

***CENA PRIMITIVA***  
**ORIGINALIDADE E MODERNIDADE A PARTIR DE ALEXANDER**  
**SEARCH E A *VERY ORIGINAL DINNER***

Francisco Saraiva Filho

**Resumo:** Oito anos antes da publicação do primeiro número de *Orpheu*, Fernando Pessoa assinava sob a personalidade de Alexander Search o conto *A Very Original Dinner*, texto onde a presença de Edgar Allan Poe se cruza com a redescritção de temas provenientes de tradições diversas, nomeadamente científicas e literárias. Partindo da discussão de tópicos como a volúpia do novo, o elemento primitivo, o grotesco e a originalidade, de posterior destaque no movimento modernista, o presente trabalho propõe, através deste conto e do seu protagonista, Herr Wilhelm Prosit, pistas de releitura da modernidade estética no âmbito da dimensão autossacrificial do artista e suas relações com a elevação e de autonomização do literário, colocando-as em diálogo com outras experiências artísticas finisseculares (Félicien Rops, James Ensor).

**Palavras-chave:** modernidade, originalidade, primitivo, arte, linguagem

**Abstract:** Eight years before *Orpheu's* first issue in 1915, Fernando Pessoa wrote on Alexander Search's personality "*A Very Original Dinner*", a English short story where Edgar Allan Poe's influence crosses with other important topics arising from scientific and literary traditions. Reading through this text and its protagonist, Herr Wilhelm Prosit, some topics like the lust (*voluptas*) of the new, the primitive element, the grotesque and the originality theme, whose importance in the modernist movement have been studied, this paper aims to show some clues, among others, concerning artist's self-sacrificial dimension as a means of raising literature's autonomy, placing them in a dialogue with other artistic experiences of the late nineteenth century (Félicien Rops, James Ensor).

**Keywords:** modernity, originality, primitive, art, language.

“O papua chacina os inimigos e come-os, mas não é um criminoso.  
Mas quando um homem moderno mata outro homem e o come,  
é um criminoso ou um degenerado” (Adolf Loos)

## 1. Voluptas

A gastronomia agrada ao pensamento e à Arte. Dos simpósios de Platão e de Kierkegaard aos banquetes festivos de Brueghel e Veronese, das inúmeras descrições literárias às mais antigas listas de produtos e utensílios, os rituais de preparação e consumo dos alimentos em comunidade acompanham a família humana num sentido que excede a satisfação de uma necessidade vital à conservação da espécie. A “lei do ventre” a cuja fogueira, de acordo com antiga tradição etimológica não confirmada, se abrigam os membros de um mesmo parentesco obteve desde cedo a elevação a um ato ritualizado e complexo, envolto em códigos e subcódigos de ampla divulgação (das *artes conquendi* da Antiguidade aos livros de etiqueta e convivialidade) que refletem uma *technê* onde se combinam inspiração, talento, habilidade e sublime. Comer é uma necessidade rizomática que a confecção gastronômica aspira a elevar ao estado da mais abrangente volúpia. Foi este o termo escolhido por Albino Forjaz de Sampaio em 1940 para título do seu livro sobre a gastronomia portuguesa, recuperado a partir do *De honesta voluptate*, obra quatrocentista do sábio Platina, cuja redução justifica no breve prefácio: “Volúpia diz tudo, a volúpia de comer, de encher o papo, volúpia necessária e pela qual tudo se faz. Honesta? Pois sim. Como quiserem” (Sampaio 2000: 15).

Esta neutralização ética da volúpia de comer (a axiologia desvalorizada perante a “lei do ventre”) não pretende desvirtuar a dimensão estética esperada num livro como o que citámos anteriormente, que herda parte do espírito das mais antigas *artes coquendi*, mas antes convocar a memória desse estado de sofreguidão primitiva que adequaríamos à bestialidade original da comunidade devoradora, aquela que corresponde a um âmbito no qual, como referiria Derrida (2004: 61), a cumplicidade entre a besta, o soberano e o criminoso exerciam o fascínio do que se encontrava fora da lei e do que se apropriava da força da voz (a vociferação) como potência análoga ao espírito devorador; volúpia do grito e devoração artística que foram do mesmo modo

caras aos manifestos das vanguardas, se pensarmos na exemplar proclamação de Oswald de Andrade no *Manifesto Antropófago* de 1928 quanto à abertura ao “mundo oreular”<sup>1</sup> como fundamento do seu movimento, mundo este que é o da volúpia *na* e *da* originalidade, esta não unilateralmente apreendida na sua essência de temporalidade mas ainda na dimensão tópica de uma *origo* que, ainda a propósito da gastronomia, Brillat-Savarin adequava em 1825 na sua *Physiologie du Gôut* ao sentido genésico do gosto, “um lugar sensual que não podemos recusar” (2010: 40) considerado análogo ao amor físico dos opostos.

