage ne fait pas déjà la mode (*ibid.*).

A descrição dos horrores e a sátira que lhes está subjacente terão, então, um propósito formativo, de prevenção e de alerta. Ao ser confrontado com uma realidade futura distorcida e disfuncional, o leitor apercebe-se do estado de decadência e de degenerescência que vigorava no seu presente. Mais explícitos ainda a este propósito são os termos de Rita Patrício e Jerónimo Pizarro:

Se o título situa o leitor num futuro imaginado, que é o do presente da escrita, o verdadeiro desafio que lhe é lançado seria o de aprender a ver e a julgar melhor o que lhe é próximo. A metodologia para esse ensinamento de visão passa sobretudo pela deformação da realidade circundante. Essa desfiguração, por exagero e por paradoxos, armas tão próximas do discurso satírico, para além do prazer evidente do exercício da construção de um mundo tão especial, teria um objetivo pedagógico: seria olhando para o inferno instalado nessa França de

⁵⁰ Retomaremos este aspeto provocatório no capítulo III do presente trabalho, a propósito de uma reflexão sobre o significado e receção de Orpheu e ainda sobre a relação entre Jean Seul de Méluret e o heterónimo Álvaro de Campos.

1950 que se tornariam mais nítidos certos traços da civilização ocidental, sobretudo da francesa, da primeira década do passado século. A fantasiosa viagem ao futuro, a visão da França caída, é um meio de aprender a ver melhor a decadência presente (PATRÍCIO, R., PIZARRO, J., 2006: 23).

Como se vê, das palavras transcritas se percebe que o propósito crítico de Jean Seul de Méluret, relativamente à sua contemporaneidade, se concretiza de forma mais contundente pela prolepse narrativa que expõe a agonia de um povo decadente.

Nesta linha de pensamento, importa salientar que, por vezes, o narrador estabelece uma ligação temporal entre o presente da escrita — futuro imaginado — e o presente do leitor — época de decadência finissecular — de forma explícita, o que reforça o que anteriormente se referiu: o alvo da crítica e da denúncia será a sociedade contemporânea do narrador e do narratário, como nos comprova a seguinte passagem, também assinalada pelos editores críticos de Jean Seul de Méluret: «Les modes sont □; les dames ont des goûts exquis, qui sont, tout simplement, la continuation de ceux d'il y a 50 ans» (OJSM: 63).

É igualmente significativo que, nesta sátira, com um intuito formativo e humanista, o sórdido e o grotesco surjam com naturalidade e não causem estranheza ao leitor. Este aspeto, como sublinharam os investigadores acima mencionados, não provoca repugnância ao narrador, muito embora refira «Honte à celui qui trouvera cette satire amusante. Honni soit qui en rira!» (*id.*: 68); assiste-se mesmo à expressão de algum comprazimento, muito distante da atitude do narrador de *Des Cas d'Exhibitionnisme*, que, como se viu, reprovava atitudes de deleite e prazer, provocadas pelo universo sórdido inerente a estes espetáculos de diversão noturna.

Para além do já observado, note-se que este livro retrata uma sociedade dominada por falta de valores morais, de onde sobressai a

miséria humana — uma babel dominada pelo caos e pela luxúria, colocando os quadros narrados a nu uma sociedade decadente, perversa e com valores subvertidos. E, a este nível, são paradigmáticas as referências feitas ao meio escolar, cujo regulamento sobre normas de funcionamento e sanções está completamente subvertido, mostrando um mundo às avessas: «Le petit garçon qui parle pendant la leçon est défendu de se masturber plus de 2 fois par jour» (*id.*: 66)⁵¹.

Enquanto sinais e marcas de efemeridade e artificialismo, alguns aspetos da realidade desconcertante são igualmente objeto de denúncia, como, por exemplo, a atenção dada ao objeto material, aos títulos e à moda onde se verificam excentricidades⁵²:

[...] Les modes sont très □; les dames ont des goûts exquis [...] Il y a les chapeaux □ les toques pot-de-chambre.
Vendus par la "Maison à l'œuvre de chair doré", au Palais □ (OJSM: 63).

A própria palavra, «sujeita também ao espírito do tempo [...] [e adaptada] à nova alma do século», (PATRÍCIO, R., PIZARRO, J., 2006: 25) não fica incólume de censura:

⁵¹ Não deixa de ser significativo o facto de Jean Seul se fixar em 'infrações' de cariz sexual que, neste mundo às avessas, constituiriam a norma, sendo objeto de atenção e de regulamentação formal muito severa nas escolas do séc. XIX. Esta atitude regulamentadora foi assinalada por Michel Foucault, considerando-a como sintomática de comportamentos que, pela negação e repressão, afirmariam preocupações com a sexualidade. São claros os seus propósitos: «[...] multiplicaram-se as condenações judiciais das perversões menores, anexou-se a irregularidade à doença mental; da infância à velhice foi definida uma norma do desenvolvimento sexual e cuidadosamente organizados controles pedagógicos e tratamentos médicos; em torno das mínimas fantasias os moralistas e, também e sobretudo, os médicos, trouxeram à baila todo o vocabulário enfático da abominação» (FOUCAULT, M., 1988: 37). Efetivamente, a ciência do século XIX considerava que a violação da "normalização" em todas as esferas, nomeadamente da vida íntima, se devia a um «descontrolo doentio do degenerado [...]» (KRABBENHOFT, K., 2011: 208). Cf., ainda, PIZARRO, J., 207:66-67).

⁵² Note-se que estes aspetos — o artificialismo e as modas — serão objeto de crítica em Nordau, que os vê, igualmente, como um dos sintomas da degenerescência: «Le caractère de tous ces être, c'est de ne pas vouloir représenter quelque chose qu'ils ne sont pas» (NORDAU, M., 2006: 58).

Les noms des choses, les □ ont tous pris une allure amoureuse [...] Machine de couture "La Sensuelle", appareil à □ □ machine à écrire "Épuisance" Chacun à un pseudonyme [...] (OJSM: 62).

Ora, a desordem do mundo está igualmente espelhada na técnica narrativa, na medida em que esta não apresenta os factos de forma articulada e coesa: surgem de forma dispersa, há recurso à notação e apresentação de quadros soltos e de episódios justapostos que, do ponto de vista do processo narrativo, confirmam a natureza caótica do mundo descrito⁵³. É assim, que, por exemplo, à descrição de 'deleite' pela visão de estropiados se segue a descrição (note-se: em crise) do exército francês (OJSM: 63).

Em síntese:

[...] o caos não comporta qualquer espécie de ordem e por isso a sua narração deve conformar-se a essa desordem, não admitindo uma estrutura narrativa que torne uno o que é por natureza confuso (PATRÍCIO, R., PIZARRO, J., 2006: 24).

Tendo em conta esta constatação, pode compreender-se melhor que caiba ao narrador a função de estabelecer a articulação entre os diferentes momentos narrativos, através de marcas da sua presença, que se manifesta pelo predomínio do discurso na primeira pessoa. Assim, se é certo que a neutralidade é um dos seus traços mais visíveis, também não é menos verdade que, por vezes, a voz deste narrador surge na narrativa como espectador e ainda como juiz avaliador e moralizador. Atente-se às citações exemplificativas da primeira situação: «J'ai été l'autre jour à voir une école de demoiselles» (OJSM: 65). E veja-se, agora, as palavras de Jean Seul que atestam que este narrador ultrapassa o estatuto de mero participante, fazendo juízos de valor e usando um tom mais

⁵³ Rita Patrício e Jerónimo Pizarro notam ainda que a própria natureza material dos fragmentos sugere que tenham sido redigidos em momentos distintos (PATRÍCIO, R., PIZARRO, J., 2006: 24).

moralizador: «Je haïs la prostitution des rues, mais je sais que pire est celle des âmes» (*id.*: 68). Sucedem-se, por fim, comentários sobre a literatura e arte 'degeneradas', que antecedem o tom e o assunto do livro seguinte: *Messieurs les Souteneurs*.

1.3.3. *Messieurs les Souteneurs*

Se, nos textos anteriores, Jean Seul de Méluret fez o retrato e a condenação severa da sociedade de fim de século, mostrando situações e descrevendo episódios que denunciavam uma realidade doente, degenerada e subversiva, neste (*Messieurs les Souteneurs*), pretende condenar a literatura que se identifica igualmente com esse espírito da sociedade⁵⁴.

Assim, em *Messieurs les Souteneurs*, encontramos um ataque feroz à literatura cultivada na época, que é vista, em última instância, não só como resultado da decadência da sociedade, mas também como responsável pela mesma decadência, identificando-se igualmente alguns autores — MM. Du Saussay et Mmes Jane la Vandère — como os principais 'responsáveis' pelo estado de crise.

Na esteira deste raciocínio, parece-nos conveniente proceder a alguns esclarecimentos: pelas características que Jean Seul de Méluret destaca na literatura, esta é «[...] uma paraliteratura tendencialmente kitsch que aparece como causa da intenção satírica» (PATRÍCIO, R., PIZARRO, J., 2006: 27). Importa, assim, frisar e precisar os aspetos que são alvo privilegiado de censura: a literatura 'degenerada' (tal como a sociedade) padece de grandes males. Critica-se agora a abordagem de assuntos de cariz fundamentalmente eróticos — «[...] je déteste la sensualité littéraire» (OJSM: 80). Por

⁵⁴ Uma ressalva de cariz metodológico desde já se impõe: este aspeto de crítica, que tem por objeto de análise a arte, em geral, e a literatura, em particular, merecerá uma atenção mais detalhada no capítulo III deste trabalho, na medida em que a abordagem de tópicos temáticos 'revisitados' por Pessoa ao longo de toda a sua vida implica de forma direta uma reflexão sobre relações (de teor dialógico) estabelecidas entre Jean Seul e outros *eus* pessoais.

outro lado, no que diz respeito a abordagens mais sentimentais, crítica «o exagero e empolamento em que cai o seu pretensão humanismo sentimental» (PATRÍCIO, R., PIZARRO, J., 2006: 27):

[...] aucun d'eux [les écrivains dégénérés] ne sait aimer, et quand ils veulent être pleins de pitié ils étalent une pleurnicherie exagérée, même comme pleurnicherie — caractéristique du /dégénéré inférieur/ (OJSM: 83).

Para além disso, e complementarmente, insiste-se na condenação de um certo superficialismo, na medida em que se procura captar a atenção do público leitor não pela qualidade estético-literária da obra, mas pelo acessório e supérfluo, como sejam as gravuras e as ilustrações:

Pour faire leurs ouvrages plus intéressants, (car à présent elles 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 seringues vaginales, etc.

Quand aux éditeurs et publieurs d'images nues (Étude Académique etc.) — de l'art, je crois qu'ils l'appellent — □ (OJSM: 69)

Há ainda a assinalar que a sua crítica virulenta visa também as «categorias periodológicas de realismo e naturalismo» (PATRÍCIO, R., PIZARRO, J., 2006: 27). Porém, estas correntes, como referem os editores críticos de Jean Seul, encontram-se «enumeradas parenteticamente e de modo lacunar» (*ibid.*) num único fragmento. O que importa de sobremaneira salientar é que Jean Seul, na sua ofensiva, aponta não só para os autores presentes, mas de igual forma para a 'tradição' literária.

Como se constata, nesta paraliteratura, o autor foca os seus ataques nos aspetos que considera objeto de censura, dizendo estes respeito quer ao conteúdo, quer à forma; em síntese, classifica-os de forma depreciativa e insultuosa: são como «merde» (*id.*: 79).

Um breve comentário final não poderia ignorar a principal linha de força desta sátira, que está claramente enunciada no texto *French Satire*⁵⁵: «La décadence est venue! C'est le règne des souteneurs et des prostitués, car aujourd'hui même ces gens-là écrivent des livres» (*id.*: 69), isto é, o estado de decadência da civilização ocidental — em particular da França — é, simultaneamente, causa e consequência de uma produção literária de nível inferior. Mais esclarecedores, ainda, são os propósitos de Rita Patrício de Jerónimo Pizarro:

[Encontramos em Jean Seul] a denúncia da decadência que assalta a França, tomada esta como sinédoque da civilização e dos tempos coevos, mas sobretudo a relação dessa queda civilizacional com a imoralidade da arte, em particular da literatura, ao mesmo tempo sinal e causa desses tempos decadentes, e a inscrição dessa decadência no âmbito do patológico. (PATRÍCIO, R., PIZARRO, J., 2006: 28).

Note-se, entretanto, que o alvo de ataque de Jean Seul de Méluret não fica restringido aos 'produtores' desta forma de literatura: o seu papel de criadores nefastos alarga-se e afeta também os leitores, que não são poupados; sendo consumidores de literatura degenerada, contribuem igualmente para o alastramento da degenerescência, como nos atesta a citação seguinte:

Âmes basses, âmes mesquines et sans □ qui ne pensent jamais au mal qu'ils peuvent faire, à l'effet de leurs œuvres sur l'humanité, ou, au moins, sur cette part — qu'elle soit petite — de l'humanité qui les lit.

Écrire des choses qui peuvent nuire aux autres, qui peuvent leur faire du mal est un crime (OJSM: 72).

Ora, um dos aspetos mais singulares deste texto é a importância concedida ao Tempo. Nesta linha de pensamento, é portadora de profundo significado a mensagem presente na dedicatória destes textos fragmentados e lacunares — «Au Temps,/ Cher et estimé

⁵⁵ De acordo com os editores críticos de Jean Seul, o texto *French Satire* seria um esboço de *Messieurs les Souteneurs* (PATRÍCIO, R., PIZARRO, J., 2006: 28).

maître...» (OJSM: 69). Jean Seul de Méluret atribui ao Tempo (ao fluir histórico) responsabilidades no que ao estado civilizacional (apogeu/declínio) diz respeito. Ora, esta conclusão é clara e óbvia, na medida em que o conceito de decadência deve sempre ser entendido por oposição ao estado presente e a outros tempos históricos. Daí que a decadência deva ser percecionada aquando da sua inserção numa passagem temporal: implica transformação, pela deterioração e pela corrupção, daquilo que estava intacto e puro. Consequentemente: «O tempo é condição primeira da decadência» (PATRÍCIO, R., PIZARRO, J., 2006: 28)⁵⁶.

Nesta linha de pensamento, importa salientar, ainda, que ao fazer uma dedicatória ao Tempo, considerando-o como 'mestre', Jean Seul concede-lhe um estatuto de superioridade e de ascendência sobre ele próprio, autoproclamando-se seu discípulo. Na esteira desta reflexão, assume particular significado o que já se assinalou a propósito da escolha do nome próprio, 'Jean': pela conexão que se pode estabelecer com o nome bíblico do 'discípulo' (apóstolo) João, este narrador assume-se como alguém que se orienta por um 'mestre', aqui identificado com o fluir histórico. Por outro lado, e retomando aspetos também já anteriormente referidos, o apelido 'Seul' não é menos expressivo: reconhecendo a superioridade do seu mestre, que muito preza e estima, obtém a sua própria legitimação e afirma-se como um ser só e singular, que se destaca dos outros. Desta forma, este enunciador pode ser considerado como um verdadeiro 'moderno', porque, enquanto discípulo do mestre Tempo (o mais 'aplicado'), domina e partilha os meandros da História — do Tempo —, ao contrário dos outros, cuja modernidade não é

⁵⁶ Como refere Matei Calinescu, a ideia da influência corruptora do tempo — decadência — é tão antiga como a própria humanidade, apesar de a palavra não ter sido utilizada antes da Idade Média: «La destructividad del tiempo y la fatalidad del declive se encuentran entre los más notables motivos de todas las grandes tradiciones mítico-religiosas [...]» (CALINESCU, M., 2003:153-154). Uma análise mais detalhada deste conceito será feita no próximo capítulo.

verdadeira, somente autoproclamada — «les écrivains qui s'appellent modernes» (*id.*: 83). Ora, será justamente por este processo de individualização e singularidade deste *eu* pessoano que «se pretende postular uma verdade comum, a ser aceite e partilhada por todos, ou mais especificamente, pelos leitores de *Messieurs les Souteneurs*» (PATRÍCIO, R., PIZARRO, J., 2006: 29).

Acrescente-se ainda que, em *Messieurs les Souteneurs*, como já tinha sido apresentado em *La France en 1950*, a consideração de uma atitude agónica torna mais visíveis e evidentes as marcas da decadência presente, conotada com putrefação e doença. Nesta linha de pensamento, e porque de igual modo estes estados anímicos e fisiológicos exigem intervenção curativa e paliativa, também a sociedade se sente obrigada a uma atuação enérgica e vigorosa, de forma a erradicar os males. É para esse sentido que concorrem as palavras de Jean Seul: «L'heure est à nous! Il faut agir, il faut combattre dès aujourd'hui, dès ce moment même. Celui qui sait lutter, qu'il lutte, pour lui-même et pour ceux qui ne savent pas combattre. En avant!» (OJSM: 90)⁵⁷.

Note-se, ainda, que uma abordagem da produção literária de Jean Seul de Méluet do ponto de vista ideológico-discursivo não poderia deixar de fazer referência a uma das suas marcas mais singulares e significativas; referimo-nos à linguagem escatológica⁵⁸: Efetivamente, verificamos que Jean Seul recorre amplamente a este veio estilístico específico como forma de descrever o estado de decadência da sociedade que pretende denunciar. Para além das

⁵⁷ Note-se que Nordau, num tom menos exortativo, adota uma atitude semelhante: «Tous les hommes sains et moraux ont le devoir sacré de coopérer à l'œuvre de protection et de sauvetage de ceux qui ne sont pas encore trop gravement atteints. L'épidémie intellectuelle ne peut pas être endiguée qu'à la condition que chacun fasse son devoir» (NORDAU, M., 2006: 174). Há, neste «Sombre Prophète» (PACE, A., 2006 : 11), uma clara associação dos males sociais à doença; logo, para o seu combate, são necessárias «propositions hygiénistes» (*id.* 28).

⁵⁸ Registe-se que se trata identicamente de uma marca da estética decadentista, como mais à frente analisaremos. Cf. *infra*: 67.

óbvias e imediatas reações de choque e escândalo (que a linguagem excrementícia e as imprecações suscitam)⁵⁹, a alusão a este universo coprolático reforça as dificuldades de verbalização sentidas pelo sujeito poético — que somente recorrendo a este tipo de linguagem consegue exprimir os sentimentos de raiva e desprezo que a vulgaridade e a baixeza do mundo coevo lhe suscitam. A linguagem traduzirá e espelhará, pois, o real pútrido e degenerado. Seguem este sentido interpretativo as palavras de Jean Seul:

Le lecteur aura remarqué un peu scandalisé et □ que j'emplois 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 MM, sans penser à merde et à de l'ordure [...] C'est un phénomène d'association d'idées [...] (*id.*: 84).

Para além destes textos, a produção de Jean Seul de Méluret compreende ainda alguns poemas, que merecerão uma atenção mais detalhada no decorrer deste trabalho, dois textos publicados em apêndice na edição crítica e ainda outros que surgem com a designação de “Textos suplementares”. Esta designação deve-se ao facto de, mesmo tendo um universo temático próximo dos livros de Jean Seul, apresentarem características formais e discursivas diferentes daquelas que se encontram nos livros atribuídos como encargo de Jean Seul.

CONCLUSÃO PROVISÓRIA

Chegados a este ponto, julgamos ter equacionado as linhas de força do presente trabalho, no que à identificação e contextualização de Jean Seul de Méluret diz respeito.

⁵⁹ Voltaremos a este aspeto, desenvolvendo-o de forma mais aprofundada, no capítulo III, a propósito da relação dialógica mediata, estabelecida entre Jean Seul e outros *eus* pessoais.

Assim sendo, reforça-se a noção segundo a qual o funcionamento deste *outro eu* pessoano pode ser encarado estruturalmente não como de um heterónimo se tratasse, é certo, mas como muito próximo da heteronímia (também ela, tal como a restante *'coterie'*, concretiza a alteridade inerente ao sujeito poético); tratando-se de uma declaração da multiplicidade do sujeito, Méluret é uma figura individualizada, com um discurso próprio. Depreende-se então que estes fragmentos do *eu* — que constituem um *outro eu* — assumem um discurso específico e têm a sua voz particularizada⁶⁰.

É de registar ainda que, em particular, este *eu* apresenta um estatuto duplamente relacionado com a época de transição do século XIX para o XX: será, por um lado, um sinal de degenerescência, na medida em que se trata de uma criação literária resultante da fragmentação do *eu*, em consequência (mediata) da vivência de sentimentos de crise e de desorientação existencial do sujeito finissecular; por outro lado, discursivamente (e por aspetos temático-ideológicos, no que à descrição de *décors* degenerados e perceção de um ambiente geral de crise diz respeito), enquadrar-se-á, similarmemente, na mesma contextualização histórico-literária.

Julgamos, pois, ter dado conta da relação (sempre mediata, note-se) entre este fenómeno de dissolução do *eu* enquanto processo visível da alteridade pessoana, que constitui a criação de Jean Seul de Méluret, e o contexto histórico e estético-ideológico de decadência e de crise do sujeito, em vigor no período finissecular.

⁶⁰ Veja-se a seguinte definição que Dionísio Vila Maior dá de "*pseudónimo*" e de "*heterónimo*": «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 dialogais [dialógicas] não só com o ortónimo, mas também com possíveis outros heterónimos» (VILA MAIOR, D., 2003: 393). Cf. também REIS, C., 1984: 54-55 e LOURENÇO, E., 1981: 23-24.

CAPÍTULO 2

MÉLURET E A ESTÉTICA DECADENTISTA

INTRODUÇÃO

Dando continuidade ao exposto no capítulo anterior — onde vimos como Jean Seul de Méluret se constitui como manifestação da alteridade pessoana (tendo, enquanto tal, como vetor de explicitação da sua existência, a crise do sujeito finissecular) —, impõe-se, agora, uma abordagem mais profunda das linhas de força históricas e culturais, tanto portuguesas, como europeias, que envolveram a sua criação, atendendo ao facto de características ideológico-discursivas suas manterem, claramente, conexões mediatas com o seu tempo, cujo denominador comum é, como temos visto, a *crise* e a *degenerescência*.

É assim que, num primeiro momento, identificada a contextualização histórico-cultural que envolve a criação de Jean Seul de Méluret — contexto marcado por um forte decadentismo finissecular —, passaremos ao desenvolvimento de aspetos que caracterizam, na globalidade, a estética decadentista e suas manifestações literárias. Não será esquecida a circunstância de ter tido a sua origem em França e de, neste país, ter tido manifestações pujantes, intensas e de essência mais requintada. Estamos em crer que este facto poderá constituir um significativo contributo para o ensaio de hipóteses relacionadas com as razões justificativas da escolha de uma figura francesa e francófona, transmissora de sentimentos relacionados com uma mundividência de crise e degenerescência.

Tendo este eixo de análise bem delineado, procuraremos refletir mais detalhadamente sobre a relação que Jean Seul de Méluret

estabeleceu com Max Nordau, em particular com a sua obra *Dégénérescence*, na medida em que, sendo a expressão paroxística de uma época em crise e decadência, constitui uma das mais interessantes bases ideológicas da escrita de Méluret. Note-se, entretanto, que não deixaremos de trazer à luz, igualmente, aspetos que se revestem de significado especial, onde Pessoa/Jean Seul demarcaram posição relativamente ao escritor húngaro.

2.1. O DECADENTISMO COMO ESTÉTICA FINISSECLAR

Como já se viu, a produção de Jean Seul de Méluret põe em evidência o contexto histórico-cultural particular de transição do século XIX para o século XX, que, do ponto de vista estético-literário e ideológico, está associado ao conceito de decadentismo finisseclar. Procuraremos, então, relembrar algumas informações sobre o decadentismo e proceder à explicitação da percepção do espírito decadentista finisseclar que a criação ensaística e poética de Jean Seul de Méluret atesta, sendo dele igualmente veiculador e testemunha.

Neste sentido, podemos desde logo retomar algumas ilações já anteriormente avançadas: na produção deste *outro eu* pessoano, encontramos bem evidente um diálogo mediato com o correspondente ambiente histórico e estético-literário, na medida em que as temáticas abordadas e, de sobremaneira, os ambientes criados deixam antever e intuir um profundo sentimento de "crise" e "degenerescência", que, como se mostrará, estará bem representado nas produções decadentistas. Recorde-se o que já foi dito no capítulo I: o que caracteriza a vivência dos espíritos mais lúcidos e críticos europeus no período de transição do séc. XIX para o séc. XX é um profundo sentimento de crise, provocado pela aguda percepção da falência das certezas do progresso tecnológico e científico, marca do

positivismo burguês⁶¹. O sujeito assiste à inexorável metamorfose do seu tempo e às contradições do próprio progresso que, afinal, não trazia a felicidade que a era industrial e científica prometia. O homem europeu vivenciou, então, a passagem do século, captando um mundo em decomposição e degenerescência, responsável pela criação de um ambiente de negativismo e pessimismo, causa e consequência de uma intensa sensação de desnordeio existencial⁶².

Como quer que seja, o que imediatamente não se pode negar é que esta mundividência de crise não se deve somente a aspetos subjetivos e, de certo modo, míticos subjacentes a momentos de passagem de século e milénio. Tem igualmente origem em factos históricos que, na verdade, contribuíram ainda mais para o adensar da crise.

Desta forma, não sendo nosso objetivo enveredar pelo caminho da exposição minuciosa de factos históricos, há porém circunstâncias e eventos que não podemos deixar de mencionar, na medida em que,

⁶¹ Neste contexto, cremos ser pertinente uma breve reflexão sobre o "conceito de época" *decadente*: na verdade, este conceito implica forçosamente a aceitação do devir histórico de forma cíclica, na medida em que a perceção do estado de decadência se faz de forma contrastiva com outros momentos. Trata-se da vivência de um sentimento vago e difuso, de difícil e objetivável discernimento, mas que implica uma certa opressão interior e uma sensação profunda de vazio e angustia. No âmbito deste trabalho, a nossa preocupação centrar-se-á numa reflexão sobre a forma como o homem europeu no período finissecular percecionou este sentimento de crise e a forma como ele foi capaz de o integrar na sua visão do mundo exterior e interior. Para uma leitura mais profunda acerca deste assunto, remetemos para FREUND, J., 1984. Acrescente-se a forma como os textos do nº 25 da Revista *Communications* (1976) equacionam o problema de crise, neste contexto próximo de "decadência". Desde logo na "Introdução", os autores apresentam o objetivo dos trabalhos de reflexão publicados: estando o conceito de "crise" desprovido de significado específico, por utilizações genéricas e em diferentes domínios, pretende-se, através de uma atitude reflexiva e transdisciplinar, encontrar «un socle paradigmatique commun où s'enracinent les élaborations théoriques sectorielles» (BÉJIN, A., MORIN, E., 1976: 2). Sobre a evolução deste conceito ao longo dos tempos, sua utilização em diferentes áreas e características, veja-se, de igual modo, os restantes artigos da publicação (*Communications*: 1976).

⁶² Lembremos, sempre, a obra (que, neste contexto, é incontornável) de Dionísio Vila Maior: *O Sujeito Modernista: Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e António Ferro: crise e superação do sujeito*, Lisboa, Universidade Aberta (VILA MAIOR, D., 2003).

pelo impacto negativo provocado na vida do sujeito finissecular e pelas suas repercussões nos espaços psíquico e ideológico, contribuíram para a criação de uma mundividência de crise com "deslocação" deste ânimo para o campo artístico e estético — o decadentismo — que explanaremos a seguir.

Efetivamente, em Portugal um acontecimento crucial deste período prende-se, como se sabe, com o Ultimato Inglês de 1890. A Inglaterra, ao obrigar Portugal a abandonar as suas pretensões territoriais em África, criou um facto político vexatório, com extensas e profundas repercussões, que levaram Amadeu Carvalho Homem a afirmar que se tratou do «acontecimento mais considerável que, desde as invasões napoleónicas, abalou a sociedade portuguesa» (HOMEM, A. C., 1992: 281). É igualmente de realçar que, pela corrosão que provocou nas instituições monárquicas ([também] consideradas responsáveis pela humilhação infligida aos portugueses), causou uma geral e progressiva adesão aos ideais republicanos, ideais esses que iriam conduzir à proclamação da república, em 1910, passando ainda por um acontecimento simbólico e preparatório, o Regicídio, ocorrido a 1 de Fevereiro de 1908⁶³. É, pois, inquestionável a influência deste evento para a progressiva adesão aos ideais republicanos e pela dilacerante agonia da monarquia (bem retratada, aliás, na peça de teatro *O fim* de António Patrício)⁶⁴.

⁶³ Sobre aspetos factuais do acontecimento histórico 'Ultimato inglês' cf., por exemplo, SERRÃO, J. V., 1990: 303-304; e para uma análise mais detalhada das suas repercussões sociais, culturais e políticas que culminaram no regicídio e na proclamação da república, veja-se HOMEM, A. C., 1992: 281-296; 2011: 11-18; RITA, A., 2011: 61-65; CATROGA, F., CARVALHO, P. A. M. de, 1994: 251-259 e NUNES, T., 2011: 415:429.

