

## Da crise mental da época moderna às consequências poéticas dos modernismos. Em torno de Joyce, Zamiatin e Pessoa.

**José Eduardo Reis**

*Universidade de Trás-os-Montes – Instituto de Literatura Comparada*

**Resumo:** Este ensaio, tendo como ponto de partida a reflexão filosófico-cultural que Paul Valéry elaborou em torno da crise da mentalidade da civilização ocidental (“The Crisis of the Mind” 1919), bem como a reflexão que Frank Kermode propôs sobre a natureza ambivalente do modernismo (“The Modern”, 1965-66), procura indagar alguns dos efeitos estético-literários modernistas em textos de Joyce, Zamiatin e Pessoa, determinados pela crise da representação da identidade subjetiva e coletiva e pela erosão das configurações culturais, políticas e ideológicas do pensamento clássico de matriz racionalista.

**Palavras-chave:** Modernismo, crise, Joyce, Zamiatin, Pessoa

**Abstract:** This paper, taking as its starting point both Valéry’s cultural-philosophical reflection on the intellectual crisis of Western civilization (“The Crisis of the Mind”, 1919), and Frank Kermode’s essay on the ambivalent nature of modernism (“The Modern”, 1965-66), will attempt to critically examine some modernist texts by Joyce, Zamyatin and Pessoa whose literary effects have been determined by the crisis of self-representations and collective identities as well as by the erosion of classical rational thought.

**Keywords:** Modernism, crisis, Joyce, Zamyatin, Pessoa

O famoso jornal cultural londrino *The Athenaeum*, dirigido na sua fase modernista por John Middleton Murry, publicou, nas edições de 11 Abril e 2 de Maio de 1919, um

ensaio de Paul Valéry com o título, a um tempo inquietante e provocador, “The Crisis of the Mind”.<sup>1</sup> Diagnosticando o momento de tribulação mental e de angústia coletiva vividos numa Europa saída de uma guerra civil de proporções mundiais, Valéry atribuía as razões dessa crise à disseminação de uma ambivalente, indefinida e caótica axiologia cultural, enunciando-a nos seguintes termos: “The free coexistence, in all her cultivated minds, of the most dissimilar ideas, the most contradictory principles of life and learning. That is characteristic of a *modern* epoch”.<sup>2</sup> Esta coexistência de ideias dissemelhantes e princípios contraditórios que, segundo o poeta e ensaísta francês, definiria a modernidade ideológica da primeira metade do século XX, projetar-se-ia em distintos programas estéticos, concretizados por diferentes autores em discretos campos artísticos. Embora o termo “moderno” não possa em rigor ser tomado como sinónimo de “modernismo”,<sup>3</sup> é utilizado por Valéry com valor de hiperónimo para caracterizar o ambiente intelectual (ideológico, se se quiser), cultural e artístico coetâneo da publicação daquele seu ensaio. Para os propósitos do desenvolvimento do nosso argumento, vale a pena atermo-nos por uns momentos na tese de Valéry. Atravessa-a um tom manifestamente apocalíptico, uma sombria mensagem marcada por um sentimento de iminente ultimação de uma ordem exangue – por “um sentimento de fim”, para utilizar a famosa expressão titular de um livro de Frank Kermode.<sup>4</sup> Mas também de rendição à voragem do buraco negro da história em processo ativo e tangencial do seu cíclico fechamento, de verificação desassombrada da atualização da lei do eterno retorno do colapso das grandes civilizações.

Elam, Ninevah, Babylon were but beautiful vague names, and the total ruin of those worlds had as little significance for us as their very existence. But France, England, Russia...these too would be beautiful names. *Lusitania* too, is a beautiful name. And we see now that the abyss of history is deep enough to hold us all.<sup>5</sup>

Não deixando de refletir, como representante intelectual de um das nações da coligação vencedora saída da I Grande Guerra – ou, em termos discursivos quiliásticos, da coligação vitoriosa da batalha de Armagedon –, algum subliminar antagonismo antigermânico, Valéry vê na conduta do povo alemão o exemplo histórico do que considera ser uma manifestação

do paradoxo definidor da crise mental da civilização do ocidente, o da insolúvel e assombrosa interpenetração de princípios axiológicos contrários. Se tantos horrores da guerra só eram passíveis de serem compreendidos como estando associados à prática das qualidades morais abstratas do trabalho e da disciplina e à prossecução exigente e aplicada do espírito científico, a interrogação conclusiva dessas premissas intensifica a perplexidade do diagnóstico de Valéry sobre o domínio totalizante do paradoxo – “paradox suddenly become fact, and obvious fact brutally believed”<sup>6</sup> – enquanto figura da lucidez cética, mas também da decepção e da angústia irremissível:

So many horrors could not have been possible without so many virtues. Doubtless, much science was needed to kill so many, to waste so much property, annihilate so many cities in so short a time; but *moral qualities* in like number were also needed. Are Knowledge and Duty, then, suspect?<sup>7</sup>