O projeto pessoal de Brillat-Savarin de cunhar uma ciência da gastronomia como um conhecimento racional de tudo o que se relacionaria com o homem enquanto ser que come e cujo intuito é o da conservação (*idem*: 56) condu-lo a perspetivar o genésico como um sexto sentido e a distanciá-lo, pela sua natureza agregadora de todos os restantes sentidos, da matriz primeira da existência humana que corresponderia a um estado natural onde as sensações viveriam descontroladas, em estado bruto, confusas e isentas de qualquer juízo de gosto (*idem*: 41). Vivendo a seu modo a transição do *Grand Siècle* para as convulsões românticas, terá encarado o genésico como uma força de ordenamento que se perspetiva no concurso das partes e circunstâncias particulares, conceção que no tratado atribuído a Longino fora valorizada como causa do sublime, entre a “certa disposição das figuras” e “certa elevação do espírito” (Oliveira 1984: 57). Sendo a gastronomia, para Brillat-Savarin, “a preferência apaixonada, racional e habitual de todos os objetos que agradam ao paladar” (*idem*: 107), para o concurso da volúpia estarão à disposição todos os artifícios que garantam a transformação, sublimação ou ocultação do banal. Natural e natureza, numa perspetiva original (a que mais se aproxima do apelo à imagem idealizada de um estádio de origem da humanidade – uma época/*topos* – assimilável ao desencontro de instintos e sensações), pouco se adapta a esta conceção genesiaca ordenadora.

Por sua vez, a modernidade estética baudelairiana saberá prolongar a relação entre volúpia, beleza e artifício na perspetiva de uma reflexão ambivalente quanto à releitura do natural e o seu papel na arte. Em *O Pintor da Vida Moderna* (1863), o elogio da maquilhagem feminina como ornato, moda ou processo de superação de imperfeições naturais faz supor a clássica correspondência entre ética e estética no âmbito de uma leitura aparentemente negativa do natural enquanto fonte do mal, tendo o contraponto do artifício como um bem e uma virtude (Baudelaire 2004: 51). Parece tratar-se, todavia, de uma tomada de posição de esbatimento dialético destas

ideias mais do que da defesa de uma posição, se considerarmos que a condenação aparente do natural (da *simples* natureza) é feita eticamente (dela nasce o crime, a violência, a antropofagia) contrariamente ao sobrenatural, fonte do bem, da arte e da aprendizagem das leis (cf. *idem*: 49). Se é certo que a arte se encontra na ordem do belo, sabemos que para Baudelaire este conceito é suficientemente abrangente para poder legitimar a “arte pura” ou “a beleza particular do mal, o belo no horrível”, sempre tomada enquanto projeto na sua presentificação e efemeridade, ou em tudo o que permaneceria de “bárbaro e de ingênuo” e que tanto lhe encantara encontrar na obra de Constantin Guys, artista “dirigido pela natureza” (*idem*: 24). Relembremos que a experiência estética baudelairiana, de acordo com Jürgen Habermas, se encontra no ponto de intercepção entre atualidade e eternidade, em cujo encontro com o efêmero se perspective a aparição do clássico futuro, este último finalmente entendido como “o passado autêntico de um presente vindouro” (Habermas 1990: 20). O clássico parte do presente tornado intemporal (é ele o novo passado), mas a sua intercepção no eterno abre o caminho a um mundo mítico de que o bárbaro (o primitivo) ou suas figurações presentificadas (o louco, o gênio, a criança) fazem parte e cujo interesse estético merecerá especial destaque.

Aquele que é o projeto de tomada do dorso da temporalidade de um *nunc* que é o da gestação da novidade sem deixar de olhar a partir desta garupa as ruínas de um passado que lhe assiste como forma, tema ou linguagem – pensamos aqui no *Angelus Novus* benjaminiano, o da modernidade que, impelida para o futuro, permanece de asas, olhos e boca abertos para o espetador (aquele que permanece eternamente no futuro que é o *nunc*), apesar de estático perante a catástrofe – torna-se, nas palavras de Paul de Man (1999: 183), uma das grandes angústias do artista da modernidade, para quem a rejeição presente é proporcional ao da sua dependência em relação a esse passado. A ambivalência reside nesse nó formulado pela tensão da *ordem* suscitada por um projeto de modernidade – o ensaio de Baudelaire na sua função reflexiva programática – que luta contra os seus próprios termos na direção da falha e da contingência; como recordou Paul de Man, o escritor em relação à modernidade “não pode renunciar à pretensão de ser moderno, mas não pode igualmente resignar-se à sua dependência face a predecessores” (*idem*: 184). O dilema apresentado ao “pintor da vida moderna” não se pauta expressivamente pelas dissensões contra a arte burguesa e o seu academismo, mas pela compreensão da insegurança do seu projeto e pela angústia decorrente da impossibilidade do esquecimento, nomeadamente

quando a volúpia do *nunc* enfrenta o pensamento e consciência da condição natural das origens e, como veremos, a eterna vontade de retorno à sede da verdadeira originalidade que é a da emoção estética primeira. Para Walter Benjamin, a ambiguidade residiria precisamente na condição de a modernidade não cessar de invocar sempre a mais antiga história – Habermas nele confirma a oposição tanto à crença cega no progresso como ao historicismo (*idem*: 22) - e em simultâneo, a propósito do *flâneur*, a ilusão do novo e da novidade constituírem a quintessência da falsa consciência em que ambas se refletem especularmente na ilusão do sempre-semelhante (Benjamin 2000: 60). Nesta perspectiva, o “grito de pavor” que o artista emite antes de ser necessariamente vencido no duelo que é o estudo da beleza, como Baudelaire (1991: 91) sublinha no *confiteor* do artista nos *Petits Poèmes em Prose*, é mais conformativo do que reativo; a força da volúpia do pensamento encara modernidade e temporalidade, ainda de acordo com Walter Benjamin (*ibidem*) como fetiches que exigem o mal-estar e o sofrimento positivo do artista para quem riso, ironia e *dédoublement* são consequências metafóricas mas também emblemas que ostentam a sua queda por nela se reconhecer a sua progressão no autoconhecimento da sua dignidade artística. A modernidade age como a musa voluptuosa do seu tempo, sugestivamente alegorizada a lápis por Félicien Rops, um dos membros do grupo modernista belga *Les Vingts*, na estampa datada de 1883 e conhecida por *Modernité* (figura 1); estendendo parodicamente ao jeito de uma Salomé, Judite ou mesmo Gastérea, a mais bela das musas inspiradoras de Brillat-Savarin, a cabeça do artista (ou de um seu crítico) numa bandeja que vai elevando, a Modernidade alegremente dirige o seu olhar em frente, para o *nunc* que lhe é devolvido pela contemplação do espetador.