⁶⁴ A peça de teatro *O Fim*, de António Patrício, foi publicada em 1909, num clima de transição secular. A ação desenrola-se um ano após o regicídio do rei D. Carlos e do príncipe herdeiro Luís Filipe, e destaca a loucura e a solidão da rainha D. Maria Pia, mãe e avó das vítimas. A tragédia pessoal desta rainha é simultânea e simbolicamente a tragédia de todo o país: com a falência das instituições monárquicas, instalou-se a decadência e o abandono. Desta forma, a peça põe em evidência o destino apocalíptico de uma nação, em crise de

Não menos significativo, para a pervivência deste sentimento pessimista, há ainda assinalar a falência do ideário da geração de 70, facto que, não obstante essa geração se encontrar imbuída de alento reformador e de vontade de modernização, contribuiu para, paradoxalmente, acentuar o espírito de crise e de decadência da sociedade portuguesa, pelo diagnóstico sem piedade que fez do país e das instituições suas contemporâneas, mas também pela “dúvida subliminar”, que deixou pairar relativamente à grandeza passada: «Com a célebre Geração [...] o estatuto de desconfiança ou até de suspeita grave em relação à nossa realidade nacional, enquanto existência valiosa, atingiu de súbito uma expressão paroxística» (LOURENÇO, E., 1988: 89). E Já em época finissecular, um novo grupo — Os vencidos da vida⁶⁵ — de forma mais emblemática, e com

identidade e de soberania (PATRÍCIO, A., 2007). Trata-se de um teatro de espiritualidade que atesta uma descrença nos valores materialistas e positivistas e se apresenta como a expressão da inquietude do sujeito. Encontra fundamentos ideológicos no decadentismo e estéticos no simbolismo (ROSA, A. N., 2007: 69-70 e 76).

⁶⁵ Recorde-se: maioritariamente pertencentes à Geração de 70, estes intelectuais, dos quais se destaca Oliveira Martins, Ramalho Ortigão, Guerra Junqueiro, Bernardo Pinheiro Correia de Melo, Luís Maria Pinto Soveral e Eça de Queirós, cuja adesão foi posterior, reunidos à volta de uma mesa, durante um jantar, decidiram em 1888 tornar periódicos esses encontros, onde, com um diletantismo elegante e irónico, analisaram e comentaram a realidade portuguesa. A designação ‘Os Vencidos da Vida’ advém do facto de terem renunciado aos valores de crítica e contestação que os tinham norteado durante a juventude, para aceitarem a acomodação a uma vida burguesa e conformista. Podemos procurar explicar esta ‘traição’ aos valores da juventude, como uma consequência óbvia do envelhecimento, que quebra o entusiasmo, a energia e a alegria esfusante dos verdes anos. Porém, devemos ir mais longe e, concomitantemente, entendê-la como o cansaço e a frustração, resultantes da incapacidade sentida em modernizar o país e em dar respostas válidas para as metamorfoses históricas que se pressentiam como sendo inevitáveis. Na verdade, entre os membros do grupo *Os Vencidos da Vida*, encontravam-se alguns daqueles que tinham tentado a transformação e modernização do país, quer do ponto de vista cultural, quer pela ação política, através do seu envolvimento numa fase tardia da Regeneração e que, vinte anos depois, constataram o insucesso desse processo modernizador (CATROGA, F., CARVALHO, P. A. M. de, 1994: 205-209 e CAL, G. da, 1983: 1136-1137; leia-se, ainda, as reflexões de Ana Piedade em PIEDADE, A., VILA MAIOR, A., 2001: 9-25. Este mesmo sentimento ou atitude está patente na cena final de *Os Maias*, quando a personagem Ega, dirigindo-se ao amigo Carlos, proclama: «Falhámos a vida, menino!» (QUEIRÓS, E. de, s/d: 713). Nestas palavras há o reconhecimento do fracasso e, neste caso, imbuídos de um verdadeiro espírito decadentista, estes ‘vencidos’ orientam a sua ação, resultante do desalento que sentem, para a ironia e para o diletantismo.

uma autodesignação expressiva, contribuiu, analogamente, para o reforço do sentimento de crise.

Em síntese, na época finissecular, como bem notou Eduardo Lourenço, «Nunca a cultura portuguesa e a vida portuguesa — no círculo da “intelligentsia” — cultivara uma vertigem masoquista tão intensa» (LOURENÇO, E., 1993: 15).

Como quer que seja, sendo inquestionável que todos estes (e muitos outros) eventos favoreceram o agudizar do sentimento de intenso desalento que dominava os espíritos finisseculares, realce-se, complementarmente, a ideia que José Carlos Seabra Pereira transmite: «O pessimismo desgarrado que irrompe na arte decadentista reveste-se [...] de uma profundidade que ultrapassa qualquer motivação político-social de circunstância» (PEREIRA, J. C. S., 1975: 27); isto é: o desalento e negativismo que perpassa desta estética "reflete" uma determinada mundividência na sociedade.

Note-se, então, que nesta conjuntura político-histórico-cultural se assiste à divulgação de obras de artistas e teorizadores veiculadoras de valores estético-ideológicos decadentistas, assim como, complementar e simultaneamente, à propagação de teorias filosóficas com pendor pessimista. Na esteira deste raciocínio, é incontornável a referência à divulgação das teorias filosóficas de Schopenhauer, Hartmann e Nietzsche e, de forma mais direta e pertinente, à corrente intitulada 'Decadentismo francês', como desenvolveremos no decorrer deste trabalho⁶⁶.

⁶⁶ Arthur Schopenhauer (1788-1860) é geralmente apontado como o filósofo do pessimismo, em virtude de, no seguimento da sua teoria sobre o mundo como representação, defender que a Vontade Humana está limitada à percepção enganosa; logo, não é uma faculdade que pode ser exercida livremente. Daí que, não possibilitando ao homem a satisfação, de forma plena e durável dos seus anseios e paixões, está na origem do sofrimento humano (CLÉMENT, É., 1997: 349). Por seu lado, Eduard von Hartmann (1842-1906) retoma as teses de Schopenhauer, dando particular relevo ao Inconsciente, acentuando a sua filosofia. Deste modo, a sua filosofia coloca ênfase em valores

Do exposto se conclui que o homem europeu decadentista, captando o espírito da época e observando o declínio que o envolve, um universo negro e monstruoso, sente-se sufocado e vive atormentado; é acima de tudo um pessimista melancólico que vive mal o seu tempo, testemunhando uma crise, que simultaneamente o fascina e o oprime⁶⁷.

Entende-se, desta forma, que esse sujeito — que vivia num estado de permanente insatisfação e de insurreição interior contra os valores dominantes materialistas e progressistas da sociedade, que colocava em segundo plano a espiritualidade e os valores morais essenciais — busque manifestações estético-literárias que traduzam o seu estado de alma. Mais expressivos são os propósitos de Fulvia Moretto, que refere haver «neste contexto, uma contradição de grande interesse: se, por um lado, a geração [finissecular] sente um frio vento de morte e de decadência, há por toda a parte a necessidade de uma luta por algo diferente, por uma renovação» (MORETTO, F. M.L., 1989: 15), isto é, estava particularmente em causa a necessidade de uma busca de valores idealistas e uma valorização da subjetividade humana⁶⁸.

metafísicos, servindo de inspiração a correntes anti-positivistas do séc. XIX. (cf. FRAGA, G. de, 1990: 1008-1009 e LEIDECKER, K. F., 1990: 178). Finalmente, Friedrich Nietzsche (1844-1900); impõe-se lembrar que foi seguidor de Schopenhauer, no que diz respeito ao sentimento de pessimismo: apercebendo-se do declínio e da falência de valores superiores (da moral, da religião e da filosofia), defende que ao homem resta desenvolver mecanismos de resistência para poder transfigurar o caos do mundo e dar resposta às suas ânsias de infinito. Mais ainda: convém não esquecer que exerceu influência na ideologia modernista, no que à valorização da pluralidade e desvalorização da razão concerne. Leia-se HAUSHEER, H., 1990: 270 e BLACKBURN, S., 2007: 301.

⁶⁷ São claros os propósitos de Matei Calinescu, que sublinha que os intelectuais e os artistas «se deleitavam com el sentimiento de que el mundo moderno se dirigia hasta la catástrofe» [é nosso o destaque] (CALINESCU, M., 2003:164). E este comprazimento pela perceção de crise e decadência encontra-se igualmente bem patente nos versos do poema "Langueur" de Paul Verlaine: «Je suis à l'Empire de la décadence/ Qui regarde passer les grands Barbares blancs/ En composant des acrostiches indolentes/ D'un style d'or où la longueur du soleil danse...» (VERLAINE, P., 1884: 104).

⁶⁸ Cf. *infra*: 58, n.r.69.

A atestar este fenómeno, transcrevemos uma passagem da obra *A Morte do Palhaço e O Mistério da Árvore*, de Raul Brandão, que consideramos particularmente expressiva:

Singulares criaturas devem nascer por este fim de século, em que a metafísica de novo predomina e a asa do sonho outra vez toca os espíritos, deixando-os alheados e absortos. A necessidade do desconhecido de novo se estabelece. A ciência, que por vezes arrastara a humanidade, que a supunha capaz de ir até ao fim — bateu num grande muro e parou. Que importam o princípio e o fim? (BRANDÃO, R.,: 1986: 124)

Nestas palavras, há, como se vê, a afirmação de que, em época finissecular, como resposta ao esgotamento da ciência e das falhas da vida centrada na materialidade, se procurou nos valores espirituais e metafísicos a solução para as ânsias humanas. É assim que, dentro deste processo, se encontram criadas condições para o surgimento de uma estética decadentista, que, expondo um sentimento de crise, tédio e cansaço e refletindo, como se viu, a descrença e a perda de fé nas capacidades da ciência, passará, então, a dar ênfase à subjetividade humana, ao idealismo, reforçando valores morais e éticos.

Efetivamente, a arte e a literatura, não alheias às metamorfoses sociais e permeáveis a ideários idealistas e pessimistas, traduzirão nas suas obras o negativismo e a sensação de grande inquietude e de desassossego psicológico, representativos do espírito decadentista. Mas mais explícitos, ainda a este propósito, são os termos de José Carlos Seabra Pereira:

O que parece caracterizar primariamente o Decadentismo é um estado de sensibilidade. Este é em simultâneo, o próprio do homem finissecular desgostado de si mesmo e de uma civilização em crise aberta. [...] Tomando a forma de avatar reconhecível do *mal du siècle* romântico, o Decadentismo afirma-se como uma luta instintiva pela libertação da vida interior longamente amordaçada por dogmas

racionalistas e convenções vitorianas (PEREIRA, J. C. S., 1975: 22-23)⁶⁹.

Sublinhe-se, então, que decadentismo será acima de tudo uma postura, uma forma de estar na vida e um estado de espírito transpostos para a arte, ao contrário do simbolismo, movimento e estética contemporâneo e que nos surge com uma doutrina estética própria. José Carlos Seabra Pereira salienta a distinção entre estas duas estéticas. Refere:

Acentuando embora as íntimas relações — de contiguidade ou sobreposição temporal, e, sob certos aspetos, de gestação e desenvolvimento — entre o que foi sobretudo um estado de sensibilidade cristalizado em mensagem artística (o Decadentismo) e o que se apresenta como sistematizável doutrina (o Simbolismo), sublinhamos a distância múltipla que permanece entre essas duas realidades (*id.*:4).

Mais à frente, continua, precisando aspetos do decadentismo:

Considerando que o Decadentismo representou mais do que uma estreita forma de arte, e que, antes de se impor como tal, era já uma forma de os espíritos e de as sensibilidades reagirem perante a vida comum; considerando também que essa reação se caracterizara sobretudo pela vivência de um esteticismo deformador de personalidades — certos autores tendem a dar o Decadentismo como equivalente a estilos de apresentação ou *poses* (que podiam chegar a autênticas formas de existência) cultivadas na desequilibrada vida boémia artística dos *clubs* e *clans poétiques* das margens do Sena⁷⁰. (*id.*:9).

Efetivamente, o que se evidencia nesta citação é sobretudo o facto de o decadentismo, para além de poder ser encarada como uma expressão estética, estar diretamente associado a atitudes e

⁶⁹ Note-se o que a este propósito referem ainda Malcolm Bradbury e James McFarlane: «[...] the new preoccupations [...] are with a different kind of interior: with the inner life, the soul [...], mind, spirit, nerves, psyche, consciousness» (BRADBURY, M. e McFARLANE, J., 1991:196).

⁷⁰ Para um conhecimento mais profundo sobre os “clans poétiques”, cf. RICHARD, N., 1968:10-59.

comportamentos dândis, reveladores de um profundo mal-estar existencial⁷¹.

Daí que, como já foi referido anteriormente, o Simbolismo, como estética, ocorra no mesmo contexto histórico do Decadentismo e revele idênticas preocupações:

Não se trata apenas do desencanto perante o quotidiano, perante a fealdade do interesse mundano e a bruteza de uma sociedade industrializada, mas sobretudo do desgosto íntimo face à opacidade de um universo material e mecânico, fechado em si mesmo, e da angústia mortífera do sem-sentido da Vida, a que iniludivelmente conduziu o pensamento positivista e cientista. (*id.*:61).

Como se verifica, o simbolismo igualmente veiculou sentimentos de desânimo e de desilusão relativamente ao real dominado por ideologias materialistas e progressistas, que não davam respostas aos anseios mais profundos e íntimos do homem.

Porém, desta estética — do decadentismo — se diferencia o simbolismo, por apresentar um programa específico. Julgamos, assim, ser necessária uma breve incursão ao simbolismo, em particular à sua vertente temático-ideológica, por dois motivos fundamentais: o primeiro prende-se com a proximidade ao nível da idiosincrasia e mundividência das duas estéticas; o segundo tem em conta que a produção de Jean Seul de Méluret, na reprodução e denúncia dos males de uma sociedade decadente, teve por modelo a

⁷¹ São exemplares destas *poses* decadentistas a personagem Des Esseintes, da obra *À rebours* (HUYSMANS, J.-K., 1922), de Joris-Karl Huysmans, «le champion des grands maudits» (CARMODY, F., 1960: 123), e o poeta Charles Baudelaire, “le poète maudit”. Ambos, respetivamente, na ficção e na realidade, cultivam uma postura altiva, aristocrata e dândi: têm comportamentos excêntricos, diletantes e excessivos, e gostos sofisticados, sentem atração pelo pessimismo, repugnam a boçalidade e cultivam a nevrose, encarnando, desta forma, o espírito decadentista, cf. RICHARD, N., 1968: 249. Registe-se ainda que Oscar Wilde, em Inglaterra — que foi «el más notable representante del esteticismo decadente» (CALINESCU, M., 2003: 176) — também emblematicamente se integra na boémia artística e no espírito dândi (PEREIRA, J. C. S., 1975: 20-21 n.r.11). Para uma fundamental caracterização do esteta decadentista, cf. RICHARD, N., 1968:247-259; RICHARD, N., 1961: 228- 250 e BAUDELAIRE, C., 1885: 91-96.

obra *Dégénérescence* de Max Nordau, já anteriormente referida, onde este autor fez das escolas estético-literárias finisseculares o alvo privilegiado dos seus ataques, por estarem intimamente relacionadas com o espírito degenerescente.

Efetivamente, o simbolismo (de origem francesa) assenta na predileção pelo vago e por cenários nevróticos, de conceção negativa e pessimista. A representação do real é feita de forma simbólica e valorizam-se sistemas oníricos, espirituais e metafísicos. Caracteriza-se ainda por rejeitar regras e formas rígidas e por procurar musicalidade, expressividade fonética e a forma perfeita da linguagem, só perceptível para os cultistas da própria palavra, como refere, com soberba e desdém, o português Eugénio de Castro: «Tal obra que o poeta concebeu *longe dos bárbaros*, cujos inscientes apupos — ai, não é de esperar, - não lograrão desviá-lo do seu nobre e altivo desdém de nefelibata» (CASTRO, E., 1990: 181-182).

O simbolismo constitui, pois, uma manifestação de superação da crise, como já foi referido, pela valorização da imaginação artística, da espiritualidade e do idealismo, assumidos como armas de combate ao materialismo desumanizado da sociedade. Em síntese: exprime uma «reação contra uma filosofia identificada com os logros cientistas. Essa reação traduz-se no reavivar da especulação metafísica, sobretudo através do renovo do Idealismo» (PEREIRA, J. C. S., 1975: 62). E numa outra obra, refere ainda o mesmo Carlos Seabra Pereira: «O Simbolismo finissecular é a arte que corresponde à primeira tentativa de superação da crise que começara a lavrar em torno do paradigma cientista-progressista» (PEREIRA, J. C. S., 1995: 65).

Como quer que seja, decadentismo e simbolismo mantêm relações de contiguidade ideológica e estético-literária (consciência da falência dos valores do positivismo e do cientismo e valorização do

subjetivismo), sendo os mais eminentes simbolistas franceses (como Verlaine e Mallarmé) muito apreciados, com obra difundida no jornal *Le Décadent* (1886-1889) — publicação fundada por Anatole Baju, um dos seus grandes defensores e teorizadores do decadentismo⁷² –, por exemplo. Vejamos o que Anatole Baju, autor do “Manifesto Decadente”, diz a propósito da distinção entre ‘decadentistas’ e ‘simbolistas’: «Symboliste, en dehors de sa signification étymologique, désigne un groupe d’écrivains qui suit les traces des Décadents [...]; ce sont des pseudo-décadents» (BAJU, A., 1888a: 1-2). Ora, são estas palavras tendenciosas, como se pode ver; e, no entanto, ressalta delas a necessidade de balizar e diferenciar estas duas estéticas⁷³.

No que a esta questão diz respeito, refira-se ainda o seguinte: Anatole Baju é, como se sabe, também o autor da designação “décadisme”, aplaudida, entre outros, por Verlaine: «Décadisme est un mot de génie, une trouvaille amusante et qui restera dans l’histoire littéraire; ce barbarisme est une miraculeuse enseigne»; e continua, dizendo: «Il est court, commode, à la main, *handy*, éloigne précisément l’idée abaissante de décadence, sonne littéraire sans pédanterie, enfin fait balle et fera trou, je vous le dit encore une fois» (VERLAINE, P., 1888: 1).

Ora, na verdade, esta designação, para além de afastar o esteticismo decadentista de valores pejorativos, seria,

⁷² Para uma detalhada caracterização de Anatole Baju, cf. RICHARD, N., 1968: 9-16. Registe-se que *Le Décadent* teve um formato jornal – ‘Décadent-journal’ (1886) e revista – ‘Décadent-revue’ (1887 e 1888) que Noël Richard apresentou, respetivamente, na primeira (*id.*: 10-117) e na segunda parte (*id.*: 219-259) da sua obra. Para além destas publicações, indica ainda outras (*id.*: 265-266), com existência de 1886-1891. Até 1885, o mesmo autor, mas noutra obra, aponta: *L’Hydrophate, Tout-Paris, Le Chat Noir, La Nouvelle Rive Gauche* et *Lutèce* (RICHARD, N., 1961: *passim*).

⁷³ Noël Richard considera que o ano de «1885-86 peut être considéré comme la ligne de partage entre la décadence et le symbolisme, du moins si on considère la décadence comme le stade préliminaire du symbolisme» (RICHARD, N., 1968: 8); a publicação do “Manifeste du Symbolisme” (MAURÉAS, J., 1886: 1-2) será, pois, o marco decisivo.

concomitantemente, capaz de traduzir a demarcação do conceito 'decadentismo' do domínio existencial *mal de siècle*, trazendo-o para a esfera estético-literária que, como refere José Carlos Seabra Pereira, tinha sido encetada por Charles Baudelaire⁷⁴:

O grande marco desta derivação é, sem dúvida, CHARLES BAUDELAIRE. Nele, já é a arte que, por um refinamento superior de motivos e meios, ascensivamente se distingue da decadência contornante, e desta constitui reformulação poética; nele, por outro lado, essa vocação artística insere-se numa atitude existencial, sobretudo de carácter espiritual, que recebe o nome de "dandysme", e da qual derivarão fecundas manifestações estético-ideológicas (PEREIRA, J. C. S., 1975: 19).

E que a obra de Baudelaire se insere perfeitamente na estética decadentista provam-no as marcas discursivas e ideológicas que Théophile Gautier, autor do prefácio de *Fleurs du Mal*, evidenciou⁷⁵:

[Baudelaire a un] style ingénieux, compliqué, savant, plein de nuances et de recherches, reculant toujours les bornes de la langue, empruntant à tous les vocabulaires techniques, prenant des couleurs à toutes les palettes, des notes à tous les claviers, s'efforçant à rendre la pensée dans ce qu'elle a de plus ineffable, et la forme en ses contours les plus vagues et les plus fuyants, écoutant pour les traduire les confidences subtiles de la névrose, les aveux de la passion vieillissante qui se déprave et les hallucinations bizarres de l'idée fixe tournant à la folie. (GAUTIER, T., 1868: 17).

Na linha destas reflexões, importa salientar que, no âmbito em que se situa a produção de Jean Seul de Méluret, não é somente a estética decadentista que está em causa, mas principalmente a visão

⁷⁴ Registe-se ainda que o conceito de "estilo decadente", num sentido cultural e estético, tinha sido utilizado inicialmente pelos críticos dos românticos para caracterizar os excessos destes estetas (CALINESCU, M., 2003: 159).

⁷⁵ Trata-se uma coletânea de poemas de Charles Baudelaire, publicada pela primeira vez em 1857, com reedições e atualizações (BAUDELAIRE, C., 1868). Data de 1868 a edição definitiva e é para esta que Théophile Gautier escreverá o mencionado prefácio (GAUTIER, T., 1868). Note-se ainda que o próprio título do livro é sugestivo de um paradigma pessimista: associa a palavra 'flores' a 'mal', em clara oposição à tradição literária e cultural, pois as flores estariam associadas ao 'belo' e ao 'bem'. Ora, as flores, sendo efémeras e perecíveis, são, então, vistas numa perspetiva negativa e pessimista, mas adequada ao tempo vivido. Sobre a biografia e a obra de Théophile Gautier, escreveu Baudelaire um livro laudatório (BAUDELAIRE, C., 1859). Reciprocamente, Gautier pronunciou-se sobre Baudelaire e a sua arte, no documento acima mencionado (GAUTIER, T., 1868). Veja-se, de igual modo, BOURGET, P., 1883: 3-32.

pessimista do real que o rodeia, a criação de um ambiente degenerescente e a abordagem de temáticas decadentistas; em suma: este *eu* pessoano reflete uma situação de crise, que, como veremos, estava ainda muito longe de ser debelada. É assim que, na esteira do paradigma de defendido por Max Nordau, o discurso simbolista — ou, em Jean Seul, algo que constituiria uma certa degenerescência da estética — era não só causa, mas igualmente consequência do estado de decadência e crise a que tinha chegado a sociedade coeva.

Parece-nos, a esta altura, que poderíamos ainda aqui colocar a questão de uma (re)interpretação do significado de 'decadência', sob o ponto de vista histórico e estético-cultural — o decadentismo —, cujos eixos temático-discursivos constituíram o substrato do modernismo⁷⁶. Efetivamente, a modernidade foi sendo construída, em grande parte, através de uma reelaboração de idiosincrasias decadentistas, como tentaremos mostrar.

Desde logo nos parece pertinente referir que a negação e a subversão dos valores naturalistas-realistas (que *transpõe* para a literatura a ideologia positivista)⁷⁷ que os decadentistas (ao apregoarem a supremacia da arte enquanto valor meramente estético)⁷⁸ operaram, em detrimento da arte como meio de

⁷⁶ Do ponto de vista discursivo, note-se que a expressividade e a virtualidade linguística do modernismo se alicerçam na "revolução" da linguagem operada pelas estéticas finiseculares, em particular pelo simbolismo. Para um estudo mais profundo sobre este aspeto, cf. GUIMARÃES, F., 1992: 39-50; VILA MAIOR, D., 1996: 65; PIA: 127; PEREIRA, J. C. S., 1975: 458; SCOTT, C., 1991: 206-213.

⁷⁷ Esta rejeição está bem clara nas palavras de Anatole Baju: «Les forces auparavant éparses du mouvement littéraire contemporain furent disciplinées en vue de la lutte contre le naturalisme» (BAJU, A., 1888b: 3-4). Sobre o naturalismo, cf. ZOLA, E. 1971: 75-80; REIS, C., 1995: 444-452 e FURST, L. R., SKRINE, P. N., 1975: 21-37. Para uma leitura mais aprofundada sobre a problemática das 'origens' do modernismo, veja-se ainda, McFARLANE, J., 1991; CALINESCU, M., 27-96 e VILA MAIOR, D., 1994: 13-51.

⁷⁸ Para os decadentistas, a arte passa a constituir um valor em si — 'a arte pela arte' — e constituirá, então, uma forma de o sujeito finisecular responder à crise (desumanização e alienação) da civilização. Matei Calinescu acrescenta que, «Para protestar precisamente contra esas tácticas, los "decadentes"

intervenção social (tese defendida pelos realistas-naturalistas), contribuiu em parte para a construção do espírito modernista. E é este facto que obriga a considerar de seguida a relação que Baudelaire estabelece entre o conceito de modernidade e arte — da decadência, note-se — ao fazer a apologia de uma arte unificada (CALINESCU, M., 2003: 167-168)⁷⁹.

Na esteira desta reflexão, não deixa de ser significativo o facto de os decadentistas surgirem ainda como arautos do modernismo, por assumirem atitudes anárquicas e revolucionárias, tal com refere noutro momento o mesmo investigador: «[...] no fueron injustamente percibidos como representantes de la vanguardia» (*id.*: 164). É neste sentido — oposição aos cânones e às convenções — que deveremos entender o ‘temperamento’, ‘as poses’, as atitudes e os valores de “Le style de la décadence”: «La decadencia así entendida y la modernidad coinciden en su rechazo de la tradición» (*id.*: 173)⁸⁰. Mais

cultivaron la consciencia de su *propia* alienación, tanto estética como moral, y, [...] recurrieron a [...] la “deshumanización del arte» (CALINESCU, M., 2003:164). E note-se ainda o que diz Baudelaire, provando a supremacia da arte em relação às contingências da sua época: «La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable» (BAUDELAIRE, C., 1885: 69).

⁷⁹ «Est-ce par une fatalité des décadences qu’aujourd’hui chaque art manifeste l’envie d’empiéter sur l’art voisin, et que les peintres introduisent des gammes musicales dans la peinture, les sculpteurs, de la couleur dans la sculpture, les littérateurs, des moyens plastiques dans la littérature, et d’autres artistes, ceux dont nous avons à nous occuper aujourd’hui, une sorte de philosophie encyclopédique dans l’art plastique lui-même?» (*id.*:128)

⁸⁰ Registe-se algumas destas marcas e ideologias decadentistas que em comum tinham o facto de, pelo excesso, pretenderem chocar a burguesia (“épater le bourgeois”): o dandismo (cf. *supra*: 59, n.r.71); a apologia da articialismo (cf. *infra*: 69, n.r.85), cujo programa se encontra bem evidenciada na obra *À rebours* de Huysmans (HUYSMANS, J.-K., 1922) (e da qual citamos uma passagem exemplificativa: «[...] son penchant naturel vers l’artifice l’avait conduit à délaisser la véritable fleur pour son image fidèlement exécutée, grâce aux miracles des caoutchoucs et des fils, des percalines et des taffetas, des papiers et des velours» [*id.*: 113]); o gosto pelo feio, pela decrepitude e pelo horripilante (evidente, por exemplo, nos “Petits Poèmes en prose” de Charles Baudelaire [BAUDELAIRE, C., 1869]); a rejeição de valores consensualmente aceites pela opinião pública, como a honestidade e a virtude; a apologia da imoralidade, da androginia, do erotismo e do perverso (leia-se BAUDELAIRE, C., 1868: *passim* e GAUTIER, T., 1880: 1-36); a apologia de ‘paraísos artificiais’ (cf. BAUDELAIRE, C., 1869: 155-383). Em síntese, o decadentista dirige a sua

à frente, interpretando palavras de Anatole Baju, Matei Calinescu prossegue, referindo que a «decadência [...] es simplemente conciencia y aceptación de la modernidade» (*id.*: 178), na medida em que os decadentistas assumiram-se como homens empenhados com o progresso do seu tempo.

2.2. A MUNDIVIDÊNCIA DECADENTISTA EM JEAN SEUL DE MÉLURET: O SÓRDIDO, O PERVERSO, O GROTESCO E O IMORAL

Da análise da relação dialógica mediata entre este *outro eu* pessoano e o seu contexto histórico e ideológico, sobressai desde logo, como se viu, o tratamento de temas que evidenciam uma mundividência específica do decadentismo finissecular, através da apresentação de quadros relacionais e sociais angustiantes, degradantes e sórdidos. Será justamente nesta conjuntura vivencial que centraremos, por agora, a nossa atenção.