Enjeitando o amparo do princípio esperança por o tomar como um recurso mistificador da evidência factual e como uma modalidade da suspeita na faculdade humana de antevisão objetiva da realidade – “hope is only man's mistrust of the clear foresight of his mind”<sup>8</sup> – Valéry, que partilha do mesmo desiludido e traumatizado ambiente intelectual de toda uma geração de europeus envolvidos na experiência do morticínio tecnologicamente assistido dos combates na terra de ninguém entre trincheiras e arame farpado (os *War poets*, a *Lost Generation*, a *Génération du Feu*), rende-se aos efeitos mais depressivos do diagnóstico niilista da situação mental da Europa em 1919. Para o ensaísta /poeta francês, nenhum domínio de fundamentação, investigação e justificação do sentido geral da existência e do valor da condição humana, da ciência à religião, da filosofia à arte, escapava ao vórtice da angústia colectiva: “even the skeptics lose their doubts, recover and lose them again, no longer master of the motions of their thoughts”.<sup>9</sup> Mais nefasta do que a crise militar e económica associada à guerra, afigurava-se-lhe ser a crise intelectual da civilização europeia, de que não conseguia divisar nenhum modo de superação estético, literário, filosófico, nem antever a germinação de um possível impulso de novidade. Apenas uma informe desordem causada pela irrupção de um gosto pretensioso e inconsequente pela

polimatia, cujo apogeu teria, segundo Valéry, coincido justamente com o início da I Grande Guerra. De facto, o que o poeta ensaísta francês dava voz neste seu ensaio era à perplexidade intimidante face a um registo de magnitude máxima na “sismologia cultural” – na expressão de Malcolm Bradbury e James McFarlane (1991:19) – da mutação, com origens finisseculares novecentistas, do universo dos valores ideológicos associados ao fenómeno estético-cultural do modernismo. Se uma das causas fundamentais desse terramoto mental e cultural radicava, nos termos do diagnóstico de Valéry, na já referida coexistência de ideias dissemelhantes e contraditórias no universo simbólico da *intelligentsia* europeia, as consequências no plano psicossocial daí decorrentes materializavam-se, ainda segundo ele, em dois tipos de atitudes contrárias, a do refúgio na densa e labiríntica memória da cultura ocidental paradoxalmente associada ao ímpeto inventivo de armas de guerra instauradoras da barbárie, mas também a da abdicção da liberdade de consciência individual associada ao triunfo da ideologia do progresso tecnológico. Se a primeira dessas atitudes refletia a reação possível de uma circunstância coletiva histórica face à desordem geral, procurando atenuá-la mediante um olhar orientado para um passado aparentemente mais coerente do que o presente coevo, a segunda prefigurava o advento futuro da irracionalidade, com o seu corolário de anulação total da autonomia individual a favor de uma sociedade massificada, “the perfect and ultimate hanthill”.<sup>10</sup> A paisagem presente e futura divisada pelo olhar angustiado de Hamlet, a personificação do intelecto europeu segundo Valéry, a partir das ameaças de Elsinore, seria, portanto, a de um dilema cujos termos encerravam uma dupla e inescapável desolação: ou a desordem caótica de lugares do passado revisitado por exibicionismo insubstancial e por imperativo de consolação intelectual, ou a ordem de um futuro iminente destituído de liberdade individual, alienado e massificado na construção de uma sociedade-formigueiro. Vergado pelo peso de camadas de conhecimentos díspares e pela acumulação de sucessivas descobertas sem utilidade para o curso benigno da história, este Hamlet ensimesmado na angústia da irresolução do devir do seu ser temporal, que tem por fantasmas “all the subjects and controversies”,<sup>11</sup> reformula a dilemática questão ontológica de Shakespeare de forma mais prosaica e elementar, nos seguintes termos: “What is to become of Me, the

European intellect ? ... And what is peace?”.<sup>12</sup> A densidade e a diversidade de questões e motivos do ensaio de Valéry parecem convergir para a resposta a esta pergunta, a que o seu *alter ego* ou *id* intelectual, o Hamlet da consciência cultural europeia, não deixa de responder como se nela residisse a condição de possibilidade de se repensar, à luz do reconhecimento da figura central do paradoxo, a modernidade social e a proliferação de contraditórias modalidades de expressão modernistas concebidas em torno da percepção estética de um *mōmentum* de crise e de apocalipse, umas cultivando renovadas formas estéticas, formas “paleomodernistas” – para utilizar as categorias de Kermode (1970: 46) – outras ab-rogando-as ou deformando-as radicalmente – as “neomodernistas”<sup>13</sup> :

Peace is perhaps that state of things in which the natural hostility between men is manifested in creation, rather than destruction as in war. Peace is a time of creative rivalry and the battle of production; but I am not tired of producing? Have I not exhausted my desire for radical experiment, indulged too much in cunning compounds? ... Should I not perhaps lay aside my hard duties and transcendent ambitions?<sup>14</sup>

Entre a verificação do predomínio do estado de consciência paradoxal, a antevisão da formação da sociedade-formigueiro, e a aspiração à paz perpétua de ressonâncias kantianas como fundamento da sublimação criativa da vontade de luta entre os humanos, esta última associada à questão hipotética da transcendência das constringências normativas e das ambições sem fim, se configuram os vetores do pensamento de Valéry neste seu diagnóstico sobre a modernidade e a crise mental experimentada nas duas primeiras décadas do século XX. São aspetos que, segundo críticos como Luckács, Auerbach, Trilling,<sup>15</sup> comprovam a subversão do humanismo por efeito da força cultural do modernismo e contribuem para a “desumanização da arte” assinalada por Ortega y Gasset.<sup>16</sup> Mas também são aspetos que dão conta da crise do sujeito na sua unívoca estabilidade ontológica, individual e social.<sup>17</sup> Os sinais dessa crise manifestam-se na atenção dada pela estética literária do modernismo à consciência humana (o designado *inward turn*), quer mediante o registo direto da experiência subjetiva (*stream of consciousness*), quer, paradoxalmente, pelo apagamento de um centro definido ou voz diretora narrativa (*poética da impessoalidade*).