## 2. *Novo quodam...*

Muitas das premissas fundamentais deste projeto de modernidade serão problematizadas por Alexander Search *A Very Original Dinner* (1907), texto relevante na produção pessoal pré-heteronímica.<sup>2</sup> O que sobressai na sua singularidade enquanto discurso não se verifica ao nível da originalidade (entendida neste passo como novidade) do tema ou do estilo, se atendermos, numa primeira aproximação, que Alexander Search não deixa de tornar evidente a sua filiação em Poe e investindo no texto o elemento “poesque”<sup>3</sup>, a certo passo ostentado no discurso a propósito do conceito de perversidade. Também o tema do canibalismo, apesar de pouco explorado na

literatura portuguesa, fora intensamente trabalhado por Álvaro do Carvalho anos antes no conto *Os Canibais* (1866), assim como havia comparecido num vasto universo referencial ao seu dispor onde se incluem as *Bacchae* euripidianas e o *Tiestes* de Séneca, *The Tempest* e o anagrama de Caliban, o conhecido ensaio de Montaigne e o texto satírico de Swift sobre a fome na Irlanda, as histórias de horror e as produções pictóricas de Rubens, Goya ou Géricault, os relatos de aventuras de missionários e navegadores, como os de Jean de Léry, Simão de Vasconcelos ou Fernão Mendes Pinto.

Na verdade, uma das particularidades neste texto assentará na leitura complexa do seu protagonista, o degenerado Herr Whilhelm Prosit, presidente da Sociedade Gastronómica de Berlim, que decide provar a absoluta originalidade de um jantar - “a complete novelty” (19:43) através de um desafio misterioso, servindo insuspeitamente aos seus convivas, entre uma charada e uma partida (“a joke”), os pedaços de cinco jovens gastrónomos de Frankfort numa extraordinária paródia às leis naturais da conservação da matéria e em desafio absoluto de um tabu elementar. Como *persona* cuja presença, de resto, se manterá na teia de identidades pessoais num outro projeto como possível tradutor de Espronceda (Lopes 1990: 185-6), Herr Prosit cumpre com grotesca originalidade a sua *modesta* proposta ao mesmo tempo que nela consoma um percurso textual que continuamente o investe dos traços fisiológicos do génio. Para tal, não deverão ser desvalorizadas as múltiplas leituras de Pessoa neste período sobre a teoria da degenerescência, que em 1907 contam, a par de várias obras literárias, com a leitura de um artigo de Wurtz sobre Lavoisier, algumas lições da *Anthropogénie* de Ernst Haeckel (Pessoa 2006: 623) e, já em pleno período de escrita<sup>4</sup>, a *Dégénérescence* de Max Nordau, obra particularmente importante em vários momentos da sua produção; no ano anterior e ainda no mesmo âmbito, contam-se *L’Homme Criminel* de Lombroso e a *Psychologie Allemande Contemporaine* de Ribot (*idem*: 619-620). Compulsando e estudando com particular interesse os autores mais destacados do biologismo monista e das várias correntes científicas associadas, o seu domínio dos vocabulários específicos de uma leitura da genialidade em que hereditariedade e fisionomia de destacam na sua reconstituição e legitimação em torno do estigma e do desequilíbrio das faculdades merece particular relevo. Um pouco como Brillat-Savarin sobre Lavater e a crença num tipo específico para os “predestinados para a gastronomia” (Brillat-Savarin 2010: 114), nestas circunstâncias o humano torna-se superfície semiológica estigmatizada e descontínua, cuja

análise pretende derivar numa terapêutica restritiva do inconsciente porquanto estes degenerados sugerem a hipótese regressiva da humanidade.

Prosit festeja essa estigmatização – o seu nome é um convite à celebração – na sua genealogia degenerada (filho de epiléticos, antepassados neuróticos), na sua anormal grosseria, na sua disposição permanentemente antinatural e sociabilidade patológica - o riso selvagem, “his perpetual smile seemed the grotesque grin of those on whose faces the sun is striking” (6:30) -, marcas que exercem fascínio sobre todos. Presidente de uma sociedade gastronómica degenerada numa época de decadência da originalidade, onde “there were no real novelties. There were but innovations” (2:26), o artifício colocara-se ao serviço da variante e da diferença. A decadência da originalidade assume-se como a tese central do discurso e ações posteriores ao mesmo tempo que é um indício confirmativo da dissonância no âmbito do evolucionismo monista e na crença haeckeliana do progresso, dominada pela sua consequência mais paradoxal, o aumento das doenças psicopatológicas e a hipótese de regressão a um estado próximo do simiesco (Pick 1989: 11). A ciência promoverá a abordagem do humano, de acordo com esta perspectiva, como superfície semiológica *estigmatizada*, cuja análise etiológica conduz a uma terapêutica tal como a imaginou Max Nordau na divisão interna de *Dégénérescence* (‘sintomatologia’, ‘diagnóstico’, ‘etiologia’, ‘terapêutica’), especialmente no capítulo final sobre o prognóstico para o século XX. A sua confiança mantém-se numa ideia final de progresso que mantenha a domesticação do impulso e a restrição do inconsciente em oposição aos seus inimigos que, condenados darwinianamente a desaparecer, desejam o regresso a uma bestialidade primitiva (Nordau 2006: 170). Herr Prosit assim o incarna, denunciando-se sem necessitar de máscara e pactuando com esta conceção em que também parece acreditar, a julgar pela preocupação que manifesta pela presença no jantar do antropólogo Herr Kleist, que o leva a remeter para a penumbra os cinco criados negros, confiante de que “might have been able to see in the black faces the ill-determined stigmas of criminality” (69:95).