Nesta linha de pensamento, importa salientar que, mais do que a presença da estética decadentista (visível, contudo, na sua produção poética, como veremos), encontramos em Jean Seul dois eixos vertebrais no que à abordagem do decadentismo diz respeito: por um lado, a exposição de uma realidade degenerada; por outro, a denúncia e a censura dessa mesma realidade. Ora, esta postura ao mesmo tempo descritiva e crítica está em consonância com os propósitos do autor, propósito esses que, como sabemos, eram de cariz moral e satírico.

Passemos, pois, à análise dos motivos e quadros que Jean Seul de Méluret nos oferece e que nos permitem identificar a atmosfera criada como sendo enquadrável num estado de sensibilidade decadentista.

recusa «à tout système, fût-il esthétique, mais surtout politique, social, moral, critique, qui somme l'art de le rejoindre et de le servir» (CROUZET, M., 1974: 3).

Assim, o que de imediato ressalta na produção deste *eu* pessoano é que o mundo descrito e apresentado nos seus quadros se encontra em total sintonia com a perceção que o homem decadentista tinha do real: «[...] agitado, perturbador e inquietante, não lhe oferecendo qualquer ilusão de paulatina reconquista do paraíso» (PEREIRA, J. C. S., 1975: 24). São exemplares as palavras do narrador de Jean Seul no retrato da sua época:

Tout y [dans la société] est dégénéré et corrompu, la pourriture de ces âmes est laide que la plus vile vilaine pourriture des corps les plus ignobles. [...] Cette société est mourante; ces hommes dégènèrent □ sont moribonds» (OJSM: 89).

Está, pois, criado um ambiente que, pela intensa crise de valores que patenteia e pela degenerescência profunda que evidencia, coloca a civilização ocidental finissecular num apocalíptico “fim do mundo”. Ora esta situação é, de facto, tão grave e catastrófica que o narrador, se sente incapaz de verbalizar a sua repugnância: «Il n’y a pas de mot — on le prévoit — pour classifier la bassesse et la lâcheté de ces âmes ordurières et bourgeoises» (*id.*: 68).

Atentemos ainda em situações que revelam este mundo completamente perverso e desregrado: abundam casos de pedofilia e incesto — «M. □ a été e devant le tribunal parce que sa fille, ayant déjà 2 jours, il ne l’avait pas encore violée» (*id.*: 65) —, bem como de outros crimes atrozes — «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» (*id.*: 64).

Em complemento destes quadros macabros de horror, encontramos situações reveladoras de um mundo desequilibrado e às

avessas, onde a própria 'normalidade' só é obtida por um processo absurdo⁸¹:

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. 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. Comme 2 négatifs font un positif, tous ces gens □ (*id.*: 67).

Como se constatou, confirma-se que esta predileção pela depravação e pelo disforme, «num lance que poderemos hoje entender como proto-abjecionista...» (PEREIRA, J. C. S., 1995: 65), situa claramente a produção literária de Jean Seul na estética decadentista. Em síntese: os temas e os ambientes produzidos e explorados na produção deste *eu* pessoano refletem um clima e um espírito nevrótico e psicótico, que, sublimando o repugnante e o abjeto, mais não fizeram do que colocar em evidência o desequilíbrio e a complexidade de uma sociedade em crise.

Para além do já observado, e de certo modo em relação com a ostentação do perverso, do disforme e da doença, não podemos deixar de fazer referência ao facto de, nos quadros exibidos, e seguindo o seu propósito moralizador, se adotar um discurso pseudocientífico que pretende atestar as "verdades" que se enunciam. As situações já descritas relativas ao exibicionismo são disso exemplo bem evidente. Porém, nestas passagens descritivas e analíticas, que o próprio narrador considera do foro da aberração e da patologia (quer mental, quer física), coloca-se em evidência uma postura inédita. Na verdade, este mundo pútrido já antes tinha sido objeto de tratamento literário por parte dos artistas naturalistas, para quem a miséria humana, enquanto manifestação objetiva do real fora alvo de análise: vista como condicionante ou causa de comportamentos humanos, deveria sofrer uma abordagem que

⁸¹ Este facto merecerá uma análise complementar, vista sobre o prisma da *carnavalização*, no próximo capítulo.

supunha a aplicação de teses científicas à literatura⁸². Ora, os decadentistas vão introduzir perspectivas de tratamento originais: integram as monstruosidades humanas, as nevroses e as patologias na visão negativa e feia do mundo⁸³. Complementarmente, a temática da patologia será analisada sob o prisma psicológico, fazendo-se a sua relação com teorias científicas psiconeurológicas sobre o funcionamento da mente humana e relação entre génio e loucura.

Acrescentemos ainda que o narrador tem plena consciência que as anomalias ignóbeis do comportamento humano — porquanto são causa e consequência do real em crise — são perversamente do agrado geral, condicionando comportamentos no público degenerado:

Aimer à voir une action, une façon d'être, c'est le point initial d'aimer à la faire. Car aimer à voir, c'est trouver agréable et trouver agréable c'est trouver bon à faire. L'homme qui aime à voir des cruautés est cruel, quelle que soit l'extériorité de son caractère. L'homme qui aime à voir faire le bien est instinctivement bon (OJSM: 60).

Daí que, temendo que o seu propósito satírico e moralizador seja gorado pelo facto de as suas exposições favorecerem o deleite e o comprazimento, Méluet ressalva estas situações, reforçando, assim,

⁸² Cf. *supra*: 63, n.r.77.

⁸³ Cf. PEREIRA, J. C. S., 1975: 35-36; 42-47 e RICHARD, N., 1961: 229-230. Note-se ainda que, apesar de não termos conseguido encontrar nenhuma alusão de Fernando Pessoa ao pintor francês Henri Toulouse Lautrec (1864-1901), julgamos não ser de todo exagerado mencionar que da leitura da obra de Jean Seul de Méluet sobressaem ambientes e situações que nos sugerem de forma, se não subliminar, pelo menos vaga e difusa, a pintura e a biografia de Toulouse Lautrec: cenários relacionados com um ambiente decadentista, como locais de diversão noturna, cabarés e outros music-halls, cenas de erotismo e sensualidade, registo artístico de situações relacionadas com doenças físicas de origem social, em suma, marcas relacionados com uma vida desregrada e excessiva. Registe-se a similitude da descrição que Clive Scott faz destes ambientes urbanos: «[...] a city that was all spectacle, a city of patterns of gaslight [...] a land of sexual promise, where light and night achieve magic transformations (SCOTT, C., 1991: 218). Não menos significativa será a circunstância de o artista Toulouse Lautrec, ele próprio, reproduzir estigmas caros à mundividência decadentista. Ainda digno de realce cremos ser o facto de corresponder socialmente ao padrão decadentista — aristocrata — e de, num processo de autodestruição (consumo excessivo de álcool e vida de boémia), encarnar a degeneração humana. Sobre Toulouse Lautrec, cf. BECKETT, W. I., 1995:320 e PIJOAN, J., 1987: 312-318.

a condenação da perversão humana⁸⁴. É o que se verifica nas seguintes passagens:

Maudit celui qui en rira!
Honni soit qui en rira!
Malheur à celui q[ui] en rira! (*id.*: 66);

e, mais à frente:

Honte à celui qui trouvera cette satire amusante. Honni soit qui en rira! (*id.*: 68)

Como quer que seja, como se sabe, formas comportamentais degeneradas de cariz psicopático ou sexual constituem temas igualmente cultivados pela estética decadentista. Note-se ainda que, relacionado com estes temas, se encontra o culto do artificialismo e da afetação⁸⁵.

⁸⁴ Não obstante as palavras reprobatórias de Jean Seul, há na atitude do nosso narrador, pelo menos de forma inconsciente, algum comprazimento, como observou Teresa Rita Lopes: por se «insurg[ir] contra os mórbidos desmandos sexuais dos seus contemporâneos, o autor [...] compraz[-se] visivelmente no assunto como um colegial falando de assuntos proibidos. O moralista revela-se um *voyeur*: descreve, aparentemente para as condenar, perversões que traduzem recônditos fantasmas sexuais» (LOPES, T.R., 1990: 104-105). Em abono destas suas declarações, registe-se também como a mesma autora nota que Álvaro de Campos confessa na "Ode Triunfal": «Ah, olhar é em mim uma perversão sexual» (PAC: 70).

⁸⁵ José Carlos Seabra Pereira esclarece que o culto da artificialidade, pelos decadentistas, constitui uma atitude assumida em plena consciência, constituindo, assim, a «verdadeira cosmovisão anti-naturista; e considera ainda que o culto do artificialismo poderá ser encarado como uma manifestação paradoxal, na medida em que os decadentistas se revoltavam contra as marcas do seu tempo, constituindo este um traço «inalienável da modernidade» (PEREIRA, J. C. S., 1975: 44). Sobre o culto da artificialidade dos decadentistas, igualmente se pronunciou Matei Calinescu. Dando como exemplo desta idiosincrasia decadentista a obra *À rebours* (cf. *supra*: 64, n.r.80), considera este autor que o esteta decadente se afasta conscientemente da natureza — que, pela sua ordem e leis, se encontrava nos antípodas da modernidade —, numa atitude que designa de 'perversa'. É assim que, «Atraído por todo lo que es aberrante, su imaginación explorará voluptuosamente el reino de lo anormal en búsqueda de una belleza que se supone que es tanto antinatural como absolutamente nueva» (CALINESCU, M., 2003: 174). Acrescente-se a forma como Clive Scott equaciona este problema: refere que, para os decadentistas, a moda e a maquilhagem (manifestações de ostentação e artificialidade) constituíam formas de atingir o 'ideal': «Man's nature is to be found not only in his shortcomings, but also in those aspirations which are embodied in the image of himself he strives to project. Man strives always to be more than natural; thus

Ora, Jean Seul de Méluret, fiel aos seus princípios e propósitos de criticar a sociedade degenerada, centra genericamente o seu foco de ataque nos mesmos tópicos: erotismo/sensualidade e artificialismo, assumidos como manifestações de degenerescência da sociedade coeva.

Entretanto, parece-nos, por ora, merecedora de particular atenção a presença da Mulher na produção de Jean Seul de Méluret. Nesse sentido, note-se como, num dos quadros iniciais de *Des Cas d'Exhibitionnisme*, é feita referência às mulheres que se mostram — se exibem — em público, em locais de diversão noturna. Efetivamente, constatando numa primeira instância que «il existe une perversion sexuelle appelée l'exhibitionnisme» (*id.*: 48), descreve e define seguidamente a patologia nos seguintes termos⁸⁶:

L'exhibitionnisme vrai est une impulsion sexuelle et consciente et perverse à étaler théâtralement ses organes génitaux. Il est caractérisé par un sentiment de plaisir dans cet étalage. Notez bien l'étalage (*id.*: 50)

Tece comentários sobre o assunto em questão, para concluir que «L'exh[ibitionnis]me vrai a une base conscience et sexuelle» (*id.*: 52); e, pouco depois, que «Il y a 2 choses dans l'exhibitionnisme: un étalage et une perversion consciente» (*id.*: 54). Ora, como já se viu, esta perversão estava de igual forma associada às mulheres: «Le fait

his nobility is in proportion to the artificialities with which he surrounds himself» (SCOTT, C., 1991: 217-218).

⁸⁶ Note-se que a palavra 'exibicionismo' tinha sido recentemente referenciada como pertencendo ao campo da psiquiatria, tanto em inglês, como em francês; como patologia, é identificada no *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales* (1888) e diz respeito aos «individus se trouvant dans cette état intermédiaire entre la raison et la folie, ou même atteints de folie confirmée, et dont le délire consiste à faire montre de leur personne et, ce qui est plus fréquent et surtout plus grave, à exhiber leurs organes génitaux» (RITTI, A., 1888: 427). Como se constata, no século XIX, a palavra situava-se no campo das perversões. Note-se ainda que, atualmente, o significado do termo se encontra associado ao conceito 'Escoptofilia' — «desvio sexual no qual o sujeito só consegue encontrar uma satisfação sexual ao surpreender o espectáculo de uma nudez» (ALLAIS, C., 1984: 172) — que se adequa igualmente à situação descrita (e condenada) por Jean Seul de Méluret: «[...] ces exhibitionnistes ont un public» (OJSM: 58).

suprêment sérieux et importante n'est pas — on le voit bien — l/es/ exhibitionnisme/s/ des pauvres femmes dont il a été question» (*id.*: 58). As palavras transcritas falam por si: a reprovação e a repugnância que o narrador sente e exprime são óbvias e ficam evidenciados nestas passagens alguns aspetos que estabelecem uma associação clara entre a mulher e as «anomia[s] erótica[s]» (PEREIRA, J. C. S., 1975: 42) — pretendendo, na verdade, Jean Seul acentuar o cariz nevrótico do exibicionismo e, ao atribuí-lo às mulheres, destaca aspetos de misoginia, porque estas, "seres lascivos" e "pecaminosos", são responsáveis por comportamentos degenerados⁸⁷.

Não menos significativa é a passagem que faz alusão à bailarina Maud Allan, vedeta de music-hall, muito em voga no momento em que Jean Seul escreve⁸⁸. Sobre este exemplo, anota Pessoa, em inglês: «Here exh[ibitionis]m is an episode of insanity» (OJSM: 50); numa outra página, escreve, «As to Maud Allan. Evolution of dancing. □ criticize her style of dancing and find if it is atavic or degenerative (OJSM: 54).

Nestas palavras, revela-se a repulsa que o narrador sente por este tipo de mulheres, que, por ganharem a vida exibindo dotes de sensualidade e de erotismo visíveis, integravam a lista daqueles que (na sua perspetiva, portanto) contribuía para o estado de decadência da sociedade. Para além disso, note-se não ser menos

⁸⁷ Registe-se a "expressão masculina" marcante no primeiro modernismo português — quer ao nível da autoria, quer da misoginia veiculada — assinalada por Dionísio Vila Maior, situação que considera ser um fenómeno de «desterritorialização da mulher no circuito literário dominante» (VILA MAIOR, D., 2005: 130). Idêntica posição tem Ellen Sapega que, muito embora identificando casos de 'vozes femininas' ligadas ao modernismo, afirma que estas estariam numa situação de «marginalização do cânone modernista português» (SAPEGA, E. W., 1993:68). Cf., ainda, VILA MAIOR, D, 1993 e PEDRO, E. R., 1987.

⁸⁸ Atente-se no que dizem os editores críticos de Jean Seul de Méluret em nota de rodapé: «Maud Allan (1873-1956) nasceu em Toronto e tornou-se especialmente conhecida após a sua interpretação de Salomé em 1908, no London Palace Theatre. Nesse ano, publicou também a sua autobiografia: *My Life and Dancing*» (PATRÍCIO, R., PIZARRO J., 2006: 54). Veja-se ainda PIZARRO, J., 2007: 120.

significativo o facto de o narrador se demarcar daqueles que apreciavam este tipo de espetáculo e que, conseqüentemente, atestavam comportamentos igualmente degenerados.

Ainda a este propósito, parece-nos digno de realce a sugestão criada entre Maud Allan e Salomé, figura bíblica, *representada* por artistas e escritores finisseculares em tantos campos de expressão artística⁸⁹. Está em causa a condenação desta atividade associada à sexualidade desregrada, através da mulher que a representa e, igualmente, da imagem do feminino decadentista, «enquanto foco de amor, simultaneamente como figura humana irradiando eflúvios de encantamento e lascívia, e como figura idolátrica que fatalmente prende a si e destrói, numa atração inebriante mas de desejo irrealizável» (PEREIRA, J. C. S., 1975: 37).

Para além do já observado, não se pode igualmente negar que estes ambientes (*os music-halls*), por constituírem meios onde se procura o gozo de sensações eróticas fortes e requintadas, poderão enquadrar-se numa atitude de busca de evasão e no conceito de paraíso artificial, tão caro à mundividência decadentista, como se viu. É justamente neste processo que poderemos entender a acusação feita em tom irónico ao espírito decadentista, que, em demanda de emoções requintadas e exóticas, manifestava particular predileção por conceitos enigmáticos, de transcendente e obscura interpretação, como atesta a seguinte passagem: «Les théories métaphysiques abondent, car chacun a une à soi; toutes sont compliquées, personne ne peut les comprendre» (OJSM: 63)⁹⁰.

⁸⁹ Note-se, a título de exemplo, o quadro *Salomé* (de Gustave Moreau); em registo literário, a obra *Salomé e outros poemas* (do poeta simbolista português Eugénio de Castro), a personagem Salomé, de *As Confissões de Lúcio* (de Mário de Sá Carneiro), obra de 1914, ainda imbuída de intenso espírito decadentista), e, ainda, o texto dramático de Fernando Pessoa "Salomé" (OC, I: 669-677).

⁹⁰ Note-se que, também aqui, Jean Seul se mostra permeável às leituras que tinha feito de Max Nordau, que já tinha assinalado esta propensão para o misticismo, como sintoma de degenerescência. Atentemos no que nos diz: «Il [le dégéné] fournit toujours de nouvelles recrues à l'armée des métaphysiciens à nouveaux

Note-se ainda que, por estabelecer contactos ideológicos com o espírito decadentista, se deve ainda fazer alusão à posição de Jean Seul de Méluret sobre o amor livre: condena-o, em coerência com a sua atitude crítica face ao decadentismo. Efetivamente, enquanto instituição convencional, respeitadora de normas, e supondo envolvimento social e supressão das liberdades individuais, o casamento era repudiado pelos decadentistas — que viam, pelo contrário, no amor livre a possibilidade de se dar azo pleno ao exercício de sensações e obtenção de prazer.

Ora, Jean Seul procederá à condenação do amor livre (com um propósito moralizador e uma atitude de pedagogo, note-se), seguindo um processo argumentativo bem delineado. É assim que, dirigindo-se aos seus leitores, tece comentários sobre o casamento: começa por indicar que o seu papel na sociedade consiste em perpetuar a ordem e a espécie humana: «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» (OJSM: 87). Seguidamente, reconhecendo, porém, que esta função se encontra desvirtuada, atribuiu as responsabilidades deste estado à sociedade degenerada (e não à instituição 'casamento', em si):

[...] le mariage actuellement n'est pas ainsi; il est fait en vue de l'argent, de la position. Vous argumentez donc, non contre le mariage en soi, mais contre son état actuel, contre les imperfections qu'une *société dégén[érée]* (sentez-le bien) lui impose. Vous êtes donc avec moi; nous sommes d'accord. (*ibid.*)

Por fim, fica claro que o casamento deve ser, para este autor, uma prática e uma instituição a manter, independentemente de, para alguns, se encontrar completamente desvirtuado:

systemes, des explicateurs profonds de l'énigme du monde, des chercheurs de pierre philosophale, de la quadrature du cercle, et du mouvement perpétuel [...]» (NORDAU, M., 2006: 84-85).

Actuellement le mariage conventionnel est la forme de sélection et le faiseur de respectabilité. Mais la société moderne, tout en admettant le mariage, ne le respecte pas trop; c'est vrai, c'est la dégénérescence, c'est la décadence de cette même société (*id.*: 88).

Conclui, então, que os defeitos de um ato social não o devem pôr totalmente em causa. Desta premissa resulta, obviamente, a condenação do amor livre, porque é um fenómeno psicológico degenerado — «L'amour libre est dans la dégénérescence pure» (*ibid.*)⁹¹.

Pelos mesmos motivos — negação de regras e abolição da norma social —, Jean Seul condena posicionamentos anarquistas, nos quais já tinha incluído, como se viu, a supressão do casamento. Em abono deste comentário, encontramos na sua produção menções a sistemas de poder político que, não obstante surgirem de forma muito residual e incompleta (e poderem, logo, carecer de algum rigor analítico e conceptual), nos transmitem a preconização da ordem social e política:

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 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 (OJSM: 81).

⁹¹ Saliente-se que, não obstante, neste contexto, Jean Seul não se pronunciar diretamente sobre o erotismo e a sexualidade no casal (que o assunto 'casamento' vs 'amor livre' poderia eventualmente sugerir), julgamos ser pertinente assinalar que Fernando Pessoa teria manifestado posições que, malgrado a sua permanente atitude de *fingimento*, indiciariam por vezes uma desvalorização do erotismo, relativamente a um conceito espiritual e de *essência* do amor: «O amor é que é essencial. / O sexo é só um acidente. / [...] O homem não é um animal: / É uma carne inteligente, embora às vezes doente» OC, I: 414. A este nível, leia-se Dionísio Vila Maior, que refere: «[...] [na ótica do sujeito pessoano, poderemos encarar] o fenómeno amoroso como um fenómeno cuja vivência é marcada por um registo de *essencialidade*, ao contrário do pendor meramente *fortuito* e secundário que, ainda segundo o sujeito poético, caracteriza a vivência sexual» (VILA MAIOR, D., 1999: 55); Yvette Centeno afirma mesmo que o poeta sentiria «[...] horror do sexo [conotado] com o mal» (CENTENO, Y., 1979:13). Leia-se ainda VILA MAIOR, D., 2009a: 284-293; OLIVEIRA, M. de L. A. de, PEREIRA M. L. S., 1991: 133-145; QUADROS, A., 1991: 34-42 e SEABRA, J. A., 1979: 77-85.

Como se vê, Jean Seul considera o socialismo como um regime político e de organização da sociedade capaz de impedir a anarquia (“immoralité”), estando, assim, implicado com «um desejo de apoteose da ordem» (PATRÍCIO, R., PIZARRO J., 2006: 31)

Verificamos ainda, em Jean Seul, sentimentos de desprezo desmesurado relativamente a referências espaciais relacionadas com a civilização moderna. Na esteira deste raciocínio, compreenda-se que os espaços físicos e sociais na sua produção devem ser entendidos enquanto sinédoques, que seguem dois eixos fundamentais: o primeiro prende-se com a identificação da cidade de Paris, que, enquanto grande centro de perversão e «templo do vício» (PEREIRA, J. C. S., 1975: 45), é representativa de toda a sociedade francesa; o segundo diz respeito à identificação de situações de degenerescência em quadros sociais e instituições — a escola, os tribunais, a família —, cuja leitura crítica, por idêntico processo, se poderá alargar a todas as instituições francesas. Os casos apresentados são, evidentemente, exemplificativos da crise instalada na sociedade francesa coeva que simbolizará toda a civilização ocidental. É para este sentido que concorrem as palavras de Jean Seul: «Que a degenerescência do nosso tempo se manifesta mais nitidamente na França é natural, sendo esse paiz o meneur da civilização ocidental» (OJSM: 91).

Para além do já exposto, julgamos ainda que a relação deste *outro eu* pessoano com o decadentismo não se manifesta somente por um distanciamento ideológico, operacionalizado e concretizado pela denúncia e crítica: julgamos haver razões para afirmar que Jean Seul alinha pelos princípios defendidos pela estética decadentista de autonomia da arte face à moral. Considera Méluret que a arte — a verdadeira e suprema — deveria estar livre de qualquer juízo de valor moral e ético, situando-se num plano superior. Diz: «L’art n’a rien à

voir avec la moralité» (OJSM: 84)⁹². Concomitantemente, os valores puramente estéticos estariam acima de qualquer outro interesse finalístico. Como bem notou José Carlos Seabra Pereira, estava clara uma «distinção radical entre beleza e utilidade, entre arte e ação pragmática» (PEREIRA, J. C. S., 1975: 49). E é para este sentido que apontam as palavras de Jean Seul de Méluret, ao condenar a 'substituição' da *arte* pela fotografia: «Nous aurons bientôt d'idiots qui mettront des photographies dans les romans au lieu de description» (OJSM: 54).

Em síntese, e não nos esquecendo das coordenadas pelas quais este trabalho se tem orientado, podemos afirmar que, através de uma atitude crítica e de denúncia do real — porquanto se assumiu como moralizador e satírico —, Jean Seul dá conta da sociedade coeva, que caracteriza como degenerescente, e que, desta forma, se enquadrava claramente na mundividência decadentista.

2.3. O FRANCÊS COMO LÍNGUA VEICULADORA DA INQUIETUDE DO SUJEITO

Retomemos agora um dos aspetos já referenciados neste trabalho, que consideramos ser um dos mais interessantes acerca de Jean Seul e que, de imediato, o fazem sobressair da "coterie" que o poeta criou: a escrita em francês e a 'nacionalidade' francesa. Estas características — a língua e a 'origem' — individualizam-no e diferenciam-no; e tais circunstâncias não terão sido certamente fortuitas.

É certo que este aspeto é importante, se tivermos em consideração a posição de privilégio que ocupava a língua inglesa na vida e na produção literária de Fernando Pessoa. Contudo, não é

⁹² Este tópico será retomado no capítulo III do presente trabalho.

menos importante a circunstância de Jean Seul de Méluret ter sido *criado*, como já anteriormente se viu, por volta de 1908, momento em que Fernando Pessoa, chegado há pouco da África do Sul, se ensaiava ainda na língua portuguesa: a língua privilegiada para os seus escritos era a língua inglesa, não a línguafrancesa.

Relembremos, então, que, no período dos primeiros escritos de Jean Seul, 1907-1908, estão ainda em plena atividade produtiva *outros eus* pessoanos anglófonos, dos quais Teresa Rita Lopes destaca Charles Robert Anon (cuja escrita se estende até 1907), os irmãos Alexander Search e Charles James Search (LOPES, T.R., 1990: 101-108). Ora, uma das questões de que se tem ocupado a exegese pessoana é, precisamente, a transição da utilização do inglês para o português⁹³; logo, a opção que tomou e que enunciou de imediato, quanto à língua a seguir por esta figura («writing in French» [OJSM: 40]) é muito expressiva e significativa — o que

⁹³ Note-se o interessante contributo de Jaime H. da Silva, que considera que o domínio e a utilização de outras línguas seria um processo de simulação, despersonalização e fragmentação, que, como se viu, era apanágio do modernismo: «Language and, especially, foreign languages became a mask for the Modernist» (SILVA, J. H. da: 1985: 553). Assim, acrescenta que, «For a poet like Pessoa, educated and intellectually formed in English, it is the mother-tongue, Portuguese, which serves as a mask under which to hide his *estrangeirice*» (*ibid.*). Fernando Pessoa, devido ao seu percurso pessoal, que o levou para fora de Portugal, seria um estrangeirado, num sentido lato (viveu no estrangeiro e adotou outros hábitos e outra língua), revestindo-se então de particular interesse o facto de a afirmação «Minha Pátria é a língua portuguesa» (OC, II:573) ser de um outro *eu*, Bernardo Soares (SILVA, J. H. da: 1985: 564). Por seu lado, H. D. Jennings acentua a importância que teria tido para Fernando Pessoa a sua estada na África do Sul: «The fortunate accident of a decade spent in a far country, Natal in South Africa, was, as is generally agreed, of immense help to him» (JENNINGS, H. D., 1985: 312). Ressalta ainda que datam deste momento as primeiras preocupações do jovem Fernando Pessoa com a sua saúde mental (*id.*: 314) — que, destaca, veicula em francês. Refere ainda o mesmo autor, mas em outra obra, que, Fernando Pessoa já teria produzido alguns poemas em francês durante a frequência liceal na África do Sul. Estes textos, apesar de não serem numerosos, atestam o interesse que o poeta votaria ao francês, língua que lhe possibilitou ainda o conhecimento de escritores franceses clássicos e do século IX. Cf. JENNINGS, H. D., 1984: 133-138. Sobre a aprendizagem do francês na África do Sul, veja-se ainda SEVERINO, E. A., 1983: 141.

levou, pois, Pessoa a aventurar-se numa língua que, obviamente, não dominava com o mesmo grau de proficiência que detinha no inglês e no português?⁹⁴ Acrescente-se que o Poeta, num apontamento citado por Teresa Rita Lopes, refere que «"um verdadeiro homem só pode ser, com prazer e proveito, bilingue"» (LOPES, T.R., 1990: 103) — de onde exclui a língua francesa —, pois determina que deveríamos usar «o português "para o que queremos sentir e dizer; inglês para o que queremos aprender e ensinar". O inglês ficaria assim destinado a ser "uma língua científica e geral", enquanto que o português seria "uma língua literária e particular"» (*id.*: 104). Num outro apontamento, Pessoa é ainda implacável na sua rejeição do francês: «O francês não tem força mental para aceitar a experiência total da vida; tem que ter dieta na sensibilidade para poder digerir com a inteligência» (OC, III: 139). Um breve comentário não poderia ignorar as linhas de força destas afirmações de Pessoa. Estamos em crer, na esteira do que afirmou Dionísio Vila Maior, que se faz aqui a «defesa da língua portuguesa [...] realçando-se [...] a noção de dimensão cultural e espiritual da língua» (VILA MAIOR, D., 2008: 451). Ainda de acordo com Dionísio Vila Maior, a posição de privilégio que ocupa a língua portuguesa — enunciada em "Condições do Império da Cultura" (OC, III: 724-725) — «engloba a noção de "Quinto Império"» (VILA MAIOR, D., 2008: 455)⁹⁵. Como quer que seja, do exposto se pode novamente inferir que a língua francesa ocuparia uma posição de subalternidade, relativamente ao inglês e ao português.