Contornando as questões controversas sobre aos traços gerais da estética modernista, polarizados em torno das inovações radicais nas diferentes artes e das sofisticadas técnicas utilizadas na sua concretização<sup>18</sup>, bem como as dos seus limites cronológicos e as diferentes versões nacionais que assumiu<sup>19</sup>, o nosso propósito neste ensaio é o de potenciar as virtualidades hermenêuticas, recorrendo, por sinédoque, a três exemplos textuais de autores de culturas literárias discretas, dos três vetores, acima enunciados, do diagnóstico de Valéry sobre a crise do espírito europeu no pós-I Grande Guerra: Joyce para o paradoxo, Zamiatin para a sociedade-formigueiro, Caeiro para a aspiração à paz perpétua e à transcendência das constrações e das ambições sem fim.

A figura do paradoxo não é obviamente exclusiva do pensamento moderno e da estética modernista, mas a sua assimilação como forma de lidar com a complexidade da habitação do mundo, com as suas dualidades reversíveis e com os seus dilemas fatais e aparentemente conclusivos, estáticos e constituintes do princípio da realidade, é recorrente entre as obras e textos mais significativos dessa nova ordem de representar o mundo, e que o ensaio de Valéry, em 1919, indiciava como uma das marcas da angústia e do caos, se não mesmo da decadência da cultura europeia. O capítulo nono do *Ulysses* de Joyce, cuja primeira edição foi publicada três anos após *The Crisis of the Mind*, providencia a narração de situações e momentos que parecem operar como um escólio ficcional à caracterização desolada do espírito moderno feita por Valéry, quando este se refere à disseminação de ideias e princípio contraditoriamente justapostos para fundamentar a sua tese da desordem ideológica prevalecte no primeiro quartel do século XX. A ação desse capítulo decorre convenientemente no lugar de coexistência e abrigo de todos ou de muitos paradoxos, antíteses, dissemelhanças, registos, idiomas, de reportórios de estilos, formas, possibilidades da consciência histórica intelectual, nacional e universal: o espaço da Biblioteca nacional de Dublin. De acordo com o diagrama de Gilbert, inferido a partir intrincada estrutura narrativa do *Ulysses*, é entre as duas e as três da tarde, do dia 16 de Junho de 1904, que Stephen Dedalus, o alter-ego de Joyce, debate, com diversos representantes do círculo intelectual de Dublin, várias questões especiosas relativas à gênese da composição, entre outras, da personagem shakespeariana Hamlet, inspirada,

segundo a tese de Stephen, na própria biografia do dramaturgo isabelino. De algum modo, a introdução na trama da narrativa do *Ulysses* deste fator de explicação anedótica do significado primordial de uma personagem emblemática da cultura literária ocidental – justamente a personificação do intelecto europeu, segundo Valéry –, concebida a partir de supostos factos respigados pelo escritor irlandês em biografias sobre Shakespeare, é um exercício irónico de autorrepresentação especular do próprio Joyce, dominado pelo fascínio do pensamento paradoxal. A equação pode ser então estabelecida da seguinte maneira: tal como Hamlet (ou o fantasma do seu pai) estaria para uma transfiguração literária de Shakespeare, assim também Stephen, (o mesmo herói das narrativas semiautobiográficas do *Stephen Hero* e do *Portrait of the Artist as a Young Man*, cuja ambição literária era de igualar genialidade estética de Shakespeare) estaria para uma sublimação ficcional de Joyce. Mas à parte este pormenor narcísico e auto-irónico do autor de *Ulysses* se auto-projectar como um Hamlet / Shakespeare irlandês – aliás obliquamente sugerido pela personagem do crítico ensaísta John Eglinton, que desafia e contradiz Stephen no seu excursão provocador sobre a obra do dramaturgo inglês, quando declara “Our young Irish bards [...] have yet to create a figure which the world will set beside Saxon’s Shakespeare” (Joyce 1998: 177) – à parte esse pormenor, dizíamos, a clave do pensamento que narrativamente se representa em todo este episódio é a da dilemática contradição, sem pontos de fuga, entre posições inconciliáveis, e que surge ilustrada nas suas correspondências simbólicas com o episódio da *Odisseia* de Homero, quando Ulisses se vê necessariamente forçado a navegar entre dois inescapáveis perigos, Cila e Caríbdis. Cila, o monstro habitante do rochedo, “de doze pernas delgadas / e seis pescoços muito longos e sobre cada um, / uma horrível cabeça, cada uma com três filas de dentes / grossos e cerrados, cheios da negra morte” (Homero 2003: 201), e Caríbdis, o temível remoinho que “suga a água escura. / Três vezes por dia a vomita; três vezes a suga com barulho terrível” (202), não desempenham, porém, na leitura que fazemos deste capítulo do *Ulysses*, uma inequívoca função simbólica agregada ao percurso da personagem principal correspondente ao herói homérico, o anti-herói Leopold Bloom. A figura do paradoxo não opera aqui de forma unívoca para ilustrar o impasse ou os escolhos do percurso do prosaico judeu errante pela Dublin do início do século XX como contraponto