Herr Prosit, génio degenerado, produto anormal, mórbido, é ainda um artista pelo instinto e pela originalidade. Este último traço é inerente, para Pessoa, ao génio, seu tipo único quando se tratou, em *Heróstrato*, de caracterizar um dos seus mestres, Edgar Allan Poe (Pessoa 2000: 108). Por sua vez, um datiloscrito de 1916 dá a originalidade como a primeira qualidade fundamental do artista, seguida da construtividade e do poder de suspensão, distinguindo-a da excentricidade,

mais própria do louco. O conceito assume-se neste ensaio como avaliativo ao nível da questão das influências e da dificuldade em medi-las e em distingui-las do plágio. Como tradicionalmente faz quando se trata de sistematizar um postulado, subdivide-a em três espécies: a do pensamento, a do modo de manifestar esse pensamento e no modo de “manifestar essa manifestação” (Pessoa 1967: 129). Nove anos antes, em *A Very Original Dinner*, Herr Prosit cumpria ironicamente estas premissas num excesso de literalidade de pensamento, dado que, distante da intenção de proporcionar a novidade gastronómica ao nível das sensações primárias, não confeciona apenas um jantar mas sobretudo uma ilusão, para o qual atribui desde o início uma chave de interpretação estável – “The originality of the dinner is (...) not in what it conveys or appears, but in what it means, in what it contains” (19:43). Nada, na verdade, criou de novo, porque apenas se dedicou à transmutação da substância, nem mesmo a “novidade absoluta” a que se propôs aquando do convite, facto que não perturba a obra do génio que, dirá Pessoa mais tarde a propósito de Goethe, é “a transmutação em termos de inteligência de uma operação superintelectual” (Pessoa 1967: 123).

A *novidade* poderá ser compreendida sobretudo como um índice da sua própria volúpia do que a sua presença e permanência absoluta, aspeto que Gilles Lipovetsky (1989: 77) associaria no modernismo a esse “romper a continuidade que nos liga ao passado, instituir obras absolutamente novas”, e que este conto problematiza metaforicamente. Nele, constitui uma promessa que se resolve infantilmente numa partida de mau gosto, numa piada grotesca que é o desafio de um génio pueril, por sua vez sinal moderno da sobrevivência de um tipo primitivo que a ciência antropológica sufragava, se pensarmos que Herbert Spencer, como mais tarde Freud, consideravam encontrar na infância civilizada os traços intelectuais dos povos primitivos.<sup>5</sup> Num fragmento, reportando-se com grande probabilidade a Alberto Caeiro, Pessoa considerava o homem de génio como “a creatura simples, infantil” (Pessoa, 2006: I-70), o que põe simplicidade na sua complexidade e o que cria a nova simplicidade (*idem*, 69). Já o discurso anterior ao jantar criava a expectativa de uma “partida gigantesca”, “excêntrica” ou “uma vingança de notável originalidade” a ser pregada aos cinco rapazes de Frankfort, sempre com um intuito artístico, evidenciando, todavia, uma literalidade esmagadora em todas as alusões que vão sendo feitas ao desfecho:

“(...) nevertheless”, he added, you will be present at the dinner” (27:51)

“(...) and you will contribute to it most materially” (28:52)

“(...) you will be there in body, I assure you” (29-30:52-53)

A complexidade do mistério e de todas as hipóteses formuladas desmorona-se perante a crueza de uma linguagem que, baseada nas sugestões e na ambiguidade, se apresentam destituídas de qualquer dimensão univocamente conotativa. A ironia enquanto máscara legitima o mistério e associa a sua habilidade artística – a sua crueldade organizada, diria Bataille - ao seu génio; Herr Prosit não é inequivocamente um excêntrico, pois a sua originalidade deve ser perspectivada como uma adequação a um estádio elementar próximo da natureza da própria criação, uma atualização no *nunc* das condições pristinas de força e audácia do primitivo, à qual nem sequer é alheia a grande sala do banquete onde Meyer reconhece que “(...) every corner was not robbed of Nature’s most natural things” (34:58).