Parece-nos, pois, que a justificação da escolha de uma figura de nacionalidade francesa e francófona se prende, entre outros motivos sobre os quais refletiremos a seguir, com o facto de ser sua intenção

⁹⁴ E isto apesar de, como refere Teresa Rita Lopes, Fernando Pessoa ter escrito em francês até tarde (LOPES, T.R., 1990: 107). Não deixa também de ser significativa a interpretação desta autora (*id.*: 107) e de outros exegetas pessoanos que consideram o francês como a língua relacionada com a componente afetiva da personalidade do poeta. Cf. SEABRA, A., 1983: 12.

⁹⁵ Veja-se, de igual modo, SEABRA, J. A., 1985: 93-104.

associar a França à decadência da civilização ocidental, na medida em que este país, de forma emblemática, representaria os males de que padecia a sociedade sua contemporânea e seria tomado «como o exemplo máximo dessa decadência» (PATRÍCIO, R., PIZARRO, J., 2006: 9)⁹⁶.

Estava em causa a denúncia da perda de valores morais, do artificialismo e do cosmopolitismo da vida moderna, que se traduziam em casos de exibicionismo, de perversão e de promiscuidade sexuais, como anteriormente se viu.

Assinale-se ainda que Jean Seul alarga as suas críticas a todas as esferas da vida social francesa, encontrando manifestações degenerescentes nos campos artísticos, literários e políticos, onde, insiste, a França «représente plus que /toute/ autre nation» (OJSM: 47) e onde se sentem «des formes plus accentuées [...] de dégénérescence sociale» (*ibid.*). Como se vê, as palavras falam por si e sintetizam claramente tudo o que se acaba de afirmar. Rita Patrício e Jerónimo Pizarro complementam, ainda, esta conclusão, ao referir que, para Jean Seul, a França, como o símbolo de toda a civilização ocidental do princípio do século, «é a apoteose do efémero, em que o valor possível de tudo advém da assunção dessa efemeridade [...]» (PATRÍCIO, R., PIZARRO, J., 2006: 25); e ainda:

[Nestes fragmentos], tenta-se traçar um retrato de costumes, desenhando um quadro de imoralidade generalizada, em que em tudo se descortina a "pourriture vivante". A luxúria e a doença dominam. (*id.*: 23).

⁹⁶ São igualmente bastante significativas as palavras de Matei Calinescu: «El sentido de decadencia en el siglo XIX no estuvo ciertamente restringido a Francia, pero fue en este país, quizás porque "el sentimiento de que el poder y el prestigio de la nación en el mundo estaban decayendo", donde el tema de la decadencia no sólo se hizo más apremiante y obsesivo [...]» (CALINESCU, M., 2003:163). Cf. ainda com os propósitos do seu 'modelo', Max Nordau; cf. *infra*: 80.

A utilização da língua francesa faz, assim, sentido, já que o seu país e a sua cultura estavam indubitavelmente associados à crise civilizacional, à decadência e à degenerescência.

Este facto obriga-nos a retomar conclusões já expressas neste trabalho, relativas à forte influência dos escritos de Max Nordau (lidos em francês), em especial da sua obra *Dégénérescence*⁹⁷.

Efetivamente, a leitura desta obra é contemporânea da produção dos primeiros escritos de Jean Seul (ocorreu por volta de 1907) e muito terá impressionado e determinado o pensamento do jovem Pessoa. É assim que, entre outros aspetos que desenvolveremos posteriormente, Jean Seul segue na esteira de Nordau, no que concerne à responsabilização e ao 'protagonismo' atribuído à França (e a Paris) no estado de degenerescência da sociedade. Note-se o que diz o médico e sociólogo húngaro, logo no início da sua obra, considerando que o conceito de 'fim de século' traz, na sua essência, a crise e a degenerescência:

"Fin de siècle" est français, car c'est la France qui, la première, a eu conscience de l'état d'esprit que l'on dénomme ainsi [...] C'est dans son pays d'origine qu'il se présente de la façon la plus authentique; et Paris est l'endroit désigné pour l'observer dans ces manifestations variées (NORDAU, M., 2006: 41-42).

As palavras transcritas falam por si: é clara, também para este autor do século XIX, a responsabilização da França — e de Paris, como sua sinédoque — na criação e desenvolvimento de idiosincrasias decadentistas, responsáveis e associadas à crise e à degenerescência do mundo ocidental.

Na verdade, Nordau, nos seus escritos, e em particular na obra *Dégénérescence*, descrevendo e analisando diferentes sectores da vida social francesa, e em particular da literatura, encontra explicação para todos os males, «dans [...] la théorie médicale de la

⁹⁷ Cf. *supra*: 35; 37; 41, n.r.52; 72-73, n.r.90.

dégénérescence» (PACE, A., 2006: 13). Como já vimos, Jean Seul de Méluret fê-lo de igual modo, evidenciando, desta forma, uma influência do escritor húngaro, em aspetos ideológico-temáticos e, ainda, em certa medida, discursivos e linguísticos — no que concerne a adoção de uma postura moralizadora e acentuadamente sarcástica, assim como de vocabulário do campo semântico da escatologia; e assiste-se, em ambos os autores, a uma quase obsidante utilização das palavras 'pourriture' e 'excréments'.

O cenário que envolve a escrita de Jean Seul, como se viu, de decadência civilizacional, é idêntico ao descrito por Nordau; e «O moralista que Jean Seul assume ser intervém acerbamente para se insurgir contra a manifestação, nos costumes, dessa decadência», à semelhança da postura adotada pelo conservador Nordau (LOPES, T.R., 1990: 104).

Com o mesmo pano de fundo, pode compreender-se melhor que, em ambos, a vida atribulada e caótica (em consequência da revolução industrial, dos grandes centros urbanos e, em especial, da cidade de Paris) surja como a causa da decadência. Tendo em conta este equacionamento, pode compreender-se melhor que, para além de manterem sintonia na censura que fazem aos costumes, às estéticas e às idiosincrasias, tenham ambos, de forma virulenta e num tom belicista, feito apelo à mobilização contra a degenerescência, como já se referiu anteriormente.

O que de imediato não se pode negar é que, igualmente, no período em causa, Fernando Pessoa se encontrava numa fase de crise existencial, atormentado por fortes dúvidas interiores. Ora, em Nordau, Pessoa descobrirá ainda uma síntese das teorias científicas psíquicas, que explicam a origem de patologias e sua relação com o génio artístico. Considerava este teorizador que o génio artístico, assim como outras 'anormalidades' comportamentais, do campo da

criminologia — representadas pelos criminosos-natos — não seriam mais de que manifestações da degenerescência da sociedade. Jean Seul retoma, então, este conceito clínico-forense, com o qual estava familiarizado: em outras leituras científicas tinha tomado conhecimento deste conceito, inventado por Enrico Ferri, em 1880. A abordagem concetual deste cientista situava-se num contexto de catalogação de indivíduos socialmente desviados e portadores de loucura, fazendo-lhes alusão ao caracterizar grupos de degenerados que com eles mantêm relações de semelhança — os «littérateurs» (OJSM: 90)⁹⁸.

Ora é precisamente para este sentido que se dirigiam as preocupações de Fernando Pessoa. Estão devidamente documentadas e comprovadas todas as pesquisas e diligências que levou a cabo, no sentido de procurar explicações para a crise existencial que vivenciava⁹⁹.

Visando evidenciar e refletir sobre as relações (de perfil dialógico) entre Jean Seul e Nordau, podemos ainda considerar que ambos assumem uma postura idêntica, relativamente à condenação de aspetos relacionados com comportamentos que, do ponto de vista destes moralizadores conservadores, constituíam atentados à ordem social e aos bons costumes. É assim que, enquanto Nordau acusa o espírito “*fin de siècle*” de destruir «un ordre de choses qui, pendant une longue suite de siècles, a satisfait la logique, dompté la perversité, et fait mûrir le beau dans tous les arts» (NORDAU: 2006:

⁹⁸ Enrico Ferri foi discípulo de Cesare Lombroso, tendo sido o seu mestre quem havia popularizado o termo ‘criminoso nato’ ou ‘criminoso de nascença’: defendiam que, a partir de determinadas características físicas e congénitas, seria possível determinar e identificar criminosos, bem como, por analogia, outros grupos de portadores de patologias mentais. Cesare Lombroso (1835-1909) foi professor de Psiquiatria, de Medicina Forense e de Antropologia criminal; é considerado o pai da criminologia moderna (KRABBENHOFT, K. 2011: 55-61).

⁹⁹ Jerónimo Pizarro (2007) e Kenneth Krabbenhoft (2011) dão conta da enorme impressão que a leitura de obras científicas na área da psiquiatria e sociologia provocaram em Fernando Pessoa.

50), Jean Seul, rejeita também, por completo, a violação das regras sociais, a anarquia, o amor livre e os atentados ao pudor.

Mas é igualmente significativa a presença, em ambos os autores, de atitudes proféticas e apocalípticas: em *La France en 1950*, Jean Seul prolonga a degenerescência da sociedade francesa finissecular até meados do século XX, inspirado, estamos em crer, no prognóstico de Nordau, que, num capítulo dedicado ao século XX (*id.*: 131-182), «s’amuse [...] à imaginer le siècle nouveau dans l’hypothèse où la dégénérescence gagnerait l’ensemble de l’Europe» (PACE, A., 2006: 27), o que levou este investigador a intitulá-lo de «Sombre prophète» (*id.*: 11).

Por fim, encontramos ainda, nos escritos de Jean Seul, o diálogo com a obra *Dégénérescence*, no que diz respeito à conexão — simultaneamente de causa e efeito — que a sociedade degenerada mantém com a arte (degenerada, de igual modo). E este será justamente um dos aspetos fulcrais da análise crítica e moralizadora dos dois autores. Efetivamente, ficou claro para ambos que uma sociedade degenerada produz arte degenerada e é por ela, simultaneamente, contagiada. Porém, neste aspeto e em última instância, Nordau e Jean Seul encontram-se em polos afastados: para o primeiro, a decadência na arte constitui um estado terminal; o segundo considera-a como fase de um processo cíclico cuja etapa seguinte será ascensiva e afórica, não mais disfórica. Como bem notou André Bréchon, a decadência em Pessoa (e no seu outro *eu* Jean Seul, como demonstraremos mais aprofundadamente no capítulo seguinte), «é o veneno e o seu antídoto» (BRÉCHON, R., 1996: 143): se é certo que implica declínio e crise, possibilita, de igual forma, a reconstrução e o renascimento da espiritualidade.

Na esteira desta reflexão, sublinhe-se então que, se a influência de Nordau em Pessoa (Jean Seul de Méluret), é inegável, não é

menos verdade que houve, por parte do nosso poeta uma reinterpretação do teorizador húngaro: considera Pessoa que Nordau não soube decifrar os dados civilizacionais, já que a degenerescência, que é a vertente negativa da 'decadência', pode ser construtiva¹⁰⁰.

Porém, e em complemento do suprarreferido, não há uma correspondência direta entre o alvo das críticas de Nordau e a literatura degenerada atacada por Jean Seul. Efetivamente, o primeiro autor, relativamente à literatura sua coeva, visava nos seus ataques os poetas simbolistas — e Verlaine em primeira linha —, os escritores decadentistas, como Huysmans, e todos aqueles que, segundo este profeta moralizador, encarnassem o espírito crepuscular de fim de século. Ora, Jean Seul não se mostra inteiramente em sintonia com estas teses¹⁰¹: as críticas de Méluret não se dirigem diretamente a estes autores, nem às estéticas que cultivam; o alvo dos seus ataques localiza-se essencialmente numa arte degenerada — desvirtuada e kitsch —, como desenvolveremos mais à frente.

Do exposto se conclui que a eleição da língua francesa por Méluret se justifica, numa primeira instância, pela associação da decadência à sociedade francesa, confirmada e atestada, como se viu, pela obra *Dégénérescence* de Max Nordau, lida, pelo poeta na sua versão em francês.

¹⁰⁰ Cf. *infra*: 97-99.

¹⁰¹ No que a este assunto diz respeito, registre-se a posição que o próprio assume: «Nordau caiu no mais flagrante e grosseiro dos erros de que um raciocinador pode fazer [?] vítima em matéria sobre que raciocina. Confundiu um movimento de progresso, porque de diferenciação, com um movimento de regressão; tomou o princípio, hesitante e perplexo como todos os começares, de uma nova forma de arte por uma arte já feita; e não soube destringer entre o essencial e o ocasional, o instintivo e o teórico e postigo num movimento artístico, porquanto, não descendo à compreensão do *unde* e do *quo* da civilização atual [...].§ Viu os elementos de decadência que o movimento simbolista continha — o que pouco o elogia, porque esses elementos são flagrantes — e não viu o que, por detrás desses elementos, faz de Dante Gabriel Rosseti um grande poeta, e um grande poeta de Paul Verlaine. Nordau fez mais de asneiras e incompreensão: confundia, sob a mesma classificação de "místicos" e "tísicos", formas de arte diferentes, de diferente significação [...].» (OC, III: 149).

Entretanto, encontramos ainda outras linhas interpretativas e explicativas para a criação de uma figura francófona. Nesse sentido, impõe-se que desde logo nos detenhamos em aspetos estético-ideológicos que Jean Seul de Méluret, através de um processo discursivo satírico, deixa perceber; desta análise ressalta de imediato que este *outro eu* pessoano se situa na esteira de esteticismos pujantes na França finissecular — o decadentismo francês — e com cuja mundividência Fernando Pessoa manteve uma relação de proximidade, como notou André Bréchon: «Nos poetas e artistas decadentes, o que ele odeia e o que ele ama formam um todo; é a mesma coisa — mas é também o que ele ama e o que odeia em si mesmo, no seu próprio gosto, na sua inspiração, no seu estilo» (*id.*: 145).

Neste contexto — e porque entendemos que as opções do Poeta, quanto à língua que melhor se adequaria aos encargos estabelecidos para Jean Seul, mergulhado na crise e na degenerescência, têm motivações plurais —, merece-nos ainda especial atenção a linha interpretativa de Eduardo Lourenço. Atribuindo ao poeta um «"olhar inglês"» (LOURENÇO, E., 1993: 50), que lhe faculta o distanciamento necessário para analisar a realidade nacional e criticá-la por, precisamente, ter pretendido seguir modelos franceses, o ensaísta deixa transparecer a ideia de que nem a língua francesa, nem a França gozavam de grande prestígio junto de Fernando Pessoa.

Em abono desta hipótese, consideremos a formação tradicionalista e arraigada a valores chauvinistas que a criança e o jovem Pessoa teria recebido numa colónia britânica em tempos vitorianos e que Eduardo Lourenço destaca: «Pessoa olhará sempre a cultura francesa de fora e, sobretudo *de cima*, exatamente como os Ingleses costumam fazer» (LOURENÇO, E., 1988: 107).

Assim sendo, e como hipótese, cremos não ser excessivo considerar-se o facto de a língua francesa ser a escolha mais 'convincente' para retratar uma civilização decadente e que gozava de pouco crédito junto de Fernando Pessoa. Porém, e porque em Fernando Pessoa, nestas e noutras questões, as vias de análise são sempre plurais, assinalamos ainda, note-se, o contributo crítico de Teresa Rita Lopes, que se pronuncia em sentido contrário, referindo o «intérêt que portait Pessoa à la culture française» (LOPES, T. R., 1985: 272). Em abono desta tese, refere que Pessoa escreveu poemas em francês, manifestou a intenção de criar uma revista igualmente nesta língua e iniciou a tradução — para francês — da sua peça *O Marinheiro*. Teresa Rita Lopes conclui, então: «On peut supposer [...] qu'il cherchait à donner à la culture portugaise, en général, et à lui, en particulier, une projection en France» (*id.* : 273).

CONCLUSÃO PROVISÓRIA

Chegados a este momento, impõe-se um breve ponto da situação. É assim que, de imediato, se deve reforçar que Jean Seul de Méluret estabelece relações estreitas de âmbito dialógico com o período finissecular.

Efetivamente, sendo este período caracterizado por um profundo sentimento de crise civilizacional e cansaço existencial, provocados quer por acontecimentos históricos e por uma conjuntura socioeconómica de tensão e rutura, quer pela perceção de um mundo em metamorfose acelerada, pode dizer-se que a arte, em geral, e a literatura, em particular, passarão a "refletir" este panorama avassalador de negativismo, corporizando-se, assim, numa pluralidade de estéticas e, em particular, seguindo os valores estético-literários apreendidos no Decadentismo francês.

Efetivamente, Jean Seul integra-se neste contexto, na medida em que a sua produção dá conta de um mundo composto por ingredientes degenerados e decadentistas, que ele, por sua vez, denuncia energicamente. Desta forma, este *eu* pessoano, na esteira de Max Nordau — sempre afirmando, porém, traços de algum distanciamento —, critica a sociedade sua coeva, em aspetos que cobrem a totalidade das relações sociais.

Finalmente, importa sublinhar que não menos significativo é o facto de estas perceções de pessimismo e reflexões sobre crise e degenerescência serem o resultado do «alastramento de uma angústia literária e social “importada” de França» (VILA MAIOR, D., 2011a: 116), o que justificará, em grande parte, a adoção da nacionalidade e da língua francesa por parte de Jean Seul de Méluret.

CAPÍTULO 3

MÉLURET EM REGISTO DIALÓGICO

INTRODUÇÃO

A abordagem deste aspeto — relação "dialógica" de MéLuret com a alteridade pessoana — inclui, forçosamente, o conceito de polifonia textual verificado em toda a produção pessoana e à qual este *eu* não é alheio¹⁰².

Procurar-se-á, assim, num primeiro momento, aclarar o modo como neste pré-heterónimo, 'criado' por volta de 1908 — fase precoce e juvenil da atividade literária do poeta, como já se observou —, se encontram vestígios da sua produção ulterior, conquistando o estatuto de substrato da criação heteronímica.

Na esteira desta reflexão, impõe-se, neste ponto do nosso trabalho, desenvolver e analisar as marcas dialógicas entre a produção de Jean Seul e a produção ensaística ortónima, pois, da leitura da produção deste *outro eu*, sobressai, de imediato, a existência de relações com outros textos ensaísticos e de autorreflexão do próprio Fernando Pessoa, nomeadamente no que concerne a dois pontos fundamentais: a autoanálise psíquica e o papel e conceção da arte na sociedade. Estes dois tópicos constituirão agora vetores axiais do nosso trabalho crítico.

Por fim, e não nos esquecendo de uma outra coordenada essencial deste trabalho — diálogo com a heteronímia —, procuraremos refletir de que modo Jean Seul foi "revisitado" por Álvaro de Campos¹⁰³.

¹⁰² Este aspeto mereceu uma atenção mais cuidada no capítulo I deste trabalho.

¹⁰³ Estabelecemos aqui uma analogia terminológica com o título dos poemas de Álvaro de Campos "Lisbon Revisited" de 1923 (PAC: 184) e de 1926 (*id.*: 193),

3.1. JEAN SEUL DE MÉLURET COMO ENSAIO IDEOLÓGICO

Reportemo-nos, neste ponto, ao período em que se deu a 'criação' de Jean Seul — relembre-se: por volta de 1908 — torna-se imperativo dar conta das preocupações que apoquentavam então o jovem Pessoa. Os registos destas inquietações e desassossegos, que se prendiam essencialmente com questões concernentes à psique humana — e à do poeta, em particular —, seu funcionamento e conceito de normalidade/ anormalidade, relacionados com a loucura e o génio, encontram-se em textos ensaísticos hetero e autorreflexivos, assim como na produção literária de *outros eus* e, ainda, nas infinitas anotações que efetuou sobre obras lidas e estudadas¹⁰⁴.

Atente-se que, para além de terem tido tratamento em textos filosóficos e ensaísticos, estes temas obsidianes sobre temas sociais e psíquicos foram igualmente abordados em registo ficcional, quer pela voz ortónima, quer pela voz alteronímica¹⁰⁵. Note-se também que houve, de igual forma, tratamento poético: «Aliás, num escritor como Fernando Pessoa, "poesia" e "verdade" estão intimamente ligadas» (PIZARRO, J., 2007: 11); pouco depois, Pizarro continua a sua reflexão:

Nem as autointerpretações nem os ensaios críticos de Pessoa podem ser lidos sem suspeita; eles contêm sempre uma dose de "poesia" e talvez a melhor prova disto seja o facto de o poeta se ter desdobrado

cujo universo temático remete para a nostalgia de um tempo perdido associado ao espaço Lisboa.

¹⁰⁴ Kenneth Krabbenhoff, num estudo muito desenvolvido, abordou, precisamente, estes «[...] comentários de Fernando Pessoa sobre a teoria psicológica do século XIX e começos do século XX [onde o nosso autor se revela] poeta-psicólogo, analista de si mesmo e teórico de doenças mentais» (KRABBENHOFF, K., 2011:11). Cf., ainda, PIZARRO, J., 2007: 47-48; *id.*:76; JENNINGS, H. D., 1984: 53-66 e LOPES, T. R., 1990: 31-43.

¹⁰⁵ Teresa Rita Lopes destaca outros pré-heterónimos, contemporâneos de Jean Seul de Méluret, como Robert Anon e Alexander Search, no que à prática da crítica e da análise psicossocial diz respeito.

em ensaísta e em autor de ficções — e de poemas — para tratar ou aproveitar literariamente os mesmos temas (*ibid.*)¹⁰⁶.

As palavras transcritas sintetizam e atestam o que acabamos de expor: durante o período visado no presente trabalho de investigação (de 1907 a 1914), em diferentes registos — e em diferentes vozes —, Fernando Pessoa deu conta de um universo temático complexo, centrado em problemáticas sociopsicológicas. Ora, o *outro* eu Jean Seul de Méluret enquadra-se, justamente, neste eixo de reflexão, na medida em que os seus textos — pela voz alteronímica — estabelecem uma relação dialógica com comentários críticos e outros textos, cujas temáticas são reveladoras de preocupações de índole psíquica e sociológica.

Torna-se agora pertinente retomar informações já expostas neste trabalho: aquando da criação de Jean Seul de Méluret, Fernando Pessoa encontrava-se na fase juvenil da sua existência, em período de transição para a idade adulta, atormentado por dúvidas existenciais próprias desta etapa da vida, relacionadas com a afirmação da sua identidade sexual, cultural, literária e familiar, procedendo ainda a reflexões sobre o funcionamento da sua mente, temendo sofrer de loucura, tal como a sua avó paterna, Dionísia Perestrelo de Seabra.

¹⁰⁶ Em registo poético, os poemas "Ulysses" (OC, I: 1146), "Viriato" (*id.*: 1147), "Conde D. Henrique" (*ibid.*), "D. Tareja" (*id.*: 1148), "D. Fernando" (*id.*: 1150) e, exemplarmente, "D. Sebastião" (*id.*: 1152), da primeira parte de *Mensagem*, atestam, de forma clara, a abordagem do tema 'loucura' – e outras manifestações associadas, como a inconsciência, o instinto, o sonho e o delírio – conotado com 'génio' e 'força criadora'. Verifica-se assim que, nesta obra, «a loucura é instrumento para a convergência de aspirações e naturezas» (CARDOSO, P. da S., 2008: 419). Daí que ocorra uma «transformação da loucura literal em loucura literária [...]» (*id.*: 420), sobrepondo-se a ficção e o mito – fenómenos do imaginário – à realidade factual e histórica (cf. *id.*: 421). Para além do já observado, a busca e alcance do Quinto Império, verdadeiro propósito de *Mensagem*, insere-se de forma óbvia no conceito de loucura aqui exposto (cf. *infra*: 110-111).

Parece-nos merecedora de particular atenção a contextualização biográfica deste desassossego existencial. Nesse sentido, importa enquadrar Fernando Pessoa, à época (relembremos: 1907-1908), com dezanove anos, depois de, dois anos antes, ter regressado e posteriormente se ter instalado em Lisboa¹⁰⁷. Note-se que, por esta época, eventos biográficos contribuíram para a intensa crise interior que o jovem Pessoa atravessava: encontrando-se sozinho em Lisboa, sem a família mais próxima, que permaneceu em Durban, vai viver com umas tias-avós idosas e com a demente avó Dionísia, que viria a morrer em setembro de 1907, abandonando entretanto o Curso Superior de Letras, da Universidade de Lisboa¹⁰⁸. Estas vivências pessoais têm ainda a agravante de se encontrarem aliadas a uma

¹⁰⁷ Fernando Pessoa nasceu em Lisboa, a 13 de junho de 1898, no seio de uma família de classe média, com interesses e hábitos culturais: o pai, Joaquim de Seabra Pessoa tinha uma rubrica de crítica musical no *Diário de Notícias* — a família Pessoa vivia no Largo de S. Carlos, mesmo defronte ao Teatro; a mãe, Maria Madalena Pinheiro Nogueira Pessoa, detentora de uma formação cultural esmerada, iniciou-o às primeiras letras, assim como lhe proporcionou conhecimentos de francês. A infância do poeta será marcada pela morte prematura do pai, em 1893, à qual se seguiu, um ano depois, a do irmão mais novo, vitimados pela tuberculose. Em 1895, a mãe casa em segundas núpcias com o comandante João Miguel Rosa, cônsul de Portugal em Durban, na África do Sul. Esta circunstância levará a família a instalar-se nesta cidade africana, onde Fernando Pessoa realizará toda a sua formação escolar até à conclusão do ensino secundário, somente com um breve retorno à pátria (1901-1902). Destacou-se pelo seu brilhantismo académico, ganhando diversos prémios, mas o seu regresso a Portugal estava traçado: impedido, por questões administrativas, de frequentar o ensino superior britânico, instala-se definitivamente a Lisboa em 1905, sozinho, para frequentar o Curso Superior de Letras. Sobre a biografia do poeta até este momento — nascimento e seu contexto, vicissitudes da vida familiar durante a infância, viagem e estada na África do Sul e regresso a Portugal —, remetemos para BRÉCHON, R., 1996: 31-91; SEVERINO, A. E., 1983:25-150; JENNINGS, H. D., 1984: 27-116; 1985: 309-331; MONTEIRO, T. C., 2006: 11-24 e 41-66; QUADROS, A., 1984: 21-27; 1986: 13-33; 1989:192-203; SILVA, J. H., da: 1985: 547-568; ANGEL CILLERUELO, J., 1983: 42-46; SARAIVA, A., 1983: 10-12; PIZARRO, J., 2007: 98-99 e OC, III: 1301-1309.

¹⁰⁸ Mais explícitas a este propósito são as suas palavras de julho de 1907: «I have no one in whom to confide. [...] I have no really intimate friends, and even were there one intimate, in word's way, yet he were not intimate in the way I understand intimacy» (PPC: 45).

contextualização histórico-política opressiva¹⁰⁹. Ora, a propósito deste estado de ânimo depressivo do poeta, Jerónimo Pizarro refere:

Seja pela convivência com a avó Dionísia, seja por ter assistido a algumas aulas na Faculdade de Medicina, seja pela influência de Egas Moniz, que Pessoa já conhecia em 1907 [e que o] passou “para fins gymnasticos, para as mãos de Luiz Furtado Coelho”, [...] o certo é que em 1907 Pessoa começa a revelar um especial interesse pela questão da saúde mental (PIZARRO: J., 2007: 47)¹¹⁰.

Destas palavras podemos ainda inferir que, por uma vez, pelo menos, o poeta teria feito apelo aos cuidados profissionais do conhecido neurologista¹¹¹.

Como quer que seja, não se pode negar o facto de Fernando Pessoa se questionar sobre a sua própria saúde mental, procurando, por diferentes meios, respostas para as suas inquietudes¹¹². Nesta

¹⁰⁹ Referimo-nos à ditadura de João Franco. Como se sabe, vigorou de 10 de maio de 1907, data da dissolução do parlamento, até 4 de fevereiro de 1908, com a demissão compulsiva do presidente João Franco, no seguimento do regicídio de 1 de fevereiro desse mesmo ano. Durante este período, o presidente do conselho governou de forma autoritária e repressiva, mostrando-se incapaz de resolver os graves problemas do país e acentuando a crise e a desordem social. Sobre este assunto cf., por exemplo, FERREIRA, D. s/d: 75. Sabemos que esta figura política causou alguma impressão e interesse no jovem Pessoa, pois iniciou um ensaio intitulado *History of a Dictatorship*, onde, ao pôr acento na origem ‘degenerada’ do ditador — teria «uma herança duplamente desastrosa, quer pelo lado paterno, quer pelo lado materno» (KRABBENHOFT, K., 2011: 63) — e em estigmas físicos e morais —, estabelecia «a inevitabilidade da [sua] degenerescência» (*id.*: 65), em consonância com as teorias do criminologista Lombroso. Cf. GL: 259:303; PIZARRO, J., 2007: 121-125.