diegético das viagens do mítico herói grego aventureiro pelo Mediterrâneo oriental. O Bloom/Ulisses passa quase de forma despercebida no decurso da ação deste episódio, e é de facto Stephen/Telémaco quem aqui ocupa a função narrativa central enquanto enunciador do excursão sobre a identidade Shakespeare/Hamlet – reflexo paródico da meditação filosófica fundamental acerca da natureza e o conhecimento do ser (ou não ser). De facto, os termos que definem a figura geral do paradoxo, que, como vimos, preside à composição deste capítulo do *Ulysses*, surgem atualizados (segundo o diagrama proposto por Linati) em oposições de diferente alcance temático e discerníveis em momentos diferentes da narração. De entre esses termos de sentido contrário ou discreto relativos a ordens de valores que variam entre o identitário/literário (Shakespeare/Hamlet), o religioso/filosófico (Cristo/Sócrates, Platão/Aristóteles, escolasticismo/ misticismo), o topológico (Londres/Stratford), o etário/psicológico (juventude/maturidade), é em torno da ordem de valor identitário/literário que a tensão paradoxal se torna mais intensa, justamente por efeito da conglobação de duas teses contraditórias enunciadas em momentos diferentes pela mesma personagem Stephen. É assim que, num primeiro momento, Stephen, defendendo abertamente a determinação biográfica da obra shakespeariana, se opõe às explicações dadas sobre o tema pelos seus interlocutores, em particular à do letrado neoplatónico George Russel. Em função da correspondência com o episódio homérico da navegação de Ulisses, isto é, da representação mítico-simbólica da encenação narrativa da figura geral do paradoxo, e polarizando um dos seus termos, poder-se-ia dizer que esta explicação biografista traduz a opção de Stephen / Telémaco de interpretar (navegar) prosaicamente (n)a complexa génese e natureza da obra shakespeariana, de se abandonar aos equívocos de uma hermenêutica determinista no conhecimento causal das personagens, factos e enredos ficcionados pelo dramaturgo inglês, de se expor, portanto, ao voraz apetite pela substância tangível e física do monstro Cila . Para tanto, Stephen recorre a um conjunto de argumentos surpreendentemente imaginativos: (i) sustentando que parte significativa da obra de Shakespeare, em particular a peça *Hamlet*, teria tido como inspiração a sua vida privada, concretamente, nos episódios das traições que o dramaturgo isabelino sofreu, primeiro da sua mulher, Anne Hathaway,

transfigurada na rainha Gertrude, esposa adúltera do rei Hamlet, e também na misteriosa criatura evocada nos sonetos, e que Oscar Wilde identificava com o jovem ator Willie Hughes; (ii) estabelecendo semelhanças homofónicas entre o nome do filho de Shakespeare, morto aos onze anos, Hamnet, e a personagem do príncipe Hamlet; (iii) disputando as conceções platónicas da criação literária defendidas pelo poeta George Russel – “Art has to reveal to us ideas, formless spiritual ideas” (Joyce 1998: 177) –, contrapondo-lhes o empiricismo de Aristóteles – “Hold to the now, the here” (178). Porém, a tese enunciada pelo mesmo Stephen no decorrer do seu excuro de que o fantasma do rei Hamlet é a sublimação literária de John Shakespeare, o pai falecido do dramaturgo que lhe teria inspirado a escrita da peça do príncipe da Dinamarca funcionará como uma denegação da tese anterior. Ambos, personagem e pessoa histórica, entidades diáfanas no contexto ficcional e real da sua evocação, porém determinantes na ação dramatúrgica e na invenção literária dessa ação, são, assim, convocadas por Stephen para defender a tese de que o ato da criação física e espiritual são um ato de consubstancialidade paternal e filial. Na exposição deste argumento, de filiação espiritual cristã, Stephen vacila entre a ironia da sua validade real – explorada entretanto iconoclasticamente pela personagem do provocador Buck Mulligan – e o reconhecimento do mistério da participação do criador e do criado no ato da criação, afirmando: “Fatherhood, in the sense of conscious begetting, is unknown to man. It is a mystical estate, an apostolic succession, from only begetter to only begotten” (Joyce 1998: 199). Por esta via, e em contradição com a sua prosaica tese biografista da composição do *Hamlet*, Stephen aproxima-se da tese espiritual da ideia de criação, tal como esta fora sustentada, no contexto da discussão, pelo seu adversário intelectual, o letrado neoplatónico, George Russel. Nessa denegação da sua tese primeira, Stephen / Telémaco adota assim o outro termo da representação mítico-simbólica da encenação homérica da figura do paradoxo insolúvel, isto é, opta por uma interpretação (navegação) metafísica e especulativa da obra de Shakespeare, entrega-se aos efeitos vertiginosos e dissipadores do remoinho Caríbdis. Este vacilar de Stephen entre posições intelectuais diametralmente opostas surge ainda acentuado pela desconformidade entre o conteúdo monofónico, por assim dizer, das ideias que irónica, paródica ou prosaicamente comunica quanto ao

biografismo latente da produção de parte da obra de Shakespeare, e a expressão polifônica, modelada de rarefeitas inserções e alusões literárias do seu monólogo interior. No debate com os seus interlocutores mas também sua progressiva autorrepresentação, Stephen vai-se revelando como um cético rendido à evidência do mistério do ser. Porém, reverberando a tese de Valéry de que os céticos modernistas chegam a duvidar das suas dúvidas, Stephen parece personificar, ainda neste contexto narrativo, a crise do espírito europeu, ao responder sem hesitações – “No, [...] said promptly” – à pergunta de Egliton – “Do you believe your own theory”? (205). Num momento anterior, Stephen tinha afirmado, na sequência da sua teoria sobre a consubstancialidade do ato de criação, que o mundo, “macro” e “microcosm”, se fundava “upon the void”. Upon incertitude, upon likelihood” (199).