Cometendo indubitavelmente um crime – e a genialidade e o crime, desde Lombroso, encontram-se de alguma forma ligados entre si -, a compreensão do seu ato deve transcender o resultado final e deter-se na sua dimensão transgressiva e violenta. Como fez notar Georges Bataille (1988: 123), é a violência absoluta que, afinal, nos pode abrir as portas à *continuidade* ao destruir um mundo irreduzível à razão, pelo que o canibalismo se localiza numa zona de tabus que transcende a razão e adequa-se antes à ordem do sagrado, em que o sacrifício é um ato religioso por excelência e a proibição não implica a transgressão, antes proporcionaria a sublimação do seu desejo. O festim ou festa da cena primitiva, por conseguinte, remete para um tempo *sacer* onde o homem, na sua originalidade, conhecia a transgressão como uma experiência que o ressitua num mundo oposto à descontinuidade quotidiana, cuja rutura seria propiciada pelo sacrifício, “a vida com a morte confundida” (*idem*, 79). Do canibalismo ao sacrifício ritual de animais, Bataille assinala em *L’Érotisme* a ligação do “acto de comer à verdade da vida revelada na morte” (*idem*, 79), o destaque de um *continuum* orgânico da vida que, na morte, se abre ao ilimitado. No festim ritual comemorar-se-ia a encenação da transgressão, necessária à contínua diferenciação entre o homem e Deus na qual assentaria expressivamente, de acordo com Julia Kristeva, a distinção alimentar (a carne para o divino, os vegetais para o homem, como na história de Abel e Caim),

assim como o momento da primitiva transgressão, o da ingestão do fruto da Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal (Kristeva 1980: 115).

### 3. *Sublimitas*

De certo modo, Herr Prosit falha alegremente - e a festividade do seu nome próprio assinala esse lado jubiloso da celebração - na concretização final do desafio da substância, que se limitou a transmutar, não a criar *ex nihilo*; paradoxalmente, ordena com habilidade a experiência da transgressão. A sua originalidade advém da gestão do seu projeto pessoal da preparação catalítica dos efeitos mediante sugestões, símbolos e sinais de superfície que vai induzindo ao longo do banquete (os criados negros, o ambiente, os gestos e silêncios), colocando em evidência uma ideologia individualista que, conforme notara Lipovetsky (1989: 88-89) a propósito dos modernos e da inovação modernista, tende a observar a exigência de redescritção do mundo a partir de um ponto de vista cujas regras lhe são próprias e em distanciamento do coletivo. Para Herr Prosit, essas regras já não são as do belo mas as do sublime desde que a sua grosseria, acentuada desde o início, se vai fazendo destacar no seio da “orgia vazia de ideias” que assinalava a Sociedade Gastronómica. Como se tivesse lido Kant a partir de Lyotard em *O Inumano*, mostra ter compreendido o sublime como “o anúncio sacrificial da ética no campo estético” (Lyotard 1990: 36), levando-o ironicamente a consequências terríficas em nome da sua liberdade individual enquanto artista ou, de modo mais sistemático e metódico, a procurar recuperar a continuidade (“passado autêntico”) do humano. Para tal, não hesita em redescrever as fontes do sublime que Edmund Burke em 1757 admitia em tudo o que servisse para exercitar as ideias de dor, de perigo ou que operasse em analogia com o terror, mantendo a consequência, tal como neste caso particular, da “strongest emotion which the mind is capable of feeling” (Burke 2008: 36).

Como paródia grotesca de uma sociedade moderna onde a imaginação se esgota e mantém a novidade como eterno projeto, porventura o mais perene e ajustável aos próprios conceitos de moderno, modernidade ou modernismo, Herr Prosit instaura num caso-limite como este uma conceção de originalidade que se dirige pelos processos e efeitos a um mundo tremendo, violento, excessivo, mas poderosamente criativo como o das origens, o da ordem de um *continuum* unificado livre de constrangimentos sociais e éticos em que a ciência finissecular

aprendeu a acreditar e a temer. A distância entre este conto e o *Totem e Tabu* freudiano (1912) é curta, mas coincide com o período de investigações psicanalíticas sobre o *id*. e a subsequente democratização do substrato primitivo de que qualquer *psique* humana é constituída, já não se compreendendo neste ponto de vista como *species* idiossincrática do génio, legitimamente excessivo. Herr Prosit comemora esse ponto de chegada quando o efeito artístico, como o canto de um Orfeu infernal, atira os civilizadíssimos convivas para a catábase ao fundo mais selvagem de cada um, parodiando no limite a perigosa regressão vaticinada por Nordau a um estágio pré-humano de indiferenciação entre violência, agressão e volúpia; ponto de chegada, porém, que assistirá à sua reversão em Orfeu sacrificado (mas não despedaçado), vítima dos seus efeitos.

O choque irónico estende-se para além do *pathos* incrivelmente dramático de Herr Prosit, que sinaliza a presença fragmentada dos Cinco Rapazes de Frankfort nos restos da travessa através do discurso e da *deixis*. Como nas tragédias clássicas, o crime é sugerido mas não praticado em frente do público. Já a loucura vingativa de Meyer, o narrador, e dos convidados, expressivamente a “horrible scene, these well-bred, well-dressed, refined semi-artistic men animated by a fury of more than beasts” (64:90), transporta o banquete decadente para a cena primitiva onde se permitem algumas analogias com a descrição freudiana do sacrifício original do totem, o pai da horda, morto ritualmente ainda numa época anterior à da renúncia dos instintos (Freud 1990: 122-3). A defenestração de Herr Prosit, um prolongamento catabático, pode ler-se na ambivalência da vingança e da admiração positiva dos filhos, membros-estetas da Sociedade de Gastronomia, que com o seu ato o elevam à máxima ambivalência do *homo sacer*. Ao violar um tabu elementar e ao fazer do ato voluntário de violação a concretização mais aterradora de uma experiência-limite do projeto da atualidade na eternidade baudelairiana, a modernidade de Herr Prosit consistiu, como o narrador bem assinala, no despertar “for the consummation of his great joke had, with an adroitness perfectly diabolic, bit by bit awakened in them their brutal instincts which slumbered in civilization” (68:94). Artisticamente, o preço do sublime resulta na atitude ambivalente do choque e dessa vulnerabilidade autossacrificial que nele constitui o âmago do seu carácter sagrado. Como registou Freud em *Totem e Tabu*,