¹¹⁰ As sessões de ginástica sueca não só visavam o tratamento do corpo, mas também a tonificação do espírito, em perfeita sintonia com a máxima latina *mens sana in corpore sano*.

¹¹¹ O recurso aos préstimos de especialistas em psiquiatria para fazer diagnósticos sobre a saúde mental de Pessoa já se tinha verificado, através da criação de uma figura — Dr. Faustino Antunes — que se corresponde com antigos colegas e professores de Durban e os inquirir acerca da personalidade de Pessoa, quando aluno, na África do Sul. Esta manifestação de alteridade afirma no seu diagnóstico sobre o poeta: «C’est sans doute un neurasthénique véranique. [E conclui, por fim:] «On peut résumer le caractère: précocité intellectuelle, imagination prématurément intense, méchanceté, besoin d’isolement. C’est un / neuropathe/ en miniature» (GL, I: 446-447). Cf., ainda, *supra*: 77, n.r.93.

¹¹² Ou, como se questiona Jerónimo Pizarro: «Qual é a causa e qual é o efeito? É o seu estado psíquico e o temor da loucura que o levam a procurar explicações nos livros ou são os livros que o ajudam a reconhecer-se como “nação independente” e a imaginar-se como um indivíduo?» (*id.*: 48) Apresenta, então, a resposta:

linha de pensamento, importa então referir que nesta época Fernando Pessoa empreendeu inúmeras leituras científicas, abordando temas relacionados com o funcionamento da mente humana, a descrição da personalidade, a explicação de comportamentos desviantes e psicopáticos «e lanç[ou] ao papel anotações sobre o génio, a loucura, a evolução e a degenerescência» (*id.*: 48)¹¹³. Parece, então, não haver dúvidas que «o poeta-psicólogo, analista de si mesmo e teórico de doenças mentais» (KRABBENHOFT, K., 2011: 11) tinha sérias dúvidas quanto ao seu estado psíquico, temendo ter sido atingido pela loucura. E, pela voz de Alexander Search, confessa com grande intensidade:

One of my mental complications — horrible beyond words — is a fear of insanity, which itself is insanity. I am partly in the state betrayed as his by Rollinat in the opening poem (I think) of his "Névroses". Impulses criminal some, insane others, reaching, amid my agony, a horrible tendency to action, a terrible *muscularity*, felt in the muscles, I mean — these are common with me and horror of them and of their intensity — greater than ever now both in number and in intensity — cannot be described (GL, I: 448).

Num outro apontamento ainda, revela Fernando Pessoa:

July 25 — 1907. I am tired of confiding in myself, of lamenting over myself, of pitying mine own self tears.

[...] I seemed for a moment to lose the sense of the true relations of things, to lose comprehension, to fall into an abyss of mental abeyance. It is a horrible sensation, one to strike with inordinate fear. These feelings are becoming common; they seem to pave my way to a new mental life, which shall of course be madness. — In my family there is no comprehension of my mental state — no one. [...] they say I wish to be extraordinary. They neglect to analyse *the wish to be* extraordinary. They cannot comprehend that between being and wishing to be extraordinary there is but difference of consciousness being added to the second» (PPC: 45).

«Decerto, tanto uma coisa como a outra; causa e efeito confundem-se e não é possível determinar qual delas está na origem da outra» (*ibid.*).

¹¹³ Note-se: não nos embrenharemos pelos caminhos de análises detalhadas sobre a vasta bibliografia médico-filosófica lida e anotada à minúcia por Fernando Pessoa; limitaremos as nossas referências às obras e autores que mais diretamente têm a ver com o nosso tema. Todavia, para uma leitura mais aprofundada acerca das doenças de fim de século, remetemos para KRABBENHOFT, K, 2011.

Não deixa de ser significativa, nas palavras acima citadas, a relação entre a sensação de loucura e a percepção do seu carácter excepcional. Ora, na esteira deste raciocínio, parece-nos conveniente referir que, em Pessoa, à sensação de loucura também não é alheia a nítida consciência da fragmentariedade e desconstrução experimentadas, assim como a confissão da incapacidade de dar vazão a um manancial de ideias e projetos criativos, quando a prostração o paralisa e lhe quebra a vontade¹¹⁴. Neste contexto, e para organizar e assentar os seus projetos, elabora o já identificado 'Book of Tasks', onde, entre muitas outras tarefas, define as incumbências de Jean Seul de Méluret.

Ora, tendo sido Jean Seul criado neste contexto, importa, agora, descortinar a relação que estabelece com o universo de conhecimentos teóricos sociais e psicológicos que Fernando Pessoa adquiriu, através das suas leituras e pesquisas — e que, em última instância, poderão constituir, em parte, o fundamento estético-ideológico deste *outro eu*.

Na esteira deste raciocínio, constata-se que, para Fernando Pessoa, o mundo corrompido e as patologias da mente humana apresentariam potencialidades criativas, como já foi exposto; é assim que, similarmente — mas alteronimicamente e de forma ficcionada —, Jean Seul de Méluret espelhará estas desordens mentais, este mundo às avessas e degenerado. O universo de Jean Seul parece ter sido retirado, em algumas passagens, *ipsis verbis*, das obras científicas que leu sobre perturbações mentais, desordens sociais e criminologia.

¹¹⁴ Note-se que esta angústia foi recorrente ao longo da vida do poeta e igualmente transmitida em registo poético. Relembre-se o poema: «Tudo que faço ou medito/ Fica sempre na metade/ Querendo, quero o infinito./ Fazendo, nada é verdade./ Que nojo de mim me fica/ Ao olhar para o que faço!/ Minha alma é lúdica e rica,/ E eu sou um mar de sargaço [...]» (OC, I: 366).

Desde logo, e a título preliminar, se refere que, pelas leituras que efetuou e pelas anotações que fez, Pessoa foi particularmente sensível ao conceito de "desdobramento psíquico", teorizado por Pierre Janet (KRABBENHOFT, K., 2011: 41) que está, obviamente, relacionado com o fenómeno da alteridade, sendo Jean Seul uma das suas (diversas) atualizações. Faça-se, porém, a ressalva de que a fragmentação pessoana é meramente literária, não sendo, pois, uma patologia: «Ninguém acredita que Fernando Pessoa sofria de esquizofrenia: os heterónimos são o exato contrário de projeções incontroláveis de uma psique que nem se dá conta da sua anormalidade» (*id.*: 42), como expunham os psicólogos estudados, do século XIX.

Para além desta breve observação, outras influências científicas se manifestam na produção de Jean Seul de forma mais notória e significativa: constituem a fundamento ideológico desta figura e, concomitantemente, atualizam, como já se referiu, teses pessoanas sobre a degenerescência, sobre a loucura e sua relação com o génio. Referimo-nos a teses científicas que evidenciam a transmissão de patologias de geração em geração, isto é, punham acento na herança biológica e genética das perturbações mentais. Ora, Fernando Pessoa, como se sabe, tinha um legado familiar delicado, no que concerne a doenças e outros estados patológicos, e encontrava-se, como já anteriormente se mencionou, particularmente atormentado com a sua própria saúde mental e com o seu autorretrato psicológico-artístico¹¹⁵. Destas circunstâncias resulta o facto de o conhecimento de teorias científicas que encontravam «na herança biológica a

¹¹⁵ Referimo-nos ao facto de, na família de Fernando Pessoa, quer pelo lado paterno, quer pelo lado materno, se registarem situações 'patológicas': a avó Dionísia, para além da sua demência, tinha tido sete partos prematuros; o pai do poeta morreu vitimado pela tuberculose, assim como o seu irmão mais novo, Jorge, falecido aos 12 meses; sua tia materna, Ana Luísa Pinheiro Nogueira, sofria de crises de nervosas (cf. KRABBENHOFF, K., 2011: 46; PIZARRO, J., 2007: 140-141).

melhor explicação para os fenómenos da degenerescência psicológica e da sintomatologia patológica [...] [fascinarem] o poeta» (*id.*: 35)¹¹⁶.

As palavras transcritas falam por si: Pessoa acreditava que haveria um determinismo genético nas doenças mentais. Efetivamente, como nota o investigador Kenneth Krabbenhoft, as obras de Charles Féré, *La famille névrotique*, de 1894, com o subtítulo de “Théorie tératologique de l’hérédité et de la prédisposition morbides et de la dégénérescence” e *Les épilepsies et les épileptiques*, de 1890, foram fontes bibliográficas importantes para Pessoa. Ora, este autor, ao defender a existência de «raízes hereditárias da doença mental [...] terá orientado o poeta nas suas lucubrações sobre a sua própria identidade» (*id.*: 44) que, como já referimos, se encontrava em fase de questionamento. Nesse sentido, a circunstância de ter antepassados dementes — a avó Dionísia — levou Fernando Pessoa a considerar-se como louco. Note-se, entretanto, que, ainda na obra *La famille Névropathique*, o psicólogo Féré defende que as taras psicológicas podem transmitir-se sob outras formas e com cambiantes, de geração para geração. São bastante claras as suas palavras:

Les maladies nerveuses sont loin de se transmettre sous la même forme d’hérédité [...] Mais en raison de leur parenté intime, elles se succèdent en se transformant souvent dans une même lignée. Ces faits sont désignés sous le nom d’hérédité *dissemblable*, de *transformation* ou par *substitution*, celui d’hérédité *homologue* ou *similaire* étant réservé aux affections qui se transmettent intégralement (*apud id.*: 45-46).

Esta tese científica parecia poder ‘tranquilizar’ o jovem Fernando Pessoa, na medida em que o seu estado psíquico, considerando a sua contextualização familiar, situar-se-ia, evidentemente, no conceito de *hérédité dissemblable* e, logo, ele poderia não estar ‘abrangido’ pelo

¹¹⁶ Note-se que «As figuras mais representativas deste ramo [a influência da hereditariedade nas patologias], no que diz respeito às leituras de Fernando Pessoa, são Bénédict-Augustin Morel, Théodule Ribot, Pierre Janet, Charles Féré e Alfred Binet» (cf. KRABBENHOFT, K., 2011: 35).

determinismo genético da loucura mas, eventualmente, por outra forma de anomalia, nomeadamente do tipo somático.

Parece-nos, ainda, merecedora de particular atenção a circunstância de, na época, o conceito de loucura não se encontrar dissociado de outras doenças mentais e fisiológicas: pertencia à mesma categoria da «epilepsia, do alcoolismo, da depressão, da abulia, do *délire des négations* e de outras ilusões e fobias. O nome dado a essa patologia, que abrange sintomas que para o leitor do século XXI são claramente distintos, é *degenerescência*» (KRABBENHOFT, K., 2011: 45)¹¹⁷.

Aceitando-se esta noção, poderemos, então, atribuir um significado particular ao facto de o universo de Jean Seul estar dominado pela "degenerescência". Podemos considerar que não se tratará somente de patentear uma influência direta de Max Nordau e da sua obra *Dégénérescence*, ao corroborar que a sociedade de fim de século estava decadente e 'doente' e que, conseqüentemente — ou por sua causa — a arte tinha perdido a essência, encontrando-se, também ela, corrompida. De facto, Jean Seul de Méluret reproduz, no mundo degenerado que denuncia, as teses sobre o funcionamento da psique humana que descrevemos; isto é: através da realidade retratada, pela via Jean Seul de Méluret, Pessoa confirma as suas teses pessoais — que por sua vez têm suporte científico — de que haveria uma relação muito estreita entre a degenerescência, a loucura e génio.

¹¹⁷ A patologia *délire des négations*, teorizada por Jules Cotard e Paul Sollier, psicólogos e investigadores em Paris, corresponde a uma mania das negações, isto é, o doente-sujeito acredita que não existe, ou que morreu (cf. KRABBENHOFT, K., 2011: 29 e 32-33); e, por esta perspectiva, de imediato nos aparece a associação com o poema "Tabacaria" de Álvaro de Campos — «Não sou nada» (PAC: 196). Mais: a seguir essa perspectiva, poder-se-ia ainda incluir nesta "patologia" o nome da primeira figura criada por Pessoa (Chevalier de Pas [cf. *supra*: 27-28, n.r.38]), de assonância francesa, cujo apelido poderá ter o significado de 'Não', a suprema negação da existência.

Aceitando-se esta asserção, pode compreender-se melhor que na produção de Jean Seul de Méluret se encontre — para além de um ambiente geral degenerado (de decadência, de corrupção e de perda total de valores morais), tal como, igualmente, Max Nordau expôs — um conjunto de sintomas particulares de degenerescência descritos por Féré. Que assim é, provam-no os quadros e as personagens da produção desta figura pessoana. Lá encontramos ‘criminosos’, em diversas passagens, capazes de cometer transgressões e iniquidades hediondas: incesto, mutilações, antropofagia, lenocínio... Outros sintomas, como as excentricidades, as manias, as originalidades ou singularidades nos interesses e nos gostos são, de igual forma, comportamentos e atitudes descritas em abundância na produção de Seul. Citamos a título de exemplo a passagem que refere uma personagem que,

ayant l’autre jour perdu une partie de son testicule gauche, et ayant trouvé, par ce qu’auparavant on appellerait une perversité, cette perte plaisante, il a été pendant quelque temps à la mode de perdre un □ de cette part du corps (OJSM: 67).

Tendo em conta, então, o sentido que o conceito de ‘degenerescência’ encerra — patologias de diversa índole —, perceber-se-á que o universo refletido por Jean Seul é de loucura. Ora, este estado psíquico, para Pessoa, é condição para a atividade criativa e para a genialidade, na medida em que implica uma nevrose específica: a histero-neurastenia¹¹⁸. Mais explícitos, ainda a este propósito, são os termos de Kenneth Krabbenhoft:

No pensamento de Pessoa, a histero-neurastenia está associada ao génio na criação literária, que o poeta vê como sintoma da depressão. Nesta perspetiva, a expressão verbal poética ou

¹¹⁸ Relembre-se que, na atrás referida Carta a Adolfo Casais Monteiro, Fernando Pessoa confessa: «A origem dos meus heterónimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histérico, se sou, mais propriamente, um histero-neurasténico» (OC, II: 339). Registe-se ainda a síntese da relação entre génio e loucura: «O genio não é uma cousa normal. Se não é normal, é então anormal. E se é uma anormalidade psychica é loucura» (GL: 267).

metafísica é motivada por esse efeito fundamental da degenerescência (KRABBENHOFT, K., 2011: 201).

Em síntese: existirá, pois, uma ligação entre depressão/degenerescência e criatividade/atividade do génio. O mesmo autor prossegue mais à frente:

Pessoa nunca esquece que o génio e a degenerescência são inseparáveis: por mais que o génio — o *grande* génio — constitua uma manifestação benéfica e construtiva da anormalidade, ele nunca pode superar a sua condição de degenerado (*id.*: 215).

A sua criação será a libertação de fantasmas e de imagens degenerativas e expressa-se, de igual modo, através de manifestações (também degenerativas) de tristeza, abulia e pessimismo.

De notar que a produção de Jean Seul deixa vislumbrar, assim, a atividade do *grande* génio criativo, que germina em ambientes gerais de decadência. Não nos esqueçamos que os estados de decadência são, por natureza, transitórios. Ora, o programa da função da arte na sociedade anuncia, precisamente, a atuação de um “grande génio”. Como refere Jerónimo Pizarro:

[Pessoa] acreditava igualmente na decadência do Ocidente, embora para ele tal decadência fosse “transicional” e predissesse um renascimento. É isso que anunciaria um supra ou super-Camões [ou grande génio] mais tarde (*id.*: 126).

Esta tese, como se sabe, constitui uma das ideias centrais nas leituras sobre Pessoa; será, por isso, também objeto de análise e reflexão no ponto seguinte deste trabalho.

3.2. CONCEÇÃO E PAPEL DA ARTE NA SOCIEDADE

Um dos aspetos mais significativos da temática de Jean Seul de Méluret prende-se, precisamente, com a sua conceção da arte e da literatura. Este ponto foi desde logo mencionado na introdução à sua produção pelos seus editores críticos que referem: «Uma das linhas que é interessante percorrer nestes fragmentos [da "obra" de Jean Seul] é o esboço da poética que encerram» (PATRÍCIO, R., PIZARRO, J., 2006: 31).

Nesta linha de pensamento, importa, então, referir que Méluret, criado, como já se viu, numa fase precoce da produção literária de Pessoa, constitui um "ensaio ideológico" deste, relativamente à sua visão sobre arte, estabelecendo, também neste ponto, uma relação dialógica com o seu "criador". Note-se que, mesmo atendendo à sua atitude permanente de *fingimento*, assumindo, por vezes, posições contraditórias em relação a diversos assuntos, o posicionamento ideológico do Poeta relativamente à arte manteve-se constante ao longo da sua vida, o que atesta a extrema importância que Fernando Pessoa votava a este assunto.

Desde logo se torna fundamental revelar a posição de Jean Seul sobre a literatura. Assim, numa primeira instância interpretativa, podemos referir que esta figura pessoana se coloca na esteira de Max Nordau, atacando a literatura dos tempos coevos que, como já anteriormente se viu, reproduz e simultaneamente resulta da decadência da sociedade. Porém, como já expusemos, Jean Seul, na essência da sua análise sobre a arte, demarca-se do autor de *Dégénérescence*: para Méluret, não está em causa a assunção de que a estética simbolista de fim de século se encontra em estado degenerativo — tal como genericamente apregoa Nordau. Em Jean Seul, assistimos, sim, à denúncia feroz da paraliteratura, às suas características que tocam o *kitsch*, afastando-se, logicamente, do

conceito de "literatura superior" ao qual Fernando Pessoa diversamente alude nos seus escritos¹¹⁹.

Nesta linha de pensamento, importa então salientar que os ataques que Jean Seul lança contra a "literatura" se prendem com o facto de a considerar como uma arte do artificialismo, rebuscada do ponto de vista formal e transmissora de ideias desarrazoadas e degeneradas. São muito claros — e ferozes — os comentários que assemelham a literatura a excrementos — «L'excrement, c'est la littérature qui aujourd'hui abonde» (OJSM: 79) — e a outras imundices — «[...] je proteste contre l'invasion dans le milieu social, [...] de cette infamie de livres, de cette orduerie imprimée» (*id.*: 80).

Em reforço desta catalogação da literatura, insiste ainda no seu carácter artificial e fútil, na medida em que os literatos manifestariam mais preocupação pelo aspeto exterior e formal, de onde resultaria a produção de obras ocas de conteúdo. A este propósito é bastante expressiva a metáfora do labor literário — associado à arte de esculpir uma estátua — que se prolonga numa matéria coprolálica, sublinhando, assim, o valor nulo do conteúdo expresso pela literatura: «La forme de votre statue est quelquefois belle — je l'admets. Mais pourquoi tailler votre statue en merde?» (*id.*: 77).

Não deixa de ser sintomática, nas palavras acima citadas, a insistência em vocabulário escatológico, que — para além de

¹¹⁹ Pas suas reflexões, Pessoa preconiza, aliás, que a literatura já seria uma especificidade de arte superior: «As artes todas são uma futilidade perante a literatura» (OC, III: 24). A propósito do conceito de 'literatura superior' e 'paraliteratura', veja-se a forma como Vítor Aguiar e Silva equaciona o problema (SILVA, V. M. A. e, 1984: 113-137). Sendo o conceito de literatura, *lato sensu*, diversificado, estabelece a diferença entre «literatura *stricto sensu*, ou "literatura" sem qualquer modificador» (*id.*: 114) considerada como superior e canonizada, de outras designações, das quais destacamos "paraliteratura", "literatura de massas" ou literatura "Kitsch", por consideramos que se adequam ao conceito expresso por Jean Seul nas suas críticas. Efetivamente, Jean Seul critica uma literatura periférica e marginal — paraliteratura —, que visa agradar às massas populares, enquanto grupo não diferenciado — literatura de massas — e que apresenta características de inautenticidade e de falta de qualidade — kitsch.

constituir uma das marcas da estética decadentista (como anteriormente se viu) e de intensificar o carácter provocatório do discurso (como mais à frente, analisaremos) — reforça o estado degenerado e corrompido desta literatura. Apesar de extenso, transcrevemos na íntegra um excerto que julgamos esclarecer claramente a posição do sujeito Jean Seul:

Le lecteur aura remarqué un peu scandalisé et □ que j'emplois 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. Du moment que ma pensée se dirige sur ces MM elle trouve □ immédiatement de la merde, de l'ordure, de la saleté. C'est un phénomène d'association d'idées sur lequel j'appelle l'attention des personnes compétentes.

Ce n'est pas aucune habitude de penser salement, ni □, mais l'ass[ociation] d'idées est si forte que je ne puis m'empêcher de penser de cette matière (*id.*: 84).

Das palavras acima transcritas, retenhamos em síntese que só a linguagem abjeta seria capaz de traduzir e refletir, com toda a significação e expressividade, a realidade da literatura degenerada, porquanto, também ela, era ignóbil.

Atente-se ainda que Jean Seul considera que uma sociedade degenerada deveria forçosamente produzir uma arte e uma literatura vulgar e ordinária — «La société malade et stupide ramasse ses propres excréments, leur donne des formes artistiques et les dresse devant /soi/» (*id.*: 79) —, acrescentando que os seus autores mais não fariam do que reproduzir esse mundo pútrido, porque «[...] aujourd'hui même ce gens-là écrivent des livres» (*id.* : 69). Note-se, entretanto, que esta situação constitui um círculo vicioso, na medida em que a degenerescência é causa e consequência da literatura degenerada, pois também se afirma, em paralelo, que a sociedade se encontra corrompida, em resultado das suas produções literárias. E, neste efeito de propagação da degenerescência, assume particular

importância a atuação dos leitores e dos críticos que, enquanto consumidores desta 'má' literatura, prolongam e alastram os seus efeitos nefastos:

Âmes basses, âmes mesquines [des littérateurs] et sans □ qui pensent jamais au mal qu'ils peuvent faire, à l'effet de leurs œuvres sur l'humanité, ou, au moins, sur cette part — qu'elle soit petite — de l'humanité qui les lit.

Écrire des choses qui peuvent nuire aux autres, qui peuvent leur faire du mal est un crime (*id.*:72).

E, tal como já se tinha verificado em *Les Cas d'Exhibitionnisme*, onde o público foi 'contaminado' pela atuação exibicionista (logo, degenerada) das mulheres nas salas de espetáculo e diversão noturnos, também em *Messieurs les souteneurs* o público aumenta o malefício.

Ora, do exposto se infere que o conceito de literatura em vigor na sociedade corrompida de fim de século, e que ele denuncia e critica, seria uma espécie de subliteratura produzida com uma finalidade de entretenimento — que Pessoa, note-se, também rejeita categoricamente (OC, III: 21).

Em síntese: a literatura atacada por Jean Seul de Méluret está muito longe da verdadeira e da suprema forma de expressão artística: «L'art — ah, l'art et la beauté» (OJSM: 82); atente-se, a este propósito, que a interjeição contribui para o tom de lamento que, ao quebrar o registo agressivo e virulento, reforça a importância que o sujeito atribui à arte e que não corresponde ao conceito ignóbil de «l'art des souteneurs» (*ibid.*). O caminho que Jean Seul preconiza para a arte — a verdadeira — é a busca da perfeição; e esta atitude «será determinante no ideário estético de Pessoa» (PATRÍCIO, R., PIZARRO, J., 2006: 31). Verifica-se, assim, sintonia entre as posições de Jean Seul e de Fernando Pessoa relativamente às finalidades da produção artístico-literária.

Para além do já observado, o tipo de literatura criticado por Seul seria uma forma de imoralidade e de pornografia decadente. Efetivamente, condena formas de erotismo e de sensualidade na literatura (e idêntica postura foi assumida por Pessoa, como já se referiu).

Contudo, apesar de emitirem juízos condenatórios sobre aspetos de imoralidade na literatura, ambos, Jean Seul («l'art n'a rien à voir avec la moralité» [OJSM: 84]) e Fernando Pessoa («A arte nada tem com a moral» [OC, III: 26]) textualmente se manifestaram sobre a circunstância de a arte se elevar acima da moral, defendendo, então, a autonomia da arte relativamente a qualquer âmbito que lhe fosse alheio. Consequentemente, não se podem assinalar 'imoralidades' na criação artístico-literária, sendo, no seu âmbito, tudo lícito.

Porém, como conciliar esta premissa com o facto de a literatura degenerada resultar de um mundo pútrido e imoral, tal como nos mostra Jean Seul? A resposta é-nos dada, de imediato, pelo próprio: o princípio da não existência de imoralidade em arte não pode ser aplicado à arte degenerada, pois, na sua essência, não é arte — seria mais apropriado designá-la de 'subarte'; e quem a cultiva? «Sont ils des artistes?» A resposta é categórica: «Non» (OJSM: 84). Assim sendo, o conceito de imoralidade, em Seul, é de «"imoralidade estética", ou seja, é uma perversão da natureza própria da arte» (PATRÍCIO, R., PIZARRO, J., 2006: 31).

Nesta linha de pensamento, importa salientar que estes literatos contribuíam, então, para denegrir o papel nobre e superior da literatura, na medida em que a aliariam a práticas degenerativas, como o erotismo e a sensualidade. E não menos significativo é o facto de estarem associados ao crime, os «criminels-nés» (OJSM: 90) e a outros submundos. Efetivamente, o autor vai ainda mais longe e estabelece analogia entre os literatos e a prostituição: desde logo se

verifica uma transposição de vocabulário deste campo semântico para o título — *Messieurs les Souteneurs*¹²⁰ — e, no interior do texto, mantém-se de igual modo a conexão:

[...] on n'avait pas noté qu'entre les nombreux/ ornats/ de caractère et d'intelligence qui généralement se distinguent dans l'esprit des prostituées et des souteneurs, celui d'écrire des livres! (*id.*: 72).

Pelo exposto se depreende que a postura de Jean Seul de Méluret face à arte e à literatura é a de condenação veemente da sua vertente populista e de aceitação pelas massas, que, similarmente e por efeito de contágio, se encontra em estado degenerativo. É para esse sentido que concorrem as suas palavras:

Si le peuple français trouve bien ces écrits, si ces romans, ces contes, ces □ sont agréables à son caractère, c'est un peuple perdu, un peuple malade. Les souteneurs ne sont admirés que /par/ d'autres souteneurs (*id.*: 73).

Parece-nos ainda digna de nota a associação desta subliteratura à burguesia, ressaltando-se o desprezo votado a esta classe social e aos valores que encarna, nomeadamente a falta de escrúpulos morais e a tendência para o mercantilismo. Aliás, esta faceta de caráter, particularmente burguesa, está implícita na designação de *Souteneurs*, que corresponde a uma transposição semântica do universo da exploração sexual. Atestando este desdém pela literatura de gosto populista e burguês, Jean Seul refere:

Oui, le caractère le plus répugnant de ces œuvres, c'est qu'elles sont terriblement bourgeoises. [...] L'érotique perversi, l'hyperexcité sexuel sont très bourgeois, parce que le caractère de perversi et d'hyperexcité n'élimine pas celui d'extérieur ou d'excitation sexuelle, et on sait que le bourgeois est essentiellement érotique.

Épater le bourgeois? C'est le bourgeois qui s'épate à lui-même. (*id.*: 82).

¹²⁰ Note-se que "souteneurs" significa "proxeneta", "turgimão".

O último parágrafo transcrito sugere de imediato um breve comentário: Jean Seul utiliza a expressão “chocar o burguês” muito em voga no fim do século XIX e usada pelos poetas decadentistas para sintetizar uma atitude de oposição às convenções da sociedade burguesa. Porém, aqui, a literatura não choca o burguês, porque com ele mantém uma relação de cumplicidade e convivência.

Atente-se que, se a literatura atacada por Jean Seul é convencional e do agrado das massas, a ‘arte suprema’, para Pessoa, deveria ser elitista, na medida em que, não estando ainda preparado para a compreender, o público rejeitá-la-ia e condenaria os seus criadores¹²¹. Que assim se passou, lembre-se, provam-no as reações do público (académico, jornalístico e literato convencional) à publicação da revista *Orpheu*¹²². Fernando Pessoa, não sem algum

¹²¹ Registe-se que Max Nordau em *Dégénérescence* implicitamente associa a arte degenerada às elites, na medida em que afirma categoricamente: «Mais si idiot que puisse être le mot “fin de siècle”, l’état d’esprit qu’il est destiné à définir existe en fait dans les groupes dirigeants» (NORDAU, M., 2006: 43). Mais à frente, esclarece : «La grande majorité des classe moyennes et inférieures n’est naturellement pas “fin de siècle”» (*id.*: 52).