Esta asserção foi publicada cinco anos antes da formulação, no âmbito das descobertas realizadas pela física quântica, do famoso princípio de Heisenberg, que ao demonstrar, por via de protocolos científicos, que a posição e a velocidade de uma partícula não podem ser medidas simultaneamente, não só contribuiu para fazer vacilar uma *episteme* de certezas e de verdades unívocas, como instituiu a demonstração da natureza paradoxal do mundo subatômico.<sup>20</sup> Ao se verificar que a esse nível a matéria se comporta sob a forma de onda ou de partícula consoante as condições em que se processa a sua observação e a sua experimentação, é todo um universo de evidências previsíveis e calculáveis associado a uma visão ordenada da realidade que, se não desaba totalmente, é, pelo menos, fortemente questionada nos seus fundamentos lógicos e deterministas. Formas mais benignas do paradoxo mortífero de Caríbdis e Cila parecem portanto ser parte constituinte das leis da física, ou pelo menos da nova física quântica que derrogou as certezas da física mecânica clássica e da visão de coerência e ordem racional do mundo que projetava. A discussão irónica e paródica do paradoxo do ser ou não ser universal subsumido à génese da obra de Shakespeare e a desestruturação dos códigos convencionais da enunciação discursiva do universo romanesco em que decorre esse debate são exemplos da estratégia modernista e da estética joyciana de lidar com a crise dos valores ideológicos assinalada por Valéry, são a demonstração de um novo tipo de escrita que, de acordo com

Eliot, é mesmo o único possível capaz de integrar e superar o sentimento de caos e de aparente iconoclastia do mundo moderno.<sup>21</sup>

Mas como assinalámos acima, Valéry, em 1919, fala-nos de outro sintoma apocalíptico no contexto da cultura dos valores ideológicos, morais e literários da civilização moderna ocidental, o da iminente edificação da sociedade-formigueiro. Entre 1920 e 1921, o escritor russo Zamiatin compõe uma obra de alcance premonitório, de conteúdo anti-totalitário, e fá-la publicar, três anos depois em Nova York, em edição original em tradução inglesa, com o título *We*. Além de representar uma ilustração ficcional dos efeitos humanamente perversos daquele tipo de formação social, *We* constitui-se na primeira incursão narrativa do século XX no subgénero da distopia, inaugurando, portanto, o que no contexto do discurso moderno do utopismo literário, Tom Moylan designou, como contraponto ao “inward turn” joyciano, por “dystopian turn” (Moylan 2000: 147-158). Aparentemente não há lugar para o paradoxo nesta cidade estado do futuro, governada sob a jurisdição das “Hour tables”, das “Personal Hours”, da “Maternal Norm”, sob a tutela paternalista do “Well-Doer”, contida e separada do exterior pela “Green Wall”. Nela pontifica a ordem, a simetria e a transparência com propósitos de vigilância, delação e punição, e os seus cidadãos, privados de identidade onomástica e nomeados redutoramente por um combinatória hifenizada de um letra e um número regozijam-se pela dissipação dos “time of those Shakespeares and Dostoievskys (or what were their names?)” (Zamiatin 1924: 41) e por evocarem, com júbilo, a memória da leitura daquele “greatest of all monuments of ancient literature, the Official Rairoad Guide” (12). Nesta cidade-estado em que “at the same hour millions like one, we begin our work, and millions like one we finish it” (13), em que todos os cidadão-números se sentem “united into a single body with a million hands” (*ibidem*), evocando tarefas minuciosamente sincronizadas, nesta sociedade-formigueiro em que a poesia é usada para louvar a condenação à morte daqueles cidadãos corrompidos que relapsamente trocaram o afloramento da liberdade de consciência pela realização do projeto coletivo da felicidade unânime, a “diseased soul” (181) acaba por perturbar e insinuar-se como um vírus no personagem-narrador, o D-503. Autor do manuscrito que redige para dar conta dos progressos da construção do *Integral*, o engenho

concebido pela sua mente matemática para levar o modelo do estado único, do “United State”, a todo o universo, D-503 experimenta os sintomas da doença da alma como efeito do sentimento inesperado, porém irreduzível a uma conversão à funcionalidade dos axiomas euclidianos, do amor que insidiosamente começa a sentir pela bela e enigmática E-330. A doença da alma irrompe-lhe, primeiro sob a forma de uma cisão interior – “I was afraid to remain alone with myself or, to be more correct, with that strange new self who by some curious coincidence bore my number, D-503” (39) –, depois, e mediante a devolução especular da sua auto-imagem física, por uma intensificação dessa dissidência causada pelo involuntário ciúme, estado de consciência interdito pelas normas do Estado Único, pelo objeto da sua paixão incontrolada – “I could see now only my forehead and eyebrows. Then I, the real I, suddenly saw in the mirror a broken, quivering line of brow [...] I (the real I) grasped my other wild, hairy, heavily breathing self forcibly” (60-61).

Sabe-se que a irrupção do primitivo e a derrogação da noção de um ‘eu’ (self) central e racional, para cuja assunção muito contribuíram as teses apoiadas na investigação empírica sobre a actividade da psique humana levada a cabo por Freud – que publicara *A interpretação dos sonhos*, em 1899<sup>22</sup> –, desempenhou uma importante função na constituição das mais diferentes poéticas modernistas. Zamiatin, com inventiva precisão narrativa, potencia o motivo da desregulação da consciência recalcada, alienada e hiper controlada da personagem principal e do conseqüente efeito de perturbação que projeta sobre a ordem social. Entrosando o relato do processo de colapso da manietada psique individual de D-503 com a crise dos fundamentos apodícticos da ciência da matemática, a pedra angular do sistema ideológico do estado único – “My mathematics, the only firm and immovable island of my shaken life, this, too, was torn from its anchor and was floating, whirling” (96) – e com o desafio lançado à asséptica ordem social tutelada pelo indisputável tirania paternalista do Well-Doer – “It is as though a bomb had exploded in my head. . . Open mouths, wings, shouts, leaves, words, stones, all these one after another in a heap... they somehow had blasted and destroyed the Green Wall, and from behind it everything rushed in and splashed over our city which until then had been kept clean of that lower world.” (143) – o discurso narrativo desta distopia conclui-se como uma obra aberta,