O homem que viola um tabu torna-se, ele próprio, tabu, porque possui a perigosa aptidão de levar os outros a seguir o seu exemplo. Faz despertar a inveja: por que razão lhe será a ele permitido o que aos

outros é proibido? Ele é, por conseguinte, verdadeiramente *contaminante* na medida em que todo o exemplo provoca a imitação (Freud 2001: 56).

Génio infantil que alegremente planeou uma partida, Prosit consoma a sua aura e natureza sagrada no seu sacrifício. À eucaristia oferecida aos convivas segue-se a flagelação da horda, na qual o sensível Meyer participa atirando-lhe um jarro à cara, “mixing blood and wine upon it” (65:91). Se é verdade que, para Giorgio Agamben (1995: 75), o ponto central da ambivalência do *homo sacer* residiria no débil equilíbrio vida-morte e na sua insacriticabilidade, vemos que para o artista a originalidade do seu gesto pode ler-se na perspectiva de religação à intemporalidade da liberdade individual contínua a expensas da profunda suspeição ou incompreensão da horda, sem as quais, paradoxalmente, não conseguiria consumir o seu projeto que é também a sua natureza. Como artista e como génio, guerreiro sempre vencido no eterno combate com a Beleza, compreende simbolicamente no crime e na violência momentos privilegiados da criação a expensas da profunda suspeição ou incompreensão da horda, mas sem a qual não consegue consumir o seu projeto que é também a sua natureza. Neste contexto, as alegorias e as metáforas são infinitas; recuperamos James Ensor, também ele como Félicien Rops membro de *Les Vingts* e intérprete particularmente clarividente em ambiente finissecular do papel do artista, tanto em obras particularmente sugestivas onde Cristo/Ensor desfila entre figuras alegremente grotescas (figura 2), se autorepresenta como *Ecce Homo*, paródia livre a uma conhecida pintura de Hieronymus Bosch (figura 3) ou, mais expressivamente, em “Les Cuisiniers Dangereux” (1896), faz servir a sua cabeça etiquetada (agregada a um arenque fumado, onde a palavra “Art” precede o seu nome) não por Gastérea ou pela Modernidade, mas pelo seu colega Octave Maus, num banquete aos seus críticos e amigos (figura 4). Compreendem-se do mesmo modo as palavras de Pessoa em *Heróstrato*, quando anuncia que “A small genius gets fame, a Great genius gets obloquy, a greater genius gets despair; a god gets crucifixion” (2000: 151).

#### 4. Conclusão

A recriação da “nova simplicidade” idealmente reportada a uma originalidade enquanto começo/recomeço absoluto prosseguirá com as Vanguardas tanto na perspectiva da

individualidade sacrificada e do choque como da volúpia desse mesmo individualismo que deseja transcender o seu tempo sem dele se distanciar. Como salientou Lipovetski (1989: 90-91), tratou-se de uma liberdade em rutura de fronteiras que não assentou na vontade do novo absoluto mas antes na libertação e desvalorização de valores sem operar recusas definitivas.

Sabemos como as derivas deste projeto foram variadas: Wyndham Lewis proclamava significativamente, nos primeiros textos de *Blast* (1914), o valor do indivíduo que reconhece em si o instinto do Artista fundamental, “sempiternamente primitivo” (Lewis, 1982: 7, 25) em consonância com a vida moderna que tende a torná-lo “tecnicamente primitivo”, um “selvagem”; já a experiência dadaísta, por seu lado, irá ainda mais longe ao observar na contradição omnipresente que se pretende alçar em independência criativa. Tristan Tzara observa no Manifesto Dada de 1918 o caráter obsoleto e vazio da novidade, que será um puro idealismo, “uma cruz simpática” que “mostra um estar-senastintas, ingénuo, sinal sem causa, passageiro, positivo (...) Ao dar à arte o impulso da suprema simplicidade: novidade, está-se a ser humano e verdadeiro para com o divertimento, impulsivo, vibrante, para crucificar o tédio” (Tzara 1987: 11).

Por sua vez, Fernando Pessoa, após *A Very Original Dinner*, na vertigem de uma escrita através da qual António Mora reconhece a simplicidade como critério estético dos “litteratos de Orpheu” (Pessoa 2002: 369), irá reunir-se à unanimidade de Reis, Campos, Thomas Crosse e porventura Alexander Search<sup>6</sup> em considerar Alberto Caeiro o maior e o mais original de todos os poetas nascidos, o “primitivo moderno” ou “criança nova”, “animal humano que a Natureza produziu” (Pessoa 1994: 97).

