



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS LITERÁRIOS
LINHA DE PESQUISA: CRIAÇÃO E PROCESSOS LITERÁRIOS



RODRIGO MICHELL ARAUJO

ADOLFO CASAIS MONTEIRO: POESIA PARA UM TEMPO
INCERTO

São Cristóvão

2026

RODRIGO MICHELL ARAUJO

ADOLFO CASAIS MONTEIRO: POESIA PARA UM TEMPO INCERTO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe como pré-requisito para defesa e obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários
Linha de Pesquisa: Criação e Processos Literários

Orientador: Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade

São Cristóvão

2026

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

A663a Araujo, Rodrigo Michell
Adolfo Casais Monteiro : poesia para um tempo incerto / Rodrigo
Michell Araujo ; orientador, Alexandre de Melo Andrade.– São
Cristóvão, SE, 2026.
224 f.

Tese (doutorado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe,
2026.

1. Poesia portuguesa. 2. Literatura – Filosofia. 3. Ontologia na
literatura. 4. Incerteza (Filosofia). I. Monteiro, Adolfo Casais, 1940-
2024 – Crítica e interpretação. II. Andrade, Alexandre de Melo, orient.
III. Título.

CDU 821.134.3-1.09

RODRIGO MICHELL ARAUJO

ADOLFO CASAIS MONTEIRO: POESIA PARA UM TEMPO INCERTO

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade
Universidade Federal de Sergipe – UFS
Presidente

Prof.^a Dr.^a Josalba Fabiana dos Santos
Universidade Federal de Sergipe – UFS
Examinador Interno

Prof. Dr. Fábio José Santos de Oliveira
Universidade Federal de Sergipe – UFS
Examinador Externo

Prof.^a Dr.^a Maria Celeste Natário
Universidade do Porto – UPorto
Examinador Externo

Prof.^a Dr.^a Ida Maria Santos Ferreira Alves
Universidade Federal Fluminense – UFF
Examinador Externo

Aprovada em: 12/02/2026

À minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Alexandre de Melo Andrade, meu orientador, por ter me ensinado, ao longo da pesquisa, as mais importantes lições da Lírica. Pela leitura rigorosa, que não apenas viabilizou o aprimoramento das argumentações, como também instigou reflexões para investigações futuras, e pelas glosas que deixaram em mim as mais intensas vibrações da inspiração, o meu sincero obrigado, com a humildade de um discípulo que agradece o Mestre, reconhecendo nele o reflexo de ouro.

À Professora Doutora Celeste Natário, pela sempre afetuosa parceria luso-brasileira de mais de uma década, mas sobretudo por ter me indicado o caminho em direção à poesia de Casais, tornando possível a materialização deste estudo.

Aos membros da banca examinadora, nomeadamente a Professora Doutora Ida Alves, pelos apontamentos e indicações bibliográficas que enriqueceram a hermenêutica do texto poético, e o Professor Doutor Fábio de Oliveira, pela arguição e proposição de questionamentos que não apenas foram imprescindíveis para a estruturação do trabalho, como também me permitiram um tratamento mais acurado da matéria incerta.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS), pelas valiosas aulas que contribuíram para o amadurecimento do pensamento, em especial ao Professor Doutor Fernando de Mendonça, pela leitura perspicaz do projeto durante a disciplina de Metodologia, viabilizando o seu amadurecimento.

Aos amigos do CIMEEP/UFS, em especial Igor Miranda e Luara Fontes, pelo carinho e pela companhia nos momentos apolíneos e dionisíacos, e a Professora Doutora Christina Bielinski Ramalho, pela amizade que ultrapassa as fronteiras do épico. A interlocução com cada um de vocês foi primorosa no decorrer da pesquisa.

Aos amigos da UFS, em especial Antonielle Menezes e Márcio Carvalho, pela partilha de conhecimento e afetos positivos, uma irmandade que tem me acompanhado durante minha vida acadêmica.

À Professora Doutora Raquel Pereira de Lima, pelos incontáveis auxílios de ordem metodológica. Igualmente agradeço à pessoa Raquel, minha “mana”, que dispensa as honrarias e que, todos os dias, me ensina a olhar para a Vida com maior leveza, através de sua amizade de ouro.

À amiga Jamilly Vilela, pessoa singular que se faz presente em minha existência desde a infância, e a cada ano que passa o seu espírito inquieto e a sua prosa filosófica só me inspiram a ser um pesquisador melhor, um leitor mais atento e um ser humano mais feliz. Aos amigos do lado português, em especial Geise Teixeira, por atender positivamente as minhas demandas e dúvidas acadêmicas, e a dupla Daniel Floquet e Ivana Schneider, que vão muito além da amizade. Guardo, em mim, um amor inexplicável por vocês. Minhas pesquisas sempre têm um pouco de vossa presença.

À minha família, os Araujos, por estruturarem as bases e alicerces que tornam possível o meu existir.

Aos meus queridos amigos aqui não nomeados, o que não significa menor importância, pois existo porque os tenho em minha vida.

Por fim, agradeço ao Mistério da poesia, que me motiva para o *sempre e sem fim* da glosa com o seu enigma.

*“Antes o doce pungir
da incerteza pairando
sobre o dia de amanhã
que a pobre ilusão de termos
nas mãos o fio da vida”*

(Adolfo Casais Monteiro, *Simplex canções da terra*, 1993, p. 139).

*“Tudo é incerto e vário
E tudo se transforma.
Tudo segue, na vida,
Um misterioso rumo...”*

(Teixeira de Pascoaes, *Terra proibida*, 1997, p. 279).

“Tudo é a incerteza sensual da vida sentida pela espinha abaixo...”
(Fernando Pessoa, *Poesia completa de Álvaro de Campos*, 2007, p. 213).

*“Tanto de meu estado me acho incerto,
Que em vivo ardor tremendo estou de frio”*
(Luís de Camões, *Versos e alguma prosa de Luís de Camões*, 1977, p. 55).

RESUMO

Ao longo de quatro décadas de atividade literária, Adolfo Casais Monteiro (1908-1972) deixou uma vasta produção, se dedicando, sobretudo, à poesia e à crítica, embora tenha publicado um único romance. Foi na crítica de poesia que o autor, no entanto, ganhou mais notoriedade na cena literária portuguesa, contribuindo ativamente para diversos jornais e revistas literárias, portuguesas e brasileiros. Com efeito, é em sua obra poética, ainda desconhecida por boa parte dos leitores e fora de circulação do mercado editorial, que se encontram as linhas nodais de seu pensamento. Tratando-se de um autor que levou a cabo a vida incerta como modo de existir, esta tese de doutorado se propõe a investigar a problemática da incerteza em suas poesias, analisando, a partir de uma abordagem hermenêutica situada na intersecção entre filosofia e literatura (Benedito Nunes), seus diversos desdobramentos e suas implicações existenciais no tecido poético. Como aporte teórico, valer-nos-emos de nomes como Friedrich Nietzsche e Martin Heidegger, no campo filosófico, além de Jonathan Culler e Luiz Costa Lima, na crítica, por serem autores que viabilizam uma estrutura aberta e descentrada de manifestação da incerteza. O tema da investigação também propiciará esquematizarmos a obra poética de Casais Monteiro em duas fases, ou momentos, uma compreendendo os anos de 1929-1937 e outra abrangendo os três últimos livros publicados. Assim, parte significativa da obra poética será considerada, com o intuito de demonstrar como a incerteza resolve as tensões entre a existência empírica e uma existência possível. Com este estudo, não queremos apenas recobrir alguns vazios deixados pela sua fortuna crítica, mas sobretudo explorar e desvelar (quando a hermenêutica se emparceira da fenomenologia) a plenitude deste vazio que se segreda por detrás das palavras e do pensamento, de modo a evidenciar a incerteza como caminho a um *dizer-aberto* da poesia monteiriana.

PALAVRAS-CHAVE: Adolfo Casais Monteiro. Incerteza. Poesia. Filosofia. Ontologia.

ABSTRACT

Over the course of four decades of literary activity, Adolfo Casais Monteiro (1908-1972) produced an extensive body of work, devoting himself primarily to poetry and criticism, although he published only a single novel. It was, however, in his poetic criticism that the author gained the most prominence in the Portuguese literary scene, actively contributing to several Portuguese and Brazilian newspapers and literary journals. Nonetheless, it is in his poetic oeuvre, still unknown to a wide readership and long absent from editorial circulation, that the nodal lines of his thought can be discerned. As a writer who embraced uncertain life as a mode of existence, this doctoral dissertation proposes to investigate the problematic of uncertainty in his poetry, analyzing through a hermeneutic approach situated at the intersection of philosophy and literature (Benedito Nunes) its various unfoldings and its existential implications in the poetic fabric. As theoretical framework, the study draws on thinkers such as Friedrich Nietzsche and Martin Heidegger, in the philosophical domain, as well as Jonathan Culler and Luiz Costa Lima, in literary criticism, since these authors enable an open and decentered structure of the manifestation of uncertainty. The central theme of the investigation also allows for the delineation of Casais Monteiro's poetic production in two phases or moments: one comprising the years 1929-1937, and another encompassing his final three published books. A significant portion of his poetic work is thus considered, with the aim of demonstrating how uncertainty mediates the tensions between empirical existence and a possible existence. This study seeks not only to fill certain gaps left by his critical reception, but above all to explore and unveil (where hermeneutics pairs with phenomenology) the plenitude of the void that conceals itself behind the words and the thought, thereby revealing uncertainty as a path toward an *open-saying* in Casais Monteiro's poetry.

KEYWORDS: Adolfo Casais Monteiro. Uncertainty. Poetry. Philosophy. Ontology.

RÉSUMÉ

Au cours de quatre décennies d'activité littéraire, Adolfo Casais Monteiro (1908-1972) a laissé une vaste production, se consacrant principalement à la poésie et à la critique, bien qu'il n'ait publié qu'un seul roman. C'est toutefois dans la critique de poésie que l'auteur a acquis une plus grande notoriété sur la scène littéraire portugaise, en contribuant activement à divers journaux et revues littéraires, au Portugal comme au Brésil. Néanmoins, c'est dans son œuvre poétique, encore largement méconnue de bon nombre de lecteurs et absente du marché éditorial actuel, que se trouvent les lignes nodales de sa pensée. En tant qu'auteur ayant fait de la vie incertaine une modalité d'existence, cette thèse de doctorat se propose d'examiner la problématique de l'incertitude dans sa poésie, en analysant, à partir d'une approche herméneutique située à l'intersection entre philosophie et littérature (Benedito Nunes), ses divers déploiements ainsi que ses implications existentielles dans le tissu poétique. Comme cadre théorique, nous nous appuyons sur des penseurs tels que Friedrich Nietzsche et Martin Heidegger, dans le champ philosophique, ainsi que sur Jonathan Culler et Luiz Costa Lima, dans le domaine critique, car ils permettent de concevoir une structure ouverte et décentrée de manifestation de l'incertitude. Le thème de la recherche nous permettra également d'organiser l'œuvre poétique de Casais Monteiro en deux phases ou moments : l'une correspondant aux années 1929-1937, l'autre englobant ses trois derniers recueils publiés. Ainsi, une partie significative de son œuvre sera prise en considération afin de montrer comment l'incertitude résout les tensions entre l'existence empirique et une existence possible. Avec cette étude, nous ne cherchons pas seulement à combler certaines lacunes laissées par sa fortune critique, mais surtout à explorer et à dévoiler (lorsque l'herméneutique se conjugue à la phénoménologie) la plénitude de ce vide qui se dissimule derrière les mots et la pensée, de manière à mettre en évidence l'incertitude comme voie d'un *dire-ouvert* dans la poésie de Casais Monteiro.

MOTS-CLÉS: Adolfo Casais Monteiro. Incertitude. Poésie. Philosophie. Ontologie.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I – PRINCÍPIO DA INCERTEZA	30
1.1 HEIDEGGER: UM PONTO DE PARTIDA	35
1.1.1 ONTOLOGIA FUNDAMENTAL	39
1.1.2 DO <i>DASEIN</i>	48
1.2 O PRINCÍPIO DE HEISENBERG	57
CAPÍTULO II – PERCEÇÃO DA INCERTEZA	73
2.1 O SUJEITO FRATURADO	78
2.2 TEORIA DA LÍRICA	89
2.2.1 A VOZ	90
2.2.2 A ENUNCIÇÃO	93
2.2.3 NÓS	96
2.2.4 ABERTURA	98
2.3 CASAIS: ATRAVESSAMENTO DE VOZES	102
CAPÍTULO III – O EQUILÍBRIO DIFÍCIL	109
3.1 O POETA E SUA OBRA	115
3.2 FUGA PARA O REGRESSO	117
3.3 MÃOS À PROCURA DO MUNDO	129
3.4 HORA INCERTA	142
CAPÍTULO IV – O EXISTIR INCERTO	153
4.1 PRIMEIRA MODULAÇÃO: A DESFAMILIARIDADE	157
4.2 SEGUNDA MODULAÇÃO: A INDIFERENÇA	166
4.2.1 ÂNGULO 1: APREENSÃO DO OBJETO	168
4.2.2 ÂNGULO 2: APREENSÃO DO CONTEÚDO	174
4.3 ACEITAR A INCERTEZA	186
CONSIDERAÇÕES FINAIS	193
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	198
I BIBLIOGRAFIA ATIVA	198
II BIBLIOGRAFIA PASSIVA	200

INTRODUÇÃO

“A arte é uma permanente demonstração [...] de que a vida não se compadece do definitivo”
(Adolfo Casais Monteiro, *De pés fincados na terra*, 2006, p. 143).

Quando se trata das literaturas em língua portuguesa, o nome de Adolfo Casais Monteiro, sem dúvida, merece destaque. Nascido na cidade do Porto, em Portugal (1908), o autor desde logo estabeleceu na Faculdade de Letras da Universidade do Porto um intenso diálogo com os principais intelectuais portugueses que, de alguma forma, contribuíram significativamente com os estudos literários, além de terem marcado sua trajetória: Leonardo Coimbra e Agostinho da Silva, filósofos; Sant’Anna Dionísio, crítico literário.

Casais Monteiro passa a efetivamente integrar a cena literária em 1929, ao publicar seu primeiro livro de poesias, *Confusão* – mesma altura em que começa a germinar, em Portugal, o projeto ditatorial que definirá os rumos do Estado Novo. Digo de modo efetivo, pois já em 1928 o autor inicia a sua colaboração naquela revista que não só incide em sua trajetória intelectual, como também define os rumos do modernismo português, a saber, a *presença*¹.

O que se segue no percurso literário de Casais é uma dedicação exclusiva à poesia e à crítica. Em termos quantitativos, a parte crítica é mais volumosa e é o domínio que mais deu projeção ao autor. Ao adotar o ensaio como forma predominante de expressão, exerceu uma crítica inquieta, interessada não apenas no literário, mas também no cinema, no teatro, na política. Foi também essa crítica a que mais trouxe sérias implicações para o autor, pois tornou-se um crítico audaz da ditadura salazarista, principalmente da falta de *liberdade* (tema que certamente se constitui como uma das principais linhas de força de seu pensamento) dos escritores. Ao passar a ser perseguido e preso (por sete vezes), resta a Casais um forçado exílio no Brasil, em 1954, não mais retornando ao seu país natal.

¹ Sua primeira colaboração na revista *presença* se dá no número 17, com um artigo sobre Eça de Queirós. Vale destacar que foi a partir do quarto número da revista coimbrã, de maio de 1927, que o periódico passa a assinar com a consoante “p” em minúsculo, assim seguindo até o seu último número, em 1940. Nesses termos, para manter a coerência com o sentido da revista expresso na assinatura, também referenciarei a partir daqui o título da revista como *presença*.

Da crítica, consagram-se obras como a estreante *Considerações pessoais* (1933), *Sobre o romance contemporâneo*, de 1940, e ampliado em *O romance (Teoria e crítica)*, em 1964, além de *Clareza e mistério da crítica* (1961), *A palavra essencial* (1965), sobre poesia, e o ensaio submetido ao concurso de livre-docência na Universidade de São Paulo *Estrutura e Autenticidade na Teoria e na Crítica Literárias* (1968). Nesse denso corpus ensaístico, apesar de os interesses por autores e temáticas serem variados, suas predileções acenam tanto para a poesia quanto para poetas, como fica demonstrado através dos pioneiros estudos sobre a poesia de Manuel Bandeira e de Fernando Pessoa, realizados nas décadas de 1940 e 1950 respectivamente.

Já sua produção poética conta com nove obras, sendo a estreia em 1929 com *Confusão*, e a partir daí publicando entre duas e três obras por década: nos anos 1930 publica *Poemas do tempo incerto* (1934) e *Sempre e sem fim* (1937); nos anos 1940 vêm a lume *Canto da nossa agonia* (1942), *Europa* (1946) e *Simples canções da terra* (1949); a partir dos anos 1950 temos *Voo sem pássaro dentro* (1954) e a edição ampliada de *Noite aberta aos quatro ventos* (1959), sendo *O estrangeiro definitivo* a sua última obra, publicada em 1969.

Embora a atuação na crítica tenha lhe dado notoriedade, o poeta não deve ser ignorado, uma vez que não cabe a sua poesia ser classificada como “secundária”, senão em termos meramente quantitativos (refiro-me à obras publicadas: contam-se nove obras de poesia, frente a mais de uma dezena de textos críticos e ensaísticos). O que mobilizou a elaboração desta tese foi decerto a poesia de Adolfo Casais Monteiro. Não deixa de ser um seguimento de outra investigação já concluída, no âmbito de um doutoramento em Filosofia, realizado entre os anos de 2015 e 2020 na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde realizei um estudo hermenêutico do silêncio na obra de Teixeira de Pascoaes, poeta de grande relevo da primeira metade do século XX português, além de ser uma voz representante do chamado Saudosismo. Nesses termos, o interesse por Casais Monteiro como elemento de complementaridade se deu, inicialmente, pela proximidade (voluntária ou não) entre ambos os poetas, como se pode exemplificar através da revista *A Águia*, que contou com a direção de Casais Monteiro por duas vezes (números 7-8, referentes a janeiro/março, e número 9 da 4ª série de 1929), após a longa direção de Pascoaes durante quase uma década, além da correspondência, sempre afetuosa, trocada entre eles.

Se *Poemas do tempo incerto* (1934) já sugere, no título, aquilo que se deve assumir como a problemática nodal da investigação, foi, sem dúvida, a correspondência do autor

– afixada na Biblioteca Nacional de Portugal, em Lisboa – que motivou esta pesquisa em suas poesias. Ao consultar o seu espólio para outro trabalho, em 2020², localizei uma carta de Manuel Bandeira, enviada a Casais Monteiro (em 1944), que logo me despertou interesse para o estudo de sua obra poética, pois, ao acusar o recebimento de *Versos* (coletânea com os três primeiros livros de poesia do poeta português), Bandeira comenta que há uma “unidade” na expressão monteiriana, seja ela em prosa ou verso:

Sem dúvida os versos de *Sempre e sem fim* revelam o poeta em pleno amadurecimento, mas vejo desde *Confusão* uma só linha nítida e bem pessoal: afinal você é o ‘sempre-mesmo’, isto é, o meu querido Adolfo Casais Monteiro, poeta de fina sensibilidade e inconfundível expressão, crítico penetrante, amigo fiel (Bandeira, 1944a, s. p., grifo do autor)³.

Essa “unidade” que Bandeira presente na caracterização estilística de Casais Monteiro refere-se mais à personalidade do autor que a outro tipo de situação, como temática por exemplo. Vale destacar que a questão, de certo modo, já se encontra presente nas reflexões de Casais Monteiro empreendidas na década de 1930, compendiadas em *Depés fincados na terra*. Em “Da unidade no artista”, brevíssimo texto de 1934, o autor salienta que a noção mais tradicional de “artista”, desde Platão, é a de um sujeito dividido em *dois*, “uma parte sublime, outra terrena, aquela perfeita, imagem do divino, esta carregando com todas as imperfeições deste mundo” (Monteiro, 2006, p. 66). O que Bandeira subscreve, na carta acima, acena justamente para um tópico relevante do pensamento de Casais Monteiro (no sentido da constante ocorrência em seus textos ensaísticos), que é *a expressão poética de um único artista*, isto é, a expressão de sua personalidade – questão a ser explorada, com propriedade, pelos poetas envolvidos com a revista *presença*.

O contato com essas questões da crítica monteiriana foram basilares para a elaboração da presente investigação, sobretudo as ideias que ocupam o longo ensaio “O escritor e o mundo moderno”, uma vez que, neste texto, “como artista, o homem não é um ser de afirmação ou de negação; é, sim, um ser de expressão” (Monteiro, 2006, p. 37).

² Uma parte dessa pesquisa foi recentemente publicada no volume 13 da revista *Travessias Interativas*, da Universidade Federal de Sergipe. O texto intitula-se “Espólio de um poeta: Casais Monteiro e o Brasil”. Cf. Araujo, 2023a, p. 146-160.

³ Transcrição de trecho da carta de Manuel Bandeira, depositada na Biblioteca Nacional de Portugal (BNP). O registro de entrada do envelope que guarda a seguinte carta tem a cota nº E15/381. A partir daqui, para todas as citações de correspondências pertencentes ao espólio de Casais Monteiro, indicarei no rodapé o número da cota correspondente ao manuscrito, de maneira a facilitar a sua localização na BNP.

O que, então, *se comunica* na arte? *Quem* a comunica? Essas questões se me impuseram como faróis, e um trabalho sobre a poesia de Casais, dessa envergadura, necessitava considerá-las. Com efeito, somente ao ter contato, subsequentemente, com um estudo de Casais sobre Bandeira, escrito em 1938, a dimensão de uma pesquisa a nível doutoral passava a se configurar. As primeiras linhas de *Manuel Bandeira* afirmam: “Que seja possível, apesar da incerteza e da angústia desta hora grave e dramática, ler poetas e falar de poesia [...]” (Monteiro, 1958a, p. 7). Aqui, a imagem de um poeta que *suspeita* daquilo que é tido como certo ganhava, enfim, seus contornos.

Para o tema da incerteza na poesia de Adolfo Casais Monteiro, o que proponho neste trabalho é o seguinte problema: como a incerteza, na obra poética monteiriana, é uma forma aberta de caracterizar a sua expressão poética? Ao assumir a incerteza como problemática, o que pretendo com o estudo é investigar como o tema se modula nos versos do poeta, quer dizer, como a incerteza se apresenta pela comunicação de um eu poético moderno, deixando entrever um modo próprio de ser na poesia. Acredito que um projeto de tese como este, submetido à linha de pesquisa “Criação e processos literários”, tem pertinência para a área dos estudos literários por lançar luz a novas estratégias de leitura, sobretudo no diálogo entre a filosofia e a literatura, que será a base estrutural da fundamentação teórica, o que viabilizará a apreensão da incerteza de maneira interdisciplinar.

O tratamento da incerteza, nesse sentido, requer questionamentos de fronteiras. É certo que, com a segunda metade do século XX, acompanhamos diversas problematizações no âmbito da teoria e da crítica literárias, marcando definitivamente a fase “moderna” dos estudos literários. De maneira bastante coordenada, passou-se a estruturar um espaço sólido para discussões como a função e morte do autor, na França, a inserção do leitor pela Estética da Recepção, na Alemanha, além do esforço “pós-estruturalista” em pôr em causa a suficiência do tradicional método formalista, reatando de uma vez por todas o elo literatura/vida – aqui, não podemos deixar de lado o empenho hercúleo e, digamos, solitário do teórico da literatura, Luiz Costa Lima, que, desde os anos 1980, se dedica à reinterpretação da *mimesis*, buscando “ampliar o âmbito da *mimesis* além do que permitia sua concepção orgânica” (Costa Lima, 2014, p. 163), confluindo no que o teórico entende por *mimesis* enquanto *desafio ao pensamento*.

Todos esses contributos formam um crucial arcabouço teórico não apenas para aferir a “extensão da literatura”, como trata da matéria Antoine Compagnon a partir dos seus sentidos amplo, restrito e moderno, mas sobretudo para questionarmos os limites dos

campos disciplinares e de suas fronteiras, não para esboroá-los, mas para renovarmos sempre a pergunta: até que ponto são válidos os “muros” entre tais campos? Em uma época que falamos constantemente de inter/transdisciplinaridade nos espaços acadêmicos, parece-me sempre útil destacar a colocação de Eneida Maria de Souza (2011, p. 20): “diante do aspecto abrangente das disciplinas e de sua abertura transdisciplinar, revela-se inoperante e retrógrada a separação entre domínios específicos”.

Essa citação é bastante oportuna por conduzir o debate à relação entre a filosofia e a literatura. Apesar do parentesco histórico, localizado na gênese de ambos os domínios⁴, note-se que, desde a “querela” platônica instaurada na *República*, tanto uma quanto outra protagonizam convergências e divergências, em que quase sempre o que se está em causa é a demarcação daquilo que as define e as diferencia. Nesses termos, é relevante o esquematismo de um arco temporal de tantos séculos proposto por Benedito Nunes, em “Poesia e filosofia: uma transa” (2010), definindo três momentos de “curtos-circuitos” entre elas: o primeiro momento é chamado de *disciplinar* (de Platão a Hegel), em que poesia e filosofia desenvolvem uma relação puramente unilateral e hierárquica, uma vez que a filosofia, na maior parte das vezes, procurou conceituar a poesia; o segundo, *supradisciplinar* (Schlegel, Novalis), pois há um “aproveitamento” da matéria poética pela filosofia, produzindo “produtos híbridos” (Nunes, 2010, p. 9), já que, de algum modo, uma obtém vantagem em relação a outra; o terceiro, por fim, intitulado *transacional* (pós-Nietzsche), viabiliza um caminho sem antípodas, ou melhor, “de proximidade na distância” (Nunes, 2010, p. 13), em que a linguagem é a responsável pelo diálogo, o que legitima a confluência da poesia com o pensamento – inviável nos dois primeiros momentos do esquema. Afinal, segundo Nunes, o modelo transacional permite legitimar poesia e filosofia como dois autênticos *modos de ver* o mundo.

O texto de Benedito Nunes tem, certamente, um interesse pedagógico no sentido estruturar um diálogo longe de ser harmônico e estabilizado, em que o leitor acompanha os momentos chave na história do Ocidente em que poesia e filosofia assumem *posições* dinâmicas e diversas. No entanto, também há um interesse metodológico e que gostaria de evidenciar: como fazer pesquisas acadêmicas que se proponham ao diálogo entre a filosofia e a literatura, sem que se percorram os caminhos (supra)disciplinares, entendidos como *limitados* por Benedito Nunes? Ao longo de outros textos, o crítico e filósofo paraense fornece mais elementos que ajudam a compreender como operar,

⁴ Certamente resguardando o entendimento moderno do vocábulo “literatura”, uma vez que, quando se fala aqui em literatura no seu parentesco histórico com a filosofia, é o *poético* que se tem em vista.

metodologicamente, o diálogo entre os dois domínios discursivos. Em *Hermenêutica e poesia*, fruto de curso sobre o pensamento poético em 1994, é dada à estampa uma *relação de aprendizado* pela qual toda “transação” filosófico-literária deve se guiar; todos os poetas “podem aprender dos filósofos [...] a arte das grandes metáforas” (Nunes, 2007, p. 15), como a caverna de Platão ou o rio de Heráclito, mas “também os filósofos podem aprender dos poetas a conhecer os becos sem saída do pensamento, a sair pelo telhado desses mesmos becos sem saída” (Nunes, 2007, p. 15), sem risco de perda da identidade que é própria de cada campo disciplinar. Já em *A chave do poético*, Nunes (2009, p. 28) fala, em um excerto certamente inspirado em Walter Benjamin, de “um trânsito de mão dupla de filósofos e poetas”, isto é, o diálogo deve ser pautado por um “nexo transversal” (Nunes, 2009, p. 35).

Essas considerações, a meu ver, estruturam um “procedimento” que já fora pressentido e esboçado pelo crítico paraense em um ensaio de 1993, “Hermenêutica e poesia”, ao estabelecer uma “aproximação compreensiva” entre o poético e o filosófico, isto é, “um pensamento tateante, uma nova aprendizagem do pensar, sem prévias certezas” (Nunes, 1993, p. 87). Nesse sentido, pôr em diálogo a filosofia e a poesia é sobretudo *respeitar uma margem de incerteza* que se afiança no próprio procedimento metodológico.

Como o seguinte estudo se dedica à incerteza em Casais Monteiro, aproprio-me das colocações de Benedito Nunes, como quem recolhe o novelo do fio de Ariadne, para propor um *espaço interseccional* e transacional “entre” a filosofia e a literatura como base arquitetural deste projeto de pesquisa. Não ignoro tantos outros nomes, no Brasil e no estrangeiro, que também se dedicaram a historiar e a estruturar a relação filosofia e literatura, como Antonio Cicero e a ênfase nas divergências, em *Poesia e filosofia* (2012); Camille Dumoulié e o interesse pelo sentido de autonomia em *Littérature et philosophie* (2002), texto análogo à antológica conferência de 1939 “Poesia e pensamento”, do também francês Paul Valéry; Eduardo Lourenço, em Portugal, e a tentativa de consolidar um “pensamento poético-filosófico”, ideia que desenvolve em inúmeros textos como em *Poesia e metafísica* (2002), sobre a filosofia em Camões, Antero e Pessoa, ou *O canto do signo* (2017), dedicado à presença de uma filosofia existencial em nomes diversos como Vergílio Ferreira, Mário Cláudio ou Camilo Castelo Branco.

Destarte, Benedito Nunes é aqui destacado pelo entendimento de que filosofia e poesia são modos de dizer o real, a existência, ou simplesmente *o mundo*. Aqui cabe um parêntesis. Na coletânea *Poetas que pensaram o mundo* (2005), organizada por Aduino

Novaes, um ensaio do já citado Antonio Cicero é percuciente para vislumbrar os movimentos de proximidade e distanciamento na relação aqui referida. Para Cicero (2005, p. 230, grifo meu), “pensar o mundo – que é o que supomos fazerem muitos poetas – afigura-se *inteiramente* diferente de pensar sobre o mundo e, portanto, de filosofar”. Se há uma diferença “por inteiro” no pensamento acerca do mundo (pensar o mundo é poético, pensar sobre o mundo é filosófico), essa diferença só pode se dar apenas no distanciamento. O que entendo por relação filosofia e literatura, na linha de Benedito Nunes, é o oposto do que pondera Cicero. Ambas são modos de pensar *junto com* o mundo. Filosofia e poesia propõem um pensar *do* mundo, *junto com* ele, nunca distante dele. É o que se depura do ensaio “Filosofia e literatura”, original de 1992, em que Nunes (1993, p. 196) afirma que “a Filosofia explicita a experiência humana, concretizada, em linguagens diferentes, na Literatura e na Arte”.

Pode-se inferir, com Benedito Nunes, que a *matéria existencial* se constitui como elemento que mais adequadamente articula filosofia e poesia. Acredito que essa definição, de algum modo, encontra o seu equivalente, de maneira harmoniosa, com a compreensão da relação dada por Casais Monteiro. Embora não tenha se dedicado propriamente à reflexão sobre a relação, em alguns textos o autor deixa o entendimento sobre o assunto, como é o caso do breve ensaio “As relações da Literatura com a Filosofia”, de 1928, em que discorre sobre a “ideia” ser muito mais que um “recurso”, ao qual o artista se vale como material para compor sua obra, como se a filosofia fosse um arquivo. A meu ver, o poeta de *Confusão* também comunga de uma *relação transacional*, uma vez que “a ideia é mais que um pretexto, é mesmo parte integrante de toda a construção artística” (Monteiro, 2003, p. 92). Já em um texto de 1960 que foi apresentado no I Congresso de Crítica e História Literária, no Recife, o autor sublinha que “a literatura não pode ser alheia a nenhum dos dramas que afetam a existência das sociedades e dos indivíduos” (Monteiro, 2012, p. 169). Com esses excertos, supõe-se que Casais Monteiro também compreende a matéria existencial como um articulador entre o poético e o filosófico.

Não julgo inoportuno inserir um outro parêntesis. Não é arbitrária a escolha da *relação transacional*, de Benedito Nunes, como matriz fundamental que estrutura a intersecção filosofia-literatura, na qual será acomodada a problemática da incerteza. O próprio nome de Benedito Nunes chega ao conhecimento de Casais Monteiro como uma referência no campo de estudos *entre* o literário e o filosófico, como se evidencia em duas cartas trocadas entre ambos. Em uma carta datada de dezembro de 1963, Casais escreve

a Nunes com o intuito de organizar o Instituto de Letras que viria a ser criado na Universidade Estadual de São Paulo (Unesp). O crítico e filósofo paraense decerto foi a segunda opção, mas com a recusa do primeiro colocado para a tarefa (ninguém menos que Antonio Candido), tornou-se uma opção apropriada. No escrito, fica evidente a afinidade de Casais Monteiro com a filosofia, mas também com a atuação da filosofia no ensino de Letras:

Fui de fato ‘surpreendido’ com o convite para organizar o Instituto de Letras da Universidade Nacional (Federal) de São Paulo. E, como a pessoa que eu considerava indicada para tal, o Antônio Cândido [sic], não aceitara esta incumbência, mas me dá toda a sua confiança para os fins em vista, atrevi-me a entrar nesta... aventura. Feito este introito, contarei que, falando com o dito Cândido sobre nomes possíveis, mencionei o seu e ele achou muito bem. Mas você é filósofo, e não sabemos se está interessado em passar para as letras – concretamente: as brasileiras. O Cândido referiu, creio, um estudo seu sobre o Guimarães Rosa, etc. Enfim, pela parte acharia excelente um letrado-filósofo, pois estamos cheios de letrados-letrados, sem mais nada. Acho mesmo que este é o mal do ensino das ditas Letras (Monteiro, 1963, s. p., grifo do autor)⁵.

A resposta⁶, datada de janeiro de 1964, não somente guarda o respeito afetuoso pelo convite, como também acena para um horizonte filosófico-literário que será *comum* a ambos os autores. As últimas linhas da correspondência de Nunes poderiam descrever a atividade intelectual de Casais Monteiro: “Não há dúvidas que venho oscilando entre a filosofia e a literatura. Tudo o que escrevo, ou quase tudo, é uma combinação das duas, um produto de fronteiras” (Nunes, 1964, s. p.).

Fechado o parêntesis, acredito que estão assinaladas as orientações de uma intersecção filosófico-literária pela qual a investigação deve seguir. Ao longo desta pesquisa, privilegiei a “intersecção” como uma estrutura basilar por entender que o “entrelugar” é o espaço que mais adequadamente se ajusta tanto a Benedito Nunes quanto a Casais Monteiro. O “entremeio” deverá afiançar o convívio entre os iguais, mas também entre os diferentes, evidenciando uma relação que é ora harmoniosa, ora tensa. Aliás, enquanto tradução latina do grego *symposion*, o *convivium* é decerto o lugar de “uma certa desordem, a desordem dos convivas, dos que vieram à colação, mas também a desordem dos assuntos, que vão surgindo na conversa” (Natário, 2019, p. 8). O estudo da incerteza

⁵ Cota nº E15/2523.

⁶ A carta de Benedito Nunes (duas folhas, datilografadas) se encontra na mesma pasta que a anterior, com o mesmo registro de entrada. Cota nº E15/2523.

na poesia de Casais impõe precisamente a consideração e o atravessamento de caminhos desordenados em que o poético e o filosófico se interseccionam, sem deixar de evidenciar a dinamicidade dessa relação.

Com efeito, quais são as garantias de uma leitura interdisciplinar da incerteza na poesia de Adolfo Casais Monteiro? Durante a leitura dos poemas, ao agrupar aqueles em que a incerteza se manifestava de maneira evidente na superfície do verso, na maior parte das vezes havia uma implicação existencial aparente: um desvelamento da fragilidade da vida, o drama da existência humana, o destino do homem, o vazio existencial, mas um vazio que parece não se confundir com um deserto; antes, assume uma imagem de vazio cheio.

Essas ocorrências se dão sobretudo através da comunicação e da percepção de um eu lírico que parece não se encaixar em modelos tradicionais de sujeitos poéticos, o que sugere, por si, um sentido de moderno a ser considerado pela pesquisa – se, decerto, por “moderno”, *grosso modo*, compreendemos aquilo que Hugo Friedrich (1978, p. 15) chamou de “tensão dissonante”, frente a toda uma tradição já estabilizada. Nesse sentido, é viável apresentar a hipótese geral do trabalho, de ser a incerteza um elemento articulador das dinâmicas internas de um sujeito poético (que a comunica) com as dinâmicas externas que se manifestam no campo existencial.

Para aferir a hipótese de trabalho, dois argumentos serão cruciais, a saber: (i) de o tema da incerteza ser comunicado mediante um sujeito “fora do lugar”, ou que anseia tal “descentramento”; (ii) o teor existencial que a incerteza provoca, ainda que comunicada por um sujeito poético, supõe a tematização não de um sujeito, ou indivíduo, em específico, não de um ente particular, menos ainda de uma comunidade, mas de uma figura mais abrangente.

Todo trabalho interdisciplinar impõe desafios variados. Neste caso, ao assumir a incerteza como “produto de fronteira”, para recuperar a frase de Benedito Nunes acima citada, também os caminhos podem ser diversos, afinal, de qual incerteza se fala? Enquanto seres humanos, todos estamos susceptíveis a incertezas de várias ordens: econômicas, sociais, morais, psíquicas, físicas etc. No campo literário, o tema pode apresentar interesse ético, estético, político, para citar alguns. Na obra de Casais Monteiro, a presente tese se concentrará nas dimensões estética e filosófica da incerteza.

Nomes como Luiz Costa Lima e Jonathan Culler nas teorias literárias, mas também Friedrich Nietzsche e Martin Heidegger na filosofia contemporânea, constituem o aporte teórico – sem deixar de convocar outros nomes –, que fundamentará, na

intersecção, a articulação de categorias que estão intimamente ligadas com a problemática da incerteza, como “ser”, “sujeito”, “existência”, “mundo”. Embora nenhum desses autores tenha, de fato, escrito um livro – em nossa concepção moderna de obra – sobre a teoria ou a filosofia da incerteza, suas considerações serão mobilizadas neste trabalho com o intuito de formar, na intersecção, uma *estrutura aberta* que seja capaz de acomodar um elemento dinâmico como é a incerteza.

Articular categorias como “sujeito”, “ser” e “existência” com a problemática, sem dúvida, torna-se uma tarefa hercúlea porque implica uma leitura ontológica da incerteza, entendendo por ontologia uma “ciência do ser” nos domínios de uma metafísica geral. No entanto, a perspectiva ontológica – mais especificamente a “ontologia fundamental” heideggeriana – é mobilizada como um “caminho” fundamental a ser trilhado pela investigação, uma vez que, nele, é a própria definição de incerteza que se manifesta. Uma incerteza que não escapa do enleio com o seu contrário, a certeza.

Para apreender a incerteza, propõe-se uma aventura luminosa pelos caminhos de uma longa tradição que se esforçou, pelo uso e privilégio da razão, em garantir um fundamento de certeza, como uma assinatura a validar o seu objeto. Filósofos, físicos, matemáticos não faltaram para formular uma equação estável da realidade física ao nosso redor, ou um “determinismo” que comprove – através do conhecimento das condições iniciais de um determinado fenômeno – que um objeto que tem o ponto de partida A venha a chegar em B. Dos então conhecidos como filósofos pré-socráticos à ciência newtoniana (século XVII), é legítimo classificar um primado da certeza. Ainda que pudéssemos duvidar, à *Descartes*, inclusive duvidar do que é certo ou não, ao fim e ao cabo a lente do ser humano para mensurar o real deve ser objetiva. Nessa larga vigência do primado, a certeza se fez paradigma, sobretudo para recobrir a inata necessidade humana por um fio de segurança que lhe dê sentido a um mundo que sempre se apresenta como hostil, ou a uma natureza que possa ser dominada – não parece avultar Schiller que viu, naquilo que chamou de *sublime prático* em *Do sublime*, uma necessidade de segurança diante de uma ameaça, de “um perigo que nossa força física não se sente capaz de vencer” (Schiller, 2011, p. 25)? Por isso a Física também é convocada, nesta investigação, ao jogo plurifuncional da incerteza, para evidenciar que “as leis da natureza enunciadas pela física são da esfera, portanto, de um conhecimento ideal que alcança a certeza” (Prigogine, 1996, p. 19). Em suma, o que se tenciona é apreender a incerteza pelo caminho da crise das certezas, ou como sugere o próprio título de Ilya Prigogine, *O fim das certezas*. Nesse

caminho – *pós*-barroco –, um novo paradigma passa a se impor, “contra uma representação objetiva do mundo” (Prigogine, 1996, p. 18).

Acrescente-se que o projeto de percorrer o caminho de crise do primado das certezas se justifica no momento em que procura averiguar em que medida está em causa, na poesia de Adolfo Casais Monteiro, uma intuição da incerteza que também se manifesta como provocação da certeza, ou seja, uma incerteza que parece se ocultar – em uma espécie de véu de Ísis a segredar a *physis* –, apenas se desvelando após a absorção do que é certo, após sorver a última gota do cálice da certeza, como diz o verso do poema “Onde o sonho se faz pedra”, de *Noite aberta aos quatro ventos*, e que não deixará de ser analisado aqui: “em que o homem bebe a acre certeza de que tudo ficou certo” (Monteiro, 1993, p. 158).

Nesses termos, é legítimo questionar se a incerteza incide ou não no estilo, na “assinatura”, de Adolfo Casais Monteiro, isto é, naquilo que modula e materializa a expressão de todo autor. Quer dizer, será a incerteza a *espinha dorsal* da expressão poética de Casais Monteiro? Tal questão norteadora é pertinente para que um estudo da incerteza nas poesias de Casais Monteiro também possa lançar luz ao estilo de um autor que *também* sorveu a bebida acre da certeza, tal como no poema de *Noite aberta aos quatro ventos*, deixando entrever o homem que levou às últimas consequências uma liberdade e uma verdade já de si tolhidas.

Consonante ao que foi aqui apresentado, importa considerar que a literatura sobre a incerteza ainda está por se fazer. Em termos de teses e dissertações, quando averiguados os trabalhos sobre a incerteza nos estudos literários, ao combinar “poesia”, “poética”, “literatura” com “incerteza” e sua variante “incerto/a”, nas plataformas Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) e no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, poucos são os resultados que abordam diretamente o tema, apenas tangenciando a problemática⁷ no corpo do texto, não sendo possível localizar nenhum trabalho

⁷ Destaque-se os seguintes trabalhos. A nível de Tese de doutoramento: Daniela Machado Kern, *Os idiotas: a representação literária da virtude na era da incerteza* (2008), defendida na PUCRS; Patrícia Botelho, com *Poéticas da incerteza, ficção da memória: Helder Macedo e Bernardo Carvalho* (2013), defendida na UFF; já na tese *Dúvida e dívida melancólica: a modernidade barroca na poesia de Florbela Espanca* (2006), de Derivaldo dos Santos, defendida na UFPE, embora não traga a “incerteza” e/ou suas variantes no título, há um primado da incerteza que é considerado em algumas partes do estudo. Já a nível de mestrado acadêmico, registre-se as seguintes dissertações: Pedro Martins Pone, com *Anti-heróis de medo e incerteza: o protagonista jovem da década de 1950 e suas influências na contemporaneidade* (2014), trabalho defendido na UFF; Leticia Wehmuth, com *Futuro incerto: um estudo das distopias literárias a partir da obra Neuromancer de William Gibson* (2021), defendida na área de História da UFPR; Marcela Leite, com *A presença do duplo na produção da incerteza em contos de Rubens Figueiredo* (2021), defendida na UERJ. Na área de matemática da UFPE, deve-se registrar o trabalho de Emilly Rayane Santos, *Mergulhando no*

acadêmico (tese ou dissertação) especificamente sobre a incerteza nas literaturas portuguesa e brasileira, seja em prosa ou verso.

Se, nesses trabalhos, o que se encontra são “matizes da incerteza”, em que a problemática está integrada em outras perspectivas, as publicações em livros e em periódicos já parecem ser mais assertivas quanto à mobilização da problemática nos estudos literários luso-brasileiros. Merecem destaque o *Catatau: as meditações da incerteza*, de Romulo Salvino, que estuda “a incerteza e a multiplicidade de sentido” (Salvino, 2000, p. 152) em Paulo Leminski; *A sabedoria da incerteza: imaginação literária e poética da obrigação* (2015), de Ricardo Gil Soeiro, que estuda, em autores como Clarice Lispector e J. M. Coetzee, “a incerteza que caracteriza a imaginação literária” (Soeiro, 2015, p. 13). Também é mister sublinhar alguns trabalhos publicados em periódicos⁸, nos quais a incerteza já é tratada como questão central das reflexões acerca do objeto literário: “No desfiladeiro de incertezas: *Natália*, de Helder Macedo” (2010), de Maria Lúcia Dal Farra, publicado em *Outra Travessia*; “A poética da incerteza de Carlos Drummond de Andrade em *A máquina do mundo*” (2020), de Cristiano de Sales e Jordana Silva Matos, publicado em *O Eixo e a Roda*; “Abbas Kiarostami, uma poética da incerteza” (2023), de Arlindo Rebechi Junior, publicado na *Comunicação & Educação*; “A certeza da incerteza: leitura do poema ‘Interrogação’, de Camilo Pessanha”, de Jonas Silva, publicado na *Cine-Fórum UEMS*. Já os três artigos seguintes, publicados em um número especial de crítica genética da revista *Manuscrita*, interessam pela promoção de uma “poética da incerteza”. São eles: “Por uma poética da incerteza” (2003), de Roberto Zular; “Poética da incerteza: contribuições para um debate” (2003), de Roberto de Oliveira Brandão; “Escrever é sempre incerto” (2003), de Irène Fenoglio.

No tocante a Adolfo Casais Monteiro, sua fortuna crítica pode ser agrupada em dois núcleos. No primeiro, reúnem-se os estudos que se dedicam à fase “presencista” do autor, isto é, concentram-se em sua participação na revista *presença* (1928-1940), vinculada à segunda geração do modernismo português, advindo daí a ocorrência de temas frequentes do *corpus* ensaístico monteiriano, como liberdade, poesia social, engajamento, além de textos “metacríticos”. Já no segundo núcleo, podemos agrupar os trabalhos que se dedicam à relação de Casais com a obra de Fernando Pessoa, com

universo das incertezas: Literatura Infantil e Probabilidade nos anos iniciais do Ensino Fundamental (2021), em que aborda unilateralmente a noção matemática de incerteza enquanto probabilidade, aplicada ao ensino de literatura infantil.

⁸ Considero, neste momento, apenas publicações em periódicos acadêmicos nacionais, ligados a alguma Instituição de ensino superior (IES).

direcionamentos tanto para as leituras que empreendeu do poeta de *Mensagem* no âmbito da *presença*, quanto para a avultação do “insincero verídico”, estudo que Casais desenvolveu e apresentou no Congresso Internacional de Escritores (1954), em São Paulo, quando veio para o Brasil, não mais retornando a Portugal.

A nível de trabalhos acadêmicos, através de pesquisas nos dois principais repositórios nacionais (BDTD e Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES), foram encontradas, até o presente momento, apenas duas dissertações de mestrado sobre Casais Monteiro: a primeira e mais recente, de Lilian Barbosa Ferrari, *Adolfo Casais Monteiro e a literatura brasileira em Portugal*, defendida na Universidade Federal de Viçosa (UFV) em 2019, empreendendo um estudo sobre a divulgação de autores brasileiros, por parte de nosso autor, nas revistas portuguesas, sobretudo *presença*, demonstrando o interesse de Casais pela nossa literatura e nossos autores já muito antes de pensar em exílio; a segunda, de Caio Gagliardi, *A construção do cânone crítico sobre Fernando Pessoa: a crítica de Adolfo Casais Monteiro*, defendida na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) em 2000, propondo um rigoroso estudo não apenas da exegese pessoana, mas também de um Casais defensor do modernismo português – vale notar que cada um desses trabalhos pode ser situado, respectivamente, nos núcleos acima destacados.

Outras duas dissertações de mestrado localizadas apenas tangenciam a obra de Casais Monteiro: uma, de Camila Marchezani dos Santos, *A contribuição crítica dos intelectuais portugueses no II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária (Assis – 1961)*, defendida na Universidade Estadual Paulista (UNESP-Assis) em 2019, dedicando um capítulo sobre a crítica sociológica de Casais; outra, de Marcus André Machado de Mello, *Ribeiro Couto: vida e obra*, defendida na Universidade de Brasília (UnB) em 1991, em que Casais Monteiro é apenas tratado de maneira secundária.

Em estudos a nível de doutoramento, apenas duas teses sobre Casais Monteiro foram localizadas nos repositórios nacionais. A mais recente, de Fábio Ruela de Oliveira, *Trajetórias intelectuais no exílio: Adolfo Casais Monteiro, Jorge de Sena e Vítor Ramos (1954-1974)*, defendida na Universidade Federal Fluminense (UFF) em 2010 na área de História e que, apesar de incluir outros autores, trata com precisão das causas e implicações do exílio de Casais no Brasil. A mais antiga é de autoria de Nádya Battella Gotlib, *O estrangeiro definitivo: um estudo da poesia de Adolfo Casais Monteiro*, defendida na Universidade de São Paulo (USP) em 1977, único trabalho acadêmico, no Brasil, que propõe um estudo crítico da poesia de Casais, especificamente de seu último livro de poesia, *O estrangeiro definitivo*. Vale destacar que, em 1985, Nádya Gotlib

publica em Portugal, pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda, uma edição ampliada, levando o título *O estrangeiro definitivo: poesia e crítica em Adolfo Casais Monteiro*, atualmente esgotada no mercado editorial de ambos os países.

Já em Portugal, foram feitas pesquisas nos repositórios digitais das principais universidades, em que localizei apenas uma tese de doutoramento sobre Monteiro, de autoria de José Fernando de Castro Branco, *Adolfo Casais Monteiro e a doutrina estética da “Presença”*, defendida na Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 2013, um dos trabalhos mais completos na proposição hermenêutica sobre o autor. Há que acrescentar o registro de outra tese, de José Carlos Pereira, *As doutrinas estéticas em Portugal: do romantismo à Presença*, defendida na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa em 2009, em que se encontra um capítulo ao “humanismo criacionista” de Casais Monteiro.

Em relação a artigos/ensaios sobre Casais Monteiro⁹, sobretudo os que estejam adequados aos dois núcleos (apenas para fins de esquematização), localizou-se não mais que uma dezena de textos em periódicos especializados, como “Para expressar a morte a memória não basta: expressividade, testemunho e trauma em *Europa*, de Adolfo Casais Monteiro” (2021), de Bruna Moreira Campos, Gabriel Torquato Oliveira e Tálita Vicente Parreira; “O Pessoa ‘sincero’ de Casais Monteiro” (2019), de Caio Gagliardi, publicado na revista *Estranhar Pessoa*; “Casais, Sena e Lourenço: sobre a ironia pessoana” (2017), de Mateus Lourenço, também na revista *Estranhar Pessoa*; “Para além das fronteiras: o particular e o cultural nas cartas de Casais Monteiro e Ribeiro Couto” (2017), de Mirhiane Mendes de Abreu, na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* (RIEB) da USP; “Em defesa da literatura brasileira em Portugal: Adolfo Casais Monteiro e Arnaldo Saraiva” (2020), de Lilian Barbosa Ferrari e Joelma Siqueira, na revista *O eixo e a roda*; “Adolfo Casais Monteiro y la literatura española” (2012), de Antonio Sáez Delgado, publicado na revista *Tejuelo*.

Apesar de não ser vinculada a uma Instituição de ensino superior, a Revista *Colóquio/Letras*, da Fundação Calouste Gulbenkian, deve ser referida, sobretudo pela relevância crítica aos estudos literários; destaco três textos, os únicos do periódico, sobre Adolfo Casais Monteiro: “Casais Monteiro: o imprevisto pássaro clandestino” (1977), de Eduardo Prado Coelho; “Casais Monteiro e a poesia de Pessoa” (2002), de Fernando J.

⁹ Aqui, considerei exclusivamente textos que se adequam aos gêneros artigo ou ensaio, publicados em periódicos acadêmicos ligados a alguma IES, não contabilizando, portanto, textos ou resenhas críticas sobre Casais Monteiro publicados nas revistas literárias de época.

B. Martinho; “As amizades francesas de Adolfo Casais Monteiro” (2011), de Pierre Rivas – texto anteriormente publicado em 2010 na revista *Navegações* (PUCRS).

Pela extensão e pela adequação ao gênero ensaio, embora não tenha sido originalmente publicado em um periódico acadêmico, vale destacar o ensaio de Eduardo Lourenço, “Presença ou a contra-revolução do modernismo”, sobretudo pela atenção que recebeu por parte da crítica, pois imprime uma leitura filosófico-literária acerca da relevância da *presença* e do modernismo para Casais Monteiro – texto que foi originalmente publicado em 1960, em *O Comércio do Porto*, mas que teve o nome de Monteiro censurado em todo o trabalho, apenas sendo publicado na íntegra no ano seguinte, no Rio de Janeiro; atualmente, compõe o volume *Tempo e poesia* (2003).

Importa referir a recente publicação *Casais Monteiro: filosofia e literatura* (2023), publicada pela Universidade do Porto, contendo alguns trabalhos sobre a poesia de Monteiro, de modo geral, como “Adolfo Casais Monteiro: um poeta do(s) sonho(s) (in)criado(s)”, de Joaquim Pinto e Luísa Borges; “A que solo vão beber as raízes da poesia?”, de Luís Carlos Ramos; “A música dissonante de Adolfo Casais Monteiro”, de Mário Vitor Bastos. Os dois primeiros artigos abordam a poesia de Casais Monteiro a partir da perspectiva da criação literária, e o terceiro texto se detém mais exclusivamente a analisar os poemas do autor. Nesta obra, vale mencionar minha contribuição com o texto “Adolfo Casais Monteiro: formação de um poeta (1929-1937)”, no qual procuro estabelecer os argumentos para a divisão de seu itinerário poético em “fases”. Em relação a outras perspectivas, pude publicar, no período que compreende o doutoramento, outros dois textos sobre Casais, de modo a contribuir para o fortalecimento de sua fortuna crítica: “Espólio de um poeta: Casais Monteiro e o Brasil”, publicado na Revista *Travessias Interativas*, também em 2023, e “Uma perspectiva luso-brasileira de Adolfo Casais Monteiro”, integrando o volume *Concepções modernistas* (2022).

Até aqui, pode-se observar que a fortuna crítica de Adolfo Casais Monteiro está por fazer-se. Artigos e/ou ensaios “sobre” o autor não são abundantes – embora tornem-se quando é a figura do crítico literário que é mobilizada de maneira *en passant*. Precisamente sobre o tópico da incerteza em sua obra, o levantamento evidencia resultados ainda mais escassos. Até o presente momento, consta apenas um único trabalho, de minha autoria, especificamente sobre o tema da incerteza em Adolfo Casais Monteiro¹⁰. Em

¹⁰ O texto foi originalmente escrito para a avaliação final da disciplina Estudos em Literatura e Mito, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Ana Leal Cardoso. Em seguida, seu escopo foi ampliado e publicado no volume 38 da revista *Interdisciplinar*,

trabalhos já aqui mencionados, encontram-se apenas indicações secundárias, no corpo do texto, acerca do tema na obra de Monteiro. Na dissertação de Caio Gagliardi, em um comentário ao texto de Casais Monteiro sobre Benjamin Jarnés (publicado na *presença* em 1929), o autor associa a problemática com o “‘balouçar incerto’ da arte (o mesmo que o da vida), uma noção apreciativa e valorativa” (Gagliardi, 2000, p. 41, grifo do autor). Já na tese de José de Castro Branco, nomeadamente nas passagens em que o homem “em crise” do século XX é centralizado, o autor dá ênfase ao articular a crise epocal com o entorno da *presença*, “o tempo histórico da revista, refletindo o mundo incerto e sombrio de entre guerras” (Branco, 2013, p. 96).

Procurei agrupar a literatura existente sobre Casais Monteiro em trabalhos acadêmicos de pós-graduandos (em Portugal e no Brasil) e artigos e/ou ensaios publicados em periódicos especializados dos dois países. Em todo o levantamento (tanto sobre o autor, quanto especificamente sobre a incerteza), foram combinados termos como “poesia”, “poética”, “literatura”, “incerteza”, “filosofia”, “ontologia”, com o descritor principal “Adolfo Casais Monteiro”. Há que acrescentar que textos em que Casais Monteiro é mencionado, sobretudo em textos cujo objeto principal é Fernando Pessoa, não foram aqui considerados por não constituírem relevância primária para nosso escopo. Deste modo, é preciso sanar tais lacunas, resolver questões ainda não elucidadas pela crítica de Casais, principalmente no que concerne a matriz ontológico-existencial, eixo teórico que viabilizará nosso estudo da incerteza na obra de Monteiro.

Majoritariamente, esses trabalhos reforçam a figura de um crítico literário atuante nos estudos literários, dando à estampa a imagem mental de um “crítico temido”, muito ao estilo de seu contemporâneo, João Gaspar Simões, que foi uma espécie de “termômetro” de tudo que se publicava em Portugal até então. Para Sáfy (1960, p. 255), eram decerto os *críticos militantes* do momento português: “*Presença* forneceu, na realidade, apenas dois grandes críticos militantes, João Gaspar Simões e o próprio C. M”. Veja-se o ensaio “Desvairados dum crítico”, de 1939, publicado na *Seara Nova*, em que Casais Monteiro subscreve seu incômodo com a falta de liberdade de seu exercício intelectual: “Há quem me tenha censurado por vezes o tom em que ataco; são os que se esquecem de que afinal me defendo” (Monteiro, 1939, p. 209). Também na extensa e íntima correspondência trocada com o poeta Ribeiro Couto, em especial aquela durante o ano de 1937 em que esteve preso na Cadeia do Aljube do Porto, pode-se observar o seu

da mesma Instituição, com o título “Uma leitura da incerteza em Adolfo Casais Monteiro”. Cf. Araujo, 2022b, p. 67-79.

descontentamento com sua pátria¹¹: “Em Portugal é fácil ser perigoso: basta não ser covarde, olhar direito e andar de cabeça erguida. Portugal [...] é hoje o mais perfeito parque da hipocrisia [...]” (Monteiro, 1937 *apud* Leite, 2016, p. 125). Aliás, será o próprio Ribeiro Couto (então diplomata na França) que intercederá por Casais, diante das autoridades políticas, para que este possa exercer sua função de professor, que também havia sido confiscada.

Em suma: a bibliografia existente, a meu ver, reflete mais o *crítico atuante* que Casais Monteiro sempre foi, aquele que, segundo Carlos Drummond de Andrade (1981, p. 18), foi um crítico “insubmisso, mordaz, discutidor, honesto”. Um crítico “em luta”. Um título do crítico literário pernambucano Fausto Cunha ilustra com propriedade tal combate: *A luta literária* – não obstante até mesmo *contra* Fausto Cunha lutando¹². Com a presente tese, é a figura do poeta que se pretende esboçar. Não um “outro Casais”. Mas um poeta que viveu um tempo de profundas incertezas, como foi o século XX, e como também o foi o momento vivido por Casais Monteiro, em um *entre guerras*.

Nesses termos, penso no *A comunidade inconfessável* (1983), de Maurice Blanchot: comunidade inacabada, em aberto, quase nunca tematizada pelos sistemas filosóficos. Quero dizer, o sentido de “comunidade” é um *modo de ser* próprio do humano, mas ainda assim uma matriz sem destino, pois o “destino” da comunidade é a falta, atestando sua própria ausência, uma vez que é o “*fim sempre incerto* que está inscrito no destino da comunidade” (Blanchot, 2013, p. 76, grifo do autor). O que se estudará aqui será decerto um poeta em tempo incerto. Compor poemas para um tempo incerto poderá ter sido sua maneira mais *autêntica* de se expressar.

Com efeito, destaque-se que o objetivo geral da presente tese é o de investigar a problemática da incerteza na poesia de Adolfo Casais Monteiro, a partir de uma hermenêutica filosófico-literária, considerando, sobretudo, as dimensões estéticas e ontológicas. Os objetivos específicos são: (i) analisar as modulações da incerteza no

¹¹ A título de nota, no volume *O país do absurdo*, várias são as passagens em que Casais Monteiro escreve – às vezes com certa violência – sobre o seu país e/ou o seu descontentamento.

¹² Em sua atuação crítica, Adolfo Casais Monteiro via-se, em determinados momentos, na incumbência de responder provocações, por vezes injustas, ou de fazer reparações críticas. Com Fausto Cunha, a reparação vem pela tônica antilusitana de *A luta literária* – que já se presentia nos românticos do século XIX em prol do nacionalismo. A obra de Cunha tem afirmações como: “A estagnação da literatura portuguesa é um fato visível” (Cunha, 1964, p. 24). Ou ainda: “Tirante Pessoa, a moderna poesia portuguesa só tem para os poetas novos do Brasil um interesse informativo. Isso significa que, em relação a nós, a poesia portuguesa parou” (Cunha, 1964, p. 26). No espólio de Adolfo Casais Monteiro, na Biblioteca Nacional de Portugal, foi localizado um texto de 1965, intitulado “Ainda a traição dos poetas”, continuando uma outra seção, “Poetas ou traidores?”. Nesse texto, Casais Monteiro comenta a obra de Cunha, sem deixar de reprová-lo. O texto de Casais encontra-se em uma pasta com o seguinte número de entrada: cota nº E15/4859.

tecido poético do autor; (ii) averiguar as implicações da problemática na matéria existencial que se coaduna no texto poético; (iii) demonstrar como a incerteza articula, na poesia do autor, categorias ontológicas como “ser” e “mundo”; (iv) revisar e ampliar a fortuna crítica de Casais Monteiro, buscando suprimir lacunas, sobretudo no tocante a investigações interseccionais entre filosofia e literatura, mas também entre ontologia e poesia.

Espera-se como resultado que esta tese possa estimular e viabilizar novas leituras, como novas perspectivas, acerca do autor, sobretudo do poeta Adolfo Casais Monteiro, contribuindo diretamente para a solidificação de sua fortuna crítica. Que os caminhos do tempo incerto possam conduzir a outros novos caminhos interpretativos daquele que, para E. M. de Melo e Castro (2003, p. 102), foi uma “síntese mediadora entre os movimentos modernistas de 1915 e a poesia do pós-guerra”. Afinal, o *caminho* a ser aqui seguido é tão somente o de procurar entender o *modo de ser* de como sua poesia glosou o incerto, ou o modo como os seus versos aderem a um momento histórico e cultural – mais ainda: a uma comunidade literária – bastante consciente da incerteza epocal, e por isso mesmo viram na poesia um *caminho* para uma incerteza criadora.

CAPÍTULO I – PRINCÍPIO DA INCERTEZA

“E eu despedaçado [...]
Em busca doutra coisa que nunca se desvenda,
Escutando às portas do caminho,
Porque sei que procuro, não sabendo o quê”
(Adolfo Casais Monteiro, *Poemas do tempo incerto*, 1993, p. 72).

Não parecerá invulgar a afirmação de que a certeza constitui uma das qualidades mais elementares da experiência humana, sobretudo se levamos em consideração o caráter de segurança que é estabelecido, como um pacto, no centro do objeto tido como certo. Nesses termos, podemos extrair de qualquer época a compreensão de que “certo” é algo confiável, autorizado, até verdadeiro. Valorá-lo, pois, positivamente implica acolher, por antítese, o incerto como fenômeno que necessariamente se manifesta em uma via negativa.

Admita-se a chave dialética para um exercício apofático de compreensão da incerteza: se a certeza é um “estado” (Bunge, 2001, p. 21), que pode ser validada tanto por proposições, configurando *certezas objetivas*, como pelo próprio sujeito, que apresenta *certezas subjetivas*¹³, tornando-se elemento fundamental de qualquer teoria epistemológica¹⁴, a incerteza implica um esvaziamento de conhecimento, pois não pode estabelecer qualquer garantia de convicção ou crença. Inserindo-a na experiência fática, a incerteza impõe um problema projetivo: de maneira mais imediata, o incerto nos projeta para o desconhecido, isto é, para o que nos é vedado conhecer. Lançamento para o devir, para aquilo que não devemos (e não podemos) saber. Um *contra* caminho, segundo Hervé Pierre: na modernidade, as sociedades cada vez mais globais primam, junto com a técnica, pelo “caminho do conhecimento e da informação”¹⁵ (Pierre, 2012, p. 189, tradução minha), logo, considerar a incerteza é admitir, invariavelmente, um “pensar contra”¹⁶ (Pierre, 2012, p. 190, tradução minha).

Posta na facticidade, a incerteza tensiona um enfrentamento na nervura própria do presente, frente ao futuro indeterminado. Pela via negativa, nos é suficiente sublinhar o conjunto de mitos da Antiguidade grega que se valiam dos oráculos como tentativa de

¹³ Cf. nos seguintes dicionários filosóficos o seu tratamento “objetivo” e “subjetivo” enquanto base epistemológica da certeza: Barberousse, 2003, p. 144; Comte-Sponville, 2013, p. 154.

¹⁴ Para isso, cf. o verbete “Certainty”, de Peter D. Klein, em: Robert Audi, 1999, p. 129-130.

¹⁵ “Le chemin de la connaissance et de l’information”.

¹⁶ “Penser contre”.

descortinar o véu da incerteza do devir. Se consideramos, por exemplo, o temor que o incerto pode nos acometer, podemos observar a “ação” que a problemática mobiliza. Briançon e Marty entendem, nessa relação de afrontamento da incerteza, uma tentativa de transformar o desconhecido em conhecido, uma vez que “o desconhecido desperta certo desejo de saber”¹⁷ (Briançon; Marty, 2014, p. 14, tradução minha).

Destacar o assombro diante do incerto implica afirmar a *nossa* adesão – enquanto seres humanos que vivem *junto com* os outros – às tomadas de decisões que formam o arco de um primado da certeza. É certo que uma decisão tomada incide em um conjunto de reais possibilidades futuras, fazendo com que a escolha exija cálculos precisos. Não surpreenderá que, sob o signo da modernidade pela qual o trunfo do capital é um orientador das ações humanas, as decisões devam ser conscientemente bem mensuradas.

O campo das ciências econômicas, sublinhe-se, tem fornecido alicerces pertinentes para a tomada da incerteza como termo da imprevisibilidade e do risco, um estado belicoso, porém inevitável, para a concreção das ações e dos resultados. Como é o caso da obra *Risk, Uncertainty and Profit*, do economista estadunidense Frank Knight, texto já considerado canônico na área, que propõe dois tipos de incerteza: uma que pode ser medida – e encarada de maneira mais objetiva – e outra que escapa do cálculo, assumindo um caráter mais subjetivo. Interessado no primeiro tipo de incerteza, Knight estabelece uma pioneira distinção entre incerteza e risco, pois aquela “deve ser tomada em um sentido radicalmente distinto da noção familiar de risco, da qual nunca foi devidamente separada”¹⁸ (Knight, 1921, p. 19, tradução minha). Em linhas gerais, o estudo de Knight valora positivamente a incerteza na medida em que ela impõe ao empreendedor a formulação de estratégias de gerenciamento, a partir de um circuito de influência e dependência¹⁹. Em última análise, o que Jean-Louis Cayatte (2009, p. 20, tradução minha) classificou como “economia da incerteza”²⁰, isto é, os “efeitos” nos planos micro e macroeconômicos, para além de ser um elemento indispensável da vida social, parece impelir para aquilo que Eduardo Lourenço (2012, p. 57) sublinhou como traço de uma sociedade “insolidária”, “a competição e a competitividade [...] [como] único critério de transcendência que move a história tal como a estamos vivendo”.

¹⁷ “L’inconnu suscite un certain désir de savoir”.

¹⁸ “Must be taken in a sense radically distinct from the familiar notion of risk, from which it has never been properly separated”.

¹⁹ Cf. Knight, 1921, p. 220.

²⁰ “Économie de l’incertitude”.

É forçoso realçar o abissal intervalo temporal que separa a Grécia arcaica da era moderna e sua economia atuante. Cito-as como exemplo menos com o propósito de apreendê-las enquanto blocos monolíticos, e mais na busca por compreender, *junto com* e a partir delas, uma *relação ambígua* que se estabelece na base da incerteza. Ainda que cada século percepcione, na vivência imediata do tempo presente, a incerteza de maneiras diferentes, os seres humanos buscaram, de algum modo, driblar o incerto, mas sem dinamitá-lo. Os exemplos destacados revelam que o medo – ou o receio – do desconhecido por vir sugere menos o seu esboroamento e mais a tentativa de presentificar, por antecipação, o que ainda não ocorreu, mas que *pode* vir a ser. Sendo assim, a incerteza admite uma dimensão negativa – a que afiança o prefixo latino “*in*”, que diz a privação ou a negação²¹ – na medida em que a consciência que temos do fenômeno nos propela a uma existência marcada por angústia, inquietação e revolta. Compreender o fenômeno da incerteza por uma chave negativa implica, pois, em caracterizá-lo como superação.