perfeitamente adequada à sensibilidade moderna que pôs em crise a possibilidade de se crer numa imagem do mundo unitária e definitiva. Isto, apesar da aparente e irônica nota de triunfo da ordem totalitária e da sociedade formigueiro – “For Reason must prevail” (218) é a derradeira declaração escrita nos seus apontamentos por D-503. Ameaçada quer pela disseminação do poder da imaginação, para cuja erradicação se impunha a obrigatoriedade da excisão do centro cerebral da fantasia, quer pela força da libido, quer pela subversão dos humanóides primitivos vivendo para além da “Green Wall”, esta ordem social fica de facto à mercê de ulteriores e imprevisíveis desenvolvimentos revolucionários que ecoam nas palavras de E-330, uma espécie de avatar do subversivo eterno feminino, quando responde ao ingénuo e acéfalo postulado de D-530 sobre a teleologia da revolução triunfante consubstanciada no estado único: “And why then do you think there is a *last* revolution ... their number is infinite...” (162).

De algum modo, a única hipótese de se superar, não tanto a abertura associada ao infinito mas à dinâmica da sua cíclica repetição, de se suspender a nietzschiana verificação do eterno retorno, de se assimilar sem atrito a figura do paradoxo, de se acolher uma possibilidade – a última mencionada no ensaio de Valéry – de se viver e se representar criativamente, no plano axiológico e no plano estético, o mundo moderno saído da I Grande Guerra, a mais improvável das hipóteses, é a de se aspirar à paz perpétua, a de se transcender as constrações e ambições sem fim – algo que não andarão longe do registo literário, mas mais distendido e permanente, daquelas ocorrências e súbitas situações de apaziguamento quase revelação que Joyce designou por epifanias.

Mas de um apaziguamento que passa por uma espécie de suspensão do pensamento judicativo e impeditivo da apreensão elementar e essencial do ser do mundo e por uma neutralização do uso vicioso e alienante da razão puramente abstrata ou funcionalmente instrumental, como a que a personagem do matemático-engenheiro D-530 prosseguia na construção do *Integral* para os fins políticos mais insidiosos da construção do Estado Único. A poética de Fernando Pessoa / Alberto Caeiro é muito provavelmente, na sua radical aporia de propor a possibilidade de o não pensar ser uma outra forma de pensar – “Penso nisto não como quem pensa, mas como quem não pensa “ (Caeiro 1994: 86) –, em que

predomina a consciência da consciência, despojada de ideia e valores – “Porque o ter consciência não me obriga a ter teorias sobre as coisas: / Só me obriga a ser consciente” (121) –, a forma mais radical de lidar com o paradoxo e de esvaziar de significado o conceito metafísico de unidade substancial irreduzível do ser, tão perversamente utilizado para fundamentar a anomalia do pensamento único. Nos fragmentos escritos entre 1930 e 1931, *Notas para a Recordação do Meu Mestre Caeiro*, em que Álvaro de Campos reproduz um diálogo entre si, Alberto Caeiro e Fernando Pessoa, sob a assistência silenciosa e atenta de António Mora, quando “estávamos todos os do grupo e por acaso de falar se discutiu o conceito de Realidade” (168), Caeiro, à pergunta de Pessoa “o que é que está por detrás da realidade?”, responde “[...] não está nada. Também por detrás do tamanho não está nada, e por detrás do peso não está nada.” (169). Esta desvalorização da essencialidade e do mistério oculto no interior dos fenómenos aparentes – “O mistério das coisas, onde está ele? / Onde está ele que não aparece / Pelo menos que é mistério?”–; esta simpatia com a actividade espontânea e sem porquê das coisas da natureza – “Sempre que olho para as coisas e penso no que os homens pensam delas / Rio como um regato que soa fresca numa pedra.” –; este esvaziamento do significado simbólico, este desmontar das ideias projetadas ancilarmente sobre o fluxo da existência, não só tem afinidades com o olhar zen do mundo como parece inaugurar uma originalíssima resposta existencial e estética ao Hamlet da moderna consciência cultural europeia evocado por Valéry. Aquela que diferentemente das estratégias narrativas de Joyce e Zamiatin em lidarem com a crise do espírito europeu, por via da reordenação paradoxal do caos e pelo uso da figura da antífrase denunciadora da hipertrofia da racionalidade unidimensional, abre para uma poética do apaziguamento, a de tocar no limite da realidade através de “um estudo profundo, / Uma aprendizagem do desaprender” (74), potenciador não de uma regressão mas de uma reintegração animada pelo sentido pleno do reconhecimento e gratidão vitais – “E encontro uma alegria no facto de aceitar – “No facto sublimemente científico e difícil de aceitar o natural inevitável” (139) – e na equânime vontade de compartilhar o que elementarmente solidariza a forma humana de viver: “Bendito seja o mesmo sol de outras terras / Que faz meus irmãos todos os homens / Porque todos os homens, um momento do dia, o olham como eu, / E nesse puro momento /

Todo limpo e sensível / Regressam imperfeitamente / Ao homem verdadeiro e primitivo”.  
(88)<sup>23</sup>

### **Bibliografia**

Auerbach, Erich (1953), *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*, New York, Grove.

Butler, Christopher, (1994), *Early Modernism. Literature, Music and Painting in Europe 1900-1916*, Oxford, Clarendon Press

Caeiro, Alberto (1994), *Poemas Completas*, pref. Ricardo Reis, posf. Álvaro de Campos, recolha, transcrição, notas Teresa Sobral Cunha, posf. Luís Sousa Rebelo, Lisboa, Presença.

Eco, Umberto (1976), *Obra Aberta. Formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas*, trad. Sebastião Uchoa Leite, org. e rev. Celso Lafer e Haroldo Campos, São Paulo, Editora Perspectiva.