## Figuras



Figura 1 - Félicien ROPS, "Modernité"(1883)

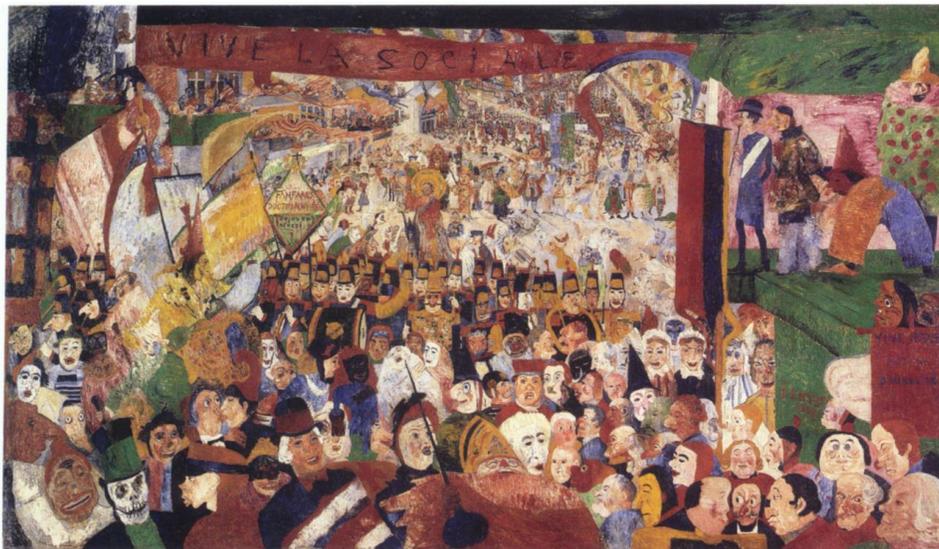


Figura 2 - James ENSOR, "A Entrada de Cristo em Bruxelas em 1889" (1888-89)



Figura 3 - James ENSOR, "Ecce Homo (Cristo entre os Críticos)" (1891)

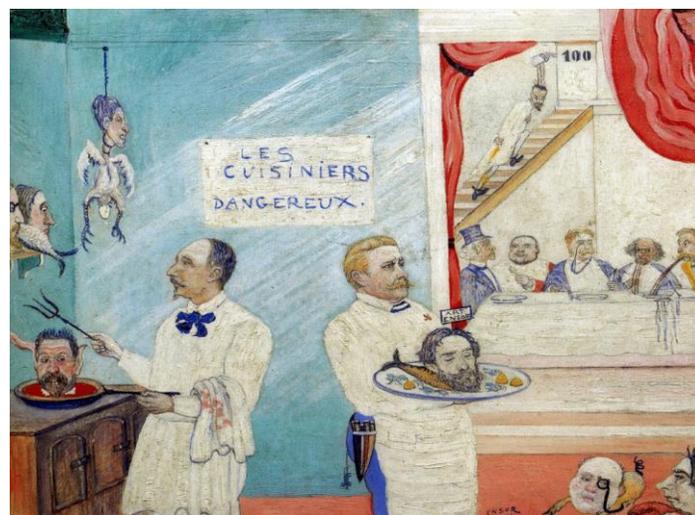


Figura 4 - James ENSOR, "Les Cuisiniers Dangereux" (1896)

## Bibliografia

- Agamben, Giorgio (1998), *Homo Sacer – O Poder Soberano e a Vida Nua*, trad. António Guerreiro, Lisboa, Presença.
- Bataille, Georges (1988), *O Erotismo*, 3ª ed., trad. João Bénard da Costa, Lisboa, Edições Antígona [1957].
- Baudelaire, Charles (2004), *O pintor da vida moderna*, 3ª ed., trad. Teresa Cruz, Lisboa, Vega, 2004 [1863].
- (1991), *O Spleen de Paris – pequenos poemas em prosa*, trad. António Pinheiro Guimarães, Lisboa, Relógio D'Água [1869].
- Benjamin, Walter (2000), “Paris, Capitale du XIXe siècle”, in *Oeuvres*, tomo III, trad. franc. Maurice de Gandillac *et alii*, Paris, Gallimard, 44-66 [1935].
- Brillat-Savarin (2010), *Fisiologia do Gosto*, trad. Júlia Ferreira e José Cláudio, Lisboa, Relógio D'Água [1826].
- Burke, Edmund (2008), *A Philosophical Enquiry into the Origin of our ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford, Oxford University Press [1757].
- De Man, Paul (1999), *O Ponto de Vista da Cegueira*, trad. Miguel Tamen, Lisboa, Edições Cotovia.
- Derrida, Jacques (2004), *Le souverain Bien / O soberano Bem*, trad. Fernanda Bernardo, Viseu, Palimage.
- Freud, Sigmund (1990), *Moisés e a Religião Monoteísta*, trad. Paulo Samuel, Lisboa, Guimarães Editores [1939].
- (2001), *Totem e Tabu*, trad. Leopoldina Almeida, Lisboa, Relógio D'Água [1912].
- Habermas, Jürgen (1990), *O Discurso Filosófico da Modernidade*, trad. Ana Maria Bernardo *et alii*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