Não obstante, a incerteza também admite uma dimensão positiva. A obra de um pensador de relevo como Edgar Morin pode fornecer contribuições pertinentes. Autor de um pensamento nodal na proposição de um novo paradigma epistemológico, que nem se identifica com o paradigma clássico aristotélico, e menos com o cartesiano, Morin erige um vultuoso *corpus* em que procura abarcar as complexidades inerentes ao conhecimento e que regem o homem e os sistemas sociais, fazendo dessa complexidade um outro paradigma. Ao rejeitar a disciplinaridade monolítica das ciências (divididas em humanas e naturais, fomentando a especialidade), e ao propor um método de religamento²², o “epistemólogo da complexidade”²³ (Nsonsissa; Gévi, 2019, p. 15, tradução minha) passa a defender, em seus estudos a partir dos anos 1960, a incerteza não apenas como elemento fundamental daquilo que entende por sistema, isto é, “um conjunto de interações económicas, psíquicas, culturais, etc.” (Morin, 1984, p. 56), como também uma parte integrante – e necessária – da vida, da sociedade e do pensamento. Em *Sociologia*, ainda que proponha uma teoria para a crise da modernidade, ou “crisologia” (Morin, 1984, p. 116), o fenômeno da incerteza assume uma função positiva, sobretudo por assegurar uma vivência mais criativa do tempo presente. Segundo Morin (1984, p. 115), “é na medida

²¹ Cf. o verbete “In”, em Houaiss, 2009, p. 1059.

²² Cf. a obra *Comprendre la complexité*, de Robin Fortin, em que o autor se dedica exaustivamente sobre o método moriniano, “um método que possa religar o que está isolado, complexificar o que está simplificado, [...] que detecta e não obscurece as conexões, articulações, solidariedades” (Fortin, 2005, p. 7, tradução minha) [“une méthode qui puisse relier ce qui est isolé, complexifier ce qui est simplifié, [...] qui détecte et non pas occulte les liaisons, articulations, solidarités”].

²³ “Épistémologue de la complexité”.

em que há incerteza que passa a haver possibilidade de acção, de decisão, de mudança, de transformação”. Em suma, a incerteza deixa de ser um risco, convertendo-se em oportunidade²⁴.

Parece-me crível afirmar que a obra de Morin, de algum modo, influencia o interesse analítico pelo tema da incerteza, pelo menos no pensamento francês da segunda metade do século passado. É o caso de *L'incertitude*, de Gérald Bronner, que propõe uma tipologia da incerteza. O autor destaca, inicialmente, um campo de manifestação de ordem mais prática, de dimensão ôntica (em nossa realidade material), na qual pressentimos de maneira mais imediata o objeto incerto. Para Bronner, esse é o campo fenomenal da *incerteza na finalidade*²⁵. “Fim”, aqui, significa a determinação que incide neste tipo de incerteza, isto é, o grau de informação que está em causa na relação do sujeito com a problemática.

Se um indivíduo que, em sua cotidianidade, está a caminhar em uma rua qualquer, em determinado momento passar a refletir sobre a incerteza, ele poderá ter consciência de que, a qualquer instante, pode ou não um carro o atingir fatalmente, uma vez que a morte nunca se anuncia – *mors certa, hora incerta*, segundo a clássica sentença latina²⁶ – ou se vai chover na hora seguinte, inviabilizando determinado plano. Bronner entende que quanto menos informações o sujeito dispõe acerca do fenômeno da incerteza, ou da sua incidência, mais aberto se configura o horizonte de possibilidades; já demasiadas informações fecham mais o campo do possível.

Ao longo da obra, Bronner coteja não apenas a percepção mais imediata da incerteza, no plano ôntico, como também aposta na consciência do fenômeno, ou melhor, nas implicações que esta acarreta na “dimensão subjetiva da percepção probabilística das coisas”²⁷ (Bronner, 1997, p. 5, tradução minha), o que, para o autor, configura uma *incerteza de sentido*²⁸. Embora, neste momento da obra, o autor mais se ocupe em classificar o fenômeno que argumentar os matizes de tal categoria, parece evidente que o “sentido” induz ao horizonte ontológico, ou seja, é o revés de uma intuição da incerteza.

²⁴ Em outras obras, o autor aprofunda uma valorização da incerteza na estrutura de seu pensamento da complexidade. Cf. Morin; Kern, 2003a, p. 113; Morin, 2003b, p. 59.

²⁵ “L'incertitude en finalité” (Bronner, 1997, p. 3).

²⁶ Expressão latina antiga, mas muito popular no século XIV, figurando os relógios das Igrejas. Literalmente, “a morte é certa, e a hora incerta”. Para uma leitura mais aprofundada da expressão, vale conferir os itens 2 a 5 do capítulo terceiro de *La mort*, de Vladimir Jankélévitch (2015, p. 137-157).

²⁷ “Dimension subjective de la perception probabiliste des choses”.

²⁸ Cf. Bronner, 1997, p. 52.

Malgrado acerte na tipologia que se propõe a apresentar, não deixando de situar a incerteza nos núcleos ôntico-ontológicos, acredito que o êxito de *L'incertitude* está justamente na sintonia que, implicitamente, estabelece com Edgar Morin, na medida em que “a incerteza [...] representa um benefício incontestável, uma vez que os indivíduos dela obtêm um prazer”²⁹ (Bronner, 1997, p. 59, tradução minha). A pertinência desses autores para esta pesquisa está justamente no auxílio do enquadramento da incerteza como um fenômeno nodal – e, por conseguinte, *benéfico* – de uma modernidade que questiona e ao mesmo tempo formula novos paradigmas.

Diante da tarefa de investigar a incerteza na poesia de Adolfo Casais Monteiro, atenho-me, neste capítulo da tese, a uma *definição de incerteza*, a partir de uma delimitação ao próprio *tempo* do poeta. Interessa-me, aqui, averiguar como o pensamento epocal, sobretudo o conhecimento científico, responderam às demandas do fenômeno da incerteza. Busco, portanto, caracterizar a incerteza como uma questão nodal do século XX.

Nesses termos, o propósito do capítulo será o de definir a incerteza menos como uma “característica”, ou um mero “estado” que vez ou outra, com maior ou menor grau de intensidade, nos acomete no decurso da existência, e mais como uma espécie de *disposição*³⁰ que constitui de maneira própria o ser do homem no mundo. Para isso, a filosofia existencial de Martin Heidegger é mobilizada como escolha metodológica, com a finalidade de pôr em evidência – a partir de uma ontologia de tipo especial, chamada pelo filósofo de *ontologia fundamental* – a relação dinâmica de todo ente vivente naquilo que o filósofo alemão entende por existência. A partir de uma contextualização conceitual, uma vez que a gramática heideggeriana, sobretudo a mais basilar, se vale de termos que se tensionam entre si, será possível cotejar como tal filosofia atende aos anseios de uma época que pensou e considerou a incerteza enquanto questionava os próprios paradigmas de até então, redefinindo-os.

Ao passo que Heidegger propõe novos caminhos para interpretar o nosso modo próprio de ser e de estar *presentes* no mundo – renunciando a termos já estabilizados pela tradição, como “subjetividade” e “sujeito”, em detrimento de outros, como *Dasein* –, sua filosofia pode se aproximar das ciências chamadas “exatas”, precisamente quando o fenômeno da incerteza é posto em causa. É certo que, para não correr o risco do

²⁹ “L’incertitude [...] représente un bénéfice incontestable puisque les individus en tirent un plaisir”.

³⁰ Sigo a orientação de Heidegger (2011a, p. 195, grifo do autor) para o termo, ao longo do § 29 de *Ser e tempo*, de que “a *disposição abre a presença [Dasein] em seu estar-lançado*”.

reducionismo, seria salutar estabelecer o que se entende, aqui, por conhecimento científico – citado anteriormente –, isto é, ciência. Quanto a isso, sigo a orientação do próprio Heidegger que, em *Introdução à filosofia*, toma como ponto de partida as definições mais preponderantes de “ciência” para elaborar sua preleção de 1928/29 em torno da relação filosofia e ciência: um discurso (§ 8) que envolve “determinados enunciados, proposições e conceitos” (Heidegger, 2009a, p. 38); um campo (§ 9) onde a pesquisa rigorosa produz “conhecimento metódico, sistemático, exato e universalmente válido” (Heidegger, 2009a, p. 45). Definições questionáveis³¹, mas que conduzem o filósofo à compreensão de “ciência” (§ 22) como “um tipo de verdade” (Heidegger, 2009a, p. 167), que não se exerce somente em laboratórios com seus microscópios, mas que se determina (§ 23) a partir “de uma postura fundamental possível da existência humana” (Heidegger, 2009a, p. 179). Logo, conclui o filósofo, no § 28, que “Ciência é conhecimento do ente” (Heidegger, 2009a, p. 227).

É nesse horizonte comum, da existência humana, que a incerteza será afiançada. Até aqui, teóricos como Knight, Bronner e Morin contribuíram para um *redimensionamento* de uma compreensão tradicional de incerteza como fenômeno de caráter negativo, definindo-o, pois, como fenômeno que é pura exigência do presente, pois a todo momento direciona o ser humano ao agir em seu *agora*. O que se almeja, a partir de agora, junto com Heidegger e com os pressupostos da física moderna, é fornecer um arcabouço teórico que seja capaz de *redefinir* a incerteza: não a definir como o contrário da certeza – uma vez que esta também deverá ser questionada por sua exatidão –, mas como o fundo abismal da certeza. Espera-se, portanto, evidenciar a incerteza não como lugar de ausência (do que é certo), mas como um caminho de errância em que fechamento e abertura – da certeza, inclusive – estão em jogo no centro do *presentificar*, tal como Heidegger (2012a, p. 445, grifo do autor) o entendeu, como “*projeta[r] [d]aquilo que ele presentifica*, aquilo que possivelmente pode vir ao encontro em e para um presente”. Se for legítimo falar em *ontologia da incerteza*, que ela possa, nesta tese sobre Casais Monteiro, nos orientar à compreensão da incerteza como fenômeno participativo da dinâmica existencial, assumindo para si um modo de ser e de estar.

1.1 Heidegger: um ponto de partida

³¹ Cf. § 10, Heidegger, 2009a, p. 51.

Quando Nietzsche, no início da década de 1880, publica *Assim falava Zaratustra*, as bases conceituais para um “novo pensar” se sedimentam, uma vez que a obra apresenta algumas novidades teóricas fulcrais, sobretudo para a metafísica, como o *eterno retorno do mesmo*, pensamento de que tudo se liquefaz e ao mesmo tempo se refaz, em movimento cíclico, pois nem a vida, nem a moralidade, nem a estética – para citar alguns domínios de interesse do filósofo – podem adotar valores fixos, e sim *dinâmicos*³². O que faz dessa doutrina um dos pontos-chave de seu “pensamento de abismo” (Nietzsche, 2015a, p. 272) é justamente o caráter daquilo que Luc Ferry (2012, p. 252) chamou de “desconstrução nietzschiana da subjetividade metafísica”, pois o “retorno” constante de eventos deve existencialmente implicar, no Homem, a sua superação, a “transvaloração” de todos os valores que, afirmados e repetidos à exaustão na História, enfim nos condena.

Termos como “eterno retorno do mesmo”, “transvaloração”, “além-do-homem” balizam, portanto, um pensamento inédito que se apresenta, segundo Peter Pelbart (2013, p. 110-111), como “um inventário cáustico daquilo que, em nossa cultura, é declinante, exangue ou moribundo, reivindicando [...] uma afirmatividade primeira, do desejo de um tempo fundador”. Esse é o “primeiro” Nietzsche lido pelo jovem estudante Martin Heidegger, depreendendo dos perspectivismos o entendimento de que algo deve ser ultrapassado.

Ao ler Nietzsche como o último dos metafísicos, Heidegger compreende que a valoração da superação deve ser a tônica deste “novo pensar” que é demandado. É daqui que Heidegger esboçará um ambicioso “projeto” de superação de toda a metafísica tradicional a partir de uma desconstrução que não quer dizer, negativamente, demolição, mas um “definir e circunscrever a tradição em suas possibilidades positivas” (Heidegger, 2011a, p. 61) – como se lê no § 6 de *Ser e tempo*, que influenciará a desconstrução de Jacques Derrida.

O arrojado projeto estabelece, pois, uma atualização de toda a metafísica ocidental, recolocando o problema central da ontologia: o que é o Ser? Exímio leitor dos gregos antigos, Heidegger questiona o *logos* (o discurso, a linguagem) como “início” de seu itinerário analítico, momento em que é possível destacar a questão fundamental da

³² No capítulo “O convalescente”, de *Assim falava Zaratustra*, o filósofo lança o apelo para “que todas as coisas regressem eternamente e nós com elas, e que já existimos um número infinito de vezes, e todas as coisas conosco” (Nietzsche, 2015a, p. 301). Já no aforismo 341 de *A gaia ciência*, Nietzsche afirma que “a menor dor, o menor prazer, o menor, o menor suspiro, tudo o que pertence à vida voltará ainda a repetir-se” (Nietzsche 2009, p. 219). É com base nesses elementos que classifico como “dinâmico” o pensamento de Nietzsche, sem dúvida um pensamento do *devenir*.

ontologia em sua gênese, isto é, o *sentido do ser do ente*: “Os gregos experimentam o ser do ente como o estar presente, por meio do qual tudo o que está presente chega ao desoculto” (Pöggeler, 2001, p. 190).

Sobre a tradição, o autor de *Ser e tempo* não propõe uma ruptura radical, mas a “construção de um aparato conceitual novo, implicando, portanto, um tipo de rejeição de muitos conceitos da tradição” (Stein, 2004, p. 64). Isto porque Heidegger identifica em toda metafísica ocidental, de Platão a Nietzsche, uma predileção quase exclusiva por pensar o ser do homem a partir de figurações, que Heidegger enleia ao termo “ente”. Assim, a história da metafísica se traduziria em uma pergunta pelo sentido do ser, mas sempre tomando o ente como um referente, ou melhor, como um farol que orienta o velejador na direção do ser.

O grande embate de Heidegger com a tradição se dá na suspeita (nietzscheanamente falando) sobre o modo como esta cotejou o sentido do humano (ser do homem, ser do ente). No seu entender, a pergunta pelo sentido do ser, mas com o ente como referente, implica pactos, ou garantias de certezas. Através desses acordos, o “Eu” tem a certeza de si enquanto sujeito, cidadão de um determinado lugar, homem feito à imagem e semelhança de Deus, enfim, um animal racional.

A filosofia que Heidegger propõe – e aqui interessa destacar – é sobretudo uma aventura metafísica em direção ao sentido do ser *enquanto ser*, por ele mesmo, sem o ente como referente; a superação metafísica é, pois, a linguagem metodológica heideggeriana, que visa retirar de campo as matrizes antropológica e teológica que firmam os pactos de certeza que formam, nesta tradição, o sentido do ser do homem³³.

Por este motivo, os críticos tendem a identificar Heidegger com a filosofia do sujeito, sobretudo com as teorias modernas mais orientadas para uma fratura do sujeito, uma vez que o seu *Dasein* “desatreia-se do primado do sujeito” (Nunes, 2002, p. 15). Como o projeto de Heidegger visava o Ser e seu sentido, não só a metafísica precisava ser reinterpretada, mas a subjetividade também se impunha como obstáculo ao projeto.

³³ Apoio-me no seguinte trecho do § 10 de *Ser e tempo*, em que a fundamentação de seu projeto é esboçada; note-se como a “analítica existencial” de Heidegger se apresenta como crítica à Antropologia e Teologia em relação ao sentido do ser do homem: “O que, no entanto, constitui um obstáculo e desvia a questão fundamental do ser da presença [*Dasein*] é a orientação corrente pela antropologia cristã da Antiguidade. A insuficiência de fundamentos ontológicos desta antropologia escapou ao personalismo e à filosofia da vida. A Antropologia tradicional traz consigo: 1) a definição do homem, na interpretação de *animal rationale*, ser vivo dotado de razão [...]. 2) o fio condutor, para se determinar o ser e a essência do homem, é de ordem teológica” (Heidegger, 2011a, p. 93).

Não obstante a extensão da citação, Acylene Ferreira (2017, p. 117) introduz a questão da identificação do projeto heideggeriano com a subjetividade:

Na história da filosofia a questão do ser, de certa maneira, encontra-se atrelada ao homem, este projeto de superação da metafísica, por sua vez, requer a descoberta de novos conceitos para referir-se tanto ao ser quanto ao homem. Quer dizer, o retorno à questão do ser enquanto ser implica, inicialmente, em uma desconstrução e reconstituição do conceito de homem. Por quê? Certamente, ser é uma questão apenas para o ente humano, já que não encontramos nenhum outro ente no planeta Terra questionando-se sobre o ser. Na história da filosofia, grosso modo, desde Platão o ser do homem concerne à alma racional e desde a Modernidade ao sujeito. Nesta perspectiva, o projeto heideggeriano de superação da metafísica se propõe a deslocar o ser do homem para outra base que não seja a alma, razão, substância pensante, mente, espírito, consciência, ego transcendental. A finalidade deste projeto em fundamentar o ser do homem em outra base que não fosse a racional subjetividade, era justamente fundar uma concepção de ser que escapasse ao sentido de inteligível, substância, transcendência, imanência e objetividade.

Ora, se o vocábulo “subjetividade” funciona como uma espécie de compêndio de nossas experiências individuais, de nossos pensamentos e emoções percebidos ao longo de nossa vida, a partir de nossas trocas sociais e interações culturais, coube a Heidegger resolver um “impasse”, que era contornar toda a discursividade teórica alicerçada no vocábulo “sujeito” – e conseqüentemente a concepção de subjetividade que lhe é inerente – pois, para o filósofo alemão, “sujeito” sempre apresenta concepções fechadas, inflexíveis. Quem ratifica isso é o comentador Jean-Michel Salanskis (2011, p. 23, grifos do autor):

A denominação clássica *sujeito* enfatiza a ideia de um feudo inexpugnável da subjetividade, algo substancial e fechado em si mesmo, que, como tal, se opõe justamente ao que é estranho, exterior, genericamente chamado de *objeto* e reunido num *mundo*. Faz parte da perspectiva de Heidegger, desde o início, recusar o conceito desse face a face, declarando, ao contrário, que o sujeito se define como algo que encontra seu *aí* no mundo.

Compreende-se, assim, que “sujeito” significa, para Heidegger, “fechamento”, logo, o seu projeto, como afirma Alain Renaut (1998, p. 76), consiste em elaborar “uma outra história da subjetividade”. Alguns comentadores tratam deste empreendimento como um “salto” metodológico, como o faz Mafalda Blanc (1998, p. 123): “O salto é o

procedimento proposto por Heidegger para proporcionar ao pensamento uma possibilidade que a metafísica não explorou – a tematização da verdade do ser”. Salto, ou recuo, Heidegger precisava de um método que lhe valorasse a dinamicidade para empreender essa escrita de uma história ainda não contada por nenhum pensador. Justifica-se, portanto, o desencaxe que a ideia de “sujeito” apresentava para Heidegger. O conceito era demasiado limitado para se emparceirar de algo suficientemente amplo como “Ser”. Nas palavras de Edgar Lyra (2003, p. 99), por fim, “o projeto de superação de um legado que se revelou obstrutivo, mais ou menos nos moldes de uma limpeza de terreno para o cultivo, ao seu tempo, de sementes por algum motivo deixadas de lado”.

Considerando que, até então, o objetivo de Heidegger era contrastar com a tradição na apreensão do Ser, esta pesquisa passa agora a averiguar um fundamento que é nodal nesta errância metafísica – e posto como “obstrutivo” por Lyra na citação anterior –, a saber, a questão da abertura. Nas seções que se seguem, demonstrarei as vantagens da apreensão de Heidegger como aporte teórico, uma vez que, ao transpor a terminologia do sujeito para o Ser, a investigação pode contornar um indivíduo particular ou uma coletividade específica (matizados no conceito de “sujeito”), direcionando-se tão somente para a *presencialidade*, ou melhor, para *o modo de ser e de estar presente* de todo ser humano – daí a sua filosofia convocar termos e nomes novos, como *Dasein*, analítica existencial etc.

De início, para que seja viável equacionar Heidegger e Casais Monteiro, será necessário destacar o caminho metodológico que o filósofo entende como *ontologia fundamental* (que é o método capaz de auxiliar esse projeto arquitetado pelo próprio autor, em *Os problemas fundamentais da fenomenologia*), ou seja, “uma interpretação radical do sujeito” (Heidegger, 2012a, p. 257).

1.1.1 Ontologia fundamental

Invariavelmente a história da ontologia se confunde com a própria história da metafísica, o que justifica uma outra confusão: a do uso de ambos os termos para se referir a tudo aquilo que não faz parte propriamente desta realidade física. A confusão é antiga e envolve os textos de Aristóteles, uma vez que, após a morte do filósofo da *Poética*, os seus escritos sobre a metafísica foram reunidos em uma edição que segue a obra *Física*, daí o entendimento dos leitores de que aqueles textos versavam sobre o que está *para além* da realidade empírica, ou melhor, uma realidade “transfísica” (Mora, 1964, p. 184).

Nas palavras de Edward Lowe (2002, p. 1, tradução minha), um “feliz acidente”³⁴, pois decerto a metafísica, no mundo helênico, passa a se organizar como *ciência das ciências*, ou a *filosofia primeira*, a partir desse evento envolvendo o texto de Aristóteles.

A correspondência entre os vocábulos “metafísica” e “ontologia”, para além da questão editorial, também se dá pelo fato de o próprio Aristóteles, de acordo com Nicola Abbagnano (2007, p. 662), ter entrelaçado “o conceito de metafísica como ontologia ao conceito de metafísica como teologia”. Com isso, é certo que só com o seiscentista Christian Wolff pode-se falar em uma estruturação mais evidente do lugar que a ontologia ocupa na metafísica, estando aquela, *ex nunc*, inserida em uma “metafísica geral” (em paralelo com uma metafísica especial), e compreendendo áreas como a teologia e a cosmologia, estruturando, assim, as chamadas “ciências (racionais) de Deus, da alma e do corpo respectivamente”³⁵ (Simons, 2009, p. 414, tradução minha).

Como a literatura sobre metafísica e ontologia é extensa, mais apropriado é averiguar como o projeto heideggeriano se ajusta a esses campos discursivos. Ora, amplamente reconhecido como “filósofo do Ser”, a partir de sua *magnum opus*, pode-se notar que desde antes de *Ser e tempo* o pensador já estava instigado a empreender a grande aventura rumo ao Ser enquanto tal. No escrito *Ontologia*, fruto de palestras proferidas no ano de 1923 (oito anos depois de se licenciar), Heidegger já esboça uma inquietação metodológica: como recuar aos gregos antigos para reinterpretar a metafísica?

Por certo, hermenêutica e fenomenologia lhes foram apresentadas como candidatas pertinentes para a execução do projeto. No entanto, Heidegger aqui *já demonstra ser um filósofo da não aceitação de tudo que, de algum modo, foi estabilizado pela tradição*. A própria noção de hermenêutica como ferramenta que se dedica aos “sentidos” do *logos* não lhe parece suficiente, partindo para a definição de que a “hermenêutica configura-se [...] como uma possibilidade de vir a compreender-se e de ser essa compreensão” (Heidegger, 2012b, p. 21). Nestes termos, a função interrogativa deve ser evidenciada, pois, para o autor, “a questionabilidade [é] fundamental na hermenêutica” (Heidegger, 2012b, p. 23). Mais adiante, sobre o fenômeno, o autor define “aquilo que se mostra como tal, em seu mostrar-se” (Heidegger, 2012b, p. 75). Decerto influenciado por Edmund Husserl³⁶, em um estágio que fez com o fundador da

³⁴ “This was a happy accident”.

³⁵ “The (rational) sciences of God, souls and bodies respectively”.

³⁶ No § 7 de *Ser e tempo*, o autor afirma que suas pesquisas só se “tornaram possíveis apenas sobre o solo estabelecido por Edmund Husserl” (Heidegger, 2011a, p. 78).

fenomenologia entre 1916 e 1923, Heidegger (2012b, p. 84, grifo do autor) compreende que a fenomenologia “orienta o acesso e predispõe o lidar com as coisas, [e] chega a significar a constante *preparação do caminho*”.

O grande esforço de Heidegger em direção às “experiências originárias em que foram obtidas as primeiras determinações de ser” (Heidegger, 2011a, p. 61) foi decerto fomentar um outro tipo de ontologia, que não mais se definia em termos de inventariar o Ser, tal como ressaltou Achille Varzi (2010, p. 19, tradução minha), ao alertar para a atividade peremptória de “elaborar uma lista dos tipos de entidades que faríamos entrar no catálogo”³⁷. Neste sentido, sempre que questionamos (ontologicamente) no nível fático (empírico) se existem elefantes³⁸, a ontologia tradicional invariavelmente definirá as “categorias mais gerais, correspondente a termos como ‘objeto’, ‘propriedade’, ‘classe’, ‘proposição’, e nunca a termos como ‘elefante’”³⁹ (Varzi, 2010, p. 19, grifos do autor, tradução minha).

Se a ontologia, como destaca Oswaldo Giacoia Jr. (2013, p. 53), é a “ciência ou estudo metódico daquilo que é – o ente –, visando determinar sua essência ou seu ser”, isto é, o *ser do ente*, a proposta de Heidegger consiste numa atualização de campo e passa a intitular seu método de “ontologia fundamental” (*Fundamentalontologie*). Giacoia Jr. (2013, p. 54, grifo do autor) entende que “a justaposição dos dois termos (*ontologia fundamental*) remete às afinidades eletivas entre o empreendimento filosófico de Heidegger e a crise das ciências europeias”, uma vez que a ciência também se dedica ao ente enquanto tal. Daí a necessidade vocabular para algo que se apresente como “fundamental”⁴⁰.

Heidegger não poupou seus leitores de um vocabulário crítico que, por vezes, deixa o seu texto inacessível, sobretudo a leitores não familiarizados com a escrita filosófica. Além da ontologia fundamental, Heidegger afirma (no § 4 de *Ser e tempo*) que

³⁷ “D’élaborer une liste des types d’entités que nous faisons entrer dans le catalogue”.

³⁸ Cf. Varzi, 2010, p. 18.

³⁹ “Catégories très générales, correspondant à des termes comme ‘object’, ‘propriété’, ‘classe’, ‘proposition’, et non à des termes comme ‘éléphant’”.

⁴⁰ Sobre a ontologia fundamental de Heidegger, a bibliografia também é extensa. Vale notar que, em *Heidegger & Ser e tempo*, Benedito Nunes (2002, p. 34) classifica a “ontologia fundamental como metafísica do *Dasein*”. Não obstante, Jonathan Rée (2000, p. 17-18, grifo do autor) afirma que a expressão “mostrou-se desafortunada: ela soa como ‘física fundamental’ e evoca uma imagem de ontologistas profissionais especializados formulando princípios universais”. Já Mafalda Blanc (2001, p. 216), em *Estudos sobre o Ser*, defende a ideia da ontologia fundamental de Heidegger “como condição uma Ontologia universal”, que pretende ser “abertura compreensiva ao ser” (Blanc, 2001, p. 216). Em *O fundamento em Heidegger*, Blanc (1998, p. 46, grifo da autora) vai mais além na colocação e considera que “a ontologia fundamental é a base última de todo o edifício do saber”.

seu tratado apresentará uma “analítica” de teor “existencial”: “É por isso que se deve procurar na *analítica existencial da presença [Dasein] a ontologia fundamental* de onde todas as demais podem originar-se” (Heidegger, 2011a, p. 49, grifos do autor). Assim, “analítica existencial” se converte no termo da investigação que visa “apresentar as estruturas apriorísticas fundamentais da existencialidade” (Blanc, 1998, p. 49).

Outro desafio que os textos de Heidegger estabelecem com o seu leitor, no tocante aos termos técnicos mobilizados, refere-se à equação feita entre “fenomenologia” e “hermenêutica”. No § 7 de *Ser e tempo*, o pensador dedica-se a argumentar que a fenomenologia é o campo que melhor fornece condições de possibilidade para se apreender o sentido originário (primitivo) do Ser, pois “é a via de acesso e o modo de comprovação para se determinar o que deve constituir tema da ontologia” (Heidegger, 2011a, p. 75). Mais adiante, o filósofo da Floresta Negra parte para as conexões entre ambas. Se, em termos metodológicos, a fenomenologia é ontologia, no sentido de que “orienta o acesso e predispõe o lidar com as coisas” (Heidegger, 2012b, p. 84), a hermenêutica também é necessária para a analítica, mas não em sua abordagem tradicional de decupagem dos sentidos. Note-se a preleção que figura a obra *Ontologia*, em que a hermenêutica é definida como um compreender mais radical – e que se apresenta como questionar. Ela “não tem por objetivo a posse de conhecimentos, mas um conhecer existencial, isto é, um *ser*. A hermenêutica fala *desde* o ser interpretado e para o ser interpretado” (Heidegger, 2012b, p. 24, grifos do autor).

“Fenomenologia hermenêutica”, ou até “hermenêutica fenomenológica”⁴¹, passam a ser os termos basilares do que Giacoia Jr. classificou de “novo pensar”⁴². Como destaca João Mac Dowell (1993, p. 109, grifo do autor), o propósito maior de Heidegger era decerto “pôr a descoberto as raízes de qualquer interpretação das coisas. Em vez de progredir na sua explicação, toca-lhe recuar, descer ao fundo sem fundo do pensar e do ser”. Já para Ernildo Stein (2001, p. 189), a fenomenologia hermenêutica se dedica à “explicitação das estruturas existenciais do ser-aí, analisando o homem enquanto abertura para o ser, posteriormente, essa fenomenologia hermenêutica orientará sua atenção para o ser”.

⁴¹ A título de nota, Benedito Nunes ressalta que ambas as expressões são válidas em Heidegger, que “pratica uma hermenêutica fenomenológica, ou, o que dá no mesmo, uma fenomenologia hermenêutica. Quer isso dizer que as duas orientações – a fenomenológica e a hermenêutica – podem cruzar-se” (Nunes, 2007, p. 53).

⁴² Faço menção ao subtítulo da obra de Oswaldo Giacoia Jr., *Heidegger urgente: introdução a um novo pensar*.

Como este trabalho se inscreve no campo interseccional *entre* a filosofia e a literatura, interessa menos a ênfase nas especificidades filosóficas de um determinado pensador, e mais o destaque de temas e conceitos que, de algum modo, se articulam com o *corpus* monteiriano. Diante dos vários caminhos que a ontologia fundamental supõe, acredito que uma interpretação específica do projeto heideggeriano, enquanto “errância”, fornece uma representação que pode ser oportuna para a leitura ontológica da incerteza na poesia de Casais.

Em um texto como a preleção de 1930, “Sobre a essência da verdade”, Heidegger destaca *erro*, *errar* e *errância* enquanto matizes “que pertencem à essência originária da verdade” (Heidegger, 1989, p. 133), de uma “verdade” que também ficou esquecida nos escombros do pensamento metafísico. Os termos “erro/errância” e “verdade”, aparentemente opostos segundo a compreensão hodierna, passam a formar uma “insólita associação” (Nunes, 1992, p. 212) que é equacionada pelo pensamento heideggeriano – com o intuito, pois, de apreender a essência da verdade. Para mim, esta articulação pode ser representada por uma imagem orgânica, um músculo cujo tecido é constantemente afetado, provocando movimentos de contração e de distensão. Esses movimentos parecem encontrar aderência nos vocábulos fenomenológicos de “fechamento” (sentido restrito de “verdade”, legado pela tradição) e “abertura” (sentido da falta), que estão em causa na busca pela essência da verdade.

A imagem de um órgão (pensemos no diafragma como exemplo) torna-se relevante na medida em que tais ações de contrair e distender ilustram os próprios motivos da ontologia fundamental. Pelo menos aquele exposto na conferência de 1955, “Que é isto – a filosofia?” (*Qu’est-ce que la philosophie?* no original), que valoriza o “caminho” como *leitmotiv* de todo filosofar. Todo caminho já pressupõe uma aventura em direção a algo que está vedado, por isso Heidegger submete a sua analítica existencial a um caminho que “deve ficar mesmo em aberto se o caminho para o qual desejaria chamar a atenção, no que segue, é na verdade um caminho que nos permite levantar a questão e respondê-la” (Heidegger, 1989, p. 13). É nesse sentido que a errância assume, em Heidegger, uma função ativa, porque à medida que se percorre o caminho “em aberto”, constitui-se “um libertar para a liberdade do diálogo com o que foi e continua sendo” (Heidegger, 1989, p. 15); em suma, um *liber(t)ar* da tradição – esse é o sentido mais basilar tanto da ideia de destruição em Heidegger, quanto de desconstrução em Derrida⁴³.

⁴³ O seguinte parágrafo de Giacoia Jr. corrobora a afirmação: “A ontologia fundamental heideggeriana não perfaz um salto para fora da filosofia, tal como a conhecemos e praticamos, nem constitui uma recusa da

Vali-me da imagem mental do diafragma, sem ignorar outras possibilidades. Um filósofo de notório reconhecimento no pensamento contemporâneo, como é o caso do sul-coreano Byung-Chul Han, oportunamente elege a imagem do coração para caracterizar a filosofia de Heidegger, em sua tese de doutoramento, de 1994, sobre o pensador alemão (apenas recentemente traduzida para a língua portuguesa). Han faz a colheita necessária de citações, no texto heideggeriano, em que o coração é inscrito metonimicamente como “órgão do pensamento” (Han, 2023, p. 37), refletindo a pulsação de abertura e fechamento, no jogo de ocultar e desocultar, para o qual todo “ser”, de modo geral, se mantém “disposto” em um determinado mundo. Outrossim, Byung-Chul Han está empenhado na escuta dos sons desse pulsar, pois, em Heidegger, “o coração deve bater sempre de acordo com um ritmo” (Han, 2023, p. 16). Por certo, tanto a imagem do diafragma quanto a do coração indicam que a aventura filosófica heideggeriana em direção ao Ser, sendo mediada pela ontologia fundamental, pressupõe um *corpo*, ainda que indiretamente (por imagens). Porém, não é um corpo inserido no jogo dialético “matéria e alma”, mas tão somente um elemento que significa a existência, ou segundo Gilvan Fogel (2012, p. 30, grifos do autor), “corpo [que] seria, pois, *co*-originário com vida ou o *mesmo* de vida”.

Em conformidade com tais imagens, a poesia de Casais Monteiro também as equaciona. Ante o movimento de contração, que concentra e ao mesmo tempo reflete o fechamento, a distensão impele ao lançar-se febril e agônico na errância da vida. O movimento de sístole e de diástole se ajusta, pois, tanto ao pensamento de Heidegger quanto à poesia de Casais.

Em *Sempre e sem fim*, a maior parte dos poemas tematiza uma ânsia, ou estado de ânsia, radicalizando uma visão desencantada do mundo e da existência; ânsia que atravessa a locução poética por todos os lados: “Donde me vem esta ânsia/ que passa por mim como um vento/ e como o vento me impele?” (Monteiro, 1993, p. 85). E a ânsia da/pela incerteza, não é ela que nos compele à errância ontológica? Quero destacar um excerto de um poema significativo dessa obra de 1937, “Andanças do poeta solitário”. O título, com o substantivo no plural, já induz a disposição para a movência. Trata-se de uma das seis seções da obra, contendo poemas numerados que vão de um a onze. Como os poemas não têm títulos, e havendo uma espécie de “continuidade” entre as partes, leio-os como um único poema, uma vez que não há pausas precisas.

tradição filosófica ocidental. Ao contrário, trata-se de prosseguir no caminho dessa tradição, que também determina o futuro” (Giaccoia Junior, 2013, p. 61).

Ao evocar, implicitamente, os *Devaneios do caminhante solitário*, de Rousseau, o poema acompanha a glosa, a princípio amorosa, do sujeito poético com um destinatário, mas que, aos poucos, vai se desvanecendo e se tornando cada vez mais abstrata. De maneira análoga ao que Schlegel (1997, p. 58) afirmava sobre o diálogo, de ser “uma cadeia ou coroa de fragmentos”, em Casais a conversa se torna divagação, ambientando-se em uma paisagem soturna e silenciosa⁴⁴. Da nona parte do poema, realço a seguinte passagem de um inquietante devaneio do sujeito poético:

Becos abismos silêncio
 Quem és? Quem és? Tu
 Com olhar esgazeado de quem viu
 Olhos sempre húmidos duma lágrima que nem podes chorar
 Passageiro sempre de todas as viagens
 Oh quando chega o comboio em que partiste
 Quando regressas a ti ao mundo à vida
 Quando
 Quando
 Louco aventureiro
 A âncora cairá na água profunda?...
 ... de remotas índias que sonho chama
 Tua ânsia sem paz
 Pobre pobre aventureiro
 (Monteiro, 1993, p. 91).

Os versos, irregulares, ensejam uma confusa errância, que é física (os “becos”) e ao mesmo tempo metafísica (“abismos”). A ausência de vírgulas reforça o fluxo de uma “viagem” que, de certo modo, é procedente daquelas empreendidas no passado e narradas pelo épico – como é o caso de Gilgámesh, mas também Homero, Camões, Dante e outros. Herança no sentido de apresentar, em seu modo de ser, o homem em suas diversificadas facetas, percorrendo caminhos que supõem a descoberta de si, do outro, como também o outro de si. *Louco aventureiro* é sempre aquele que, afinal, percorre os incertos caminhos que parecem conduzir o homem para o nada de si mesmo, saltando de hiato em hiato.

O que se segue no poema de Casais é a enunciação de um sujeito poético essencialmente *interrogante*, que faz da dúvida a equação entre o seu pensar e o seu sentir. *Quem és?* é menos a interrogação sobre um “outro”, e mais sobre o próprio *ato de*

⁴⁴ Neste passo, são sugestivas as aproximações entre o poema de Casais Monteiro e o poema metafísico e fantasmagórico *Marânus*, de Teixeira de Pascoaes, de 1911. Em Pascoaes, o peregrino Marânus também é um andante, um “caminhante noturno” (Pascoaes, 1973, p. 203), que divaga pela serra do Marão, acompanhado da noite, da solidão e da saudade, personificadas. Note-se, pois, que são dois poemas que, sem dúvida, fornecem fortuitos elementos para uma leitura comparada.

questionar – esta ação que sempre mobiliza, decerto, as grandes errâncias do pensamento. Afinal, ser humano é sobretudo ser interrogante, pois esse é o ato mais integrante e ao mesmo tempo conflitivo entre um “nós” e o “mundo”, como pondera a filósofa francesa Jeanne Delhomme (1992, p. 9, tradução minha), “a interrogação [...] faz existir o mundo e o homem na medida em que os faz confrontar-se e, no mesmo dilaceramento, os faz revelar-se”⁴⁵. Nesse sentido, não me parece inoportuno afirmar que o poema está afinado com os próprios ideais de *presença* no que tange ao cultivo pelas interrogações, como ressalta Eugénio Lisboa (1984, p. 35): “A gente da *presença* [...] era mais inclinada a perguntar, do que a responder”.

Em sua andança, o sujeito poético expõe sua fratura ao duplicar vocábulos como “pobre”, “aventureiro”, sugerindo a repetição como eterno retorno do caminho solitário. No entanto, a repetição reiterada de “quando” como figura de construção – formando uma epímone, isto é, a “repetição enfática de uma mesma palavra” (Tavares, 1981, p. 334), ou anáfora, se considerarmos o verso monossílabo – marca o momento decisivo da absorção da imagem do coração, uma vez que o *pé* rítmico “quan”, ao ser lido de maneira duplicada, provoca o efeito da pulsação. O batimento do “coração repetidor” (Han, 2023, p. 25) é a abertura ao erro/errar/errância em sua possibilidade abismal, transportando o ente, o sujeito poético, pelo caminho da incerteza. O que confirma o caminho incerto pelo qual a poesia de Casais Monteiro percorre é justamente a *ânsia sem paz*, ânsia de um coração que não para de ser afetado, ontologicamente.

Com efeito, um modo de interpretar o poema “Andanças do poeta solitário” pode considerar a modulação da enunciação interrogativa em *interlocução consciente*, mediante um intercâmbio do sentir *para* o pensar – essas duas instâncias que estruturam o *ente poético* monteiriano. O décimo fragmento do poema ilustra uma *fala consciente*, sobretudo de sua disposição existencial, compreendendo-a, se por “fala” estiver em causa a própria concepção de Heidegger (2011a, p. 223), no § 34 de *Ser e tempo*, “a articulação da compreensibilidade”, quer dizer, a “fala compreensiva e sintonizada numa disposição” (Heidegger, 2011a, p. 234) que é o próprio compreender ontológico. No poema, o sujeito-ente poético interroga, no início da primeira estrofe: “Que esperas, ser confuso e indeciso?” (Monteiro, 1993, p. 92). Uma segunda e última estrofe completa o supracitado fragmento, e é nela que justamente se inscreve a resposta, que pode ser de uma ou de

⁴⁵ “L’interrogation [...] fait exister le monde et l’homme en ce qu’elle les fait se confronter l’un à l’autre et dans la même arrachement, se révéler”.

outra voz enunciativa: “[...] Tua vida/ tem sido o esperar em amanhã/ a fé que hoje te abandona” (Monteiro, 1993, p. 92).

Parece-me crível, pois, que o diálogo caracteriza um modo próprio de perceber, ontologicamente, a incerteza, pois (novamente) a repetição (pulsar do coração) do verbo “esperar”, tanto na pergunta quanto na resposta, situa o poema a um espaço privilegiado do modo de ser incerto, que é a antessala da vida, a um passo (ainda) da existência. Lugar da pausa, mas não uma pausa extática, imóvel, e sim movente, como se nota no verso do último fragmento de “Andanças do poeta solitário”, “uma pausa entre o há pouco e o logo” (Monteiro, 1993, p. 93). Pode ser esse princípio o equivalente ao que Gerd Bornheim (2001, p. 185) entendeu como errância ativa, em *Metafísica e finitude*: “Pensar a errância é todo o oposto de um permanecer passivo em face dessa mesma errância”.

Por certo que a errância, na poesia de Casais Monteiro, se emparceira da dinâmica heideggeriana dos movimentos oscilatórios de velamento/desvelamento do Ser, como também dos próprios modos de ser e de estar do *Dasein* que nós mesmos *somos* no mundo, na realidade fática, isto é, dos nossos recuos e avanços nessa jornada rumo ao ser que nós mesmos *procuramos* na existência. Seguindo o exemplo de Bornheim, Benedito Nunes entende a errância como um conceito *in media res*⁴⁶, que está sempre *a meio* do caminho. Errância, portanto, *é a paixão pela contínua e aberta procura – pelo ser*. Errar é descobrir (des-velar, des-ocultar, para usar vocabulários heideggerianos) na medida em que a viagem – através da ontologia fundamental – impõe não certezas, mas incertezas, inseguranças, suspeitas.

Nessa perspectiva, não me parece equivocado afirmar que o “passageiro de todas as viagens”, do verso de Casais Monteiro, está inserido na experiência de uma errância que não tem outro objetivo senão o próprio errar enquanto *práxis*⁴⁷. Por essa perspectiva da *ação*, não ignoro a complexidade que o conceito abrange, sobretudo pelo seu imbricamento historial com o nomadismo e com o exílio. Com a poesia de Casais, inclino-me a pensar a errância como aventura da/na incerteza; tal caracterização também é partilhada por Édouard Glissant, que não deixou de inscrevê-la na órbita dos diversos

⁴⁶ Cf. Nunes, 2007, p. 55.

⁴⁷ Vale conferir o trabalho de Emilie Ieven, “L’errance, un mouvement à potentiel utopique”, que busca caracterizar a errância como “movimento de devir livre” (Ieven, 2017, p. 162) [“Mouvement de devenir libre”].

tipos de nomadismo⁴⁸, mas definindo “a errância do trovador, ou a de Rimbaud [...] [como] o desejo apaixonado de transgredir na raiz” (Glissant, 2021, p. 38). Uma errância que, ao ser reforçada pela materialidade da linguagem literária, dificilmente se assenta em “uma certeza massiva, dogmática ou totalitária” (Glissant, 2021, p. 39).

Em *No tempo do niilismo*, Benedito Nunes também se alinha à compreensão da errância como aventura apaixonada. Em Heidegger, o filósofo paraense antevê uma errância enquanto aventura do pensamento, contra a “hegemonia metafísica do ente, o esquecimento da verdade do ser – da diferença ontológica não pensada entre ser e ente – para a qual se voltaria a *prática meditante* de Heidegger” (Nunes, 1993, p. 12, grifo do autor).

A meu ver, a concepção de errância, em Heidegger (e, ao que me parece, a de Glissant não deixa de ser heideggeriana), pode ser um fio condutor pelos labirintos de seu pensamento. Oportunamente, seus intérpretes realçam, como é o caso de Marco Casanova (2010, p. 75), que o filósofo da Floresta Negra “não [possui] obras (*Werke*), mas caminhos (*Wege*)”. A errância heideggeriana ilustra, portanto, “o caráter não sistemático do seu pensamento” (Casanova, 2010, p. 75).

Neste sentido, apropriado-me do jogo de fechamento e abertura, reforçado aqui pela imagem do órgão e pela função ativa da errância, por entender que ele dá acesso ao ponto mais nevrálgico e sensível do labirinto-Heidegger, que é justamente o caminho em que “ser” e “ente” se cruzam, no horizonte da chamada *diferença ontológica*.

Os termos, para Heidegger, propiciam as principais “confusões” da história da metafísica, que levaram ao esquecimento do Ser enquanto tal. Passo, agora, para o destaque dos vocábulos por acreditar que tal desembarace pode apresentar ganhos para esta investigação, uma vez que o intuito será o de vocacionar o conceito de “abertura”, posto em causa na diferença ontológica – fundamento que será fulcral para estabelecer as conexões de Heidegger com o problema da incerteza.

1.1.2 Do *Dasein*

Retomando Heidegger, note-se que o termo “Ser” não indica uma pessoa humana em específico. Também na história da metafísica o vocábulo não se refere a um particular, mas àquilo que é mais abrangente e genérico em termos conceituais. Em uma obra introdutória ao assunto, *Metafísica*, Paul Gilbert esclarece como o Ser alcança a posição

⁴⁸ Cf. o capítulo “A errância, o exílio”, de *Poética da relação*, em que Glissant (2021, p. 35-37) destaca uma tipologia do nomadismo, para pôr em contato com o conceito de errância.

de problemática fundamental dentro da filosofia, o que justifica a efetivação da diferença ontológica no pensamento de seus proponentes. Não obstante o longo excerto, creio ser pertinente, ao menos em termos ilustrativos, a seguinte colocação de Gilbert (2008, p. 28, grifos do autor, tradução minha) sobre a diferença ontológica:

A diferença ontológica reconhece que todo ente “é”, e que por isso nenhum ente é o “mesmo” que “outro” ente, uma vez que todos os entes semelhantes são radicalmente diferentes, precisamente na medida em que cada um é. A palavra mais universal, “ser”, indica o que pertence comumente a todos (não podemos conceber ou experimentar mais do que aquilo que “é” concebível ou experienciável), mas de tal forma que nenhum pode ser confundido com outro. O “ser” universal é o que une tudo, mas garantindo a cada ente a sua irredutibilidade a qualquer outro ente. O tema da diferença ontológica está, portanto, no centro da meditação metafísica mais clássica⁴⁹.

Enquanto conceito primordial da ontologia, o Ser pode ser caracterizado, ainda que no limite da linguagem, como um amplo horizonte de possibilidade, ou ainda de acordo com Paul Gilbert, como puro ato, mas que se coaduna em nossos atos humanos, sobretudo no mais elementar, o ato de se comunicar⁵⁰. Na esteira de Gilbert, uma obra como *Introdução à ontologia*, da investigadora portuguesa Mafalda de Faria Blanc, também reforça o Ser como aquilo que acontece em ato e que se encontra, digamos, “disponível” no mundo, uma vez que “exprime a ação pura como tal” (Blanc, 2011, p. 14).

Na leitura heideggeriana que Mafalda de Faria propõe, a diferença terminológica entre o ser e o ente tem relevância como ponto de partida, e também como demarcação dos limites de ambos, o que não sugere oposição entre os termos, mas justamente uma relação de dependência (aproximativa). Por isso, a solução heideggeriana será enfatizar o ser, porque é ele o responsável pelo “aparecimento” do ente, ou melhor, pelo *chamamento* do ente à luminosidade (clareira), para que este possa se apresentar ao *presente* de maneira

⁴⁹ “La diferencia ontológica reconoce que todo ente ‘es’, y que por este motivo ningún ente es el ‘mismo’ que ‘otro’, que todos los entes semejantes en tanto que ente son también radicalmente diferentes, precisamente en la medida que cada uno es. La palabra más universal, ‘ser’, indica lo que pertenece comúnmente a todos (nosotros no podemos concebir o experimentar más que lo que ‘es’ concebible o experimentable), pero de manera que ninguno puede confundirse con otro. El universal ‘ser’ lo que une todo, pero asegurando a cada ente su irreductibilidad a cualquier otro ente. El tema de la diferencia ontológica está así en el centro de la meditación metafísica más clásica”.

⁵⁰ Apoio-me na seguinte passagem de Gilbert (2008, p. 42, tradução minha): “O princípio – ou o ser – se inscreve no interior do ato humano mais básico, o de falar. [...] Assim, nos aproximaremos de um sentido de ser mais fundamental do que um específico ou de um ente” [“El principio o el ser se inscribe en el interior del acto humano más elemental, el de hablar. [...] Así nos aproximaremos a un sentido del ser más fundamental que el de un dato de hecho o de un ente”].

plena. Heidegger, assim, não poderia empreender o seu grande projeto senão pelo espectro do esquecimento, ou ocultamento, do ser pela metafísica clássica, entendendo a tradição como um jogo de mostrar e ocultar. Veja-se a passagem em que Mafalda Blanc (2011, p. 40, grifos da autora) sintetiza o jogo de dependência do ser e do ente: “O ente, porém, não é o ser, dele somente participando, enquanto, sendo ou existindo, *do* ser provém e *nele* subsiste”.

Dito isto, talvez o dado mais surpreendente seja decerto o de Heidegger encontrar, em toda uma história estabilizada da metafísica e da ontologia, o abissal hiato do Ser enquanto ele mesmo. Ao desenvolver, portanto, o gosto por longínquas viagens e fazer dela uma característica elementar de seu pensamento, foi sobretudo na Grécia antiga que Heidegger encontrou o impensado do Ser. E para pensar o que ainda não foi pensado enquanto tal, impõe-se estabelecer as conexões necessárias entre Ser e pensamento, como faz o filósofo alemão, por exemplo, nos três primeiros e extensos parágrafos da preleção de inverno de 1942/43 *Parmênides*. Ao se debruçar sobre os fragmentos do filósofo de Eleia, mais especificamente sobre o Fragmento 3 – a clássica máxima de Parmênides (*apud* Brun, 1968, p. 64) que diz: “É a mesma coisa que pensar e ser” –, a trama da história ainda não contada começa a se delinear com traços mais vivos, porque entre o ser e o pensar, ou entre o ser e a palavra, não apenas se coaduna a relação mais essencial da metafísica, mas a própria “história essencial escondida do Ocidente” (Heidegger, 2008, p. 114). Por esse motivo que Otto Pöggeler (2001, p. 110, grifo do autor) define, de maneira eloquente, que “o objecto do pensamento ocidental é entendido por Heidegger sob o nome de ‘ser’”.

Aproximando-se ainda mais do texto de Heidegger, afere-se uma interpretação que pode ser contributiva para esta pesquisa, que é o enlace entre ser e pensar com o termo grego ἀλήθεια (*Aletheia*) – operação *sui generis* da obra de Heidegger. A partir do fragmento de Parmênides, o filósofo passa a *desconfiar* da habitual tradução de *Aletheia* por “verdade”, sobretudo após a influência romana e a imposição do latim. Para o pensador, houve um deslocamento da essência grega de ἀλήθεια para a palavra latina *veritas* – e esta se modulando em certeza (*certitudo*, *certum*)⁵¹.

No texto heideggeriano, a recusa da associação *Aletheia*-verdade se dá pelo sentido restrito que essa asserção fornece; dito de outro modo, uma simplificação romana do uso efetivo do termo grego a tudo o que aparece no campo fenomenal. Nestes termos,

⁵¹ Cf. o seguinte trecho da recapitulação do item “d” do § 3 de *Parmênides*: “O início da metafísica moderna consiste nisso: que a essência de *veritas* se transforme em *certitudo*” (Heidegger, 2008, p. 81).

é caro a Heidegger um pensar mais “aberto” de ἀλήθεια, que não apenas considere o que “se faz ver”, mas também o que não é visto.

Indubitavelmente Heidegger, aqui, soçobra no poético, pois a sua leitura da antiga Grécia incide em destacar um povo que decerto não se contentou em olhar (para si e para o mundo exterior) apenas com os olhos do corpo. Já os antigos apontaram para a lição de que há coisas só perceptíveis por outros olhos que não o órgão do sentido da visão. Ao fim e ao cabo, foi este o momento da história em que se vivenciou uma profunda “unidade original” (Cicero, 2005, p. 243) entre aquele que contempla (sujeito) e o objeto contemplado (natureza).

Tal como se destaca no século III um filósofo como Plotino, que, ao cultivar o exercício de pensar por imagens, versou sobre um modo (místico) de contemplar “*sem os olhos corpo*”⁵² (Plotino, 1988, p. 249, grifo meu, tradução minha), isto é, *descentrando* a visão do órgão, diversos foram os autores e os métodos que objetivaram uma estrutura especular, afinal, como destacou Adauto Novaes (1995, p. 18), no prefácio da coletânea *O olhar*, “os olhos perguntam”.

Heidegger parece sensível a toda essa *história do olhar* deixada pelo passado, sobretudo ao suplantam a compreensão habitual de ἀλήθεια por “verdade”, definindo-a, *ex nunc*, como *desencobrimto*⁵³. Também a poesia de Casais Monteiro assume esse legado espectral precisamente quando se lança ao desencoberto, ao que está para além do que se mostra no horizonte da “evidência” (verdade), em suma, ao *aberto*. Em *Confusão*, por exemplo, os sentidos humanos que formam a percepção são tematizados, direta ou indiretamente. Cito algumas ocorrências. No poema “Paisagem de qualquer parte”, pode-se apreciar a sensação do paladar a partir dos últimos versos, que descrevem, sinestesticamente, o momento em que “uma brisa muito leve e calma/ traz-nos aos lábios o perfume das coisas esquecidas...” (Monteiro, 1993, p. 44); também em “Maré viva” o sujeito poético aprecia o “sabor diverso de mil ondas” (Monteiro, 1993, p. 32). O tato pode ser cotejado em poemas como “Destroços”, com versos que fixam o repouso de “ficaram-me nas mãos pedaços de ideais/ de sonhos, de fantasmas...” (Monteiro, 1993 p. 39), mas também em “Poema das mãos tombadas”, que tateia ruínas, “tombam já sem esperança/ minhas mãos/ – aniquiladas” (Monteiro, 1993, p. 35). Já o olfato é perceptível pelo eu lírico no poema “Viagem”, quando “caía em chuva cinzenta/ um hálito de outro mundo” (Monteiro, 1993, p. 38). E a escuta é concebida em versos como “Tanto ouço que

⁵² “Sin los ojos del cuerpo”.

⁵³ Ver a recapitulação do § 4. Cf. Heidegger, 2008, p. 99.

me estoiram os ouvidos...” (Monteiro, 1993, p. 37), do poema “Debruço-me e escuto...”. Por fim, no poema “O paraíso perdido” o sujeito lírico está a contemplar-se diante do espelho, ou em última instância, observa o seu duplo: “Este entreter a olhar-me/ em espelhos que enganam” (Monteiro, 1993, p. 33).

Os versos indicam, portanto, uma espécie de afinação sensorial, ou decerto o que Maurice Merleau-Ponty chamou de “experiência sensorial”, ao exemplificar em sua *magnum opus*, *Fenomenologia da percepção*, que pessoas surdas e cegas de nascença, ainda que sejam ausentes de tais sentidos, não rompem “a comunicação com o mundo em geral, há sempre algo diante dele, *o ser para decifrar*” (Merleau-Ponty, 2015, p. 440, grifo meu).

Sem dúvida, “percepção” é um dos modos próprios de ser e de estar (do ente) no mundo e com os outros. Os versos ora destacados exprimem a refinada experimentação dos sentidos. Contudo, um poema como “Escavações” demonstra uma conformidade não apenas com a apreciação corpórea pela via dos cinco sentidos, acenando, agora, para uma insuficiência, ou precariedade, da percepção sensível: “Receio perder contacto/ com as coisas mais reais/ – que podem ser irreais –/ do mundo que não é apenas/ o mundo dos meus sentidos” (Monteiro, 1993, p. 41). O coração pulsa mais uma vez. A dúvida do sujeito poético reflete a busca incansável, ao longo da história, pelos modos de compreender o mundo (exterior e interior), que não se limitam aos tradicionais sentidos. Esse locutor lírico reconhece que o horizonte dos sentidos é diverso, mas sobretudo confuso, bem como Alexander Baumgarten (1993, p. 96-97) também assentiu, ao apreender semelhante confusão: “A confusão [...] é a condição *sine qua non* para se descobrir a verdade, quando a natureza não efetua o salto das trevas para a luz. [...] Por esta razão, devemos nos ocupar da confusão”. Isso significa que o poema partilha um solo comum com as mais variadas investigações empreendidas no século XVIII, que visaram “decifrar” (Merleau-Ponty) o mundo da percepção: “Estética”, para Baumgarten; “Faculdade de juízo estética”, para Kant⁵⁴; ou ainda “juízo subjetivo”, para Mikel Dufrenne⁵⁵.

Em Casais, o que se segue após *Confusão* é uma busca pela decifração, à Merleau-Ponty, do mundo (ou melhor, do *ser* do mundo), mas transcendendo os tradicionais

⁵⁴ Cf. o Prólogo da *Crítica da faculdade do juízo*, que estabelece o “plano” da “investigação da faculdade do gosto, enquanto faculdade de juízo estética” (Kant, 2017, p. 62).

⁵⁵ Cf. a primeira parte de *Estética e filosofia*, acerca do “juízo de valor estético” (Dufrenne, 2012, p. 36) objetivo e subjetivo.

sentidos, assimilando o mesmo gesto de Plotino ao acenar para outras formas de ver. Precisamente, o sentido da visão é recorrido para esboçar essa apreensão, que se adequa ao que se chama de *experiência estética*, ou *sentimento estético*. Em *Sempre e sem fim*, o poema “Desfloramento” sugere a noção de abertura (*meta-física*) espectral com os seguintes versos: “Venho das noites escuras/ e aprendi a ver nas trevas/ e a ler nas trevas” (Monteiro, 1993, p. 81). Versos soturnos que, desde logo, poderiam figurar como epígrafe de qualquer obra de Pascoaes ou de Nietzsche.

“Desfloramento” é o vocábulo decisivo que Casais Monteiro utiliza para determinar a abertura ao desencobrimento ontológico e à verdade, que se oculta e se mostra através do *véu de Ísis* que lhe serve de manto. Desflorado está o *ser* do *Dasein* em sua completa nudez, em sua nodal “presença” na existência. E é o ser do ente poético que comunica a abertura: “E então nasci/ e então vi que estava nu/ e alegrei-me por estar nu” (Monteiro, 1993, p. 82). Nesse sentido, parece-me lícita uma “aproximação compreensiva” entre os versos de Casais e o seguinte excerto do § 8 do *Parmênides*, de Heidegger (2008, p. 205):

A essência do desencobrimento nos dá a indicação para o aberto e a abertura. Mas o que é isso? Aqui os gregos silenciam. Nós encontramos a nós mesmos sem suporte ou assistência, quando se torna necessário refletir sobre a essência do aberto vigente na *ἀλήθεια*. Esta reflexão parece estranha para a perspectiva ordinária especialmente porque mostra que o aberto não é, de modo algum, apenas o resultado e a consequência do descobrimento, mas o fundamento e o princípio essencial do desencobrimento. Pois descobrir [...] [é] deixar aparecer no aberto.

Estas considerações, a meu ver, parecem pertinentes não apenas para ilustrar e determinar o que vem a ser *Dasein*, como também evidenciam o interesse de Heidegger e de Casais *no fundamento e na manutenção do aberto como garantia*: do pensamento, da experiência estética, da escrita. Posto isso, e com base no que foi exposto até aqui sobre abertura e desencobrimento, intento destacar com mais acerto esse vocábulo nodal e ao mesmo tempo de morosa tradução no texto de Heidegger, que é o *Dasein* – acompanhando, inclusive, intérpretes heideggerianos (estrangeiros e vernaculares) que também apontaram o critério de “abertura” do *Dasein*.

À semelhança dos termos “Ser” e “ente”, *Dasein* não é um vocábulo que responde a um sujeito em particular. No entanto, mesmo não significando *um* indivíduo, todos os

entes nele participam (ou estão contidos), ainda que não haja nenhum conhecimento prévio do termo.

Em *Ontologia*, Heidegger já considerava (oito anos antes de sua obra capital, portanto) que, para a execução de seu projeto, não cumpriria apenas a tarefa (laboriosa por si mesma) de desvelar o Ser enquanto tal, esquecido e impensado pela tradição metafísica, e dele se ocupar exclusivamente. No § 10 desse texto, o *Dasein* é apresentado como “um ente especial” (Heidegger, 2012b, p. 54). Já em *Ser e tempo*, o autor reforça a sua “singularidade” no introito que antecede a primeira e única parte publicada da obra: o *Dasein* “é este ente exemplar” (Heidegger, 2011a, p. 42) que tem uma essência própria, como todo ente. Assim, nos termos da filósofa francesa Françoise Dastur (2016, p. 78, grifo meu, tradução minha), o *Dasein* é excepcional, pelo motivo de ser “um ente radicalmente diferente dos outros entes”⁵⁶.

Como já foi referido, Heidegger se esforçou por narrar uma “outra história” do Ser, abdicando-se de conceitos como “subjetividade”, “sujeito”, e até certo ponto “homem”, por ainda estarem no domínio do “ente”. Motivo que leva Michel Haar (1997, p. 17) a empregar o termo “descentramento” a essa recusa, visto que tais vocábulos poderiam emparceirar a noção de *Dasein* a domínios antropológicos, antropocêntricos, biológicos, históricos. Para Haar (1997, p. 25, grifo meu), “o *Dasein* aparece de agora em diante como a *essência íntima* do homem”, entendendo-se “homem” apenas como termo do plano ôntico.

Em *Heidegger e a essência do homem*, Haar se vale de um exemplo que pode ser produtivo para ilustrar a questão. Acerca dos fenômenos que se dão no mundo, o autor os distingue entre históricos (ôntico) e não-históricos (ontológico). O fenômeno da habitação demonstra uma articulação entre as duas instâncias, pois enquanto a “casa” (espaço físico) perfila valores ônticos “de domicílio, de residência na cidade, no campo ou num espaço intermediário, no sentido também deste lugar para onde nos retiramos, onde dormimos” (Haar, 1997, p. 228), e ainda determinados em termos históricos e epocais (cada época/região arquiteta estilos de casas de maneiras diversas), de igual modo há valores não-históricos envolvidos, em que a “casa” se faz abrigo, morada para o homem “se reservar num lugar de paz, de repouso, de calor, de doçura” (Haar, 1997, p. 228). Ainda que o exemplo encerre em si muitos significados, Haar o mobiliza para sublinhar a qualidade não-histórica do *valor de intimidade* que está em causa no *Dasein*, afinal, “com

⁵⁶ “Un étant radicalement différent des autres étants”.

o *Dasein* [...], Heidegger acreditou atingir e articular a inatingível essência do homem” (Haar, 1997, p. 235).

O exemplo, a meu ver, encontra o seu equivalente no poema “A manhã no café deserto”, de *Poemas do tempo incerto*. Preliminarmente, deve-se afirmar que é um poema sobre a contemplação solitária a partir deste “local” que assume uma importância capital na vida social portuguesa, que é o “café”, fortemente presente nas esquinas e avenidas. Alternando versos longos e curtos, o sujeito poético vai narrando a “atmosfera” daquele instante: uma manhã chuvosa, livros postos à mesa, o silêncio do ambiente em contraste com a agitação exterior. Porém, o poema transcende espaço físico e historial:

Café
 [...]

 Estar aqui sozinho é viver intensamente,
 Estar aqui silencioso e recolhido
 Dá não sei que ciência de todos os segredos do fluir da vida.
 O café: acumulado de todos os destinos aqui suspensos um momento.
 Nesta atmosfera densa permanece a natureza de todos os caminhos
 [...]

 (Monteiro, 1993, p. 67).

Em uma leitura do poema, Nádía Battella Gotlib (1981, p. 50) demonstra o “café” como “sede de uma experiência estética” – espaço valorizado, sobretudo, pelos poetas modernistas de *Orpheu*. Embora Gotlib reconheça neste e em outros trabalhos o “café” como um “espaço mítico” (Gotlib, 1985, p. 225), aproximando o poema de Casais Monteiro com outros que partilham da mesma experiência estética (como “Manucure”, de Mário de Sá-Carneiro, e “Momento num café”, de Manuel Bandeira), a interpretação se restringe ao lugar-comum do “individualismo” (ôntico) presenciado; sobre o “café”, “o autor desenvolve uma reflexão sóbria e compassada, produto de uma atitude individualista” (Gotlib, 1981, p. 52). Acrescente-se ainda a análise do poema feita por Mário Vítor Bastos (2023, p. 61), que é consonante com a de Nádía Gotlib, destacando o “café” como “espaço por excelência da socialização”.

Não obstante, há uma experiência ontológica no poema, pois o sujeito-ente poético, na sua solidão, experimenta a vida “intensamente”, enquanto está em estado de repouso e a folhear seus livros, motivo que o faz abreviar todos os caminhos (“síntese”) no horizonte de possibilidade. Enquanto “acumulador” de caminhos, o espaço deixa de ser historial, suplantando-se para o não-historial. Portanto, lido ontologicamente, o poema

evoca um eu poético que se mantém disponível ao possível e ao aberto, imerso na errância suspensiva de uma “agoridade” intensa e solitária.

Meu interesse no poema incide no caráter suspensivo que é perfilado no verso “todos os destinos aqui suspensos”. Entendendo a “suspensão” como o repuxo do habitual e do cotidiano (plano ôptico), o que se avulta é o “modo de ser” da “presença” do eu poético, isto é, *Dasein*. Desvelamento possível porque há um grau de intimidade com o “café” que, no vocabulário de Heidegger (2010, p. 129), quer dizer *pertencimento*, um “permanecer pacificado na liberdade de um pertencimento”. Dito de outro modo, há um Eu que pertence, intimamente, a um lugar (Plano I); por vivenciar esse “habitar poético”⁵⁷ o Eu se lança integralmente a um outro pertencimento, ao plano existencial, que lhe confere apreender “os segredos do fluir da vida” (Plano II); disponível e aberto para a vida (sua ocupação) e para todos os caminhos possíveis que nela se constituem, o Eu deixa entrever seu modo próprio e autêntico de *presentificar-se (Dasein)* (Plano III).

Para mim, o poema ilustra a noção de *Dasein*, que de modo algum, em Heidegger, é sinônimo de ente humano, de indivíduo. O próprio Heidegger (2009b, p. 230, grifo do autor) sublinha nos *Seminários de Zollikon*: “*Dasein* não é ‘sujeito’”. No poema de Casais, *Dasein* não é o sujeito poético, mas o modo de ser e de estar absorto desse ente, sentindo a temperatura morna da vida, como se o “café” convertesse o mundo (macro) em uma “miniatura” (micro), para deixá-lo mais “rico” de detalhes⁵⁸; em suma, um “deixar-se ser” (Heidegger, 2009b, p. 216) apenas possível naquele ambiente.

Dasein decerto é um termo que se determina na existência (existencialmente), mas, como destaca Benedito Nunes (1992, p. 65, grifos do autor), a própria noção de existência, sua “particularidade”, é definida nos termos de um “misto de *real* e de *possível*” (questão já em causa em Kierkegaard e depois assumida em Heidegger). Aliás, em *Passagem para o poético*, Nunes (1992, p. 69) dá ênfase ao “*Dasein* [que] não é só uma palavra em lugar da palavra consciência”, isto é, consciência de si, dos outros, da existência etc., mas é também o “conceito de um ente que se compreende em sua existência, pela possibilidade de ser si mesmo” (Nunes, 1992, p. 75). Essa é a

⁵⁷ Cf. o ensaio de Heidegger, de 1951, “... Poeticamente o homem habita...”. Heidegger, 2010, p. 165-181.

⁵⁸ Aqui, faço referência ao filósofo francês Gaston Bachelard, especialmente o ensaio de 1933 “Le monde comme caprice et miniature” (“O mundo como capricho e miniatura”). Nesse texto, Bachelard exercita a sua fenomenologia da imaginação para condensar um plano macrocômico (o “mundo”) em uma dimensão microcômica (a “miniatura”), quer dizer, “concentrar minha ação sobre um objeto particular” (Bachelard, 2002, p. 24, tradução minha) [“concentrer mon action sur un objet particulier”], com o intuito de desvelar uma representação “completa”, pois “o cenário em miniatura reúne uma pluralidade muito mais rica, a compondo em unidade” (Bachelard, 2002, p. 25, tradução minha) [“la mise en miniature rassemble une pluralité bien plus riche et la compose en unité”].

interpretação mais basilar daquilo que Heidegger (2011a, p. 85) afirma no § 9 de *Ser e tempo*, que a essência do *Dasein* “está em sua existência”. Nela se encontram os “modos de ser” do homem, quer dizer, os modos como nós, entes humanos, nos apresentamos e nos presentificamos no mundo, nos relacionamos com os outros entes etc. O que justifica a afirmação de Jonathan Rée (2000, p. 23) de que a analítica do *Dasein* nos convida a uma “desconfortável jornada: uma viagem desconcertante por paradoxo e inversão, na qual estaremos sempre tentando entender a nós mesmos”.