Eysteisson, Astradur (1992), *The Concept of Modernism*, Ithaca and London, Cornell University Press.

*Faber Book of Science* (1995), ed. John Carey. London, Faber and Faber.

Joyce, James (1998), *Ulysses*, ed. Jeri Johnson, Oxford, Oxford University Press [1922].

Kermode, Frank (1970), *Modern Essays*, London, Collins, Fontana.

\_\_\_\_\_ (2000), *The Sense of An Ending. Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*, Oxford, Oxford University Press. [1966]

Lodge, David (1981), *Working with structuralism: Essays and Reviews on Nineteenth and Twentieth Century Literature*, London, Routledge & Kegan Paul.

Lukács, Georg (1963), *The Meaning of Contemporary Realism*, trans. John and Necke Mander, London, Merlin Press [1958].

*Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930* (1991), ed. Malcolm Bradbury and James McFarlane, London, Penguin Books [1976]

Moylan, Tom, (2000), *Scraps of the Untainted Sky. Science Fiction and Utopia*, Oxford, Westview Press.

Ortega y Gasset, José (1996), *A desumanização da arte*, pref. Maria Filomena Molder, trad. Manuela Agostinho e Teresa Salgado Canhão, Lisboa, Veja [1925]

Oliveira e Silva, Luís de “O conceptualismo embaçado: a misologia filológica de Alberto Caeiro”, Alda Correia, Gabriela Fragoso, Fernando Ribeiro, Manuel Canaveira (coord.) *A Arte da Cultura. Homenagem a Yvette Centeno* (2011), Lisboa, Colibri.

*The Modern Tradition. Backgrounds of Modern Literature* (1965), ed. Richard Ellman, Charles Feidelson, JR., New York, Oxford University Press.

Trilling, Lionel, “On the Modern Element in Modern Literature”, Stanley Burnshaw (ed.) *Varieties of Literary Experience* (1962), New York, New York University Press, p.407-33.

Valéry, Paul (1919), “The Crisis of the Mind” *The Athenaeum*, April 11 and May 2. [<http://www.historyguide.org/europe/valery.html>]

Zamiatin, Eugene (1924), *We*, trans Gregory Zilboorg, intr. Peter Rudy. pref. Marc Slonim. New York. Dutton. [ [mises.org/books/we\\_zamiatin.pdf](http://mises.org/books/we_zamiatin.pdf)]

*The Modern Tradition. Backgrounds of Modern Literature* (1965), ed. Richard Ellman, Charles Feidelson, JR., New York, Oxford University Press.

Trilling, Lionel, “On the Modern Element in Modern Literature”, in Stanley Burnshaw (ed.) *Varieties of Literary Experience* (1962), New York, New York University Press, p.407-33.

Valéry, Paul (1919), “The Crisis of the Mind” *The Athenaeum*, April 11 and May 2. [<http://www.historyguide.org/europe/valery.html>]

Zamiatin, Eugene (1924), *We*, trans Gregory Zilboorg, intr. Peter Rudy. pref. Marc Slonim. New York. Dutton. [ [mises.org/books/we\\_zamiatin.pdf](http://mises.org/books/we_zamiatin.pdf)]

NOTAS

---

<sup>1</sup> A versão francesa deste ensaio foi publicada em Agosto de 1919 na *Nouvelle Revue Française*. Pode ser lido na íntegra em <http://www.ellopos.net/politics/valery-crise-esprit> , correspondente à edição de 1957 das obras completas de Paul Valéry estabelecida para a Gallimard, colecção “La Pléiade” por Jean Hytier.

<sup>2</sup> Citamos a partir de <http://www.historyguide.org/europe/valery.html> , útil e generosa fonte eletrónica, concebida “no espírito socrático de sabedoria e conhecimento”, correspondente ao curso *Modern European Intellectual History*, leccionado na Florida Atlantic University e no Meredith College (USA) pelo prof. Steven Kreis.

<sup>3</sup> Astradur Eysteinnsson, na sua poliédrica abordagem e revisão crítica ao conceito de modernismo, chama a atenção para a necessidade de se estabelecer a distinção funcional entre estes dois conceitos de maneira a preservar a relativa autonomia estética do modernismo face à modernidade social e técnico-científica: “Thus, critics have frequently elaborated the parallels between urban life, modern science and technological progress on the one hand and modernist art and literature on the other. [...] The problem with modernist paradigms invoked by drawing such direct analogies between modernism and modernity [scientific or more broadly social] is that modernism, and the social experience it utters, assumes the role of a reverberation and even reflection of social modernization. Such an analogy can easily miss the sociocultural and ideological positioning of modernism with regard to social modernity, or can reduce it to a unilaterally reproductive or symbolic act. The latter tendency, in fact, is clearly exemplified by critics who see in the formal fervor of modernisms a reflection of fascist discipline or totalitarian ideologies (Eysteinnsson 1992: 21)

<sup>4</sup> *The sense of an ending* é o título original deste ensaio de Frank Kermode, cuja tese nuclear é de considerar a figura do apocalipse como a principal fonte não só das ficções literárias, mas também como das noções de transição histórica e de crise.