¹²² Relembre-se que a revista *Orpheu*, publicada pela primeira vez em 1915, teve apenas dois números: o primeiro, a 26 de março, sob a direção de Luís de Montalvor e do brasileiro Ronald de Carvalho, e o segundo, a 28 de junho, dirigido por Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. António Ferro foi o editor de ambos os números da revista. Teve por principais dinamizadores Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro e contou ainda com a colaboração de Almada Negreiros, Alfredo Guisado, Armando Cortes Rodrigues, J. Pacheco e Santa-Rita Pintor, entre outros. Desde o seu primeiro número, a revista *Orpheu* causou escândalo, abalando o ambiente literário e cultural português, pela ousadia (mostrada, esta, sobretudo, no segundo número). Criou uma rutura com as tradições e constituiu o marco simbólico de uma nova estética; «[...] abandonou decisivamente o idioma dos avós e inventou, para nós, a poesia moderna que ainda hoje somos» (LISBOA, E., 1980: 14). Note-se que, não estando nos desígnios do nosso trabalho uma exploração aprofundada sobre o movimento órfico, ainda assim é incontornável não destacar a importância — «um mito» (LOURENÇO, E., 1987: 50) — desta revista artística e literária, tanto ao nível ideológico-discursivo, como formal, na criação e implementação de um novo ideário estético — o modernismo — e subsequente idiosincrasia. São a este propósito bastante expressivas as palavras de Arnaldo Saraiva: «[...] *Orpheu* representa um movimento simultaneamente artístico e vital, uma conjugação de experiências radicais literárias e humanas, feitas por alguns homens para quem a literatura foi a paixão da sua vida, e a vida se resumiu à paixão da literatura — paixão nos dois sentidos de dedicação e sofrimento extremos, até por implicar o mundo visível e o invisível, a viagem na terra (na história) e a descida aos infernos (psíquicos), o consciente e o inconsciente, a ética e a estética». (SARAIVA, A., 1988: 42). Sobre *Orpheu*, seu significado, origem, formação,

regozijo, verifica: «O escândalo é enorme. Somos apontados na rua, e toda a gente — mesmo extraliterária — fala no *Orpheu*» (OC, II: 185). E ainda sobre o mesmo assunto também o seu heterónimo Álvaro de Campos se pronunciou, reconhecendo que a revista não seria destinada ao grande público (OC, II: 1087).

Por fim, aceitando-se a ideia ensaiada por Jean Seul de que o universo decadente que reproduz nos seus textos se reveste de significado para a compreensão da conceção e do papel da arte na sociedade, procuraremos, seguidamente, demonstrar que a crítica à literatura que está subjacente a este submundo tem ainda uma outra intenção programática e ideológica: o anúncio do Supra-Camões. Trata-se, como veremos, de um dos vetores fundamentais da ideologia pessoana sobre a literatura e arte, já se encontrando embrionariamente enunciada na produção de Jean Seul de Méluret.

Como já referimos, Jean Seul de Méluret, ao contrário de Max Nordau, não dirige os seus ataques à literatura decadentista, enquanto responsável pelos males de que padece a sociedade. O alvo de ataque é uma subclassificação de literatura, degenerada e corrompida, mas sem analogias diretas ao decadentismo, enquanto estética. Não menos importante é o facto de Fernando Pessoa assumir, como se sabe, em diferentes momentos, a herança da estética decadentista¹²³.

impacto na opinião pública, efeito de rutura e continuidade, cf. ainda VILA MAIOR, D., 2009b: 143-195; VILA MAIOR, D., 1994: 63-111; BERARDINELLI, C., 1985: 159-166; SARAIVA, A., 1983: 9-14; SEABRA, J. A., 1985: 147-174; SEABRA, J. A., 1983: III-VIII; D'ALGE, C., 1989: 186-188; GALHOZ, M. A. D., 1984: VII-LXVIII; GALHOZ, M. A. D., 1984: XIII-LI; GUIMARÃES, F., 1992: 39-50; QUADROS, A., 1989: 123-139; JÚDICE, N., 1986: 59-87; HATHERLY, A., 1975: 7-8; LOURENÇO, E., 1975: 9; ANDRADE, E. de 1975: 10; GUIMARÃES, F., 1975: 10-12; SENA, J. de, 1975: 12-17; FRANÇA, J.-A., 1975: 17-18; FERREIRA, V., 1975: 20-22 e OC, II: 1318-1334.

¹²³ São suas estas palavras: «Eu, poeta decadente [...]» (OC, III: 145). Ainda mais significativas (porque enunciadas em tom programático) são as palavras onde enuncia os propósitos apresentados nos artigos da revista *A Águia*.

Nesta linha de pensamento, importa salientar que o mundo degenerado descrito, que espelha a podridão e ignomínia a que chegou a humanidade, seria um 'mal necessário' para a defesa da sua tese ideológico-programática: seria imperioso o ressurgimento dos valores literários superiores, que se concretizariam como reação à baixeza e opróbrio em que a sociedade estava mergulhada. Mais explícitos ainda são os termos de Jean Seul que, após sintetizar o estado degenerativo e moribundo da sociedade, proclama:

L'heure est à nous! Cette société est mourante; ces hommes dégénèrent □ sont moribonds. Ce qu'est moribond /est ce qui va mourir/. Cette société va mourir. Une autre société la substituera, un autre ordre de choses viendra (OJSM: 89).

Segue-se depois uma intensa exortação à luta por esta nova "ordem cósmica":

Oui, l'heure est à nous! Combattons! Mais pas avec sang, pas avec □, pas avec haine. [...] Que nos mains soient pures comme nos cœurs; que nos cœurs soient purs comme nos mains!

Je ne dis pas: Soldats, à la guerre! Je dis: hommes à la paix! (*id.*: 90).

Retenhamos sobretudo que está clara a natureza quer das armas a empunhar, quer do propósito último da batalha: a espiritualidade (por metonímia), por ser uma qualidade essencial da arte e da literatura.

Ora, como se sabe, idêntica tese defenderá Fernando Pessoa, alguns anos depois — 1912 —, através da publicação de dois artigos na revista *A Águia*¹²⁴, sobre *A nova Poesia Portuguesa* (OC, II: 1145-

¹²⁴ Fundada em Dezembro de 1910, a revista *A Águia* tornou-se propriedade e passou a ser a publicação oficial da "Renascença Portuguesa", a partir de 1912. Foi um meio privilegiado de promoção do programa de revitalização social e cultural, servindo, em simultâneo, de veículo de transmissão do ideário saudosista, movimento que teve como principal mentor Teixeira de Pascoaes. Constatada a profunda crise da nação e letargia dos portugueses — «Raça Bela Adormecida» (LOPES, T. R., 1984: *passim*) —, era necessário restaurar a cultura e a glória portuguesas passadas, procurando a essência da alma nacional (a

1195). Trata-se de dois textos fundamentais do pensamento pessoano sobre o estatuto da arte, cujo conteúdo ideológico, em outro registo e com uma estrutura argumentativa mais coerente, já se encontra nos textos de Jean Seul.

Relembramos, então, que, em síntese, o primeiro artigo — *A nova Poesia Portuguesa sociologicamente considerada* — faz uma análise da situação da arte em Portugal, por analogia com a arte inglesa e francesa. Tomando por exemplo estas duas nações, o poeta argumenta que as fases, tidas por cíclicas, de apogeu e declínio da arte acompanham, em sentido inverso, as mesmas alternâncias históricas. Como se constata, este princípio parte do pressuposto que o conceito de decadência implica a percepção de fluidez temporal. Encontramos esta mesma noção em Jean Seul nos seus textos moralizadores e satíricos, como já se viu¹²⁵.

Na esteira desta reflexão, julgamos merecer particular atenção o poema de Jean Seul, cujos versos transcrevemos na íntegra por serem bastante explícitos, relativamente ao conceito de fluidez temporal:

saudade), de índole espiritual e transcendente. Exalta-se, assim, a saudade como o sentimento místico que nos permite entender a Pátria e recuperar o seu esplendor, por ora, apagado, e a sua «inteireza perdida» (*id.*, 623); interliga-se, desta forma, o saudosismo ao neogarrettismo. Note-se, porém, que, em Pascoaes, esse sentimento não é tanto das glórias e riquezas passadas, mas sobretudo da ilusão e do sonho dessas mesmas glórias. Como refere Eduardo Lourenço, Teixeira de Pascoaes «subtrairá a mesma pátria à História, para a instalar no seu ser ideal, que é simultaneamente a transmutação idealizante e idealista mais genial que o tema pátria acaso inspirou» (LOURENÇO, E., 1988: 100). Ora, como veremos mais à frente (cf. *infra*: 110-111), Fernando Pessoa recuperará, de certa forma, em *Mensagem*, parte da ideologia messiânica dos saudosistas, cf. QUADROS, A., 1989: 206-209. Para um mais completo estudo sobre a Renascença Portuguesa e o saudosismo, veja-se ainda: LOPES, O., 1987a: 209-271 e 329-334; GUIMARÃES, F., 1987:199-204; GUIMARÃES, F., 1988: 7-38; GUIMARÃES, F., 1996a: 107-112; GUIMARÃES, F., 1996b: 555-557; BARREIRA, C., 1991:75-86; CATROGA, F., CARVALHO, P. A. M. de, 1996: 255-259 e 293-298. Fernando Pessoa sentiu-se atraído e aderiu a esta doutrina, «nela encontrando sintonia com o *intenso sofrimento patriótico*» (QUADROS, A., 1989: 205-207). Cf. ainda *id.*, 37-40; LOPES, T. R., 1984: 625-626; LIND, G. R., 1981: 19-37; SEABRA, J. A., 1985: 20-22.

¹²⁵ Cf. *supra*: 45-47.

Seul

Rien n'est; tout passe,
Tout est son cours,
Le jour se lasse
D'être le jour.
Les pleurs qui coulent
Déjà s'écroulent,
Les yeux qui □
Le temps — vautour.
Roule donc boule
Roule donc, roule
Toujours, toujours (OJSM: 86).

Estando, então, atestada a fé na passagem do tempo e no devir histórico — que está implícito ao próprio conceito de decadência —, o artigo publicado na *Águia* prevê para a cultura portuguesa o advento do Supra-Camões, isto é, um super-poeta mítico, capaz de restituir à literatura nacional o seu esplendor e glória. Na esteira deste raciocínio, parece-nos conveniente lembrar que a única obra publicada em vida pelo poeta — *Mensagem* — veicula uma ideologia semelhante, ao anunciar, com uma estrutura simbólica messiânica, um destino superior para a cultura portuguesa: o Quinto Império¹²⁶. Parte similarmente da percepção e vivência de um estado de decadência que, em si, será condição para a mudança e para o renascer espiritual. Citamos, somente a título de exemplo, alguns versos do poema “Nevoeiro”, que, de forma mais expressiva e

¹²⁶ Efetivamente, a dimensão simbólica de *Mensagem* é o elemento basilar do poema, assinalando-se, desde logo, na sua leitura, a percepção «“fantasmática”» d'*Os Lusíadas* (Rita, A., 1985: 27) — obra associada à grandeza nacional. Valor simbólico têm também o título, a triplicidade da sua estrutura — três *andamentos*, refere António Quadros (QUADROS, A., 1989: 244) —, e de géneros (obra épica, lírica e dramática), assim como a presença de elementos heráldicos e ocultistas. Estes aspetos contribuem para uma leitura messiânico-sebastianista da obra, em que os portugueses surgem como o povo “predestinado” para a criação de um império português espiritual. É esta intenção mítica e simbólica que nos permite entender «le patriotisme intense du poète, vécu depuis sa jeunesse en termes passionnés, à ses préoccupations d'ordre messianique, qui l'ont porté vers le sébastianisme, version portugaise du mythe d'un Cinquième Empire de paix universelle [...]» (SEABRA, J. A., 1996: 184). Para um mais completo estudo, veja-se ainda LOPES, T. R., 1984: 629-634; ROIG, A., 1993: 280-302; COELHO, J. do P., 1996: 285-294 e BORDINI, M. da G., 1994: 45-62.

simbólica, sintetiza a problemática em análise (a decadência obriga à demanda, e alcance, de valores superiores):

[...]
Ó Portugal, hoje és nevoeiro...
É a Hora! (OC, I: 1168)

Ora, é para este sentido que concorrem igualmente as palavras de Jean Seul de Méluret no incitamento à ação (OJSM: 90). De facto, pode dizer-se que este *outro eu* pessoano concretiza, em registo dialógico, um diálogo com Fernando Pessoa, ao preconizar, numa fase precoce da vida do Poeta, uma ação interventiva espiritual, que anunciava o ressurgimento da arte e da sociedade.

Recordemos, agora, sinteticamente, o segundo artigo em análise: *A nova Poesia Português no seu aspeto psicológico* (OC, II: 1168-1195).

Como, aliás, o título sugere, Pessoa centra a sua análise sobre arte na sua vertente psicológica, apontando elementos que constituiriam o «arcaboço espiritual [da “nova poesia portuguesa”] — *vago, subtilidade, e complexidade* (OC, II: 1174). Um breve comentário não pode ignorar o sentido destas qualidades. Trata-se, na verdade, de uma poesia *nova* «de vida interior, uma poesia de alma, uma poesia subjetiva» (*id.*,: 1176). Não obstante o Poeta acrescentar que a “nova poesia” seria muito mais do que o simbolismo, como se verifica, aproxima-se, na sua essência, dos valores estéticos simbolistas e decadentistas — também eles, afinal, resultantes da perceção de um mundo em crise (e tão próximos dos ideais estéticos de arte superior propostos por Jean Seul).

E, no seguimento destas reflexões, atente-se, no poema de Jean Seul:

Pourriture physique

Quand la matière a fait son rôle,
/Eternisé/ dans moment
Dans le /passage/ court et drôle
Un être qui n'est q[ue] néant,
Et dans l'éternel mouvement
Qui est sans □
(Et la matière vide et nue)
Par où la beauté a /passé /¹
Dans la matière est /dissolue/²

[41']
Et l'esprit — oh, je n'en sais rien
Était-il appui ou soutien?
Était-il forme ou apparence?
N'a-t il □

Et la pensée dissolue
Mais (oh! miracle pas d'un Dieu)
Dans chaque lieu entière et □

Et cette nourriture de l'âme
Est moins laide que la Beauté (OJSM: 89).

Muito embora de trate de um esboço poético, em fase de construção e necessitando dos 'reajustes' inerentes a um processo criativo progressivo que busca a forma mais adequada e o signo mais expressivo, podemos, numa análise globalizante, perceber a criação de um ambiente degenerativo e de decomposição de matéria, chancela da estética decadentista. É para esse sentido que concorrem, desde logo, o título — "pourriture physique" — e o desenvolvimento temático do poema: reforçam o sentido da deterioração física, subsequente à morte. Ora, a abordagem destes assuntos e a utilização de vocabulário simbólico — "pourriture" — remetem-nos para a estética e mundividência decadentista-simbolista e contribuem para a inserção do sujeito num real em crise¹²⁷; logo, também ele, em crise.

¹²⁷ Note-se que, para o simbolismo, «O símbolo é a palavra poética, na medida em que pode criar afinidades surpreendentes entre as coisas que significa: sentidas, recordadas, sabidas. É a palavra criadora do mundo, e o mundo inseparável da actividade que o "representa"» (MARTINS, F. C., 1986: 20).

É justamente neste âmbito que deveremos efetuar uma leitura da degenerescência física que, aqui, surge como uma sinédoque da existência humana, qualificada como efémera e transitória, porque é um[a] «*passage court*», envolvida num «*l'éternel mouvement*», que tem por consequência a perda da beleza. Constatada a fugacidade da vida e a inevitabilidade da morte, o sujeito poético centra a sua atenção na componente imaterial da existência («*esprit*», «*pensée*», «*âme*»), através de interrogações e exclamações em estrutura de paralelismo anafórico - «*Était-il [...] / Était-il [...]*» e «*Et l'esprit — oh, je n'en sais rien «Était-il appui ou soutien?/ Était-il forme ou apparence?/ [...] Et la pensée dissolue*» Ora, estas questões confirmam o carácter introspetivo e a centralização das preocupações do sujeito poético na componente espiritual do ser, tão caros à estética simbolista-decadentista. Efetivamente, a componente espiritual é sobrevalorizada e mesmo o qualificativo «*dissolue*» (note-se que a sua significação e tradução para 'fragmentada' parece-nos, neste contexto, bastante significativa), surge (por milagre!) «*entière*», sendo assim a degenerescência da alma «*moins laide que la [pourriture de la] Beauté [physique]*».

É ainda digna de menção, neste contexto decadentista-simbolista, a ênfase dada ao absurdo existencial, resultante da criação de uma atmosfera de espiritualidade, diáfana («*vide*», «*nue*», «*apparence*»), vaga e do «*néant*»¹²⁸.

Do ponto de vista formal, é expressiva e apanágio do simbolismo a musicalidade do poema¹²⁹; esta é conseguida não só pela rima, mas também pela utilização de aliteraões (repetição da fricativa em «*soutien*», «*apparence*», «*pensée*», «*dissolue*» e da vibrante em

¹²⁸ Atente-se nas palavras de José Carlos Seabra Pereira: «É, pois, com os decadentistas [...] que se afirma a estética do indeciso, do vago, do indefinido» (PEREIRA, J. C. S., 1975: 54).

¹²⁹ Atente-se na consonância destes propósitos com o conceito de arte poética defendido por Paul Verlaine: «De la musique avant toute chose» (VERLAINE, P., 1884: 23).

«Éternisé», «court», «drôle», «être», «éternel», «matière», «esprit», «rien», «forme», «apparence», «miracle», «entière» e «porriture»).

Um breve comentário final ainda se impõe para registrar a similitude da estrutura inicial deste poema — presença do advérbio “Quand” — com a do poema “Spleen” de Baudelaire (BAUDELAIRE, C., 1868: 202), onde este vocábulo é de igual forma (e anaforicamente) utilizado.

Em jeito conclusivo, realce-se que este poema, de uma forma genérica, pelas marcas formais e semânticas que enunciámos, poderá enquadrar-se no âmbito da ‘subtileza’, do ‘vago’ e da ‘complexidade’, características da “nova poesia” preconizadas por Fernando Pessoa.

3.3. JEAN SEUL DE MÉLURET (RE)VISITADO POR ÁLVARO DE CAMPOS

Escreve André Bréchon que «Search é a crisálida [dos heterónimos]» (BRÉCHON, R., 1996: 105). Ora, no momento presente do nosso trabalho, e tendo em consideração o que temos vindo a refletir, cremos poder de certa forma estender essa qualificação a Jean Seul de Méluret — se tivermos particularmente em conta a relação que este estabelece com Álvaro de Campos¹³⁰.

¹³⁰ Julgamos, igualmente, poder destacar a proximidade que Campos estabelece com o seu demiurgo, evidenciada nomeadamente por Carlos Filipe Moisés (MOISÉS, C. F., 1981: 220-222) e Eduardo Lourenço, que expressivamente refere: «Só a unidade pura é real para Pessoa-Campos. [...] O próprio Álvaro de Campos é no grande jogo heteronímico a floresta onde todos os heterónimos confluem e de onde refluem [...]» (LOURENÇO, E., 1981: 152-153). Registe-se ainda as semelhanças verificadas com Pessoa a nível biográfico (MARTINS, F. C., 1986: 17-18), de desdobramento psico-estético (*id.*: 22-28 e LOPES, T. R., 1992: 38) e de participação na vida extraliterária (COELHO, J. do P., 1990: 65). E não esqueçamos ainda alguns dados biográficos deste heterónimo, apresentados por Pessoa na carta a Adolfo Casais Monteiro, já anteriormente mencionada: «Álvaro de Campos nasceu em Tavira, no dia 15 de outubro de 1890 [...] é engenheiro naval (por Glasgow), mas agora está aqui em Lisboa em inatividade. [...] teve uma educação vulgar de liceu; depois foi mandado para a Escócia estudar engenharia, primeiro mecânica, depois naval. Numas férias fez a viagem ao Oriente de onde resultou o “Opiário”. Ensinou-lhe latim um tio beirão que era padre (OC, II: 342-343). Cf. ainda MARTINS, F. C., 1986: 16-17.

Nesta linha de pensamento, importará salientar, novamente, a configuração polifônica de Fernando Pessoa e a relação dialógica que as suas vozes estabelecem entre si. Efetivamente, tanto do ângulo temático-ideológico, como técnico-estilístico — mas este, com menor grau de incidência, como tentaremos mostrar —, é possível identificar marcas da presença de Seul em Campos, o que nos permite afirmar que aquele foi (re)visitado por este.

Procuraremos, então, demonstrar de que maneira os textos de Jean Seul de Méluret, escritor satírico e poeta decadentista, se fazem sentir na produção literária de Álvaro de Campos, heterónimo pessoano que Eduardo Lourenço caracterizou como sendo «*a modernidade em ato*»? (LOURENÇO, E., 1988: 109)¹³¹. E note-se: desde logo não se pode apontar qualquer contradição entre o conceito decadentista, atribuído a Jean Seul, e o de modernista, acordado a Álvaro de Campos, na medida em que, como se sabe, a estética decadentista finissecular constitui também um dos substratos ideológicos do modernismo.

Aceitando-se esta noção, deve ainda considerar-se que, sendo um heterónimo dinâmico, como o seu criador, também Álvaro de Campos se *desdobrou*, mostrando uma faceta especificamente decadentista, que corresponde à produção do poema “Opiário”¹³².

¹³¹ Repare-se que, nestas palavras do exegeta pessoano, encontrar-se-á, ainda, ainda uma outra inferência a fazer; diz, num outro contexto, Carlos Filipe Moisés «[...] Álvaro de Campos representa a consciência múltipla e desagregada do homem contemporâneo, dilacerado por desgastante conflito com um mundo desumanizado e em crise [...]» (MOISÉS, C. F., 1981: 219); mais à frente se acrescenta que este heterónimo representa «A desagregação da cultura e dos valores contemporâneos (*id.*, 221) e sintetiza, na sua prática literária, tanto no campo ideológico, como no discursivo, o que António Azevedo definiu como «contradição de tudo o que é moderno, dando “forma de gente” à Modernidade “romântica”. Ele foi decadentista, nietzschiano, quase-futurista, waltwhitmaniano, sensacionista e modernista» (AZEVEDO, A., 2006: 113).

¹³² Relembre-se que este poema enquadra-se na “face” ou “faceta” decadentista de Álvaro de campos. Assim, Fernando Cabral Martins considera que este heterónimo apresenta faces: sensacionista, decadente e “Campos ele mesmo”; esta “divisão” da sua produção poética tem em conta que «As três faces reveladas em Campos [coexistem] – quer enquanto aspectos da personagem,

E é este facto que nos permite, desde logo, encontrar uma relação próxima entre o Campos do "Opiário" e Méluret, que (ainda que, como já se viu, de forma satírica e irónica) traz para a literatura a atmosfera de crise e degenerescência que se fazia sentir na sociedade, tão cara à estética decadentista. E, a propósito desta ilação, impõe-se o reforço de uma breve precisão: os textos de Méluret, particularmente os seus escritos não poéticos, como já se viu, não consubstanciam uma adesão à arte decadentista; a sua relação com o decadentismo situa-se sobretudo ao nível da sua produção poética e de sobremaneira na criação de um ambiente e mundividência decadentistas. Efetivamente, ainda que tomando o sentido da palavra 'decadência' por 'degenerescência', deixa logo evidente, no início do seu texto *Des Cas d'Exhibitionnisme*, o estado da sociedade:

Ici, à Lisbonne, [...] nous avons lu il y a quelques mois ce fait, qui jusqu'à ce jour-là nous avait resté ignoré: de ce que qu'on exposait, dans des music-halls, □ à Paris, des femmes nues. [...] Mas il n'y avait pas là-dedans — je réfléchis — rien à s'étonner. Étant données les immenses forces de décadence [...] déchaînées depuis longtemps dans la civilisation moderne et, spécialement, dans la France, qui la représente plus que /toute/ autre nation, il n'était pas difficile à prévoir que dans peu de temps apparaîtraient des formes plus accentuées [...] de dégénérescence sociale (OJSM: 47).

Como se vê, a adoção, no prefácio dos seus textos, de uma perspectiva distanciada (encontra-se em Lisboa), que lhe permite uma

quer enquanto modos poéticos específicos. Os dados textuais abundam a provar que Campos procedeu sempre por acumulação, e nunca por eliminação» (MARTINS, F. C., 1986: 25). Por seu lado, também Teresa Rita Lopes propõe uma divisão da criação literária de Álvaro de Campos baseada em facetas. Refere: «Por facetas entendo os três sub-heterónimos deste Heterónimo que, à boa maneira do seu criador, não se limitou a ser um só. Foi principalmente, três: o Poeta Decadente de "Opiário" e de outros poemas [...]; o Engenheiro Sensacionista que nasceu (no sentido iniciático) do contacto com Caeiro, autor das odes dos primeiros tempos, "Triunfal", "Marítima", "Marcial", "Saudação a Walt Whitman", buscando, à imagem deste último, o amplexo do real, uma relação virilizante com a vida exterior; e, finalmente, o avesso noturno dessa exuberância solar, o regaço côncavo dessa fálica agressão, o autor da chamada "Ode à noite" [...].» Conclui: «Estas três *facet*as não são *fases* porque [...] não representam uma "evolução da personagem mas o seu desdobramento heteronímico nos "outros" que em si alberga» (LOPES, T. R., 1992: 37-38).

maior objetividade na análise, leva Jean Seul a deixar claro que a degenerescência impera na civilização ocidental finissecular e, em particular, na França.

Atente-se ainda para a semelhança com o universo temático-ideológico do poema "Opiário": a situação de degenerescência (vivenciada pelo sujeito poético), que exprime estados de espírito como o tédio e a náusea existencial, leva o sujeito, em última instância, a revelar-se saturado de civilização¹³³. Ocorrem, assim, referências à doença e à embriaguez do ópio e seus derivados, que se verificam logo na estrofe inicial:

É antes do ópio que a minh'alma é doente.
Sentir a vida convalesce e estiôla
E eu vou buscar ao ópio que consôla
Um Oriente ao oriente do Oriente (PAC: 55).

Esta substância psicotrópica, de origem oriental, estava muito em voga no século XIX¹³⁴: causando torpor e lassidão, encontrava-se fortemente associada ao espírito decadentista que, atingido pelo tédio e pelo cansaço existencial, procurava formas de evasão e de fuga a um real opressivo e degenerado. E repare-se ainda na presença de elementos — já anteriormente referidos como sendo característicos da estética decadentista finissecular — que, constantes nos textos de de Jean Seul, foram 'revisitados' por Álvaro de Campos: a expressão de estados de morbidez:

Escrevo estas linhas. Parece impossível.
Que mesmo ao ter talento eu não o sinta!
O facto é que esta vida é uma quinta
Onde se aborrece uma alma sensível (*id.*:59);

¹³³ Leia-se o que Joaquim-Francisco Coelho escreveu: «[Campos, no "Opiário" será] uma espécie de avatar pessoano o *topos* clássico do *taedium vitae*, ao qual Álvaro de Campos se dispõe a acrescentar, em estilo parodístico, os mórbidos ingredientes da sua imaginação doentia» (COELHO, J.-F., 1990: 40).

¹³⁴ Registe-se que, para além de o seu consumo na Europa estar associado a certas elites socioculturais, a importância do seu comércio ficou bem patente durante as guerras anglo-chinesas — "guerras do ópio" (1839-1842 e 1856-1860). Cf. CROWDY, R. E., e ANSLINGER, H. J., 1957: 812.

a alusão à doença, à morte:

Esta vida de bórdo ha-de matar-me.
São dias só de febre na cabeça.
E, por mais que procure até que adoêça,
Já não encontro a móla pra adaptar-me (*id.*:56);

a menção ao crime, à perversidade:

Ando expiando um crime numa mála.
Que um avô meu cometeu por requinte.
Tenho os nervos na fôrca, vinte a vinte,
E caí no ópio como numa vála (*ibid.*);

a referência ao sexo fácil,

[...]
O comissário de bordo é velhaco.
Viu-me co'a sueca... e o resto ele adivinha (*id.*:58).

Refira-se ainda, e no seguimento desta análise contrastiva Jean Seul de Méluret—idiossincrasia e mundividência decadentista *versus* Álvaro de Campos, muito significativamente a alusão pejorativa que é feita no poema de Campos a um cidadão francês («..... o conde – / Um escroc francês, conde de fim de enterro» [*ibid.*]), quando, similarmente (por tudo o que já foi exposto até ao momento), Jean Seul se caracteriza fortemente pela oposição a todos os aspetos concernentes à França. E reforçando igualmente a relação de teor dialógico existente entre “Opiário” e a (exígua) produção poética de Jean Seul, assinale-se ainda um tópico não menos significativo: ambos abordam assuntos relacionados com crises existenciais e com a procura de sentido para a vida.

Nesta relação dialogante entre as vozes de Jean Seul de Méluret e Álvaro de Campos, passaremos, seguidamente, para a explanação e explicitação de outras configurações estético-literárias das suas produções, igualmente [/mais] importantes para a compreensão do universo literário pessoano. Referimo-nos a aspetos que, tanto do

ponto de vista temático-ideológico, como discursivo-retórico, ultrapassam a esfera das marcas precursoras, para se situarem, de forma inequívoca, na expressão plena de manifestações do modernismo, tal como comumente é considerado.