A ênfase feita até aqui na disposição de abertura do *Dasein* pode contribuir com esta pesquisa na medida em que o termo se apresenta como incompletude, sempre por fazer-se, avultando o *devoir* originário dos gregos antigos. Acompanho, pois, a definição de Alexandre Cabral (2009, p. 55, grifo meu): “É isto que é o *Dasein*: um ente aberto que, para ser o que é, deve conquistar seu ser num *processo*”. Em síntese: se for possível formulá-lo em um termo, destaco o *Dasein* como um *estar-aberto*.

Nesta sequência, a ontologia fundamental heideggeriana é o fio condutor da interpretação da incerteza *como um modo de ser e de estar* constitutivo da presença dos sujeitos poéticos na poesia de Casais Monteiro. Por “modo de ser” entendo a maneira como nos presentificamos na existência, e como essa “indicialidade” é o nosso “poder-ser” mais próprio e autêntico. Note-se o exemplo dado por Alexandre Cabral (2009, p. 63): “O Eu de Pelé é aquilo que o mundo de jogador de futebol fez dele mesmo. Pelé é o resultado da dinâmica de realização de mundo”. Na esteira do excerto acima, também o exemplo de Stéphane Chauvier (2009, p. 132, tradução minha) é oportuno:

Tome-se como exemplo um jogador, um homem cuja vida é dedicada a jogar, um homem cuja vida é um longo jogo inquieto. [...] Tendo em conta a importância desta atividade e, em particular, a sua co-extensividade com a vida desta pessoa, [...] jogar é um modo de ser⁵⁹.

1.2 O princípio de Heisenberg

Pretendo, agora, demonstrar que as ideias basilares do pensamento de Heidegger já vinham sendo discutidas na década de *Ser e tempo*, por filósofos e não só, ou seja, eram questões epocais. Passo, pois, a averiguar como a noção de abertura, posta em causa pelo

⁵⁹ “Soit par exemple un joueur, un homme dont la vie se passe à jouer, un homme dont la vie est un long jeu inquiet. [...] Compte tenu de l’importance particulière de cette activité et, notamment de sa co-extensivité avec la vie de cette personne, [...] jouer est un mode d’être”.

Dasein, se emparceira de determinados fundamentos teóricos da física moderna, nomeadamente do trabalho pioneiro de Werner Heisenberg.

Embora Martin Heidegger não tenha tratado diretamente do problema da incerteza, proponho a hipótese de que o *princípio da incerteza*, estabelecido por Heisenberg em 1927, é uma peça-chave para a compreensão do *Dasein*. Assim, o intuito deste tópico será o de fomentar uma intersecção (que lembra o Diagrama de Venn) entre esse aporte teórico, afiançado na aproximação entre física (A) e filosofia (B), e Casais Monteiro (C), que não deixou de referir o problema.

Que pode um diálogo da filosofia de Heidegger com a física? E em que medida essa abordagem contribui para o estudo da incerteza em Adolfo Casais Monteiro? Embora a aproximação pareça improvável, tais perguntas podem ser colocadas na série de seminários que Heidegger proferiu, a convite do psiquiatra Medard Boss (na década de 1950) e que ficaram amplamente conhecidas como “os seminários de Zollikon” (referente à cidade suíça de Zollikon), resultando em obra já aqui citada.

Os seminários foram maioritariamente proferidos na casa de Boss, com exceção do primeiro, realizado no auditório de uma clínica psiquiátrica em Zurique. Nesta lição inaugural, em setembro de 1959, Heidegger revisita seu pensamento de *Ser e tempo* e apresenta ao público o tema principal das palestras, “a constituição fundamental do existir humano a ser considerada daqui em diante” (Heidegger, 2009b, p. 33) que é o próprio *Dasein*. Continua o filósofo: “O que o existir humano enquanto *Da-sein* significa é um manter aberto de um âmbito de poder-apreender as significações daquilo que aparece” (Heidegger, 2009b, p. 33).

Se a constituição do *Dasein* é um manter-se em aberto àquilo que lhe vem ao encontro, pode-se acompanhar, nas lições posteriores, como a incerteza se apresenta ao filósofo da Floresta Negra. No seminário de novembro de 1965, Heidegger cita Heisenberg, demonstrando ter certo aprofundamento das leituras do físico alemão. Este não é apreendido como físico propriamente, mas como um “filósofo”: “É possível que, por exemplo, o físico Heisenberg não pergunte pelas estruturas fundamentais da objetividade da natureza física como físico, mas, de certa forma, filosofando” (Heidegger, 2009b, p. 163).

A meu ver, Heidegger entrevê na física moderna uma abordagem análoga a sua “destruição” da metafísica, já aqui discutida, em que “destruir” não é sinónimo de “abolir”, mas de continuar o seu “novo pensar”. O que mais interessa ao filósofo de *Ser e tempo* na leitura de Heisenberg é sobretudo o *questionamento* – lembremos da lição

inicial de sua *magnum opus* de que “todo questionar é um buscar” (Heidegger, 2011a, p. 40) – de toda a história da física clássica, em um sentido abrangente, dos gregos antigos ao apogeu da ciência a partir do século XVII. Para destacar esse questionar, ainda que em síntese, utilizo uma obra de Heisenberg que carrega forte interesse interdisciplinar, justamente intitulada *Física e Filosofia*.

No prefácio da primeira edição, de 1958, Heisenberg é esclarecedor: o “projeto” da física moderna é radical pela mudança na “visão de mundo” que propõe, uma vez que “as consequências a que a física moderna atômica deu lugar [...] forçam uma mudança na maneira de pensar” (Heisenberg, 1995, p. 7-8).

Quando se fala em Física, a compreensão mais imediata é a de um conjunto de equações, com base em experimentos, e que nos é ensinado na educação básica. Essas fórmulas, que ajudam a compreender como um determinado objeto se desloca de um ponto A para um ponto B, por exemplo, constituem a “física clássica”. Enquanto visão de mundo, essa física se ocupa em demonstrar os caracteres de *previsibilidade* e de *objetividade* dos fenômenos que ocorrem neste universo físico, ou na *physis* para os gregos antigos. É certo que a linguagem equacional impõe, por si mesma, suas dificuldades, mas são elas que dão corpo às teorias e princípios. Mario Bunge (1982, p. 42, tradução minha) aponta que “na física, uma teoria nada mais é do que um formalismo matemático dotado de uma interpretação física e capaz de coexistir com outras teorias físicas, bem como de ser confrontado através da experimentação”⁶⁰. Nesse sentido, as equações, além de formarem a espinhal dorsal do campo científico, estabelecem justamente as *garantias de certeza* de que os fenômenos podem ser observados e classificados (sem que possamos alterá-los), uma vez que tratam de leis da Natureza. Essa compreensão pode, inclusive, englobar o entendimento habitual de ciência. Quanto a isso, Heisenberg afirma que ao falarmos em ciências exatas, ou quando pensamos em nomes como Galileu ou Newton, o que está em causa é um “estudo detalhado da Natureza [...] segundo o qual só poderão ser aceitas afirmações que foram verificadas ou que pelo menos o possam ser, em princípio, pela experimentação” (Heisenberg, 1995, p. 59).

Decerto o nome de Isaac Newton efetivou-se não somente como uma espécie de porta voz da física clássica, como também serviu de “modelo”. Heisenberg (1995, p. 73) afirma que “o sistema newtoniano foi, por muito tempo, considerado como definitivo e a

⁶⁰ “En física, una teoría no es otra cosa que un formalismo matemático dotado de interpretación física y capaz de coexistir con otras teorías físicas a la vez que de confrontarse mediante el experimento. Esto se ve claro y suena sencillito pero de hecho es complejo”.

tarefa a que se dispuseram os cientistas do período seguinte foi simplesmente a de expandir a mecânica de Newton a domínios mais amplos da experiência”.

O que a ciência moderna passa a questionar (já no século XX) é justamente o *caráter de precisão* na forma de *medir* o real, que é alicerçado na física clássica – daí Heidegger (2010, p. 40) entender que toda ciência é “uma teoria do real”. Até aqui, a ciência dita “clássica” pautou-se na observação de uma realidade física, macrocósmica, que “constitui um setor da experiência humana” (Bunge, 1982, p. 12, tradução minha)⁶¹. Agora, a ciência passa a explorar outra “realidade”, a microcósmica, a do mundo subatômico (dos átomos). A fonte nodal para essa “nova ciência”⁶², que Heisenberg (1995, p. 49) classifica como as “raízes da ciência atômica”, se encontra, decerto, nos gregos antigos, notadamente nos filósofos chamados pré-socráticos. Advém dos pensadores originários a própria definição de átomo como o menor elemento que há na natureza. Invisíveis a olho nu, os átomos, para estes, são corpos compactos que “constituem os mais pequenos elementos possíveis, elementos indivisíveis e que [...] não podem sofrer qualquer alteração por causa de sua dureza e, porque são simples, permanecem” (Brun, 1968, p. 95) – à vista disso, foram esses pensadores adequadamente agrupados na etiqueta de “atomistas”⁶³.

Embora Jean Brun (1968, p. 94) alerte, devidamente, que esses princípios pré-socráticos “são puramente especulativos”, de algum modo eles viabilizam as bases teóricas do campo da física atômica do século XX, que fornece, conseqüentemente, novas visões de mundo. Logo no capítulo inicial de *Física e Filosofia*, Heisenberg (1995, p. 27) adverte para os usos políticos que o seu século fez das investigações científicas: “Quando, hoje em dia, se fala da física moderna, o primeiro pensamento que ocorre diz respeito às armas nucleares”.

Para evidenciar aquilo que constituirá o seu *princípio da incerteza*, fica a cargo de Heisenberg e de seus pares o questionamento e revisão da tradicional noção de *objetividade*: “A teoria quântica não permite uma descrição inteiramente objetiva da Natureza” (Heisenberg, 1995, p. 82), devido às complexidades dos fenômenos que passam a ser consideradas. Posta em causa, não implica afirmar que a ciência moderna deva ser subjetiva. Para o autor, que se tornará um nome de relevo a partir dos anos 1920

⁶¹ “Constituye un sector de la experiencia humana”.

⁶² Veja-se o seguinte excerto de N. S. Northrop (1995, p. 19), autor da “Introdução” de *Física e Filosofia*, de Heisenberg: “Com a teoria quântica, o homem contemporâneo ultrapassou os limites do mundo medieval e do mundo moderno, passando a uma nova física e a uma nova filosofia”.

⁶³ Cf. Brun, 1968, p. 93.

entre o “grupo de Copenhague”⁶⁴, essa teoria “não contém características subjetivas genuínas, não introduzindo a mente do físico como parte do evento atômico” (Heisenberg, 1995, p. 46-47). Pôr a objetividade em parêntesis, ou em condição de *suspeita*, significa, para Heisenberg, que a realidade do mundo dos átomos é tão dinâmica e imprecisa que suas probabilidades, de algum modo, podem interferir na realidade física⁶⁵, de tal modo que, se pensarmos em termos equacionais, “não saberemos quão precisamente o conjunto de conceitos descreverá a realidade” (Heisenberg, 1995, p. 83).

Embora assumindo o risco da redução teórica, é vital destacar a mudança de posicionamento – a “viragem”, para adotar um vocábulo heideggeriano – dos teóricos do campo quântico em relação ao próprio *fazer* da física, uma vez que o elemento que tradicionalmente esteve “excluído” do processo científico passará a ser considerado, a saber, o próprio observador. A relação do observador com o objeto a ser experimentado e verificado, em si mesma, certamente é instigante para os estudos literários, sobretudo por suscitar a hipótese da similitude com a interação texto-leitor proposta pela Estética da Recepção⁶⁶. Sem embargo, a participação do observador é colocada por Heisenberg (1995, p. 105) nestes termos:

O observador restringe sua função ao registro de decisões, isto é, a processos no espaço e tempo, e não importa se o observador seja uma máquina ou um ser humano; mas esse registro, isto é, a transição do “possível” ao “real”, é aqui absolutamente necessário e não pode ser omitido da interpretação da teoria quântica.

O impacto da entrada do observador no processo científico reside justamente na consideração de uma intrincada rede de *probabilidades* que se fazem presentes a partir de experimentos mentais (ignorados, ou fenomenologicamente falando, ocultos pela física clássica) que visavam acompanhar o comportamento dos átomos, sobretudo em termos de *posição* e de *velocidade*.

⁶⁴ Cf. Leite; Simon, 2010, p. 214.

⁶⁵ Heisenberg usa, aqui, um exemplo de medição de temperatura que pode ser útil para ilustrar essa problemática. Para o âmbito da realidade física e macroscópica, rapidamente podemos aferir a temperatura de um corpo. Mas, no mundo microscópico, precisar a temperatura de um átomo é uma tarefa mais complexa. Aqui, “poderemos, por exemplo, inter-relacionar a magnitude da temperatura com certas probabilidades estatísticas sobre as propriedades do átomo, mas parece um tanto duvidoso que uma tal expectativa probabilística possa ser considerada objetiva” (Heisenberg, 1995, p. 136).

⁶⁶ Aqui, tomo como referência o canônico ensaio “A interação do texto com o leitor”, de Wolfgang Iser, em que o texto literário implica um “sistema” no qual o leitor é considerado como parte nodal, sobretudo pelo preenchimento dos “vazios” que todo texto deixa na superfície, e que assumem uma funcionalidade orgânica. Cf. Iser, 1979, p. 83-132.

Para Heisenberg, o observador é nodal porque, ao operar a passagem do “possível” para o “real”, sugere uma *margem de possibilidade* no modo de “ser-no-mundo” – para usar novamente uma categoria heideggeriana –, que não pode se afiançar apenas nos clássicos domínios deterministas e causalistas. Destarte, Heisenberg submete uma objetividade em parêntesis porque o observador, como parte do processo, também carrega seu aporte subjetivo, como afirma neste longo excerto, porém ilustrativo:

Isso de novo realça o elemento subjetivo na descrição dos eventos atômicos, pois o instrumento de medida foi construído pelo observador, e temos que nos lembrar que aquilo que observamos não é a Natureza em si mas, sim, a Natureza exposta ao nosso método de questionar. Nosso trabalho científico, em física, consiste em fazer perguntas sobre a Natureza, usando a linguagem que possuímos e tentando conseguir as respostas por via experimental, com os meios de que dispomos. Dessa maneira, a teoria quântica nos faz lembrar, como disse Bohr, de uma sabedoria muito antiga segundo a qual – na procura da harmonia da vida – jamais deveremos esquecer que, no drama da existência, somos ao mesmo tempo atores e espectadores (Heisenberg, 1995, p. 48).

Até aqui, estão fundamentadas as bases teóricas que corporificam um dos princípios mais populares da física moderna do século XX, que é o *princípio da incerteza*. Vale destacar que Heisenberg não o formulou em uma *magnum opus*, como é consideravelmente habitual em filosofia, por exemplo, muito menos em suas obras de destaque, como é o caso de *Física e Filosofia*, aqui acompanhada, ou ainda em *A parte e o todo*, sua autobiografia intelectual. Apresenta-o, não obstante, em um artigo científico datado de março de 1927 (mesmo ano em que se publica *Ser e tempo*), com o título “Sobre o significado físico da teoria quântica cinemática e mecânica”⁶⁷.

Embora o artigo tenha passado por diversas revisões, sobretudo correções feitas por outro físico teórico, Niels Bohr (com quem manteve uma complexa amizade), Heisenberg compreende a incerteza através de uma *limitação* na medição de duas propriedades físicas basilares em todo átomo, a “posição” e a “velocidade” (ou “momento”). A partir de experimentos feitos com um átomo simples como o de

⁶⁷ Utilizarei uma versão traduzida do artigo de Heisenberg, feita por Alexsandro Barros (2018). No entanto, deixo como indicação bibliográfica a sua versão em inglês (a mais usual), “The Physical Content of Quantum Kinematics and Mechanics”, que foi divulgada na coletânea de John Archibald Wheeler e W. Hubert Zurek, *Quantum theory and measurement* (1983), ao lado de outros artigos que constituem a seção “Questões de princípio” (*Questions of principle*), o que, sem dúvida, evidencia que os físicos teóricos dos anos 1920, como Heisenberg, Einstein, Born e outros, buscavam fundamentar “princípios” que de algum modo pudessem “reformular” conceitos tradicionais da física clássica, no sentido mesmo da “superação” heideggeriana. Cf. Heisenberg, 1983, p. 62-84.

hidrogênio, por apenas conter um único elétron a girar em volta do núcleo, o autor de *Física e Filosofia* concebeu que essas duas propriedades não podem ser simultaneamente conhecidas, visto que há um inerente problema de precisão. Ao passo que o observador tenta medir a *posição exata* de um elétron, invariavelmente uma perturbação é causada na mensuração da velocidade. Essa “confusão”, de acordo com Heisenberg, torna a informação total do experimento algo impreciso. Quanto mais o observador se dedica a determinar, com a exatidão que lhe é exigida, uma propriedade, algo *lhe escapa* em outra propriedade. Desse modo, “todos os experimentos que podemos usar para a definição desses termos [posição e velocidade] contêm, necessariamente, a incerteza implícita na equação” (Heisenberg, 2018, p. 41).

Vale considerar que em nenhum momento do texto de 1927 Heisenberg apresentou seu estudo como um “princípio”⁶⁸, muito menos o sistematizando em um pensamento estruturado. No entanto, ainda que o texto estampe problemas, ou segundo Silvio Chibeni (2005, p. 188), mesmo que contenha uma “falha conceitual grave”, os experimentos foram suficientemente contundentes para desafiar tudo que até então se encontrava estabilizado, sobretudo no modo como se observava a realidade física. Em suma: o escrito de 1927 se trata de um *esboço feliz*, que repercutiu em seu campo disciplinar e continua vinculando o nome de seu autor à noção de incerteza.

Adolfo Casais Monteiro também demonstrou interesse na matéria, ainda que não tenha avançado para além de uma citação indireta, localizada em *A palavra essencial*. De antemão, vale sublinhar que “a incerteza não era novidade para a ciência de 1927”⁶⁹ (Lindley, 2008, p. 2, tradução minha), configurando-se como uma problemática epocal. Logo, Heisenberg não era um autor restrito ao campo da física, visto que Heidegger o comenta em *Seminários de Zollikon*. Casais Monteiro, já em sua “fase” brasileira (pós 1954), registra sua leitura de Heisenberg na seção “Problemas da poesia moderna”, ao comentar sobre o “entendimento da poesia”. Cito o parágrafo na íntegra, em que Heisenberg é citado:

É assim, creio eu, que a diversidade dos poetas duma geração não constitui apenas uma série de expressões isoladas, embora cada uma de per si seja autônoma e suficiente. O que se poderia exprimir por esta fórmula “absurda”: o todo é maior que a soma das partes, fórmula que

⁶⁸ Cf. Rosa; Lima; Cavalcanti, 2022, p. 1. Nesse texto, o leitor poderá acompanhar a incorporação do estudo de Heisenberg feita por nomes como Bohr e Ruark, até consolidar-se efetivamente como um “princípio”, tal como hoje a comunidade científica o concebe.

⁶⁹ “Uncertainty was hardly new to science in 1927”.

me parece exprimir com suficiente clareza como que um princípio de HEISENBERG da poesia que só parecerá esquisito a quem nunca tenha reparado no apoio que a microfísica veio trazer a um entendimento da poesia liberta dum formalismo cartesiano e mais ainda do determinista-positivista (Monteiro, 1965a, p. 76, grifo do autor).

A argumentação se torna intrincada (embora contraditoriamente haja o vocábulo “clareza”), pois Casais não explica o que vem a ser esse “princípio de poesia”, vinculado a Heisenberg, muito menos estabelece uma conexão deste com o que entende por “absurdo” – o que se segue no texto, que ocupa pouco mais de três páginas, é uma defesa da poesia como “certa imagem do homem” (Monteiro, 1965a, p. 77), tecendo considerações contra o problema da “unidade”. No entanto, ao final do parágrafo citado, pode se depurar uma valoração positiva de Heisenberg no “apoio que a microfísica veio trazer a um entendimento da poesia” moderna, alheia aos formalismos que dominaram as teorias literárias do início do século XX; alheia, especialmente, ao que o autor, com rigor, combateu: contra “a superstição da forma” (Monteiro, 1965a, p. 121).

A pergunta é incontornável: de que “apoio” efetivamente se trata, em relação à poesia? Casais não responde. Todavia, com base no que até aqui foi desenvolvido, esboço uma hipótese. Se retrocedermos ao ano de 1936 (o texto em que Heisenberg é citado data do período de 1955-1960), o ensaio “Raízes da poesia” pode fornecer alguns caminhos interpretativos. Nele, Casais Monteiro aborda a questão do individualismo, tema associado à *presença*. Ainda que “individualidade” signifique, para Casais, a expressão sincera do poeta, esta é o solo ôntico da poesia, mas não uma definição totalizadora e suficiente. Destaco uma passagem em que o autor sugere *também* o ontológico; mesmo sem citar Heidegger, o vocabulário heideggeriano se faz presente:

É que sendo *nós*, tanto eu como o poeta não deixamos de nos encontrar num ponto que nos é comum, é porque ambos temos acesso a um *para lá* do individual ao qual ascendemos sem nos despersonalizarmos – é porque o universal não está *separado* do individual. E esse acesso é *dado* a todo o homem que consiga esquecer, pôr de parte o anedótico, para recuperar o essencial de si próprio. Esse acesso dá-o a qualquer homem, sem privilégio para nenhum, o ser-se quem se é, o estar presente no universo “que se faz”, abandonando as posições cómodas num arbitrário universo de convenções abstratas. E esse verdadeiro existir, essa presença real, implica o entendermo-nos, e entendermos o que nos une e irmana. A arte *abre* os homens uns aos outros, desvendando-os reciprocamente. Por ela, o homem participa desse universalizar-se do individual (Monteiro, 2006, p. 109, grifos do autor).

Pelo excerto, é possível afirmar que, para Casais Monteiro, a definição de “arte”, e mais especificamente a de poesia, envolve necessariamente um circuito ôntico-ontológico. Ainda que o poema seja a expressão do poeta, o que se afiança no verso é o modo de *ser* e de *estar* “presente no universo” – para fins ilustrativos, estabeleça-se essa “presença universal” como Dimensão I. O invariável conluio com o existencial, a meu ver, viabiliza uma Dimensão II, que permite “realizar em profundidade a comunhão com a vida viva” (Monteiro, 2006, p. 108). Penso que a interação das duas Dimensões forma o “todo” mencionado na fórmula de Casais Monteiro, e que estrutura o enigmático “princípio de Heisenberg da poesia”. Dessa forma, minha hipótese é que esse “todo” compreende a dinamicidade existencial naquilo que ela tem de mais imprecisa e incerta como modo autêntico.

Agora, se voltarmos para o Casais Monteiro de *A palavra essencial*, pode soar familiar a afirmação de que o “apoio” da microfísica (leia-se, a contribuição de Heisenberg) à poesia seja decerto o de evidenciar a disposição da poesia moderna para vocacionar a crise das certezas. Se for válida tal asserção, então *a poesia glosa sempre o incerto*. Pode ser essa corrosão o que Casais Monteiro (1965a, p. 114) tenha pretendido evocar no ensaio “Dizer não dizendo”, ao sublinhar que a poesia é um modo de revelar as “obscuridades por trás da claridade do aparente discurso”, emparceirando o poeta do místico: “Coisa que não se vê a olho nu senão quando se é... iniciado” (Monteiro, 1965a, p. 115).

Em um extenso poema, publicado de forma autônoma em 1942, perfilado de instabilidade pelo seu teor social, a saber, *Canto da nossa agonia*, se encontra estampada a crise das certezas logo no seu preâmbulo, que constitui uma invocação desafinada por parte do poeta solitário, “o canto rouco do poeta” (Monteiro, 1993, p. 111). A crise é anunciada pela perspectiva de uma vã procura:

Mas o poeta
em vão procura
a nota certa.
Em vão o canto
Certo persegue:
O seu sentido,
Enfim desperto,
Da melodia
Irrevelada,
É névoa ainda,
Vago prenúncio
(Monteiro, 1993, p. 112).

Do ponto de vista da forma, o poema tem uma regularidade métrica, com versos isométricos tetrassílabos (quebrado de redondilha maior), que são familiares das liras. Aliás, o apoio rítmico, alternando entre (1, 4) nos versos 1 e 5, e (2, 4) nos demais versos, reforça uma musicalidade própria, confirmada tanto pelas assonâncias (a, e), que parecem formar ondas sonoras, quanto por rimas internas, como certo (verso 3) e desperto (verso 7). Contudo, essa harmonia sofre uma “quebra” precisamente com o *enjambement* entre os versos 4 e 5, que propositadamente tratam do “canto certo”, que é vão. Note-se, assim, que esse recurso cria um efeito estético, acentuando a falha, ou melhor, a fratura da certeza, revestida pela anáfora (repetição) “em vão”, nos versos 2 e 4 – assim como em “Andanças do poeta solitário”, a repetição é valorizada, nos versos de Casais Monteiro, como figura de amplificação.

No excerto, os versos finais do canto reproduzem *a precariedade da fiabilidade da certeza*, pois o seu sentido se encontra suspenso no espesso cinza da “névoa” (verso 10). A propósito, assumir tal debilidade implica justamente dispor-se ao aberto da existência; creio que seja esse o “assunto possível à poesia moderna” (Monteiro, 1965a, p. 128), que se encontra no “coração da realidade”.

Se nos três primeiros livros de Casais Monteiro, que compreendo como uma “primeira fase”, a poesia experimenta a incerteza de maneira mais direta e sensorial (a ânsia, a febre, a busca por caminhos, vozes fragmentadas), suas publicações da década de 1940 já passam a revelar uma consciência mais acurada à abertura do existir suspensivo, despontada pela incerteza. Por isso, nos textos dessa década – que entendo constituírem uma fase mais “intermediária” –, leem-se poemas mais atentos à “agoridade” do instante presente.

No *Canto da nossa agonia*, a poesia começa a coadunar um solo agreste, em que a perda do lirismo é inevitável: “Fomos ceifados da nossa vida/ de nós fizeram pior que entulho” (Monteiro, 1993, p. 123). O que se segue é a exploração desse “absurdo” do presente. Ainda que nas três primeiras partes de *Europa* (1946) os versos sonhem, esperançosamente, com um futuro melhor, repetindo a indagação “virá?”⁷⁰, as duas partes seguintes (em um dos raros momentos, na poesia de Casais, em que os versos vertem copiosas lágrimas) inscrevem o horror espectral de um “hoje” em ruínas: “Eu vejo a

⁷⁰ A título de nota, os versos podem ser contemplados em *Porto da minha infância*, filmado por Manoel de Oliveira em 2001; o poema também foi lido por António Pedro em 1945 para a BBC de Londres.

desolação e a fome/ as angústias sem nome/ os pavores marcados para sempre nas faces trágicas das vítimas/ e sei que vejo [...]” (Monteiro, 1993, p. 130).

Porém, em *Simples canções da terra* (1949) o “desconcerto” e o úmido “espanto” das duas obras anteriores cedem lugar (na maior parte dos poemas) a uma tranquila *consciência do presente*, como se lê no primeiro verso de “A vida inteira”, em tom de apóstrofe: “Entrega o teu coração ao dia de hoje” (Monteiro, 1993, p. 139). A evocação do presente, nessa obra, também é confirmada pela recepção crítica. Jorge Cury (1985, p. 23) afirma que *Simples canções da terra* mantém “perfeita harmonia com o ideário presencialista”. Sem dúvida, foi a paixão pelo presente a linha de força que Drummond destacou da obra, em uma carta de julho de 1949 endereçada a Casais⁷¹, sublinhando que “são dos poemas, que eu já li, mais frementes de emoção humana” (Andrade, 1949, s. p.).

É significativo que, nesta fase de 1940, as obras assinalem o “canto” em seus títulos. Quanto a isso, estou de acordo com um comentário de Benedito Nunes (2009, p. 408) acerca da poesia de Rilke: “O Canto é existência”. À vista disso, considero que a “suspensão” (acima referida, nos termos do “nevoeiro” do excerto de *Canto da nossa agonia*) pode ser interpretada como um dispositivo de orientação *para* a “agoridade” de um presente perfilado de imprecisas “obscuridades” – caminho interpretativo que, de algum modo, responde ao “princípio de Heisenberg da poesia”, comentado por Adolfo Casais Monteiro.

Sem dúvida, o princípio de Heisenberg é indispensável não somente para a leitura dos poemas de Casais, como também para o próprio “entendimento” da poesia moderna. Aliás, não faltam estudiosos para destacar a relevância de Heisenberg para muitos campos do conhecimento. Chibeni, já anteriormente citado, sublinha a contribuição da obra de Heisenberg para a epistemologia do século XX, uma vez que, enquanto fundamental “noção epistêmica” (Chibeni, 2005, p. 184), foi a incerteza quem melhor evocou “os alegados limites no nosso conhecimento” (Chibeni, 2005, p. 185) – afinal, não se deve ignorar o fato de que o trabalho de Werner Heisenberg consistia em “experimentos de pensamento” (Chibeni, 2005, p. 188).

Para o leitor contemporâneo, pode parecer uma constatação óbvia demais, a de que a incerteza é parte integrante da natureza e de tudo que nela se encontra, uma vez que nem o próprio homem pode *tudo* conhecer, nem a incerteza seja algo que possa ser aprimorada pela técnica ou contornada de algum modo. Acredito que as contribuições até

⁷¹ Espólio de Casais Monteiro, na Biblioteca Nacional de Portugal. Cota nº E/1528.

aqui destacadas têm sua relevância por viabilizar o entendimento da incerteza como um “meio termo”, um elemento que se movimenta na intersecção *entre* um ente e a existência.

Ainda que Heidegger e Casais Monteiro tenham lido e comentado a obra de Heisenberg, como aqui se destacou, não se aprofundaram (a nível teórico) na tematização da incerteza. Entretanto, não me parece inoportuna uma aproximação com o campo da literatura comparada, especialmente com a obra de Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, *Da literatura comparada à teoria da literatura*, para nela frisar o trabalho “relacional” dos estudos comparados. Para os autores, a disciplina de Literatura Comparada “não se baseia *apenas* na comparação. De facto, trata-se sobretudo, muito mais frequentemente, muito mais amplamente, de *relacionar*” (Machado; Pageaux, 1988, p. 11, grifos dos autores). Aproprio-me do termo “relação” (sem ignorar tantos outros, do campo comparatista, que poderiam aqui ser mobilizados, como *intertextualidade*, por exemplo) menos com o intuito de apontar para novos problemas de pesquisa, e mais para ressaltar que, de maneira análoga, procurei imprimir o “sentido” desse *preceito relacional* ao estabelecer o diálogo entre Heidegger, Casais e Heisenberg; em outras palavras, a citação indireta de Heisenberg, feita pelo filósofo e pelo poeta, indica uma *relação com* o princípio físico da incerteza.

Mesmo assumindo o risco de uma abordagem aproximativa entre os estudos literários e uma área aparentemente distante como a física, considero que os ganhos, com a relação, são mais significativos, uma vez que o próprio David Lindley (2008, p. 216, tradução minha), intérprete de Heisenberg, reconheceu “o apelo metafórico do princípio da incerteza de Heisenberg”⁷². É ainda do mesmo Lindley que sublinho aquilo que mais contribuirá com esta investigação: o modo como a “incerteza perturba a velha ordem”⁷³ (Lindley, 2008, p. 218, tradução minha).

Tendo apontado, até aqui, caminhos interpretativos que, de algum modo, compreendem – ontologicamente – o fenômeno da incerteza, a investigação prossegue com o exame dos modos como os sujeitos poéticos percebem a incerteza. Mas incertos sobre o quê? Incerteza sobre o futuro, o passado, o agora, o si mesmo?

Por fim, o que se segue na pesquisa é a análise dos *modos de ser incerto*, tão presentes naquele *homem inquieto* que foi tratado no ensaio de 1933, “Da inquietação”, em *Considerações pessoais*, mergulhado no “vago ansiar por uma certa direcção” (Monteiro, 2004, p. 137). Aliás, esse ensaio demonstra que já na primeira obra de crítica

⁷² “The metaphorical appeal of Heisenberg’s uncertainty principle”.

⁷³ “Uncertainty upsets the old order”.

o autor cismava com a “mais aguda consciência da incerteza dos ventos” (Monteiro, 2004, p. 137), que sopram por todos os recantos da *vida*. Sim, a vida, essa matéria tão importante para o poeta, pela sua complexidade e ao mesmo tempo sua fragilidade, como destaca no ensaio sem data “O homem mutilado”: “Bem sei como é perigoso usar a palavra ‘vida’” (Monteiro, 2003, p. 34). Ironia do destino ou não, ainda que fortemente influenciado pelo formalismo, Jorge Cury (1985, p. 139) observa que justamente “Vida é a lexia que mais vezes aparece na obra de Casais Monteiro”. É nela, portanto, que buscarei as condições necessárias que viabilizam a incerteza como estrutura fundamental daquilo que entendo como o *dizer-aberto* da poesia de Casais Monteiro. Abertura à *vida incerta*, porque é o caminho sem fim: “Sempre e sem fim a vida.../ tão pesada de incerteza” (Monteiro, 1993, p. 107).

A proposta deste capítulo foi a de apreender tanto a filosofia de Martin Heidegger quanto os fundamentos filosóficos do princípio de Werner Heisenberg como aportes teóricos capazes de fomentar uma base estrutural que acomode uma ontologia da incerteza. Não implica afirmar que Casais Monteiro (ou outro poeta ligado ao “movimento” da *presença*) tenha sido heideggeriano ou heisenberguiano, muito embora o autor – para além da explícita leitura que teve do físico alemão – tenha tido contato, em sua formação acadêmica na Universidade do Porto, com a obra de Heidegger⁷⁴.

Mais uma vez valho-me do *preceito relacional*: no texto de Casais, Heidegger é uma presença constante, porém *sempre implícita* – como se demonstrou, neste capítulo, em alguns excertos do crítico; pelo menos até o presente momento, apenas localizei três

⁷⁴ Duas considerações acerca da formação universitária de Casais Monteiro e seu contato com Heidegger. Primeira: note-se seu ingresso, na década de 1920, no curso de Ciências Históricas e Geográficas, mudando posteriormente para Ciências Históricas e Filosóficas, conseguindo concluir o curso em 1933. Vale destacar que a Faculdade de Letras da Universidade do Porto se encontrava em sua “primeira fase” – criada em 1919, mas encerrada por decreto de lei em 1928, por conta da ditadura nacional, sendo fechada definitivamente em 1931. Segunda consideração: nessa altura da “primeira fase” da FLUP, o filósofo Leonardo Coimbra, que era Ministro da Instrução Pública, contribui para a criação da Faculdade de Letras, e posteriormente nela se tornando docente. Vale conferir o ensaio de Jorge Fernandes Alves (2021, p. 41) para as comemorações do Centenário da Faculdade, destacando que esta “acaba por não ser uma criação oficial de Leonardo Coimbra, ainda que fosse essa a sua intenção e tenha despoletado o processo, embora inquinando-o”. Leonardo Coimbra era figura filosófica proeminente da Faculdade, portanto, contribuindo não só para a formação de Casais Monteiro, como também de Agostinho da Silva e Hernâni Cidade. Isabel Margarida Duarte (2021, p. 217) destaca que “a primeira Faculdade de Letras preparou professores com sólida formação filológica, uma verdadeira elite”. Logo, é possível especular que Casais Monteiro teve sólida formação filosófica, inclusive heideggeriana. Embora pese, quanto a isso, uma extensa biografia, vale conferir *O pensamento português contemporâneo*, de Miguel Real, em que se encontram sublinhadas as ideias filosóficas que circularam no contexto formativo de Casais, pois os filósofos de então eram “contemporâneos da primeira grande crise epistemológica com Einstein, Poincaré, Heisenberg, de Broglie” (Real, 2011, p. 189), sendo Leonardo Coimbra um divulgador de Heidegger em Portugal: “Teria sido Leonardo Coimbra o primeiro pensador português a comentar o pensamento de Heidegger” (Real, 2011, p. 302) – destaque-se que Leonardo Coimbra foi docente da FLUP entre 1919 e 1931.

textos em que o filósofo alemão é citado diretamente. No primeiro deles, “Procurando evitar equívocos: carta ao Snr. Dr. Abel Salazar”, publicado no quinzenário portuense *Sol Nascente*, Casais (1937b, p. 12) interpola o seu interlocutor: “Eu tenho achado impróprias as expressões com que mimoseou Heidegger!! [...]. Pois fala-se naqueles termos dum filósofo – sem o conhecer?”. A interjeição não deixa de sugerir algum grau de intimidade com o pensamento do autor de *Ser e tempo*. O segundo texto refere-se à “Introdução” de *A palavra essencial*, obra que compendia a sua crítica de poesia, na qual Casais Monteiro (1965a, p. 6) vê em Heidegger um referente daquilo que entende por modernidade: “A modernidade foi uma luta contra tudo – mas por nada. Por isso mesmo nenhum filósofo é mais da modernidade que Heidegger”. Vale sublinhar que esse preâmbulo está datado de 1956. Por fim, em sua última obra de crítica, *Estrutura e autenticidade na teoria e na crítica literárias*, o autor comenta o pensamento de Emil Staiger citando Heidegger da seguinte maneira: “Quero esclarecer que não faço Heidegger, de cuja filosofia tenho um conhecimento *muito deficiente*, responsável pelo que aqui se afirma a respeito de autenticidade” (Monteiro, 1984, p. 106, grifo meu). Considerando o arco epocal que vai do primeiro excerto (década de 1930) aos demais (anos 1950 e 1960, quando concorre à livre docência na USP), envolvendo mais de trinta anos, não deixa de ser ambíguo o caráter “deficitário” que o autor estampa à sua leitura heideggeriana.

Enfatizo, portanto, que a mobilização de Heidegger, com vistas à estruturação de uma ontologia da incerteza, também incide em propor uma outra leitura para o “individualismo” presencista de Casais Monteiro – esse tema tão associado ao poeta e a todos os outros que participaram da *presença* –, avançando “para além” da dimensão ôntica (concreta, empírica), e propondo um circuito circular ôntico-ontológico.

No ensaio “A superstição da forma”, Casais Monteiro (1965a, p. 136) demonstra como, de algum modo, o “desorientado homem moderno” deixa implicações nas obras de autores como Rimbaud, Kafka e Breton. Indo do crítico para o poeta, acredito que essa “desorientação” seja uma implicação possível da incerteza, com força suficiente para designar o “ato” (resguardando as particularidades entre “ação” e “lírica”) que transpõe o itinerário poético monteiriano como fio condutor do modo de ser incerto, isto é, o “caminho” percorrido pelos sujeitos poéticos. Caminhos timidamente caracterizados em *Confusão*, embora já esboçados no poema “Vagabundo”, posto que tanto o título sugere o “vagar” incerto, como o primeiro verso da única estrofe reforça a desorientação por via da apóstrofe: “Caminho jamais achado!” (Monteiro, 1993, p. 33). Vigorosamente tematizado em *Sempre e sem fim*, a pluralidade de possibilidades, sem dúvida, desponta

na “perdição” que configura a errância, como se lê no verso do poema (“Aço”) que abre o livro: “Os caminhos cruéis em que me perco” (Monteiro, 1993, p. 79). Deste poema até as “Andanças do poeta solitário”, são tantas – e vãs – as tentativas de apreender algo que se sempre *escapa*, que parece ser “impossível qualquer rumo” (Monteiro, 1993, p. 91).

Dito isso, considero que o estudo da incerteza, em Casais Monteiro, implica necessariamente a apreensão da modalidade (positiva) da errância sem coordenadas, sem bússolas que guiem, “sem ocidente nem oriente, sem norte nem sul” (Monteiro, 1993, p. 153). Caminho tão “aberto” quanto a “noite” que estampa o título de *Noite aberta aos quatro ventos* – destacado desde logo pelo autor como uma “expressão fiel de mim próprio, e do que espero da poesia” (Monteiro, 1993, p. 150). A propósito, creio que o poema “Permanência”, que abre *Voo sem pássaro dentro* (1954), é eloquente na defesa do “descaminho” como próprio ato criativo:

Não peçam aos poetas um caminho. O poeta
 Não sabe nada de geografia
 Celestial. Anda
 Aos encontrões da realidade
 Sem acertar o tempo com o espaço
 (Monteiro, 1993, p. 183).

O uso do *enjambement* já se mostra efetivo para reforçar a trama da fratura como elemento constituinte e fundamental da valoração da errância como base estruturante do modo de ser incerto. Com base no que foi exposto até aqui, “conclui-se” que, cada qual a seu modo, Heidegger e Casais expuseram, pois, o “sentido” que esse caminho fragmentado assume nos modos de ser e de estar na existência.

O filósofo prontamente percebeu que os caminhos que constituem as experiências humanas, na era do “fim” da certeza, não devem apresentar soluções fáceis para o pensamento, pois a “certeza traz consigo a repressão tranquilizadora [...] do compreender do ser e do estar” (Heidegger, 2011a, p. 372). O poeta, de maneira consciente, cantou desafinadamente porque vivenciou a repressão instável da incerteza em sua temperatura mais febril. Por esse motivo sobejam versos da chamada “primeira fase”, pois os sujeitos poéticos parecem padecer, como *doentes do existir*: “Quando doentes da vida/ escondemos a cabeça/ debaixo do travesseiro/ então a alma dorme...” (Monteiro, 1993, p. 54). Por esses versos, do poema “Terapêutica” (*Poemas do tempo incerto*), afere-se que a enfermidade da existência só encontra alívio no sono, na fuga. O mesmo motivo se encontra no poema “A minha águia” (*Sempre e sem fim*): “Traz a carícia que adormeça/

esta febre que me arde” (Monteiro, 1993, p. 104). A dor e a febre que não deixam de evocar uma coloração romântica, se pensarmos no Romantismo como período que argutamente traduziu os “estados interiores de euforia e febre” (Andrade, 2011, p. 56), mas uma “febre ensandecida despertada pelos amores e pelos vícios” (Andrade, 2011, p. 106). Em Casais Monteiro, a própria existência se encarrega de transmitir o bacilo causador do estado febril. Daí observarmos o efeito gráfico em alguns poemas, duplicando exclamações, como no poema “Reina a paz em Varsóvia”, “Ah! – raios partam tanta gente!!” (Monteiro, 1993, p. 52), ou ainda no poema “Vida”: “Guardai para amanhã a vossa supremacia!!!/ Hoje!! hoje vivo na dimensão sem história” (Monteiro, 1993, p. 74).

Foi decerto esse estado febril o que me motivou a agrupar os três primeiros livros de Casais Monteiro em uma “primeira fase”, diferente de uma outra intermediária, com as três obras dos anos 1940, *Canto da nossa agonia* (1942), *Europa* (1946) e *Simplex canções da terra* (1949), que adotam um tom mais atento ao social, além de uma orientação mais concentrada para a vivência do presente, como é o caso desta última.

CAPÍTULO II – PERCEPÇÃO DA INCERTEZA

“A poesia sem a voz humana é o mesmo que a vida sem o coração batendo: não é”
(Adolfo Casais Monteiro, *A palavra essencial*, 1965a, p. 71).

A investigação procurou evidenciar, no capítulo anterior, um redimensionamento da compreensão tradicional da incerteza. Segundo essa concepção, a incerteza invariavelmente é apreendida como *contrário* e como *ausência* (da certeza), posicionando-se em um *contra caminho*, de teor negativo, tensionando as instabilidades pressentidas no mundo – o risco a ser evitado. A proposta foi a de redefini-la como um *caminho*, capaz de viabilizar novos paradigmas para a modernidade. Nesse processo, foi atribuída à errância uma função primordial; não aquela do *errar* enquanto perder(-se) sem sentido e sem destino, mas a do encontrar(-se). Física ou não, ela não está apartada de nós, isto é, do conjunto de nossas experiências no decurso da vida. Constituinte fundamental de nós mesmos, a errância é um elemento que ilustra *um modo de aceder à incerteza*.

Sem negar outras possibilidades, esse modo de acesso, alicerçado em um princípio (ainda que estabelecido em uma realidade microcósmica que *não é* a realidade física, nossa) que estabelece uma exigência da incerteza, será articulado, a partir de agora, com o próprio sujeito que compreende o fenômeno. A questão que se apresenta à pesquisa recai na passagem do *aceder* para o *perceber*, a partir da seguinte proposição: se o *modo de aceder* expõe umnexo entre a incerteza e o arco de possibilidades (perfiladas na existência e que se desvelam no *Dasein* como garantias do fundamento de abertura), o sujeito deverá ser a figura nodal que sustém as *garantias da incerteza*. Ainda que essa expressão evidencie, de algum modo, um oxímoro, se por “garantia” pressupormos o “pacto” (segurança) daquilo que se afiança no horizonte estável da certeza, construindo uma confiança entre as partes, o sentido de “garantia” empregado na expressão é o de “manutenção”, ou seja, garantia como um acordo *mantido* entre as partes. A meu ver, a acepção “manutenção” (garantia/manutenção da incerteza) avulta menos rigidez que “pacto”, embora não seja de meu interesse dirimir o inevitável oxímoro.

Para estabelecer tal garantia, proponho uma intersecção filosófico-literária que funcione de base para submeter a certeza entre parêntesis, ou nietzschianamente falando,

retirá-la do eixo gravitacional⁷⁵ do horizonte. Tarefa que implica, invariavelmente, questionar essa figura canônica da modernidade filosófica, que é o sujeito posicionado em um lugar de centro.

É certo que “sujeito” é um termo que abrange uma amplitude interpretativa, sem dúvida, de interesse inter/transdisciplinar, fomentado exaustivamente pelo Ocidente, tanto a partir de perspectivas filosóficas, como também psicanalíticas, sociológicas ou antropológicas, para além, naturalmente, dos estudos linguísticos e literários – basta verificar a diversidade de termos e princípios que tentam, de algum modo, classificar o ente que nós próprios somos, como personalidade, *persona*, cidadão, indivíduo, pessoa, ser, sujeito⁷⁶. Nesse sentido, quando se fala correntemente em sujeito (*subjectum*), intui-se que se trate do ente que nós mesmos somos, ou de um “assunto” principal. O termo, de origem franco-latina, invariavelmente aponta para uma tradição que se viu concentrada em transpor para o discurso, para além do *ser* em nível ontológico e de responsabilidade metafísica, as propriedades/qualidades⁷⁷ do *ente* enquanto tal, em seu nível ôntico (empírico).

Preliminarmente, interessa o termo “sujeito” definido como o ocupar-se consigo mesmo enquanto *práxis*⁷⁸. No pensamento moderno, é inegável que “sujeito” venha a ser

⁷⁵ Aproprio-me livremente da sentença inicial do § 43 de *O Anticristo*, de Nietzsche (2007, p. 50), que define o niilismo como uma retirada do “centro de gravidade” da vida, dela mesma para um “além”.

⁷⁶ Para um maior aprofundamento de uma historiografia do sujeito, vale conferir a obra de Alain de Libera, *Arqueologia do sujeito*, com ênfase no momento “atributivista” em que se estava em causa a pergunta “O que é um sujeito?”, evidenciando “os aspectos decisivos [...] do nascimento do sujeito” (De Libera, 2013, p. 20, grifo do autor).

⁷⁷ Note-se que o mundo helênico antigo afixou um debate público acerca das qualidades mais gerais do homem, confirmado por duas concepções basilares que são sustentadas pelo mesmo termo grego, a saber, “*hypokeimenon*” (ὕποκειμενον): a primeira diz respeito ao *sujeito lógico* ou gramatical, aquele que é predicado a partir de regras específicas da Lógica; a segunda se refere àquele que produz as ações e os acontecimentos, compreendido como indivíduo, ou “sujeito real” (Lalande, 1932, p. 834, tradução minha) [“Sujet réel”]. Ressalte-se, também, que “*hypokeimenon*”, de acordo com o verbete do *Vocabulaire européen des philosophies*, “nunca exprime a subjetividade” (De Libera; Balibar; Cassin, 2004, p. 1234, tradução minha) [“n’exprime jamais la subjectivité”], o que torna o termo o “grau zero” [“degré zéro”] do sujeito; antes, refere-se à matéria (corpo) ou à forma (alma). Para os autores do verbete, perdura até o final da Idade Média um tipo de pensamento que visa posicionar o sujeito, sobretudo no horizonte da subjacência. É certo que entre o subjacente e o real, ou seu exterior, subscreve toda uma tradição metafísica que não cabe aqui mensurar, mas é sobretudo a partir da filosofia aristotélica que o conceito de substância enquanto sustentáculo (*suppositum*) das propriedades e dos acidentes começa a se firmar como o melhor caminho de ascese a um “sujeito” ainda sem corpo, quer dizer, a um referente. Em síntese, diria que os textos da tradição filosófica procuram efetivar uma função *indicial* do sujeito. Nesse contexto, ainda que, em última instância, a indicialidade aponte para um substrato subjacente das mudanças e transformações do mundo exterior, o conceito de sujeito ainda não encontra condições epistêmicas para ir além da categoria que Régis Jolivet (1976, p. 226) corretamente chama de *eu-objeto*, ou seja, “tudo aquilo que pertence à experiência interna, [...] [mas] com toda a diversidade de seus estados: ideias, sentimentos, imagens, vontades, tendências etc”. Dito de outro modo, e creio que não seja despropositual, admitir-se-ia afirmar que, antes do real, há um particular interesse da cultura helênica antiga pelo “outro do sujeito” que dele se desdobra.

⁷⁸ Para mais, vale conferir a obra *A hermenêutica do sujeito*, que transcreve o curso ministrado por Michel Foucault no tradicional *Collège de France* no ano de 1982 e transcrito por Frédéric Gros. Nesse texto, o

o vocábulo que legitima aquilo que Franklin Leopoldo e Silva (2005a, p. 47) classifica como “princípio de certeza” a todo o projeto cartesiano. De maneira incontornável, o modo de o sujeito (se) perceber e (se) conhecer não ignora o ano de 1637, quando René Descartes (1960, p. 39), em sua obra-prima *Discurso do método*, orientava o pensamento ocidental “para bem conduzir a própria razão e procurar a verdade nas ciências”.

Cito Descartes porque a modernidade instaura a efetiva entrada do sujeito no sistema conceitual, passando a ocupar um lugar nos domínios da ética e da moral, como também do político, do jurídico, do estético, além de delinear o curso dos paradigmas epistemológicos. *Eu-sujeito* passa a ser um tópico vitrine da *ratio* moderna, fazendo-se reverberar nas mais diversas esferas da vida humana, pois nos orienta a um pensar seguro⁷⁹. Ainda que possamos duvidar, a dúvida não deve exceder o papel de “ponto de partida”, pois “não devemos, de modo algum, usar esta dúvida para a orientação de nossas ações” (Descartes, 1997, p. 27).

Cogito ergo sum expressa, portanto, um pacto com as *garantias de certeza*⁸⁰, que viabiliza uma maneira de apreender a realidade fática através das lentes razão e da ciência. Descartes passa a ser o caminho autorizado para “a certeza indubitável de que eu sou” (Ricoeur, 1988, p. 239), momento decisivo para a formação da consciência (de si) como fundamento essencial do conhecimento humano, isto é, do desenvolvimento da *autoconsciência* como elemento nodal do que Eduardo Lourenço entendeu como um *primado da consciência pelo cogito*, como se lê em seu primeiro volume de *Heterodoxia*:

filósofo francês confronta o conceito com a prescrição oracular de Delfos “conhece-te a ti mesmo” (*gnôthi seautón*), já muito conhecida por gregos e romanos do passado, buscando evidenciar as condições históricas e filosóficas da *necessidade* de uma matriz que seja capaz da produção e manutenção do autoconhecimento. Cf. Foucault, 2006, p. 213; 218.

⁷⁹ Note-se, com efeito, a justificativa que Descartes imprime à *Princípios da filosofia*, obra-síntese de 1644: “Não me ficaria bem adular ou escrever coisas de que não possuo conhecimento seguro, sobretudo nas primeiras páginas deste livro, em que me esforcei por estabelecer os princípios da verdade – de todas as verdades que o espírito humano pode saber” (Descartes, 1997, p. 11).

⁸⁰ Dentre os inúmeros comentários sobre o *cogito*, vale destacar as conferências para a comunidade psicanalítica proferidas por Heidegger nos *Seminários de Zollikon*, em que o filósofo alemão lê quase exclusivamente Descartes a partir do fundamento da certeza. Veja-se o seguinte trecho do seminário de julho de 1965: “Descartes chega, assim, à certeza do *cogito sum*: eu como pensante, sou. Esta frase não deve ser compreendida como uma conclusão; portanto, não como *cogito ergo sum*, mas como uma ‘intuição’ direta; mas intuição no sentido de significado comum da palavra na psicologia, mas compreendida no sentido de Descartes. Descartes chega à sua posição a partir da vontade de construir algo absolutamente certo e seguro” (Heidegger, 2009b, p. 147, grifos do autor). Já entre os intérpretes brasileiros, note-se o seguinte trecho de *Descartes: a metafísica da modernidade*, em que Franklin Leopoldo e Silva (2005b, p. 30) relaciona a garantia de certeza com a aventura do pensamento de Descartes: “A razão triunfa na matemática porque faz uso, quase que espontaneamente, desses dois requisitos [ordem e fundamento] fundamentais de todo pensamento. Por isso o método deverá inspirar-se na matemática para buscar nela a causa da certeza, os requisitos de ordem e medida, e, então, aplicá-la a todos os objetos que podem ser conhecidos”.

“Qualquer que possa ser a *autêntica* interpretação do *cogito* dentro do próprio cartesianismo, o seu significado reside na afirmação do primado da consciência de si no processo de conhecimento” (Lourenço, 2005, p. 89, grifos do autor).

Parece-me crível sublinhar que o destaque à tendência rigorista do racionalismo, enquanto traço epocal primordial, favorece – e até influencia – a centração estável de um Eu reconhecido e legitimado como sujeito da razão, reunindo em si as figuras ética, política e jurídica. A nível textual, o *corpus* heterogêneo do tempo vivido por Descartes confirma a *forma mentis* do imperativo de um sujeito centrado e hegemônico⁸¹ para o bom funcionamento de uma sociedade (ainda estruturada por Reis, nobreza e plebe), que passa a se reconhecer como *corpo político*⁸²; note-se, na poesia, o anseio por rigor, sobretudo no cultivo pelas operações retóricas, que se coadunam no conceito de agudeza⁸³, fazendo do processo criativo um exercício da razão.

É irretorquível a contribuição do pensamento de Descartes não apenas para a viabilização de uma “filosofia moderna”⁸⁴, como também para o *modus vivendi* ocidental, sobretudo na influência que o seu *Cogito*⁸⁵ exercerá no campo das filosofias do sujeito, além de contribuir para a formação daquilo que Étienne Balibar (2011, p. 35) classificou como “mito do sujeito cartesiano”. Até aqui, contornei, ainda que de maneira abreviada, o *topos* cartesiano para evidenciar como a centração de uma figura hegemônica do sujeito, afiançada no *cogito* enquanto porta-voz do fundamento da certeza, se torna responsável

⁸¹ Em *O Indivíduo*, Alain Renaut (1998, p. 14) entrevê aqui uma espécie de “aurora” (nascimento) de um pensar do sujeito, momento que já instaura uma “soberania do sujeito”.

⁸² Faço referência à obra *Summa política* (1649), de Sebastião Cesar de Menezes, em que o conceito de “corpo político” é posto à prova: “O Rey e o Reyno formam hum corpo político entre si; ambos vivem o mesmo espírito, senão por união, ao menos por recíproca dependência” (Menezes, 1650, p. 123). Os membros dependem, portanto, de uma única *cabeça*, imagem da Razão centralizadora: “Quando a República se governa por hūma boa cabeça, se chama Monarquia; quando por muitas Nobres, e ilustres, se chama Aristocracia; quando por muitas populares, se chama Democracia” (Menezes, 1650, p. 9). Note-se, em suma, que Sebastião Cesar imprime à cabeça a parte mais “nobre” do corpo social, o que justifica a mobilização da imagem como ilustrativa para a “razão de Estado”: “E se a cabeça he a mais nobre e sensível, também o Príncipe he a parte mais superior e sensível do corpo político” (Menezes, 1650, p. 124).

⁸³ *Aguda* era toda a poesia secular que utilizava do *engenho* como “capacidade intelectual de penetrar nas coisas da *inventio*” (Hansen, 2019, p. 169), ou seja, dizia respeito ao modo como o poeta dependia da categoria do juízo para transmutar em ornato a sua palavra poética, em que “brilha no discurso interior do pensamento como relação inesperada de coisas e conceitos distantes antes de ser formulado no discurso exterior [...]” (Hansen, 2019, p. 191). Para maior aprofundamento, vale conferir a “Introdução” da edição brasileira de *Fênix renascida*, antologia poética do Seiscentos, organizada por João Adolfo Hansen, sobretudo o destaque para a formação de um conceito de *indivíduo* pela poesia, estabelecido como “regra” para delimitar os limites entre “imitar”, pela emulação, e copiar. Para Hansen (2002, p. 51, grifo do autor), “para definir ‘imitar’, os poetas de *Fênix renascida* aplicavam a noção de ‘indivíduo’, que definiam em termos jurídicos”.

⁸⁴ Para um aprofundamento do alcance da filosofia de Descartes, sobretudo a partir daquilo que ela manifesta enquanto “ruptura” com a tradição, conferir o já citado *Descartes: a metafísica da modernidade*, de Franklin Leopoldo e Silva.

⁸⁵ Cf. Descartes, 1960, p. 89.

pelo fortalecimento da compreensão tradicional da incerteza. Como consequência, o fenômeno da incerteza funciona como uma espécie de depósito de *forças instáveis e desestabilizadoras*. Assim, parece-me correto afirmar que o sujeito pensante (*res cogitans*), mobilizado por Descartes no exercício da “filosofia *como ciência*” (Heidegger, 2009a, p. 21, grifo meu), determina um esforço para estabilizar as forças instáveis do fenômeno da incerteza.

A poesia de Adolfo Casais Monteiro põe o leitor em contato com um conjunto de instabilidades que são pressentidas tanto na estrutura do poema quanto no seu conteúdo. Sua poesia exige de nós constantes saltos entre fragmentos que estão estilhaçados pelo tecido poético – mas não nos enganemos que isso signifique um interesse concretista por parte do autor; movimento que, aliás, Casais tinha demasiadas reservas, expostas sobretudo em *A palavra essencial*. A familiaridade com os estilhaços permite a seguinte afirmação, ainda que óbvia: em sua poesia, nada se mantém no lugar de maneira fixa.

A meu ver, os sujeitos poéticos⁸⁶ monteirianos têm um papel crucial no processo de apresentar e comunicar esses fragmentos. A proposta do presente capítulo é a de fomentar um arcabouço teórico (sobre o sujeito), notadamente a partir de perspectivas modernas, que viabilize um deslocamento do sujeito do centro hegemônico; mas esse *descentrar* supõe menos um *centro vazio* e mais um *centro fissurado*⁸⁷ – o que para Étienne Balibar (2011, p. 513, tradução minha) funcionava como caracterização adequada dos descentramentos da modernidade, o lugar da “multiplicidade instável”⁸⁸.

A hipótese geral do capítulo a ser desenvolvida é a de que esses sujeitos poéticos estabelecem *um modo de perceber* a incerteza que expõe o descentramento e a fragmentação. Para aferir a hipótese, será necessário trilhar outro caminho que não o das tradicionais teorias do sujeito poético – sobretudo se pensarmos nas clássicas teorias que

⁸⁶ Compreendo a personalidade ficcional que se apresenta como o eu poético, isto é, o ente que fala no poema e que de algum modo transpõe a subjetividade do poeta.

⁸⁷ Fissuras, aqui, são análogas àquelas apreendidas por Schlegel e interpretadas sob a perspectiva do “fragmento”, formando um pensamento de incompletude, em que “cada fragmento precisa repetir, complementar, contradizer e pontuar todos os outros que o acompanham nesta sintaxe sem controle, alimentando a dinâmica de reação em cadeia” (Stirnemann, 1994, p. 17). Por “pensamento de incompletude” quero destacar o conjunto da obra de Schlegel como um pensamento-constelação, pleno de faíscas luminosas, como reforça Gutierrez (2024, p. 42): “Se literatura designa um modo moderno de olhar para certos textos, o primeiro romantismo alemão é o momento de seu amadurecimento, quiçá sua origem”. Aproprio-me, aqui, exclusivamente daquele Schlegel que fez da própria conversação um modo de expressão pela via do fragmento (que se tornou característico da modernidade, digamos), como destaca o próprio autor na revista *Athenaeum* (fragmentos produzidos entre 1798 e 1801): “Um diálogo é uma cadeia ou coroa de fragmentos” (Schlegel, 1997, p. 58).

⁸⁸ “Multiplicité instable”.

definem o eu lírico como “voz”⁸⁹. Valer-me-ei, pois, de filósofos e teóricos da literatura para justificar a adoção do termo *sujeito fraturado* como a figura nodal da poesia de Casais Monteiro que percebe a incerteza (de um mundo caótico, por exemplo). Com a presente etapa da pesquisa, pretendo, pois, evidenciar um sujeito poético, em Casais Monteiro, que herda a característica fragmentária da modernidade (respeitando as devidas diferenças entre fragmento e fragmentário) pela via do sujeito fraturado que percebe a incerteza como força descentralizadora.

2.1 O sujeito fraturado

Recorro, agora, a dois teóricos que se dedicaram à problemática do *sujeito fraturado* e que, a meu ver, a apreenderam como uma figura de importante relevo na modernidade, a saber: Luc Ferry e Luiz Costa Lima. Este, consagrado pensador da *mimesis* no Brasil, tem desde logo, na matéria, um mérito a mais em relação ao autor francês, pois submete o tema ao horizonte da representação, tomando-o como força instauradora de uma crise na própria representação.

Sendo o *sujeito fraturado* um ponto de convergência entre tais pensadores, note-se que a reflexão está integrada nos programas (pós-)estruturalistas pelos quais se orientam seus pensamentos, como destaca Guimarães em uma extensa (porém necessária) citação, que caracteriza o modo como a segunda metade do século XX pensou a questão do sujeito:

Para situar esse campo, inicialmente vale observar que um dos principais eixos que Costa Lima procura responder [...] é a postura teórico-filosófica que tem sido denominada como crise do sujeito, crítica do sujeito ou morte do homem e que está ligada principalmente aos pensamentos estruturalista e pós-estruturalista. Atacando ou defendendo os seus pressupostos em um volumoso conjunto de manifestações a partir dos anos 1960, a recepção dessa *doxa* rapidamente constituiu um consenso pelo menos no que tange à interpretação de que ela se caracteriza por uma manifesta desvalorização do sujeito da metafísica. Ao recorrer a noções como a dessubstancialização, a fragmentação ou a fratura do sujeito, esse é

⁸⁹ Vale pontuar que, nos estudos literários, uma conceptualização mais diversificada se dá quase que exclusivamente no campo da narrativa, uma vez que o modo narrativo (quando não, o modo dramático, pelo seu caráter de “ação”) geralmente é o “detentor” de personagens (principais e secundários), de narradores etc. Assim, não me parece incorreto afirmar que seja a prosa de ficção que, de algum modo, legitima a teorização dos sujeitos, não os reais, mas aqueles que só existem na economia do texto, embora, mesmo irreais, acabem por herdar qualidades e propriedades daqueles para o qual simulam, ou mimetizam. Sobre o modo lírico, nota-se que as teorias tradicionais da poesia têm focalizado quase com exclusividade na “voz” do sujeito poético enquanto dispositivo matriz do processo de comunicação poética.

entendido como uma categoria histórica moderna que precisaria ser superada por se colocar como a base do sistema conceitual humanista (Guimarães, 2023, p. 190-191).

Sem que se perca o essencial da oportuna caracterização feita por Guimarães, ao colocar a problemática como *doxa* e integrá-la ao *boom* pós-estruturalista que se formou a partir dos anos 1960, vale destacar que o horizonte teórico pelo qual os dois pensadores convergem – e que é ressaltado na citação acima – é decerto o da metafísica tradicional do sujeito, ou melhor, o do *sujeito fraturado* enquanto seu elemento desestabilizador – daí acompanharmos, na crítica, uma série de *assassinatos*, como é o caso da morte do autor (Foucault, Barthes). Assim, reflete Costa Lima, em obra recente como *O chão da mente* (2021), que o efeito mais imediato de uma figura do sujeito que se reconhece como “fraturada” é, sem dúvida, ruir internamente “a pilastra [...] da suficiência da consciência do eu” (Costa Lima, 2021, p. 16). Por seu turno, esclarece o autor que a presença de uma figura não implica necessariamente a morte da outra. Costa Lima (2021, p. 41-42) afirma que seu esforço tem sido mais o da “distinção entre autocentrismo e fragmentação do sujeito, com a presença daquele acentuada no Ocidente das últimas décadas”. Também nesta investigação a consideração de um *sujeito fraturado* como *momento-clímax* de uma filosofia do sujeito – figura que mais se ajusta ao texto literário aqui em questão – não supõe *o fim* da tradição do sujeito.

Não obstante, o arco de convergência entre Ferry e Lima é amplo e engloba o “nascimento” filosófico do *sujeito fraturado*, pois ambos reconhecem em Friedrich Nietzsche a sua aurora no pensamento ocidental. Ora, é coerente tal atribuição ao filósofo que precisou *criar* um personagem em seu texto filosófico, Zaratustra, para, em fins do século XIX, anunciar não só a doença do homem e da cultura que se organizam em torno da “solaridade” do *cogito* descartiano, mas também a possibilidade de superação dos valores hegemônicos e impostos, apenas possível com a *transvaloração de todos os valores*. Afinal, como destaca Karl Jaspers, em *Introdução à filosofia de Friedrich Nietzsche*, é reconhecendo e legitimando no homem um “poder criador” que tanto transvaloramos quanto atingimos o fundamento da liberdade: “o fato de o homem não ser apenas um ser mutável, mas um ser que se autoproduz, o fato de ele ser livre, é nesse ponto que Nietzsche insiste” (Jaspers, 2015, p. 211).

Embora Nietzsche não tenha efetivamente proposto uma obra sobre o sujeito e/ou suas novas configurações, isso não o impediu de explorar o tema, integrando-o em sua

filosofia sem sistema e submetendo-o aos principais pilares de seu pensamento abalador, como destaca Alberto Onate em um trecho elucidador:

Nietzsche embrenha-se por terrenos inóspitos e persegue conexões ainda inexploradas, trazendo à mesa de dissecação os próprios fundamentos da noção de sujeito para submetê-los aos cortes implacáveis do seu bisturi desmistificador e vislumbrando nos interstícios dessas entranhas petrificadas a presença de um plano mais radical, capaz de subtrair-se àquelas inveteradas prescrições fundantes: os instintos, considerados sob a ótica da vontade de potência (Onate, 2000, p. 83).

A imagem que Onate fornece é salutar, pois a descrição de um “corpo”, o sujeito metafísico da tradição, que é mutilado pelo pensamento nietzschiano invariavelmente supõe uma filosofia subversiva. Se o pensamento de Nietzsche, como definiu Luiz Costa Lima (2014, p. 93), representa “o avesso das nobres questões”, importa considerar que, neste horizonte, a problemática do sujeito descortina uma decisiva viragem paradigmática, em que os elementos “consciência” e “subjetivo” trocam de posição. Em seu “Dossiê Nietzsche”, o filósofo francês Henri Lefebvre (1988, p. 192, tradução minha) é categórico: “Para Nietzsche, o subjetivo tem razão, de modo mais radical que o conceptual e o objetivo”⁹⁰. Isto quer dizer que, em Nietzsche, a consciência deixa de ser *propriedade privada* de uma razão que, para resgatar o barroquista Sebastião Cesar de Menezes, estrategicamente se localiza na região mais alta do corpo e mais próxima do céu. Em síntese, para Lefebvre (1988, p. 193, tradução minha), a contribuição nietzschiana para um “novo pensar” incide em um “sujeito pensante [que] se descobre sujeito discursivo, buscador e sofredor”⁹¹. Afinal, como destaca Afonso Rocha em uma obra filosófica capital para a circulação de Nietzsche em Portugal, *Nietzsche: a filosofia de outro Ocidente*, a desconstrução metafísica do sujeito estrutura umas das principais linhas de força do pensamento nietzschiano, aquela em que o tema do “Homem, concebido como ‘homem verdadeiro’ (*surhomme*), deverá ser considerado e afirmado no quadro dum processo de sistemática superação de si mesmo” (Rocha, 2015, p. 10-11, grifo do autor).

Em uma obra de 1882 como *A gaia ciência*, “nem pacífica nem extática”⁹² (Choulet, 2017, p. 616, tradução minha), Nietzsche opera um *princípio de mutabilidade*

⁹⁰ “Para Nietzsche, lo subjetivo tiene razón, de modo más radical que lo conceptual y lo objetivo”.

⁹¹ “El sujeto pensante se descubre ‘sujeto’ discurreniente, buscante, sufriente”.