<sup>5</sup> Idem, <http://www.historyguide.org/europe/valery.html> . First letter

<sup>6</sup> Ibidem

<sup>7</sup> Ibidem

<sup>8</sup> Ibidem

<sup>9</sup> Ibidem

<sup>10</sup> Ibidem

<sup>11</sup> Ibidem

<sup>12</sup> Ibidem

---

<sup>13</sup> A distinção entre as duas categorias do paleomodernismo e do neomodernismo, segundo Kermode, baseia-se na oposição entre a ênfase conferida pelo paleomodernismo à tradição ou ao culto da forma e à sua intencional abrogação praticada pelo neomodernismo. “The point is simply this: whereas such a poem as *The Waste Land* draws upon a tradition which imposes the necessity of form [...] a new modernism prefers and professes to do without the tradition and the illusion.” (Kermode 1971: 50). No entanto, para o crítico inglês essa diferenciação tem um valor relativo, na medida em que, segundo ele, se pode discernir um “ar de família”, uma identidade de propósitos em ambas as modalidades de expressão estética. “There is, in short, a family resemblance between the modernisms. ‘Indifference’ and the abrogation of ‘responsibility’ are the wilder cousins of the more literary ‘impersonality’ and ‘objectivity’. The paleo-modernist conspiracy which made a cult of occult forms is not unrelated to the extremist denial that there are any. These are the self-reconciling opposites of modernism.” (51)

<sup>14</sup> <http://www.historyguide.org/europe/valery.html>. First letter

<sup>15</sup> Cf. Eystensson. Op.cit., p. 24-26; 28-30. Erich Auerbach, no capítulo final de *Mimesis*, caracteriza o romance de Virginia Woolf, *To the Lighthouse* como uma obra de rutura com os cânones da representação narrativa, indiciador de uma visão do mundo destituída de unidade cultural e marcada por uma atmosfera confusa de fim de era. (Auerbach 1953: 551). Lionel Trilling em “On the Modern Element in Modern Literature” considera o elemento moderno como portador de sinais de irracionalidade (Trilling 1962: 407-33). O crítico marxista Georg Lukács, por seu turno, encara, a partir da análise que faz da obra de Kafka, a escrita dos modernistas como anti-social, dominada por uma visão absurda e privada de um sentido de perspectiva. (Lukács 1963: 20).

<sup>16</sup> Escreve Ortega y Gasset em *A desumanização da arte*: “O prazer estético para o artista novo emana desse triunfo sobre o humano; por isso é necessário concretizar a vitória e apresentar em cada caso a vítima estrangulada”. Vide entre outros capítulos daquele obra “Começa a desumanização da arte” (1996: 81- 86), “Continua a desumanização da arte” (90-98).

<sup>17</sup> Sobre a crise do sujeito, cf. vários textos de filósofos e autores, de Schlegel, Hegel, Marx, Kierkegaard, Nietzsche, Yeats incluídos no capítulo “The Divided Self”, da monumental colectânea *The Modern Tradition*, editada por Richard Ellmann e Charles Feidelson JR, p. 738-765. Vide ainda “Crisis of the Subject” (Eystensson 1992: 26-30); “The Modernist Self” (Butler 1994: 89-131).

<sup>18</sup> O inventário feito por David Lodge inclui as seguintes inovações: “formal experiment, dislocation of conventional syntax, radical breaches of decorum, disturbance of chronology and spacial order, ambiguity, polyssemy, obscurity, mythopoetic allusion, primitivism, irrationalism, structuring by symbol and motif rather than by narrative or argumentative logic, and so on (Lodge 1981: 71)

---

<sup>19</sup> Ver a este propósito “The Name and Nature of Modernism” (Bradbury/McFarlane 1991: 36-40) e “Modernist canons” (Eysteinson 1992: 83-89).

<sup>20</sup> No *Faber Book of Science*, editado por John Carey, lê-se a propósito do princípio da incerteza formulado por Heisenberg: “The development of the quantum theory of matter at the beginning of the twentieth century drastically altered conventional scientific wisdom. The conviction that the world was understandable had been science’s most important gift to civilization. It had redeemed mankind from centuries of superstition. The new physics destroyed this cherished certainty. It found that the subatomic world was random and ultimately unintelligible. Electrons and other subatomic particles do not move along predictable paths, and they behave, incomprehensibly, like waves as well like particles.” (Carey 1995: 277). Por sua vez escreve Umberto Eco: “É verdade que o princípio da indeterminação e a metodologia quântica nada dizem a respeito da estrutura do mundo, pois somente nos informam acerca de certo modo de descrever alguns aspetos do mundo; mas em compensação nos dizem que alguns valores que acreditávamos absolutos, válidos como estruturas metafísicas do mundo (lembramo-nos o princípio da causalidade ou do terceiro excluído), têm o mesmo valor convencional dos novos princípios metodológicos adotados. [...] Daí a função de uma arte aberta, como metáfora epistemológica: num mundo em que a descontinuidade dos fenómenos pôs em crise a possibilidade de uma imagem unitária e definitiva, esta sugere um modo de um modo de ver aquilo que se vive [...]” (Eco 1976: 158)

<sup>21</sup> Escreveu Eliot: “A new kind of writing appears, to be greeted at first with disdain and derision: we hear that the tradition has been flouted, and that chaos has to come. After a time it appears that the new way of writing is not destructive but re-creative. It is not that we have repudiated the past, as the obstinate enemies – and also the stupidest supporters – of any new movement like to believe; but that we have enlarged our conception of the past; and that in the light of what is new we see the past in a new pattern. (apud Kermode 1971: 64)

<sup>22</sup> Sobre a importância da obra de Freud para a compreensão do “eu” modernista, cf. o capítulo “The modernist self” da monografia *Early Modernism*, de Christopher Butler, p.92-96.

<sup>23</sup> Para uma leitura contrária, nos seus pressupostos e fundamentos, a esta que propomos sobre a poética do apaziguamento representada na obra de Caeiro cf. o ensaio de Luís Oliveira e Silva, “O conceptualismo Embuçado: A Misologia Filológica de Alberto Caeiro”, in *A Arte da Cultura*.