Assim, julgamos ser conveniente debruçarmo-nos novamente sobre o contexto estético-literário finissecular que assume, como já foi referido, a configuração genérica de período de crise e degenerescência. Esta circunstância será, como se sabe, só por si fundamento para a proliferação de uma pluralidade de estéticas e *ismos*. Mais explícitos ainda a este propósito são os termos de Dionísio Vila Maior que, a relativamente à crise de valores que marcou os finais do século XIX e os princípios do século XX escreve:

[Uma reflexão sobre] essa crise poderá [...] traduzir-se na necessidade de se ter em conta um quadro geral onde prevalece o valor de desterritorialização do discurso monológico, validado pelas noções de 'subversão', 'pluridiscursividade' e 'decadência' (VILA MAIOR, D., (2012: 168).

Ora, a voz de Jean Seul de Méluret insere-se, precisamente, neste contexto de fim-de-século: pelo seu estatuto ontológico de manifestação alteronímica, atualiza posições discursivas distintas que, globalmente, transmitem uma visão crepuscular do período finissecular, onde, de forma agravada, o estado de degenerescência do real reproduzido assume padrões de absurdo e de subversão total de valores.

Desde logo se torna premente, numa primeira abordagem, relembrar que o estado de espírito vivenciado pelo sujeito no período de transição de século traduz a intensa crise de valores civilizacionais a que já aludimos nos capítulos anteriores. Importa agora realçar que Jean Seul, através dos quadros relacionais e sociais que nos projeta, e que fomos expondo ao longo deste trabalho, mais não fez do que veicular o sofrimento e a solidão que atingem o homem ocidental de

fim de século. Em síntese: ganha assim «alguma expressão a noção de 'angústia', nomeadamente se nessa noção valorizarmos particularidades que se articulam com toda uma ambiência de desassossego geral» (*id.*: 173).

Idêntica postura assume Álvaro de Campos em poemas que se enquadram em eixos temático-ideológicos de uma outra faceta sua, essencialmente, abúlica, onde produz textos como "Lisbon Revisited" (PAC: 193) e onde, para além (ou em consequência) de um intenso cansaço, ou lamenta os tempos pretéritos (a infância perdida), ou reconhece nos espaços do passado (quando associados a esses tempos psicológicos) uma felicidade errante e jamais alcançada. Manifesta complementarmente, sentimentos existenciais de perda de identidade, bastante óbvias em "Tabacaria" (*id.*: 196). Em síntese: está reforçada, na produção poética de Álvaro de Campos, a subjetividade, o desconcerto e o pessimismo que os decadentistas finisseculares já tinham percecionado.

Por outro lado, não menos importante, no âmbito deste trabalho, será a abordagem de aspetos que se prendem com a produção literária de Álvaro de Campos alinhada pelo futurismo. Efetivamente, como poeta futurista, Álvaro de Campos, fascinado pelos avanços do progresso técnico e científico que ia testemunhando, trouxe para a literatura o louvor desses avanços técnicos civilizacionais, transpondo para os centros urbanos e industrializados «o estatuto de espaço poético privilegiado que, desde a antiguidade, sempre coubera ao campo» (LOURENÇO, A. A., 1995: 120). Verifica-se, entretanto, que, neste heterónimo (como já se referiu), as manifestações de perda de individualidade e de respeito pela essência humana, resultantes da despersonalização inerente ao frenesim da modernidade, são causadoras de crise e angústia¹³⁵; logo, consciente das malignidades de uma sociedade desumanizada e materialista, «Pessoa vive,

¹³⁵ Cf. *supra*: 22-23, n.r.32.

através de Campos, num mundo tecnologicamente (...) avançado [...], num mundo de multidões e de proliferação de maquinarias, onde a solidão é inevitável» (*id.*: 126). Ora, esta disforia do mundo moderno, em Campos, encontra analogias na degenerescência civilizacional de Jean Seul de Méluret.

Um breve comentário, ainda, para mencionar a existência de elementos que sofrem um tratamento diferenciado (em Jean Seul e em Campos, note-se), porquanto o segundo autor procede a uma subversão de valores estéticos e éticos que o primeiro tinha preconizado na sua obra. É assim que, como observou Rita Patrício e Jerónimo Pizarro, «Enquanto em *Des Cas d'Exhibitionnisme* — de Méluret —, os music-halls, em concreto, são vistos como objeto de estudo ou focos de perversão, na *Ode Triunfal* Campos exalta-os como lugares associados à modernidade» (PATRÍCIO, R., PIZARRO, J., 2006: 21). Assinale-se, aliás, o facto de estes lugares de diversão noturna — os *music-halls* — estarem devidamente integrados no espírito futurista — certifica-o a sua defesa enunciada no “Manifesto futurista de Marinetti publicado pelo Daily-Mail de 21 de Novembro de 1913”, com o subtítulo “O Futurismo glorifica o Music-hall”, na revista *Portugal Futurista* de 1917 (*Portugal Futurista*, 1990: 39-41).

Não menos significativa desta demarcação é a exclamação de Campos em tom provocatório — «Ah, como eu desejaria ser o *souteneur* disto tudo!» (PAC: 68) —, que traduz uma aspiração, completamente contrária aos valores veiculados por Seul, que se mostrou implacável nas suas críticas a este grupo social.

Para além do já observado, importa realçar, complementarmente, que, em Jean Seul, a expressão da negatividade e da angústia existencial inerentes à civilização em que está inserido — ocidental — se processa, como se pôde constatar, através de um processo de representação do mundo às avessas,

excessivo e absurdo, que Dionísio Vila Maior designa de «desterritorialização do ortodoxo» (VILA MAIOR, D., (2012: 169)¹³⁶.

Efetivamente, em exemplos já expostos, verifica-se a denúncia de quadros de relações sociais onde o absurdo impera, a excentricidade vigora e a organização social se encontra invertida, com sequelas ao nível do respeito pela ordem; estamos, assim, diante de casos que configuram situações de «dessacralização da *auctoritas*» (*id.*: 170).

Ora, do exposto poderemos depreender que o retrato do real finissecular que Jean Seul traça tanto configura uma denúncia dos males (com uma conseqüente expressão de sentimentos de nostalgia por um mundo melhor e mais justo), como expõe uma «visão carnalizada do mundo» (*ibid.*), já que podem ser tomados como um desvio e inversão dos costumes consagrados. Dionísio Vila Maior prossegue:

[...] os fragmentos deste outro eu pessoano que integram *Des Cas d'Exhibitionnisme, La France en 1950* e *Messieurs les Souteneurs* configuram esse quadro carnavalesco (no sentido bakhtiniano, portanto), 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 [...] (*ibid.*).

As palavras transcritas falam por si: a apresentação de quadros macabros, de horrores e de outras perversidades, que configuram situações de inversão de valores morais e de sublimação de pulsões instintivas, contribuem para a ativação de uma posição provocatória e de uma visão carnalizada do mundo¹³⁷.

¹³⁶ Note-se que a subversão de valores já foi referenciada (cf. *supra*: 18 e 67).

¹³⁷ Sobre o termo e conceito "carnavalização", leia-se BAKHTINE, M., 1970: 169-186.

Mas atente-se ainda para outro aspeto que não pode ser alheado deste posicionamento — a utilização de linguagem obscena e escatológica, como já anteriormente de viu.

Ora, se é certo que a atitude de carnavalização (que os aspetos acima identificados configuram) é mais óbvia e evidente (porque inserida numa cosmovisão de degenerescência sociológica) em Jean Seul de Méluret, não se pode igualmente negar que Álvaro de Campos também a patenteia, constituindo, como se sabe, esta postura provocatória e subversiva uma das marcas da sua produção literária.

Nesta linha de pensamento, importa novamente salientar que a atitude de carnavalização (no sentido bakhtiniano) implica o afrontamento e a oposição a um discurso monológico estabelecido e canónico. Ora, uma das componentes de alguma produção de Campos situa-se, precisamente, neste âmbito de crítica aos valores morais e estético-literários instituídos e concretizou-se de forma exemplar na produção de um subgénero literário — o manifesto¹³⁸.

¹³⁸ Registe-se o que diz Dionísio Vila Maior sobre o manifesto literário: «[O manifesto literário] pode ser encarado como um dos discursos que (apresentando uma lógica manifestamente contra os valores estético-ideológicos e culturais consagrados) melhor deixam transparecer [...] posição 'extravagante' (porque, repetimos, também excessiva) [...] Trata-se de um texto de subversão do discurso monológico, já que carnavaliza o discurso e o pensamento canónicos. Por este ponto de vista, portanto [...] o manifesto literário constitui um texto de rutura estrutural e funcional, por diversas razões: porque assenta ideologicamente num princípio de provocação; porque é um texto periférico, marginal, em relação à tendência de estabilidade do sistema literário; porque coloca em causa a instituição literária, configurando-se de modo imperativo e coercitivo, procurando não só impor uma *outra* solução, mas também renovar a sensibilidade estética vigente. Assim, enquanto forma de 'carnavalização literária', o manifesto literário caracteriza-se, à partida, como um discurso portador de um determinado 'poder simbólico' que 'insulta' a *auctoritas* [...]» (VILA MAIOR, D., 2012: 176). Registe-se um breve comentário a esta citação para, em síntese, reforçar as linhas de força do conceito de 'manifesto': trata-se de um género literário que, como se vê, apesar de criticar os cânones literários, acaba por neles se integrar (cf. VILA MAIOR, D., 2011b: 138 e DEMERS, J., 1980: 6-10); é portador de uma 'verdade' e determinados valores teórico-programáticos; apresenta uma intenção apelativa e utiliza processos estético-discursivos de afronta, choque e contestação à ordem estabelecida e de desprezo pelas tradições. Sobre esta questão, leia-se, essencialmente, PICCHIO,

Na esteira destas considerações, e lembrando que o eixo axial da nossa reflexão presente se prende com a relação dialógica estabelecida entre Méluret e Campos, procuraremos de seguida equacionar a forma como o manifesto literário “Ultimatum” (de 1917) de Álvaro de Campos retoma, do ponto de vista ideológico — e até discursivo, em certa medida, — teses defendidas por Jean Seul de Méluret sensivelmente dez anos antes.

Efetivamente, como já se observou, para a produção literária deste pré-heterónimo pessoano foi enunciado um propósito satírico e moral, centrado na sociedade ocidental finissecular. Estavam, assim, expostas as diretrizes fundamentais da atuação deste *outro eu* que, num registo, ora científico e expositivo — como o texto *Des Cas d’Exhibitionnisme* patenteia —, ora satírico e virulento — em *La France en 1950* e *Messieurs les Souteneurs* —, denunciaria os males de que padecia a civilização ocidental sua contemporânea, em aspetos que compreendiam a quase totalidade das conexões sociais — destacando-se, na sua crítica, a desvirtuação das relações humanas.

Ora, igual postura teve-a Álvaro de Campos, no “Ultimatum” (*Portugal Futurista*, 1990: 30-34), que é, como referiu Carlos d’Adge, «um panfleto político-literário de alto calibre cuja detonação acertou no alvo: o desacordo entre o progresso científico e a sensibilidade humana» (D’ADGE, C., 1989: 150), ou, como refere o próprio poeta, ao identificar a intenção da escrita da obra, uma «insatisfação ante a incapacidade construtiva da nossa época» (PIA: 410). As palavras transcritas são suficientemente claras: o “Ultimatum” de Álvaro de Campos (bem como os textos de Jean Seulse) constitui um grito de protesto contra a situação de degradação — ‘degenerescência’, usando um termo semanticamente mais expressivo e caro a Jean

L. S., 1995: 963; GLEIZE, J.-M., 1980: 13; KRYSINSKI, W., 1980: 79-80 e ABASTADO C., 1980: 4-11.

Seul — a que estávamos votados, porque compelidos pelos «Mandarins da Europa» (Portugal Futurista, 1990: 30) a perpetuar uma situação de subserviência pútrida — «E tu, Portugal-centavos, resto da Monarquia a apodrecer República, extrema-unção-enxovalho da Desgraça, colaboração artificial na guerra com vergonhas naturais em África» (*ibid.*). Daí que Campos exorte os seus contemporâneos para a necessidade de destruir a tradição, através dos seus símbolos culturais e estéticos, e a ordem estabelecida, que impedem o progresso e a renovação («Fora!»). Ora, é justamente este processo de negação dos valores instituídos e de reconhecimento das falências gerais que justifica a existência, neste texto — como na produção de Jean Seul — de uma vertente niilista¹³⁹.

No nosso entender, esta via de análise estabelece relações dialógicas com Jean Seul de Méluret: igualmente nos seus textos se faz a exortação à luta sem tréguas contra «les immences forces de décadence» (OJSM: 47), mais à frente identificadas com o sentimentalismo piegas e a estética kitsch. Aliás, no que concerne a condenação da cedência dos artistas ao gosto popular, verificamos haver sintonia entre Jean Seul e Campos: ambos consideram que o populismo e o artificialismo são causas de degenerescência e o segundo, com mais acuidade, identifica — e verbera — os escritores europeus (Portugal Futurista, 1990: 30) que tendo sucesso junto do público não são detentores de genialidade.

Consideremos seguidamente que, nesta luta contra as forças da tradição instituídas, há similitudes comportamentais entre as duas vozes pessoas: as duas preconizam uma luta espiritual. Como já vimos, Seul é categórico ao afirmar que a sua luta é espiritual (OJSM:

¹³⁹ Dionísio Vila Maior assinala ainda que neste texto se entrecruzam mais duas atitudes, para além da niilista: «[...] a postura futurista e um posicionamento estético que traduz motivações de ordem heteronímica [...]» (VILA MAIOR, D., 1996: 163). Porém, centraremos sobretudo a nossa atenção na vertente niilista, na medida em que os dois últimos posicionamentos só indiretamente se relacionam com o nosso tema.

90). Mais tarde, Campos confirmará a mesma postura não bélica, ao «indicar o caminho» (*Portugal Futurista*, 1990: 32)¹⁴⁰.

Não menos significativo é o facto de se ver surgir, deste ambiente degenerado e de caos, uma atitude messiânica, vista como estratégia imprescindível e objetivo primordial do manifesto modernista. Ora, note-se que semelhante propósito se encontra patenteado na produção de Jean Seul. Na, verdade, em ambos os autores, em contraste com a denúncia da decadência instalada, os sujeitos destacam-se, porque são portadores da verdade: Jean Seul é um discípulo moralizador, enquanto Campos é «da Raça dos Navegadores [...], dos Descobridores [e é] uma grande Ânsia do tamanho exato do Possível» (OC, II: 1119); em ambos, vislumbra-se a proclamação e a afirmação de nova ordem social e cultural, condição para a vivência de tempos gloriosos.

Parece-nos, assim, merecedora de particular atenção a visão da política que subjaz à interpretação dos dois autores. Assim, ficando clara a oposição de ambos à ordem estabelecida, regista-se, porém, que Campos transmite uma postura anarquista-niilista, bem evidente na ordem de despejo lançada a todos os representantes da organização político-económica e ao *establishment* cultural mundiais¹⁴¹. Por seu lado, Seul aprofunda em menor grau a matéria política: milita pela ordem e pela autodisciplina na produção literária,

¹⁴⁰ Note-se que Campos acentua, aqui, uma vertente de originalidade relativamente ao mentor do futurismo, Marinetti, que, como se sabe, tomou assumidamente posições belicistas, mostrando simpatias pelo regime fascista italiano. Cf. D'ADGE, 1989: 160 e 181)

¹⁴¹ Campos é, apesar de tudo, mais direto e frontal nas suas vociferações, na medida em que faz acusações 'personalizadas' e dirigidas a figuras dominantes do *establishment* cultural e político, quer suas contemporâneas, quer já desaparecidas: Anatole France, Jean Jaurès, Ernest Renan, Gustave Flaubert, Maurice Barrès, François-René de Chateaubriand, Paul Bourget, Joseph Kipling, George Bernard Shaw, H. G. Wells, G. K. Chesterton, W.B. Yeats, Gabriele D'Annunzio, Maurice Maeterlinck, Pierre Loti, Edmond Rostand, Imperador Guilherme II, Otto Bismarck, David Lloyd George, Elefthérios Venizélos, Aristide Briand e Paolo Boselli (*Portugal Futurista*, 1990: 30)

mas não parece alinhar por vias adjacentes a atitudes de teor ditatorial.

Parece-nos, a esta altura, que poderemos associar o conteúdo estético-ideológico dos textos em análise com os processos discursivo-retóricos utilizados, verificando que estes complementam o conteúdo subversivo e contribuem para chocar e escandalizar. Efetivamente, em ambos — mas, obviamente, em maior grau nos textos de Campos por se tratar de uma tipologia textual específica da retórica contestatária (relembre-se: o manifesto) — o discurso é subversivo, anticanónico e estridente, na medida em que, através de processos estilísticos de «configuração imperativa e coercitiva [...], procura [a] cativação do leitor — por meio de uma tentativa de adesão passional [à verdade] do autor do manifesto» (VILA MAIOR, D., 1996: 133). Atente-se, em ambos, na utilização de frases imperativas e de imprecções — «Merde» (OJSM: 64), em Seul, «Merda!», em Campos (Portugal Futurista, 1990: 32).

Refira-se, por fim, que nestes autores, a linguagem — para além de pretender efeitos coercitivos, na medida em que se apregoa com agressividade a verdade que se deseja transmitir — tinha propósitos irreverentes. Verifica-se, pelo exposto, como bem notou Dionísio Vila Maior, uma «'crise da linguagem'» (VILA MAIOR, D., 2012: 179), visto que, estando associada a uma época de crise, é passível de suscitar mudança. Prossegue ainda, explicitando: «[...] a noção de 'crise da linguagem' parece ligar-se preambularmente a qualquer situação que implique mudança "in human consciousness" (*ibid.*).

CONCLUSÃO PROVISÓRIA

No contexto em que nos propusemos refletir neste terceiro capítulo — “Jean Seul de Méluret em registo dialógico” —, seguimos, numa primeira instância, um veio de análise que se prendeu com a

verificação de configurações ideológicas existentes em Jean Seul que encontramos igualmente na produção literária coeva e ulterior de Fernando Pessoa ortónimo.

Nesta linha de pensamento, importa salientar então que Jean Seul reflete, de forma ficcionada, uma mundividência que resulta, em grande medida, de leituras efetuadas por Fernando Pessoa num momento da sua vida — a juventude —, particularmente atormentado por crises existenciais, por dúvidas relativas à sua identidade e à sua saúde mental. Efetivamente, parece-nos, a esta altura, poder afirmar que a corporização destas preocupações e angústias numa figura literária — um *outro eu*, em registo ficcional — parece contribuir, de certa forma, para a sua própria catarse, abrindo caminho para a produção literária da maturidade, com um ponto alto no “Dia triunfal”.

Num outro capítulo, demos ainda conta do alcance profundo da percepção da degenerescência, que se afirma num sentido duplo: por um lado, associando as doenças mentais (ou do espírito), nomeadamente a histero-neurastenia (e considerando que esta seria impulsionadora de criatividade e génio) à degenerescência, afirmava as potencialidades criadoras da decadência; por outro lado, e complementarmente, seria deste estado de profunda crise que se ensaiaria um renascer espiritual criador e superior. Como se vê, Jean Seul tateava, aqui, a formulação de teses sobre o conceito de arte superior que enunciou posteriormente.

Por fim, evidenciámos algumas relações entre Jean Seul e o heterónimo Álvaro de Campos, tanto do ponto de vista estético-ideológico, como técnico-discursivo: ambos dão conta da angústia existencial que atormentou o homem finissecular e ambos exprimem a sua repulsa pelo real em crise, em registos que, em certos aspetos, assumem características semelhantes.

CONCLUSÃO GERAL

Esperamos, pelo exposto nesta reflexão crítica, ter contribuído para o conhecimento da produção de mais um *eu* pessoano — Jean Seul de Méluret — e, em última instância, ter acrescentado novos elementos de análise à exegese pessoana, no que diz respeito, em particular, ao fenómeno da alteridade.

Efetivamente, uma das linhas mestras de análise da presente dissertação centrou-se na constatação de que Jean Seul de Méluret, enquanto figura da galeria pessoana, estabelece relações dialógicas mediatas, por um lado, com outros *eus* que consubstanciam a sua alteridade, e, por outro, com a sociedade sua coeva, numa dupla vertente: a primeira prende-se com o seu próprio estatuto ontológico, na medida em que, constituindo uma manifestação de fragmentação do *eu* e de explosão do discurso monolítico, se apresenta como sinal de um contexto finissecular conturbado, de vivência de sentimentos de degenerescência e de crise do sujeito; a segunda concerne a denúncia que faz do real degenerado e decadente que o envolve. Ora, como se viu ainda, serão precisamente estes aspetos de crise, característicos de uma mundividência decadente, que o aproximam da estética decadentista finissecular — de origem francesa, note-se — que Fernando Pessoa, como se sabe, bem conhecia.

A outra linha de análise desta dissertação pretendeu dar conta do estatuto pré-heteronímico que Jean Seul de Méluret assume, por, sendo uma criação juvenil pessoana, apresentar, do ponto de vista ideológico, aspetos que serão retomados posteriormente, quer pela voz ortónima, quer pela voz heterónima. É assim que este *eu* constitui uma manifestação da inquietude do sujeito pessoano, relativamente a tópicos que se prendem com a formação da sua identidade pessoal, sexual e literária. Neste sentido, a sua criação espelha, de forma ficcionada, as profundas convulsões interiores que

assolavam o jovem Pessoa, apresentando um programa ideológico que antecedeu em alguns anos a práxis literária do poeta, cujo data simbólica e charneira é o “dia triunfal”.

Jean Seul constitui, pois, uma produção preparatória e propedêutica da produção literária e ensaística posterior: toma a degenerescência como fase de um ciclo do devir histórico que propicia condições para uma regeneração criativa, permitindo, desta forma, o alcance de uma arte superior e a criação de condições para a ação de um Supra-Camões.

Por fim, e no âmbito de uma ligação dialógica com a voz heterónima, deu-se especial atenção nesta dissertação a aspetos que Álvaro de Campos “revisitou” em Jean Seul: a vivência de um estado espiritual de decadência e crise existencial e, de sobremaneira, a denúncia crítica do real degenerado, levada a efeito pelo recurso a processos de carnavalização ideológica e discursiva.

Resta-nos, por fim, uma breve reflexão pessoal acerca da atualidade dos escritos de Jean Seul. No momento presente em que atravessamos “uma das maiores crises da nossa história recente”, parece-nos fazer sentido rever (e “reouvir”) a voz desta figura pessoana que, denunciando a falência geral da sociedade e das instituições suas contemporâneas, lançou um apelo à luta — «L’heure est à nous! Il faut agir, il faut combattre dès aujourd’hui, dès ce moment même» (OJSM: 90) — propondo como armas, as únicas verdadeiramente eficazes: a espiritualidade e a criatividade.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA ATIVA

- GL**..... PESSOA, Fernando (2006) - *Escritos sobre Génio e Loucura*, edição crítica de Fernando Pessoa, volume VII, Tomos I e II, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- OC** PESSOA, Fernando (1986) - *Obra Poética e em Prosa*, organização de António Quadros, Porto, Lello & Irmão Editores, vols. I, II e III.
- OJSM** ... PESSOA, Fernando (2006) - *Obras de Jean Seul de Méluret*, edição crítica de Fernando Pessoa, volume VIII, Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda.
- P1** PESSOA, Fernando (1990) - *Obras de Fernando Pessoa, Poesia*, vol. I, Lisboa, Multilar.
- PAC**..... PESSOA, Fernando (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.
- PIA** PESSOA, Fernando (1966) - *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, textos estabelecidos e prefaciados por Jacinto do Prado Coelho e Georg Rudolf Lind, Lisboa, Edições Ática.
- PPC**..... LOPES, Teresa Rita (1990) - *Pessoa por conhecer — Textos para um novo mapa*, Lisboa, Editorial Estampa, Vol. II.

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

- AA. VV., (2004) - *Abécédaire de Michel Foucault* [dir. Stéfan Leclercq], Paris, Sils Maria.
- ABASTADO, Claude (1980) - «Introduction à l'analyse des manifestes», in *Littérature*, N°39 (tít. genérico: «Les Manifestes»), pp.3-11.
- AIEX, Anoar (1985) - «O livro do *desassossego* e a crise do pensamento europeu», in *Actas do 2º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, pp.15-24.

- ALLAIS, Claude (1984) - *Dicionário do inconsciente* [direção de Jacques Mousseau e Pierre-François Moreau], Lisboa, Verbo.
- ANDRADE, Eugénio de (1975) - «Inquérito: O significado histórico do Orpheu (1915-1975)» in *Colóquio / Letras*, nº 26, Julho de Lisboa, Abril-Setembro, p.10.
- ANGEL CILLERUELO, José (1983) - «Persona hetero / auto / biografia de Fernando Pessoa», in *Persona*, 9, Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, Outubro, pp.42-46.
- AZEVEDO, António (2005) - *Fernando Pessoa — Outramento e Heteronímia*, Lisboa, Instituto Piaget.
- BAJU, Anatole (1888a) - «Décadents et Symbolistes», in *Le Décadent Revue littéraire bi-mensuelle*, nº 3, 3^{ème} année, 2^{ème} Série, 15 à 30 novembre, Paris, pp.1-2.
- BAJU, Anatole (1888b) - «Les parasites du Décadisme», in *Le Décadent Revue littéraire bi-mensuelle*, nº 2, 3^{ème} année, 2^{ème} Série, 1 à 15, janvier, Paris, pp.3-6.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1970) - *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil.
- BARREIRA, Cecília (1991) — «Do Finis Patriae à Presença: Breve resenha», in *Sete Faces Ocultas da cultura portuguesa (de Gil Vicente a Pascoaes)*, Lisboa, Átrio, pp.71-96.
- BAUDELAIRE, Charles (1859) - *Théophile Gautier*, Paris, Poulet Malassis et De Broise.
- BAUDELAIRE, Charles (1868) - *Fleurs du mal*, Paris, Michel Lévy.
- BAUDELAIRE, Charles (1869) - *Œuvres complètes, Petits Poèmes en prose*, Vol. IV, Paris, Michel Lévy.
- BAUDELAIRE, Charles (1885) - *Œuvres complètes, L'Art romantique*, Vol. III, Calmann Lévy.
- BECKETT, Wendy, Irmã (1995) - *História da Pintura*, Livros e Livros, pp.320.
- BÉJIN, André (1976) - «Crises des valeurs, crises des mesures», in *Communications*, 25, pp.39-72.

- BÉJIN, André e MORIN, Edgar (1976) - «Introduction», in *Communications*, 25, pp.1-3.
- BERARDINELLI, Cleonice (1985) — «A Geração de 70 e a Geração de Orpheu», *Estudos de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp.159-179.
- BLACKBURN, Simon (2007) - «Nietzsche, Friedrich», in *Dicionário de Filosofia* [ed. Portuguesa com coordenação Desidério Murcho], Lisboa, Gradiva, pp.300-302.
- BRADBURY, Malcolm e McFARLANE, James (1991) - «Movements, magazines and manifestos: the succession from naturalism», in BRADBURY, Malcolm e McFARLANE, James [eds], *Modernism 1890-1930*, Harmondsworth, Penguin Books, pp.192-205.
- BRANDÃO, Raul (1986) - *A Morte do Palhaço e O Mistério da Árvore*, Lisboa, Relógio d'Água.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira (1991) - «Consciência e Modernidade em Fernando Pessoa», in *Atas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, Vol. II, pp. 271-277.
- BRÉCHON, Robert (1991) - «Fernando Pessoa: l'Échec & la Gloire», in *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, Difel, pp.681-690.
- BRÉCHON, Robert (1996) - *Estranho estrangeiro* [tradução de Maria Abreu e Pedro Tamen], Lisboa, Quetzal.
- BORDINI, Maria da Glória (1994) - «Mensagem: lírica e História», in *Discursos*, nº7 [tít. genérico: «Literatura e História»], Coimbra, Universidade Aberta, Maio, pp.45-62.
- BOURGET, Paul (1883) - *Essais de Psychologie Contemporaine*, Paris, Alphonse Lemerre Éditeur.
- Cadernos da Colóquio/Letras* (1984), 2 (tít. genérico: "Modernismo e Vanguarda").
- CALINESCU, Matei (2003) - *Cinco caras de la modernidade* [trad. De Francisco Rodríguez Martín], Madrid, Tecnos Alianza.
- CARDOSO, Patrícia da Silva (2008) - «Loucura», in *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*

- [Coordenação de Fernando Cabral Martins], Lisboa, Caminho, pp.418-421.
- CARMODY, Francis J. (1960) - «Le Décadisme», in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Nº12, pp.121-131.
- CASTRO, E. M. de Melo e (1987) - *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte*, 2ª ed., Lisboa, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação.
- CASTRO, Eugénio de (1990) - «Prefácio de Horas», in MARTINS, Fernando Cabral [ed.], *Poesia Simbolista Portuguesa* [Apresentação crítica, seleção, nota e linhas de leitura de Fernando Cabral Martins], Lisboa, Editorial Comunicação, PP. 181-182.
- CASTRO, Ivo (1990) - «O 'Corpus' de "O Guardador de Rebanhos" depositado na Biblioteca Nacional (1988)», *Editar Pessoa - Edição crítica de Fernando Pessoa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp.71-89.
- CATROGA, Fernando e CARVALHO, Paulo A. M. de (1996) - *Sociedade e Cultura Portuguesas II*, Lisboa, Universidade Aberta.
- CENTENO, Yvette (1979) - «Ophélia-bébézinho ou o horror do sexo», in *Colóquio / Letras*, 49, Maio, pp.11-19.
- CLÉMENT, Élisabeth (1997) - «Schopenhauer, Arthur», in *Dicionário Prático de Filosofia*, Lisboa, Terramar, p.349.
- COELHO, Eduardo Prado Coelho (1987a) - «José Gil: um terceiro paradigma nos estudos pessoano», in *Jornal Expresso*, 5 de setembro de 1987, Lisboa, pp.42-43.
- COELHO, Eduardo Prado (1987b) - «O interminável declínio do positivismo» in *Os universos da crítica: paradigmas nos estudos literários*, Lisboa, Edições 70, pp.313-319.
- COELHO, Jacinto do Prado (1966) - «Fernando Pessoa, pensador múltiplo», introd. a *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, textos estabelecidos e prefaciados por Jacinto do Prado Coelho e Georg Rudolf Lind, Lisboa, Edições Ática, pp.XXI-XXXVII.
- COELHO, Jacinto do Prado (1977) - «Cronologia e Variantes da "Mensagem"», *A Letra e o Leitor*, 2ª ed., Lisboa, Moraes Editores, pp.227-234.