⁹² “Ni paisible ni extatique”.

que supõe, a meu ver, uma fissura no centro hegemônico. No parágrafo 354 do Livro V, objeto de diversas interpretações por seus comentadores, é legítimo afirmar que a intenção do autor de *Assim falava Zaratustra* recai em uma mudança de “perspectiva”: assim como a consciência é deslocada dos domínios da razão para o da subjetividade, a própria razão como um todo deixa de fazer parte da “esfera mais alta” do corpo e se dissemina por toda a epiderme: “O ser humano, como toda criatura viva, pensa continuamente, mas não o sabe; o pensar que se torna consciente é apenas a parte menor, a mais superficial, a pior, digamos” (Nietzsche, 2009, p. 249).

Ao avaliar que o subjetivo também tem sua razão, igualmente participando da consciência, Nietzsche admite em seu texto pelo menos duas possibilidades hermenêuticas, e que os intérpretes nietzschianos não deixam de sublinhar. A primeira diz respeito à mutação no próprio *cogito*, o que, para Afonso Rocha, permite a entrada do próprio *corpo* na filosofia: “O corpo pensa, julga, escolhe, quer, cria valores, sente e imagina, [...] [pois] o verdadeiro cogito é um cogito corporal” (Rocha, 2015, p. 87). A segunda fomenta um primado que é fulcral para esta investigação, e é caracterizado por Maria João Mayer Branco (2010, p. 180) como o “primado do infra-consciente e da insuficiência do conceito de sujeito”.

O “princípio de mutabilidade” há pouco referido, que vai das malhas do intelecto para as instâncias do corpo, para além de admitir essas duas possibilidades de leitura também deixa em evidência a doutrina mais nodal de seu autor. Aquela capaz de reunir diferentes categorias (mundo, sujeito) e submetê-las a um puro *interpretar sem fatos*, uma vez que as forças vitais (potências) da “Vida” (no sentido mais abrangente possível, envolvendo existência e existentes) deixam de ocupar um “centro” em detrimento das margens. O *perspectivismo* se impõe como condição fundamental porque “é portanto uma doutrina que se acha em ligação intrínseca com a ideia da infinidade de possibilidades de constituição perspectivística do mundo” (Casanova, 2001, p. 35). Vocábulo-vitrine no pensamento nietzschiano, o *perspectivismo* é a condição sempre-Aberta para uma infinidade interpretativa, e como destaca Jakob Dellinger (2017, p. 1113, tradução minha), só em dois momentos foi nominalmente escrito por Nietzsche: “nas obras publicadas, o encontramos unicamente na *Gaia ciência* § 354 e nos fragmentos póstumos”⁹³.

⁹³ “Dans ses œuvres publiées, on le trouve uniquement dans *Le gai savoir*, § 354 et dans les fragments posthumes”.

Em Nietzsche, portanto, o *perspectivismo* pode ser compreendido como uma condição *sine qua non* do nosso modo próprio de se relacionar com o campo fenomênico que chamamos “mundo”, enquanto sujeitos na fratura. Na poesia de Casais Monteiro, é significativa a manifestação de um *perspectivismo* correlato, sobretudo nos três primeiros livros (“primeira fase”), em que a “visão de mundo” partilhada de modo algum é unitária, unilateral. Sem dúvida, um *perspectivismo* alicerçado na pluralidade de caminhos que são caracterizados como fragmentados e incertos. De *Confusão* a *Sempre e sem fim*, encontram-se poemas que concebem esses “caminhos” como itinerário despedaçado, constituindo o que Nádía Gotlib (1985, p. 132) intitulou de “poética do fragmentário”. Daquela obra, a mais radical no dilaceramento, a última estrofe do poema “Debruço-me e escuto...” traduz a inviabilidade de um caminho uno: “Nesta desordem de andar/ que ir e vir que inquieta!/ caminhos sempre cortados” (Monteiro, 1993, p. 37). A atmosfera “confusa” pressentida nesses versos acaba por ressoar em outros, como estes de *Poemas do tempo incerto*: “Poder/ na encruzilhada dos rumos/ esquecer a memória/ e viver os caminhos sem que venha à tona/ o sabor pálido de todos os passados!” (Monteiro, 1993, p. 72). Embora os versos apresentem uma espacialidade caótica, é possível dela extrair a aferição de que o *perspectivismo* é a impossibilidade de determinações estanques e concepções isoladas, em “linha reta” (os “caminhos cortados”). E a orientação para “nexo” (a “encruzilhada dos rumos”) acena precisamente para o sujeito fraturado que *existe* na fratura (“viver os caminhos”). Ainda que o estudo de Nádía Battella se alicie fundamentalmente na perspectiva disciplinar, sem considerar a filosofia, sua afirmação ilustra, com propriedade, o modo de ser desse sujeito que corporiza o *perspectivismo* aqui estabelecido: a autora entende que Casais Monteiro utiliza o verso breve para compor poemas que “gritam as incongruências de um mundo repartido, dividido, irremediavelmente dilacerado, e que constata o ‘absurdo’ da catástrofe” (Gotlib, 1985, p. 133, grifo da autora).

Nesse sentido, é a este horizonte conceptual, tomado como sinônimo de diversidade, que Luc Ferry direciona seu pensamento sobre o *sujeito fraturado*, entendendo a doutrina do *perspectivismo* como uma consequência deste sujeito:

Uma das consequências da fratura é justamente o facto de as nossas avaliações, os nossos pontos de vista, as nossas interpretações do mundo jamais poderem ser fundadas por uma qualquer referência a um saber, no sentido próprio, absoluto (Ferry, 2012, p. 245).

Se, para Luc Ferry, o *perspectivismo* é afetado diretamente pelo *sujeito fraturado*, isto significa que o próprio sujeito também deva ser caracterizado pelo fundamento da *pluralidade*, pois “em cada homem reina antes uma pluralidade de centros de forças que se combinam e se combatem a cada instante” (Ferry, 2012, p. 228). Nestes termos, cada ser humano pode reivindicar o seu próprio “centro”, assim como cada um pode *simular centros possíveis*, já que a ideia de Homem como uma *mônada* fechada e comunicante (Leibniz) torna-se insuficiente no momento nietzschiano. O parágrafo 371 de *A gaia ciência* é esclarecedor e circunscreve a ideia de “descentramento” que aqui é privilegiada como *indicialidade do sujeito fraturado*. Nietzsche compara o homem a uma árvore, porém “desterritorializada”, sem lugar fixo:

Nós mesmos crescemos, mudamos continuamente, largamos a velha casca, trocamos de pele a cada primavera, tornamo-nos cada vez mais jovens, mais futuros, mais elevados, mais fortes, impelimos nossas raízes cada vez mais poderosamente na profundidade — no mal —, enquanto abraçamos o céu, absorvendo cada vez mais avidamente a sua luz com todos os nossos ramos e folha. Crescemos como árvores [...], não em um só lugar, mas em toda a parte, não numa só direção, mas tanto para cima e para fora como para dentro e para baixo — nossa energia brota igualmente no tronco, nos galhos e raízes (Nietzsche, 2009, p. 275).

No seu próprio *perspectivismo*, Nietzsche acredita que não um, mas infinitos são os caminhos que dão acesso ao sujeito — o que, seguramente, inviabiliza uma representação estável de si mesmo. Para Luc Ferry (2012, p. 240), Nietzsche se torna o nome da “erradicação do sujeito”, em que este também se converte em interpretação, ou em ficção; continua Ferry (2012, p. 241): “O eu já não é entendido, aqui, no sentido de um sujeito metafísico [...], mas uma força interpretativa entre outras, um ponto de vista”. Assim, o *sujeito fraturado*, aqui em questão, já “nasce” com uma “essência mutável” (Jaspers, 2015, p. 178).

Na gramática de Nietzsche, como apropriadamente classificou Jelson Oliveira (2012, p. 103, grifos do autor), “tanto o *eu* quanto o *outro* não passam de ilusões e erros metafísicos cujo prejuízo remoto foi o empobrecimento e o definhamento da vida como tema filosófico”. Se “eu” e “outro” são modulados em ficções pelo *perspectivismo*, o que resta, segundo Oliveira (2012, p. 107, grifo do autor), é tão somente um “*nós* que reparte vivências próprias e torna a vida, perigosa e arriscada, fonte do conhecimento”. Nesse sentido, o “*nós*” afiança toda a pluralidade do pensamento nietzschiano, já evidenciada

pelo filósofo tanto no antológico fragmento póstumo de 1885, “sujeito é multiplicidade” (Nietzsche, 2015b, p. 1280)⁹⁴, quanto no próprio título do Livro V de *A gaia ciência*, aqui referido, “Nós, os impávidos” (Nietzsche, 2009, p. 233).

Assim como Luc Ferry, Luiz Costa Lima também identifica em Nietzsche o nascimento do *sujeito fraturado*. Em *Mimesis: desafio ao pensamento*, de 2000, o autor emprega alguma exclusividade ao tema, integrando a problemática “fractal” do sujeito em sua filosofia da *mimesis*, desenvolvida desde os anos 1980, que consiste em “desembaraçar” o conceito do contexto grego e aristotélico que o classifica como representação fechada e estável de algo.

Teórico hábil em questionar estabilidades, Costa Lima tem somado décadas no questionamento da *imitatio* “como a interpretação latina da *mimesis* grega” (Costa Lima, 2021, p. 70), e conseqüentemente no reposicionamento de uma *mimesis* que, desde a tradição, tem colaborado para um *império solar* do sujeito. Costa Lima, nesse sentido, entende que o romantismo alemão fixa o momento de declínio da “posição solar” do sujeito, isto é, “a megalomania do sujeito solar entrava em colapso. Em vez de sua intensa centralidade, passa a ser confundido com um palco em que um tênue foco de luz penetra em parte das sombras, dominadoras do resto do espaço cênico” (Costa Lima, 2014, p. 105). Ao fim e ao cabo, “modernidade”, para o autor, é a consagração do “Eu” fantasmático que, fenomenicamente, se deixa ser apreendido apenas pelos feixes de luz que emanam das modulações de um centro já fissurado e espalhado por todo o palco⁹⁵.

Do prefácio à segunda edição de *Mimesis*, pode-se depreender que o *sujeito fraturado*, tal como o apreende em Nietzsche, seja decerto o momento decisivo de seu pensamento interrogativo:

Foi para a melhor fundamentação da proposta de questionamento da *mimesis* que houve a necessidade de opor-me fosse à concepção humanista de sujeito, fosse à sua dissolução, propondo o que chamei de sujeito fraturado (poderia também chamá-lo de acêntrico, plural ou de várias e antagônicas faces) e, contra a concepção de representação, como imagem correta do que se põe diante de um sujeito, o que chamei de representação-efeito, aquela que incorpora a disposição psíquica daquele que encara algo (Costa Lima, 2014, p. 12).

⁹⁴ O referido fragmento está assim identificado: FP 40 [42] WI7a. Ago-set., 1885.

⁹⁵ Para maior aprofundamento deste tópico, vale conferir o artigo “Narciso e a melancolia do outro lado do espelho”, de Luís Adriano Carlos, que destaca um “Eu” como instabilidade em uma espécie de acordo fractal com as fissuras caóticas da realidade exterior: “O mundo torna-se um espelho estilhaçado e o Homem transforma-se num ser refractado, fracturado, fractal” (Carlos, 2021a, p. 156).

O grande contributo de Costa Lima é equacionar, em Nietzsche, sujeito e representação, destacando o sujeito acêntrico como o elemento primordial de um projeto desconstrucionista. O autor é categórico: “A desconstrução nietzschiana começa pelo sujeito e suas representações” (Costa Lima, 2014, p. 98). Ora, ao destacar um extenso arco temporal que vai da tradição a Kant, o seu leitor pode observar como a *mimesis* aristotélica efetivou-se, nos discursos, como um horizonte privilegiado tanto para o “sujeito” quanto para sua “representação”. A este horizonte Luiz Costa Lima chama de *mimesis da representação*, pois o sujeito detém o controle de suas representações, “um sujeito solar, central, que comandava suas representações; e que, a partir de Descartes, essa centralidade tinha como corolário a segurança das representações” (Costa Lima, 2014, p. 151). Diria, complementando o autor, que, nesta perspectiva, o sujeito autocentrado *coordena*, tal como um maestro, as suas representações.

A *mimesis*, assim compreendida, é um conceito que vocaciona um pacto de estabilidade, subjacente a sua estrutura interna. Como reforçará o teórico em outros textos, é pela sua quase inquestionabilidade que o termo foi definido hegemonicamente como “semelhança” – em *A ficção e o poema*, de 2012, o autor opta pela expressão *vetor de semelhança*⁹⁶. Não obstante, ao se colocar, ele próprio, em uma posição “fora da órbita” do sistema filosófico (ao cotejar o texto de Nietzsche)⁹⁷, Luiz Costa Lima está mais interessado na multiplicidade enquanto especificidade do pensamento nietzschiano, pois é justamente em um sujeito essencialmente plural que o teórico encontra o *modelo* paradigmático da *diferença*. Dito de outro modo, Costa Lima acessa o texto nietzschiano por uma chave estritamente hermenêutica, pois é ela quem garante o acesso aos diversos caminhos interpretativos.

Assim como o *perspectivismo* foi útil a Luc Ferry, o fundamento de pluralidade que se supõe de uma filosofia que promove o espírito livre, porém acossado por instintos nomeados como *vontade de potência*⁹⁸, permite a Costa Lima realocar a *mimesis*, tirando-a do horizonte da semelhança, seu lugar-comum, e pondo-a no campo da diferença. A partir de uma nova terminologia, a *mimesis da produção* permite a um único sujeito, ou

⁹⁶ Cf. Lima, 2012, p. 107.

⁹⁷ Faço referência a uma passagem de *Mimesis* em que Luiz Costa Lima agrupa Schopenhauer e Nietzsche como os nomes responsáveis pela crise da representação e, conseqüentemente, fora de uma órbita solar, na perspectiva do sujeito: “Passa-se agora a tratar de pensadores que se afastaram da órbita pela qual Descartes e Kant foram momentaneamente combinados” (Costa Lima, 2014, p. 87).

⁹⁸ Apoio-me na seguinte colocação de Vânia Azeredo (2010, p. 145), em um texto sobre a modernidade de Nietzsche: “É a vontade, entendida como multiplicidade de impulsos em luta permanente, que introduz interpretações”.

a uma obra de arte, por exemplo, produzir infinitas representações – diferentes – de si, sem, com isso, ter qualquer controle sobre essa produção. Logo, a representação nunca será estável, por isso recebe o título de *representação-efeito*, categoria fortemente influenciada pela teoria do efeito de Wolfgang Iser na Estética da Recepção: “É bastante claro que a representação-efeito não tem compromissos com a reprodução do objeto, pois se atualiza em um sujeito *que interfere na representação*” (Costa Lima, 2014, p. 147, grifo do autor).

Mais enfaticamente, Luiz Costa Lima supõe no *sujeito fraturado* uma espécie de *desajuste* – talvez pelo efeito da fissura na realocação da *mimesis* – entre a ponta do vetor da produção (autor/sujeito/obra de arte etc.) e o vetor da recepção (representações provocadas). No entanto, como não há um sujeito solar que harmonize gravitacionalmente as imagens de si e administre a representação tradicional e estável, são os próprios impulsos – vontade que se modula em vontade de poder, de potência, ou até vontade de vontade – que parecem ser responsáveis pelo *efeito* nas representações, ao passo em que a dissemina de uma ponta a outra do vetor. Daí que, para Costa Lima, nem a *mimesis*, nem o sujeito, ou a representação, saem ilesos no circuito literário. Todos saem “afetados”, sobretudo por constantes históricas e sociais: “É certo que o papel renovado da representação não pode ser considerado em abstração do meio formal em que se realiza” (Costa Lima, 2014, p. 200). Dito de outro modo: as categorias *mimesis*, sujeito e representação não são apreendidas por Costa Lima como conceitos estanques, homogêneos, mas justamente o oposto, pois é a heterogeneidade o traço fundamental que o teórico apreende de Nietzsche, como testemunha em *O chão da mente*: “Quando Nietzsche declara que o ‘sujeito é multiplicidade’, não cogita em uma pluralidade de singularidades, mas na heterogeneidade de indivíduos singulares” (Costa Lima, 2021, p. 89, grifo do autor).

Como consequência da atuação do *sujeito fraturado* nas produções literárias modernas, o autor de *A ousadia do poema* encontra nas representações-efeito uma abertura espectral. Ora, se o eu solar deixa na representação a sua evidência como um nítido traçado, o *sujeito fraturado* deixa o traço opaco, o vestígio, enfim, o fantasma: “acentua-se a produção do fantasma como necessário à produção da *mimesis*” (Costa Lima, 2014, p. 109). Um fantasma que está e não está ao mesmo tempo, um tipo híbrido, que se assemelha à divisão da *alma* empregada por Plotino: uma parte retida no suprarreal (terceira hipóstase), e outra parte que desce ao sensível e forma a *physis* (Natureza). Na refinada colocação de Jacques Derrida (1994, p. 169), em *Espectros de Marx*, tem-se o

“aparecimento do inaparente”. Portanto, o fractal é tão somente *indicialidade* do espectral.

Sem dúvida os espectros são fulcrais para Costa Lima, pois fomentam um jogo de reflexos que também são alimentados pela doutrina do *perspectivismo* no vetor da *mimesis da produção*. Sob estas condições, importa concluir que o *sujeito fraturado* (aderente ao fantasmagórico), tal como foi apreendido no pensamento nietzschiano, torna-se o conceito fundamental que permite a Luiz Costa Lima *ficcionalizar a mimesis*. A desconstrução nietzschiana fornece, portanto, os subsídios teóricos (*perspectivismo*) para a captura da *mimesis* pela ficção, o que, de algum modo, viabiliza o seu grande projeto teórico em torno do conceito⁹⁹.

Luiz Costa Lima não deixa de destacar a importância de Nietzsche, tanto pela formulação filosófica, quanto pelos *caminhos em aberto* que de sua obra se supõem. Note-se, por exemplo, em um texto memorialístico como *O chão da mente* a seguinte passagem, em que a *mimesis* ganha um caráter *fundante*, pois ela passa a configurar o seu espaço da despersonalização e da fragmentação: “a concretização da *mimesis* pela ficção implica a abertura de um novo espaço. [...] [Este] é especificamente seu lugar. Ser este seu lugar reitera que ela é simultânea à descontinuidade” (Costa Lima, 2021, p. 32). Justifica-se, por fim, que Costa Lima opte por outras terminologias, como *mimesis-zero*, enquanto a *mimesis* é absorvida pelo ficcional neste “novo espaço”. Diz o autor, em *A ficção e o poema*:

Tenho a *mimesis-zero* como uma *mimesis-sem*; uma *mancha ou nebulosa* na psique de um agente, que, não tendo ainda forma, tampouco possui movimento. *Mimesis-zero* equivale a dizer que não contém figuras ou linhas de força configuradas. Ela é um *como se*, isto é, algo que, *em estado de gestação, se for plenamente diante, será um objeto ficcional* (Costa Lima, 2012, p. 26, grifos do autor).

Sem a pretensão de ignorar a complexidade que os conceitos testados por Costa Lima despontam na crítica¹⁰⁰, acredito que os dados fornecidos até aqui estruturam uma base teórica consistente que comporta pelo menos dois níveis de fratura na poesia de

⁹⁹ Destaco passagens de *O chão da mente* como: “O Nietzsche pluralista antecipa o caminho que tomaremos” (Costa Lima, 2021, p. 90).

¹⁰⁰ Vale conferir o artigo de Marcus Vinícius Freitas, “A *mimesis*, a floresta de símbolos, o espelho da imitação” (2020), que persegue um roteiro da *mimesis* na obra de Luiz Costa Lima, desde textos anteriores a 1980, ainda no horizonte estruturalista, até o amadurecimento do conceito, com a aderência pós-estruturalista, “a sua insistente e profunda teoria da *mimesis*” (Freitas, 2020, p. 52).

Casais Monteiro, a saber, uma dimensão externa e outra interna¹⁰¹. Para ilustrar a dimensão externa, *Confusão* é a obra que nos dá exemplos mais oportunos. Dos seus quarenta e dois poemas, em que dezessete deles contêm apenas uma única estrofe com menos de dez versos, sem dúvida o poema “Restos de um poema desprezado” estampa com precisão o conceito de fratura, pois se trata de um poema *in media res*, sem “início”:

... ..
 Que é preciso ignorar a essência do que é nosso,
 Aproveitar o fumo
 Ausentes as fogueiras
 (Monteiro, 1993, p. 45).

Entendo a supressão do primeiro verso como manifestação possível da fratura na “forma”. Assim a concebendo, note-se que ela é a condição determinante (pelo não-verbal) para uma espécie de “invocação”, nos versos seguintes, ao próprio pensar da fratura. Rejeitar a “essência” para aproveitar o “fumo” instaura uma tensão dialética que implica em abdicar das concretas e duradouras certezas em prol da vivência do transitório e do efêmero – características estas tão valorizadas nas próprias definições de “modernidade”. A fratura está justamente em fissurar um elemento substancial¹⁰² (“fogueira”) em detrimento de um insubstancial (“fumo”) tão errático quanto as linhas que suspendem o verbal. Afinal, assumir o fugaz como “nosso” modo próprio de ser pode ser interpretado como implicação da incerteza enquanto força descentralizadora, que nos envia para as bordas da existência. É nesse arrabalde existencial que o poema pode ser experimentado como “resto”, como afere o título.

Ainda em *Confusão*, o poema “Film” também assinala fissuras de nível exterior. Na segunda estrofe, um dístico, os versos são desconexos, convertendo a fratura na unidade elementar do poema: “Caminhos, entreabertas onde/ espaço que não os becos?” (Monteiro, 1993, p. 34). A fratura na sintaxe e na compreensão linear certamente

¹⁰¹ De maneira a dirimir problemas interpretativos na esquematização ora proposta, devo destacar o que se entende, aqui, pela clássica dicotomia “forma e conteúdo” do poema. Ao propor a verificação de fraturas no que entendo por “dimensão” interna e externa, me aproximo de classificações como as de Wolfgang Kayser, que embora respeitem “forma e conteúdo” como “conceitos fundamentais” (Kayser, 1963, p. 71) da estrutura do poema, sugerem as dimensões (i) *exteriores*, quer dizer, a “construção exterior” (Kayser, 1963, p. 239) do poema, e (ii) *interiores*, que “apresentam” – Kayser nomeia “formas de apresentação” (Kayser, 1963, p. 291) – tanto o “assunto” (Kayser, 1963, p. 75) quanto a “perspectiva” (Kayser, 1963, p. 335) do que é veiculado no poema. De maneira análoga, o que aqui intitulo “dimensão externa” é justamente o que está manifesto na “superfície” (ou no “corpo”) do poema já realizado. Por “dimensão interna” leia-se precisamente *o que vem a ser dito* pelo sujeito poético.

¹⁰² Atenho-me ao sentido material de “fogueira” que, de acordo com o Houaiss (2009, p. 910), quer dizer “pilha de lenha ou monte feito com materiais de fácil combustão”.

emparceira o poema dos manifestos vanguardistas que deram a tônica, na Europa, dos diversos experimentalismos na criação artística. Fraturar o poema, especificamente, foi a forma que um Tristan Tzara (*apud* Teles, 1987, p. 144) encontrou de não mais submetê-lo à “lógica [que] é sempre falsa”, libertando-o, pois, de tudo que tradicionalmente seja hegemônico e estável. Vale considerar ainda que, ciente de ser Adolfo Casais Monteiro um interessado pelo cinema, tendo colaborado com os periódicos cinematográficos *Animatógrafo* e *Movimento*¹⁰³, e levando em consideração o título do poema, parece-me correto afirmar que a fratura externa do poema também é herdeira (assim como o é das vanguardas) das técnicas cinematográficas de montagem, caracterizadas desde os primórdios do cinema soviético, segundo o incontornável Sergei Eisenstein (2002, p. 52), “como o nervo do cinema”.

Do mesmo modo que são verificadas fraturas na “construção” de nível externo, também há ocorrências na dimensão interna do poema. Na poesia de Casais, a fratura interna que mais reflete a problemática da incerteza é aquela que converte o sujeito poético em multiplicidade de vozes¹⁰⁴, que passam a assumir a comunicação poética – e “apresentar” o poema, de acordo com a nomenclatura de Kayser. Em função da amplitude teórica que supõe, será necessário, no tópico seguinte, inquirir a Teoria, notadamente a teoria da lírica. À medida que o intuito é averiguar o modo como esse sujeito fraturado e descentrado é compreendido na Lírica, também se verifica se as nomenclaturas tradicionais do campo são suficientes para caracterizar esse distinto sujeito poético moderno e monteiriano.

2.2 Teoria da lírica

Ao submeter a estrutura que comporta o *sujeito fraturado* na intersecção filosófico-literária, acredito que a contribuição para a investigação seja significativa, pois

¹⁰³ Para o periódico lisboeta *Animatógrafo*, dirigido por António Lopes Ribeiro, que contou com três Séries (entre 1933 e 1942), Casais Monteiro colaborou com três números da I Série (ano de 1933), a saber, os números 1, 6 e 8 – mesma Série que também contou com a colaboração do poeta modernista António Botto. Também colaborou com o periódico portuense *Movimento*, dirigido por Armando Vieira Pinto, que até o número 4 (agosto de 1933) se chamava *Movimento: Cinema, Arte, Elegância*, e a partir do número 5 (setembro de 1933) até o último número (setembro de 1934) passou a se chamar *Movimento, quinzenário cinematográfico*. Neste, Casais Monteiro publicou oito textos sobre cinema, nos números 3, 6, 10 e 12 do ano de 1933, e nos números 16/17, 20 e 21 do ano de 1934.

¹⁰⁴ Parece, quanto a isso, haver uma correspondência com o que Luiz Costa Lima (2014, p. 47, grifo meu) aferiu acerca da *mimesis* como análoga à língua: “A *mimesis* não pode ser pensada a partir do indivíduo, quer o produtor, quer o receptor. Nela, *sempre uma coletividade de vozes se faz ouvir*”. Ou seja, “*mimesis*” e “fratura”, ao agirem no descentramento, funcionam como “abertura” à multiplicidade de vozes em um texto.

permitirá cotejar o modo como o eu poético se apresenta na poesia de Casais Monteiro. Argumentarei que esse eu poético fala não em nome de uma centralidade, mas de uma multiplicidade de vozes interiores, tornando-o um sujeito cindido em diversos fragmentos-vozes. Não quer isto dizer que uma figura do sujeito será *reduzida* a uma voz. Penso que nem em Costa Lima, que aqui acompanho, está em causa tal abordagem reducionista – o que está em jogo é mais perceber como essa voz é um fragmento dos muitos fragmentos que compõem o *sujeito fraturado*.

Por conseguinte, invariavelmente uma pergunta se impõe: que se entende por sujeito poético em Adolfo Casais Monteiro? Para que a hermenêutica apresente resposta(s) satisfatória(s), será imprescindível ir à Teoria da Literatura para que se coloque a indagação de maneira alinhada à seguinte questão norteadora: como a Teoria pensa o sujeito poético, em relação ao sujeito empírico?

2.2.1 A voz

Como se trata de uma pesquisa sobre um poeta, decerto menos nos interessa a averiguação de como as teorias literárias pensam o sujeito de maneira *lato sensu*, ou seja, como se convergem e divergem os sujeitos empírico e ficcional. Importa destacar, por hora, que – como não deixarão de enfatizar teorias de diferentes perspectivas – é sobretudo com o advento moderno do romance que a prosa de ficção passa a reivindicar para si, com alguma exclusividade, os atributos aristotélicos. O sujeito real – tomando a categoria aristotélica da *substância* como um referente indispensável – converte-se na instância hegemônica *personagem*.

Nos termos da *Poética*, de Aristóteles, como as ações humanas a serem *imitadas* pela arte mobilizam várias categorias, o destino daquela poesia (lírica) como veículo das Musas seria, pois, o da sua própria exclusão da estruturação basilar. Embora em determinados momentos a poesia tenha sido objeto de uma reflexão “crítica”, como em Schlegel aqui abordado (e sem ignorar outros nomes, como Hegel), é decerto com o século XX que a questão se estrutura de maneira mais acurada, pela Teoria da Literatura em sua fase moderna.

“Poesia” – elemento primordial da Lírica, de acordo com a tríplice divisão (romântica e hegeliana) em Lírica, Épica e Dramática – é o termo que diz sobre o *conteúdo do poema*, e que deverá estar intrinsecamente ligado ao “conteúdo” do poeta, isto é, seus sentimentos, suas vivências. Diria até que é o termo que os equaciona. Isso

passou a reforçar, na Teoria, uma quase exclusividade da definição de poesia como manifestação subjetiva do poeta, seu *agente* principal – afinal, desde Aristóteles que, por “Lírica”, deve-se entender aquilo que não imita ações, logo é necessariamente definida como expressão de um Eu específico.

No caso da prosa de ficção, os personagens¹⁰⁵ são aqueles que movimentam a ação em espaço e tempo (in)determinados, sob a outorga de uma instância narrativa (o narrador) que deixa ou não se confundir com o autor, o demiurgo da obra. Na poesia lírica, como não há *ação* propriamente dita, quem fala no centro do poema é uma “voz” (ora referida como Eu lírico, ou sujeito poético) que transmite a um leitor toda a dimensão interior do poeta – embora elementos exteriores, de sua experiência fática, sejam admitidos, podendo perfilar o assunto subjetivo.

Não é ocasional que manuais e dicionários especializados em literatura compartilhem a noção focal como determinante no poema – questão, a meu ver, já estabilizada. No volume de *A criação literária* que é dedicado à teoria da poesia, Massaud Moisés se vale justamente de Fernando Pessoa para caracterizar a voz do poema, “uma voz interior que dirige e ordena o ato criador” (Moisés, 1987, p. 137). Mais adiante, Moisés entende que há uma identificação entre a voz do poema e a voz do poeta, pois “a sua identidade é transmutada num ‘eu’ que organiza a expressão, um ‘eu’ que é, afinal de contas, a imagem do ‘eu’ do poeta no espelho da página” (Moisés, 1987, p. 138, grifos do autor). Dito de outro modo, para Massaud Moisés o eu poético é um duplo do poeta, em que um depende do outro, tal como se pode cotejar no verbete para o *Dicionário de termos literários*: “a poesia organiza-se em torno de uma única personagem, o poeta, o ‘outro’, quando muito, resulta da duplicação, narcisista, do próprio ‘eu’” (Moisés, 2004, p. 361, grifos do autor).

Por seu turno, Carlos Reis também caracteriza o sujeito poético como voz, no introdutório *O conhecimento da literatura*, embora divergindo de Massaud Moisés no entendimento deste como duplo fiel de seu criador:

O mesmo acontece com o sujeito poético, constituído no contexto do processo de interiorização que temos descrito e postulado como

¹⁰⁵ Não ignoro que a problematização se estenda a instâncias em verso, como a épica e a dramática (nos aristotélicos modos narrativo e dramático), que compõem, de modo abrangente, os “gêneros narrativos” (cf. Reis, 1988, p. 46). Aqui, apenas para fins dialéticos, restrinjo-me ao “romance”, pela “quantidade e diversidade de elementos” (Reis, 1988, p. 198) que ora serão problematizados com a lírica; e também por residir no romance uma tradicional definição de ser a forma narrativa que “volta-se para o homem como indivíduo” (Soares, 2007, p. 42).

entidade a não confundir com a personalidade do autor empírico. [...] Se bem que o autor empírico possa projetar sinuosamente no mundo do texto experiências realmente vividas (p. ex: a vivência de uma determinada manhã, num certo mês de setembro), também é certo que a voz que nesse texto nos fala pode ignorar (e também subverter, metaforizar etc.) essas experiências. Essa voz será entendida, então, como a de um sujeito poético que lhe é inerente; enquanto tal, ele participa do mesmo estatuto de existência de objetos, situações e emoções (um acorde, o vento, a água, a ausência de mágoa) que no texto se encontram representadas, existência essa que não tem que ser empiricamente atestada (Reis, 2013, p. 228).

O que os dois excertos supõem é uma maneira unilateral de apreender o sujeito poético, ao dar enfoque na voz enunciativa como definição basilar da poesia dita lírica, aquela que tanto faz ressoar a lira de gregos e trovadores, como faz resgatar o momento originário em que música e poesia formavam um *todo*, como atestou Octavio Paz (2009, p. 117) ao destacar que a Provença foi “a última ocasião em que a poesia do Ocidente pode ser música sem deixar de ser palavra”.

Entendida como definição basilar, a voz do poema também firma uma estabilidade. Se a poesia é passível de ser caracterizada pelo *topos da enunciação*, e se a poesia lírica é a depuração da voz do seu autor, logo caberia encontrar as vozes dos outros gêneros, a saber: o épico e o dramático. É o que propõe T. S. Eliot em um ensaio de 1953 que é incontornável para a problemática, “As três vozes da poesia”. Neste, o poeta-crítico entende que a voz é a matriz estruturante de toda poesia, seja no modo lírico, épico ou dramático:

A primeira voz é a voz do poeta que fala consigo mesmo – ou com ninguém. A segunda voz é a voz do poeta ao dirigir-se a uma plateia, seja grande, seja pequena. A terceira é a voz do poeta quando tenta criar uma personagem dramática que fala em verso, quanto está dizendo, não o que diria à sua própria pessoa, mas apenas o que pode dizer dentro dos limites de uma personagem imaginária que se dirige a uma outra personagem imaginária. A distinção entre a primeira e a segunda voz, entre o poeta que fala consigo mesmo e o poeta que fala com outra pessoa, conduz ao problema da comunicação poética; a distinção entre o poeta que se dirige a outra pessoa seja com sua própria voz, seja com uma voz hipotética, e o poeta que cria uma linguagem na qual personagens imaginárias falam entre si, aponta para o problema da diferença entre os versos dramático, quase dramático e não-dramático (Eliot, 1991, p. 122).

Casais Monteiro não deixa de comentar o texto de Eliot, em *Estrutura e autenticidade na teoria e na crítica literárias*. No capítulo “A terceira voz, ou a verdade

das máscaras”, o autor reconhece a importância do ensaio em questão para a poética moderna, em que “ter personalidade e emoções é condição essencial do poeta. Mas o que importa é a emoção ‘significativa’, para alcançar a qual o poeta tem que se libertar da emoção ‘pessoal’” (Monteiro, 1984, p. 138, grifos do autor).

Dito isto, e considerando que a poesia de Casais Monteiro adota o *estilo lírico* (nomenclatura de Emil Staiger)¹⁰⁶, importa destacar que, por ser esta a “forma” pela qual a voz se manifesta na primeira pessoa do singular, Eliot opta pela definição de poesia lírica como composição do “verso meditativo” (Eliot, 1991, p. 132). A meu ver, o caráter *meditativo* do lírico reabilita, na teoria, o entendimento de Hegel, para o qual, no último volume do *Cursos de Estética*, dedicado à teoria da poesia, considerava que “a subjetividade interior é a fonte propriamente dita da lírica” (Hegel, 2004, p. 166). O poeta lírico, portanto, “empresta palavras ao seu interior, as quais, seja qual for o seu objeto, mostram o sentido espiritual do sujeito que se exprime” (Hegel, 2004, p. 173). Advém, portanto, de Hegel – e que será reforçado pelo Romantismo – o lugar comum de que o poeta lírico “é solitário, não se interessa pelo público; cria para si mesmo” (Staiger, 1975, p. 48).

2.2.2 A enunciação

Sem dúvida a década de 1950, em que Eliot publica seu ensaio, foi um marco crucial para as teorias e críticas da poesia. Na sequência do intenso debate em torno das propriedades internas do texto literário, desde as primeiras décadas deste século em questão, o texto de T. S. Eliot instiga críticas e críticos, sobretudo da poesia lírica, a novas perspectivas¹⁰⁷. Após classificar as vozes, Eliot (1991, p. 138-139) conclui que “em todo poema, da meditação pessoal ao poema épico ou ao drama, há mais do que uma voz a ser ouvida”, indicando que essas vozes não são estanques a um ou outro *estilo*. Neste sentido, acompanho Gagliardi (2010, p. 287, grifo do autor), ao afirmar que “Eliot considera a poesia não como um simples ‘verter de emoções’, mas como uma fuga delas. Não é a expressão da personalidade, mas o distanciamento dela que faz o poeta”.

¹⁰⁶ Cf. Staiger, 1975, p. 19.

¹⁰⁷ É mister notar que tal “provocação” à teoria, exclusivamente a partir da noção de poesia lírica *condicionada* a uma única voz, não é exclusividade do texto de Eliot, embora este amplie o debate. Já no manual de Wellek e Warren, *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*, da década de 1940 portanto, os autores chamam a atenção, no capítulo dedicado à natureza da literatura, para o fato de que “mesmo na lírica subjetiva, o ‘eu’ do poeta é um ‘eu’ ficcional, dramático” (Wellek; Warren, 2003, p. 18, grifos dos autores).

De Eliot destaco a abertura da poesia lírica a novas abordagens, pois a possibilidade do cruzamento de tais vozes exige da crítica a necessidade de novos aportes teóricos, como é o caso da obra de Käte Hamburger, *A lógica da literatura*, de 1957, que, embora dedicada ao problema dos gêneros literários, propõe o que Antonio Rodriguez (2012, p. 143, tradução minha) chamou de uma “teoria enunciativa”¹⁰⁸ da poesia lírica.

O êxito de Hamburger está decerto nas reformulações propostas. Contra Hegel, que fez do poeta lírico a *auctoritas* (autoridade) do poema lírico (conteúdo) – semelhante ao que se dá com o autor como *demiurgo* da prosa –, a teórica alemã considera que o sujeito poético, nomeado *sujeito da enunciação*, por certo tem uma identidade com o sujeito real, ou *sujeito enunciativo*, fazendo-o uma “prolongação do sujeito epistêmico”¹⁰⁹ (Hamburger, 1995, p. 186, tradução minha). No entanto, continua a autora, também estabelece relações com os enunciados da realidade, e é este horizonte que tem, nos textos teóricos, cada vez mais acentuado uma separação: poesia, de um lado; ficção, de outro. Basta verificar em qualquer livraria tais divisões de seções para o universo da literatura, em que a poesia sempre vai estar separada tanto da “Ficção” quanto da própria “Literatura”.

Assim, Hamburger retira o “pacto” entre o sujeito real específico (poeta) e o poético (eu lírico), de coloração romântica. O resultado, a meu ver, implica em uma abertura da lírica ao fundamento de pluralidade, pois a autora entende o sujeito poético como um *sujeito de experiências*, que, mesmo simulando, traz um “campo vivencial” (Hamburger, 1995, p. 186). Pontua Käte Hamburger (1995, p. 187, grifo meu, tradução minha): “A experiência pode ser fictícia no sentido de inventada, mas o sujeito experiencial, e portanto o enunciativo e o Eu lírico, só pode ser encontrado *como um sujeito real*”¹¹⁰.

A meu ver, Hamburger coloca o sujeito lírico no próprio mapa da *dissolução* enquanto *topos* da modernidade¹¹¹, tal como foi empreendido por Hugo Friedrich um ano antes de *A lógica da literatura*. Em sua *Estrutura da lírica moderna*, de 1956, Friedrich (1978, p. 15) aponta que “a lírica europeia do século XX não é de fácil acesso. Fala de

¹⁰⁸ “Théorie énonciative”.

¹⁰⁹ “Prolongación del sujeto epistémico”.

¹¹⁰ “La vivencia puede ser ficticia en el sentido de inventada, pero al sujeto vivencial, y por tanto al enunciativo y al yo lírico, sólo cabe encontrarle como sujeto real”.

¹¹¹ É mister ressaltar que “topos” aqui é entendido como genérico “lugar-comum”. Cf. verbete “Tópos”, em Moisés, 2004, p. 447.

maneira enigmática e obscura”, afinal, continua o teórico, “a tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral” (Friedrich, 1978, p. 15).

O movimento da dissolução, que põe os sujeitos poéticos da poesia moderna – como também os de Casais – em um bailado, encontra o seu momento de fortuita teorização em Michel Collot, que desde os fins da década de 1980 se empenha em *repensar*¹¹² a experiência poética pela perspectiva do sujeito, do mundo e da linguagem. Em *A matéria-emoção*, de 1997, o autor se vale de poetas que vão de Charles Baudelaire a Francis Ponge para reinterpretar o sujeito poético, abdicando das definições tradicionais que visam tanto encerrá-lo na interioridade do poeta, quanto fixá-lo como *auctoritas* da palavra. Como o trabalho de reinterpretação exige a formulação de novas proposições, Collot dedica um capítulo ao *sujeito lírico fora de si*, unindo uma “redefinição moderna do sujeito lírico a uma reavaliação da matéria” (Collot, 2018, p. 29).

Apoiando-se na fenomenologia, sobretudo na de Maurice Merleau-Ponty, mas sem deixar de sublinhar as bases husserlianas, o teórico reconhece em Nietzsche uma gênese da extração do sujeito lírico do “império de suma subjetividade fechada” (Collot, 2018, p. 53). No entanto, a “saída” não sugere um lugar vazio na comunicação poética; indica uma outra forma de se expressar, pois “dizendo Eu, o locutor sai de si para se enunciar” (Collot, 2018, p. 58). *Fora de si* é o caminho que Collot encontra para pensar um tipo de sujeito que “sai de cena” para se atualizar, (re)inventando-se na dissolução. O que “fica” no poema não é, pois, o vazio, mas um atravessamento de vozes de um eu lírico que “cessa de se pertencer” (Collot, 2018, p. 51).

Com essas novas perspectivas para a teoria enunciativa, Hamburger e Collot propõem como especificidade do lírico um deslocamento de uma matriz vocal *singular* para uma outra mais *plural*. Desde os anos 1950, na Alemanha, há um esforço para uma renovação na teoria lírica do sujeito poético, que Dominique Rabaté (2012, p. 95, tradução minha) classificou como procedimento da “emancipação da voz. De uma voz única, mas plural”¹¹³, formando um quadro em que “eu lírico” e “voz” passam a compor um processo mais “dinâmico e móvel”¹¹⁴ (Rabaté, 2012, p. 94, tradução minha).

¹¹² Destaco a sua obra de 1989, *La poésie moderne et la structure d'horizon*; já na “Introdução”, lê-se que sua proposta de “revisão” entende que “toda experiência poética envolve ao menos três termos: um sujeito, um mundo, uma linguagem” (Collot, 1989, p. 5, tradução minha) [“Toute expérience poétique engage au moins trois termes: un sujet, un monde, un langage”].

¹¹³ “L’émancipation de la voix. D’une voix unique mais plurielle”.

¹¹⁴ “Dynamique et mobile”.

Haverá de acrescentar que, se somando aos trabalhos de Hamburger, Collot e Rabaté contribuem significativamente para uma renovação da teoria da poesia na França, a partir da segunda metade do século XX. Quanto a Rabaté, sublinhe-se que a edição do dossiê *Modernité 8*, publicado em 1996¹¹⁵, passa a compor uma referência incontornável nos estudos que visam a “abertura” do sujeito poético para o “fora”.

2.2.3 Nós

O conjunto de textos reunidos no dossiê *Modernité 8* fornece uma série de nomenclaturas e perspectivas que vocacionam a exploração das fronteiras do eu poético. Alguns deles contribuem diretamente para esta investigação. Destaque-se, por exemplo, Yves Vadé (2001, p. 13, tradução minha) que, apoiando-se em Paul Zumthor, observa a emergência da “voz lírica”¹¹⁶ que reivindica um lugar de enunciação, afirmando que a fragmentação perfilada nos discursos da modernidade – ou a fratura nietzschiana, para trazê-la como referente teórico – influi diretamente no “sujeito cindido”¹¹⁷ (Vadé, 2001, p. 17, tradução minha); “o sujeito lírico aparece finalmente como resultante de *diferentes posturas de enunciação*, assumidas por um ‘eu’ do texto”¹¹⁸ (Vadé, 2001, p. 36, grifo meu, tradução minha).

Por seu turno, Dominique Combe questiona o “pacto” (autobiográfico) de identidade entre a voz do sujeito lírico e a voz do autor, considerando que a autenticidade do eu poético se dá justamente no reconhecimento deste como “sujeito problemático”¹¹⁹ (Combe, 2001, p. 49, tradução minha). Classificando algumas figuras, como sujeito metonímico, retórico e mítico, Combe considera que a legitimação das figurações plurais do eu lírico abre caminho para uma “aproximação compreensiva” entre *poesia e ficção*, ou melhor, entre poesia e narrativa (*récit*)¹²⁰:

A distinção metodológica fundamental da narratologia é, assim, entre narrador e autor, e o uso da primeira pessoa não constitui absolutamente

¹¹⁵ Reunindo uma dezena de ensaios, dos mais variados teóricos do momento, o volume foi publicado como uma espécie de livro de atas, um ano após a realização de um Colóquio internacional (março de 1995), na Universidade de Bordeaux III, com o tema “O sujeito lírico em questão” (*Le sujet lyrique en question*).

¹¹⁶ “Voix lyrique”.

¹¹⁷ “Sujet clivé”.

¹¹⁸ “Le sujet lyrique apparaît finalement comme la résultante des différentes postures d’énonciation assumées par le ‘je’ du texte”.

¹¹⁹ “Sujet problématique”.

¹²⁰ Sobre a relação poesia e narrativa, Dominique Combe já havia publicado em 1989 *Poésie et récit: une rhétorique des genres*, sobre a poesia de Yves Bonnefoy, mas também Mallarmé, Valéry e outros.

uma garantia de “autenticidade”, quer dizer, de referencialidade, e pode se inscrever no âmbito da ficção. Podemos, portanto, se perguntar porque então, no caso da poesia lírica, o leitor continua, ainda nos dias de hoje, espontaneamente identificando o sujeito da enunciação ao poeta como pessoa¹²¹ (Combe, 2001, p. 52, tradução minha).

A orientação empregada por Dominique Combe parece indicar para um caminho de *aplicabilidade* que aqui será evitado: a demonstração hermenêutica da pluralidade de vozes – e seus efeitos tanto na forma quanto no conteúdo – na poesia de Casais Monteiro não implica em extrair propriedades já estabilizadas da *factio* narrativa (como a de personagem, por exemplo) para serem aplicadas no poema. Isso levaria a um esboroamento de fronteiras, extrapolando o escopo desta pesquisa. Não é o caso, aqui, de contestar Combe, o qual acompanho, mas o de valer-se de sua indagação para sublinhar que, embora a expressão “sujeito poético” seja abundantemente mobilizada nesta pesquisa, ela não supõe um “sujeito” uno (nem será abordado um sujeito poético para cada poema, o que conduziria à *auctoritas* já referida), mas a “coletividade de vozes”, que falava Costa Lima acerca da *mimesis*.

O postulado de Combe avança, sem dúvida, no alargamento da determinação do sujeito poético, agora visto “como um processo”¹²² (Rabaté, 2001, p. 66, tradução minha), de maneira que a teoria da poesia lírica não *dependa* de conceitos da teoria narrativa, nem desta se valha pela via do *empréstimo*. Ao menos este me parece ser o direcionamento dado por Michael Hamburger à poesia moderna, ao confrontar precisamente os heterônimos de Fernando Pessoa, buscando “ampliar a consciência histórica e a esfera estilística num grau maior do que o poema de *persona* convencional, com seus dados identificáveis” (Hamburger, 2007, p. 206).

Nestes termos, a poesia moderna é aqui apreendida pela passagem de uma *persona* para o que Michael Hamburger (2007, p. 159) chamou de “*personae* líricas”; isto implica afirmar que o leitor, diante do poema, se põe à escuta de um “nós”. Ouve “fragmentos de vozes” (Rabaté, 2001, p. 77). Escuta os fantasmas que falam a partir do horizonte enunciativo – que pode estar ausente ou ele mesmo ser um fantasma. E percebe, por fim, que as vozes podem ser emitidas de qualquer posição, como se depreende dos seguintes

¹²¹ “La distinction méthodologique fondamentale de la narratologie est ainsi celle du narrateur et de l’auteur, et l’usage de la première personne ne constitue aucunement une garantie d’authenticité, c’est-à-dire de référentialité, et peut s’inscrire dans le cadre de la fiction. On peut donc se demander pourquoi, dans le cas de la poésie lyrique, aujourd’hui encore, le lecteur continue spontanément à identifier le sujet de l’énonciation au poète comme personne”.

¹²² “Comme un procès”.

versos do *beat* norte-americano Lawrence Ferlinghetti, que simula uma quarta pessoa gramatical, tão fictícia quanto o sujeito poético: “onde a voz do poeta soa distante/ a voz da Quarta Pessoa do Singular/ a voz dentro da voz da tartaruga [...]” (Ferlinghetti, 2021, s. p.)¹²³.

É certo que os poetas da contracultura, ou “marginais”, estavam atentos (e submetidos, de certo modo) a diversas vozes que formavam uma espécie de *colcha de retalhos* nas malhas da linguagem. À escuta de tais vozes “lisérgicas” de herança *beat*, Jean-Michel Maulpoix publica, ainda em *Modernité 8*, um ensaio percuciente tanto para esta investigação quanto para a teoria da poesia lírica. Sua consideração é que a “quarta pessoa”, como consta no verso de Ferlinghetti, não existe¹²⁴, como não existe “sujeito lírico”, mas um *efeito*¹²⁵ deste – ou, para usar a expressão nietzschiana, uma força (potência) fractal do sujeito.

Ao se referir a um *corpus* heterogêneo, que levou às últimas consequências a relação poesia e experiência, Maulpoix compreende uma elocução lírica que implica na soma de todas as “pessoas” gramaticais: “Eu, tu, ele, nós, voz, eles, tal é a quarta pessoa do singular, por sua vez total e evasiva”¹²⁶ (Maulpoix, 2001, p. 154, tradução minha). Fragmentado e descentrado, conclui que o “sujeito lírico é um palimpsesto”¹²⁷ (Maulpoix, 2001, p. 160, tradução minha), atravessado por diversas vozes do mundo.

2.2.4 Abertura

Se os críticos são unânimes em reconhecer no *Je es un autre* (*Eu é um outro*), de Rimbaud, uma mudança paradigmática nodal no âmbito do sujeito poético, e se as vozes

¹²³ O poema de Ferlinghetti, “Utilidades da poesia”, foi traduzido por Natália Agra e Fabiano Calixto e foi publicado no terceiro volume na *Revista Rosa* de 2021.

¹²⁴ Aproprio-me da seguinte passagem: “O sujeito lírico não existe, assim como não existe a quarta pessoa do singular imaginada por Ferlinghetti, a única que aparece capaz de combinar todas as figuras. Esta quarta pessoa não está na biografia do ‘eu’ do indivíduo, no ‘você’ dramático do diálogo, no ‘ele’ épico do romance, mas uma pessoa *potencial* e contraditória que trabalha conjuntamente essas três instâncias” (Maulpoix, 2001, p. 153, grifos do autor, tradução minha) [“Le sujet lyrique n’existe pas, comme n’existe pas la quatrième personne du singulier imaginée par Ferlinghetti, qui paraît seule à même d’en conjuguer toutes les figures. Cette quatrième personne n’est ni le ‘Je’ biographique de l’individu, ni le ‘Tu’ dramatique de dialogue, ni le ‘Il’ épique au romanesque, mais une personne *potentielle* et contradictoire qui travaillent de concert ces trois instances].

¹²⁵ Veja-se o excerto: “Esta criatura potencial que é o sujeito lírico se atualiza produzindo figuras que são também posturas ou posições de equilíbrio. Ela *se efetua* no poema” (Maulpoix, 2001, p. 153, grifo do autor, tradução minha) [“Cette créature potentielle qu’est le sujet lyrique s’actualise en produisant des figures qui sont aussi bien des postures ou des positions d’équilibre. Elle *s’effectue* dans le poème].

¹²⁶ “Je, tu, il, elle, nous, vous, ils, elles, telle est la quatrième personne du singulier, à la fois totale et insaisissable”.

¹²⁷ “Sujet lyrique est un palimpseste”.

passam a se misturar, como pressentiu Eliot, então os elementos são suficientemente contundentes para provocar alterações na estrutura do sujeito enunciativo do poema. Daí Jonathan Culler afirmar a necessidade de ampliação do campo.

É indubitável a relevância de uma obra como *Theory of the lyric* (2015), que não apenas mapeia diversas figuras modernas do sujeito poético, como também indica caminhos para as poéticas contemporâneas, que jogam nas fronteiras da lírica e da antilírica, como é o caso do performativo e do ritualístico como tendências renovadoras. Culler é ciente, portanto, de que as teorias tradicionais da lírica oferecem “modelos” já insuficientes para uma modernidade cada vez mais marcada pelo “ritmo dissoluto” – para aproveitar o título de 1924 de Manuel Bandeira. A primeira frase da “Introdução” é já uma consideração intempestiva, ao modo de Nietzsche, acerca da “situação” da lírica, de um modo geral: “A poesia lírica tem uma longa história no Ocidente, mas um *status* genérico incerto”¹²⁸ (Culler, 2015, p. 1, tradução minha).

Por “incerto” quer o autor acenar para a emergência da *reformulação* de modelos. Incerta é a generalização para a qual a lírica foi submetida, sobretudo pós Hegel. Em consequência disto, acrescentarei uma provocação: de a *Theory of the lyric*, ao destacar tal necessidade, invariavelmente deixar evidente sua herança teórica com a *Theory* de René Wellek e Austin Warren.

Ao longo da obra de Culler é desenvolvida uma série de afirmações que corporizam uma *necessidade de abertura*, ou de alargamento, tanto da compreensão de lírica (que podemos classificar como *abertura externa*, pois é mais voltada para os discursos críticos) quanto da própria estrutura e suas propriedades (ou uma *abertura interna*, por antinomia). Quanto à primeira, externa, acredito que é a que mais incide no sujeito poético, e também a que mais se emparceira do perspectivismo nietzschiano. Note-se o seguinte excerto: “Precisamos de uma noção mais ampla de lírica para contrariar as noções modernas de inteligibilidade lírica ligada à voz do sujeito”¹²⁹ (Culler, 2015, p. 82, tradução minha).

A outra modalidade de abertura, interna, incide na própria estrutura da lírica como gênero. Neste nível, vê-se, na prática, a meu ver, a execução do próprio fundamento *perspectivista*, pois Culler parece propor, mesmo sem utilizar o termo, uma estrutura de intersecção. O acento empregado na vocalidade do eu poético lhe permite a substituição

¹²⁸ “Lyric poetry has a long history in the West but an uncertain generic status”.

¹²⁹ “[...] We need a more capacious notion of lyric to counter the modern notions of lyric intelligibility linked to the voice of the subject”.

da nomenclatura/modelo “eu lírico” por “locutor ficcional”, tensionando ainda mais a relação poesia e ficção. Afirma o autor de *Teoria literária: uma introdução*:

O que necessitamos, porém, é de uma estrutura mais ampla que reconheça o papel dos elementos ficcionais, como o enredo e os personagens – locutores ficcionais e representação de eventos – enquanto mantém a primazia de todos os outros aspectos da lírica¹³⁰ (Culler, 2015, p. 122, tradução minha).

Pelo excerto, nota-se que Culler não sugere uma *transferência*, pela Teoria, da categoria *personagem*, deslocando-a da prosa de ficção e inserindo-a no poema. Infere, sim, em uma *confluência*, sem que ambos os domínios (poesia e prosa) percam suas especificidades¹³¹. Logo, a abertura de modalidade interna parece matizar tal intersecção – e Culler reconhece isso como algo que lhe é “sedutor”¹³².

Minha abordagem perante o texto de Culler é interpretar essas duas modalidades de abertura como um estímulo a um *princípio de possibilidade* que tem seu análogo imediato tanto na disposição sempre-Aberta do perspectivismo, em Nietzsche, como também na analítica existencial de Heidegger (a ser cotejada no próximo capítulo). Logo na “Introdução” da obra, Culler afirma que “as formas líricas não estão confinadas a um período histórico, mas permanecem disponíveis como possibilidades em diferentes épocas”¹³³ (Culler, 2015, p. 4, tradução minha). Ora, pelo excerto nota-se a herança “filosófica” da noção de possibilidade (com Nietzsche como referente), entendida aqui como uma janela sempre *entreaberta*, uma vez que a citação está suficientemente integrada no *programa* crítico e teórico pós-estruturalista, a partir dos anos 1960, que justamente visou a exposição (no sentido de *ex-por*) da obra de arte ao princípio de

¹³⁰ “What we require, though, is a broader framework that recognizes the role of fictional elements, such as plot and character — fictional speakers and representation of events — while maintaining the primacy of all those other aspects of lyric”.

¹³¹ Vale notar a seguinte passagem em que Culler destaca a “aproximação compreensiva” – para resgatar a abordagem proposta por Benedito Nunes, em que os antípodas se encontram, mas se preservam: “Mas falar de um locutor ou de um ato de fala ficcional corre o risco de implantar para a lírica um modelo baseado na ficção e, assim, assimilar implicitamente a poesia à narrativa ficcional e aos mundos ficcionais [...]. Em segundo lugar, embora a lírica não seja ficção, ela pode conter elementos ficcionais, como veremos” (Culler, 2015, p. 108, tradução minha) [“But to speak of a fictional speaker or fictional speech act risks deploying for lyric a model based on fiction and thus implicitly assimilating poetry to fictional narrative and fictional worlds [...]. Second, while lyric is not fiction, it may contain fictional elements, as we shall see”].

¹³² Destaco o seguinte excerto: “A ficção do locutor lírico tem para nós vários traços sedutores” (Culler, 2015, p. 115, tradução minha) [“The fiction of the lyric speaker has for us several seductive features”].

¹³³ “Lyric forms are not confined to one historical period but remain available as possibilities in different eras”.

possibilidade, ou seja, a diversos discursos críticos que podem se aproximar e dialogar em um espaço interseccional. Dito de outro modo, por exposição entendo o manter-se *disponível* e acessível ao possível.

A provocação que proponho vai de encontro à dupla René Wellek e Austin Warren, que propuseram, modernamente, a “Teoria literária [como] um órgão de métodos” (Wellek; Warren, 2003, p. 9). Nas recentes investidas teóricas da Teoria da literatura no Brasil, interessa-me sobretudo a *revisão* proposta por Nabil Araujo, em *Teoria da literatura e história da crítica: momentos decisivos*¹³⁴, que se dedica aos teóricos norte-americanos, realçando a Teoria (*Theory*) como algo que deve atender a uma *demand*a sempre específica do campo epistemológico. Afirma Nabil (2020, p. 25) que “ao que tudo indica, o êxito editorial e acadêmico da *Theory* se deu ao fato de ela ter conseguido se impor como uma resposta satisfatória a determinada demanda”.

Não é o caso de afirmar que a *Theory*, de Jonathan Culler, seja uma “resposta satisfatória”, uma vez que outros fatores, como recepção e circulação, interferem na sedimentação da resposta, de acordo com Nabil. E, até o momento, a *Theory* de Culler sequer possui tradução para a língua portuguesa, inviabilizando a afirmação. Neste sentido, ela é (provisoriamente) uma *semi*-resposta. Todavia, a obra em si pode ser caracterizada como resposta a uma demanda, pois Culler, acredito, apreende o sujeito lírico como algo que constantemente se deixa escapar, por isso sua “teoria” vocaciona não só a *posicionalidade* de um sujeito fugidio, como também o seu comportamento, através das figurações que vai deixando no lugar da voz e do sujeito autocentrados.

Se for legítimo caracterizar a *Theory of the lyric* como resposta a uma demanda do “locutor ficcional” como instância enunciativa, é sobretudo porque o próprio Culler não apreende o gênero lírico, de modo geral, como uma forma estanque, estabilizada, com fronteiras definidas e pacíficas, mas o contrário. Cito um excerto da conclusão a que Culler chega, que passa a trabalhar com a noção de lírico como *lugar de negociação*: “O gênero lírico é um lugar onde se negociam encanto e desencanto, opacidade e lucidez”¹³⁵ (Culler, 2015, p. 352, tradução minha).

Com isso, meu intuito é integrar essa resposta à questão norteadora que propus anteriormente: como a teoria da literatura responde ao problema do sujeito poético, em relação ao sujeito epistêmico. Minha conclusão, junto com o texto de Culler, é que, ao

¹³⁴ Não pretendo reduzir a obra ao horizonte revisionista, mas apenas destacar o caráter classificatório dado pelo próprio autor no próprio título da obra, que mapeia os “momentos decisivos”.

¹³⁵ “The lyric genre is a place where enchantment and disenchantment, opacity and lucidity are negotiated”.

expor a lírica (e o sujeito enunciativo) ao princípio de abertura (que foi a tônica dos discursos pós-estruturalistas, com seus acenos intertextuais e inter/transdisciplinares aos trânsitos imigratórios, às identidades cambiantes, ao corpo etc.), o que se consolida é uma *instabilidade* causada pelo caráter incerto do sujeito poético. Em outro texto, ao analisar este sujeito nas malhas da linguagem literária, Culler detecta certa “anomalia”¹³⁶ como marca característica do gênero lírico: “O eu lírico, aqui e agora, são metamorfos extremamente evasivos que violam a exigência de um centro dêitico necessário”¹³⁷ (Culler, 2014, p. 175, tradução minha).

Se o eu lírico é hostil a dêixis – conceito que acena para o sujeito da enunciação – logo, pode-se concluir que essa anomalia¹³⁸ no centro da enunciação poética é uma *abertura fundamental* à estrutura – *aberta* – do sujeito lírico. Em suma, o locutor ficcional, proposto por Culler, este sujeito-Aberto (porque anômalo ou modulante) é a garantia da instabilidade na poesia lírica.

2.3 Casais: atravessamento de vozes

Considerando que, até aqui, se buscou demonstrar uma estrutura que afiança um tipo moderno de sujeito poético, questionando-o frontalmente, cabe agora demonstrar esse sujeito fraturado na dimensão interna da poesia de Adolfo Casais Monteiro, quer dizer, como o eu cindido se acondiciona (e se manifesta) no tecido poético do autor, sendo um elemento reagente ou não da incerteza.

Durante a leitura dos poemas que compõem os três primeiros livros de Casais Monteiro, é perceptível uma multiplicidade de vozes que perfilam o tecido poético. Aliás, o lexema “voz” se faz presente de maneira constante nos versos, o que justifica o interesse preliminar por essas obras. A poesia está atenta, à escuta de vozes que vêm de várias direções, das ruas e da terra de um modo geral, mas também às vozes que se encontram por detrás das palavras e do próprio silêncio. Todo esse feixe vocal se entrecruza com as

¹³⁶ Jonathan Culler utiliza o termo, ao debater, precisamente, o contexto do “presente lírico inglês anômalo” (Culler, 2014, p. 176, tradução minha) [“anomalous English lyric presente”].

¹³⁷ “The lyric I, here, and now are extremely shifty shifters that violate the requirement of a necessary deictic center”.

¹³⁸ Apenas a título de nota, vale consultar *A anomalia poética*, da teórica lisboeta Silvina Rodrigues Lopes, que vocaciona o sujeito lírico enquanto “devir”, em perspectiva análoga a desta investigação. Veja-se, por exemplo, o seguinte excerto em que o eu lírico também se encontra *exposto* ao princípio de abertura e é esse sujeito-aberto a garantia de sua dissolução: “Contrariamente a um ‘Eu’ identificado como sujeito pleno, [...] o sujeito enquanto devir não pré-existe à sua criação: existe pelo que escreve e no que escreve; não é o centro ordenador de uma determinada matéria verbal [...]. O seu agir é determinado pela aceitação das forças alternantes desencadeadas pela escrita” (Lopes, 2019, p. 17, grifo da autora).

próprias vozes interiores do eu poético, inviabilizando uma comunicação estável. De *Confusão a Sempre e sem fim*, o que se observa é um movimento incontínente da elocução lírica através do espaço de enunciação.

Destaco o poema “Desafio”, que encerra *Confusão*, não somente por ser o único poema, nesta obra, que inscreve o substantivo “voz”, mas também por nele concentrarem-se os indícios de uma expressão lírica que se quer fragmentada, a-posicionada, enfim dispersa:

Cantos confusos abriram os meus lábios
 Forçado, deixei fugir da minha boca
 Sons, imagens, ritmos, loucuras!
 Deixei sair o caótico tumulto
 Das vozes interiores que falam sem sentido...
 [...]
 (Monteiro, 1993, p. 46).

Com uma cadência sugestiva, em versos heterorrítmicos e heterométricos (hendecassílabos, octossílabos e bárbaro no último verso do excerto), ao gosto da poesia moderna (verso livre), o poema tenta captar uma profusão confusa e invisível¹³⁹ de sons, se, por canto *natural*¹⁴⁰, entendermos a capacidade de personalizar ou modular a voz humana, fazendo-a vibrar com ritmos e cores – em seu *Dicionário de música*, de 1767, Jean-Jacques Rousseau (2012, p. 80) definia o canto como os “acentos da Voz falada ou apaixonada”. Canto, aqui, é a tônica incerta (A) que não apenas faz pulsar a lira do poeta, dando sentido a sua confusão, como também se torna o elemento que afeta diretamente a matéria (B), o corpo (os lábios). Nesses termos, pode-se inferir que o primeiro verso supõe um entrecruzamento de A e B. O que resulta desse atrito tensional, a meu ver, é o estilhaçamento (fragmentação) da voz enunciativa e comunicante do poema, restando tão somente “caóticos tumultos”.

Os três versos seguintes do poema exprimem o “destino” da comunicação lírica, o que parece ser esse o “desafio” estampado no título: “Mas agora – patentes os segredos/ que certa hora abriram os meus lábios –/ que partam, que se vão!... e que me deixem...”

¹³⁹ Tomo como base a seguinte colocação de Gérard Pernon (2012, p. 92, tradução minha), no verbete sobre o canto de seu *Dictionnaire de la musique*: “O canto pode não ter uma forma, ele pode ser sem palavras, tornando-se um termo genérico” [“Le chant peut n’avoir aucune forme, il peut être sans parole, ce qui en fait un terme général”].

¹⁴⁰ No *Dicionário musical*, Isaac Newton de Barros Leite (2023, p. 99) distingue os seguintes tipos de cantos: “Ha canto natural e canto artificial; canto vocal e instrumental: canto silábico ou falante; canto nacional; canto coral; canto Ambrosiano, ou canto-chão; canto composto: canto figurado; canto Gregoriano: canto fugado; canto de capela, de estante e profano sacro”.

(Monteiro, 1993, p. 46). Na dialética do partir e do ficar, o sujeito poético enuncia um *adeus*, pois o eu lírico tradicional é decerto abandonado, evidenciando a fratura naquilo que classifiquei como dimensão interna – a aposiopese, figura de linguagem que denota “suspensão” em um enunciado¹⁴¹, reforça, através das reticências, a ideia de não continuidade a uma locução lírica centralizadora.

Seguramente a obra *Confusão* funciona como um laboratório, em que os principais temas de sua poética – a serem desenvolvidos posteriormente – nela são esboçados. No segundo poema do livro, “Manhã”, a aposiopese mais uma vez é convocada para aventar, na aurora de uma *outra* enunciação lírica, os *fragmentos de vozes*, tal como teorizado por Dominique Rabaté: “Tirai-me a memória... que eu viva/ num mundo mais novo a cada passo.../ [...] Quero-me vencido em todo o meu passado/ liberto dos destroços infindáveis/ dos eus que vou deixando esmigalhados” (Monteiro, 1993, p. 31). Os versos acenam para uma renovação do *pensar* e do *sentir*, que culmina na subjetividade, também ela, fraturada. São versos como esses que se fazem avultar o que Eduardo Prado Coelho (1977, p. 40) sublinhou do eu poético monteiriano, que “se fratura até ao vazio e à exaustão”.

Em termos quantitativos, nota-se uma maior ocorrência do substantivo “voz” em *Sempre e sem fim* (em oito dos trinta e três poemas da obra)¹⁴², e em menor grau nos *Poemas do tempo incerto* (em cinco dos quarenta e cinco de seus poemas)¹⁴³. Naquele, são os versos de “O caminho impossível” que encarnam com mais precisão a fratura interna na locução poética, que é evocada como a própria *sinceridade* da comunicação. Ainda que a “sinceridade” seja problematizada por Casais Monteiro, em *Estrutura e autenticidade na teoria e na crítica literárias*, como um termo “insuficiente” (estritamente em relação a outro, a “autenticidade”), embora reconheça que ela seja a “base emocional em que o eu constituía o próprio âmago das criações literárias,

¹⁴¹ No verbete “Aposiopese”, Massaud Moisés (2004, p. 34) define “o momento em que o escritor interrompe bruscamente a sequência de ideias”. Mais adiante, conclui que o termo “evidencia-se, graficamente, pelas reticências” (Moisés, 2004, p. 34).

¹⁴² Como será abordado e mais bem justificado no capítulo seguinte, considero “Andanças do poeta solitário” como um único poema, pela questão temática que atravessa os fragmentos (onze fragmentos enumerados). O mesmo vale para “Melodias atonais”, em que os fragmentos também são numerados (de 1 a 5), mas aqui são compreendidos como um “poema”. Em ambos os casos, tanto “Andanças do poeta solitário” quanto “Melodias atonais” constituem, no livro, o título da “seção” – *Poemas do tempo incerto* com sete seções e um interlúdio; *Sempre e sem fim* com seis seções. Dito isto, vale conferir os poemas em que o vocábulo “voz” é subscrito: poemas “Desfloramento”, “O caminho impossível”, “Andanças do poeta solitário” (fragmentos 1, 2, 3, 6 e 11), “Itinerário da libertação”, “A noite sem estrelas”, “Melodias atonais” (fragmentos 3 e 4), “Miserere”, “Anel quebrado”.