- Kristeva, Julia (1980), *Pouvoirs de l'horreur – essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil.
- Ledger, Sally / Luckhurst, Roger (2000), *The Fin de Siècle – a Reader in Cultural History c. 1880-1900*, Oxford, Oxford University Press.
- Lewis, Wyndham (1982), “Manifeste”, in *Pour Un Temps – Wyndham Lewis et le Vorticisme*, Paris, Centre Georges Pompidou/Pandora Editions [1914].
- Lipovetsky, Gilles (1989), *A Era do Vazio*, trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria, Lisboa, Relógio D'Água [1983].
- Lopes, Teresa Rita (1990), *Pessoa Por Conhecer – roteiro para uma expedição*, vol. I, Lisboa, Editorial Estampa.
- Lyotard, Jean-François (1990), *O Inumano*, trad. Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre, Lisboa, Estampa.
- Martins, Fernando Cabral (coord.) (2008), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Lisboa, Editorial Caminho.
- Nordau, Max (2006), *Dégénérescence* [selec.], trad. franc. Auguste Dietrich, Paris, Max Milo Éditions [1896].
- Oliveira, Custódio José de Oliveira (1984), *Tratado do Sublime de Dionísio Longino*, introdução e atualização do texto de Maria Leonor Carvalhão Buescu, Lisboa, IN-CM.
- Pessoa, Fernando (1967), *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literária*, textos estabelecidos por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Edições Ática.
- (1994), *Poemas Completos de Alberto Caeiro*, ed. Teresa Sobral Cunha, Lisboa, Editorial Presença.
- (2000), *Heróstrato e a Busca da Imortalidade*, ed. Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2002), *Obras de António Mora*, ed. Luís Filipe B. Teixeira, Lisboa, IN-CM.
- (2006), *Escritos sobre Génio e Loucura*, Tomo I e II, ed. Jerónimo Pizarro, Lisboa, IN-CM.
- Pick, Daniel (1989), *Faces of degeneration: a European disorder*, Cambridge, Cambridge University Press.

Sampaio, Albino Forjaz de (2000), *Volúpia – a nona arte: a gastronomia*, 2ª ed., Lisboa, Editorial Notícias [1940].

Sampaio, Maria de Lurdes Morgado (1994), “A Ficção de Fernando Pessoa: Estudo de um Caso Original”, *Revista da Faculdade de Letras «Línguas e Literaturas»*, vol. XI, 247-269.

Sousa, Maria Leonor Machado de (1978), *Fernando Pessoa e a Literatura de Ficção*, Lisboa, Novaera.

Tzara, Tristan (1987), *Sete Manifestos Dada*, trad. José Miranda Justo, Lisboa, Hiena Editora.

### **Proveniência das Figuras**

Becks-Malorny, Ulrike (2000), *James Ensor – As máscaras, o mar e a morte*, trad. Alexandre Correia, Köln, Benedikt Taschen Verlag,

Félicien Rops

<http://collections.vam.ac.uk/item/O699937/print-modernite/>, consultada a 9 de janeiro de 2012.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> Baseamo-nos na edição de Teles, Gilberto Mendonça (1976) *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*, 3ª ed., Petrópolis, Vozes, na versão online em < <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf> > .

<sup>2</sup> Todas as transcrições seguem o texto original manuscrito, facsimilado e publicado por Maria Leonor Machado de Sousa em *Fernando Pessoa e a Literatura de Ficção* (1972). A numeração apresentada à esquerda diz respeito ao número de página do manuscrito.

<sup>3</sup> A presença de Edgar Allan Poe neste texto e na obra pré-heteronímica de Fernando Pessoa tem sido objeto de vários estudos; remetemos, para além do trabalho de Maria Leonor Machado de Sousa na obra já citada, para o estudo de Maria de Lurdes Morgado Sampaio, “A Ficção de Fernando Pessoa: Estudo de um Caso Original” (Porto: 1994), onde, não excluindo a decisiva presença do autor como modelo de escrita, sobretudo nos *topoi* do horror e do grotesco, são apresentados argumentos a favor da falta de fundamentos na filiação deste conto nas «histórias de raciocínio» de que *A Very Original Dinner*, de acordo com Maria Leonor Machado de Sousa, seria uma “primeira tentativa detectivesca” (Cf. Sampaio 1994: 250-251).

<sup>4</sup> Na recolha *Escritos Sobre Génio e Loucura* (T.II), o diário de leituras de 1907 regista, a 16 de maio, “about 600 words of “V[ery] O[riginal] Dinner” (2006: 623). No final do manuscrito, após a assinatura, figura a menção “June, 1907”. A leitura dos dois volumes da tradução francesa de Auguste Dietrich da *Dégénérescence* de Max Nordau encontra-se registada entre 28 de maio e 8 de junho. Destacamos ainda os registos de leitura de Espronceda (*El Estudiante de Salamanca*) desde 1906, uma vez que no mesmo período de escrita *A Very Original Dinner* (entre 9 e 13 de maio) estaria a obra referida para inglês. Parece ser consistente uma ligação entre os projetos, se assumirmos, como Teresa Rita Lopes nos informa, que Herr Prosit, protagonista do conto, teria a seu cargo traduções do poeta espanhol. No verbete ‘traduções’ do *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* (2008: 856), Manuela Parreira da Silva refere que a tradução planeada fora dividida em duas partes, a primeira consignada a Alexander Search, a segunda, de que só existe o rascunho, subscrita por Herr Prosit.

<sup>5</sup> Sobre Herbert Spencer, reportamo-nos aos estudos de Ledger/Luckhurst (2000: 325). Freud, em *Totem e Tabu* (1912), discutindo, entre outras, as teorias de Hebert Spencer, dedica a quarta parte do seu estudo ao regresso do totemismo na infância (Cf. Freud 2001: 149ss).

<sup>6</sup> As notas de Teresa Sobral Cunha a propósito de uma entrevista a Alberto Caeiro (datável de 1913-14) colocam a hipótese de o interlocutor se tratar de Alexander Search (cf nt. 9, Pessoa 1994: 317).