- COELHO, Jacinto do Prado (1983a) - «Decadência como tema literário», in *Dicionário de Literatura*, 3ª edição, Porto, Figueirinhas Porto, p.248.
- COELHO, Jacinto do Prado (1983b) - «Decadentismo», in *Dicionário de Literatura*, 3ª edição, Porto, Figueirinhas Porto, pp.249-250.
- COELHO, Jacinto do Prado (1987) - «A loucura na obra de Fernando Pessoa», in *Ao contrário de Penélope*, Venda Nova, Bertrand, pp.255- 258.
- COELHO, Jacinto do Prado (1990) - *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, 4ª edição revista e atualizada, Lisboa, Editorial Verbo.
- COELHO, Jacinto do Prado (1996) - «Cronologia e Variantes da "Mensagem"», *A Letra e o Leitor*, 3ª ed., Lisboa, Lello e Irmão Editores, pp.285-294.
- COELHO, Joaquim-Francisco (1990) - «Sobre o tédio da vida no "Opiário"», in *Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp.40-44.
- COELHO, Nelly Novaes (1991) - «A Poesia Fernandina e a Grande Mutação do Conhecimento no Século XX», in *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, Difel, pp.701-718.
- COELHO, Odete Penha (1991) - «Leitura de Álvaro de Campos (um percurso da modernidade: Da euforia para a disforia)», in *Atas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, Vol. II, pp.201-109.
- Communications* (1976), nº 25, (tít. genérico: «La notion de crise»).
- CROUZET, Michel (1974) - «"Mademoiselle de Maupin" ou l'Éros romantique», in *Romantisme*, 1974, nº8, Écriture et désir, pp.2-21.
- CROWDY, Rachel Eleanor e ANSLINGER, Harry J. (1957) - «Opium Traffic», in *Encyclopaedia Britannica*, Chicago, pp.812-813.
- CRUZ, Duarte Ivo (1991) - *O simbolismo no teatro português*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa.

- CUNHA, Teresa Sobral (1987) - «Fernando Pessoa, Diário (Inédito) de 1906», in *Colóquio/Letras*, 95, pp.80-95.
- D'ALGE, Carlos (1989) - *A Experiência Futurista e a geração de "Orpheu"*, Lisboa, ICALP.
- DEMERS, Jeanne (1980) - «Entre l'art poétique et le poème: le manifeste poétique ou la mort du père», in *Études françaises*, vol. 16, nº 3-4, pp.3-20.
- ELIA, Sílvio (1991) - «O existencialista Bernardo Soares», in *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, Difel, pp.719-741.
- FERREIRA, Ana Paula (1993) - «Discursos femininos, teoria crítica feminista: para uma resposta que não é», in *Discursos - Estudos de língua e cultura portuguesas*, nº 5, Outubro, Coimbra, Universidade Aberta, pp.13-27.
- FERREIRA, David (s/d) - «Franquismo», in *Dicionário de história de Portugal* [dirigido por Joel Serrão], vol. III, Porto, Livraria Figueirinhas, pp.74-75.
- FERREIRA, Virgílio (1975) - «Inquérito: O significado histórico do Orpheu (1915-1975)» in *Colóquio / Letras*, nº 26, Julho de Lisboa, Abril-Setembro, pp.20-22.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore (1987) - *O Alibi Infinito - O projecto e a prática na poesia de Pessoa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- FOUCAULT, Michel (1999) - *História da Sexualidade* [tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque], Rio de Janeiro, Graal, Vol I.
- Fotobibliografia de Fernando Pessoa* (1988) [Organização, Introdução e Notas de João Rui de Sousa], Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- FRAGA, Gustavo de (1990) - «Hartmann (Eduard von)» in, *Logos: enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, [Dir. Roque Cabral et al.], Verbo, vol. 2, pp. 1008-1009.
- FRANÇA, José-Augusto (1975) - «Inquérito: O significado histórico do Orpheu (1915-1975)» in *Colóquio / Letras*, nº 26, Julho de Lisboa, Abril-Setembro, pp.17-18.

- FRANÇA, José-Augusto (2000) - *A arte e a sociedade portuguesa no século XX (1910 a 2000)*, 4ª edição atualizada, Lisboa, Livros Horizonte.
- FRANÇA, José-Augusto (2004) - *História da Arte em Portugal. O Modernismo*, Lisboa, Editorial Presença.
- FREUND, Julien (1984) - *La décadence: histoire sociologique et philosophique d'une catégorie de l'expérience humaine*, Paris, Éditions Sirey.
- FURST, Lilian R. e SKRINE, Peter N. (1975) - *O Naturalismo*, Lisboa, Lysia.
- GALHOZ, Maria Aliete Dores (1984a) — «Introdução a Orpheu 2», in *Orpheu 2*, 4ª ed., Lisboa Ática, pp.VII-LXVIII.
- GALHOZ, Maria Aliete Dores (1984b) — «O Momento Poético do Orpheu», in *Orpheu 1*, 5ª ed., Lisboa Ática, pp.XIII-LI.
- GAUTIER, Théophile (1868) - «Préface», in *Fleurs du mal*, Paris, Michel Lévy, pp.1-75.
- GAUTIER, Théophile (1880) - «Préface: Une des choses les plus burlesques...», in *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Charpentier, pp.1-36.
- GLEIZE Jean-Marie (1980) - «Manifestes, préfaces: sur quelques aspects du prescriptif», in *Littérature*, N°39 (tít. genérico: «Les Manifestes»), pp.12-16.
- GUERRA da CAL, Ernesto (1983) - «Vencidos da Vida», in *Dicionário de Literatura*, 3ª edição, Porto, Figueirinhas Porto, pp.1136-1137.
- GIDDENS, Anthony (1993) - «Foucault e a sexualidade», in *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas* [tradução de Magda Lopes], São Paul, Editora da Universidade Estadual Paulista, pp.27-45.
- GIL, José (1987) - *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*, Lisboa, Relógio d'Água.
- GOMES, Fátima Inácio (2008) - «Sexualidade», in *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português* [Coordenação de Fernando Cabral Martins], Lisboa, Caminho.

- GONÇALVES, Robson Pereira (1991) - «A questão do sujeito em Fernando Pessoa», in *Atas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, Vol. II, pp. 279-301.
- GUIMARÃES, Fernando (1975) - «Inquérito: O significado histórico do Orpheu (1915-1975)» in *Colóquio / Letras*, nº 26, Julho de Lisboa, Abril-Setembro, pp.10-12.
- GUIMARÃES, Fernando (1987) — «Acerca da primeira série da revista A Águia», in *Nova Renascença*, 27/28, Julho/Dezembro, pp.199-204.
- GUIMARÃES, Fernando (1988) - *Poética do Saudosismo*, Lisboa, Editorial Presença.
- GUIMARÃES, Fernando (1992) - *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Porto, Lello Editores.
- GUIMARÃES, Fernando (1999) - *O modernismo português e a sua poética*, Porto, Lello Editores.
- GUIMARÃES, Fernando (1996a) - «Saudosismo: o sentimento como emoção e como ideia», *Linguagem e Ideologia*, 2ª ed., Porto, Lello Editores, pp.107-112.
- GUIMARÃES, Fernando (1996b) — «Saudosismo», in MACHADO, Álvaro Manuel [dir. e org.], *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença, pp.555-557.
- GUIMARÃES, Fernando (2008) - «Fingimento», in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* [coord. MARTINS, Fernando Cabral], Caminho, Lisboa, pp.284-286.
- HATHERLY, Ana (1975) - «Inquérito: O significado histórico do Orpheu (1915-1975)» in *Colóquio / Letras*, nº 26, Julho de Lisboa, Abril-Setembro, pp.7-8.
- HAUSHEER, HERMAN (1990) - «Nietzsche, Friedrich», in *Dicionário de Filosofia*, [Direção de Dagobert D. Nunes], Lisboa, Editorial Presença, pp.270.
- HOMEM, Amadeu Carvalho (1992) - «O 'Ultimatum' inglês de 1890 e a opinião pública», in *Revista de História das Ideias*, 14, Coimbra, Instituto de História e Teoria das Ideias/Faculdade de Letras, pp. 281-296.

- HOMEM, Amadeu Carvalho (2011) - «Linhas de Clivagem do Ultimato Inglês», in RITA, Annabela e VILA MAIOR, Dionísio [coordenadores], *Do Ultimato à(s) república(s). Variações literárias e culturais*, Lisboa, Esfera do Caos, pp.11-18.
- HUYSMANS Joris-Karl (1922) - *À rebours*, Paris, Georges Crès.
- JENNINGS, Hubert D. (1984) - *Os dois exílios: Fernando Pessoa na África do Sul*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida / Centro de Estudos Pessoaanos.
- JENNINGS, Hubert D. (1985) — «The South African episode», in *Actas do 2º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, pp.309-331.
- JÚDICE, Nuno (1992) - «Veios finisseculares na linguagem poética do modernismo», in *O processo poético. Estudos de teoria e crítica literárias*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp.97-102.
- JÚDICE, Nuno (1986) - *A era do Orpheu*, Lisboa, Terra Nostra.
- JÚDICE, Nuno (1990) - «O Futurismo em Portugal», in *Portugal Futurista*, Lisboa, Contexto [edição Facsimilada], pp. 3-7.
- JÚDICE, Nuno (1993) - *Poesia futurista portuguesa Faro, 1916-1917* [selecção e prefácios de Nuno Júdice *Poesia*].
- KRABBENHOFT, Kenneth (2011) - *Fernando Pessoa e as Doenças do Fim de Século*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- KRYSINSKI, Wladimir (1980) - «Une automobile, une mitrailleuse, une gifle et un singe crevé: Marinetti et ses avatars slaves», in *Études françaises*, vol. 16, n° 3-4, pp.79-103.
- LANCASTRE, Maria José de (1986) - *Fernando Pessoa: uma fotobiografia*, 4ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda e Centro de Estudos Pessoaanos.
- LEIDECKER, Kurt F. (1990) - «Hartmann, Eduard von», in *Dicionário de Filosofia*, [Direção de Dagobert D. Nunes], Lisboa, Editorial Presença, p.178.
- Littérature* (1980), 39, Paris, octobre (tít. genérico: «Les Manifestes»).

- LIND, Georg Rudolf (1970) - Teoria poética de Fernando Pessoa, Porto, Inova.
- LIND, Georg Rudolf (1981) - *Estudos sobre Fernando Pessoa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- LISBOA, Eugénio (1980) - *Poesia Portuguesa: do "Orpheu" ao Neo-Realismo*, Lisboa, Biblioteca Breve.
- LOPES, Óscar (1987a) - *Entre Fialho e Nemésio I*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- LOPES, Óscar (1987b) - *Entre Fialho e Nemésio II*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- LOPES, Teresa Rita (1984) - «A raça bela adormecida para Pessoa e os Saudosistas», in *Afecto às letras. Homenagem da Literatura Portuguesa contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp.623-632.
- LOPES, Teresa Rita (1985) - *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian. Centre Culturel Portugais.
- LOPES, Teresa Rita (1990) - *Pessoa por conhecer — Roteiro para uma expedição*, Lisboa, Estampa, Vol. I.
- LOPES, Teresa Rita (1992) - "Apresentação do engenheiro". In: *Álvaro de Campos. Vida e Obras do Engenheiro*, [Introdução, Organização, Transcrição e Notas de Teresa Rita Lopes]. Lisboa, Editorial Estampa, pp.15-42.
- LOURENÇO, António Apolinário (1990) - "«Mar Português»: aventura e iniciação", in *Revista Colóquio/Letras*, n.º 113/114, Janeiro de 1990, pp.125-136.
- LOURENÇO, António Apolinário (1995) - *Identidade e alteridade em Fernando Pessoa e António Machado*, Braga, Angelus Novus.
- LOURENÇO, Eduardo (1974) - «"Orpheu" ou a poesia como realidade», *Tempo e Poesia*, Porto, Editorial Inova, pp.47-67.
- LOURENÇO, Eduardo (1975) - «Inquérito: O significado histórico do Orpheu (1915-1975)» in *Colóquio / Letras*, nº 26, Julho de Lisboa, Abril-Setembro, p.9.
- LOURENÇO, Eduardo (1981) - *Fernando Pessoa revisitado: leitura estruturante do drama em gente*, Lisboa, Moraes Editores.

- LOURENÇO, Eduardo (1988) - *O Labirinto da Saudade*, 3ª Edição, Lisboa, Dom Quixote.
- LOURENÇO, Eduardo (1993) - *Fernando rei da nossa Baviera*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- LYRA, Pedro (1991) - «O *Ultimatum* como fundamento da poética de Pessoa», in *Atas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, Vol. II, pp. 223-233.
- MACEDO, Hélder (1986) - *Nós Uma Leitura de Cesário Verde*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- MACEDO, Hélder (s/d) - *O Romântico e o Feroz (Cesário Verde)*, Lisboa, Estúdio & Etc.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de (1996) - «O gesto, e não as mãos. A figuração do feminino na obra de Fernando Pessoa: uma gramática da mulher evanescente», in *Colóquio / Letras*, 140/141, Lisboa, Abril-Setembro, pp.17-47.
- MARTINS, Cabral Fernando (1986) - *Poesias de Álvaro de Campos* [apresentação crítica, selecção, notas e linhas de leitura de Cabral Martins], Lisboa, Comunicação.
- MARTINS, Oliveira (1957) - *Política e História*, vol. II, Guimarães, Guimarães & Cª. Editores, pp.170-172.
- McFARLANE, James (1991) - «The mind of modernism», in BRADBURY, Malcolm e McFARLANE, James [eds], *Modernism 1890-1930*, Harmondsworth, Penguin Books, pp.71-93.
- MIRANDA, Luís de (2006) - «Le marché de la dégénérescence», in NORDAU, Max, *La Dégénérescence*, Paris, Max Milo Editions, Collection Condition humaine, pp.7-10.
- MONTEIRO, Tais Campos (2006) - *Mais além do drama poético de Fernando Pessoa*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- MOISÉS, Carlos Filipe (1981) - *O Poema e as Máscaras*, Coimbra, Almedina.
- MOISÉS, Leyla-Perrone (1991) - «O futurismo saudosista de Fernando Pessoa», in *Atas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, Vol. II, pp.17-27.

- MOISÉS, Massaud (1988) - *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*, São Paulo, Editora Cultrix.
- MORETTO, Fulvia M. L. (1989) - *Caminhos do Decadentismo Francês*, S. Paulo, Editora Perspetiva e Editora da Universidade de S. Paulo.
- MORÉAS, Jean (1886) - «Le manifeste symboliste», in *Le Figaro*, samedi 18 septembre 1886, Supplément Littéraire, pp.1-2.
- MORIN, Edgar (1976) - «Pour une crisologie», in *Communications*, 25, pp.149-163.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1978) - «Estas "Cartas de Amor" de Fernando Pessoa», in PESSOA, Fernando, *Cartas de amor de Fernando Pessoa*, Lisboa, Edições Ática, pp.177-222.
- NORDAU, Max (2006) - *La Dégénérescence*, Paris, Max Milo Editions, Collection Condition humaine.
- NUNES, Teresa (2011) - «Do Ultimato à República», in RITA, Annabela e VILA MAIOR, Dionísio [coordenadores], *Do Ultimato à(s) república(s). Variações literárias e culturais*, Lisboa, Esfera do Caos, pp.415-430.
- OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de, PEREIRA, Maria Luiza Secher (1991) - «Fernando Pessoa: o Amor interdito?», in *Atas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, Vol. II, pp. 133-145.
- OSAKABE, Haqira (2008) - «Decadência», in *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português* [Coordenação de Fernando Cabral Martins], Lisboa, Caminho, pp.208-210.
- PACE, Andrée (2006) - «Sombre Prophète», in NORDAU, Max, *La Dégénérescence*, Paris, Max Milo Editions, Collection Condition humaine, pp.11-32.
- PATRÍCIO, António (2007) - *O Fim história dramática em dois quadros/ Diálogo na Alhambra* — [edição de Armando Nascimento Rosa], Lisboa, Assírio e Alvim.
- PATRÍCIO, Rita e PIZARRO Jerónimo (2006) - «Introdução», in *Fernando Pessoa, 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, pp.7-36.

- PATRÍCIO, Rita, PIZARRO, Jerónimo (2008) - «Jean Seul de Méluret», in *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português* [Coordenação de Fernando Cabral Martins], Lisboa, Caminho, pp.449-450.
- PAZ, Octavio, (1988) - *Fernando Pessoa, o desconhecido de si mesmo*, Lisboa, Veja.
- PEDRO, Emília Ribeiro (1987) - «Feminino/Masculino. Das relações entre mito, ideologia e produção discursiva», in *Revista da Faculdade de Letras*, nº 7, 5ª Série, Lisboa, pp.23-32.
- PEREIRA, José Carlos Seabra (1975) - *Decadentismo e simbolismo na poesia portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos.
- PEREIRA, José Carlos Seabra (1979) - *Do fim-de-século ao tempo de Orfeu*, Coimbra, Almedina.
- PEREIRA, José Carlos Seabra (1987) - «Cesário Verde, um realismo insatisfeito», in *Revista da Universidade de Aveiro, Letras* - Nº 4-5 1987-1988, pp.245-284.
- PEREIRA, José Carlos Seabra (1990) - «Rei-Lua, destino dúbio», in *Colóquio/Letras*, 117/118, setembro-dezembro, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp.169-192.
- PEREIRA, José Carlos Seabra (1995) - «Decadentismo e Simbolismo: esteticismo agónico e contemplativismo analógico», in *História Crítica da Literatura Portuguesa [Do Fim-de-século ao Modernismo]*, Verbo, Lisboa, pp.62-67.
- PEREIRA, José Carlos Seabra (1996) - «Decadentismo», in MACHADO, Álvaro Manuel [dir. e org.], *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença, pp.517-519.
- PERRONE-MOISÈS, Leyla (2008) - «Doença». in *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português* [Coordenação de Fernando Cabral Martins], Lisboa, Caminho, pp.224-227.
- PICCHIO, Luciana Stegagno (1990) - «Filologia vs Poesia? Eu defendo o "Dia Triunfal"», in *Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp.63-70.
- PIEIDADE, Ana, VILA MAIOR, Dionísio (2001) - *A Geração de 70 e a Geração de Orpheu: Portugal em Questão*, Lisboa, Universidade Aberta.

- PIJOAN, J. (1987) - *História da arte*, vol 8, Lisboa, Alfa, pp. 312-318.
- PIZARRO, Jerónimo (2006) - «Introdução», in PESSOA, Fernando *Escritos sobre Génio e Loucura*, edição crítica de Fernando Pessoa, volume VII, Tomos I e II, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp.7-30.
- PIZARRO, Jerónimo (2007) - *Fernando Pessoa: Entre Génio e Loucura*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PIZARRO, Jerónimo (2008a) - «Nordau, Max», in *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português* [Coordenação de Fernando Cabral Martins], Lisboa, Caminho, p.537.
- PIZARRO, Jerónimo (2008b) - «Degenerescência», in *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português* [Coordenação de Fernando Cabral Martins], Lisboa, Caminho, p.210.
- Portugal Futurista* (1990), Lisboa, Contexto [edição Facsimilada].
- QUADROS, António (1981) - *Fernando Pessoa Vida, Personalidade e Génio a obra e o homem*, Arcádia, Lisboa.
- QUEIRÓS, Alípio (2009) - *A Recepção de Freud em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.
- QUEIRÓS, Eça de (s/d) - *Os Maias*, Lisboa, Edição "Livros do Brasil".
- REBELLO, Luís Francisco (1979) - *O Teatro Simbolista e Modernista (1890-1939)*, Amadora, Instituto de Cultura Portuguesa.
- REIS, Carlos (1984) - «Fradique Mendes: origem e modernidade de um projecto heteronímico», in *Cadernos de Literatura*, 18, Outubro, pp. 45-60.
- REIS Carlos (1990) - *Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea*, Lisboa, Universidade Aberta.
- REIS, Carlos (1992) - «O estatuto da heteronímia. Origens, discursos, variações», in *Atas do Terceiro Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, Universidade de Coimbra de 18 a 22 de junho de 1990, Coimbra, pp.19-36.
- REIS, Carlos (1995) - *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*, Coimbra, Almedina.
- RICHARD, Noël (1961) - *À l'aube du symbolisme Hydrophates, Fumistes et Décadents*, Paris, Nizet.

- RICHARD, Noël (1968) - *Le mouvement décadent, Dandys, Esthètes et Quintessements*, Paris, Nizet.
- RITA, Annabela (1985) - «Mensagem: profetizando ou instituindo?», in *Persona*, 11/12, Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, Dezembro, pp.27-32.
- RITA, Annabela (2011) - «Retrato nacional da Monarquia à República», in RITA, Annabela e VILA MAIOR, Dionísio [coordenadores], *Do Ultimato à(s) república(s). Variações literárias e culturais*, Lisboa, Esfera do Caos, pp.57-68.
- RITTI, Antoine (1888) - «Exhibitionnistes» in *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, [publication sous la direction de M. A. Dechambre], série 1, tome 36, Paris, G. Masson-P. Asselin, pp.427-429.
- ROIG, Adrien (1993) - «Mensagem: heráldica e poesia», in PESSOA, Fernando, *Mensagem. Poemas esotéricos* (edição crítica coord. por José Augusto Seabra), Madrid, Archivos/Fundação Eng^o António de Almeida, pp.280-302.
- ROSA, Armando Nascimento (2007) - «Posfácio Começar com o Fim» in PATRÍCIO, António — *O Fim história dramática em dois quadros/ Diálogo na Alhambra* — [edição de Armando Nascimento Rosa], Lisboa, Assírio e Alvim.
- SARAIVA, Arnaldo (1986) - *O Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português - Subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*, Porto.
- SARAIVA, Arnaldo (1983) — «Os órfãos do Orpheu e o romance heteronímico», in *Persona*, 9, Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, Outubro, pp.9-14.
- SARAIVA, Arnaldo (1988) — «O Extinto e Inextinguível Orpheu», in AAVV, *Um Século de Poesia (1888-1988)*, Lisboa, A Phala, pp.41-46.
- SAPEGA, Ellen (1993), “Para uma aproximação feminista do modernismo português”, in *Discursos - Estudos de língua e cultura portuguesas*, nº 5, Outubro, Coimbra, Universidade Aberta, pp.67-80.
- SEABRA, José Augusto (1979) - «Amor e Fingimento (Sobre as “Cartas de Amor” de Fernando Pessoa)», in *Persona*, 3, Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, Julho, pp.77-85.

- SEABRA, José Augusto (1983) — «Orpheu 3», in *Orpheu 3*, Porto, Nova Renascença, pp.III-VIII.
- SEABRA, José Augusto (1985) - *O herotexto pessoano*, Lisboa, Ed. Dinalivro.
- SEABRA, José Augusto (1988) - *Fernando Pessoa ou o poetodrama*, 3ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SEABRA, José Augusto (1991) - «Poética e Filosofia em Fernando Pessoa», in *Atas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, Vol. I, pp.401-409.
- SEABRA, José Augusto (1996) - «L'universalité de Mensagem», in *O Coração do Texto. Le Cœur du Texte — Novos ensaios pessoanos*, Lisboa, Edições Cosmos, pp.181-187.
- SEABRA, José Augusto (2003) - «Revistas e movimentos culturais no primeiro quarto de século», in AA.V.V., *Revistas, Ideias e Doutrinas. Leituras do Pensamento Contemporâneo*. Lisboa, Livros Horizonte, pp.19-34.
- SENA, Jorge (1975) - «Inquérito: O significado histórico do Orpheu (1915-1975)» in *Colóquio/Letras*, nº 26, Julho de Lisboa, Abril-Setembro, pp.12-17.
- SERRÃO, José Vicente (1990) - "Ultimato", in *Dicionário Enciclopédico da História de Portugal*, s/l, Publicações Alfa, Vol 2.
- SEVERINO, Alexandrino (1983) - *Fernando Pessoa na África do Sul: a formação inglesa de Fernando Pessoa*, Lisboa, Pub. Dom Quixote.
- SILVA, Jaime H. da (1985) - «Between english and portuguese: Fernando Pessoa, the Estrangeirado», in *Actas do 2º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, pp.547-568.
- SILVA, Vítor Manuel Aguiar e (1984) - *Teoria da Literatura*, 6ª ed., Coimbra, Livraria Almedina.
- SIMÕES, João Gaspar (1987) - *Vida e obra de Fernando Pessoa*, 5ª ed., Lisboa, Dom Quixote.
- STARN, Randolph - «Métamorphoses d'une notion», in *Communications*, 25, pp. 4-18.
- TEIXEIRA, Joaquim de Sousa (1984) - «Pessoa», in *Polis*, vol.4, Lisboa/São Paulo; Editorial Verbo, pp.1178-1203.

- VERDE, Cesário (1983) - *O livro de Cesário Verde*, Lisboa, Círculo de leitores.
- VERLAINE, Paul (1884) - *Jadis & Naguère*, Paris, Léon Vanier libraire éditeur.
- VERLAINE, Paul (1888) - «Lettre au Décadent», in *Le Décadent Revue littéraire bi-mensuelle*, nº 2, 3^{ème} année, 2^{ème} Série, 1 à 15 janvier, Paris, pp.1-2.
- VILA MAIOR, Dionísio (1993) - «Fernando Pessoa - Maria José: alteridade e discurso feminino», in *Discursos - Estudos de língua e cultura portuguesas*, nº 5, Outubro, pp.81-114.
- VILA MAIOR, Dionísio (1994) - *Fernando Pessoa: heteronímia e dialogismo — O contributo de Mikhaïl Bakhtine*, Coimbra, Livraria Almedina.
- VILA MAIOR, Dionísio (1996) - *Introdução ao Modernismo*, Coimbra, Livraria Almedina.
- VILA MAIOR, Dionísio (1999) - «Fernando Pessoa: da essência amorosa à demanda da totalidade», in *Letras de Hoje*, nº 115, Porto Alegre, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, pp.55-64.
- VILA MAIOR, Dionísio (2001) - «Literatura, cinema e o sujeito "dos tempos modernos". A presença da descontinuidade, in *Literatura em "Discurso(s)": Saramago, Pessoa, Cinema e Identidade*, Coimbra, Pé de página Editores, pp.62-110.
- 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 (2005) - «O Modernismo, a Mulher e o apelo ao Destino para questionar a Verdade», in *Colóquio Literatura e História: para uma prática interdisciplinar*, Lisboa, Universidade Aberta, pp.127-136.
- 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], nº78, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 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.

VILA MAIOR, Dionísio (2009a) - «Erotisme et sexualité», in *Actes du Colloque international des 5,6 et 7 mars 2009 à Amiens*, Amiens, Presses du "Centre d'Études Médiévales" Université de Picardie – Jules Verne, pp.284-293.

VILA MAIOR, Dionísio (2009b) - *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 carnavalisée 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 (2012) - «O 'instinto' modernista», in *Carnets IV*, Lisboa, (Res)sources de l'extravagance, pp.167-189.

ZOLA, Émile (1971) - *Le roman expérimental*, Paris, Garnier-Flammarion.