¹⁴³ São eles: poemas “Temperaturas II”, “Adeus”, “Luar numa rua”, “Intimidade”, “O mistério irrevelado”.

particularmente [d]a poesia lírica e [d]o romance psicológico” (Monteiro, 1984, p. 134), é a esse verbete que o poema de *Sempre e sem fim* recorre para *comunicar o impossível*, que está expresso no título:

E a mais sincera
De quanta voz em mim fala
Não cansa de me chamar
À criação do meu mundo
(Monteiro, 1993, p. 85).

Embora os versos heterométricos e heterorrítmicos (característicos do autor) apresentem o pronome pessoal (“em mim”, “me”), sua presença configura tão somente um *ato de demarcação*, para que se deixe em evidência o atravessamento de vozes na instância da locução poética. O conjunto vocal que “não cansa” da crivação representa precisamente a trepidação na centralidade do poema. Essa é a condição *sine qua non* para a “criação do mundo”: não o do sujeito poético, mas o mundo do homem, o mundo do “nós”, uma vez que “o poeta não fala por si só, mas que está falando por nós, isto é, manifestando *o* homem, e não *um* homem” (Monteiro, 1984, p. 139, grifos do autor). Ao fim e ao cabo, o autor nos orienta para o “nós” que reflete a expressão fraturada da poesia lírica, agora entrevista como questão fulcral de uma poética que se queira *moderna*. Nas palavras do próprio Casais, no apêndice de *Poesias Completas* intitulado “Algumas notas para o leitor de 1944”, “à poesia lírica cabe exprimir *tudo* o que está demasiado dentro do homem” (Monteiro, 1993, p. 216, grifo meu). E “tudo” de modo algum pode ser expresso de maneira estabilizada, sem deixar os rastros tensionais, os indícios da “vaga fosforescência dum eu que não somos” (Monteiro, 1993, p. 75), tal como se lê no “Mundo irrevelado” que encerra *Poemas do tempo incerto*. É inevitável à poesia supor incertos danos.

Há que acrescentar que os críticos não deixaram de questionar, nos estudos monteirianos, as formas tradicionais de expressão poética. Ainda que comentem *en passant*, nota-se a percepção do que João Rui de Sousa (1973, p. 29) definiu como a “multiplicidade expressional” do poeta. Também é o caso de Gastão Cruz, que refere o problema da expressão na “teoria poética” de Casais Monteiro, inserindo-a no liminar da prosa: “Nunca antes de Casais, talvez nem mesmo em Caeiro ou Campos, as fronteiras entre prosa e poesia se haviam diluído a tal ponto na poesia portuguesa” (Cruz, 1973, p. 30). Jorge Cury, que segue Gastão Cruz no entendimento da radical diluição prosa e

poesia na obra monteiriana, assim caracterizou *Confusão*: “E é isto que o poeta busca neste livro aparentemente *confuso*: a própria possibilidade da mensagem” (Cury, 1985, p. 8, grifo do autor). Sem ignorar uma fragmentação, também, *na* mensagem, Cury (1985, p. 30) entende que o esforço do poeta foi decerto o de “continuar a despersonalização da lírica moderna, iniciada por Baudelaire [...] [e] segue a tradição poética iniciada por Fernando Pessoa”.

É certo que, ao se tratar da despersonalização poética, o nome mais imediato que surge é o de Fernando Pessoa, ao menos nas literaturas de língua portuguesa. Como nome incontornável da aniquilação do sujeito uno, não deixaram os intérpretes mais especializados do poeta das *Ficções do interlúdio*¹⁴⁴ de evidenciar a ânsia de tudo converter-se em “ficção”. O ensaio “Pessoa ou a realidade como ficção”¹⁴⁵ (1975), de Eduardo Lourenço, e os estudos de Leyla Perrone-Moisés (2001, p. 112) sobre o “sujeito como ficção”, ainda nos anos 1980, são argutos exemplos desse exercício crítico. Precisamente, ainda que não tenha publicado obras em vida, (somente *Mensagem*, um ano antes de sua morte, e um esboço para as *Ficções do interlúdio*), Pessoa se torna uma influência na poesia portuguesa, como demonstram os estudos de Ida Alves¹⁴⁶.

No caso de Casais Monteiro, as afinidades com a poesia de Pessoa são indubitáveis, e a problemática do sujeito poético é um articulador possível entre os dois poetas, o que certamente viabiliza investigações futuras, com afinco à relação. Ainda que este não seja o espaço apropriado para um olhar intertextual mais acurado, é pertinente a colocação de Ida Alves (2021b, p. 28) sobre a “presença” de Pessoa na cena literária

¹⁴⁴ Note-se que o título esboçado em vida por Pessoa, para uma possível publicação, serve a Casais Monteiro para compor uma das seções da obra em que a ressonância Fernando Pessoa é mais intensa, a saber, *Poemas do tempo incerto*, “Interlúdios”, a única das sete seções que não é numerada, como se quisesse o autor estampá-la como um “entrelugar”.

¹⁴⁵ Cf. Lourenço, 2002, p. 159-166.

¹⁴⁶ Em *Poetas: personagens da linguagem*, sobre a poesia de Carlos de Oliveira e Nuno Júdice, a autora destaca que “a presença da obra pessoana ao longo das décadas de 1940 e 1950 significou a abertura de novas trilhas para a poesia desse momento, e podemos dizer que a partir daí a escrita de Pessoa será, para os novos poetas, um espaço de confronto, de conhecimento e de desafio” (Alves, 2021a, p. 71). Mais adiante, ao destacar a despersonalização poética em Pessoa, reforça que a “escrita de Pessoa definitivamente pôs ‘em suspeita’ o sujeito e a emotividade, instituindo na poética portuguesa uma mudança irreversível: do sujeito como *causa* do texto ao sujeito como *efeito* do texto. A divulgação da obra pessoana na década de 1940 pôs às claras esse jogo de uma ‘poética do fingimento’ e a relatividade do *eu* que se afirma no poema” (Alves, 2021a, p. 84, grifos da autora). Em outro trabalho, Alves não deixa de acentuar o caráter de atenção que a poesia portuguesa pós-1970 deu sobretudo às incertezas epocais; herdeira de Cesário Verde, a poesia contemporânea também irá repensar o problema do sujeito poético, à luz de Pessoa. Destaco o seguinte excerto: “Também outros poetas questionam o sujeito poético, numa tradição pessoana, discutindo seu lugar na contemporaneidade e o modo como pode se constituir na linguagem. Isso significa não só repensar a subjetividade, a emotividade e as máscaras do poeta, como também desvelar o sujeito oculto na margem, principalmente numa vivência amorosa que não mais corresponde à tradição romântica ou idealista do amor” (Alves, 2007, p. 5).

portuguesa: “A escrita pessoana espalhou-se pelo século XX; sua obra fragmentária, com tantas lacunas e questões a responder, invadiu poéticas alheias, por adesão, confronto ou interrogação, transformando-se [...] em um centro obsessivo de atenção”. A meu ver, a poesia de Casais Monteiro apreende a despersonalização pessoana como *lição* – o que coloca o poeta de *Sempre e sem fim* na linha de frente do processo de “adesão”. Porém, há uma proximidade *com* distanciamento, uma vez que, em Pessoa, as realidades interior e exterior, como notado pela crítica, são ficcionalizadas, ou seja, “ficção” articula o eu e o mundo. Já em Casais, sua poesia está consciente do real, quer dizer, da realidade exterior – *Europa* e sobretudo *Canto da nossa agonia*, obras poéticas da década de 1940, são exemplos dessa consciência, com pouco lirismo até, pois abusa de versos que refletem o horror da segunda guerra mundial, como “É a hora da salvação difícil em que tudo é perigo iminente/ de não haver mais senão um vazio insondável/ coalhado de cadáveres ao fundo” (Monteiro, 1993, p. 118). No caso desta investigação sobre a incerteza, creio que as instâncias do “pensar” e do “sentir” se encontram emparceiradas, ou se equacionam, no interior do verso de Casais. Acompanho Nádia Gotlib (1985, p. 133, grifos da autora), que estabelece nessas instâncias a diferença entre a poesia de *presença* e Fernando Pessoa: “Após o momento do *Orpheu*, [...] através do ‘não-querer’ de um Álvaro de Campos, [...] pela desintegração da sua linguagem poética em ‘pensar/sentir’, [...] a linguagem poética da *Presença* reconstrói um caminho”.

Até aqui, a observância do descentramento permitiu ilustrar, na intersecção filosófico-literária, a fratura tanto como elemento dinâmico quanto como experiência da movência – nada é estático na poesia de Casais. Os passos seguintes da investigação devem avançar na averiguação das determinações existenciais manifestas pelo sujeito fraturado que experiencia a incerteza, o que poderá colocar a poesia de Casais Monteiro na órbita epocal do questionamento do “fim” das certezas – aquilo que Eduardo Lourenço (2017, p. 197) inferiu sobre Vergílio Ferreira, a meu ver, se ajusta aqui: “desestabilizar, parcial ou absolutamente, o sistema das certezas”.

Ciente de que toda hermenêutica implica escolhas interpretativas, o itinerário teórico, de Platão a Nietzsche (com a vênica da aproximação), buscou consolidar uma estrutura¹⁴⁷ capaz de interseccionar, em Casais Monteiro, o “sujeito” da percepção da incerteza. Ao questioná-lo, este trabalho não pretende sugerir que esteja em causa, no

¹⁴⁷ Isto se, por “estrutura”, tivermos como referente aquele sistema de leis de que fala Eduardo Prado Coelho (s. d., p. xxi), isto é, “um conjunto de elementos com leis próprias independentes das leis que regem cada um desses elementos”.

poeta, uma poesia “sem” sujeito. Também não é o caso de interpretá-la como mais um capítulo da continuidade dos “muitos” sujeitos pessoais (heteronomia). Na poesia de Casais Monteiro são múltiplas vozes que atingem a superfície, e cada voz é um “momento” que guarda, em si mesma, os vestígios das deformações – externas e internas: “E no Momento/ estrangula-se a voz do que não se disse nunca” (Monteiro, 1993, p. 71), diz o verso de “Intimidade”. Posto isso, se essas linhas vocais se entrecruzam no corpo do poema, não é para formarem um “todo” que traduza a “sua” subjetividade, mas para acenar a uma “outra” subjetividade – o *Dasein*, de Heidegger.

Em seus textos críticos, a “personalidade” assume um lugar problemático porque justamente avulta o subjetivo, o monólogo interior. O que é valorizado pelo autor não é a “personalidade” traduzida no poema, mas o que está por “detrás” dela, a “verdadeira personalidade [que] se pode abrir real e integralmente à arte” (Monteiro, 2006, p. 59). O “segredo”, pois, da personalidade: essa instância já pressentida pelo jovem Casais em um texto publicado em *A Águia*, em 1929: “Esse olhar que nos abra o segredo da personalidade do autor” (Monteiro, 1929a, p. 218). Desvelar esse mistério, em que se afixam as dilacerantes vozes de sua enunciação poética, pode ser um modo de abertura a um *princípio de superação* que é bastante consciente em Casais Monteiro, mas mobilizado pelo termo da “libertação”: tanto o Casais de 1965 vai afirmar que “a ideia de libertação [...] [é] a função da poesia, é coisa essencialmente moderna” (Monteiro, 1965a, p. 130), quanto o jovem de *Considerações pessoais* já pressentira uma “libertação das vozes instintivas e subscientes” (Monteiro, 2004, p. 142). É propriamente esse princípio de superação o horizonte teórico que o trabalho buscará destacar a seguir, viabilizando novas perspectivas acerca dessa “outra” forma de manifestação do conteúdo interior, aberta por essa superação, uma vez que a proposta da pesquisa é aferir a incerteza precisamente a partir desses caminhos.

CAPÍTULO III – O EQUILÍBRIO DIFÍCIL

“Nestes tempos não se pode dizer que nada seja certo”
(Adolfo Casais Monteiro, carta a Ribeiro Couto, 24 de abr. 1941)¹⁴⁸.

“Quanto mais nos avizinhamos do perigo, com maior clareza começarão a brilhar os caminhos para o que salva, tanto mais questões haveremos de questionar”
(Martin Heidegger, “A questão da técnica”, *Ensaaios e conferências*, 2010, p. 38).

Até aqui, a pesquisa buscou averiguar o modo como a poesia de Adolfo Casais Monteiro se relaciona com o fenômeno da incerteza. Considerando a instância do sujeito poético, o aporte teórico mobilizado permitiu não somente pôr em evidência algumas práticas sob a perspectiva moderna, como o descentramento e a fratura, mas também garantir o acesso, pela abertura heideggeriana, a um flagrante experiencial da incerteza em Casais Monteiro que, a nível da percepção, escapa da compreensão hegemônica de um fenômeno com implicações negativas.

Em suas obras, a partir de um levantamento prévio, foi possível localizar onze poemas em que efetivamente tanto o vocábulo “incerteza” quanto suas variantes “incerto/incerta” se apresentam. Na maior parte delas a ocorrência é verificada, com exceção de *Voo sem pássaro dentro* e *Noite aberta aos quatro ventos*, além do longo poema *Europa*. Assim, no decurso de seu itinerário poético, Casais não deixa de estabelecer uma glosa com a matéria incerta, que se materializa tanto em poemas curtos, de uma única estrofe, como também em extensas composições (*Canto da nossa agonia*), evidenciando uma problemática dinâmica que se deixa entrever no jogo de aproximação e distanciamento com a realidade exterior.

No capítulo que se segue, o que proponho é apresentar o modo como a incerteza efetiva um movimento aproximativo com o tempo histórico do autor, buscando averiguar em que medida o sujeito poético se acerca da realidade concreta para negá-la ou não. Aliás, o título de sua segunda obra, *Poemas do tempo incerto*, já nos fornece algumas pistas. Ao comunicar a incerteza, a poesia de Casais Monteiro assume uma perspectiva afeiçoada tanto em Portugal, país do autor até a década de 1950, quanto na própria Europa. Dito de outro modo, sua poesia incerta se afina com um tempo qualquer, mas

¹⁴⁸ Espólio de Casais Monteiro, na Biblioteca Nacional de Portugal. Cota nº E15/28.

sobretudo com o próprio tempo do poeta. Para corroborar a afirmação, destaco o seguinte excerto do apêndice de *Poesias completas*:

Uns pretendem que a arte se conserve alheia à vida *imediata*, ao momento, à perturbação da hora que passa, por entenderem que a arte exprime o homem eterno, e o seu fim será portanto colocar-se acima da incerteza e da contingência do quotidiano. Para outros, não basta que a arte revele as comoções e as ansiedades do presente; exigem dela, ainda, que pretenda corrigir, exercer uma acção no plano social. Creio ter desde sempre procurado expor um ponto de vista diferente de ambos, mas todavia muito mais próximo do segundo. Eu creio que a arte se torna intemporal, que verdadeira arte é a que vale para além do seu tempo, mas que tem de nascer temporal, isto é, que realmente o verdadeiro artista tem de ser do seu tempo (Monteiro, 1993, p. 217, grifo do autor).

Para Casais, ainda que a arte seja intemporal, sua gênese temporal (epocal) não deve ser ignorada. A presente etapa da pesquisa concentra-se, pois, nessa dimensão primordial, na qual a poesia monteiriana acompanha o tempo presente que está por fazer-se. Vale ressaltar que, do ponto de vista teórico, figuram neste horizonte algumas linhas de forças já consideradas imprescindíveis para a fundamentação da relação entre os elementos internos de um texto literário e a vida social. Em *Marxismo e crítica literária*, Terry Eagleton, nome incontornável das teorias literárias, declara que as condições materiais e ideológicas do momento epocal de um autor invariavelmente incidem em sua obra, o que permite questionar a escrita como manifestação puramente espontânea e subjetiva. A despeito disso, para Eagleton (1976, p. 20, grifo meu), “todo o escritor ocupa um lugar individual na sociedade, *reagindo* a uma história geral do seu próprio ponto de vista particular, interpretando-a nos seus próprios termos concretos”. Reagir também é uma forma de “considerar”, pela imanência, tanto as contradições que se manifestam no “conteúdo social” quanto os matizes que as ideologias ocultam naquilo que, argutamente, Adorno (1980, p. 203) apontou como a “experiência histórica que se acusa no poema” e que, invariavelmente, põe em questão a lírica do século XX¹⁴⁹.

¹⁴⁹ Em seu ensaio de 1958, “Lírica e sociedade”, Adorno enfatiza as tensões entre o conteúdo lírico e a sociedade. Para o filósofo da Escola de Frankfurt, a lírica se vê confrontada, no contexto histórico do século XX, com uma série de manifestações do “auto-esquecimento do sujeito, que se põe ao dispor da linguagem como de algo objetivo” (1980, p. 198). Isso não implica, para Adorno, nem o “sacrifício” do sujeito lírico, tampouco a redução da subjetividade à objetividade, mas significa, pois, “que a formação lírica é sempre, também, a expressão subjetiva de um antagonismo social” (Adorno, 1980, p. 199). Para um maior aprofundamento da abordagem, vale conferir o ensaio de Jaime Ginzburg, “Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios”, em que o autor afirma o seguinte: “Adorno acredita que, ao abordar uma individualidade, um poema é capaz de apontar elementos referentes a uma coletividade. Para construir esse

A meu ver, a perspectiva teórica da obra literária como *reação* às estruturas históricas que configuram a realidade alberga certa crítica que compreende o texto literário como um organismo vivo. Nos periódicos portugueses, destaco dois exemplos que parecem ser antagônicos entre si. O primeiro refere-se ao texto “Literatura viva”, publicado por José Régio no primeiro número da *presença*, em 1927, em que o poeta e crítico esboça o tema que será fundamental para a tradição presencista, a saber, o da personalidade literária. Nele, Régio (1927a, p. 2) afirma que “sendo esse artista um homem superior pela sensibilidade, pela inteligência e pela imaginação, a literatura viva que ele produza será superior; inacessível, portanto, às condições do tempo e do espaço”. O que José Régio argumenta, concomitante à defesa do individualismo feita por João Gaspar Simões no mesmo periódico, não é a negação do contexto histórico, mas uma superação, como se evidencia no artigo sobre Marcel Proust, publicado no quinto número do mesmo ano: “Os homens que mais superiormente representam uma época são também os que mais lhe sobrepõem e mais a ultrapassam. Porque representando essa época mais completamente, representam-na complexamente” (Régio, 1927b, p. 2). Já no segundo exemplo, destaco o texto “Literatura Humana”, de Mando (Armando) Martins, publicado no quarto número de *Sol nascente*. Aqui, o crítico defende a obra literária como deformação da realidade:

Toda a arte é uma deformação subjectiva da realidade – a literatura é um processo dessa deformação. Com as épocas e armações sociais viu através de planos variados de deformação: foi clássica, romântica, realista. Hoje, a literatura tem que ser mais que tudo – Humana. A mais valiosa é a que encerra maior quantidade de Homem (Martins, 1937, p. 11).

Superação e deformação indicam que, após a torção no tecido social feita pelo artista, o objeto criado ainda conserva resíduos (externos) do que genericamente se compreende como mundo social, sem investir contra o princípio de individualidade, caro aos presencistas. À vista disso, Régio e Simões são os nomes que, no interior da *presença*, se esforçam em estabelecer os critérios considerados vitais para o grupo. Em “Literatura livresca e literatura viva”, publicado em 1928 no nono número da revista coimbrã, Régio

argumento, que permitirá defender a função social da lírica, Adorno faz referência a Hegel, e elabora uma teoria da linguagem poética, caracterizada como diferencial da coloquial e afastada do universo reificado das relações desumanizadas da sociedade de mercado. Para que a poesia lírica cumpra sua função de resistência à hostilidade do contexto, é preciso que a individualidade seja transformada até o ‘auto-aniquilamento’” (Ginzburg, 2003, p. 65, grifo do autor).

revisita o estreado texto do ano anterior para determinar a ideia de que a obra de arte é acometida por uma espécie de *infiltração* dos elementos da realidade, que passam a integrar a estrutura da individualidade; afirma o autor que “na obra de arte o mundo existe *através* da individualidade do artista. Emprego aqui a palavra mundo como designação de tudo o que para nós existe” (Régio, 1928, p. 2, grifo meu). Como corrobora em outro texto posterior, a integração evita a “confusão de arte com sociologia e política! Eterna tentativa de submeter a essência libérrima daquela à temporalidade destas!” (Régio, 1935, p. 13).

No mesmo ano de 1935 Gaspar Simões publica o artigo “Deformação: gênese de toda a arte”, em que prenuncia as ideias a serem desenvolvidas por Mando Martins, identificando na torção a condição *sine qua non* para a literatura se tornar “viva”. Para Simões (1935, p. 11), deformar “não é re-encontrar artificialmente um símil da realidade, mas tornar visível uma visão pessoal do universo”. Note-se, pois, que o interesse do movimento presencista, pelo menos nesses textos basilares, não é investir contra uma arte social, e sim torcer a realidade exterior sem esboroá-la – aliás, um método análogo ao que Heidegger empregou na superação da tradição metafísica. Ainda no referido número 45 da *presença*, o poeta alagoano Jorge de Lima, decerto mais alinhado a tendências místicas e espiritualistas, publica um curto texto em que ratifica o propósito de Régio e Simões, ao afirmar que “o poeta não estará obrigado a transmitir as vozes do mundo, as cores e as formas especiais do seu ambiente, mas transformará as coisas, ir além delas [...]” (Lima, 1935, p. 6).

Apesar de os textos supracitados substanciarem o argumento já esboçado por Casais Monteiro de que toda a arte possui uma proveniência temporal – dirá o autor, no ensaio “Tabus e literatura”, que “o artista resume a época, mas superando-a” (Monteiro, 2006, p. 90) –, o grupo presencista não permaneceu incólume às investidas contra o princípio de individualidade, sobretudo por avultar, na criação literária, uma dimensão psicologizante descompromissada com os problemas emergentes do contexto histórico, tanto a nível nacional quanto europeu¹⁵⁰. Com a querela instaurada por aqueles que irão

¹⁵⁰ Vale referir a seguinte passagem de Fernando Guimarães (1969, p. 106-107, grifos do autor), que destaca a “consciencialização histórica” por parte dos autores entre as décadas de 1920 e 1940, diante das “contradições e múltiplas crises sociais ou políticas: afundamento econômico dos estados ocidentais, que culmina com a grande crise de 1929; a condenação do ‘esquerdismo, doença infantil do comunismo’ por Lênine (1920); o acesso ao poder na Europa de regimes de orientação ditatorial, nomeadamente com o triunfo do fascismo (1922) e do nazismo (1933); publicação da encíclica *Quadragesimo Anno* (1931), abrindo caminho às experiências clericais-corporativistas; a consagração do Estado Novo português ao ser promulgada a constituição de 1933; o *New deal* de Roosevelt e o 1º congresso de escritores soviéticos, onde Jdanov pronuncia o seu discurso sobre o *realismo socialista* (1934); a Guerra Civil Espanhola (1936),

compor, após o fim da *presença* em 1940, o movimento neo-realista, Fernando Guimarães (1969, p. 107, grifo do autor) afirma que

As gerações mais novas começaram, então, a criticar o que designavam polemicamente por *abstencionismo* presencista, pois os principais teorizadores e críticos desta revista defenderam sempre uma especificidade da obra de arte, a qual não permitia que os valores estéticos se reduzissem aos valores sociais.

Para a crítica, os detratores da *presença* conservaram da poesia deste movimento uma “perspectiva apenas psicológica a muitos dos conflitos e símbolos sociais herdados de uma tradição literária ambigualmente romântica e realista, que vinha de Guilherme de Azevedo, Junqueiro, Gomes Leal, Raul Brandão ou de Teixeira de Pascoaes” (Guimarães, 1969, p. 114). Polarizadas, portanto, as instâncias do eu individual e do eu social, o que os integrantes do neo-realismo reivindicavam era decerto, de acordo com Alexandre Pinheiro Torres (1977, p. 35, grifo meu), uma “dinâmica racional em que as forças que fazem mover o Mundo, a Sociedade, o Homem, até o Eu, são todas cuidadosamente consideradas nas suas *interacções*”, e que julgavam como questão ausente no interior da *presença* e de seu “bom comportamento cívico” (Coelho, 1978, p. 54).

Ciente de que estas citações podem induzir a uma leitura da *presença* com as lentes do neo-realismo, defendo a necessidade de apreendê-las como um ponto de partida para estabelecer o lugar que Casais Monteiro ocupou em um movimento que não se eximiu de aguerridas polêmicas¹⁵¹. Se ao fim e ao cabo ser presencista equivalia ao ofício de uma “arte individual, de expressão e pesquisa pessoal, livre de qualquer servidão tanto em relação ao passado estético como ao presente político e social” (Hourcade, 1977, p. 23), os críticos não deixaram de realçar que a obra e o pensamento de Casais pareciam se destacar das tendências valoradas pela *presença*. Cito dois exemplos. No primeiro,

na qual será assassinado Federico Garcia Lorca; as depurações estalinistas iniciadas em 1936; a criação do eixo Roma-Berlim-Tóquio (1937); o começo da Segunda Guerra Mundial (1939). Esta enumeração, apesar de em demasia esquemática e incompleta, permite-nos recordar uma soma de factos perturbadores, suscitando opções e recuos que não podiam deixar de se fazer sentir na experiência literária”.

¹⁵¹ Ao propor uma síntese do movimento presencista, Pierre Hourcade afirma que apenas a partir de 1930 a revista coimbrã passou a se envolver em polêmicas. Destaco as três vertentes atuantes no movimento, segundo o autor: “A reinterpretção, ou redescoberta, dos grandes escritores, tanto nacionais como estrangeiros, do passado próximo ou distante; a revelação dos valores da nova geração; a polémica, que virá pôr em causa os escritores consagrados constituindo ao mesmo tempo uma reacção às oposições intelectuais com que a revista se defronta. De início, serão as duas primeiras as privilegiadas [...]; a polémica inicia-se no n. 18 (Janeiro de 1929) e só a partir de 1930 é que irá adquirindo importância, à medida, é claro, que a revista vai conquistando uma maior audiência nacional e internacional e, por isso mesmo, enfrentando maiores resistências ou mal-entendidos” (Hourcade, 1977, p. 23).

Fernando Guimarães (1969, p. 111) afirma que “Casais Monteiro [...] é um dos presencistas que se mostra mais aberto a uma superação de certas soluções de tipo esteticista ou demasiado individualistas”. No exemplo seguinte, considero pertinente destacar uma conferência do luso-brasileiro António Ramos de Almeida, proferida em março de 1941 e publicada no mesmo ano pela “Coleção Cadernos Azuis”, intitulada *A arte e a vida*. Ao estabelecer uma equivalência entre as realidades da arte e da vida em si, propondo uma robusta defesa da arte enquanto “poder estético de reproduzir a vida e a realidade” (Almeida, 1941, p. 23), Ramos de Almeida condena o presencismo pelo recrudescimento de perspectivas como o “amor depravado, escavações freudianas, subjectivismo doentio, egocentrismo agudo feito de isolamento, de solidão, de impotência de amar, de megalomania” (Almeida, 1941, p. 46). No entanto, ao interpelar a poesia de Casais Monteiro, o autor valora a sua excepcionalidade: “O poeta da *Confusão*, do *Sempre e sem-fim*, realiza-se numa fuga para fora do subjectivismo, embora ainda através de uma atitude subjectivista” (Almeida, 1941, p. 47).

Sem ignorar o fato de Adolfo Casais Monteiro ter se integrado ao diretório da *presença* por nove anos (1931-1940), invariavelmente vinculando-se ao movimento, a análise de seus poemas, neste capítulo, deverá considerar, como fio condutor, a admissão de seu posicionamento crítico para o orgânico diálogo entre arte e sociedade, arte e mundo¹⁵². Pretendo, pois, demonstrar como a incerteza garante uma aderência às preocupações do tempo presente do autor, implicando não um abandono do subjetivo, mas uma intersecção em que subjetividade e objetividade se tensionam. A meu ver, a consciência epocal da incerteza é um caminho de acesso para aquela “vitalidade da poesia” que Casais Monteiro almejou no interior da *presença*¹⁵³ e que decerto inspirou as

¹⁵² No volume póstumo *Melancolia do progresso*, em que se reúnem ensaios que, em sua maioria, são perfilados de interesse ético, constam três textos que asseguram a necessidade de tal diálogo no pensamento do autor, a saber: “A função do escritor”, “O escritor e a sociedade”, “O escritor ‘participante’” (apenas o primeiro está datado, de 1957, sugerindo-nos, pois, que os outros dois possam pertencer à mesma década). Ainda que eles não tenham sido publicados na *presença*, objeto da discussão inicial deste capítulo, são pertinentes para destacar o interesse de Casais Monteiro por uma arte que não ignora a sociedade a qual o artista faz parte – Alexandre Pinheiro Torres (1977, p. 19, grifos do autor) sublinha que, no período mais “polêmico” do neo-realismo, os poetas da presença eram depreciativamente vistos como defensores de uma “arte pela arte”; “o seu *eu* devia anular-se, e qualquer referência a problemas individuais era encaixável sob a designação altamente pejorativa de *literatura subjectivista*”. Destaco o seguinte excerto de “O escritor e a sociedade”, em que Casais Monteiro (2003, p. 152, grifo do autor) compreende o artista como uma espécie de *ser vigilante*: “O combate do escritor pela justiça e pela liberdade (pela própria justiça e liberdade a ele necessárias) não pode cessar enquanto os adversários de ambas estiverem em condições de as oprimir e suprimir. Combate que não tem como único campo de batalha os países onde elas estão realmente suprimidas, ou seja, todos os dominados por regimes ditatoriais, mas os próprios países supostamente democráticos, ou mesmo os ‘quase’ democráticos”.

¹⁵³ Refiro-me a uma passagem do estudo introdutório à antologia *A poesia da “Presença”*, em que Casais Monteiro, ao avaliar os motivos que levaram ao encerramento da revista em 1940 – “o leitor talvez queira

gerações posteriores¹⁵⁴, mas que, para Gaspar Simões, em um texto carregado de ressentimentos contra Casais Monteiro como *História do movimento da Presença*, representou o oposto, isto é, a “morte” do movimento, uma vez que, segundo Simões (1958, p. 32, grifos meus), o período antecedente à direção de Casais foi decerto a “época de ouro” da *presença*: “Findara o período heroico da *Presença*, em plena *maturidade* quando Adolfo Casais Monteiro assume a responsabilidade da folha. Depois da *plenitude*, a morte implacável”.

3.1 O poeta e sua obra

De antemão, seria tarefa hercúlea arrazoar com toda uma tradição da crítica habituada a desconsiderar a vivência do autor tanto no “sistema” literário quanto na análise propriamente dita. No horizonte ensaístico, o então jovem Casais Monteiro do princípio dos anos 1930 não deixou de acentuar a relevância de uma crítica literária que fosse *criadora*¹⁵⁵ – e criativa – no ofício de não se restringir à “explicação” da obra literária. No caso da crítica de poesia, Monteiro (2004, p. 87) já postulava, no antológico ensaio sobre Sá-Carneiro, que “a função do crítico de poesia seria levar-nos até um ponto afim do ocupado pelo poeta, [...] limitando-se então a procurar uma plataforma na qual tanto quanto possível o poeta e o leitor dessem as mãos [...]”. Crítica é, então, o termo

saber porque acabou” (Monteiro, 1959a, p. 40) –, destaca que os desdobramentos históricos de uma Europa em guerra acabavam por incidir, de algum modo, na literatura; neste momento, Monteiro afirma que o fim da *presença* se atrela não apenas ao surgimento dos “Cadernos de poesia”, mas às *novas* possibilidades de renovação literária: “Era tempo de guerra, e, poucos anos antes, a luta do franquismo contra a República Espanhola viera repercutir no ambiente literário português, dando-lhe, pelos ecos da luta social e política, *novas formas de vitalidade*” (Monteiro, 1959a, p. 41, grifo meu). A meu ver, “vitalidade”, aqui, sugere precisamente a intersecção entre subjetivo e objetivo que Casais Monteiro procura na poesia, dentro da *presença*, e que deseja ver renovada na geração posterior (“novas formas”), nomeadamente pelo neo-realismo.

¹⁵⁴ Ao comentar a “insensibilidade” dos presencistas em relação aos acontecimentos históricos do momento, Alexandre Pinheiro Torres (1983, p. 51-52) sublinha que uma obra de Casais Monteiro como *Sempre e sem fim* “muito impressionou os neo-realistas que então procuravam caminhos”, sugerindo que a poesia de Casais, de algum modo, contribui para uma “preparação” do que posteriormente à *presença* virá a ser o neo-realismo.

¹⁵⁵ Note-se o ensaio “Dificuldades da crítica literária”, na seguinte passagem, em que se demonstra o que Casais Monteiro entende pelo apelo a uma *crítica criadora*, isto é, uma crítica que disponha de um método, que não se atenha ao modelo convencional formalista: “O verdadeiro crítico seria então aquele que, sendo um verdadeiro criador, não tivesse, contudo, atrás de si, uma obra a coagi-lo, a circunscrever as suas possibilidades, fazendo incidir sobre um campo delimitado uma acuidade de visão bem capaz de, numa mais larga simpatia, alcançar os horizontes mais de diversos. Um criador, portanto, que não o fosse senão em potência; ou melhor: uma personalidade de criador que, todavia, por qualquer deficiência, por qualquer incapacidade, não pudesse chegar à criação propriamente dita, à expressão, que não pudesse realizar uma obra pessoal” (Monteiro, 2004, p. 39).

para um caminho – interseccional – que deverá considerar esta figura que será “assassinada” mais adiante, em 1968, por um Roland Barthes, a saber, o *autor*¹⁵⁶.

Os ensaios escritos a partir da segunda metade dos anos 1930, e reunidos na coletânea *De pés fincados na terra*, apontam para um entendimento da importância da figura do poeta no processo criativo como *complementaridade*. No texto de 1936, “Raízes da poesia”, Casais desenvolve a relação da arte com o Homem, reforçando a ideia de que uma obra artística não pode ser isenta dos valores humanos, sobretudo de quem a produz, afinal “a poesia é da terra porque o poeta é da terra” (Monteiro, 2006, p. 112). Já o ensaio de 1939, “Sobre o ‘moderno’ e o ‘eterno’ na poesia portuguesa contemporânea”, o autor argumenta uma latente “atitude” de todo poeta perante sua obra, presente em diferentes épocas, que não deve ser ignorada, ainda que os *corpora* desvelem um caráter de “pobreza” dessa mesma atitude; afirma Casais Monteiro (2006, p. 158) que a poesia portuguesa, “tanto a clássica como a romântica, é predominantemente rica sob o ponto de vista formal, e pobre de experiência humana, pobre de expressão de vida vivida [...]. Digo pobre, não digo destituída”. Por fim, em “O ocaso duma ideia: o poeta, exilado na terra”, de 1940, há uma notável defesa da “experiência” como elemento fundamental e estruturante do poema, que é “resultado da comunhão do artista na vida” (Monteiro, 2006, p. 182) – questão que, a meu ver, o afasta de Régio e Simões. “Experiência” é decerto aquilo que todo poeta comunica, pois este “é um intérprete de si, e um intérprete do mundo, *através de si próprio*” (Monteiro, 2006, p. 182, grifo meu).

Ainda que não se detenha a uma rigorosa demarcação de clássicos binômios da crítica, como poesia lírica e antilírica, subjetiva e objetiva, é perceptível nos ensaios de Casais Monteiro – sobretudo naqueles dedicados a Jules Supervielle, lido como o “anti-Valéry” (Monteiro, 1965a, p. 170), uma vez que, no poeta francês, a poesia “é um instrumento ao serviço da razão” (Monteiro, 1965a, p. 168), como se habitasse o alto da torre de marfim – uma valoração da relação arte e vida afiançada na proposição do *autor como complemento*, que aqui gostaria de destacar. Para Casais, ainda que o poeta se distancie de si próprio na poesia, retirando-lhe o lirismo (é aqui que entendo um Casais

¹⁵⁶ Faço referência ao canônico ensaio “A morte do autor”, em que Barthes procura retirar a *auctoritas* da figura do autor como demiurgo de toda obra literária, isto é, esboroar o que chama de poderoso “império do Autor” (Barthes, 2004, p. 59), como princípio de *manutenção do aberto* da escritura – uma vez que “dar ao texto um Autor [...] é fechar a escritura” (Barthes, 2004, p. 63). Como essa perspectiva é problemática em Casais Monteiro, opto por não a aprofundar, ignorando a leitura que as décadas seguintes farão de Barthes. Não obstante, vale referir a biografia de Barthes, escrita por Leda Tenório da Motta, em que o leitor de língua portuguesa encontra passagens que estampam tanto o “óbito” da figura do autor, já manifestado em Maurice Blanchot, quanto o interesse de Barthes pela Filosofia posterior (Foucault, Agamben). Cf. Motta, 2011, p. 75-78.

Monteiro anti-barthesiano, no sentido do distanciamento – brechtiano – da figura do autor no palco do texto), o verso deve guardar um traço do “mundo” do autor, ou melhor, uma “voz discreta” (Monteiro, 1965a, p. 181) que está por detrás da personalidade do poeta.

O caso de Valéry (diria que, por extensão, também o dos poetas concretos brasileiros) é ilustrativo para destacar uma relação do autor com a sua obra que é tonificada pela experiência. Ao afastar-se do poeta francês, Casais defende o poema como a preservação de *algo* do que genericamente entendemos por *autor*; por conseguinte, sua ausência radical configura a poesia como “um instrumento ao serviço da abstração: *exercício*” (Monteiro, 1965a, p. 169, grifo do autor). Embora não se aprofunde em uma distinção filosófica, para Casais Monteiro esse *algo* equivale à “experiência” e à “vivência” que se afixam por detrás da personalidade de todo poeta, e que constitui a raiz profunda, a “matéria” de toda criação¹⁵⁷, como se pode notar no seguinte excerto de “Criação e crítica”, em *Clareza e mistério da crítica*: “Ora, não poderá haver arte onde falte uma matéria viva, uma experiência, uma *vivência*, como foi moda dizer-se: qualquer coisa mais forte no artista do que seus interesses imediatos” (Monteiro, 1961, p. 68, grifo do autor).

Ao longo dos próximos tópicos, pretendo demonstrar como a matéria incerta se afia nessa dimensão da experiência, sem que, com isso, a hermenêutica *se reduza* ao biografismo¹⁵⁸, ou seja, à explicação da obra *pelo* autor.

3.2 Fuga para o regresso

Preliminarmente, considero Casais Monteiro um poeta consciente de seu tempo, atento às nuances sociais que se insinuavam no presente e que viriam a desvelar as crispadas páginas de um *pais do absurdo*, um Portugal ainda na condição de transeunte sonâmbulo, no afã de “alcançar a sua maioria política [...] [n]o doloroso calvário duma

¹⁵⁷ Em “Ideias de Antonio Machado”, publicado no “Suplemento literário” de *O Estado de S. Paulo*, em 1957, o autor sublinha como equívoco a tentativa da crítica de “explicar” a obra apenas por si mesma: “Com efeito, as modernas ideias sobre poesia conduziram a uma noção que se presta fatalmente a equívocos, quando desviada – o que fatalmente acontece – do plano em que realmente é válida. Refiro-me à descoberta de que o sentido do poema não se identifica com a pessoa do poeta, ou, por outras palavras, que a sua biografia não explica a sua poesia” (Monteiro, 1957a, p. 1).

¹⁵⁸ Vale referir que o próprio Casais Monteiro combatia, na crítica, esse tipo de redução, como se demonstra na oposição à leitura pessoana de João Gaspar Simões, que submetia o poema à vida do poeta. Destaco o seguinte excerto de 1952, em *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa*: “Reduzir a poesia a *quem* a escreveu, e quem a escreveu *àquilo* que lhe aconteceu, não nos deixa mais adiantados do que deduzi-la das condições históricas em cuja perspectiva surge o seu autor. Uma e outra interpretação minimizam forçosamente a poesia a ser ‘o que resulta de’ – e deixam-nos perplexos [...]” (Monteiro, 1958b, p. 195-196, grifos do autor).

ideia que tem contra si séculos de atraso” (Monteiro, 2007, p. 56). Se nos apropriarmos de um excerto de 1916 de Fernando Pessoa (1966, p. 216) como uma máxima, “Pensar é errar. Compreender o que outra pessoa pensa é discordar dela”, ou seja, se o pensar também é um modo de discordância, certamente podemos definir Casais Monteiro como um pensador *de* Portugal, por levar às últimas consequências a inconformação resiliente contra o que lhe era imposto. Os ensaios e as críticas publicadas em periódicos estampam de maneira mais enérgica o tolhimento de suas atividades por parte de uma ditadura que já se instalara no país desde 1926¹⁵⁹. Quanto a isso, sua fortuna crítica não deixou de realçar a relevância dos temas do exílio (cf. Galvão, 2002; Oliveira, 2010; Lima, 2020) e da liberdade (cf. Leone, 2007) em seu pensamento, ou como destaca Lima (2020, p. 232), do pensamento estrangeirado de um autor que importunamente morreu “dois anos antes de poder assistir a uma mudança por que há tanto ansiava”.

Esses dados podem auxiliar na caracterização de uma censura que implica diretamente a vida do poeta, levando-o aos arrabaldes da marginalidade – basta referir os casos (i) da codireção “clandestina”, sem o seu nome estampado, no semanário lisboeta *Mundo literário*, em 1946¹⁶⁰, (ii) da proibição de lecionar em liceus (inclusive particulares), e (iii) do apagamento de seu nome em textos que fossem publicados na imprensa portuguesa, como se sucedeu na primeira versão do ensaio de 1960 de Eduardo Lourenço sobre a *presença*¹⁶¹ –, e também o conduzindo à prisão. Logo, a inviabilidade de viver e de trabalhar em Portugal torna-se um elemento que não deve ser ignorado na biografia do autor, pois resulta, como consequência, em seu exílio forçado.

¹⁵⁹ Cf. o artigo datado de 1960 e publicado originalmente no jornal *Portugal Democrático*, “Salazar, um mito para médiocres”, que assim se inicia: “Portugal vive sob um regime ditatorial desde o dia 28 de Maio de 1926” (Monteiro, 2007, p. 95).

¹⁶⁰ No volume *Cartas a sua mãe*, de suas “Obras Completas”, vale referir a carta de 16 de junho de 1945, em que sublinha o convite em dirigir o semanário, junto com António Pedro: “Parece que vou dirigir um seminário de crítica. Não figuro como diretor – *et pour cause*... Resta saber se mesmo assim se conseguirá autorização da censura” (Monteiro, 2008, p. 43). Entre o período de junho de 1945 e agosto do ano seguinte, Casais Monteiro comenta com sua mãe a situação e as demandas do ofício – a última carta em que o autor menciona o *Mundo literário* é a de 24 de agosto de 1946. Já no texto “A verdade... Oficial”, em *O país do absurdo*, Casais (2007, p. 322) comenta a censura a seu nome: “*Mundo literário*, que se publicou durante um ano, em 1946 e 1947, foi dirigido por mim, sem que o meu nome figurasse como diretor, porque a censura não admitiu tal coisa, e mesmo assim fez demorar um ano o seu consentimento”. Vale referenciar, de igual modo, o texto “Sobre a natureza do ensaio”, publicado em 1958 no “Suplemento literário” de *O Estado de S. Paulo*, em que se lê, em tom irônico e confessional, mais um comentário sobre o impedimento de ter seu nome estampado no *Mundo literário*: “A censura não permitiu tal atentado aos sagrados princípios do Estado Novo” (Monteiro, 1958c, p. 2).

¹⁶¹ Trata-se do texto “Presença ou a contra-revolução do modernismo”.

Os escritos de Casais Monteiro referentes à década de 1940 confirmam a necessidade do exílio enquanto “saída” prática face a uma problemática imposta¹⁶². Nesse sentido, justifica-se, pois, a solidificação do exílio como um tema vitrine na fortuna crítica monteiriana, uma vez que, no Brasil, o autor logra um prestígio acadêmico (uma livre-docência pela Universidade de São Paulo, além da fundação do Instituto de Letras da Universidade Estadual de São Paulo, ensinando Teoria da Literatura nesta mesma Instituição) que não obteve em seu país, sem ignorar a larga contribuição da imprensa paulista, que, como afirma Casais (2007, p. 141) em um artigo publicado no *Portugal Democrático*, sediado em São Paulo, deve-se “à liberdade que lhes permite a democracia brasileira”.

Ante à materialidade dos manuscritos monteirianos em que a questão do exílio se apresenta, em uma década que, segundo afirma Jorge de Lima (1945, s. p.) em carta a Casais Monteiro, se afigura como “tremendos anos de sangreira mundial”¹⁶³, é possível assinalar uma vivência imediata da incerteza que perpassa radicalmente a trajetória do poeta nesses nebulosos anos em que os caminhos estão suspensos de perspectivas. No entanto, ao retrocedermos para a década de 1920, podemos averiguar na poesia do estreante Adolfo Casais Monteiro a manifestação (suspensiva) de um sentimento de “não pertencimento” que é próprio da vivência exílica, se por “exílio” compreendermos a

¹⁶² Ainda que de forma embrionária, pode-se averiguar em algumas cartas de Ribeiro Couto, datadas de meados da década de 1930, a presença do Brasil como “assunto” da correspondência, como se pode observar nesta passagem de uma carta-resposta de Couto a Casais (14 de dez., 1936): “Para um intelectual português tentar a vida no Brasil precisa ter o complexo da emigração, o desejo substancial de fazer efetivamente uma nova vida num outro ambiente, com outras gentes. Ir para o Brasil não é ir ali adiante a Vila Nova de Gaia [...]. Com o teu talento, a tua cultura, a tua posição na vida literária portuguesa, teu lugar é em Portugal” (Couto, 1936 *apud* Leite, 2016, p. 113). Referente à década seguinte, é oportuno destacar três excertos de cartas enviadas a sua mãe. O primeiro, transcrevo de uma correspondência de 29 de maio de 1946, em que Casais Monteiro (2008, p. 61, grifos do autor) confessa o desejo de se exilar no Brasil, em tom bastante pessimista: “Começo a sentir, com efeito, que nem a minha *coragem* é suficiente para aguentar isto. E eu tenho conseguido suportar estes 20 anos de tirania, de miséria moral, de perseguição, com uma coragem tanto maior quanto tenho um imenso desprezo por *isto*. Mas começo a não ter forças. Há momentos em que tenho vontade física de cuspir nas pessoas, de pegar num chicote, em que chego a não suportar a presença de ninguém. Isto é um país feio, gente feia, almas feias – dá vômitos [...]. Nunca lhe escrevi carta tão pessimista, creio eu. Tenha paciência, e não se amofine [...]. Sinto-me humilhado pela minha impotência, compreende? (Como as pessoas são inteligentes nos dias de chuva...). Tenho pensado em ir para o Brasil – mas lembro-me de todas as complicações que isto envolve – e vou adiando”. O segundo fragmento que quero destacar recolho da carta de 08 de junho de 1948: “Creio, aliás, que sou mais ‘importante’ no Brasil do que em Portugal [...]. O pior é que o Brasil é longe, e há um sem-número de contras. Todavia, se puder, irei por dois ou três meses, estudar o meio” (Monteiro, 2008, p. 86, grifo do autor). Esses dois manuscritos contextualizam, por fim, a precariedade da condição de vida do autor, transposta no seguinte trecho da carta de 28 de junho de 1948: “Isto está cada vez mais irrespirável, estou sem trabalho, custa-me imenso ver a Alice constantemente cansada e irritada por trabalhar de mais” (Monteiro, 2008, p. 87).

¹⁶³ Carta de 07 de julho de 1945. Espólio de Casais Monteiro, na Biblioteca Nacional de Portugal. Cota: E15/1979.

experiência estrangeirada daquele que está *fora* do lugar. Sem o intuito de exaurir a citação ensaística do autor, destaco uma passagem do texto (não datado) “A verdadeira face do absolutismo salazarista”, em que Casais compreende que, em uma sociedade condicionada a um regime ditatorial (neste caso, o Estado Novo), “o problema não está apenas na forma de governo, na forma de encarar e de resolver os problemas sociais e políticos, mas numa maneira de ser e numa maneira de viver” (Monteiro, 2007, p. 57). Já em *Confusão*, os poemas supõem uma *maneira de ser e de viver* que, a meu ver, significa o *modo de ser incerto* – tal como foi destacado no primeiro capítulo desta investigação. Com base nisso, tenciono demonstrar, a partir daqui, como essa vivência da incerteza se converte, no poema, em uma experiência estética da incerteza.

Em *Confusão*, um poema como “O que foge”, constituído de uma única estrofe, exprime de maneira exemplar, pela concisão da linguagem, uma *convivência* com a incerteza:

Pelos caminhos incertos
 dum país de sonho e bruma
 vou desvairado à procura
 de qualquer coisa que sinto
 fugir-me por entre os dedos
 Não sei bem o que persigo
 - e que importa isso à vida? -
 o essencial é apenas
 perseguir alguma coisa
 para não ser absurdo
 o tanto tempo perdido
 a divagar neste mundo
 (Monteiro, 1993, p. 37).

Ao evocar, pelo título, um princípio de mobilidade, o poema trata de uma fuga que pode ser interpretada a partir de dois níveis. No primeiro, que chamarei de *nível de radiografia pelo negativo* (A), o sujeito lírico ambienta o espaço exterior, apresentando o *topos* “país”, mas também conferindo à geografia um caráter nebuloso de “sonho e bruma”. Pausa. Ao sairmos do poema, podemos observar em outro da mesma obra, “Mais longe”, que os vocábulos “vago”, “indefinido” e “bruma” (recorrentes em suas poesias) são os termos de uma errância desassossegada, e até *desesperada*¹⁶⁴, pois os limites “físicos” estão ausentes, restando a pura suspensão:

¹⁶⁴ Aproprio-me livremente do “desespero” compreendido pelo filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard como a pior das doenças que acomete o indivíduo. Em sua obra capital *O desespero humano*, traduzida, inclusive, por Casais Monteiro, o conceito é caracterizado (Livro I) como de uma lenta morte diária –

Diante dos meus olhos
 frente ao meu desejo
 era o indefinido o vago o misterioso
 Perdi-me então na bruma
 ... lá ao longe...
 E fiquei preso
 Nesse vago sem fumo e sem largura
 (Monteiro, 1993, p. 36).

Fim da pausa. Ao voltarmos para “O que foge”, podemos acompanhar, no primeiro nível, os passos do sujeito poético pelo *pais da desvairada procura* (terceiro verso), através de um caminho permeado de brumas que turvam a visão, como se atravessássemos um espesso nevoeiro em que já não somos mais capazes de definir com clareza o que está a nossa volta. Suspensão, o eu poético tateia, mas tudo que toca lhe escapa (quinto verso). Assim, o que este nível sustém é uma incerteza como via negativa da incompletude, do indeterminado, da procura sem objeto (sexto verso), fundamentando, pois, o “absurdo” (décimo verso).

Decorrente do primeiro nível, classifico o seguinte de (B) *nível de contenção*, jogando com a dupla acepção que o substantivo comporta. Nesse estágio, que funciona como quadro invertido do primeiro nível, a incerteza viabiliza o *refreamento* tanto do absurdo quanto do tempo (“para não ser absurdo”), mas também sugere a *luta* ideal, pois o “essencial” (oitavo verso) é perseguir “alguma coisa” (nono verso) durante a jornada existencial. A meu ver, o que esse nível supõe é a integração da incerteza como parte fundamental da existência, sem qualquer mediação ou questionamento, como se pode notar na pausa interrogante, como um *tacet* musical¹⁶⁵ para, sem seguida, fazer ecoar a voz confessional do sujeito poético (sétimo verso, destacado entre travessões, “e que

“morrer sem todavia morrer” (Kierkegaard, 2010, p. 31) – e definido (Livro III) como uma luta interior do “Eu” consigo mesmo, em uma espécie de “ainda-não”, para se autocompreender e se autodominar – “não ser ele próprio é o desespero” (Kierkegaard, 2010, p. 46). Para mim, o desespero kierkegaardiano é análogo a uma antessala da existência, onde o Eu se presume como algo escorregadio, pois ainda não “é” – “O eu é necessidade, porque é ele próprio, e possível, porque deve realizar-se” (Kierkegaard, 2010, p. 53), e por isso mesmo o defino como um conceito suspensivo. Sem ignorar a atuante perspectiva cristã que atua em seu pensamento profundamente religioso – devido a uma severa educação cristã herdada de seu pai – acredito que o jovem Kierkegaard assim pressentiu o caráter suspensivo do desespero, pois em uma obra de resgate memorialístico como *Ponto de vista explicativo da minha obra de escritor*, o autor comenta que, no passado, “a minha única alegria foi a de que ninguém pôde descobrir como [me] sentia infeliz” (Kierkegaard, 2002, p. 82).

¹⁶⁵ Em música, *tacet* é o termo que indica, na partitura, a pausa para o silêncio. De acordo com o *Dicionário musical* de Isaac Newton de Barros (2023, p. 415), já aqui mencionado no capítulo anterior, o *tacet* “indica silêncio total na parte em que se acha colocado, enquanto uma ou mais partes executam algum solo, dueto, terceto etc.”.

importa isso à vida?”). Em síntese, se o primeiro nível supõe a compreensão tradicional (negativa) da incerteza como desvario (poderíamos condensá-la na seguinte máxima: *a incerteza me desespera porque procuro algo que foge por entre os dedos*), o segundo nível é o seu oposto precisamente por direcionar ao “outro” do desvario como necessidade (positiva), afinal essencial.

Demarcados os níveis atuantes do poema, pode-se indagar se ambos são conflitantes. Esboço uma hipótese. A e B estão distribuídos de maneira precisa no corpo do poema, sendo que o *tacet* do sétimo verso também exerce a função de destacar o fim de um nível e o início do seguinte. Se os seis primeiros versos do nível A de algum modo determinam um plano *físico*, caracterizado como nebulosa procura de sentido, parece-me crível classificá-lo como um *nível ôntico*, empreendido por um eu poético descentrado, uma vez que percorre caminhos incertos. Se tal estabelecimento fizer sentido, então a relação do primeiro nível com o segundo não é de conflito, mas de complementariedade, pois em B, do oitavo ao décimo segundo verso, o que está em causa é a assimilação – metafísica – da errância descentrada como projeto existencial fundamental. A procura é “essencial” porque supõe a busca pelo ser, somente possível pela incerteza. Nesse sentido, a complementariedade se dá precisamente na passagem do *nível ôntico* (A) para o *nível ontológico* (B).

Ainda que se considerem as variadas ambiguidades semânticas no corpo do poema, como “procura” e “fuga”, “sonho” e “bruma”, “essencial” e “absurdo”, “perseguição” e “perda”, elas sugerem, a meu ver, menos a tensão conflitante e mais um movimento de alternância por parte do sujeito poético, se assemelhando às oscilações sonoras de um esquema de rimas que não é fixo. Na forma, o poema sugere uma vibração sonora marcada pela intensidade das rimas graves (paroxítonas) e pelas correspondências das rimas toantes (*bruma* x *procura*), intercalando assonâncias vocálicas (“vou desvairado à procura”; “o essencial é apenas”), contribuindo, assim, para a musicalidade que é própria do metro heptassílabo (redondilha maior).

De posse desses dados, é possível inferir que as alternâncias, aliadas às ondulações sonoras, pressupõem a própria dinamicidade existencial de uma época. O poema pode sugerir, pois, uma exposição epocal da experiência da incerteza, assentada na consciência dos caminhos incertos, situação em que “fuga” não quer dizer evasão, nem sugere obstáculos, mas precisamente conduz ao jogo dinâmico da existência, no qual a fiabilidade das precisões e das certezas são postas em causa, pois, à maneira de Heisenberg, alguma coisa escapa “por entre os dedos”. O poema não deixa de advertir o

caráter escorregadio das certezas, cumprindo-se, assim, uma espécie de *evidência da incerteza* – que certamente será atuante nas seguintes décadas das implicações exílicas, inserindo o nome de Adolfo Casais Monteiro no rol de intelectuais portugueses que, segundo Carlos Leone (2009, p. 23), foram singulares porque exilados, pois a “singularidade do século XX português encontra-se na vinculação do velho tema da modernização pela europeização à radicalização da experiência exílica”.

Parêntesis. Em meus estudos sobre a poesia portuguesa da primeira metade do século XX, o caminho percorrido até então coincidiu com o de um poeta, Teixeira de Pascoaes, que levou às últimas consequências uma diluição de si mesmo no fluxo da linguagem, deixando uma extensa obra em que, por vezes, os versos se repetiam em outros livros – questão que levou Fernando Pessoa a sugerir no poeta do Marão um caráter *pouco artístico*¹⁶⁶. Acredito ser pertinente destacar que, com Casais Monteiro, a presente pesquisa possa percorrer uma outra via, não a do excesso do verbo, mas a da concisão. No poema “O que foge”, o poeta se vale de um poder de síntese e de clareza, em apenas uma única estrofe, que encapsula, no mínimo da linguagem, o máximo da incerteza epocal. O poema exprime, na economia da palavra e sem risco de escassez, as instabilidades exteriores, com a mesma eficácia de um *haikai* ou de tantos poemas considerados modernos, por também operarem uma concisão sem que se esvaia o caráter prosaico da experiência exterior dos cafés, dos restaurantes, das ruas, enfim, dos caminhos físicos. Não apenas no poema aqui analisado, mas em todos os poemas de *Confusão*, germina uma abreviação da linguagem como *modus operandi* que procura refletir o caráter fragmentário da própria lírica.

Fim do parêntesis. O prosaísmo avultado na concisão da linguagem enquanto recurso estético também é perceptível em outro poema de *Confusão*, “Viagem”. Como prática recorrente nos poemas de Casais Monteiro, os títulos lançam pistas cruciais sobre as questões nucleares dos poemas. Aqui, a “viagem” circunscreve análogo ideal de mobilidade presente em “O que foge”, supondo não apenas as movências empreendidas pela modernidade, mas também as de diversos povos em diferentes momentos da história.

¹⁶⁶ Faço referência à opinião de Fernando Pessoa transcrita por Mário de Sá-Carneiro, em uma carta-réplica de 7 de janeiro de 1913. Reproduzo o excerto: “Ah! Como eu compreendo e sinto as linhas que você escreve: ‘Ainda assim eu não trocaria o que em mim causa este sofrimento pela felicidade de entusiasmo que têm homens como o Pascoais [...]. Os entusiasmados e felizes pelo entusiasmo, mesmo o Pascoais, sofrem de pouca arte’” (Sá-Carneiro, 1973, p. 47). Na edição que utilizo, o manuscrito corresponde à “Carta n. 8” (1973, p. 45-49).

Em *Confusão* (como já referido no capítulo anterior, esta é uma obra experimental dos temas que irão compor o pensamento poético do autor), as viagens são decerto imprecisas:

Longos navios partiam
Direitos ao mar do sonho
Onde a tristeza se afoga
Entre rochedos sem nome.
Tomam o rumo incerto
Desse mar da pobre esperança
Os navios desiguais
Do sonho de cada um...
(Monteiro, 1993, p. 38).

Neste excerto da segunda das três estrofes que compõem o poema, temos, de modo semelhante a “O que foge”, a maior parte dos versos em redondilha maior, intercalando com um verso octossilábico (“Desse mar da pobre esperança”). Com ritmo cadenciado e até melancólico, evidenciando um mergulho intimista entre o mar e o rochedo, o poema se vale de uma figura própria da poesia de um Álvaro de Campos enquanto imagem de uma modernidade sonora, para lhe dar um destino impreciso, vogando pelo indefinido. Os caminhos incertos conduzem a lugar nenhum, e é precisamente aí que a incerteza é mobilizada como força atuante de uma desesperada, porém calma e sutil, suspensão. Semelhante a “O que foge”, aqui a força descentralizadora da incerteza conduz o eu poético não a uma pura fuga existencial através do princípio de mobilidade – o que configuraria um tipo nietzschiano de niilismo como negação do real –, mas a uma procura de sentido: do próprio homem, das coisas e do mundo. Um sentido que não deixa de avultar a tentativa de garantias sólidas para a manutenção do existir (“da pobre esperança”). A busca de sentido, tão antiga quanto sua presença nos mitos arcaicos, perpassa a zona cinzenta e nevoenta da incerteza, movendo-se pelo estreito fio que liga o Ser à existência, naquele *equilibrio difícil* que afinal Casais Monteiro referiu sob a forma de título da quinta seção de *Poemas do tempo incerto*, mas que já é avultado em *Confusão*.

Nesse sentido, o elemento da procura, a meu ver, é fundamental para estruturar um *modo de ser incerto* que disponibiliza uma abertura para o *fora* da subjetividade, como se pode observar nos seguintes versos de “Viagem”, que dão continuidade aos supracitados:

Para um ponto indefinido
nos horizontes do vago

partem naus cheias de luz,
 fé, de muita esperança;
 partem os grandes navios
 daqueles que muito sonham
 ao lado daqueles barcos
 pobres dum sonho pequeno
 que parecem de papel
 das almas que nada pedem.

Nas noites de cada dia
 as velas cheias de vento
 embaladas nas cantigas
 de muita e doida esperança
 vão partindo as caravelas
 do sonho que vive um dia...
 (Monteiro, 1993, p. 38).

Após capturar o momento de partida dos navios, o poema aproveita estratégias de organização social que são análogas àquelas empreendidas na realidade concreta. Note-se que tanto há uma ordenação na mensuração dos navios em partida – os navios maiores que funcionam como suporte daqueles que “muito sonham”, ao lado dos barcos menores, albergando o “sonho pequeno” – como uma estratificação, sendo que os precários barcos, semelhantes a “papel”, são vistos como “pobres”. Por conseguinte, o sujeito poético se faz presente no itinerário, junto aos objetos que, no mundo da técnica, cumprem a sua função de ser “um meio produzido pelo homem para um fim estabelecido pelo homem” (Heidegger, 2010, p. 12).

Com efeito, acredito que o poema pode viabilizar uma pertinente interlocução com o pensador francês já referido no capítulo anterior, Michel Collot. Em *A matéria-emoção*, o autor empreende um caminho hermenêutico em direção à reabilitação da interioridade do texto literário com a exterioridade, “uma correspondência íntima entre a vida interior e a receptividade ao mundo exterior” (Collot, 2018, p. 31). A tese de Collot é a de que a *emoção* ultrapassa o estado subjetivo experienciado pelo sujeito, funcionando como dispositivo articulador que organiza a abertura ao exterior, operando “um movimento que faz sair de si o sujeito que a experimenta” (Collot, 2018, p. 24), isto é, o *sujeito fora de si*, referido no capítulo anterior. Não há uma separação rígida entre sujeito e objeto¹⁶⁷, e aí está a complexidade da obra de Collot frente a séculos de pensamento ocidental que

¹⁶⁷ Não me parece inoportuna a seguinte hipótese, junto com Walter Benjamin, que melhor conceituou o *flâneur*, em seu volumoso projeto (incompleto) das *Passagens*: seria a collotiana confluência do eu com o mundo uma espécie de “segunda existência”, tal como Benjamin (2018, p. 703) assim definiu a *flânerie*? Parece-me válido tal exercício hipotético, uma vez que não é o *flâneur* (diferentemente do deambulante, do passeante, do transeunte) um sujeito que *ocupa*, ou que *possui*, as ruas pelas quais erra, mas é “a rua [quem] conduz o *flâneur*” (Benjamin, 2018, p. 702).

buscaram incansavelmente edificar os limites e o lugar tanto de um quanto de outro. As próprias subdivisões “subjetivo” e “objetivo”, pertencentes ao gênero lírico, também impõem suas fronteiras entre *sujeito* e *objeto*. Em *Conceitos fundamentais da poética*, Emil Staiger discorre precisamente sobre a abordagem tradicional de se caracterizar a “realidade lírica” como ausente (ou afastada) de objeto, em virtude da manifestação do Eu. Neste caso, “não pode também haver ainda sujeito” (Staiger, 1975, p. 58). Staiger argumenta, portanto, a necessidade de dirimir a distância entre sujeito e objeto (“dentro” e “fora”), a partir do que classifica como “o *um-no-outro* lírico” (Staiger, 1975, p. 59, grifo do autor).

“Confundir” sujeito e objeto, ainda que dito de maneira bastante abreviada, seria provocar a “lógica” aristotélico-cartesiana solidificada na razão ocidental. É certo que seria tarefa hercúlea esboroar ou revisar minuciosamente tal império filosófico. A proposta de Collot é, pois, caracterizar a emoção enquanto elemento que dinamiza sujeito/objeto como condição *sine qua non* a um pensar da poesia lírica que se define como depositária da *e-moção*, “da e-moção lírica, que perturba o sujeito no mais íntimo de si mesmo e o leva ao encontro do mundo e do outro” (Collot, 2018, p. 48).

O elemento nodal da hermenêutica de Collot é a “matéria”, ou a entrada da matéria na poesia lírica, funcionando não mais como elemento “fornecedor” dos “materiais” aos quais o poeta dispõe para a criação literária, mas como imposição. A referência a Henri Bergson é clara. Filósofo atento aos modos como apreendemos e organizamos, na lembrança e na memória, a percepção das coisas ao nosso redor, Bergson reage ao idealismo no momento preciso em que o mundo material – mas também o que pensamos dele e as imagens que construímos sobre ele – nos transforma. Em seu clássico *Matéria e memória*, de 1939, após um minucioso exame sobre as vias em que o cérebro humano depreende a realidade, Bergson demonstra como nossa percepção nos articula com os objetos desse mundo material em um presente sempre determinado e definido como um “sistema combinado de sensações e movimentos” (Bergson, 1999, p. 162). Cabe ao filósofo francês “atribuir à percepção sua função verdadeira, que é preparar ações. É o que não faz o idealismo [...] porque ele atribui à consciência, na percepção, um papel especulativo” (Bergson, 1999, p. 268). Logo, compreende-se que a nossa percepção da matéria assume um papel ativo (ação), segundo o pensamento bergsoniano, entendendo por “matéria” algo que não é extático, pois participa do movimento do fluxo temporal e da dinâmica do presente, promovendo “uma sucessão de momentos infinitamente rápidos” (Bergson, 1999, p. 260).

Ainda que de maneira resumida, e sem a pretensão de estender a aproximação, o caráter movente que Bergson imprime à matéria é crucial, a meu ver, para Michel Collot extrair, como lição, a base conceitual de sua compreensão de matéria como um agente ativo no processo criativo. Para Collot (2018, p. 102, grifo meu), “ao voltar-se para o mundo exterior, o poeta moderno não está necessariamente fadado ao objetivismo. A matéria das coisas pode servir de *revelador* a suas emoções mais íntimas”. A matéria é a base estrutural da emoção porque nos afeta e nos impele àquilo que Bergson (2006, p. 36) destacou, em uma extensa introdução à coletânea *O pensamento e o movente*, de 1922, como uma *exigência*: “que tiremos partido da matéria, seja com nossos órgãos, que são utensílios naturais, seja com os utensílios propriamente ditos, que são órgãos artificiais”. É nessa perspectiva que Collot conceitua a *matéria-emoção* como abertura privilegiada da poesia ao mundo, unindo sujeito e objeto. Na *matéria-emoção*, portanto, se afiança a “significância poética” (Collot, 2018, p. 92). Como destaca Ida Alves (2018, p. 81), o termo *matéria-emoção* viabiliza “um exercício de percepção de mundo e de apreensão do não nomeável a partir exatamente de materialidades estéticas, seja a língua, no poema, seja a tela, o mármore, a pedra, por exemplo, em outros objetos estéticos”.

Em Casais, acredito que a infundável procura pelos caminhos incertos fundamenta a matéria incerta como um tipo de matéria-emoção. Nos poemas citados, nota-se que não há uma desvinculação total do tom subjetivo para uma fuga, ou viagem, ao exterior, mas uma tomada da subjetividade como caminho para a confluência com o mundo, de modo que o “absurdo” (definido como “o tanto tempo perdido a divagar neste mundo”, nos dois últimos versos de “O que foge”) seja estabilizado. Compreendida como força estabilizadora, penso que a incerteza assume caminho análogo ao que Michel Collot (2018, p. 24) supôs da *e-moção*: “longe de fechar o poeta na esfera da subjetividade, constitui um modo de abertura ao mundo”.

Ainda que o “rumo incerto” (poema “Viagem”) se emparceire do “caminho incerto” (poema “O que foge”) para se confundirem com a experiência epocal da incerteza pressentida pelo autor, o caminho aberto é o de um *dilaceramento para o fora*, sem que implique perda, mas conquista. Por *dilaceramento*, o próprio Casais Monteiro (1956, p. 61, grifo do autor) o compreende, em *Uma tese e algumas notas sobre a arte moderna*, como caminho a uma (clariceana) *descoberta do mundo*: “Desvendar e inventar são dois caminhos que o artista tem de pisar ao mesmo tempo, mesmo que isso o posso [*sic*] dilacerar – mas não será necessário que ele seja dilacerado para que a *sua* arte exista?”. Nesse sentido, a incerteza dilui o sujeito poético para que este possa fazer do enleio com

o mundo a possibilidade – pela alteridade – da descoberta de si, isto é, de “recriar-se ele próprio, inventar-se, surpreender-se, descobrir-se, descobrindo o mundo” (Monteiro, 1956, p. 61). Aproximando-se (mais uma vez) de Collot, não nos parece próprio que o dilaceramento, pela via da incerteza, seja análogo à impessoalidade, “essa impessoalização [que] não é um puro e simples desaparecimento do sujeito; ela é também, para este, a ocasião de descobrir seu pensamento mais íntimo” (Collot, 2018, p. 65)?

Outro texto pertinente para a intersecção aqui proposta entre arte e sociedade, mundo subjetivo e objetivo, é a obra *Poesia e realidade*, de Carlos Felipe Moisés. Nela, o autor reflete sobre a crise da poesia moderna, quando o texto poético se encontra diante de uma bifurcação: por um lado, o caminho que ignora as referencialidades do exterior e se afinam com a torre de marfim do subjetivo, por outro o caminho que apreende o texto literário como documento de uma cultura. Ainda que Moisés não utilize a concepção de intersecção, estou certo de que esse é o seu entendimento para a relação entre poesia e realidade, pôr as dimensões em intersecção. É precisamente o “caminho do meio”, destacado a seguir por Moisés, que pretendo evidenciar em Casais Monteiro (um caminho nada presencialista, digamos):

A meio do caminho entre um e outro extremo é que deve encontrar-se a atitude desejável: ler a forma poética como dado prioritário, mas não como simples documento ou registro mecânico e sim como testemunho, ou seja *ponto de convergência* entre representações da realidade e transfigurações simbólicas geradas pela imaginação individual (Moisés, 1977, p. 34, grifo meu).

Em suma, é lícito afirmar que os poemas de Casais Monteiro, ao se afixarem na intersecção-convergência, admitem uma circularidade de partida e de regresso, tendo a matéria incerta, enquanto matéria-emoção, como eixo gravitacional. Assim, falar de *modo de ser incerto*, em Casais, implica considerar que toda “confusão” com o mundo material, isto é, o enleio com o exterior, pressupõe uma *partida para o regresso de si*. O poema – precisamente – intitulado “Fuga” pode ilustrar o movimento circular, comunicado por um sujeito lírico que aparenta ser um poeta do incerto após a confluência do eu com o mundo:

Aos ventos espalhei a cinza dos meus gestos.
Num desprezo de mim, fiz-me poeta,
traí os meus sonhos, enchendo vãos papéis
de traços sem sentido e talvez falsos.
Fui poeta como alguns se suicidam,

como outros partem sem destino certo.
 Sonhei-me longe de tudo o que possuo
 - longe de mim, longe de quem? -
 afastado, sem contas a prestar...
 Foi longo o meu engano. Agora vejo
 que nunca de mim eu me afastei...
 (Monteiro, 1993, p. 40).

Neste poema, composto de versos livres, o primeiro verso introduz, de maneira precisa, tanto um agente, o Eu que se dilui em um espaço-tempo sob a forma de cinza, quanto uma ação, que é a pura dissolução. É possível sublinhar pelo menos dois níveis de realidade. O primeiro condiz com uma realidade interior, em que o sujeito poético sonha (terceiro e sétimo versos) com um duplo distanciamento: de si mesmo (“longe de mim”) e das coisas que possui (“longe de tudo o que possuo”). Note-se que os vocábulos “desprezo” e “traição” reforçam, pois, um radical afastamento que circunda a anulação. Já o segundo nível é o do campo fenomenal, da realidade concreta, mas também o da rememoração (“agora vejo que...”). Embora ambos os movimentos pareçam supor um movimento de irrupção e cessamento, afixado na dialética do sonhar/acordar, o verso “foi longo o meu engano” decerto refreia a relação de contraste. Assim, é primordial ao poeta sonhar a ausência para descobrir o nexa entre si e as coisas, viabilizando, assim, a manifestação de um tipo de *poeta do incerto* com o qual o Eu do poema se identifica (“fui poeta como outros partem sem destino certo”). Afinal, como destaca Emil Staiger (1975, p. 59, grifo do autor), “‘recordar’ deve ser o termo para a falta de distância entre sujeito e objeto”.

Para ser poeta é preciso andar por caminhos incertos, sem garantias, sem destino. “Fuga” pode ser interpretado, portanto, como um metapoema, pois a errância do poeta como sujeito sem destino pressupõe a própria poesia que se ergue dos escombros e da instabilidade. No glossário de *Confusão*, *fugir* implica, portanto, em sair de si para saber de si (“que nunca de mim eu me afastei”).

3.3 Mãos à procura do mundo

Até aqui, buscou-se destacar que determinadas marcas referentes ao *mundo do poeta* estão presentes no tecido poético, solidificando, assim, o que chamei de *modo de ser incerto*. No seguimento do estudo da incerteza, sedimentado na relação entre o poeta, a sua obra e o seu tempo presente, o que proponho, agora, é destacar os vestígios do que

tradicionalmente se compreende por *visão de mundo*¹⁶⁸, que sem dúvida fornecem dados sobre o momento em que os poemas foram concebidos, isto é, sobre o contexto histórico ao qual pertence o poeta, afinal, “toda visão de mundo é em si mesma histórica” (Heidegger, 2009a, p. 370).

Em consonância com o filosófico, acompanho Heidegger no entendimento da “visão de mundo como postura” (Heidegger, 2009a, p. 392) diante da existência, derivada de uma “meditação conjunta sobre o mundo e o ser-aí humano” (Heidegger, 2012a, p. 13). Creio ser oportuna uma colocação do pensador alemão na preleção de 1927, *Os problemas fundamentais da fenomenologia*, precisamente no § 2 da “Introdução”, dedicada ao problema da “visão de mundo”; o conceito não é apreendido¹⁶⁹ como uma *imagem mental* do mundo que observo e em que estou inserido, mas como uma força “posicionadora”: “Ela posiciona o ente, é positiva. A visão de mundo pertence a cada ser-aí e sempre é, como esse, determinada a cada vez de uma maneira faticamente histórica” (Heidegger, 2012a, p. 19).

Destaco a citação por entender que, em Heidegger, *visão de mundo* vai além da simples “ideia” que o ser-aí humano faz de sua realidade, transcendendo aquilo que é apreendido pelo órgão da visão. Posicionado historicamente, o homem compreende o mundo ao seu redor com mãos e pés, ainda que o objeto lhe escape. *Visão de mundo* se faz, necessariamente, com o corpo.

Enquanto crítico, Casais presente uma ideia particular da *visão de mundo* alicerçada na obra literária, uma vez que não faz uso propriamente da expressão. Se no já mencionado ensaio “Raízes da poesia” o autor esboça uma *relação de absorção*¹⁷⁰ presente no poema, que sorve os valores humanos, em *A palavra essencial* enfatiza a relação de todo poema com a sua época, situando-a nos domínios da expressão: “A poesia

¹⁶⁸ Sublinho o entendimento que Heidegger emprega ao conceito de *visão de mundo* na preleção de 1928, *Introdução à filosofia*, abordando-o (de Kant a Scheler, passando por Dilthey) como “conceito difuso e plurissignificativo” (Heidegger, 2009a, p. 247). Habitual do filósofo que questiona temas e problemas em suas concepções hegemônicas, Heidegger não entende *visão de mundo* como uma resultante de conhecimentos e experiências adquiridos durante o curso da vida, nem aceita a definição kantiana de contemplação. Para o autor, “visão de mundo é sempre tomada de posição e, com efeito, uma tomada de posição tal que realizamos por convicção própria” (Heidegger, 2009a, p. 249).

¹⁶⁹ Vale conferir um artigo de Luís Gabriel Provinciatto, que investiga a apropriação que Heidegger faz na filosofia alemã, precisamente no idealismo alemão, para pensar a questão da visão de mundo, sem deixar de garantir, na apropriação, “a possibilidade de o significado empregado por Heidegger ser original” (Provinciatto, 2019, p. 188).

¹⁷⁰ Refiro-me à seguinte passagem: “Todos os valores humanos que a arte manifesta são, em conjunto, insusceptíveis de racionalização. Isto é: se a cada um deles de per si a investigação racional pode aprender, desde que se encontram transpostos, transformados e deformados na obra de arte, escapam a essa apreensão, pois não constituem um geral formado de particulares, mas um total que absorveu particulares [...]” (Monteiro, 2006, p. 113).

de qualquer época é essa época, é essa época na poesia” (Monteiro, 1965a, p. 18). Nesse sentido, é lícito afirmar que as vozes epocais atravessam o poema e se misturam com as vozes descentradas do sujeito lírico; e o todo desse material vocal é a garantia de que o “mundo” do poema não seja *dependente* (hierarquicamente falando) da visão de mundo do autor.

Com efeito, Casais não deixa de ser heideggeriano, pois a última frase de suas “Notas sobre a poesia” inscreve precisamente a sua compreensão de *visão de mundo* do texto poético como garantia de manutenção do aberto: a “poesia [está] aberta ao clamor do mundo” (Monteiro, 1965a, p. 26). Também não é incorreto destacar a simpatia do autor por uma poesia sartrianamente *participativa*¹⁷¹. Aliás, a própria etiqueta de “poesia social”, enquanto diferença em relação à poesia lírica, é revisada pelo autor, que as compreende de maneira emparceirada¹⁷².

Em vários momentos de seus textos, Casais Monteiro reitera, quase exaustivamente, que a arte pertence a esse mundo. Em um artigo de 1957 publicado no “Suplemento Literário” de *O Estado de S. Paulo*, “Pensar de dentro”, o autor comenta os motivos que levaram José-Augusto França a se desvincular de *Córnios* (do *Unicórnio* ao *Pentacórnio*), justamente por uma ausência de consciência epocal por parte dos poetas: “Será talvez mais ‘positivo’ reconhecer que estão nessa indiferença, nesse alheamento, os frutos de 30 anos dum constante estímulo a toda a espécie de [...] repulsa oficialmente conduzida por tudo quanto pudesse ser consciencialização do presente” (Monteiro, 1957b, p. 1, grifos do autor). Ainda que seja tentador classificá-lo como partidário de uma crítica sociológica, Casais está mais interessado na consideração da consciência epocal

¹⁷¹ Vale conferir o artigo “O escritor ‘participante’”, em *Melancolia do progresso*, em que Casais Monteiro comenta a noção de *engagement*, defendida por Jean-Paul Sartre em *Qu’est-ce que la littérature?*, e procura afastar o caráter “militante” e “partidário” que o termo induz no interior da obra literária. No texto, Casais sugere que todo autor deva ser “participativo” (*engagé*) no sentido de ser consciente com sua época: “Ora o *engagement* é precisamente a consciência de que, para ser livre, o escritor tem que ser cidadão, e assumir a sua responsabilidade como membro da comunidade a que pertence” (Monteiro, 2003, p. 158).

¹⁷² É esclarecedor um texto de Casais Monteiro publicado em 1965, no número 421 do “Suplemento literário” de *O Estado de S. Paulo*, “Poetas ou traidores?”, que questiona algumas interpretações da obra já aqui citada *A luta literária*, de Fausto Cunha. Nesta, Cunha afirma que há um “limite” na poesia lírica, pois, ainda que em tempos de liberdade, esta não pode ser confundida com “poesia social”. Casais responde: “E a poesia na qual se reflete tal limitação que será, senão poesia social? Pois deixar ver que o próprio problema do amor é afetado pelas limitações do regime de opressão será ‘poesia pura’? Confesso, é para mim inexplicável que um crítico do valor de Fausto Cunha me obrigue a supor que, para ele, poesia social seja apenas ‘A velhice do Padre Eterno’, ou as ‘Odes modernas’. Ou a das ‘auroras da liberdade’ e dos ‘amanhãs que cantam’, para escolher espécimes mais modernos? Ora, poesia social não é poesia política, não é panfleto rimado” (Monteiro, 1965b, p. 4, grifos do autor). Mais adiante, Casais Monteiro conclui o seguinte: “Grandes poetas foram líricos e sociais, com esta especificação importante: que foram sempre líricos, e ocasionalmente sociais. Que significa isto? Que seria ridículo chamar traidor a quem, sob regime totalitário, contemplasse uma paisagem” (Monteiro, 1965b, p. 4).

como elemento autêntico da obra; leia-se o seguinte excerto de “Crítica e sociologia”: “O que importa em cada obra não é o lugar que ela dê aos problemas sociais, mas a autenticidade ‘do’ problema que ela própria constitui” (Monteiro, 1959b, p. 4, grifo do autor).

Ao considerar a época do autor nesta etapa da investigação, meu intuito é ler os rastros epocais, deixados pela saída do sujeito lírico, como *referentes históricos*¹⁷³ que auxiliam a condensar uma consciência histórica¹⁷⁴ no corpo do poema. Deste modo, meu interesse é destacar a incerteza como elemento autêntico de sua poesia, que mantém em aberto a consciência do presente.

No poema “O que foge”, acompanhamos a tentativa do sujeito lírico de apreender uma matéria escorregadia, que lhe escapa “por entre os dedos”. Com as mãos, os sujeitos poéticos monteirianos tentam sentir o mundo, e são elas as responsáveis por orientar a procura incansável. As mãos são ávidas de mundo. Em *Confusão*, há ocorrência do órgão do tato em sete poemas. Em “Poema das mãos tombadas”, “Castelos tombados” e “Destroços”, as mãos desejam o movimento de repouso diante do mundo material em ruínas, como se nota na primeira estrofe daquele – musicado, inclusive, por Fernando Lopes-Graça:

Tombam as minhas mãos
cansadas de tentar gestos
tombam silenciosas
na indiferença calma

¹⁷³ Aqui, aproprio-me daquilo que Walter Benjamin (2018, p. 767) chamou de “índice histórico” das imagens oníricas, que “não apenas pertencem a uma determinada época, mas [...] se tornam legíveis numa determinada época” (Benjamin, 2018, p. 768). O que me interessa nessa colocação das *Passagens* é que mesmo as imagens que fazemos do “mundo” não deixam de trazer uma “indicialidade” epocal.

¹⁷⁴ Certamente que as referências sobre a questão da consciência histórica são abundantes, e exigiria uma aproximação com a teoria da história que excederia nosso escopo. Nessa perspectiva, vale conferir o primeiro capítulo de *Razão histórica*, de Jörn Rüsen, centrado na “teoria da história [que] tem de apreender, pois, os fatores determinantes do conhecimento histórico” (Rüsen, 2001, p. 29). A fim evitar confusões conceituais entre a consciência, a memória e o sentido da história, atendo-me ao campo hermenêutico para sublinhar *consciência histórica* não como um depósito em que os eventos históricos estão enfileirados e armazenados, mas como *interpretação*, precisamente interpretação da experiência – acompanho Rüsen (2001, p. 60) ao afirmar que “o ato constitutivo da consciência histórica [...] consiste na interpretação da experiência do tempo”. Hans-Georg Gadamer, em *O problema da consciência histórica*, contribui de maneira mais significativa ao que quero destacar por consciência histórica. Também ao centralizar a questão da interpretação, o autor afirma que *conhecimento histórico* “é antes compreender um fenômeno histórico em sua singularidade, em sua unicidade. O que interessa ao conhecimento histórico não é saber como os homens, os povos, os Estados se desenvolvem *em geral* mas, ao contrário, como *este* homem, *este* povo, *este* Estado veio a ser o que é, como todas essas coisas puderam acontecer e encontrar-se *ali*” (Gadamer, 2006, p. 23-24, grifos do autor). Por consciência histórica do poema, considero sobretudo o que Gadamer (2006, p. 58) destaca na última das cinco conferências proferidas em 1958, a saber, o conhecimento histórico como equação do “saber histórico e [do] ser histórico”. Em síntese, penso que o poema traz implícito um conhecimento histórico que também os equaciona.

da vida que vai seguindo
(Monteiro, 1993, p. 35).

Porém, apenas em “Mais longe” a incerteza conduz a errância:

Sonhei que embarcava numa nau de sonho
e vogava
incerto nas mãos do acaso
procurando a ilha do meu sonho
(Monteiro, 1993, p. 36).

Já em “Canção doente” e “Órgão da barbaria”, são os dedos que comunicam ações, como é o caso deste, em que se leem os seguintes versos de tecelagem:

Vou, errante, fugindo a quase todos
cansado de repetir palavras sem sentido
entretendo meus dedos indiferentes
a tecer na solidão arquiteturas novas
(Monteiro, 1993, p. 43).

Mas é em “Álcool” que os dedos tecem a incerteza:

Os meus dedos de acaso
– meninos do dia-a-dia –
esboçam coisas sem jeito...
traços, fumo... incerteza
(Monteiro, 1993, p. 45).

Nesses poemas, os movimentos de ação e de repouso já demonstram que as mãos querem agir, criar, transformar o que está em estado de esboço. Em *Poemas do tempo incerto*, as mãos se aproximam ainda mais do mundo material¹⁷⁵. No extenso poema “Intimidade”, publicado pela primeira vez na edição de 1931 que foi estreia de Casais Monteiro como diretor da *presença*, tem-se o exemplo mais ilustrativo das mãos que expressam a consciência de um mundo absurdo. Há três momentos em que o sujeito poético recupera a imprecisão horizontal heisenberguiana, já esboçada em “O que foge”,

¹⁷⁵ Em quatro poemas (“Temperaturas”, “Vertigem”, “À memória de Mário de Sá-Carneiro” e “Pregão da revolta”) podemos ler alguns tipos de mãos: as que ora estão em prece, ora estão erguidas em estado de espera, e em todas elas são perceptíveis uma comunicação poética, como nesses versos de “À memória de Mário de Sá-Carneiro”: “Mãos e braços altos num protesto/ ânsias a pedir sonhos desmedidos” (Monteiro, 1993, p. 64).

sugerindo uma dificuldade de captura do mundo exterior. Para fins de análise, agruparei os três momentos em um *Movimento I* que intitularei de *ângulo de expectativa*.

O primeiro momento diz respeito ao início do poema:

O horizonte fugindo sem descanso
e na esplanada do silêncio
a canção lenta do tempo adormecido...
(Monteiro, 1993, p. 70).

À escuta do tempo, o sujeito lírico sugere um estado de suspensão ao qual ele próprio se encontra, em que contempla (não com os olhos, mas com o corpo) o puro marulhar sonoro de seu exterior, como se pode pressentir nas duas estrofes seguintes:

Orações à vida, ciciadas a medo,
canções só um murmúrio, indecisas
entre a luz e a sombra,
ânsias já sem força de viver...
E as vozes do sonho, inquietas,
que nem acabam já as frases começadas...
Suspensão: no marulhar das horas
que maré trará a espuma da mais alta onda?

Mar morto dos dias
sem ondas de abalar as raízes das coisas.
mar morto de ondas esquecidas a revolver-se sozinhas,
quieto como quem sabe os segredos de tudo...
Ah, lentidão irremediável,
invencível paragem,
onde quebra estrangulado o desejo sem rumo...
turbilhão desfeito de encontro aos quatro muros,
miséria de não ser senão desfeito em nada...
Imensa fome de Mais
em que se enrodilhou um sabor a charco
Nas manhãs de vitória
o eco já das derrotas no cair da noite,
brumas de outono na luz do meio-dia,
clarões, mortiços já da saudade futura,
em tudo a sombra do pressentimento
do erguer vão de tantas catedrais
(Monteiro, 1993, p. 70-71).

Valendo-se de imagens marítimas (“mar morto”) que sugerem certo dinamismo (vejam-se os verbos mobilizados que indicam fratura, como *abalar*, *quebrar*, *desfazer*), o sujeito poético comunica um sentimento de desintegração interior que funciona como condição necessária para uma escuta atenta e silenciosa dos “segredos de tudo”.

Simultaneamente, contempla uma paisagem inviolável nas “raízes das coisas”, mas que, na superfície, se confunde (“invencível paragem onde quebra estrangulado”) com o seu mundo interior fraturado. Como se estivesse à beira-mar, o eu lírico experimenta uma dualidade conflitante, entre luz e sombra, bruma e luz do meio-dia, cair da noite e clarões. Tais ambiguidades podem, pois, supor uma precariedade existencial (“ânsias já sem força de viver”, “miséria”, “imensa fome de Mais”) que se coaduna com o carácter escorregadio da realidade exterior. Assim, o poeta repete o verso inicial no sexagésimo terceiro verso do poema (último da quinta estrofe), configurando o segundo momento do *Movimento I*; cito os últimos versos da quinta estrofe:

Saudades do que nunca tivera...
 carnaval de cinzas, e fogueiras apagadas
 do São João dos outros...
 mas
 o horizonte fugindo sem descanso...
 (Monteiro, 1993, p. 71-72, grifo meu).

A repetição do verso, aqui, não afeta a qualidade do poema como um valor negativo, mas reforça, positivamente, o *ângulo de expectativa* (*Movimento I*), pois transmite o intento de capturar a matéria do mundo. Em síntese, os dois andamentos deste primeiro *Movimento* caracterizam, portanto, a vontade de *possuir o mundo com clareza, não obstante a persistente opacidade*. Cito os seguintes versos da sexta estrofe, em que uma “viragem” passa a ser pressentida:

Oh vida,
 vida em que tudo é cume e logo decadência,
 terrenos movediços em que o sonho absorve
 toda a força, toda a ânsia, e deixa apenas rastros...
 Vozes que pedem vida, medos que anseiam paz,
 e eu despedaçado que ambos exorcizo,
 em busca doutra coisa que nunca se desvenda
 [...]
 Poder,
 na encruzilhada dos rumos,
 esquecer a memória
 e viver os caminhos sem que venha à tona
 o sabor pálido de todos os passados!
 Saber ignorar
 o que em mim viveu alguém que desconheço...
 Entre a vida que escorrega,
 morna,
 e o delírio das horas em cume,

quanta impalpável carícia de momentos perfeitos!
(Monteiro, 1993, p. 72).

Ao cotejarmos o poema com a própria geração de Casais Monteiro, nota-se que esse “eu despedaçado” ressoa na disposição para o Eu fragmentado, questão flagrante na poesia em torno de *Orpheu*, tanto em Fernando Pessoa quanto na poesia daquele que Monteiro considerou como um amigo, a saber, Mário de Sá-Carneiro¹⁷⁶. Se em Pessoa o Eu fraturado se dissolve na multiplicidade (heteronímia), em Sá-Carneiro esse Eu se dilui em uma incompletude que mantém *aberta* a tentativa (horizonte de possibilidade), ou seja, o Eu se caracteriza pelo inacabamento, ou o “quase” que se pressente no poema de mesmo título, em *Dispersão*: “Ai a dor de ser-quási, dor sem fim...” (Sá-Carneiro, 2010, p. 28). Há, portanto, uma afinação entre a dilatação do sujeito poético monteiriano, que impulsiona o esforço de capturar a vida que escorrega, e a dispersão sá-carneiriana¹⁷⁷ que também experimenta o tatear da vida fugidia, como se observa no seguinte quarteto do poema “Crise lamentável”, escrito em Paris: “Gostava tanto de mexer na vida/ De ser quem sou – mas de poder tocar-lhe.../ E não há forma: cada vez perdida/ Mais a destreza de saber pegar-lhe” (Sá-Carneiro, 2010, p. 117).

De volta ao poema “Intimidade”, podemos observar que a repetição do vocábulo “vida” por quatro vezes demonstra que a dificuldade de apreensão do mundo material, afixada no “horizonte fugindo sem descanso”, pode ser superada, como travessia, neste terceiro momento do *Movimento I*. A partir da sexta estrofe, as mãos ensejam novos movimentos, e parecem acompanhar o ritmo pulsional do coração; agora, elas são aptas a capturar a matéria da vida em sua temperatura morna e aproximá-la do corpo. Seus gestos não deixam de herdar todas as mãos que, no decurso da humanidade, foram capazes de fazer, agir, criar e construir, plantar e colher, desvelando, na ação, não o domínio da técnica ou do objeto, mas a força íntima estabelecida com o ente. Nesse sentido, o *Movimento I* é responsável por estabelecer a “intimidade” que se inscreve no título do poema.

Contudo, ao sentir a temperatura morna da vida, as mãos são absorvidas pela matéria; seus gestos não cessam de expressar a consciência histórica, no enleio do sentir

¹⁷⁶ Conferir o texto “Mário de Sá-Carneiro”, publicado no número 21 da *presença*, em 1929, em que Casais Monteiro “previne” o leitor de que “Mário de Sá-Carneiro é para mim como um amigo; e quem falará serenamente dos amigos?” (Monteiro, 1929b, p. 2).

¹⁷⁷ Vale conferir o trabalho de Clara Rocha, *O essencial sobre Mário de Sá-Carneiro*, em que a autora afirma que “a dispersão tem um sentido muito próprio na obra de Mário de Sá-Carneiro: é a dilatação do eu, dividido entre o sonho e a realidade, entre a ânsia de além e a consciência da queda” (Rocha, 2017, p. 12).

e do pensar. O *Movimento II*, ou o *ângulo de preservação*, direciona precisamente para o momento em que as mãos vão além da dimensão da expectativa. A matéria já não é mais escorregadia, pois as mãos tateiam os *tempos sombrios* de um mundo desencantado e desconcertante, no qual o viver acontece em equilíbrio difícil – o “país de sonho e bruma” em que, inevitavelmente, o poeta viveu. O que elas sentem é o horror deixado pelas guerras – um mundo *sem plumas*, para fazer uso de uma imagem cabralina¹⁷⁸. Nesse momento, as mãos se misturam com a matéria sangrenta e cruel deixada pela *catástrofe* do século XX¹⁷⁹. Diz o eu poético na quarta estrofe: “Em vão as nossas mãos estendem dedos mortos” (Monteiro, 1993, p. 71). Já na sexta estrofe, as mãos necessitam banhar-se no sangue de um mundo tão ausente de sentido que essa falta *inviabiliza* qualquer procura de significado¹⁸⁰; esse é o caminho que o eu poético encontra para aceder à própria condição humana:

Ah! Tingir as mãos no sangue dessas sombras
nascer purificado
dum crime que me dê a posse de mim próprio!
(Monteiro, 1993, p. 72).

É certo que, no decurso da história, cada época pôde experimentar um sentimento de crise ou desordem que tipifica o que modernamente se entende por catástrofe, ainda que o termo não fosse utilizado nos moldes atuais. No entanto, a percepção do tempo presente como caótico parece ser nodal na experiência histórica do século em que Casais Monteiro viveu. O “seu” mundo não apresentava nenhuma garantia de segurança e de

¹⁷⁸ Referência ao antológico poema de João Cabral de Melo Neto “Cão sem plumas”, em que o rio Capibaribe, na cidade do Recife, é comparado a um cão sem nenhuma pelugem. Cf. Melo Neto, 1985, p. 44.

¹⁷⁹ Vale destacar que Casais Monteiro vivenciou, em Portugal, os duros anos em que a Europa viveu a Primeira Guerra Mundial e a ascensão dos regimes totalitários. O seguinte excerto de Eric Hobsbawm (1995, p. 30), em seu monumental *Era dos extremos*, é esclarecedor acerca do período: “Viam a guerra mundial como o fim de um mundo [...]. Não foi o fim da humanidade, embora houvesse momentos, no curso dos 31 anos de conflito mundial, entre a declaração de guerra austríaca à Sérvia, a 28 de julho de 1914, e a rendição incondicional do Japão, a 14 de agosto de 1945 – quatro dias após a explosão da primeira bomba nuclear –, em que o fim de considerável proporção da raça humana não pareceu muito distante. [...] A humanidade sobreviveu. Contudo, o grande edifício da civilização do século XX desmoronou nas chamas da guerra mundial, quando suas colunas ruíram. Não há como compreender o breve século XX sem ela”.

¹⁸⁰ Refiro-me precisamente ao que Hannah Arendt (2008, p. 339-340, grifo meu) evidencia no texto “Compreensão política (as dificuldades da compreensão)”, publicado originalmente em 1954 no *Partisan Review* e integrado o volume *Compreender: formação, exílio e totalitarismo*: “Mais do que a perda da capacidade de ação política, condição central da tirania, e mais do que a crescente falta de significado e perda do senso comum; é a perda [...] da própria busca de significado e da própria necessidade de compreensão”.

estabilidade. Compreende-se, assim, que as mãos do poema de Casais toquem naquilo que Hannah Arendt (2008, p. 371) chamou de “mundo fictício às avessas”.

Ao classificar o *Movimento II* como *ângulo de preservação*, busco afirmar que, mesmo manchadas de sangue, as mãos não deixam de ansiar – ainda que de maneira vã, devido ao *cansaço* fortemente presente em *Poemas do tempo incerto*, influenciado por Fernando Pessoa – uma transformação do mundo. Aqui, acompanho Alfredo Bosi (2000, p. 71) que, em uma das passagens mais poéticas de *O ser e o tempo da poesia*, identifica no ofício da mão não apenas o labor e a criação, mas a modificação a partir da comunhão (collotiana) com a matéria: “É precisamente o que faz a mão: adere à superfície da matéria ou penetra-a para modificá-la, para suprir a distância entre o que a natureza é e o que o homem quer que ela seja”. Se no *Movimento I* “expectativa” é o termo pelo qual as mãos comunicam um “ainda-não” que guarda, implicitamente, o vir a ser, ou a vontade de adesão ao mundo pela captura (note-se que o “horizonte fugindo” é acompanhado de reticências, sugerindo continuidade), já no *Movimento II* a ânsia é, pois, o ponto de passagem.

Após o mergulho no absurdo do mundo, ou no que Eduardo Lourenço (2012, p. 5) definiu como *esplendor do caos*, “onde se não vislumbra a sombra de uma ordem”, as mãos não escapam à tentação de interferir no mundo, gesticulando a revolta, a dor que equaciona o “cume” e a “decadência” – e por isso mesmo os seus gestos podem ser lidos como *referentes históricos*, refletindo uma época dessacralizada e fragilizada. Mesmo que sejam derrotadas, elas continuam expressando a mínima ânsia de uma esperança qualquer, como se pode observar nos últimos versos da sexta estrofe do poema: “Mas aí/ morrem as mãos erguidas em ânsia de conquista” (Monteiro, 1993, p. 72). A ânsia é preservada. Mas para a conquista de quê? Da tão almejada *liberdade*, largamente defendida – com animosidade – por Adolfo Casais Monteiro, e considerada nos mais diversos níveis: a do autor, a da obra de arte, a da criação literária, mas sobretudo aquela tecida “em cada momento anónimo da resistência quotidiana [d]o povo” (Monteiro, 2007, p. 73). Ânsia, também, para a conquista da *vida*, essa palavra medular em sua obra, “aquela que, dentro de mim, era mais rica de sugestões quanto à antevisão dos caminhos ao longo dos quais posso conceber a superação dos dilemas do presente” (Monteiro, 2003, p. 35).

O fato de a ânsia ser o elemento de passagem do *Movimento I* para o *II* não implica a eliminação de um pelo outro. Contrariamente, há uma complementariedade que reforça o uso das mãos como um tipo de linguagem não-verbal, conduzindo o sujeito lírico à adesão ao mundo – não deixa de ressoar, nessa questão, as palavras de Octavio Paz (1982,

p. 41) em *O arco e a lira*: “Antes de falar, o homem gesticula. Gestos e movimentos possuem significação. [...] Os homens falam com as mãos”. Nos últimos versos do poema, o poeta as utiliza não somente para efetivar um contato mais próximo com a realidade, mas para comunicar, indiretamente¹⁸¹, a incerteza:

Aí,
nada valem encantações sabidas,
gestos consagrados...
aí tudo passa além da nossa voz
e não têm nome os caminhos...

Inquieto caminhar sem rumo certo...

Sede maior a cada gota de água...

Exílio, hoje, o sonho de ontem...

Eterna vibração,
ânsia para a qual nós somos um caminho,
tão breve em revelar-se,
tão longa a sua fuga...
(Monteiro, 1993, p. 72-73).

A repetição entra em cena, mais uma vez, para dar vivacidade às mãos que apontam (“aí”) para uma espacialidade em que as certezas estão suspensas, pois de “nada valem” o que é sabido, consagrado e nomeado; o advérbio “aí” parece indicar menos um lugar preciso, aqui ou lá, próximo ou distante, e mais “a possibilidade, a viabilização do ser orientado ao aqui ou ao lá” (Heidegger, 2009a, p. 144). As reticências, em seis versos, também enfatizam uma ideia de continuidade da jornada tátil do sujeito poético, em que o “exílio” irrompe não mais como categoria do “sonhado”, e sim do “presente”.

À vista disso, o poema “Intimidade” nos fornece variados meios para demonstrar uma experiência tátil que põe em evidência a abertura epocal da incerteza, pois não se trata, aqui, de uma apreensão puramente abstrata da matéria incerta. As mãos têm sua importância pela sua dupla tarefa de moldar o mundo, em meio à “ânsia para a qual *nós somos*”, enquanto comunidade, “um caminho” – o que permite “revelar” o sujeito poético

¹⁸¹ Apoio-me em um texto de 1952 de Maurice Merleau-Ponty, “Le langage indirect”, que compõe o seu incompleto *La prose du monde*. Nele, Merleau-Ponty (1969, p. 127, tradução minha) propõe um “uso vivo da linguagem” [“usage vivant du langage”], uma vez que o corpo não é um elemento ignorado. Para o estudo das mãos aqui proposto, acredito ser pertinente a interpretação de Marilena Chauí (2002, p. 69) sobre a relação entre corpo e linguagem no filósofo francês: o corpo “é expressivo, pois a linguagem não é processo impessoal do aparelho fonador, nem tradução sonora de essências silenciosas, mas gesticulação vociferante”.

–, mas também de denunciar tudo que é (con)sagrado, diante de uma realidade que faz escapar tudo o que é fixo, onde a sede é sempre maior a cada passo. O verso “revelar-se” parece-me pertinente nesse momento final do poema, pois tanto indica a revelação da ânsia, dita no verso anterior, quanto o próprio acontecer do eu poético (interior) em um exterior experienciado como *inacabado*, e que, a meu ver, não se confunde com *inatingível*, porque a preservação da esperança está precisamente em “cada gota de água”.

Pelo menos nessa perspectiva a poesia de Casais Monteiro se afasta de certo Fernando Pessoa, quero dizer, daquela figura *mutitada* de Pessoa¹⁸², a saber, Bernardo Soares, que, de acordo com um fragmento excluído das edições do *Livro do desassossego* posteriores à de 1990¹⁸³, age “sempre para dentro”. Em Soares, as mãos não alcançam o exterior: “Eu nunca toquei na vida... Sempre que esboçava um gesto, acabava-o em sonho, heroicamente...” (Arquivo [...], s.d.; s.p.)¹⁸⁴. No fragmento 123, note-se como a visão complementa a limitação exposta na ação tática: “Somos todos míopes, excepto para dentro” (Pessoa, 2006, p. 144).

Em síntese, é do “ocultista” Fernando Pessoa que a poesia de Casais se distancia, daquele que “‘sabe’ que tudo é oculto, isto é, ‘percebeu’ a ilusão que vem a ser todo o mundo chamado real” (Monteiro, 1959c, p. 3, grifos do autor). Com efeito, é o próprio Caeiro quem faz a corroboração, pois “Caeiro ‘diz’ precisamente o contrário de Pessoa” (Monteiro, 1959c, p. 3, grifo do autor), como se pode verificar no fragmento 69 dos “Poemas inconjuntos”: “Não sei o que é conhecer-me. Não vejo para dentro” (Pessoa, 2020, p. 95).

¹⁸² Assim Fernando Pessoa confia a Casais Monteiro na carta de 13 de janeiro de 1935, publicada na edição de número 49 de *presença*: Bernardo Soares “é um semi-heteronymo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação della. Sou eu menos o raciocínio e affectividade” (Pessoa, 1937, p. 4).

¹⁸³ Como já evidenciado pela crítica, o *Livro do desassossego* é um exemplo de inacabamento, pois se constitui de numerosos fragmentos, recebendo edições diferentes. A edição de 1990 é de Teresa Sobral Cunha, que já havia participado da recolha e transcrição de textos da primeira edição da obra, de 1982, organizada por Jacinto do Prado Coelho – sem ignorar uma edição menor, de 1961, de Pedro Veiga (Petrus). Cf. Perrone-Moisés, 2001, p. 209-213; Cf. também Pizarro, 2016, p. 14.

¹⁸⁴ Segundo o *site Arquivo Pessoa*, o excerto “Agi sempre para dentro... Eu nunca toquei na vida” consta na edição de 1990 de Teresa Sobral Cunha. Não dispondo de acesso a esta edição, verifiquei que o trecho não consta em edições posteriores – a edição que sucede a de Cunha é a de Richard Zenith, publicada pela Assírio & Alvim em 1998 e pela Companhia das Letras em 1999. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/4495>>. Acesso em: 19 dez. 2024. Não obstante, o *site LdoD*, da Universidade de Coimbra, informa que o excerto é de 1913 e que, após a edição de Cunha, foi incluído no *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*, de Richard Zenith. No *site* é possível acessar o *Fac-símile* do excerto, identificado na Biblioteca Nacional de Portugal com a cota BNP/E3, 27(23)-82.1. Disponível em: <https://ldod.uc.pt/fragments/fragment/Fr478/inter/Fr478_WIT_MS_Fr478a_000>. Acesso em: 19 dez. 2024.

Por fim, no tocante à experiência háptica, pode-se argumentar que, a partir de *Poemas do tempo incerto*, germina uma abertura epocal¹⁸⁵ que se mantém em estado de fermentação durante a década de 1930, e que, a meu ver, constitui a espinha dorsal dos poemas da fase intermediária do autor, abrangendo a década seguinte (*Europa, Canto da nossa agonia* e *Simples canções da terra*), período em que se acentuam o horror e o temor que nos paralisa – como ressalta Octavio Paz (1982, p. 157), surge o “rosto no qual afloram todas as profundidades, uma presença que mostra o verso e o reverso do ser”. Ainda que não tematize a incerteza, o poema “Domínio”, de *Sempre e sem fim*, recupera o sentido tátil para antecipar o tom¹⁸⁶ da conversa com o mundo a ser estabelecida posteriormente:

Que a tua cólera sem perdão derrube.
 Não receies a violência das tuas mãos que destroem
 impiedosas e cegas.
 Caminha e quebra e calca sem perdão
 e queima esmaga aniquila
 sem tréguas!
 Porque só das tuas mãos rasgadas e sanguinolentas
 nascerás.
 Tu: homem e senhor
 (Monteiro, 1993, p. 79).

O título sugere a captura, a posse de um mundo em ruínas. Do ponto de vista estético, os vocábulos indicam precisamente a fratura: “derrube”, “destroem”, “quebra”, “queima”, “esmaga”, “aniquila”. A alternância entre versos longos e curtos, a repetição (“mãos”), a ausência de vírgulas no quinto verso e o polissíndeto do quarto verso estampam um cenário de tensão e fluidez para o qual nós, leitores, devemos nos familiarizar. Além disso, o *enjambement* – recorrente na poesia de Casais – exprime a fratura de sentido em um verso, que continua no verso seguinte (quarto e quinto versos). Essa “quebra” supõe a própria crise do sujeito poético fraturado em busca de sentido, na errância “sem tréguas”. Nesse caminho de escombros, as mãos conduzem ao nascimento (de um novo homem, de uma nova forma de humanidade). Penso que o *poeta do niilismo*, o filósofo Emil Cioran (2014, p. 134), compreendeu, tal como Casais Monteiro, que em

¹⁸⁵ No que entendo, aqui, por disposição epocal do poema avulta, sem dúvida, aquilo que Octavio Paz (1982, p. 230) sublinhou como “modo de ser histórico” do poema, isto é, sua comunhão essencial com o tempo histórico do poeta, mas ao mesmo tempo sua capacidade de transcendê-lo.

¹⁸⁶ Cf. Bosi, 2003, p. 469.

um mundo dilatado o grito agônico provém das “mãos diáfanas; mãos pálidas que queimam; mãos transparentes que tremem”.

3.4 Hora incerta

Escrito entre 1939 e 1941, e datado de 1942, *Canto da nossa agonia* é um extenso poema que, em sua primeira edição, foi publicado pela lisboeta Edições Signo, com tiragem de duzentos e setenta e cinco exemplares. Constituído de quatrocentos e vinte e oito versos, distribuídos em sessenta e uma estrofes, o poema pode ser dividido, para fins de análise, em três partes. A primeira parte compreende as quatorze primeiras estrofes, que vêm destacadas no corpo do texto; os versos – brancos – se alternam entre decassílabos e octossílabos, com exceção da sétima estrofe, única isométrica com versos tetrassílabos. Trata-se de uma invocação, mas de maneira diversa daquela do gênero épico, em que o poeta fala com as Musas para apresentar o acontecimento narrado. Aqui, a voz elocutória do canto (A) se endereça ao “poeta solitário” (B), apresentado já no primeiro verso:

No canto do poeta solitário
 uma nota amarga ainda faltava
 mas na pobre vida mal vivida
 há quanto tempo já ela andava!...
 (Monteiro, 1993, p. 111).

No decorrer desta primeira parte, o locutor lírico invoca, como um chamamento, a presença do “poeta”, que passa a assumir um papel fundamental no prenúncio:

*Um dia ao fim o canto esparso
 em voz clara se abriu
 Onde só fora nocturno indício,
 preso, selado no coração
 a vida abriu em hora amarga
 o veio do novo canto
 Um dia os muros tombaram,
 portas fechadas se abriram,
 mundo de fora e de dentro
 um único mundo ficaram
 A voz que até ali fugia
 a sua flor lhe abriu
 E o poeta
 viu-se enfim a si nos outros,
 ouviu-se a si nas palavras*

*da boca de toda a gente,
que nunca soube se só cantou,
que nunca soube se as ouviu:*

*‘É ainda a tua voz, poeta, esta voz que te responde...
Só tu enches o nosso silêncio da tua palavra,
chave do nosso segredo.
És tu quem nos abres. E quanto
da nossa tua voz não será teu apenas?...*

*Andámos a vida inteira
de olhos fechados.
A vida passou em nós
como se fosse estrangeira*

*Nem sequer um dia esperamos
saber dizer.
Ter que dizer,
nunca soubemos o que isso fosse.*

*E jamais tivemos nenhuma esperança
de um dia querermos fosse o que fosse
– tirando as coisas do dia-a-dia...*

*Mas...
não sei que ânsia.
não sei que chama
à tua voz em nós desperta!
É como se outra coisa houvesse...
Como se um mundo, novo, se abrisse...*

*E os dias passados,
não sei que sabor nos têm agora...
como se tivesse sido mentira...
como se lhes tivesse sempre faltado
alguma coisa indispensável!*

*Lê em nossos corações, poeta!
Lê em nós, por nós, por todos.
dize a palavra, dá o sinal,
a que nossas vidas jamais se abriam!
Levanta a chama!
Quebra o silêncio!
Desperta de nós o sonho indefinido
que em nossa vida inteira havia oculto,
e faz o teu poema do sangue mal ganhado
fá-lo da ressurreição da vida em nós traída!’”
(Monteiro, 1993, p. 112-113, grifos do autor).*

A voz enunciativa (A) parece ocupar uma posição privilegiada, pois apresenta uma realidade exterior marcada pela dinamicidade, pressentida tanto nas recorrentes ambiguidades (“clara” e “nocturno”, “abriu” e “fechado”, na primeira estrofe supracitada)

quanto nos movimentos das multidões, em que “o poeta viu-se enfim a si nos outros”. O contexto favorece o comparecimento de um tipo de poeta que deixa de partilhar semelhanças com aquela figura expressa com vigor na poesia do Romantismo, a do gênio, ou seja, o artista enclausurado na subjetividade. O poeta (B), aqui, se distancia da torre de marfim para engolfar-se às massas e àquilo que Walter Benjamin (1997, p. 46) chamou, em *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, de o “espetáculo da multidão”.

Fora da torre, o poeta se enleia com os outros para que a palavra poética se mantenha como abertura ao horizonte epocal, deixando-se mergulhar na mundanidade do mundo. Como destaca Marcos Siscar (2010, p. 34, grifo do autor), a poesia moderna está suscetível à perda da “visão sacralizada e mitificadora da experiência artística, que separa decisivamente o poeta do ‘comum dos mortais’”. Ao anunciar que os “muros tombaram” e as “portas fechadas se abriram”, a poesia de Casais Monteiro efetua uma aproximação (mais *íntima*) com as experiências da cotidianidade, preenchendo “o espaço totalizante do ‘povo’” (Siscar, 2010, p. 35, grifo do autor). E o poeta se converte em “um ser humano como os outros” (Faustino, 1977, p. 43).

Nesse espaço de fronteiras diluídas, o poeta entra em cena para recobrir uma falta, pressentida no tecido social, oferecendo aos homens a “chave do nosso segredo”. Recorrendo novamente a Siscar (2010, p. 32, grifo do autor), observa-se que a “falta” equivale ao “sentimento de crise [que] deve ser reconhecido como um traço característico, de natureza ética, da constituição do discurso literário moderno. A poesia está em crise; de certo modo, *continua* em crise”. Para o teórico, o tema da crise é revelado pelo mal-estar “do presente como época de desolação, da falta de condições de poesia, da *falta* de poesia ou da poesia que falta” (Siscar, 2010, p. 42, grifo do autor). Nesse sentido, a palavra do poeta, convocado em *Canto da nossa agonia*, supõe menos a pretensão de representar um povo (acredito que, de algum modo, os neo-realistas cobravam esse tipo de atitude dos presencistas) ou exclusivamente a si mesmo, e mais o de comunicar uma crise que equaciona “povo” e “poeta” para desaguar no silêncio.

O verso “só tu enches o nosso silêncio da tua palavra” induz o recobrimento, com o verbo, de algo que está vazio. Poder-se-ia cotejar que o “silêncio” reencontra suas raízes antigas, afiançadas no verbo latino “silere” que, como destaca Roland Barthes (2003, p. 49) em uma aula de fevereiro de 1978, quer dizer “ausência de movimento e de ruído”. Mas, de acordo com a interlocução do poema, não sendo qualquer sujeito habilitado a tal tarefa, acredito que o silêncio conduz à raiz latina “tacere”, ao “silêncio de fala” (Barthes, 2003, p. 50) que se emparceira do mutismo, do calar-se como opção, obrigação ou

proteção. Se *silere* pode ser definido como um “estado” (subjetivo), *tacere* pode ser caracterizado como um “ato” (na linguagem). Apenas o poeta é capaz de confrontar um silêncio que é mobilizado como instrumento de controle, o que David Le Breton (1999, p. 88) classificou como “política do silêncio”, isto é, o silêncio como forma “de poder, de terror, uma forma de controlar uma situação com mão de ferro”. Essa é a “chave do segredo” que lemos no poema: a função do poeta é a luta contra um silêncio imposto que caracteriza a “destruição do sentido, mas também a confrontação íntima com o horror, [pois] tornam a linguagem caduca, ficando das palavras apenas o som, um revestimento vazio que persegue o silêncio” (Le Breton, 1999, p. 105).

A palavra do poeta é dotada de um poder transformador: o de despertar os indivíduos de uma apatia pressentida na vida social, que os mantêm estagnados, inertes. Semelhante à mitológica caverna platônica, os sujeitos comungam uma espécie de dormência social paralisante, avultada em versos como “andámos a vida inteira de olhos fechados” ou “e os dias passados, não sei que sabor nos têm agora...”. Torna-se incontornável à palavra poética não a sutileza, mas uma violência¹⁸⁷ capaz de “quebrar o silêncio”, levando às últimas consequências a escrita, entre a necessidade e a salvação, convertendo o poema em “poema de sangue”. A letra, enquanto signo, deixa de ser um “Outro”, diferente e distante de seu autor, de seu corpo; o sangue dilui as fronteiras e a letra passa a ser corpo.

Apto a figurar o rol da “topografia do sangue” (Martelo, 2008, p. 79), isto é, a galeria de poemas em que a viscosa seiva é o elemento crucial “para construir um efeito metafórico” (Martelo, 2008, p. 80), pode-se considerar que o sangue vertido no *Canto da nossa agonia* não é apenas o do poeta (B), mas também o das vítimas e dos vencidos pela

¹⁸⁷ No entendimento da palavra poética *como* violência, Maurice Blanchot (2001, p. 9) afirma com precisão, no primeiro volume de *A conversa infinita*, que toda escrita “supõe uma mudança radical de época”. Considerando que os ensaios desta coletânea foram escritos entre 1953 e 1965, não deixa de ser oportuno relacionar o catastrófico e “breve século XX” (Hobsbawm) com as potencialidades da escrita literária, afinal “toda palavra é violência, violência tanto mais temível quanto secreta” (Blanchot, 2001, p. 86). A relação do poeta com a (sua) palavra, no jogo da escrita literária, passa a ocupar lugar de destaque no pensamento blanchotiano. A título de nota, vale conferir *O espaço literário*, de 1955, no qual o autor desenvolve aquilo que chama de *palavra experiência*, valendo-se da máxima de que “para escrever um único verso, é necessário ter esgotado a vida” (Blanchot, 2011, p. 91). Também é mister sublinhar o segundo volume de *A conversa infinita*, intitulado “A experiência-limite”, que identifica no setecentista Marquês de Sade (Donatien Alphonse François de Sade) a gênese de uma escrita de sangue que encontra o seu análogo no verso de Casais Monteiro; uma “loucura de escrever” (Blanchot, 2007, p. 204), uma vez que “com Sade [...] temos o primeiro exemplo (mas terá havido um segundo?) da maneira como escrever, a liberdade de escrever, pode coincidir com o movimento da liberdade real, quando esta entra em crise e provoca um vazio na história” (Blanchot, 2007, p. 210).

guerra. Desde logo, a *escrita de sangue*¹⁸⁸ monteiriana não deixa de avultar, no intertexto, aquele jovem Mário de Andrade estreante na cena literária, em 1917, com *Uma gota de sangue em cada poema*¹⁸⁹. Ainda que a obra adote um tom pacifista¹⁹⁰ no olhar do sujeito lírico perante “o torso lívido e canhestro/ da Europa em ruína” (Andrade, 2009, p. 25), como demonstram estes versos do soneto “Prefácio”, que introduz a obra, pode-se examinar no último poema, “Os carnívoros”, o enleio de uma paisagem rural, precisamente um campo de trigo, com o sangue derramado dos mortos e dos feridos. Em uma das últimas estrofes do poema, em que predomina o verso decassílabo, o sujeito poético rememora a degradada paisagem:

Mas o trigo abastoso dos celeiros
relembra o sangue, a vida,
os penosos momentos derradeiros
duma geração toda destruída...
(Andrade, 2009, p. 52).

Na quadra final, o eu lírico oferece um alimento encarnado, abandonando o tom evocativo em detrimento da ironia:

Este é o trigo que nutre e revigora!
É para todos! Basta abrir as mãos!
Vinde buscá-lo!... – Vamos ver agora,
quem comerá a carne dos irmãos!
(Andrade, 2009, p. 52).

¹⁸⁸ Refiro-me ao que o personagem-filósofo Zaratustra, de Nietzsche, pronunciava como sua própria paixão, em relação ao ato de escrever; assim lemos no primeiro livro de *Assim falava Zaratustra*, precisamente nas palavras iniciais do discurso “Ler e escrever”: “De quanto se escreve, só amo o que alguém escreve com o seu sangue” (Nietzsche, 2015a, p. 65).

¹⁸⁹ De acordo com o projeto de Mário de Andrade para a Livraria Martins Editora, datado de um ano antes de sua morte, isto é, 1944, sua obra poética de estreia *Há uma gota de sangue em cada poema* deveria compor o primeiro de dezenove volumes das Obras Completas, seguido das *Poesias completas*. Intitulado *Obra imatura*, o primeiro volume só vem a ser publicado pela Martins Editora apenas em 1960, e “não seguiu à risca o plano firmado por Mário de Andrade para o volume I” (Marques, 2009, p. 20). No entanto, ao consultar a primeira edição, publicada pela Pocaí & Comp., sob o pseudônimo Mário Sobral, é mister destacar que, para além do valor metafórico, há um trabalho gráfico na obra, com o desenho de uma gota de sangue na capa e outras no início de cada poema; um tipo gráfico de gota que, segundo Telê Ancona Lopez (2009, p. 56), “se assemelha ao sangue pingado e aquela que bem se parece com a pena de metal das canetas antigas”.

¹⁹⁰ Telê Ancona Lopez (2009, p. 55) afirma que “Mário Sobral declara-se pacifista e concebe o mundo como um socialista utópico, por assim dizer, transportando-se para o espaço europeu conflagrado”.

Sem ignorar a leitura eucarística que os versos sugerem¹⁹¹ (o sangue sacrificial de Cristo, a parábola do joio e do trigo), interessa-me destacar a posição do sujeito poético em observar a catástrofe, mantendo-se como um espectador (“vamos ver agora quem comerá”) que contempla, com distanciamento, o bárbaro espetáculo do banquete. Telê Ancona Lopez (2009, p. 59) argumenta que o jovem Mário, à época professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, ainda que de maneira comedida, procura, em *Há uma gota de sangue em cada poema*, “cantar a superação da barbárie pela civilização”, deixando por amadurecer, no rol das obras ditas “imaturas”, a face de um engajamento que, como sublinha João Luiz Lafetá (1986, p. 7), apenas se dará à estampa nos três últimos livros do autor: um “poeta político, a maneira de combate engajada e o tema do choque social, presentes em *O Carro da Miséria*, *Lira Paulistana* e *Café*”.

Já em Casais Monteiro, o *Canto da nossa agonia* propõe, a meu ver, uma superação da barbárie apenas possível mediante um atravessamento da própria catástrofe, pondo em causa a viabilidade de estabilização no próprio centro da civilização. Na segunda parte, o “poema de sangue”, esboçado na anterior, se condensa, valendo-se de uma linguagem que aposta na repulsa e no estranhamento. A voz elocutória transpõe a *terra amarga*, documentando o horror:

EM VÃO A TERRA ABRE
o ventre, e floresce.
O homem não merece.
Cadáver já boiando
no charco dos seus vermes,
só finge ainda existir,
a vida dele ausente.

*Ó terra, amarga terra que não vingas os crimes feitos em teu nome,
que não sabes escolher entre o sangue dos heróis
e a lama das veias dos mercenários,
terra que não ouviste ainda o canto da libertação,
terra confundida com todas as mentiras ditas em teu nome,
quando deixarás de viver da morte dos escravos?*

À tona dos rios vão boiando cadáveres.
Na extensão das grandes planícies
já não se vêem as elevações súbitas das montanhas violadas,
só os montões de cadáveres juncam como uma obsessão
os caminhos por onde a morte ceifou.
E, ainda distinto o estertor do último moribundo,
palpitante o espaço ainda do silvo da última granada,

¹⁹¹ Vale conferir a leitura do tema eucarístico no poema “Os carnívoros” e em outros da obra de estreia de Mário de Andrade, feita por Pedro Fragelli em sua tese de doutorado. Cf. Fragelli, 2010, p. 57-61.

eis já a vida impudica querendo esquecer tudo,
 e os homens que sobraram de regresso aos actos de todos os dias,
 como se tudo apenas tivera sido um sonho!
 E, impudico, aquele céu indiferente,
 e a beleza intangível dos largos horizontes,
 como um insulto ao sangue derramado...

Um campo solitário de mortos plantado
 onde como um sarcasmo as cruzes deploram
 o sangue sempre em vão dos corpos esvaído...
 (Monteiro, 1993, p. 116-117, grifo do autor).

Os versos comunicam, de maneira incontornável, um forte apelo social, utilizando o tom denunciatório para desvelar não apenas a brutalidade humana, como também a “terra” (substantivo repetido por quatro vezes) fracassada e ao mesmo tempo cúmplice da violência. Fracassa porque a barbárie epocal a converte em *terra infértil* (“em vão a terra abre o ventre”). É cúmplice por se tornar um palco indiferente aos “crimes feitos em teu nome”.

Nesta segunda parte do poema, a voz poética não se apraz em ser espectadora da realidade exterior, como se evidenciou em Mário de Andrade, visto que se estabelece como *testemunha* dos acontecimentos destacados nos versos. Para reforçar esta perspectiva, destaco dois motivos que viabilizam uma subtração do distanciamento. O primeiro diz respeito à figura do sangue como eixo centralizador do horror, pois além de fazer da *terra* o seu receptáculo, encharcando-a para retirar-lhe o valor e o sentido, assegura versos ausentes de lirismo, como “cadáver já boiando no charco dos seus vermes” e “à tona dos rios vão boiando cadáveres”. Os olhos, aqui, não caracterizam uma janela da contemplação metafísica, como se pode observar em determinada poesia do Romantismo, mas as lentes objetivas que registram o entorno. O segundo motivo, concomitante ao primeiro, se refere ao esquecimento como uma necessidade. A “vida impudica querendo esquecer tudo” indica menos o ato involuntário daquilo que escapa e se esvai, e mais o ato voluntário de apagar os traços da memória, como quem rasura o arquivo e tenta se desvencilhar do passado. Esquecer, aqui, não deixa de evocar a imagem do *palimpsesto*, isto é, o suporte do apagamento, mas também da renovação.

Tais motivos são suficientes, pois, para posicionar o sujeito poético como uma *testemunha ocular* que acompanha o presente acentuadamente caótico. O “esquecimento” não deixa de inscrever seu carácter ambíguo, pois, se por um lado, aponta para algo desejado, a vontade de “regresso aos actos de todos os dias”, por outro consente com o não-agir da indiferença, fazendo da voz poética cúmplice do “céu indiferente”. Nesse

sentido, cristaliza-se no poema de Casais Monteiro um tipo de experiência análoga àquela que Benjamin (1994, p. 115) denominou, na década de 1930, de “pobreza de experiência”, uma vez que a vivência da barbárie “impele a partir para a frente, a começar de novo” (Benjamin, 1994, p. 116), ou como sintetiza o verso de *Canto da nossa agonia*, no tom prosaico que é característico do autor, “como se tudo apenas tivera sido um sonho”.

Nesta segunda parte do poema, a voz poética se distancia, portanto, das malhas do lirismo tradicional para aproximar o “canto” do relato, tornando possível a sua compreensão como um tipo de *testemunho*. Ciente do risco da aproximação com um vasto e consolidado campo investigativo como é o caso das teorias do testemunho¹⁹², não considero incorreto afirmar que os movimentos do sujeito poético, caracterizado como uma *testemunha errante*, em movimento, conferem ao poema uma *coloração testemunhal*.

Vale notar que a fortuna crítica não ignorou o valor testemunhal de *Canto da nossa agonia*. João Rui de Sousa (1973, p. 53) assinala o poema como instaurador de um “momento de protesto” no itinerário poético monteiriano, pois nele convergem a “implantação do regime franquista em Espanha, a invasão da Europa pelas hordas hitlerianas e a ameaça, angustiante e verdadeiramente terrorista, de um [...] ‘paraíso’ fascista” (Sousa, 1973, p. 57-58, grifo do autor). Já em dois estudos dos anos 1980, também se reforçam tais matizes. Em Nádía Gotlib (1985, p. 297), compreende-se que o

¹⁹² Vale referir que o campo de pesquisa dos estudos do testemunho é dinâmico. Por um lado, há uma sedimentada base de investigações que se dedicam sobre o momento histórico do Holocausto e ao que se segue a partir da Segunda Guerra Mundial. Quanto a isso, vale conferir o ensaio de Jeanne-Marie Gagnebin, “Após Auschwitz”, acerca da antológica colocação de Theodor Adorno, em *Dialética negativa*, sobre a impossibilidade de toda a cultura (e conseqüentemente da poesia) depois deste “emblema do intolerável” (Gagnebin, 2006, p. 74) que foi Auschwitz. Essa linha de pesquisa fomenta, pois, a etiqueta de “literatura de testemunho” na recolocação da problemática adorniana. Por outro lado, há estudos que revisitam o conceito de testemunho para ampliar o seu alcance e tornar o escopo mais variado. É o caso dos trabalhos realizados por Márcio Seligmann-Silva. Em um texto de 2009, “O esplendor das coisas”, o autor afirma que a expressão *literatura de testemunho* “tem sido aplicada àquelas obras programaticamente nascidas para testemunhar catástrofes no século XX. Não considero errado se falar em literatura de testemunho, mas creio que não devemos reduzir o estudo do teor testemunhal a essa produção específica” (Seligmann-Silva, 2009, p. 163). Já em um de seus últimos lançamentos, *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*, após um extenso e arguto exame do tema da memória – fundamental para a proposição de novas abordagens que torneiam a lógica colonial e lançam novos olhares para o contemporâneo –, Seligmann-Silva (2022, p. 130-131, grifos do autor) argumenta que “em vez de se falar em ‘literatura de testemunho’, que não é um gênero, percebemos agora uma *face da literatura* que veio à tona na nossa época de catástrofes e que fez com que toda a história da literatura – após 200 anos de autorreferência – fosse revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o ‘real’. Nos estudos de testemunho deve-se buscar caracterizar o ‘teor testemunhal’ que marca toda obra literária, mas que aprendemos a detectar a partir da concentração desse teor na literatura e na escritura do século XX”. Nesse sentido, ao propor uma aproximação com o campo do testemunho, tenho em vista o “conceito de testemunho [que] tornou-se uma peça central na teoria literária nas últimas décadas devido à sua capacidade de responder às novas questões postas por várias áreas de pesquisa” (Seligmann-Silva, 2022, p. 132).

poema não é um mero espelho da realidade, mas antes “assume as funções críticas de questionador e comentarista do mundo absurdo da guerra”. Jorge Cury (1985, p. 19, grifos do autor) ratifica, com efeito, um “tempo da solidariedade”, uma vez que “continua Casais Monteiro a tradição de, iniciada, Antero de Quental de fazer-se o *vate*, o profeta da libertação ou como revelador de um novo *apocalipse*”.

Com efeito, se testemunhar é vocacionar os valores da fidelidade e do comprometimento com os fatos ocorridos pela voz daquele que narra, a terceira e última parte de *Canto da nossa agonia* aposta não em um testemunho centralizador, mas em uma proliferação de vozes que assumem o lugar de testemunha ocular¹⁹³. Há um atravessamento – já estudado no capítulo anterior – que perfila o mundo exterior para comunicá-lo, fazendo da incerteza o objeto da confissão:

ESTA É A HORA INCERTA ENTRE A DERROTA E UM SONHO
[INCERTO DE REDENÇÃO!]

Esta é a hora difícil em que só ficou um abismo sobre o qual, suspensos,
nem sabemos se nos estamos despenhando ou vamos já subindo,
esgarçando as mãos nas arestas vivas da rocha íngreme,
com todo o peso dos sonhos destruídos atraindo-nos ao precipício...
É a hora da salvação difícil em que tudo é perigo iminente
de não haver mais senão um vazio insondável
coalhado de cadáveres ao fundo,
de cadáveres que fazem todos os gestos da vida,
mas não passam afinal de sombras despegadas da vida...

É a hora...
terá de ser a hora da ressurreição
em que da carne espezinhada a vida enfim reverdeça,
fênix invencível.

É preciso que seja a hora!
(Monteiro, 1993, p. 118-119).

Neste excerto, a leitura dos versos põe em evidência a exploração da linguagem poética no que tange a sua capacidade de absorver o tom prosaico. Os versos longos, sem ritmo ou métrica regulares, validam não apenas a sua “respiração” – o que Octavio Paz (1982, p. 361) classificou de *ritmo verbal* do verso, isto é, “a velocidade, lentidão ou

¹⁹³ De certo modo, Jeanne-Marie Gagnebin (2006, p. 57) também entende o testemunho como uma questão de “atravessamento” de vozes que são ouvidas para serem comunicadas. Destaco a seguinte passagem de *Lembrar escrever esquecer*: “Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro”.

tonalidades que o idioma adquire neste ou naquele momento, nesta ou naquela boca, [que] logo tendem a se cristalizar no ritmo poético” –, mas também o próprio sentido de um testemunho mais imediato das experiências humanas, ao incorporarem os elementos narrativos.

Irrompem, portanto, vozes que testemunham um tempo de incerteza em que convergem todos os “sonhos destruídos”, no liminar entre a “derrota” e a “redenção”. A “hora incerta” é o tempo dos encontros, da experimentação coletiva (evidenciada nas conjugações no plural, “nem sabemos”, “atraindo-nos”, “fazem”, “passam”) que pode, enfim, se reconhecer na partilha de um canto agônico que é, afinal, “nosso”, tal como consta no título do poema, e que exprime de maneira autêntica o modo de estar presente.

Ao passo que a “hora incerta” determina a reunião dos entes humanos, ela também impõe uma suspensão que significa a retenção da compreensão – tradicional – de tempo como medição, isto é, a “indicação do tempo [*Zeit-Angabe*] pelo relógio” (Heidegger, 2009b, p. 74). Resulta dessa operação uma dupla abertura, tanto para um tempo imensurável¹⁹⁴, quanto para o abismo que ameaça o equilíbrio difícil, entre o “despenhar” e o “subir”, no confronto com o “peso dos sonhos destruídos” enquanto força que impele ao “precipício”.

A meu ver, a incerteza configura um *espaço de entremeio* que equilibra os polos opostos: de um lado a presença excessiva de realidade, expondo o amontoando de cadáveres pelo caminho; do outro, a ausência de sentido instalada no “vazio insondável” do cotidiano, revelando a desilusão dos sonhos em ruínas. E mais: de um lado dos polos pressente-se um pessimismo que se afiança no adjetivo “difícil”, significando o sentimento de derrota, estampado no primeiro verso; do outro, o otimismo que se deixa entrever através da esperança, da “hora da ressurreição” em que a vida possa, enfim, reverdecer.

Pode-se concluir que a perspectiva histórica, frequentemente sintetizada, aqui, pelo termo “epocal”, contribui diretamente para a estruturação da incerteza como um

¹⁹⁴ Como é sabido, Heidegger publica, em 1927, o seu maior tratado, *Ser e tempo*, mas de maneira incompleta, compreendendo apenas uma única parte dividida em duas seções. Como parte do programa, a terceira e inexistente seção devia dedicar-se ao tempo, ou melhor, ir do tempo ao ser, no caminho reverso. No entanto, em 1962, profere uma conferência precisamente intitulada “Tempo e ser”, em que retoma a questão. Neste texto, há uma classificação do tempo dividida entre conhecido e desconhecido que acredito ser relevante para a compreensão do que sublinho como imensurável da hora incerta: “‘Tempo’, do mesmo modo que ‘ser’, nos é conhecido através de representações correntes, mas também, do mesmo modo, desconhecido, tão logo empreendamos a discussão do que é próprio ao tempo” (Heidegger, 1989, p. 210, grifos do autor). Nesse sentido, penso o “imensurável” da hora incerta como aquilo que “escapa” da representação do tempo conhecido (da medida, do relógio).

ponto de intersecção. Utilizando o Diagrama de Venn, é lícito esboçar que o conjunto A afiança a incerteza em seu sentido tradicional, valorada como algo negativo e a ser evitada; e o conjunto B contém a incerteza como necessidade ou, como destacado no primeiro capítulo desta tese, como benefício. Neste espaço interseccional se desenvolve, portanto, um modo de estar presente que absorve os elementos dos conjuntos para formar um nexos entre a realidade exterior ao poema e a dimensão subjetiva já aqui caracterizada como *aberta* ao fora de si. Entre o pessimismo de uma realidade histórica arrolhada pela guerra e um otimismo esperançoso de que “a vida enfim reverdeça”, manifesta-se um viver incerto determinado por um estado de espera que de modo algum paralisa a dinâmica interna do poema.

Esperar é abrir-se ao horizonte de possibilidade daquilo que pode ou não vir ao encontro. No poema, a expectativa “é preciso que seja a hora” não é estática, pois se move pela intersecção para projetar uma antessala do existir humano. É nela que o poeta, outrora convocado para recobrir a falta, se apresenta como contemplador do abismo. Porém, apenas a superfície é contemplada, uma vez que o vazio é “insondável”, diferentemente do que ocorre na poesia de Teixeira de Pascoaes, em que se estampa, desde a sua estreia literária em 1898, uma habilidosa contemplação (metafísica) das regiões mais profundas dos abismos para deles revelar o inviolável mistério¹⁹⁵.

No *Canto da nossa agonia*, a poesia tornea o metafísico não para negá-lo, mas para assumir a consciência de que a superfície do abismo, ao obstruir o mergulho em profundidade pelo empilhamento da “carne espezinhada”, exprime, de maneira suficiente, um tempo presente de fragilidade. Pode-se concluir, portanto, que a poesia de Casais Monteiro, até aqui analisada, consolida um viver incerto que, em sua condição intervalar, tende a tudo equacionar: as dimensões histórica e estética, eu e mundo, subjetividade e objetividade. Procurei, neste capítulo, evidenciar uma incerteza que se apresenta menos pela sua chave tradicional da desorientação, e mais por uma orientação consciente de sua época, o que permite, por fim, caracterizá-la como ponto de equilíbrio, o *difícil equilíbrio* entre as forças antagônicas.

¹⁹⁵ Refiro-me à obra *Sempre*, que o autor elege como sua primeira publicação de poesia, na qual destaco os seguintes versos do poema “As minhas sombras”: “Porque entender a treva é ser a claridade/ e posso contemplar o Abismo; ver-lhe o fundo!” (Pascoaes, 1997, p. 292). “Ver o fundo” do abismo, em Pascoaes, equivale, pois, a uma apreensão do metafísico não como fuga, mas como escolha consciente – de sua poesia – da sondagem como um caminho para compreender o físico. Cf. Araujo, 2021, p. 1082-1094.

CAPÍTULO IV – O EXISTIR INCERTO

“E quanto mais longe, mais distante, mais sozinho
Melhor tu próprio ouves a melodia indizível da vida que te afoga...”
(Adolfo Casais Monteiro, *Poemas do tempo incerto*, 1993, p. 65).

“Aonde irei neste sem-fim perdido,
Neste mar oco de certezas mortas?”
(Mário de Sá-Carneiro, *Indícios de oiro*, 2010, p. 76).

Sem ignorar a variedade de caminhos interpretativos que se possa estabelecer acerca de dois dos principais periódicos modernistas da geração de Casais Monteiro, *Orpheu* e *presença*, pode-se seguramente afirmar que o primeiro, por conta da experimentação estética, concebe uma sintonia com as vanguardas que eclodem nas principais capitais europeias. Quanto a isso, Luís Adriano Carlos (2021b, p. 42) destaca que o grupo modernista “tinha acertado o relógio pela Europa”, ao passo que a Renascença Portuguesa (através de seu órgão, *A Águia*), “mantinha o relógio mais atrasado na sua missão de intervenção pública essencialmente de cariz nacionalista”. Em síntese, a geração de *Orpheu* alinhou Portugal com o resto da Europa no sentido de tornar o momento histórico “um reflexo lisboeta localizado de certas correntes estéticas cosmopolitas, sobretudo parisienses” (Saraiva; Lopes, 1985, p. 1055).

Já o segundo periódico viabilizou um maior afinamento da poesia com questões relativas ao Sujeito, acenando não para o indivíduo português, mas para o Homem em seu sentido amplo. Acompanhamos a geração presencista interessada na individualidade do artista (*princípio de individualidade*), no processo de criação, bem como nas marcas do Eu que se deixam localizar nos liames entre a personalidade do sujeito real e o sujeito poético – o que decerto estrutura aquilo que José Régio entendia como a *sensibilidade artística*¹⁹⁶ enquanto questão basilar da moderna poesia portuguesa.

É certo que essas duas leituras são lugares-comuns. Entretanto, elas nos auxiliam a ilustrar a dificuldade de fixação da poesia de Adolfo Casais Monteiro em determinado movimento literário. No caso de *presença*, havia uma consciência, por parte dos diretores

¹⁹⁶ Sublinho um excerto de 1925, extraído de seu *As correntes e as individualidades da moderna poesia portuguesa*: “A verdade é que as mais diversas tendências cooperam na Arte moderna – e que esse seu caráter dito modernista provém sobretudo de certa sensibilidade característica dos artistas de hoje. Quero eu dizer: O Modernismo é antes uma disposição de certa sensibilidade moderna, do que uma nova concepção de Arte, e portanto uma nova escola artística” (Régio *apud* Martines, 2019, p. 71-72).

e dos colaboradores, de que a poesia devia ser expressão de uma voz autêntica humana (isto é, da personalidade) e que se dirigisse para o universal. De algum modo, é o que enfatiza o jovem crítico Casais Monteiro de 1929, no texto publicado na revista *Claridade*, precisamente intitulado “Claridade e obscuridade”¹⁹⁷, ao abordar a universalização do Homem:

Caminhamos para uma mais perfeita compreensão do *homem completo*. Tende-se para a expressão do mais autêntico, do que por vezes é menos aparente, daquilo que é, precisamente, mais difícil de traduzir nas formas lógicas da linguagem – viciadas na expressão do que é *apenas* racional e inteligível – e portanto insuficientes para exprimir uma *outra realidade*: a realidade que é o homem desejando-se completo (Monteiro, 2004, p. 56, grifos do autor).

O estreante Casais Monteiro se vale, aqui, da relação tensional entre o *aparente* e o *autêntico* para justificar que o “homem completo”, ao converter-se em objeto de preocupação dos jovens poetas presencistas, diz menos respeito, na poesia, a uma ordem sociológica ou antropológica, e mais a uma ordem transcendente. Em sua tese de doutoramento sobre Casais Monteiro, José de Castro Branco (2013, p. 354) destaca que o interesse dos poetas de *presença* pelo tema do “homem completo” de modo algum visa revelar a sua “condição humana”, como se a poesia estivesse voltada para “a realidade quotidiana, os factos concretos”, mas, antes, dão corpo a “uma forma metamorfoseada ou mítica de se transcender, de recriar, de visitar”. Outros críticos também corroboram essa perspectiva latente da poesia presencista, como é o caso de Benjamin Abdala Júnior e Maria Aparecida Paschoalin (1982, p. 135-136), que realçam “o desligamento do escritor da realidade concreta do país. Com o presencismo, há a psicologização do Modernismo em sentido conservador”.

Nesse sentido, ao assumir essa perspectiva como “porta de entrada” ao presencismo, é possível destacar a poesia de Branquinho da Fonseca (diretor que precede Casais Monteiro na *presença*) como exemplar, pois em seus versos o Eu lírico quase sempre se apresenta como um emigrado de si mesmo, que se autoquestiona para tentar completar uma espécie de painel interior despedaçado. É o caso de “Poema duma

¹⁹⁷ O referido texto integra a edição *Considerações pessoais*. Segundo um levantamento realizado por Lilian Ferrari, em sua dissertação de mestrado sobre Casais Monteiro, atualmente só existem dois dos quatro únicos números da revista *Claridade*, tanto na Biblioteca Municipal do Porto quanto na Biblioteca Nacional de Portugal. Cf. Ferrari, 2019, p. 63.

epígrafe”¹⁹⁸, publicado na sexta edição do periódico coimbrão, em que se lê a seguinte quadra: “Ó emigrante de mim/ que sempre ao cais me regressa/ esta viagem sem fim/ onde a ausência não começa” (Fonseca, 1927a, p. 7).

Em 1923, nas páginas de outra revista coimbrã, a *Bysancio*¹⁹⁹, José Régio publica um poema, “Soneto dos vencidos”, que vai ressoar na poética intimista de Branquinho da Fonseca. De modo análogo ao Zaratustra de Nietzsche, que se recolhe nas montanhas para glosar com o silêncio, o Eu lírico exprime o seu ressentimento para com a sociedade que lhe trata como galhofa, sugerindo um movimento contrário à realidade exterior: “Quando eu subi à serra, alguns troçaram/ enquanto a multidão, em volta, ria.../ e troças e risadas arranharam/ tudo o que em mim sentia e se doía” (Régio, 1969, p. 137). Se na poesia da fase intermediária de Casais Monteiro os sujeitos poéticos são impelidos, pela consciência da incerteza, a uma captura – háptica – do mundo, em Branquinho da Fonseca essas aproximações são inviáveis. Na edição de 1928 da *presença* (que compreende os números quatorze e quinze, em único exemplar), lemos em dois poemas de Branquinho, sob o pseudônimo de António Madeira²⁰⁰, o *questionamento* do contato com o mundo exterior. Notem-se os seguintes versos iniciais do poema “Chuva”: “O mundo.../ que me importa? Olho sem ansiedade o horizonte...” (Fonseca, 1928a, p. 10). Também do poema em prosa “As viagens”: “Antes seja afastado do que já alcancei que o seja daquilo para que vou. A posse é um declínio” (Fonseca, 1928b, p. 10).

Colocada a realidade exterior entre parêntesis, é pertinente reafirmar, neste momento, que foi possível ao capítulo anterior evidenciar, pois, um outro poeta Casais Monteiro, diferente do crítico de 1929 que escreveu “Clareza e obscuridade”. A experimentação das inseguranças e das incertezas epocais, que foram vivenciadas por Casais Monteiro e outros poetas, conferiu à sua poesia, sobretudo àquela do período intermediário (década de 1940), uma *atenção* à realidade que invariavelmente impeliu o sujeito poético mais para as fronteiras da subjetividade, no engolfar com o social, e menos para a dimensão mítico-transcendental.

¹⁹⁸ Vale referir que o poema também faz parte da antologia *A poesia da 'Presença'*, organizada por Casais Monteiro. Cf. Monteiro, 1959a, p. 185.

¹⁹⁹ De acordo com Fernando Guimarães (1969, p. 67), a revista *Bysancio* não apenas antecede cronologicamente a *presença*, mas funciona como *preparação*: “Antes da publicação, em 1927, da *Presença*, as primeiras manifestações da geração que prepararia o nosso segundo modernismo traduziram-se no aparecimento de duas revistas: *Bysancio* (1923) e *Triptico* (1924)”.

²⁰⁰ Os poemas também se encontram na antologia *A poesia da 'Presença'*. Cf. Monteiro, 1959a, p. 191; 193.

Após a leitura do movimento de aproximação com a realidade, o que se propõe nesta última etapa da pesquisa é o estudo do movimento contrário, agora de distanciamento, seja para com a realidade exterior, com o mundo ou a vida – o que, sem dúvida, *aproxima* o poeta dos temas de interesse dos presencistas. Respeitando as particularidades de cada conceito (“realidade”, “vida”, “mundo”), ressalte-se que não é de nosso interesse equiparar tais conceitos como sinônimos, mas sim, à medida que se manifestam na poesia de Casais, referi-los como indicadores da dimensão exterior ao eu poético, isto é, o “fora” da esfera do subjetivo. Nesse sentido, o intuito deste capítulo é o de efetuar uma passagem do *nível experiencial* (visado no capítulo anterior) para uma *dimensão existencial*, operacionada pelo movimento de recuo, o que nos permite averiguar algumas modulações da incerteza que conferem à poesia de Casais Monteiro uma coloração existencial.

Para justificar o estudo, aproprio-me de algumas passagens do texto “A arte contra a ordem”, publicado no último número da revista *A Águia*, em 1932, passados três anos, portanto, da publicação original de “Clareza e obscuridade”. Preliminarmente, há uma razão para este ensaio principiar a coletânea de crítica *Considerações pessoais*, pois aqui Casais Monteiro estabelece com rigor as bases conceituais e programáticas do presencismo, tais como a liberdade, a sinceridade, a subjetividade e a individualidade. Na sequência, o autor utiliza o binômio clássico/moderno para entender a arte clássica como um caminho em direção oposta à matéria “vida”, e a arte moderna um caminho ao seu encontro. É precisamente com base no jogo de aproximação/distanciamento que, para o crítico, “tudo vibra e palpita na obra do artista moderno, porque ele não vive numa torre de marfim a polir uma obra desumanizada, mas pelo contrário aspira a criar segundo a sua própria maneira de ser, sinceramente” (Monteiro, 2004, p. 33). Acompanho, deste modo, a valoração da “vida” enquanto *topos* elementar da arte moderna, uma vez que, de acordo com o crítico, nela está implícita uma superação – nietzschiana – daquele “homem completo”, isto é, o suplantar dos acontecimentos habituais, com vistas, agora, a um horizonte mais alargado, a saber, a *existência*: “É preciso que o homem se dispa dos gestos da imitação, que se erga acima das imposições do hábito: só assim, nesta depuração que deixa a nu a sua essencialidade, poderá ele contactar com o plano da *completa existência*” (Casais, 2004, p. 32, grifo meu).

A citação é pertinente pelo seu caráter introdutório ao que será desenvolvido neste último capítulo, ou seja, a disposição do eu poético perante a “existência completa”. Nos passos seguintes do estudo, serão averiguadas duas modulações da incerteza, que se

caracterizam como “estados”, ou melhor, como *modos de ser* de um existir incerto que permitem aferir a tensional relação do eu poético com a dimensão existencial na poesia de Casais Monteiro.

4.1 Primeira modulação: a desfamiliaridade

Sem dúvida a relação do homem com o seu entorno constitui uma das experiências mais basilares e originárias do existir humano. Incomensuráveis são os documentos que evidenciam, ao longo da história, os variados e complexos desejos de pertencimento à realidade exterior que, em última instância, evocam a vontade de domínio como condição do existir. Ao fim e ao cabo, esse mesmo existir parece significar um estar no mundo sem que o *mundo* precise ser plenamente compreendido, mas, tão somente, capturado.

Com base nesta síntese, pode-se afirmar que o século de Casais Monteiro alicerçou um abrangente questionamento da realidade – do mundo e da existência –, manifestando-se, todavia, por meio de um *desajuste existencial* que revela uma cisão em relação ao “eu”. Por motivos variados (guerras “mundiais”, doenças, regimes ditatoriais), a arte, de um modo geral, reverbera interrogações que supõem o perigo iminente à própria vida.

Diante deste cenário, os poemas de Casais Monteiro estampam um desalinho com a realidade (o “fora”) sem necessariamente negá-la por completo – o que, afinal, poder-se-ia supor como o contrário da ânsia da ligação, isto é, o estágio do negativo em que os valores se ausentam e a fuga se afigura como saída essencial, local proeminente do conceito de niilismo, ou melhor, daquilo que em Nietzsche, entre outros, se assume como a radical esfera do *niilismo negativo* enquanto “império do nada, o reino da negação, a negação dirigida contra a vida no seu conjunto, com todos os gemidos que a acompanham, da angústia à falta, do culto da morte à apologia da renúncia” (Pelbart, 2013, p. 117). Antes, expõem o movimento oscilante de vacilação, em consonância com uma experimentação epocal do pessimismo que duvida da realidade, mas que investe concomitantemente na busca pelo seu significado.

Na primeira fase de sua poesia (1929-1937), o poeta recorre à imagem de uma amarra para expressar a fragilidade do vínculo primordial entre o sujeito e o que genericamente se compreende por mundo. Ainda que não trate da incerteza, o poema “Achar-me”, de *Confusão*, reflete a relação sob a perspectiva da inviabilidade:

Distante, como morto, às vezes sonho-me,
 Cortados os cabos,
 Desenrolada a mola que se gasta
 Vagarosa,
 Num ponto...
 (Monteiro, 1993, p. 32).

Valendo-se da concisão e da fragmentação, elementos estruturantes de sua poética, o poema comunica, no primeiro verso, uma *relação posicional*, uma vez que o sujeito poético se encontra afastado do mundo (“Distante”), como um observador, alheio a si e ao seu exterior. Um “eu” que já não mais se identifica com aquele “homem completo”, condicionado pelas “imposições do hábito”, e que, conforme observa o crítico Casais Monteiro anteriormente citado, necessita de um processo de “depuração”. Note-se que a questão posicional deste primeiro verso é reforçada pelo título: em ambas as instâncias temos dois verbos que funcionam como marcadores de subjetividade, a saber, “achar-me” e “sonhar-me” – dois verbos transitivos, no infinitivo, acompanhados de seus objetos diretos, no caso os pronomes oblíquos em questão. Dito isso, depreende-se uma dupla procura: (i) pela dimensão do onírico, se estabelece uma busca por um Eu imaginado, idealizado, que se projeta ou é projetado; (ii) através de um mergulho intimista, o Eu se dirige às instâncias daquilo que foi perdido, negado, ocultado, mas que anseia pelo regresso. O título e o primeiro verso vocacionam, assim, uma espécie de intersecção, na qual se encontra um Eu fraturado, entre o perdido e o imaginado, que responde a esse chamamento, nos versos seguintes, com a enunciação de outra fratura, a da relação com a dimensão exterior, através da imagem do cabo.

Nos versos seguintes, é possível destacar uma *relação situacional* que apresenta como problemática a relação de seu sujeito elocutivo com o mundo. Ainda que recorra a imagens mecânicas, como “cabo” e “mola”, o segundo verso (“Cortados os cabos”) põe em cena um vínculo frágil que nomearei de *desfamiliaridade*. O sujeito já não sente mais o mundo como uma morada acolhedora, pois a mediação se torna intolerável, o que equivale à vivência de uma vida sem sentido. Tudo é *estranho* porque nada é concreto ou palpável. Até aqui, o esforço desta pesquisa vai precisamente na direção de evidenciar como a poética monteiriana evoca o estranhamento dessa realidade fugidia, em sintonia com diversos autores que igualmente pressentiram esse “algo” que escapa – basta lembrar a constante e necessária incompletude do princípio de Heisenberg, ou o inacabamento sempre renovado das viagens hermenêutico-fenomenológicas de Heidegger.

Quanto mais familiarizado o homem se encontra em relação ao mundo, mais retesada se dispõe a corda que o enleia ao *Dasein* enquanto modo de presença. Isso significa que o *desfamiliarizado* necessariamente deixa entrever a desorientação em relação ao modo de ser e de estar presente na existência, como se pode depreender no poema “Achar-me”, a partir do momento em que o sujeito poético desata, vagarosamente, uma mola até um ponto indefinido, acompanhado de reticências, no último verso.

Outrossim, o poema “Sempre e sem fim”, de livro homônimo, também exprime a *desfamiliaridade* enquanto termo da experiência de uma vida desnordeada, sob o signo daquela mesma *confusão* inscrita no título de sua obra de estreia. Neste poema, é significativo o momento em que o eu poético anseia, na sexta estrofe, por uma vida “sem bússola nem equipagem/ sem velas e sem navio!” (Monteiro, 1993, p. 108), em que estão suspensos todos os pontos de referência que oferecem a estabilidade da experiência humana. Desamparado, o sujeito é exposto ao horizonte tensional próprio da incerteza, já esboçado na primeira quadra do poema: “Sempre e sem fim a vida.../ tão *pesada* de incerteza/ tão *plena* de impossíveis/ mas a tamanha altura erguida!” (Monteiro, 1993, p. 107, grifos meus).

A meu ver, a suspensão de indicadores de orientação como cabos e bússolas pode ser interpretada como um fenômeno existencial elementar para a caracterização da *desfamiliaridade* como uma *força* descentralizadora que impele o sujeito poético ao afastamento de uma “vida tão pesada”. O *desfamiliarizado* é aquele que impõe sobre si mesmo a decisão de pôr-se à parte do mundo objetivo, e os motivos são diversos: negação, transcendência, imaginação, e até um recolher-se como princípio de sabedoria, encapsulado na *fuga mundi* do contexto monástico.

É certo que de Platão aos existencialistas, dos estoicos aos niilistas, o fastio da realidade concreta se manifesta em um *corpus* filosófico nada monolítico, deixando entrever a própria fragilidade da existência. De maneira abrangente, é lícito sublinhar que, nos estudos literários, a definição essencialista da literatura como insatisfação do “real” já é compreendida, entre os críticos, como canônica – note-se a já consagrada passagem de Leyla Perrone-Moisés (1990, p. 103), em *Flores da escrivantina*, acerca da criação literária: “A literatura nasce de uma dupla falta: uma falta sentida no mundo, que se pretende suprir pela linguagem, ela própria sentida em seguida com falta”. Respeitando as diferenças e as complexidades de conceitos como “real” (no sentido de realidade objetiva) e “mundo”, sem incorrer no risco do reducionismo, interessa-me, com efeito,

situar a *desfamiliaridade* como um “estado” característico de uma modernidade literária que levou às últimas consequências a fragmentação enquanto força descentralizadora.

Cabe salientar que, nos textos críticos da modernidade, ainda que a *desfamiliaridade* não seja referida diretamente, sua concepção está consolidada em estudos como o de Henri Meschonnic, de 1988, *Modernidade, modernidade*, que valora o conceito como um conjunto instável composto de diversos mitos que se solidificam nos discursos: mito da ruptura, da novidade, da crise de unidade. Se a modernidade equivale a uma fratura que a dispõe para o transitório e para o desconhecido, resta ao conceito afiançar, segundo o teórico, um “sentido de ruptura [que] acarreta um duplo efeito, um duplo mito: o de declínio, o do progresso. Ruptura em relação ao passado: decadência. Ruptura em relação ao futuro, com o passado: vanguarda” (Meschonnic, 2017, p. 183). Não obstante a estratégia do autor em identificar a ruptura com o presente como característica do pós-moderno – uma vez que o moderno transforma a vida a partir do presente, e o pós-moderno a cismando, definindo-se como momento da “urgência de sentido” (Meschonnic, 2017, p. 293), ou “o medo de não reconhecer o presente” (Meschonnic, 2017, p. 295) – textos dessa natureza nos são oportunos para nos auxiliar a definir a *desfamiliaridade* como um modo de esquivar-se (da realidade, do tempo presente) que é característico da poesia moderna. De modo semelhante, Marcos Siscar (2017, p. 20, grifo do autor) também caracteriza a poesia moderna como recusa: “Na modernidade, [...] a poesia passaria a dizer respeito ao social *a contrapelo*”. Mais adiante, o crítico conclui: “A poesia só diz respeito ao real quando o rejeita como um todo. Seu movimento é de distanciamento e de renúncia” (Siscar, 2017, p. 20).

Diante do exposto, compreende-se que a *desfamiliaridade* é a condição de possibilidade de apreender o mundo como um conjunto de forças que, à Nietzsche, não tem um centro gravitacional. Não se deixa de avultar, aqui, aquele Nietzsche de 1884 que afirmou o seguinte, no Fragmento 25 [116]: “O mundo que é constitui-se de uma *ficção*. Existe apenas o mundo que se torna” (Nietzsche, 2005, p. 167, grifo do autor). Ao fim e ao cabo, o *desfamiliarizado* percebe o mundo como ilusão, ou como “*um problema* no sentido em que nos perguntamos se é esse o âmbito que contém o homem mesmo quando caem todas as perspectivas provisórias e particulares” (Vattimo, 2010, p. 52, grifo meu).

Exemplos dessa experiência da *desfamiliaridade* podem ser observados na geração de Adolfo Casais Monteiro, sobretudo em dois autores que lhes foram próximos, a saber: Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Do primeiro, é considerável destacar uma passagem “inicial” do fragmentado *Livro do desassossego* – uma vez que qualquer

ideia de “início” seja sempre suspeita em Pessoa – em que o ajudante de guarda-livros, mobilizado por uma espécie de saturação da realidade, *se posiciona* na “orla das gentes” (Pessoa, 2006, p. 40). De acordo com Leyla Perrone-Moisés, a obra é perfilada de movimentos oscilantes, pois a qualquer sinal de avanço por parte do sujeito, este também recua, se assemelhando ao movimento das marés: “Como a maré, o sujeito do *Livro* tem suas enchentes e suas vazantes” (Perrone-Moisés, 2001, p. 281). Ainda que, segundo a autora, Soares seja “um fetichista da linguagem” (Perrone-Moisés, 2001, p. 264), não há qualquer exasperação por parte do semi-heterônimo em relação à *desfamiliaridade*, ao contrário, ela é a condição *sine qua non* do próprio existir, afinal, como se lê no Fragmento 27, “mover-se é viver” (Pessoa, 2006, p. 59).

Já em Sá-Carneiro, a *desfamiliaridade* enquanto força que impele para os arrabaldes (do mundo, da existência) parece absorver por completo vida e obra. Na correspondência trocada com Fernando Pessoa, destaco dois momentos referentes, respectivamente, aos anos de 1912 e 1914. Primeiro exemplo: na carta de 16 de novembro, Sá-Carneiro (1973, p. 29) confessa ao amigo que “cada vez mais me convenço de que não saberei resistir ao temporal desfeito – à vida, em suma, onde nunca terei um lugar”, revelando uma sinceridade e uma intimidade que, para Fernando Cabral Martins (1997, p. 85-86), significa “mais do que qualquer desnudamento de um pensamento problemático que possa ter sobre si próprio, uma porfiada auto-análise, feita em presença do destinatário ausente, mas em processo de descoberta do que em si mesmo se passa”. Ainda em outra carta, datada do “último dia” de 1912, é possível inferir que o estado de afastamento afiança a crise existencial do poeta, caracterizada como letargia: “No instante actual atravesso um período de *anestesiamento* que me impede de explicar ideias. Esse anestesiamento resume-se em levar uma vida oca, inerte, humilhante – e doce contudo” (Sá-Carneiro, 1973, p. 43, grifo do autor). O segundo exemplo que sublinho diz respeito à carta de 13 de julho de 1914, em que Sá-Carneiro, ao comentar uma ode de Álvaro de Campos, caracteriza o distanciamento como um “método” para a compreensão das coisas, neste caso a cidade de Paris: “Oiça: eu amo incomparavelmente mais Paris, eu vejo-a bem mais nitidamente e compreendo-a em bem maior lucidez longe dela, por Lisboa, do que aqui, nos seus *boulevards* [...]” (Sá-Carneiro, 1973, p. 169).

Estes são apenas alguns exemplos que ilustram a presença do distanciamento enquanto ideia e *práxis* nas obras de Pessoa e de Sá-Carneiro. No caso da poesia deste último, a temática do distanciamento articula uma maior aproximação com a poesia de Casais Monteiro. Importa destacar que as suas poesias estampam um alheamento

suficientemente capaz de desarticular o elo de familiaridade do eu com o mundo exterior. Em sua tese de doutoramento sobre o poeta lisboeta, Fernando Cabral Martins averigua que a poesia sá-carneiriana – sobretudo no ano de 1913, o mais efervescente de sua criação literária – é marcada “radicalmente por um ‘eu’ em que não há nenhuma transitividade em relação ao mundo. É um texto em que, de facto, não há mundo, nem sequer a dúvida de haver” (Martins, 1997, p. 120, grifo do autor). Assim, a ausência de mundo viabiliza um caminho hermenêutico em direção ao tema capital da dissolução do Eu, que assume, em *Dispersão*, a errância labiríntica sem fio de Ariadne que possa conduzir o sujeito poético a uma possível saída, evocada nos versos do poema homônimo, “perdi-me dentro de mim/ porque eu era labirinto” (Sá-Carneiro, 2010, p. 23).

Proponho, pois, o direcionamento para um conjunto experiencial que sugere um modo de existir em estado suspensivo. Na poesia de Sá-Carneiro, tal concepção encontra-se graficamente representada no poema “Manucure”, em que as palavras deslizam no branco da página para esboçarem uma espécie de onda com o seguinte verso: “É no ar que ondeia tudo! É lá que tudo existe!...” (Sá-Carneiro, 2010, p. 45). Quanto a isso, é correta, portanto, a leitura de Fernando Cabral Martins acerca da questão labiríntica na lírica sá-carneiriana como um problema de espacialização do Eu poético que não é exclusivo do poeta, pois este o herda da tradição romântica e decadente. Tomando como base a quadra inicial do poema “Dispersão”²⁰¹, de livro homônimo, Martins (1997, p. 249) afirma que “a dispersão do Eu começa por ser essa perda de unidade que advém da espacialização: enquanto o tempo é uma linha que unifica estados sucessivos, a suspensão no tempo espraia o Eu por um labirinto, ou conduz à sua dispersão no ar”. Ao fim e ao cabo, para o crítico, “o Modernismo, neste sentido, é uma ciência do Eu” (Martins, 1997, p. 207).

Dito isso, apreendendo como fio condutor a aderência que este Eu sem limites, inscrito na poesia de Sá-Carneiro, assume na própria modernidade literária que vaticina a crise do sujeito, “em torno do eu-quase e do eu-intermédio” (Martins, 1997, p. 327), é oportuno ler a poesia de Casais Monteiro junto com a da sua geração, pois a *desfamiliaridade* supõe uma espacialização do Eu poético que acena para os seus próprios limites.

Na poesia monteiriana da primeira fase, o *desfamiliar* se posiciona “longe” do mundo e das pessoas. A própria ocorrência do advérbio “longe” é significativa, pois até

²⁰¹ “Perdi-me dentro de mim/ porque eu era labirinto/ e hoje, quando me sinto/ é com saudades de mim” (Sá-Carneiro, 2010, p. 23)

Sempre e sem fim o vocábulo aparece vinte e oito vezes nos versos das três obras compreendidas pelo período. No poema “Adeus”, de *Poemas do tempo incerto*, há uma afinidade com Bernardo Soares e Sá-Carneiro na rejeição da multidão que constitui os centros urbanos, ainda que o poeta os ocupe. O sujeito poético abdica da centralidade elocutória para, no palco do texto, se dirigir ao ouvinte: “E cada dia a vida se acrescenta/ e vais descendo em ti, mergulhador involuntário/ cada vez mais longe dos outros” (Monteiro, 1993, p. 65). Caso se tratasse de um afastamento que incidisse no niilismo entendido como depreciação a partir da radical negação, a “vida” certamente assumiria o lugar de força diminuta, o que não condiz com os versos em questão, pois “a vida se acrescenta”, mesmo com o distanciamento.

Desde o estreante *Confusão* a poesia de Casais Monteiro ensaia um desaparecimento que explora os limites do sujeito. É o caso do poema “Mais longe”, já aqui referido nesta tese, que evidencia certa recusa da realidade observada pelo poeta, implicando um movimento de recuo análogo à sá-carneiriana perda do Eu: “Diante dos meus olhos/ frente ao meu desejo/ era o indefinido o vago o misterioso/ perdi-me então na bruma/ ... lá ao longe.../ e fiquei preso/ nesse vago sem fumo e sem largura” (Monteiro, 1993, p. 36). Se admitirmos a hipótese de o mundo exterior se apresentar, para o poeta, como um imenso espelho, este devolve não a imagem fiel, mas o espectro, uma representação fantasmática que é análoga àquela encontrada na poesia de Teixeira de Pascoaes, que repete à exaustão vocábulos como “vago” e “indefinido” para comunicar o desgaste e o achatamento da relação do sujeito poético com o mundo concreto²⁰². Ainda que os termos assumam diferentes significados na poética de Casais Monteiro e de Pascoaes, para ambos o espelho do mundo é tão somente a superfície fraturada que reflete uma incerta imagem, condensando, entre sujeito e mundo, um espesso nevoeiro, tal como aquele contemplado pelo eu poético intitulado “Doido”, no poema de 1913 *O doido e a morte*: “Eu sou a vida enlouquecida/ esta névoa espectral que se interpõe/ entre meu ser e as outras criaturas” (Pascoaes, 1998, p. 282).

Enquanto na primeira fase a poesia de Casais Monteiro experiencia uma radical dissolução que se deixa evidenciar na forma do poema, e ao mesmo tempo revelando uma composição mais espontânea, as obras da segunda fase, a partir da década de 1940,

²⁰² Ao comentar, em um artigo publicado na revista *A Águia*, a presença de aparições e personificações na poesia de Pascoaes, Hernâni Cidade (1923, p. 45, grifo do autor) afirma que “Pascoais não *descreve corpos* – *sugere fantasmas*”.

atingem um grau de maturidade, sobretudo no modo como os sujeitos poéticos passam a refletir de maneira mais apurada sua relação – ontológica – com a matéria existencial.

A obra *Noite aberta aos quatro ventos* (publicada originalmente em 1943 e reeditada em 1959 com o acréscimo de dezesseis poemas inéditos escritos entre o ano da publicação original e 1951) é exemplar, pois, a partir de uma espécie de síntese das interrogações gestadas nestas duas décadas em questão (1940 e 1950), os poemas avultam a *desfamiliaridade* à medida que o poeta demonstra um interesse mais acentuado ao fenômeno da vivência.

Há, nesta obra, um fator paradigmático no modo como o poeta viabiliza um pensamento do próprio existir humano. A partir de um levantamento, constatou-se que dos quarenta e nove poemas que compõem a obra, vinte e sete deles²⁰³ mencionam o vocábulo “vida”, tratando direta ou indiretamente da matéria, ou seja, mais da metade dos poemas de *Noite aberta aos quatro ventos* estão voltados para a matéria vital.

Neste conjunto, a matéria poética “vida” é concebida menos com o interesse de expressar uma metáfora biológica, e mais com o intuito de representar imagens conceituais de uma dinâmica vital em que a existência assume o caráter de fluidez para esquivar-se de qualquer forma de fixação ao mesmo tempo em que revela o transitório. Destaco, agora, cinco poemas em que o fenômeno é caracterizado enquanto elemento de natureza fugidia.

Em “Flor impossível da noite”, a ambiência do “café” – este espaço valorizado tanto pelos modernistas quanto pela sociedade portuguesa de um modo geral, como já referido no primeiro capítulo desta tese – põe o sujeito poético em contato com as “palpitações da vida que recusa ir-se embora que resiste às pálpebras” (Monteiro, 1993, p. 155). Note-se que a dinamicidade, o pulsar da vida, é reforçada tanto pelo verso prosaico quanto pela ausência de vírgula. Já em “A poesia, a liberdade e o amor”, dedicado a António Ramos Rosa, o poeta prossegue na determinação fenomenal, associando à vida a mesma “palpitação”: “Em vão os poetas cantam o amor/ que nem eles próprios sabem ler a música dos seus cantos/ nem eles próprios ouvem palpitar no ritmo em que se embalam/ o mar da própria vida nos búzios dos ouvidos” (Monteiro, 1993, p. 164). Em “Saudades da terra”, dedicado a Teixeira de Pascoaes, a vida é definida como

²⁰³ São eles: “Presença da morte”, “Terra morta”, “Mar morto”, “Flor impossível da noite”, “Do abismo inviolável”, “Fado”, “Inútil melodia”, “Mistério longínquo”, “A palavra impossível”, “Saudades da terra”, “Acção de graças”, “A poesia, a liberdade e o amor”, “Mas a vida continua”, “Pobre vida”, “Verdete”, “Prisão”, “Quase uma glosa”, “Canto perdido”, “Clarão”, “Flor da vida”, “Tanta vida errada”, “Amarga taça”, “Cristal”, “Canção da vida breve”, “Ode ao Tejo”, “Elegia”, “Três poemas de Londres”.

efêmera, como se lê nos três versos iniciais do poema: “No esplendor final – sol e silêncio –/ a memória tem fim, nada começo/ toda a vida só traços sem sentido” (Monteiro, 1993, p. 162).

No primeiro poema da segunda seção de *Noite aberta aos quatro ventos*, intitulado “Pobre vida”, o poeta revela com mais nitidez a inviabilidade de um existir estável ao evidenciar as fraturas da existência. Cito os três versos da primeira estrofe: “Da pobre vida *entrecortada*/ nem sei que pode inda restar/ que já não esteja *desfigurado*” (Monteiro, 1993, p. 166, grifos meus). Sublinho os adjetivos, pois neles estão afixados um pensar e um sentir de uma vida que é perfilada de fissuras e de pequenos hiatos expostos, conferindo-lhe o caráter de anomalia. Viver sob tais circunstâncias implica, pois, lançar-se a uma experiência existencial fundamentada na descontinuidade e na errância pelas elipses. Em seguida, no poema “Canção da vida breve”, o eu lírico sugere o próprio diluir-se no fluxo da existência: “Ó vida toda –/ rio correndo/ ondas fugindo/ – quem te pudesse/ em si deter!” (Monteiro, 1993, p. 174).

Considero oportuno assinalar os cinco poemas, pois neles o poeta esboça o quadro geral de sua compreensão e percepção sobre a “vida”. As adjetivações – absurda, pois sem sentido, fraturada, anômala – reforçam o painel aqui já delineado da fragilidade existencial, a partir das imagens da corda mal retesada e da ausência de bússolas que orientem o sujeito lírico. Em linguagem heideggeriana, é correto, portanto, afirmar que os versos tipificam uma suspensão de familiaridade do ente humano com o espaço existencial, o que, a meu ver, viabiliza apreender a poesia de Casais Monteiro como *signo do precário*, entrevisto sob a perspectiva da desarticulação do “eu” e da “existência”. Diante disso, minha hipótese é que a precariedade existencial se constitui como caminho de abertura à *desfamiliaridade*. O poema “Verdete”, quarto da segunda seção de *Noite aberta aos quatro ventos*, tece uma inexequível afinidade com a existência, reforçada pelo próprio título, uma vez que “verdete” designa a camada esverdeada oriunda da oxidação do cobre²⁰⁴, isto é, simboliza o desgaste:

Como um silêncio vazio
amanhã sobre as horas de hoje,
como um veneno, gota a gota,
a vida que não se soube.

²⁰⁴ Para uma definição do vocábulo, cf. Houaiss, 2009, p. 1935. Cf. também o seu sinônimo, o verbete “Azinhavre”, que se refere à corrosão do acetato de cobre “quando exposto ao ar úmido” (Houaiss, 2009, p. 234).

Como um remorso ontem e hoje
e amanhã sempre comidos
pelo verdete desta angústia
de nem saber porque não foi.

Nem hoje, amanhã nem ontem,
duro sabor de horas perdidas,
e tudo sempre por fazer,
e a vida que voa, voa...

Cruel amargor do canto inútil
da voz deixada sem resposta
(Monteiro, 1993, p. 168).

Nas duas primeiras estrofes, o poema compara situações, pelo uso da metáfora, para formular constatações de teor negativo: uma vida desconhecida, uma angústia duradoura, o fardo de um silêncio sem sentido. O tempo atua como um agente da decomposição que dissolve a sua própria linearidade, isto é, o conceito tradicional de tempo, inviabilizando a ordenada estrutura de um “hoje” como sucessão de um “ontem” e como precedente do “amanhã” para decerto projetar o sujeito à incerteza: um tempo sem direção, a vida “que voa”. A ausência de uma estrutura temporal sequenciada é perceptível na alternância de versos heptassílabos e octossílabos (veja-se a primeira estrofe, em que o primeiro e o último versos da quadra têm sete sílabas poéticas e os outros dois intermediários apresentam oito), sugerindo a atmosfera instável de um eu lírico lançado à fugacidade e fluidez do tempo.

A meu ver, o poema põe em causa uma dupla afinação do sujeito poético – (i) para com a dinamicidade da vida enquanto devir, “e tudo sempre por fazer” (décimo primeiro verso); (ii) e para com uma temporalidade que não é contínua, mas abismática porque ausente de quaisquer garantias ou indicações, “nem hoje, amanhã nem ontem” (nono verso) – que é essencial para a aferição da *desfamiliaridade* como um *modo de ser* do *existir incerto*, compreendido aqui como um tipo de experiência, isto é, um modo de se relacionar com a matéria existencial.

4.2 Segunda modulação: a indiferença

Caracterizada como modulação da incerteza, a *desfamiliaridade* permite evidenciar um enfraquecimento da relação existencial entre o eu poético e aquilo que se apresenta, no poema, como a “vida” enquanto fenômeno natural, o que justifica a ausência de indicadores que estabelecem garantias de certeza – uma vida sem bússolas, que lhe

escapa etc. *Grosso modo*, se é possível compreender o *desfamiliar* como um fazer estranhar, note-se que a poesia de Casais Monteiro não está isolada em sua época; no manual *Presença da literatura portuguesa*, os autores Soares Amora, Massaud Moisés e Segismundo Spina (1961, p. 196) definem a poética de Sá-Carneiro precisamente como uma “incoercível incapacidade de aceitar-se, aceitando a vida, numa inadaptação nascida dum sentimento de estranheza em face da realidade em que circulam os homens”, estabelecendo, assim, a *desfamiliaridade* como um possível articulador na relação poética. Nesse sentido, é por “estranhar” o campo fenomenal ao seu entorno que o poeta opta conscientemente por evadir-se, como uma espécie de Zaratustra, para quem “a terra e a vida pesam-lhe” (Nietzsche, 2015a, p. 263), uma vez que o recuar significa livrar-se do peso gravitacional de “valores que lhe são *estranhos* – e a vida parece-lhe então um deserto” (Nietzsche, 2015a, p. 264, grifo do autor).

Diante deste quadro geracional em que se esboça um panorama estético afiançado no recuo e na recusa, verifica-se que a primeira modulação viabiliza uma outra, a saber, a indiferença. Antes de tudo, é oportuno sublinhar que a presença de um estado de indiferença já se manifesta na poesia portuguesa, sobretudo a partir da última década do século XIX, quando esta se enleia com uma vaga pessimista – de cariz schopenhaueriano – que se coaduna tanto no decadentismo-simbolismo quanto no “surto neo-romântico”, segundo José Carlos Seabra (1998, p. 916), precisamente contra as promessas de certeza advindas do positivismo e do cientificismo. Ao avançar para o desdobramento da indiferença, não escapa a meu interesse situar a poesia de Casais em uma continuidade com aquele período finissecular esforçado na problematização da vida e da existência, ainda que inundando os poemas com lágrimas de sofrimento e de cansaço. Como destaca Eduardo Lourenço (2006, p. 67, grifo do autor), em *Heterodoxia II*, poetas e filósofos desta época tinham em comum “o interesse pela *existência* no momento preciso em que a vida humana se encontra pessoal e colectivamente ameaçada, não só nos seus produtos intelectuais mas na sua forma de existência”. Em síntese, entendo que a indiferença manifestada na poesia de Casais Monteiro está em sintonia com uma época, e notadamente com poetas que igualmente a pressentiram. Ainda segundo Lourenço, ao estabelecer um “balanço” de dois fins de século em um texto de 1990 e publicado em *O canto do signo*, ao apreendermos a desilusão existencial como fio condutor entre os séculos em questão, encontramos-nos diante “de uma humanidade *indiferente* ao tempo” (Lourenço, 2017, p. 485, grifo do autor). No verso de Casais não deixa de ressoar, portanto, a vibração de inúmeros sujeitos poéticos que se sentiram impotentes perante a

matéria existencial, e por isso mesmo pessimistas, de Antero a Pessoa, comungando uma vivência que, parece-me, está bem representada naquele enfermo verso de Teixeira de Pascoaes (1997, p. 285), em *Terra proibida*, sua segunda obra poética e datada de 1900: “Sempre, no mesmo corpo, a mesma doença: a vida!”.

Em um levantamento realizado na obra poética de Casais Monteiro quanto à ocorrência da modulação, foram identificados dezoito poemas: dez deles fazem referência ao verbete “indiferença”, enquanto os oito seguintes mencionam a variante “indiferente”. Neste conjunto, observa-se uma postura de *inação* por parte dos sujeitos poéticos, que adotam, por um lado, a estratégia da *desfamiliaridade* – o distanciamento em relação à realidade concreta – e, por outro, assumem uma posição liminar, situada na *antessala* da existência (ambiente já abordado ao longo deste estudo), o que os caracteriza como observadores da experiência humana. Para fins de análise, proponho, portanto, dois enfoques interpretativos: o primeiro direcionado ao objeto da indiferença, investigando a respeito *do que* o eu lírico manifesta a inação; e o segundo voltado ao conteúdo afetivo, considerando as nuances emocionais associadas ao sujeito indiferente.

4.2.1 Ângulo 1: apreensão do objeto

Na obra *Confusão*, podem ser identificadas seis situações em que prevalecem a tematização da indiferença²⁰⁵, nas quais os sujeitos poéticos, invariavelmente solitários, comungam um sentimento de não pertencimento com um meio exterior caracterizado como sem sentido, distante. Poesia inadequada, pois o eu lírico comunica um nexó existencial afiançado menos na presença e mais na ausência, quer dizer, na suspeita de que, de algum modo, *não se está aí*. Cito o poema “Escavações”:

Fico às vezes sozinho.
Entretanto à minha volta
o mundo vive esquecido,
perdido na indiferença
da sua inútil verdade.
Receio perder contacto
com as coisas mais reais
- que podem ser irreais -
do mundo que não é apenas
o mundo dos meus sentidos
(Monteiro, 1993, p. 41).

²⁰⁵ Em quatro poemas a “indiferença” é tematizada: “Poema das mãos tombadas”, “Escavações”, “Abandono” e “Álcool”. Já em “Espetáculo” e “Órgão da barbaria” o sujeito poético indiferente é evidenciado.

A locução adverbial de tempo “às vezes”, no primeiro verso, e a primeira pessoa do singular do verbo recear no sexto verso, sugerem a condição transitória de um fastio existencial que, ao fim e ao cabo, é constituinte de nossa vivência humana, sobretudo quando estamos imersos na cotidianidade – note-se que no parágrafo dezesseis de *Os conceitos fundamentais da metafísica*, Heidegger utiliza um termo que sem dúvida reverbera no poema de Casais, o *estar-fora*, para refletir sobre as situações das quais nos encontramos distantes (ainda que acordados e até participantes dos afazeres manuais), mas que não deixam de ser essenciais para o nosso modo de ser e de estar presentes na existência; questiona o filósofo: “Quantas vezes, em uma conversa em sociedade, ‘não-estamos-aí’, quantas vezes achamos que estávamos *ausentes*, sem que nesta situação estivéssemos dormindo?” (Heidegger, 2011b, p. 82, grifos do autor).

O receio, no entanto, da perda de contato (*desfamiliaridade*) com o mundo, descritas nos sexto e sétimo versos, de modo algum significa que o sujeito poético esteja situado “fora” do mundo, ou dele desprovido – observe-se que a expressão heideggeriana *estar-fora* não se traduz em um *estar-além do mundo*, mas antes em *estar-distante*. Aqui a intersecção com Heidegger me parece oportuna. No parágrafo treze de *Introdução à filosofia* o autor esclarece que em experiências de indiferenciação, em relação à facticidade do mundo empírico, o ente humano não deixa de *ser-no-mundo*, pois “mesmo todo abandono das coisas também constitui um ser junto a...” (Heidegger, 2009a, p. 108). Considerando, pois, que a filosofia heideggeriana nos elucidada, com a expressão composta *ser-no-mundo*, que essa relação “não significa uma relação de encaixe do *Dasein* no mundo natural, nem exprime um nexos de contiguidade entre o *Dasein* e os outros entes, [mas] conota preliminarmente *morar; habitar; ser familiar a*” (Nunes, 1992, p. 86, grifos do autor), é viável esboçar a hipótese de leitura de que o poema “Escavações” não tipifica uma *falta de mundo* na instância do eu poético, mas sim a *impotência*, isto é, a incapacidade de reter o mundo²⁰⁶ nas *mãos* – esse verbete tão recorrente nos versos de Casais Monteiro.

A meu ver, os versos “receio perder contacto/ com as coisas mais reais” viabilizam uma intersecção com aquela poética oitocentista finissecular, que igualmente se viu inapta a estabelecer qualquer relação com a dinâmica existencial, repleta de sujeitos poéticos

²⁰⁶ Reitero o que aqui compreendo por “mundo”, apoiando-me em Benedito Nunes (1992, p. 71), na sua interpretação do pensamento de Heidegger: “O mundo é ainda o que me circunda e com o que entretenho de imediato intercâmbio: as outras pessoas, as coisas usuais, os animais, os valores”.

que levaram às últimas consequências a expressão subjetiva do abismo que se põe entre o eu e a existência, configurando o que Alberto Ferreira e Maria José Marinho (1985, p. 84) intitularam de “lirismo decepcionado”, acerca do triunfo do sentimentalismo da segunda geração romântica em Portugal, a “geração do tédio” (Moisés, 2000, p. 197). Para reforçar a hipótese de leitura acima proposta, o que compreendo, em Casais, por *impotência* de retenção (do mundo ou do existir) está em conformidade com a *abulia* caracterizada na poesia romântica²⁰⁷, tonalidade afetiva que contribuiu para formar um painel de sujeitos líricos desesperados e angustiados com a “inapetência de viver” (Ferreira, 1964, p. 817)²⁰⁸. Não é de meu interesse afirmar que Casais Monteiro seja neo-romântico, pois demandaria um cotejo que ultrapassa o escopo desta pesquisa, mas tão somente evidenciar a atmosfera pessimista que incide na relação existencial presente nessas poéticas, atingindo a poesia de Casais Monteiro por meio da indiferença. Em suma, a poesia de Casais, nesta perspectiva, está adequada àquilo que Carlos Felipe Moisés (2007, p. 103, grifo do autor) entendeu, em *Poesia e utopia*, como *escassez existencial* definidora da poesia moderna, “carente de vínculos efetivos com a realidade da vida *lá fora*, ao mesmo tempo execrada e almejada”.

Procurei traçar, até aqui, um painel comportamental do eu poético perante a existência, pois, para mim, a intensidade com que a vida se apresenta ao sujeito, ao exceder o suportável, é uma questão decisiva para o estudo da indiferença. Incontornável é o diálogo com Sá-Carneiro, porém menos com aquele poeta de “Crise lamentável”, de “Como não possuo” ou ainda de “Escavação” (que alude diretamente ao poema de Casais Monteiro), pois nesses poemas o peso da vida – a “ânsia de ter alguma coisa” (Sá-Carneiro, 2010, p. 18), como se lê no primeiro verso deste – conduz à dissolução do eu, ou seja, é responsável, como uma condição *sine qua non*, pela “queda” no seu próprio labirinto interior. É, sim, ao poeta de “Partida” que busco aproximar, pois neste poema, que abre *Dispersão*, o sujeito poético hesita diante do fluxo da vida: “Ao ver escoar-se a vida humanamente/ em suas águas certas, eu hesito/ e detenho-me às vezes na torrente/ das coisas geniais em que medito” (Sá-Carneiro, 2010, p. 15). Observe-se, nesse contexto, que essa *interrupção do agir* diante do campo fenomenal observado – precedente à

²⁰⁷ No volume dedicado ao romantismo, Otto Maria Carpeaux (2012, p. 202-203) define a abulia como supressão da vontade, mas sobretudo do agir, embora não sendo total; os sujeitos abúlicos são incapazes, pois, “de atos tão simples como casamento e escolha de profissão, capaz só de decisões repentinas, abruptas e destruidoras”.

²⁰⁸ Vale referir que, em seu manual *História da literatura portuguesa*, Joaquim Ferreira (1964, p. 818) destaca que Soares de Passos, António Nobre e Antero de Quental foram os três poetas líricos “que melhor souberam interpretar o desgosto de viver”.

habitual diluição para a “prisão infinita do Eu, disperso por reflexos de si mesmo” (Martins, 1997, p. 261) – se reveste de uma postura análoga àquela assumida na poesia de Casais, ou seja, a atitude da *espera*.

O estado de “espera” atravessa toda a obra de Casais Monteiro. Em *Confusão*, o eu lírico de “Mais longe” já anuncia uma expectativa indefinida, mas que é comum ao gênero humano: “Mas procurava sempre/ algo que faltava à minha vida/ esperava/ o que todos esperam... e ignoram” (Monteiro, 1993, p. 36). Enquanto para Heidegger a analítica existencial só se torna possível através de uma busca originada por um questionamento que lhe garante a abertura²⁰⁹, em Casais a espera é a disposição que mantém aberta uma procura de “algo” que nem está inteiramente presente, tampouco se nomeia: procura de sentido, de plenitude ou de pertencimento – sem dúvida Casais Monteiro responderia à Heidegger a seguinte máxima: *todo buscar é sempre esperar*. No decurso de seu itinerário poético, a espera vai se convertendo em experiência. Em *O estrangeiro definitivo*, sua última obra, encontra-se um poema, “O fim da noite”, que se apresenta ao seu leitor como sussurro e confissão: “Por isso este poema talvez não seja/ mais que um silêncio pela noite/ nem verso, nem prosa, só/ uma oração ao deus desconhecido” (Monteiro, 1993, p. 209). Nele, é perceptível a saturação existencial, evidenciada na glosa metafísica do eu lírico: “Não sei pedir, sei só esperar” (Monteiro, 1993, p. 210).

Com base nesses poemas, penso que o modo de os sujeitos poéticos conceberem a existência desencadeia uma espera. A espera se configura, portanto, como o *objeto* da indiferença. Com efeito, por “objeto” apoio-me em Karl Jaspers (1985, p. 78) ao defini-lo como “tudo que se nos depara, tudo que, por meio de uma visão espiritual interna ou de uma visão externa dos sentidos, temos diante de nós”, ou seja, o que “se nos apresentam nas percepções ou nas representações”. Nesse sentido, compreendo o estado de espera como questão nuclear da indiferença, porque, independente dos “destinatários” do sentir-se indiferente (a pergunta “sou indiferente a quê?” se endereça à vida de um modo geral, a si mesmo, ao amanhã incerto), o objeto, ou seja, aquilo que está presente diante de si, invariavelmente é uma expectativa que pode ser definida ou não. Para demonstrar, cito o quinto fragmento do poema “Andanças do poeta solitário”, destacando precisamente o momento em que o sujeito lírico interrompe a sua errância para uma tomada de consciência de que a indiferença é intrínseca à espera:

²⁰⁹ Cf. o § 2 de *Ser e tempo*, em que se lê: “Todo questionar é um buscar” (Heidegger, 2011a, p. 40).

Indiferente ao frio, aos temporais, ao vento,
 esperei no limiar tempos sem fim...
 Esperei, aberta a porta, que se visse
 o doce conforto acolhedor da casa
 e como era sincero o meu convite.
 Mas... estava talvez demasiado aberta, a porta,
 e era demasiado sincero o meu convite...
 (Monteiro, 1993, p. 89).

Em um primeiro momento (que podemos intitular de *nível da destinação*), o poeta se dirige, no primeiro verso, a uma natureza hostil, carregada de elementos que, de algum modo, ameaçam a sua tranquilidade, pois não conferem leveza, nem prazer²¹⁰. Porém, ainda que um fenômeno grandioso como um “temporal” forje um assombro que nos paralisa diante de sua intensidade²¹¹, o poeta não estabelece qualquer relação ou afinidade com essa organicidade da natureza. Se não há, aqui, deleite ou apreciação, pouco importam para o eu lírico quaisquer outras manifestações fenomenais que essa mesma natureza venha a desvelar – o que, neste aspecto, distancia a poesia de Casais Monteiro daquela do romantismo que via a natureza como um refúgio, digna de incontáveis *personificações* que, de acordo com Alexandre de Melo Andrade (2011, p. 15) em seu estudo sobre a Natureza na estética romântica, “sob o olhar poético reflete esse estado de insatisfação com o real presente, a busca de suprarrealidades e o desejo de unidade”. Em síntese, o andante solitário de Casais Monteiro, à maneira de Rousseau (lembramos, o poema é de 1937), erra pela *physis*, mas, indiferente a esta, formula a relação por subtração – de maneira oposta a Teixeira de Pascoaes, a quem há exatos trinta anos, em 1907, publica o poema “A sombra do homem”, na obra *As sombras*, no qual o sujeito poético formula a natureza por adição, esboroando todos os limites: “Já de tanto sentir a Natureza/ de tanto a amar, com ela me confundo! (Pascoaes, 1973, p. 153).

Passando para o segundo momento, que podemos nomear de *nível de expectativa*, evidencia-se uma espera que não tem finalidade mística, pois inexistente, nos versos, um

²¹⁰ Dos variados textos de Estética, vale conferir a pequena “gramática” do britânico Edmund Burke, *Uma investigação filosófica acerca da origem das nossas ideias do sublime e do belo*, de 1757, pois nela o autor distingue, de maneira didática e precisa, as diferenciações entre “belo” e “sublime” de acordo com critérios de qualidade, proporção e volume, que vão influenciar o campo de investigação. Para Burke (2015, p. 150) “a beleza deve ser delicada; o grandioso deve ser sólido e até massivo”, isto é, tudo aquilo que for pequeno e leve é do domínio da beleza e o seu oposto sendo sublime. Nesse sentido, um fenômeno grandioso como um “temporal” seria então sublime: “Tudo o que de algum modo seja capaz de excitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo o que seja de alguma maneira terrível, ou que diga respeito a objectos terríveis, ou que opere de uma forma análoga ao terror, é uma fonte de *sublime*” (Burke, 2015, p. 58, grifo do autor).

²¹¹ Cf. a Seção I da Parte II, “Da paixão causada pelo sublime”, na qual Burke (2015, p. 77) afirma o seguinte: “A paixão causada pelo que é grande e sublime na natureza, quando estas causas operam da forma mais poderosa, é o assombro; e o assombro é aquele estado da alma no qual todos os seus movimentos estão suspensos”.

transcendente a ser almejado, como em Plotino o mundo sensível se encontra à espera, desejando o regresso ao Uno. Os indícios também são insuficientes para afirmar uma espera teleológica, uma vez que não há um fim último visado, nem está implícita uma espera por redenção. Trata-se, antes, de uma finalidade fenomenológica, no sentido da disponibilidade, da abertura ao que permanece por vir, sendo que o eu lírico se encontra “no limiar” após abrir a porta, o que sugere a ocupação de um lugar *entre*, nem no interior da casa, nem propriamente no exterior.

Nesse sentido, ainda que o sujeito lírico não se sinta integrado à natureza, há uma expectativa de que esse mundo objetivo deixe de ser hostil para ser “acolhedor”. Aqui não me parece ser inadequada a apropriação daquele vocabulário nietzscheano de *O crepúsculo dos ídolos*, quando, no § 37 de suas “Incursões de um extemporâneo”, o filósofo olha para o clássico e o define “como a última *grande* época e nós, nós modernos [...], como uma *época fraca*, [pois] as nossas virtudes são condicionadas, são *provocadas* pela debilidade” (Nietzsche, 2018, p. 89, grifos do autor). Assim, a “espera” do poema de Casais Monteiro não deixa de pressupor a percepção do momento histórico como “época fraca”, da vida como matéria debilitada.

Entre o segundo e o quarto verso, o poeta mobiliza o elemento metafórico da casa para indicar a “espera” como ânsia por hospitalidade. Não deixa de reverberar, nestes versos, o pensamento de Gaston Bachelard que, de maneira análoga, também exige do mundo um princípio de acolhimento. Para tecer onexo de intimidade, o filósofo francês igualmente se vale da imagem de uma casa, explora os sótãos e o porões, critica a verticalidade sem sentido das habitações para, por fim, afirmar em tom aforístico, em sua clássica obra *A poética do espaço*: “O mundo é um ninho; um imenso poder guarda os seres do mundo nesse ninho” (Bachelard, 1979, p. 265). O que falta ao poeta errante do poema de *Sempre e sem fim* é precisamente a articulação “onírica” com a natureza-abrigo, ou seja, a possibilidade não de residir-la, como quem meramente ocupa um espaço, mas de vivê-la intimamente – “vive[r] a casa em sua realidade” (Bachelard, 1979, p. 200) –, de construir o “doce conforto acolhedor da casa”.

“Mundo”, para esse sujeito poético, se assemelha a uma casa vazia sem mobília. Ao longo do poema “Andanças do poeta solitário”, não encontramos qualquer indício de imaginação ou de devaneio do sujeito que represente o desejo de uma habitação qualificada para o que bachelardianamente poder-se-ia denominar de espaço como *refúgio*. Não há, igualmente, uma luta contra essa escassez espacial. O que o poema revela é um prolongado demorar-se (note-se que o verbo “esperar” é repetido seguidamente nos

versos dois e três, sugerindo um estado continuado) na expectativa de que essa casa venha a ser preenchida de valores. Afinal, o poeta crê que algo melhor venha ao seu encontro, como se lê em outro fragmento do mesmo poema, “esperando sempre o amanhã” (Monteiro, 1993, p. 89).

Há uma passagem de *A conversa infinita*, de Maurice Blanchot (2001, p. 85, grifo meu), acerca de uma glosa com Hölderlin, que me parece pertinente, quando o crítico valora positivamente o estado de espera, uma “experiência reduzida à estéril expectativa sem presente, que no entanto é também espera rica, plena do pressentimento no qual se prepara a vinda e a visão daquilo que sempre vem”. Não cito aqui Blanchot com o intuito de amparar a poesia de Casais à sombra de uma teoria, mas sim evidenciar um painel em que as vivências atreladas a um estado de espera não implicam estagnação ou imobilidade em determinado ponto. Enquanto para Blanchot a “riqueza” da espera reside em seu caráter de “preparação”, Casais Monteiro expressa uma espera *inquieta* pelo devir, e daí se afiança a sua riqueza.

Ainda sobre o fragmento de “Andanças do poeta solitário”, ao recolhermos alguns elementos, como (i) a manutenção da abertura da “porta”, no penúltimo verso (“estava talvez demasiado aberta, a porta”), e (ii) a suposição de uma espera, na intersecção entre o dentro e o fora, absorvendo-os sem necessariamente a eles pertencer, podemos afirmar que o eu poético fomenta a figura de um observador que não é de modo algum estático, mas dinâmico, pois ele se dilui nessa entrega à expectativa. Nesse sentido, o poema não comunica uma espera apática, como se com isso o poeta negasse radicalmente o real concreto (nihilismo) para se aprisionar no Eu, mas sim um aguardar movente que renova a confiança do poeta com o mundo.

4.2.2 Ângulo 2: apreensão do conteúdo

À vista do que foi exposto até aqui, procurei evidenciar um modo particular de atuação de um eu poético caracterizado como observador, ou um suplente no banco de reserva da existência, que apreende o “mundo” como falta. A meu ver, o poema de Casais Monteiro estampa, na dimensão existencial, uma ausência (de valores, sentido ou intimidade) que impele o sujeito poético a um fazer-se laço na própria espera, nela construindo valores – por isso mesmo a necessidade de sublinhar a espera como dinâmica.

Em alguns poemas da primeira fase, a ocorrência do verbo “deixar” na voz reflexiva viabiliza tal interpretação. Em “Espectáculo”, de *Confusão*, constituído apenas de uma única estrofe de cinco versos (quintilha), o poeta se vale da repetição para reiterar

uma espera provocada por uma sensação prazerosa: “Docemente chegou uma ideia triste/ eu deixei-me ficar, esperando que ela fosse/ cantar-me mais longe o sempre mesmo canto/ deixei-me ficar a olhar como indiferente/ a agonia lenta duma alma não minha” (Monteiro, 1993, p. 33). O estado de expectativa equaciona os contrastes entre “doce” e “triste” para construir uma complexa ambivalência afetiva que revela uma ambientação da espera como *lugar acolhedor* (o caráter de “riqueza” segundo Blanchot), ressignificado precisamente pela insistência do “deixar-se ficar” por parte do eu lírico. Observe-se que, em outro poema de *Confusão*, “Poema das mãos tombadas”, a vivência desse estado não é caracterizada como exasperação, como se lê nesta quintilha da primeira estrofe: “Tombam as minhas mãos/ cansadas de tentar gestos/ tombam silenciosas/ na indiferença calma/ da vida que vai seguindo” (Monteiro, 1993, p. 35). Já no poema “Perrice”, de *Poemas do tempo incerto*, fica evidente a deliberada entrega (ou, em vocabulário heideggeriano, o *estar-lançado*), isto é, o desejo de diluição, ao mundo da espera, quando, nos dois primeiros versos, o eu poético se exprime: “Deixai-me só.../ que eu me afunde/ no pântano destas vagas incertezas” (Monteiro, 1993, p. 50). Assim, esboço a seguinte hipótese de leitura: o nexos com a espera só é possível mediante um grau de familiaridade com esse próprio estado, ou seja, a *desfamiliaridade* e a indiferença afastam o eu poético da realidade, ou da existência, para forjarem novas conjunções familiares, o que implica afirmar que o existir incerto da espera passa a ser a “sua” realidade – se for possível a proposição de uma etiqueta, diria que, neste quesito, a poesia de Casais Monteiro torna possível uma *familiaridade-na-desfamiliaridade*.

A pertinência em demonstrar tal conjuntura dá-se, creio, pela razão de ser possível averiguar os afetos que estão em causa nesse existir incerto, isto é, os sentimentos que são desvelados pelo sujeito poético e que, de certo modo, caracterizam o seu horizonte afetivo. Do ponto de vista da cotidianidade da vida fática, é inequívoco que os sentimentos nos constituem como seres humanos, orientando o nosso modo de ser, de pensar e de agir ao mesmo tempo que compõem nossa vida psíquica²¹². Diante disso, o que agora proponho não é o mero descrever daquilo que “sente” o eu poético, mas sim o destaque da disposição afetiva que está em causa no “indiferenciar-se” com a existência, o que intitulo de *reação afetiva*.

²¹² No § 5 do primeiro capítulo da Primeira parte de *Psicopatologia geral*, Karl Jaspers ilustra precisamente como o caso limite, isto é, a radical falta de sentimentos e sensações, caracteriza as psicopatias. Cf. Jaspers, 1985, p. 132.

De antemão, importa abrir um parêntesis de interesse filosófico para que se assinale o que compreendo, aqui, por “sentimento”. Heidegger novamente é convocado, pois, em seu pensamento, os afetos são estabelecidos menos como “estados de alma” e mais como “afecções”. Para uma definição conceitual, o *Abécédaire de Martin Heidegger* aponta para caminhos satisfatórios, a exemplo do artigo de Cristian Ciocan, que se vale do termo alemão *Befindlichkeit* para defini-lo como uma afecção (*Affection*) que, ao abrir-se para o *Dasein* que nós mesmos somos, se converte em “situação afetiva”. Para Ciocan (2008, p. 9, tradução minha), “como estrutura ontológica, *Befindlichkeit* é a condição transcendental de possibilidade de alegria ou tristeza, medo, horror ou pavor, coragem ou repulsa, frustração ou tédio”²¹³. Ainda sobre o mesmo vocábulo, Jean-Marie Vaysse nos esclarece, em *Le vocabulaire de Heidegger*, que, sob a forma de uma disposição (*Disposition*), a afecção se apresenta como o “modo de ser pelo qual o *Dasein* se dá ao mundo e se deixa ser tocado por ele”²¹⁴ (Vaysse, 2000, p. 16, tradução minha).

Em Heidegger, *Stimmung* é o termo (equivalente a *Befindlichkeit*) para referir-se aos afetos enquanto “tonalidades afetivas”. Marco Casanova (2010, p. 109), na obra *Compreender Heidegger*, afirma que “tonalidades afetivas são como atmosferas, que nos envolvem de tal forma que tudo imediatamente se mostra a partir de seu modo de afinação”, ou seja, não se confinam à dimensão da interioridade, pois tiram o ser humano do lugar. Esse é o sentido que Heidegger busca estampar na preleção de 1929 “Que é metafísica?”, ao valer-se da metáfora do nevoeiro; acometidos por tais tonalidades, nos perdemos e nos movemos em uma “névoa silenciosa [que] desliza para cá e para lá” (Heidegger, 1989, p. 38). Precisamente em razão da dinamicidade com que os afetos nos atingem, Michel Haar (1997, p. 185) afirma que “o homem não sofre passivamente as disposições. Ele pode acolhê-las ou fechar-se a elas, deixá-las expandir ou opô-las à indiferença”.

Uma intersecção com o texto de Heidegger é oportuna na medida em que se retém o conceito de *Stimmung* como um “despertar” de algo que (ainda) está adormecido, um “fazer-com-que-acorde, um *deixar o que dorme vir a despertar*” (Heidegger, 2011b, p. 79, grifos do autor). Isso significa que a *Stimmung* (tonalidade/disposição) se encontra, no ser humano, em uma espécie de repouso, mas ainda em vigília. Porém, quando

²¹³ “Comme structure ontologique, la *Befindlichkeit* est la condition transcendante de possibilité de la joie ou de la tristesse, de la peur, de l'horreur ou de l'effroi, du courage ou du dégoût, du ressentiment, de la frustration ou de l'ennui”.

²¹⁴ “Mode d'être selon lequel le *Dasein* se livre au monde et se laisse aborder par lui”.

despertada, de algum modo nos provoca. Compreende-se, assim, a leitura que Benedito Nunes (1992, p. 107) faz do conceito, afirmando que *Stimmung* é tão somente um modo de evidenciar que “estamos abertos ao mundo”.

Diante disso, a *Stimmung* que pretendo destacar na poesia inadequada de Casais Monteiro está em conformidade com a definição dada por Byung-Chul Han (2023, p. 56) sobre o conceito: a tonalidade afetiva/afecção é um “ver específico” que conduz o nosso ser-aí (isto é, o estar-lançado que nos faz ser presença no mundo) a um modo próprio de compreender e de se relacionar com a existência. Em suma, o “fazer-ver da tonalidade afetiva não se refere ao visível, mas ao ‘invisível’ ou ao ‘inaudível’, que não pode ser, sem mais, igualado ao ‘inteligível’” (Han, 2023, p. 173, grifos do autor), o que invariavelmente conduz o filósofo a concluir que *Stimmung* é decerto uma “sintonização afetiva” (Han, 2023, p. 440).

Ainda que extenso, fecho o parêntesis heideggeriano para averiguar a *reação afetiva* em questão na poética monteiriana diante da indiferenciação. Para isso, vale ressaltar que é incontornável a uma obra plena de cansaço existencial (influenciada por Álvaro de Campos e amplamente referida ao longo desta investigação) como *Poemas do tempo incerto* não se distinguir. Nela, destaco o segundo poema da quarta seção (“Miragem”), intitulado “Ressurreição”, que já sugere um horizonte de significatividade em que “vida” e “morte” não se encontram polarizadas, distantes, mas se intercambiam no próprio centro gravitacional da existência, o que permite ao sujeito poético vivenciar a tonalidade afetiva do tédio, enquanto se entrega a uma espera mesmo que indefinida:

Ó rumo na minha vida
entreaberto na bruma,
luz enfim onde há bem pouco
tudo passava banhado
num luar de desespero...

Havia ecos de fados
plangendo na penumbra,
sombrias de aves agoirentas,
restos de vagas tragédias
sem horizonte nem vida...
Havia coisas partidas,
muita ânsia sem destino,
quimeras logo queimadas
mal nascidas que enterradas...
abismos sem que sequer
me apetecesse saltá-los...

Havia fios quebrados
 de rotas mal pressentidas,
 abandonadas no tédio
 das horas sem nada dentro
 ...muita vida mal vivida
 com braços que se estendiam
 sem a esperança sequer
 de envolver a tua vida...
 (Monteiro, 1993, p. 58).

O poeta se vale de uma linguagem típica da estética decadentista/simbolista (“bruma”, no segundo verso; “lunar”, no quinto; “penumbra”, no sétimo; “sombras”, no oitavo; “quimeras”, no décimo terceiro), não apenas para deixar manifesta a herança daquela poética simbolista finissecular que, segundo Norma Goldstein (1983, p. 13), constituiu o “gosto pela penumbra e pelo crepúsculo” em torno da “crise de alma”, mas também para fomentar o cenário abismal no qual o sujeito poético se encontra em estado de espera, desorientado em um mover-se sem sair do lugar, apenas reunindo diante de si os “restos de vagas tragédias sem horizonte nem vida” (nono e décimo versos).

Por um lado, o poema está em conformidade com outros já aqui analisados, no que tange à ausência de indicadores orientativos, que é característico do estado de espera (a falta de bússolas, a corda da familiaridade distendida). A inviabilidade de se estabelecer uma confiança com a existência calcinada da certeza é expressa precisamente nos “fios quebrados de rotas mal pressentidas” (décimo sétimo e décimo oitavo versos) – uma desorientação que, vale notar, encontra aderência na poesia moderna e em seu reiterado mito de ruptura, afinal, como destaca com precisão Octavio Paz (1984, p. 48, grifo meu), em *Os filhos do barro*, “a modernidade é uma separação. Emprego a palavra em sua acepção mais imediata: afastar-se de algo, desunir-se, *desligar-se*”. Por outro lado, ao ilustrar o lugar da espera como abismático, nos versos quinze e dezesseis, “abismos sem que sequer me apetecesse saltá-los”, o poeta deixa de usar o verso livre, que lhe é habitual, para adotar a redondilha maior, “verso melódico” (Goldstein, 1989, p. 27) que garante a musicalidade do poema – note-se que, nos sexto e sétimo versos, o poeta procura transmitir o ritmo desse cenário soturno, pois “havia ecos de fados plangendo na penumbra”. Embora menos frequente, esse tipo de redondilha também foi adotado em outros poemas já aqui analisados, como “O que foge”, o que me permite afirmar que este é decerto o metro de eleição de que Casais Monteiro se vale para mimetizar a cadência musical do existir incerto.

No caso de “Ressurreição”, o poeta poderia utilizar o verso mais longo para caracterizar o abismo e valer-se dessa irregularidade métrica para estampar certo prosaísmo à atmosfera (como o faz constantemente Álvaro de Campos), mas, ao optar pela regularidade do heptassílabo, o poema reproduz o compasso regular e monótono (tal como um Sísifo que regularmente executa a tarefa de arrolar a pedra) de uma espera ausente de apetites, “sem que sequer me apetecesse”. Se uma queda no abismo pressupõe a vertigem e a velocidade, aqui o sujeito poético se mantém apático – tonalidade descrita por Jaspers (1985, p. 136) como falta de “estímulo para agir, [pois] a apatia traz como consequência a abulia”. Com os versos em redondilha maior, o sujeito poético expressa a sua apatia diária como uma confissão em voz baixa, intimamente, afiançada na aliteração do fonema /s/ – a-bis-moS-Sem-que-Se-quer me a-pe-te-ceS-Se-Sal-tá-(loS) –, sugerindo um sussurro sobre a lentidão do tempo.

A escolha pelo ritmo regular favorece, a meu ver, a manifestação de repetições que são explícitas e implícitas, como é o caso da vocabular, habitual em sua poesia (“vida”, por quatro vezes; “havia”, por três vezes). Há, também, uma sugestiva recorrência de ações diárias que conduzem ao “tédio das horas sem nada dentro”. Entediar-se pelo “nada” do tempo é deixar ser atravessado por essa tonalidade afetiva que afasta o sentido das coisas ao nosso redor, mas também submete o interesse e a vontade entre parêntesis. O tédio é corrosivo tal como o “verdete” do poema homônimo já analisado, que desvela a estátua oxidada pelo peso do tempo. O sujeito entediado é, portanto, um indiferente. Segundo Marco Casanova (2021, p. 5), em *Tédio e tempo*, o tédio é “um sentimento que produz o despontar imediato de uma certa experiência de letargia, uma sensação muitas vezes paralisante de enfado e modorra”.

A última estrofe do poema auxilia na formação do painel do homem (moderno) entregue ao tempo que não avança, uma vez que o novo é sempre uma eterna repetição mecânica do mesmo – o que acima referi por recorrência das ações diárias supõe precisamente a percepção de que o “hoje” é sempre igual a um “ontem”, justificando, assim, a vivência como fratura (“coisas partidas”, décimo primeiro verso; “fios quebrados”, décimo sétimo verso). Nesse sentido, o sujeito poético está afinado, creio, com aquela figura que Heidegger (2011b, p. 123) classificou de “ser-entediado”, na única obra em que o filósofo trata do tédio, isto é, em *Os conceitos fundamentais da metafísica*. Nessa obra, aliás, o tédio exige do ser-entediado um procedimento congênere ao aqui adotado para definir a *desfamiliaridade* e a indiferença, a saber, o recuo: o tédio “obriga-

nos a recuar até o ponto em que todos os entes se apresentam indiferentemente entre si” (Heidegger, 2011b, p. 181, grifo do autor).

Com o poema “Ressurreição”, fica evidente que o tédio absorve o sujeito poético a uma vivência da “nadidade” que suspende o horizonte temporal (“horas sem nada dentro”), impelindo-o a efetivar outros modos de vínculo com a existência. Há um tipo de relação com o tédio, analisado por Heidegger (2011b, p. 155), que é pertinente para a aproximação com Casais Monteiro, a saber, o “deixar-se levar” pelas ausências de referencialidades que o tédio provoca. Ora, o sujeito poético monteiriano comunica precisamente uma *doação*, ou seja, o radical entregar-se ao tédio – por isso entendo a afecção como *reação afetiva*, porque é a indiferença que viabiliza a atmosfera entediante²¹⁵. Dito de maneira abreviada: a indiferença orienta o sujeito poético a um fazer-morada na atmosfera entediante.

Em outros poemas pode-se averiguar a articulação do eu poético com uma tonalidade afetiva que pode ser compreendida como um sentimento apropriador, pois o absorve radicalmente. É o caso do poema “Órgão da barbaria”, de *Confusão*:

Arrasto por aqui inúteis desesperos,
e canso-me a sofrer inúteis sofrimentos,
sem força de me erguer em face destas sombras.

Passeio hirto as ruas indiferentes,
longínquo, a viver futuras ilusões,
e a sombra da gente que passa junto a mim
roça sem me ver alguém que não a vê.
Fujo da multidão, pois ela representa
a ignorância brutal do mundo em que eu vivo
e porque a sua alma se fecha cegamente
a tudo o que não seja a sua escravidão.
Quero estar só e nem isso me permitem
pois a cada passo ao nosso lado vem
um indiferente qualquer dizer coisas inúteis.

Vou, errante, fugindo a quase todos,
cansado de repetir palavras sem sentido,
entretendo meus dedos indiferentes
a tecer na solidão arquiteturas novas,
inúteis arabescos dum sonho sem destino...

²¹⁵ É lícito referir a obra de Hans Ulrich Gumbrecht, *Atmosfera, Ambiência, Stimmung*, que empreende uma abordagem semelhante à adotada aqui, isto é, buscar evidenciar não apenas a manifestação de determinada tonalidade afetiva (sentimento) em textos literários, mas sim estabelecer a relação de abertura e de entrega dos personagens/sujeitos poéticos em relação aos sentimentos. Nesse sentido, Gumbrecht (2014, p. 32, grifos do autor) afirma o seguinte sobre o escopo da obra: “O que me interessa são os ambientes e as atmosferas absorvidos pelas obras literárias enquanto forma de ‘vida’ – ambientes com substância física, que nos toca ‘como se de dentro’”.

(Monteiro, 1993, p. 43).

A primeira estrofe, um terceto isométrico (versos alexandrinos), desvela um acúmulo de tonalidades afetivas caracterizadas como “inúteis”. Este verbete se reduplica nos dois primeiros versos para enfatizar um estado que não é momentâneo, mas contínuo. “Arrastar” consigo o sofrimento sugere, pois, um eu poético já atravessado e entregue a um sentimento de dor que não apenas retira-lhe o sentido de referencialidade daquilo que está à vista e ao seu alcance, “em face destas sombras”, como também submete os impulsos, ou o ânimo, a uma corrosão (novamente a imagem do “verdete” se faz presente) que tipifica um cansaço existencial. Note-se que os versos repetem tanto o vocábulo “inúteis” quanto a ideia pessoal de cansaço (“canso-me”, “sem força”) para estampar uma intensidade (o desespero e o sofrimento estão no plural) que invariavelmente insere o poema na *galeria dolorista* que, segundo Fernando Guimarães (2001, p. 145), condensou “um pessimismo que já atravessara a geração de 70, tão sensível à ideia de decadência, e que com a geração de 90 se afina num dolorismo por vezes assumido esteticamente”.

Os versos iniciais de “Órgão da barbaria” fomentam uma atmosfera de sofrimento que é própria da experiência humana, absorvendo por completo o sujeito poético, mas também se tornando o ambiente fundamental para a errância indiferente pela cidade – um passeio “herto” (tenso), conforme retratado no quarto verso. Não há, aqui, sintonia com o *flâneur* baudelairiano que vivencia a cidade como um laboratório onde estímulos e percepções se coadunam num todo da subjetividade, transformando este espaço em morada – interpretação esboçada por Benjamin (1997, p. 35), uma vez que “a rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes”. Outrossim, também o personagem “desconhecido” de Edgar Allan Poe, no conto “O homem da multidão”, não encontra aderência no verso de Casais, no que tange ao errar em meio às massas, pois o narrador persegue, pelas ruas de Londres, um sujeito que afinal “recusa-se a estar só” (Poe, 2008, p. 267). O poema de Casais Monteiro mais se afina, sim, àqueles versos de “Além-tédio”, de Sá-Carneiro, que equacionam a relação tensional do eu poético com os demais entes, resultando em um mergulho intimista que, tal como aqui destacado na leitura heideggeriana, significa entregar-se por completo à tonalidade afetiva: “Eu próprio me trouxe na profundura/ me sequei todo, *endureci* de tédio” (Sá-Carneiro, 2010, p. 32, grifo meu).

Nos sexto e sétimo versos, nota-se um abismo (essa imagem que é decerto recorrente no itinerário poético do autor) entre o eu poético e a multidão, ambos habitando, ou melhor, *ocupando* um espaço que funciona como zona de indiferenciação. Penso que a reflexão lançada por José Fernandes, o narrador queirosiano de *A cidade e as serras*, seja pertinente: diante do tédio que passa a se formar em torno de seu cidadão amigo Jacinto, Fernandes acredita que “o homem pensa ter na cidade a base de toda a sua grandeza e só nela tem a fonte de toda a sua miséria” (Queirós, 1962, p. 66). O excerto é oportuno porque “miséria” é o estado de ausência que orienta o personagem a um determinado modo de ser e de estar no mundo. No caso do romance de Eça, Fernandes é o personagem que mais apreende o espaço urbano como lugar do desamparo (miséria), resultando na indiferença com Paris: “Ali, à porta do café, entre a indiferença e a pressa da cidade, também eu senti [...] a vaga tristeza de minha fragilidade e da minha solidão” (Queirós, 1962, p. 180).

O poema de Casais supõe uma estrutura análoga, pois os fenômenos do desespero e do sofrimento direcionam o sujeito poético a um modo de estar presente afiançado na plena recusa, neste caso, em aderir a uma realidade que se assemelha à mitológica “caverna” de Platão, que “se fecha cegamente a tudo o que não seja a sua escravidão” (décimo e décimo primeiro versos). Não nos encontramos distantes daquela caracterização do desespero dada por Kierkegaard, em obra traduzida pelo próprio Casais Monteiro em 1936, a saber, *O desespero humano*. Nela, o filósofo dinamarquês afirma que o fenômeno é a “enfermidade do eu: eternamente morrer, morrer sem todavia morrer” (Kierkegaard, 2010, p. 31).

Destaco Kierkegaard por três motivos. Primeiro, o mais evidente, para sublinhar a relação do poeta com o texto filosófico nos termos de leitura e de tradução, o que evidencia a intimidade de Casais com a dita filosofia da existência. Segundo, para me apropriar do conceito de desespero, compreendido aqui, *grosso modo*, como uma experiência diária e consciente da finitude, pois, ao articular a reflexão queirosiana (via José Fernandes) com o poema de Casais Monteiro, penso que é possível viabilizar o seguinte caminho: a dupla indiferenciação, tanto com o espaço físico da cidade como também com os seus ocupantes, configura uma espécie de reação. Parêntesis. Observado de um outro ângulo, o poema não deixa de supor uma perspectiva hierárquica, uma vez que o sujeito poético apresenta a sua lucidez como algo “exclusivo” diante da multidão, afinal, ele “foge” da massiva “ignorância brutal do mundo”. Neste caso, o poeta invariavelmente se coloca na torre de marfim (“quero estar só”) porque é impulsionado

sobretudo pelas “coisas inúteis” que o interpelam. Do ponto de vista da sua lucidez, seria lícito, portanto, associar o seu comportamento com o de um indivíduo elitista, que apreende a realidade à contragosto – perspectiva que decerto torna a “enfermidade do eu” inconsistente. Fim do parêntesis. Sem invalidar tal perspectiva, que é legítima, a hermenêutica que proponho se direciona menos para a disposição social e mais para a existencial, recolhendo as repetições de “fuga” (“fujo”, na segunda estrofe; “vou fugindo”, na terceira), associando-a ao “cansaço” (segundo verso da terceira estrofe) para tornar consistente a afirmação de que o poeta afere a realidade (multidão, a “barbaria”, que se encontra no título do poema) como um excesso que o diminui (diferentemente de um indivíduo superior que se afasta dos outros, tidos como inferiores). Nesse sentido, o “órgão”, inscrito no título, é a indiferença.

Acerca desse segundo motivo, a meu ver, o poema de Casais comunica precisamente aquela reação contra o “mundo moderno” a qual Antoine Compagnon (2011, p. 69) entendeu como fundamental para formação do pessimismo como “figura da antimodernidade”. Em *Os antimodernos*, obra em que o teórico de origem belga caracteriza os poetas antimodernos como os “verdadeiros modernos, aqueles que o moderno não engana” (Compagnon, 2011, p. 12), há uma passagem que me parece oportuna para a interpretação: ao alimentar um pessimismo que preliminarmente é compreendido historicamente para, em seguida, atingir dimensões psicológicas, o poeta antimoderno toma consciência de que o “mundo moderno” supõe um achatamento do indivíduo operado pela sociedade; afirma o autor que “a sociedade, onde a solidariedade e a comunidade são exaltadas em detrimento da igualdade e da liberdade, *passa na frente do indivíduo*” (Compagnon, 2011, p. 74, grifo meu). Sem ignorar o fato de os estudos literários estabelecerem esse tópico como pertencente do modernismo literário, como se lê, por exemplo, na tese de Fernando Cabral Martins (1997, p. 207) sobre Sá-Carneiro que “o Modernismo, neste sentido, é uma ciência do Eu”, meu interesse com a categoria do “antimoderno” é apreender a reação do indivíduo “contra” a sociedade, em causa no poema “Órgão da barbaria”, como um impulso que inevitavelmente projeta a poesia de Casais para uma maior aproximação com o presencismo. Se o capítulo anterior evidenciou os meios e os modos pelos quais a poesia monteiriana se afasta das diretrizes da *presença*, o existir incerto, aqui analisado, sem dúvida a direciona para aquele presencismo de 1927 que João Gaspar Simões (1958, p. 32) compreendeu como “período heroico” do movimento, isto é, da valoração do “ponto de vista estritamente individual” (Simões, 1958, p. 72) da criação literária.

O terceiro e último motivo para a mobilização kierkegaardiana incide na interpretação que faço do desespero, essa “enfermidade do eu”, como a vivência de um estado de “ainda-não”. Sob essa perspectiva, é possível vislumbrar na base estrutural do “ainda-não” uma vontade constantemente requerida – parece-me correto afirmar, neste sentido, que se trata de uma crise da vontade. Com base nisso, “ainda-não” é sempre uma tentativa em direção a algo, ao mesmo tempo em que renova a manutenção do aberto, como se lê no penúltimo verso da terceira estrofe do poema, “a tecer na solidão arquiteturas *novas*”. Retomo Kierkegaard. Em sua proposição acerca dos graus de desespero, o autor estrutura, no Livro III de *O desespero humano*, dois tipos basilares do fenômeno, a saber, o *desespero-fraqueza*, quando o “eu não é ele próprio” (Kierkegaard, 2010, p. 46), e o *desespero-desafio*, que é a vontade de “querermos ser nós próprios” (Kierkegaard, 2010, p. 89).

De regresso a Casais, constata-se que o “ainda-não” está assentado no desejo de ser si mesmo. Em “Órgão da barbaria” temos um tipo de sujeito poético que se desespera na multidão (daí a *anti-flâneurie* baudelairiana), uma vez que a solidão (na desassossegada “orla das gentes”, como dito por Bernardo Soares) é o caminho em direção ao compreender-se, tal como se lê no décimo segundo verso, “quero estar só e nem isso me permitem” – há uma ambiência análoga no poema “Chão movediço”, de José Régio, quando o sujeito poético se debate com a absorção, “Aquele chão subir-me-ia/ até aos flancos doridos/ pesar-me-ia” (Régio, 1985, p. 54), para, nos últimos versos do poema, comunicar um desespero-tentativa: “Quanto mais eu me torcia/ mais lenta, mais lentamente/ aquele chão me engolia!/ – de modo que ando entre a gente/ nesta agonia” (Régio, 1985, p. 56).

Em outros poemas, note-se que a conjugação do verbo “querer” em primeira pessoa sugere, portanto, que o “ainda-não” é um desespero-tentativa que revela o existir como ilusório. Na obra *Poemas do tempo incerto* encontramos outro poema, “Reina a paz em Varsóvia”, que se vale do verso em redondilha maior para expressar tonalidades afetivas, tal como o poema “Ressurreição” outrora analisado. Diz a primeira estrofe, um terceto: “Quero falar e não posso/ quero cantar e não sei/ quero viver e não deixam!” (Monteiro, 1993, p. 52). Com esses poemas, é possível averiguar que “ainda-não” se constitui como um termo que demonstra o esforço do sujeito poético pela apreensão do que lhe escapa – “ainda-não” é, pois, um outro modo de enunciar o princípio da incerteza. Se em variados momentos deste tópico do capítulo foi concebível a aproximação da poesia de Casais Monteiro com Bernardo Soares, pode-se afirmar que o “ainda-não”

enquanto vontade de alcançar e de compreender o “si próprio” (isto é, busca do eu) os afastam, revelando a relação ambígua entre ambos. No fragmento 428, intitulado “Estética da indiferença”, Soares desfaz o interesse por tal apreensão: “O maior domínio de si próprio é a indiferença por si próprio” (Pessoa, 2006, p. 389). Soares aqui parece acenar para o colapso da vontade que sobejamente está presente nos versos do sensacionista Álvaro de Campos. Um poema como “Ah! Ser indiferente!”, nega precisamente o que está em causa na busca monteiriana: “Ser alheio até a si mesmo!” (Pessoa, 2007a, p. 486), comunica o primeiro verso da segunda estrofe.

Diante do exposto, com o “ainda-não” pretendo demonstrar que a poesia de Adolfo Casais Monteiro enseja um “deixar-se entregar” à indiferença e às tonalidades afetivas que é fundamental para melhor delinear o que é *ser-eu* no mundo. Compreendido o “ainda-não” como um marcador existencial, penso que é possível estabelecer uma intersecção geracional em que a poesia de Casais se afina com o “ser-quase” de Sá-Carneiro. Lê-se no segundo verso da quarta estrofe do poema “Quási” um sussurro do sujeito poético: “Ai a dor de ser-quási, dor sem fim...” (Sá-Carneiro, 2010, p. 28), que também circunscreve o “ainda-não” como tentativa, ainda que comunique o malogro no verso seguinte da mesma estrofe, “Eu falhei-me entre os mais, falhei-me em mim” (Sá-Carneiro, 2010, p. 28).

Com esse “quase” não pretendo, pois, acenar para aquela pessoana “anulação do sujeito” (Perrone-Moisés, 2001, p. 41) que dilui o “eu” para experimentar o drama do “outro” pela heteronímia; proponho, todavia, a aproximação com o desejo de unidade do “querer ser”, tal como se pressente na quadra inicial deste poema do ortônimo Pessoa (2007b, p. 376): “Meus versos são meu sonho dado/ quero viver, não sei viver/ por isso, anónimo e encantado/ canto para me pertencer”. Por fim, nesta intersecção podem convergir poemas como o longo “Elegia da solidão”, de Teixeira de Pascoaes (1998, p. 261), em que a voz lírica exclama (à maneira de “Tabacaria” de Campos): “Sou nada, e quero ser!”. Também José Régio se faz presente, pois no extenso poema “Na praça pública”, de *Poemas de Deus e do Diabo*, o sujeito poético, ao adotar a postura de Zaratustra, enuncia um discurso à multidão: “Eu?! Camaradas!/ eu sou o esboço de Alguém/ que esteve quase a nascer/ mas não nasceu” (Régio, 1955, p. 93). Esses versos se somam, portanto, à poesia de Casais Monteiro na busca pelo “sentido” do que é *ser-eu*. Por isso, no interior do poema, nos deparamos constantemente com um *corpo a corpo* com a existência concebida como esboço, rumor, sopro e espanto.

4.3 Aceitar a incerteza

Até aqui, foi possível demonstrar uma orientação “espacial” nas modulações da incerteza, isto é, o sentido posicional dos sujeitos poéticos à margem do que, *grosso modo*, se compreende por existência, viabilizando, assim, o acesso à dimensão do “sentir”, em que determinados sentimentos, como tédio e desespero, estão em causa no modo como esses sujeitos sofrem a inadequação existencial.

Seja para compreender a si próprio, a vida ou até mesmo o que virá no futuro, os poemas analisados puderam fomentar um tipo de eu poético que invariavelmente apreende o existir como um fardo, resultando dessa frágil relação o avultar da coloração pessimista de sua poesia, que sem dúvida a enleia ao decadentismo, mas também a aproxima de uma galeria depressiva que, segundo Eduardo Lourenço (1990, p. 7), teve em Sá-Carneiro o fechamento, ou seja, o poeta de *Dispersão* “fecharia com um fulgor sem imitação possível a era da depressão inaugurada por Antero”. Acrescente-se a isso a manifestação da ânsia, reiterada largamente na primeira fase de seu itinerário poético, pode-se constatar que a poética monteiriana viabiliza uma resposta adequada à orientação que o existir incerto impõe aos modos de ser e de estar desse eu poético (*desfamiliaridade*, inação, indiferença).

Não obstante a experiência agônica que a sua poesia comporta, manifesta-se um outro tipo de relação com o fenômeno da incerteza. Foram localizados três poemas que põem em causa uma *necessidade* de manutenção do existir incerto. Neles, a dimensão temporal do “futuro” não se apresenta como ameaça (devido à suspensão de referencialidades já aqui analisada, como a falta de bússolas), mas sim como condutor para o tempo do “agora”, isto é, o instante do presente. Em *Sempre e sem fim*, o poema “Profecia” subverte, com certa ironia, a expectativa da concreção profética enquanto antecipação daquilo que efetivamente *deverá* acontecer, para expressar o que decerto não *necessita* acontecer, a saber, o estabelecimento da certeza:

Ai de quem sonha o futuro
de olhos fitos no passado!
Ai de quem vive abraçado
à sua estátua de bronze!
Ai daquele que já sabe
por onde abrir o caminho!

O seu destino tem certo:
que tudo lhe há-de saber
a comida já comida

que nada pode viver
sem lhe parecer já vivido
(Monteiro, 1993, p. 80).

A primeira estrofe do poema, toda em redondilha maior, funciona precisamente como uma “anti-profecia”, pois o alijamento das garantias de certeza com relação ao que está por vir permite ao eu poético afirmar o existir como indeterminação. O uso da anáfora (repetição de “ai” em “ai de quem sonha”, “ai de quem vive” e “ai daquele”) intensifica a imprescindibilidade em fazer-se presente na duração do “agora”, ainda que de maneira *desfamiliar*. Os versos “Ai daquele que já sabe/ por onde abrir o caminho!” não deixam de expressar, pois, um elogio ao existir incerto, que se confirma no poema “Não queiras ler o destino”, de *Simples canções da terra*, o qual extraímos a segunda estrofe para servir de epígrafe a esta investigação:

Fechada na tua mão
a linha do meu destino.
De ambos nós ignorado
o segredo do caminho.
Mas que importa ser oculta
a lei que nos tece a vida?
– entre nós tudo é mistério...

Antes o doce pungir
da incerteza pairando
sobre o dia de amanhã
que a pobre ilusão de termos
nas mãos o fio da vida.
Antes, incrédulos, receber
a dádiva de cada hora
como se a última fosse!

Não queiras ler o destino
(Monteiro, 1993, p. 139).

Se, no tópico anterior, a dimensão incerta do existir *impacta negativamente* nos modos de ser e de estar – considerando, por certo, as tonalidades afetivas do sofrimento e do desespero como “negativas” –, aqui o *impacto é positivo* porque o poeta aceita a incerteza em sua dimensão “mistérica”. A meu ver, o título do poema (reiterado no último verso) sugere o caráter positivo da aceitação, uma vez que a presença do verbo “querer” afasta a ideia de conformação, como se o eu lírico, por impotência, cedesse à matéria incerteza, nela se resignando. Diversamente, o poeta faz uso, novamente, do verso em redondilha maior, para expressar, a partir da imagem de uma mão que encobre a certeza

do futuro, a incerteza tanto como elemento fundamental da existência quanto estruturante em sua relação de ser no mundo. Por esse motivo, optei, no tópico precedente, por não inserir o poeta Casais Monteiro naquelas galerias reforçadas pela crítica, como a do “dolorismo” (Fernando Guimarães) e a da depressão (Eduardo Lourenço), mas tão somente aproximá-lo dos poetas que deram voz a tais painéis, os interseccionando. Porquanto a incerteza compreenda a ambiguidade de impactos negativos e positivos, invariavelmente escapam ao poeta determinadas etiquetas, como “poeta pessimista”, fazendo mais sentido destacar, no poema, a coloração ou a tonalidade em questão.

Afirmar (positivamente) o existir incerto garante ao poeta a recusa do caráter ilusório da vida, tal como foi evidenciado (negativamente) no poema “Órgão da barbaria”. Diante disso, valores privilegiados da época moderna, como segurança, razão e certeza, inevitavelmente se apresentam para o poeta como falsos materiais, conforme exposto nos versos quatro e cinco da segunda estrofe do poema supracitado, “a pobre ilusão de termos/nas mãos o fio da vida”. Ao aceitar a incerteza o poeta se afasta (e refuta) da passividade habitualmente associada a esse estado, fazendo da intersecção (o entrelugar) uma autêntica morada. Nela, o poeta se sente livre e aberto ao possível porque afirma o incerto como elemento estruturante de sua forma de existir.

Juntamente com “Profecia”, esses poemas acenam para o “caminho” – verbete presente em ambos – em que a incerteza não se afigura como mal-estar ou privação. O poeta ressignifica o existir incerto para estabelecer um *modo de fruição* – a partir de uma aceitação lúcida daquilo que não se pode controlar – que, a meu ver, se emparceira, na intersecção aqui estabelecida, de Manuel Bandeira, sobretudo do poema “Renúncia”, que encerra a sua obra de estreia, *A cinza das horas*. Cito a primeira estrofe: “Chora de manso e no íntimo... procura/ curtir sem queixa o mal que te crucia:/ o mundo é sem piedade e até riria/ da tua inconsolável amargura” (Bandeira, 1990, p. 151). O verbo “curtir” acena precisamente para a inevitabilidade do estar lançado na existência e em tudo que nela é estruturante.

Da biografia de Bandeira é notório o acometimento da tuberculose, que o acompanha ao longo de oito décadas de vida, mas também impactando a sua obra. Durante a pesquisa que realizei na Biblioteca Nacional de Portugal, em 2020, pude localizar uma carta, datada de 22 de abril de 1962, em que Manuel Bandeira confidencia a Casais que a doença se manifestara em 1903, aos dezessete anos: “No verão de 1903 para 1904 eu, que cursava o 1º ano da E. Politécnica de S. Paulo e trabalhava à tarde no escritório de Sorocabana, apanhei um pleuriz (era o começo da tuberculose)” (Bandeira,

1962, s. p.)²¹⁶. O excerto não apenas evidencia a amizade entre os poetas (as cartas de Bandeira para Casais ocupam três décadas, de 1930 a 1960), como também aponta para os temas existenciais que invariavelmente perfilam a sua poética, como é o caso da figuração da morte, largamente reiterada em sua fortuna crítica. Diante disso, o poeta de *Libertinagem* desde logo compreendeu a finitude como fenômeno estruturante da existência e como confronto inadiável que, ao fim e ao cabo, teria de aceitar, “no íntimo”. Ainda que não comente o poema “Renúncia”, o próprio Casais Monteiro, em seu estudo de 1938 sobre Bandeira, destaca a fruição manifesta em sua poesia e que, a meu ver, articula a proximidade entre os dois poetas: “Enquanto Nobre é um temperamento que se derrama pelas coisas e se entrega ao sofrimento, dir-se-ia que Bandeira o *cultiva*” (Monteiro, 1958a, p. 15, grifo do autor).

Vale destacar que a relevância de Bandeira para Casais se materializa nos seguintes níveis: no estudo *Manuel Bandeira*, recebido pelo poeta pernambucano com admiração, conforme demonstra a carta²¹⁷ de 12 de abril de 1944, “Recebi encantado e desvanecido o ‘Manuel Bandeira’. Com aquele ‘perdão’ da dedicatória você coroou uma obra-prima de generosidade” (Bandeira, 1944b, s. p., grifos do autor); na correspondência, sempre afetuosa, entre ambos; na poesia de Casais, como se observa no poema “Flor impossível da noite”, de *Noite aberta aos quatro ventos*, que é dedicado ao poeta de *Belo Belo*, além de citá-lo na terceira estrofe: “Quero inteiro a flor nocturna melhor ó Manuel Bandeira do que a Estrela da Manhã/ a flor amarga dolorosa mágica da noite” (Monteiro, 1993, p. 155). Se a presença de Bandeira em Casais se encontra evidenciada com esses exemplos, ela também descortina uma ampla relação do poeta brasileiro com Portugal – ainda que, segundo Arnaldo Saraiva (2004, p. 215), “o poeta de *Libertinagem* nos últimos anos da sua vida se lamentava de nunca ter podido vir a Portugal e sofreu com essa impossibilidade” –, e com os poetas portugueses, “sempre excelente leitor, e por ser desde muito cedo, desde a década de 1920, um dos poetas brasileiros mais lidos e amados pelos portugueses” (Saraiva, 2004, p. 216).

Meu intuito com tal aproximação visa demonstrar, portanto, uma equivalência entre a aceitação da incerteza, manifestada na poesia de Casais, e aquilo que em Bandeira é convertido em “aprendizado” – no que tange ao impacto da tuberculose em sua obra poética, por exemplo, Wilson Martins (1958, p. 2, grifo do autor) afirma, em um breve artigo publicado no “Suplemento literário” de *O Estado de S. Paulo*, que a cristalização

²¹⁶ Espólio de Casais Monteiro, na Biblioteca Nacional de Portugal. Cota nº E15/389.

²¹⁷ Espólio de Casais Monteiro, na Biblioteca Nacional de Portugal. Cota nº E15/382.

do tema nos versos bandeirianos não significa “resignação mórbida e complacente dos doentes [...], mas a humildade objetiva e ‘científica’ do homem que sabe curvar-se ao inevitável”.

Esse estatuto da aceitação, que exalta a incerteza como o autêntico “destino” do homem, se confirma no terceiro poema a ser mencionado, a saber, “Meditações da alma parada”, de sua última obra *O estrangeiro definitivo*. Trata-se de um extenso poema, dividido em onze fragmentos, em sua totalidade empregando o mesmo esquema heterométrico e heterorrítmico, à maneira de outras longas composições, como “Andanças do poeta solitário”. *Grosso modo*, o poema expressa o que denomino *esperança desesperançada*, isto é, uma resignação fragilmente otimista diante da opaca expectativa, tal como se lê no primeiro verso: “A esperança de não esperar ainda me resta” (Monteiro, 1993, p. 195). À semelhança dos poemas “Reina a paz em Varsóvia” e “Não queiras ler o destino”, nos quais o verbo “querer” denota o estado de “ainda-não”, pode-se observar no décimo fragmento que o verbo “pedir” evidencia a afirmação da incerteza:

Pedi para não ver o livro do destino.
 Como ia saber se era o meu retrato,
 se a ficha estava certa, as datas e os lugares?
 Tudo me ia parecer decerto ser
 de quem eu nunca soube se foi nem donde veio,
 e tudo outra verdade, nem certa nem errada.
 Se mesmo nos espelhos não sei ler o meu rosto
 como o reconhecerei no livro da verdade?
 (Monteiro, 1993, p. 198).

Ainda que o pedido se enderece a um destinatário indeterminado, o seu conteúdo é a desconfiança, ou o estranhamento com os objetos daquela “profecia” ironizada no poema homônimo de *Sempre e sem fim*. A conjugação do verbo na primeira pessoa do singular do pretérito perfeito do indicativo sugere, pois, uma ação concreta já realizada: a recusa em acessar o livro do devir. Com isso, o poeta rejeita determinados modos de se posicionar perante um tempo futuro (elaborar planos, por exemplo) em detrimento de uma radical entrega ao fluir do tempo presente, sem qualquer controle. As interrogações, e até mesmo a questionabilidade de um objeto estável como o espelho, que requer de nós a confiança ante a imagem refletida, são elementos que reforçam, portanto, o acolhimento do existir incerto, ainda que, conscientemente, o poeta compreenda que este seja um “difícil” caminho, tal como se observa nos seguintes versos do poema “Mostruário”, da

mesma obra: “Há sempre uma porta à minha espera/ mas sei só o caminho difícil/ e as pessoas vão sempre pelo outro” (Monteiro, 1993, p. 201).

A meu ver, as disposições de negação e de aceitação, bem como os movimentos de distanciamento na indiferenciação e de aproximação no acolhimento, não se confinam na evidenciação das contradições de sua obra. Aliás, as ambivalências não se apresentam em polos diametralmente opostos; antes, parecem se entrecruzar, como se observa no poema “Quanto não soube”, de *O estrangeiro definitivo*, quando o sujeito poético expressa “povoei-me de *milagres sem esperança*” (Monteiro, 1993, p. 208, grifo meu). Note-se que o poeta transforma o otimismo desbotado em invólucro. Nesse sentido, ao comportar os contrastes, o existir incerto corporifica aquilo que esta investigação pretende demonstrar como característica fundamental da poética monteiriana, isto é, o *dizer-Aberto*.

Os poemas aqui estudados comunicam o “caminho” e o “destino” para sugerirem um outro tipo de relação ontológica com o mundo e com a própria existência que não aquela afiançada em garantias estáveis da certeza. Pensar a poesia de Casais Monteiro como *dizer-Aberto* é reivindicar um outro caminho, em que despontam a aceitação dos contrários e a assimilação da diferença, mas também uma “renúncia” (à Bandeira) que equaciona fuga e encontro. Esse caminho compreende a relação ontológica como um existir incerto que é pura abertura ao possível. Justifica-se, assim, o fato de que, ao percorrê-lo, invariavelmente nos dispomos diante do caráter deslizante, movediço, de sua poética. Para corroborar essa característica, cito a seguinte passagem de uma carta²¹⁸ de Casais a Eduardo Lourenço, em que o poeta elogia a *condição humana* que se avulta na obra *Heterodoxia*, do filósofo, identificando-se com o dinamismo heterodoxo do texto²¹⁹: “Você é o único em condições de pôr certos problemas sob certo ângulo. E tais problemas

²¹⁸ A referida carta de Casais Monteiro é datada de 02 de julho de 1967, remetida de Araraquara. Essa carta encontra-se disponível online, no número 171 de 2009 da Revista *Colóquio/Letras*, dedicado a Eduardo Lourenço. Disponível em:

<<https://colouquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/do?bibrecord&id=PT.FCG.RCL.8883&org=I&orgp=171>>. Acesso em: 05 dez. 2025.

²¹⁹ Dividida em dois volumes, *Heterodoxia* aborda um arco filosófico que vai de Kant a Kierkegaard, passando por Camus e pelo existencialismo. No “Prólogo” do primeiro volume, Lourenço (2005, p. 10) assim argumenta o espírito heterodoxo: “O movimento da cabeça devorando com a certeza de existir um só caminho pode receber o nome de Ortodoxia, assim como a convicção inversa de não existir caminho algum pode designar-se por niilismo. Fiel ao símbolo que a representa e à vida que nele se manifesta, a heterodoxia não é o contrário de ortodoxia, nem de niilismo, mas o movimento constante de os pensar a ambos”. Vale destacar que, dezessete anos depois, no “Prólogo” do segundo volume, Eduardo Lourenço (2006, p. 21) caracteriza o espírito heterodoxo “como oração de liberdade”.

são por uma grande parte os meus, já que eu sou um... heterodoxo da minha geração, se é que pertença a alguma, a não ser por certidão de nascimento” (Monteiro, 2009, p. 280),

Neste momento final do trabalho, confirma-se, portanto, a matéria da incerteza como *um* caminho que desvela a autenticidade de sua poética. Fraturas, atravessamentos, fragmentos, deslizamentos, mas também movimentos de encontros e de fugas, são modos, aqui postos à prova, de se apreender o “ser” incerto de sua poesia, ou seja, de percorrer o caminho incerto em direção ao ser da obra. Ao trilhar esse caminho, o poeta está consciente de que deverá considerar, assumindo o espírito heterodoxo, o certo e o incerto, clareza e enigma, definição e indefinição, assim como o faz na tese de livre docência submetida à Universidade de São Paulo, *Estrutura e autenticidade na teoria e na crítica literárias*, ao tentar propor uma definição de autenticidade, mas que afinal se engolfa no indefinido: “O reconhecimento por parte do autor deste trabalho de que nenhum termo do vocabulário tradicional, quer da poética, quer da filosofia, podia exprimir uma ideia que, de facto... é a de autenticidade” (Monteiro, 1984, p. 106).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em um artigo publicado no “Suplemento literário” de *O Estado de S. Paulo*, intitulado “Mais fundo que a emoção”, Adolfo Casais Monteiro (1958d, p. 2, grifo do autor) afirma que “os grandes poetas modernos podem não ser filósofos, no sentido próprio, mas, por um motivo ou outro, estão mais próximos do filósofo do que do ‘artista’”. O excerto, *per si*, afasta a viabilidade de uma etiqueta decerto recorrente nos estudos dedicados à relação filosofia e literatura, que é a de “poeta-filósofo”. Com esse termo, supõe-se que o poeta deva encarnar as características de um autêntico filósofo, à medida que assume para si uma tarefa de criação literária análoga ao fazer filosófico: reflexão, inquietação, interrogação, sistematicidade do pensamento, defesa de teses, visão de mundo. No âmbito do literário, desponta o poeta que, tal *como* um filósofo, poderá percorrer as galerias da história da filosofia com certo fascínio para, ao final da visitação, moldar os nomes e os conceitos em seus versos.

Considerando que hermenêuticas se orientam através de escolhas, esta investigação procurou trilhar o caminho metodológico proposto por Benedito Nunes, que incide na *relação transacional* como meio para o qual os campos disciplinares são preservados nas abordagens críticas, sem hierarquizações ou aplicações. Ainda que o texto de Casais Monteiro não se dedique a teorizar o diálogo entre poesia e filosofia, ele expõe uma orientação que será fundamental (anos mais tarde) para a reflexão de Nunes, isto é, a *aproximação compreensiva* – veja-se um texto seu de 2005, “Meu caminho na crítica”, em que o crítico paraense estabelece o “trânsito de mão dupla de filósofos e poetas” (Nunes, 2009, p. 28), definindo-o como “conexão recíproca” (Nunes, 2009, p. 29) e “nexo transversal” (Nunes, 2009, p. 35). Estabelecida a afinidade teórica entre ambos os críticos, entendo ser este o *caminho* para uma leitura interdisciplinar da incerteza.

Dou início a estas “considerações” com as palavras do crítico que foi Casais Monteiro por nela compreender uma disposição dinâmica que se afina ao modo como a sua poesia reage perante a incerteza. Em outros textos de Casais Monteiro é possível averiguar o seu entendimento sobre a relação poesia e filosofia. Na conferência que proferiu em 1960 para o I Congresso de Crítica e História Literária, no Recife, o autor destaca o permanente desafio da aproximação, uma vez que a poesia “foge por entre os dedos dos filósofos” (Monteiro, 2012, p. 160). Já em *A palavra essencial*, o autor utiliza

a imagem de uma infiltração: “A poesia infiltra-se na trama dos ideários filosóficos” (Monteiro, 1965, p. 52). Os exemplos demonstram que, não obstante o lugar de partida ser decerto o horizonte poético, o crítico Casais Monteiro estabelece um diálogo cambiante que não deixa de expor os seus próprios interesses filosóficos pessoais, sobretudo por filósofos à margem dos “sistemas”, como se observa no ensaio de 1937 intitulado “Poesia, intuição e razão”, em que estes pensadores “se revelam sempre como os mais capazes de entender a arte, sem o preconceito de qualquer apriorismo” (Monteiro, 2006, p. 137).

No seguimento da abordagem aproximativa, ao propormos a *intersecção* como estrutura basilar para o estudo hermenêutico-fenomenológico da problemática da incerteza na poesia de Casais Monteiro, cumprimos o objetivo que almejava evidenciar os impactos que o fenómeno da incerteza, bem como suas respectivas modulações, circunscreve no tecido poético. Enquanto (entre)lugar dos encontros e dos diálogos ora harmoniosos, ora tensos, capaz de absorver traços e características dos conjuntos interseccionados, tal como se observa no Diagrama de Venn proposto pelas ciências exatas, foi possível albergar neste espaço movente os elementos que se afiguraram como decisivos na poética monteiriana, a saber: (i) uma disposição ontológica à possibilidade e ao perspectivismo – entendida como *princípio* basilar (primeiro capítulo); (ii) um radical descentramento que se afiança tanto na forma quanto no conteúdo do poema, responsável pelo estilhaçamento vocal – definido como *propriedade* (segundo capítulo) – de (iii) um sujeito poético que, por não mais ocupar aquele centro da enunciação subjetiva decerto reiterado pela tradição da lírica, se apresenta a partir de suas fraturas – “sujeito fraturado” se afigurou, portanto, como *matriz* de um modo instável de fragmentar-se.

No decorrer dos dois primeiros capítulos, a triangulação envolvendo princípio, propriedade e matriz permitiu estampar um *estrato dinâmico* que se manifesta em variados níveis na poesia de Casais: desde um poema que se inicia, *in media res*, com reticências até um sujeito poético que incansavelmente busca conceber o sentido do horizonte fenomênico fugidio, passando pelo próprio impasse da fixação (não isenta de tensão) de sua poesia em tendências ou movimentos literários. Essa dinamicidade, pressentida desde logo em minhas primeiras leituras de seus poemas, consolidou-se, portanto, como um modo de abertura à questão da incerteza.

A respeito disso, a errância foi tomada como exemplo de fenómeno que expõe o jogo dual de fechamento e abertura, ocultamento e desvelamento, uma vez que *o sentido*

de ser e de estar (isto é, o fazer-se laço primordial) em um horizonte fenomenal e epocal que podemos chamar de mundo, ou existência, é ressignificado. Demonstrou-se, pois, que “experiência” equivale a uma *concepção de existir* valorada como incansável procura inacabada, uma vez que o campo vivencial é, todavia, percebido como esquivo. A intersecção com a perspectiva ontológica garantiu à investigação tornar visíveis os *modos de ser* do ente poético que convencionalmente chamamos de eu lírico. Essa é uma via de acesso à interpretação que propus dos dois vocábulos largamente empregados nos versos de Casais em sua primeira fase (1929-1937), a saber, “caminho” e “ânsia”, porque neles se afiança aquilo que compreendo por “modo de ser”, isto é, os comportamentos desse eu poético diante do mundo e da existência. O que se averiguou na hermenêutica desses modos de ser foi precisamente a glosa inquieta com o incerto, aferida a partir de estados alternantes entre o pacífico e o desesperador.

Os capítulos iniciais buscaram evidenciar na poesia de Casais Monteiro o *ser* da incerteza, isto é, o *possível*. Foi precisamente a partir da errância ansiosa pelo horizonte de possibilidade que o poeta se viu impelido a questionar a fiabilidade das certezas para suspeitar do primado da razão. Tal formulação foi determinante para demonstrar como a matéria incerta afiança sua obra no quadro geral da poesia moderna que igualmente valora a desconfiança nos estabilizados paradigmas da tradição. Em suma, o tratamento da incerteza evidencia uma relação consanguínea entre o esfacelamento da tradição operado pela poesia moderna e as fraturas do sujeito poético monteiriano que assume as vivências da pluralidade do possível.

Os passos seguintes do trabalho exploraram a qualidade corrosiva da matéria incerta, ao desvelar outro jogo dual, agora o de aproximação e de distanciamento. O ser da incerteza (possibilidade) se articula com os variados ângulos pelos quais o poeta observa a realidade exterior. Em um ângulo, o poeta focaliza o mundo concreto, ôntico, para que, desta imagem mais nítida, as suas incertezas subjetivas comunguem com as incertezas epocais, de sua geração (terceiro capítulo); em outro, o afastamento oblitera a visão não para conduzir o poeta à apartada torre de marfim, mas para projetá-lo, ontologicamente, em suas próprias sensações e sofrimentos (quarto capítulo).

A pesquisa científica também impõe percorrer caminhos. Aproveitando a concepção fenomenológica de que o mundo orienta os nossos modos de ser e de estar, reiterada em variados momentos desta tese, parece-me aceitável a afirmação de que, *grosso modo*, a ciência nos orienta a alcançar o *ponto de chegada* deste caminho, para que nele possamos inferir, analiticamente, a totalidade da trajetória. Em Casais Monteiro

os caminhos não conduzem a nenhum lugar que se possa vislumbrar como “chegada”. Embora em determinados momentos o poeta expresse uma esperança, ainda que desesperançada, em atingir essa chegada, não há quaisquer orientações seguras. Isso significa que a incerteza, enquanto probabilidade, orienta o poeta a um modo de existir em que o caminho *se faz fazendo*, no acontecer do momento presente. Dito isso, considero que o estudo da incerteza tornou mais aparente um modo de ser e de estar inadequado, estrangeirado de todos os lugares: deslocado, o eu poético é incapaz de se adequar quer seja nas multidões da cidade, no momento histórico presente ou no espaço existencial. O poeta não pertence nem a um “aqui”, muito menos a um “lá”, mas a um “aí” que vive a própria intersecção. Esse é o ponto em que a poesia de Casais Monteiro se intersecciona com a trajetória do autor estrangeirado em sua casa, que viveu a profundidade da intersecção luso-brasileira.

Com isso, o estudo empreendido nesta tese de doutorado poderá contribuir com a solidificação do pensamento poético-filosófico de Adolfo Casais Monteiro, tomando a incerteza como questão fundamental. Sem ignorar a viabilidade de outros caminhos interpretativos, o caminho aqui percorrido nos orienta precisamente a uma intersecção entre poesia e ontologia em que se fomenta a leitura do “aí” como um horizonte no qual a incerteza equaciona as forças ambivalentes. Há, em sua poesia, um deixar vacilar a vida que expõe a atmosfera negativa igualmente pressentida em outros poetas de seu entorno, mas seus versos também expressam uma força aspirante que visa enfrentar o bacilo alojado na existência.

Na poesia de um outro poeta que me é familiar, Teixeira de Pascoaes, devido a investigações precedentes a esta, como referido na Introdução, os contrários se *coincidem* no mesmo espaço, de modo que o *todo* só pode ser pensado e apreendido a partir de um bailado harmônico e até erótico que o constitui – como é o caso da vida e morte, em variados momentos habitando, inclusive, o mesmo poema. Em Casais, as oposições são *confrontadas*, de forma que o jogo tensional de encontro e de recuo supõe a incompletude de uma “totalidade” que é sempre fraturada.

Em *A palavra essencial*, na seção “Das ideias na poesia”, Casais Monteiro (1965, p. 53) afirma que determinadas concepções compõem o “sistema de linguagem específico do poeta”. “Sistema”, aqui, pouco tem de familiar com os “sistemas filosóficos” com os quais estamos habituados (kantiana e hegelianamente falando), isto é, uma unidade incondicional, um constructo da razão; antes, o termo supõe precisamente o caminho em direção ao *pensamento poético* de todo poeta, por isso ele é caracterizado por Casais como

“específico”. Esta tese contribui, portanto, com a concretização da incerteza como elemento fundamental do “sistema específico” do poeta Casais Monteiro, o que sem dúvida faz deste um “grande poeta moderno” da poesia portuguesa do século XX. Que a presente pesquisa possa viabilizar e inspirar, por fim, outros estudos que também auxiliem na formação do pensamento movente de um autor que fez da intersecção a sua autêntica morada.

Referências bibliográficas

I Bibliografia ativa

a) Livros

MONTEIRO, Adolfo Casais. **Uma tese e algumas notas sobre a arte moderna**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1956.

MONTEIRO, Adolfo Casais. **Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1958a.

MONTEIRO, Adolfo Casais. **Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro: Agir, 1958b.

MONTEIRO, Adolfo Casais. **A poesia da ‘Presença’**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1959a.

MONTEIRO, Adolfo Casais. **Clareza e mistério da crítica**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1961.

MONTEIRO, Adolfo Casais. **A palavra essencial: estudos sobre poesia**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965a.

MONTEIRO, Adolfo Casais. **Figuras e problemas da literatura brasileira contemporânea**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

MONTEIRO, Adolfo Casais. **Documenta poética 1**. Org. João Rui de Sousa. Lisboa: Assírio & Alvim, 1973. (Antologia).

MONTEIRO, Adolfo Casais. **Estrutura e autenticidade na teoria e na crítica literárias**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

MONTEIRO, Adolfo Casais. **Poesias completas**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993.

MONTEIRO, Adolfo Casais. **Melancolia do progresso**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003. (Obras Completas).

MONTEIRO, Adolfo Casais. **Considerações pessoais**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004. (Obras Completas).

MONTEIRO, Adolfo Casais. **De pés fincados na terra**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006. (Obras Completas).

MONTEIRO, Adolfo Casais. **O país do absurdo**: textos políticos. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007. (Obras Completas).

MONTEIRO, Adolfo Casais. **Cartas a sua mãe**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008. (Obras Completas).

b) Capítulos e Periódicos

MONTEIRO, Adolfo Casais Monteiro. Crítica. **Revista A Águia**, Porto, 4 série, n. 7-8, jan./mar., 1929a, p. 218-220.

MONTEIRO, Adolfo Casais Monteiro. Mário de Sá-Carneiro. **Revista Presença: folha de arte e crítica**, Coimbra, n. 21, jun./ago., 1929b, p. 2-3.

MONTEIRO, Adolfo Casais Monteiro. Sobre a carta que antecede. **Revista Presença: folha de arte e crítica**, Coimbra, n. 49, jun., 1937a, p. 5-6.

MONTEIRO, Adolfo Casais. Procurando evitar equívocos: carta ao Snr. Dr. Abel Salazar. **Revista Sol Nascente**, Porto, n. 10, 15 de jun., ano I, 1937b, p. 12-13.

MONTEIRO, Adolfo Casais. Desvairios dum ‘crítico’. **Revista Seara Nova**, Lisboa, n.º 611, abr., 1939, p. 209-211.

MONTEIRO, Adolfo Casais. Pensar de dentro. **Suplemento literário de O Estado de S. Paulo**, São Paulo, Ano 1, n. 42, 3 de ago., 1957a, p. 1.

MONTEIRO, Adolfo Casais. Ideias de Antonio Machado. **Suplemento literário de O Estado de S. Paulo**, São Paulo, Ano 1, n. 46, 31 de ago., 1957b, p. 1.

MONTEIRO, Adolfo Casais. Sobre a natureza do ensaio. **Suplemento literário de O Estado de S. Paulo**, São Paulo, Ano 3, n. 102, 11 de ago., 1958c, p. 2.

MONTEIRO, Adolfo Casais. Mais fundo que a emoção. **Suplemento literário de O Estado de S. Paulo**, São Paulo, Ano 3, n. 105, 01 de nov., 1958d, p. 2.

MONTEIRO, Adolfo Casais. Sociologia e crítica literária. **Suplemento literário de O Estado de S. Paulo**, São Paulo, Ano 3, n. 147, 5 de set., 1959b, p. 4.

MONTEIRO, Adolfo Casais. Discussões no vácuo. **Suplemento literário de O Estado de S. Paulo**, São Paulo, Ano 3, n. 134, 6 de jun., 1959c, p. 3.

MONTEIRO, Adolfo Casais. Poetas ou traidores? **Suplemento literário de O Estado de S. Paulo**, São Paulo, Ano 9, n. 421, 13 de mar., 1965b, p. 4.

MONTEIRO, Adolfo Casais. “I Congresso de Crítica e História Literária”. *In*: LEITE, Rui Moreira (org.). **Casais Monteiro**: uma antologia. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 151-169.

c) Correspondência

MONTEIRO, Adolfo Casais. [Correspondência]. Destinatário: Ribeiro Couto. Lisboa, 24 de abr. 1941. 2 f. Trata do esgotamento da primeira edição de *Só*, de António Nobre, e anuncia a primeira publicação de seu *Canto da nossa agonia*, a ser impresso pela Editorial Inquérito. BNP. Cota: E15/28.

MONTEIRO, Adolfo Casais. [Correspondência]. Destinatário: Benedito Nunes. Araraquara, 21 de dez. 1963. 2 f. Tratam da criação do Instituto de Letras da atual Unesp. BNP. Cota: E15/2523.

MONTEIRO, Adolfo Casais. “Cartas [a propósito de *Heterodoxia II*]”, **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 171, mai. 2009, p. 277-283. Disponível em: <<https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/do?bibrecord&id=PT.FCG.RCL.8883&orgp=171>>. Acesso em: 05 dez. 2015.

II Bibliografia passiva

ABBAGNANO, Nicola. Verbetes “Metafísica”. In: **Dicionário de filosofia**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 660-667.

ABDALA JÚNIOR, Benjamin; PASCHOALIN, Maria Aparecida. **História social da literatura portuguesa**. São Paulo: Ática, 1982.

ABREU, Mirhriane Mendes de. Para além das fronteiras: o particular e o cultural nas cartas de Casais Monteiro e Ribeiro Couto. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (RIEB)**, São Paulo, USP, n.º 67, ago., p. 222-228, 2017.

ADORNO, Theodor W. “Lírica e sociedade”. In: BENJAMIN, Walter *et al.* **Textos escolhidos**. Trad. José Lino Grunnewald *et al.* São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 193-208. (Coleção Os Pensadores).

ALMEIDA, António Ramos de. **A arte e a vida**. Porto: Livraria Joaquim Maria da Costa, 1941. (Coleção Cadernos Azuis).

ALVES, Ida. Encontros e Desencontros Críticos com a Modernidade na Poesia Portuguesa Contemporânea. **Revista Texto Poético**, vol. 3, n. 4, 2007, p. 1-7.

ALVES, Ida. “Fixar o relâmpago em palavras”. In: FRIAS, Joana Matos; EIRAS, Pedro; MARTELO, Rosa Maria. **Ofício múltiplo: poetas em outras artes**. Porto: Edições Afrontamento, 2018 p. 77-92.

ALVES, Ida. **Poetas: personagens da linguagem** - Carlos de Oliveira e Nuno Júdice. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021a.

ALVES, Ida. Da (im)permanência pessoana. **Revista Metamorfoses**, Rio de Janeiro, vol. 18, n. 1, 2021b, p. 24-42.

ALVES, Jorge Fernandes. FLUP, 1919: a ideia, o projeto de transferência, a criação de uma nova Faculdade. *In*: ALVES, Jorge Fernandes; TAVARES, Pedro Vilas-Boas (orgs.). **Comemorações do Centenário da Faculdade de Letras da Universidade do Porto**: Conferências. Porto: Faculdade de Letras Ed., 2021, p. 13-47.

AMORA, Antônio Soares; MOISÉS, Massaud; SPINA, Segismundo. **Presença da literatura portuguesa** – vol. III (Simbolismo e Modernismo). São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1961.

ANDRADE, Alexandre de Melo. **A transcendência pela natureza em Álvares de Azevedo**. 2011. 216f. Tese (Doutorado em Estudos Literários), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, Faculdade de Ciências e Letras, 2011.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **[Correspondência]**. Destinatário: Adolfo Casais Monteiro. Rio de Janeiro, 31 de jul. 1949. 1 f. Acusa o recebimento de *Simples canções da terra*, caracterizando-o e apontando os poemas que mais apreciou. BNP. Cota: E15/1528.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Casais Monteiro e o Brasil. *In*: BELLODI, Zina M. **Cadernos de Teoria e Crítica Literária** - vol. 10. Araraquara: Unesp, 1981, p. 18-20.

ANDRADE, Mário de. **Obra imatura**. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

ARAÚJO, Nabil. **Teoria da literatura e história da crítica**: momentos decisivos. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2020.

ARAÚJO, Rodrigo Michell. Teixeira de Pascoaes: do metafísico como intimidade com o físico. **Anais do XXVIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa**. Rio de Janeiro: UERJ, 2021, p. 1082-1094.

ARAÚJO, Rodrigo Michell. “Uma perspectiva luso-brasileira de Adolfo Casais Monteiro”. *In*: GOMES, Carlos Magno; SANTOS, Jeferson Rodrigues dos. **Concepções modernistas**: literatura, história e cultura. Aracaju: Criação, 2022a, p. 27-38.

ARAÚJO, Rodrigo Michell. Uma leitura da incerteza em Adolfo Casais Monteiro. **Revista Interdisciplinar**, Universidade Federal de Sergipe, vol. 38, jul.-dez., 2022b, p. 67-79.

ARAÚJO, Rodrigo Michell. Espólio de um poeta: Casais Monteiro e o Brasil. **Revista Travessias Interativas**, Universidade Federal de Sergipe, v. 13, 2023a, p. 146-160.

ARAÚJO, Rodrigo Michell. Adolfo Casais Monteiro: formação de um poeta (1929-1937). *In*: NATÁRIO, Maria Celeste; EPIFÂNIO, Renato; LOPO, Rui. **Casais Monteiro**: filosofia e literatura. Porto: Instituto de Filosofia da Universidade do Porto; Linha-a-Velha: DG Edições, 2023b, p. 73-93.

ARENDDT, Hannah. **Compreender**: formação, exílio e totalitarismo. Ensaios (1930-1954). Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ARQUIVO Pessoa: Obra Édita - Agi sempre para dentro... Nunca toquei na vida... Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/4495>>. Acesso em: 19 dez. 2024.

AZEREDO, Vânia Dutra de. Nietzsche e a modernidade: ponto de virada. **Cadernos Nietzsche**, São Paulo, n. 27, 2010, p. 143-167.

BACHELARD, Gaston. **A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço**. Trad. Joaquim José Moura Ramos *et. al.* São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os Pensadores).

BACHELARD, Gaston. Le monde comme caprice et miniature. *In*: BACHELARD, Gaston. **Études**. 12 ed. Paris: J. Vrin, 2002, p. 23-38.

BALIBAR, Étienne. **Citoyen sujet et autres essais d'anthropologie philosophique**. Paris: Presses Universitaires de France, 2011.

BANDEIRA, Manuel. **[Correspondência]**. Destinatário: Adolfo Casais Monteiro. Rio de Janeiro, 1944a. 2 f. Acusa o recebimento de *Versos*, tece comentários sobre os poemas do destinatário. BNP. Cota: E15/381.

BANDEIRA, Manuel. **[Correspondência]**. Destinatário: Adolfo Casais Monteiro. Rio de Janeiro, 1944b. 2 f. Recepção do estudo de Casais, agradecendo com afeto. BNP. Cota: E15/382.

BANDEIRA, Manuel. **[Correspondência]**. Destinatário: Adolfo Casais Monteiro. Rio de Janeiro, 1962. 1 f. Fala de sua doença; comenta a tradução de Thomas Mann que lhe foi encomendada, como também a tradução concluída do poema provençal Mireille, de Frédéric Mistral. BNP. Cota: E15/389.

BANDEIRA, Manuel. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990. (Biblioteca luso-brasileira).

BARBEROUSSE, Anouk. Verbete "Certitude". *In*: BLAY, Michel (org.). **Grand dictionnaire de la philosophie**. Paris: Larousse, 2003, p. 143.

BARTHES, Roland. **O neutro**: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1911-1918. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASTOS, Mário Vítor. A música dissonante de Adolfo Casais Monteiro. *In*: NATÁRIO, Maria Celeste; EPIFÂNIO, Renato; LOPO, Rui (Org.). **Casais Monteiro: Filosofia e Literatura**. Linda-a-Velha: DG Edições; Instituto de Filosofia da Universidade do Porto, 2023, p. 57-66.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **Estética**: a lógica da arte e do poema. Trad. Mirian Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.

BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras Escolhidas; vol. I).

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1997 (Obras Escolhidas; vol. III).

BENJAMIN, Walter. **Passagens** – vol. 2. Trad. Irene Aron; Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 2 ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERGSON, Henri. **O pensamento e o movente**. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BLANC, Mafalda Faria. **O fundamento em Heidegger**. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

BLANC, Mafalda Faria. **Estudos sobre o Ser** - vol. II. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001.

BLANC, Mafalda de Faria. **Introdução à ontologia**. 2 ed. Lisboa: Piaget, 2011.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita**. Vol. 1: a palavra plural (palavra de escrita). Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita**. Vol. 2: a experiência-limite. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. **A comunidade inconfessável**. Trad. Eclair Antonio Almeida Filho. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Lumme, 2013.

BORNHEIM, Gerd. **Metafísica e finitude**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 7 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. **Céu, inferno**. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

BOTELHO, Patrícia. **Poéticas da incerteza, ficção da memória**: Helder Macedo e Bernardo Carvalho. 2013. 203f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal Fluminense, 2013.

BRAGA, Teófilo. **As modernas ideias na literatura portuguesa**. Vol. 2. Porto: Ernesto Chardron; Lugan & Genelioux, 1892.

BRANCO, José Fernando de Castro. **Adolfo Casais Monteiro e a doutrina estética da “Presença”**. 2013. 435f. Tese (Doutorado em Literaturas e Culturas Românicas). Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2013.

BRANCO, Maria João Mayer. “Du wirst gethan”. Notas sobre uma psicologia sem sujeito e de obras que criam os seus autores. **Cadernos Nietzsche**, São Paulo, n. 26, 2010, p. 177-199.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. Poética da incerteza (contribuições para um debate). **Revista Manuscrita**, Universidade de São Paulo, n. 11, 2003, p. 201-209.

BRIANÇON, Muriel; MARTY, Amanda. Peut-on apprendre à affronter l'incertitude? **Diotime: Revue internationale de la didactique et des pratiques de la philosophie**, Université de Liège, n. 59, 2014, p. 1-14.

BRONNER, Gérald. **L'incertitude**. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

BRUN, Jean. **Os pré-socráticos**. Trad. Armindo Rodrigues. Lisboa: Edições 70, 1968.

BUNGE, Mario. **Filosofia de la física**. Trad. José Luis García Molina. Barcelona: Ariel, 1982.

BUNGE, Mario. Verbetes “Certeza/Duda”. In: **Diccionario de Filosofia**. México, D.F.: Siglo Veintiuno Ed., 2001, p. 21.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica acerca da origem das nossas ideias do sublime e do belo**. Trad. Alexandra Abranches, Jaime Costa, Pedro Martins. Lisboa: Edições 70, 2015.

CABRAL, Alexandre Marques. **Heidegger e a destruição da ética**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Mauad Editora, 2009.

CAMÕES, Luís de. **Versos e alguma prosa de Luís de Camões**. Seleção Eugénio de Andrade. Lisboa: Moares Editores. 1977.

CAMPOS, Bruna Ingrid Moreira; OLIVEIRA, Gabriel Torquato; PARREIRA, Tálita Vicente. Para expressar a morte a memória não basta: expressividade, testemunho e trauma em Europa, de Adolfo Casais Monteiro. **Revista Humanidades e Inovação**, Universidade Estadual do Tocantins, v. 8, n. 60, 2021, p. 164-178.

CARLOS, Luís Adriano. Narciso e a melancolia do outro lado do espelho. **Revista Forma Breve**, Universidade de Aveiro, n. 17, 2021a, p. 153-161.

CARLOS, Luís Adriano. O ano de 1919. **Revista Teoliterária**, São Paulo, v. 11, n. 23, 2021b, p. 35-50.

CARPEAUX, Otto Maria. **O Romantismo por Carpeaux**: das origens do Romantismo ao fim do movimento: o evasãoismo, o byronismo, os radicais e utopistas. Vol. 6. São Paulo: Leya, 2012.

CASANOVA, Marco. Interpretação enquanto princípio de constituição do mundo. **Cadernos Nietzsche**, São Paulo, n. 10, 2001, p. 27-47.

CASANOVA, Marco. **Compreender Heidegger**. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

CASANOVA, Marco. **Tédio e tempo**: sobre uma tonalidade afetiva fundamental fática nosso filosofar atual. Rio de Janeiro: Via Verita, 2021.

CASTRO, E. M. de Melo e. “Adolfo Casais Monteiro: poeta”. *In*: GOBBI, Márcia Valéria Zamboni; FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro; JUNQUEIRA, Renata Soares (orgs.). **Intelectuais portugueses e a cultura brasileira**: depoimentos e estudos. São Paulo: Editora UNESP; Bauru, SP: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2003, p. 99-110.

CAYATTE, Jean-Louis. **Microéconomie de l'incertitude**. 2 ed. Bruxelles: Éditions de Boeck Université, 2009.

CHAUI, Marilena. **Experiência do pensamento**: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CHAUVIER, Stéphane. Modes d'être. **Cahiers de Philosophie de l'Université de Caen-Normandie**, Caen, n. 46, 2009, p. 111-134.

CHIBENI, Silvio Seno. Certezas e incertezas sobre as relações de Heisenberg. **Revista Brasileira de Ensino de Física**, São Paulo, vol. 27, n. 2, 2005, p. 181-192.

CHOULET, Philippe. Verbete “Le gai savoir”. *In*: ASTOR, Dorian (org.). **Dictionnaire Nietzsche**. Paris: Robert Laffont, 2017, p. 612-618.

CICERO, Antonio. O destino do homem. *In*: NOVAES, Adauto (org.). **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 225-268.

CICERO, Antonio. **Poesia e filosofia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CIDADE, Hernâni. Regresso ao Paraíso, por Teixeira de Pascoais. **Revista A Águia**, 3 série, vol. II, nº 7, jan., 1923, pp. 43-45.

CIOCAN, Cristian. Verbete “Affection”. *In*: BEAULIEU, Alain. **Abécédaire de Martin Heidegger**. Bélgica: Les Éditions Sils Maria, 2008, p. 9.

CIORAN, Emil. **O livro das ilusões**. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

COELHO, Eduardo Prado. “Introdução a um pensamento cruel: estruturas, estruturalidade e estruturalismos”. *In*: COELHO, Eduardo Prado (org.). **Estruturalismo**: antologia de textos teóricos. São Paulo: Martins Fontes, s. d., p. i-lxxv.

COELHO, Eduardo Prado. Casais Monteiro: o imprevisto pássaro clandestino. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n. 38, jul., 1977, p. 39-43.

COELHO, Eduardo Prado. Teoria da presença. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n. 42, mar., 1978, p. 44-54.

COLLOT, Michel. **La poésie moderne et la structure d'horizon**. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.

COLLOT, Michel. **A matéria-emoção**. Trad. Patrícia Souza Silva. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018.

COMPAGNON, Antoine. **Os antimodernos**: de Joseph de Maistre a Roland Barthes. Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. (Humanitas).

COMTE-SPONVILLE, André. Verbete “Certitude”. *In: Dictionnaire philosophique*. 4 ed. Paris: Presses Universitaires de France, 2013, p. 153-154.

COSTA LIMA, Luiz. **A ficção e o poema**: Antônio Machado, W. H. Auden, P. Celan, Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COSTA LIMA, Luiz. **Mimesis**: desafio ao pensamento. 2 ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

COSTA LIMA, Luiz. **O chão da mente**: a pergunta pela ficção. São Paulo: Ed. da Unesp, 2021.

CRUZ, Gastão. **A poesia portuguesa hoje**. Lisboa: Plátano Editora, 1973.

CULLER, Jonathan. The language of lyric. **Thinking Verse**, vol. IV, n. 1, 2014, p. 160-176.

CULLER, Jonathan. **Theory of the lyric**. Cambridge; Londres: Harvard University Press, 2015.

CUNHA, Fausto. **A luta literária**. Rio de Janeiro: Editora Lidador, 1964.

CURY, Jorge. **Itinerário poético de Casais Monteiro**. Matão, SP: IMAG Ed., 1985.

DAHLSTROM, Daniel O. Verbete “Disposedness”. *In: DAHLSTROM, Daniel O. The Heidegger Dictionary*. 2 ed. Londres; Nova York; Dublin: Bloomsbury Academic, 2023, p. 84-85.

DAL FARRA, Maria Lúcia. No desfiladeiro de incertezas: Natália, de Helder Macedo. **Revista Outra Travessia**, Universidade Federal de Santa Catarina, n. 10, 2010, p. 91-96.

DASTUR, Françoise. **Chair et langage**. Paris: Les Belles Lettres Éditions, 2016.

- DE LIBERA, Alain. **Arqueologia do sujeito**: nascimento do sujeito. Trad. Fátima Conceição Murad. São Paulo: Fap-Unifesp, 2013.
- DE LIBERA, Alain; BALIBAR, Étienne; CASSIN, Barbara (orgs.). **Vocabulaire européen des philosophies**: dictionnaire des intraduisibles. Paris: Éditions du Seuil, 2004.
- DELGADO, Antonio Sáez. Adolfo Casais Monteiro y la literatura española. **Revista Tejuelo**, Universidad de Extremadura, n. 14, p. 9-17, 2012.
- DELHOMME, Jeanne. **La pensée interrogative**. 2 ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.
- DELLINGER, Jakob. Verbete “Perspective, perspectivisme”. In: ASTOR, Dorian (org.). **Dictionnaire Nietzsche**. Paris: Robert Laffont, 2017, p. 1111-1117.
- DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx**: o Estado da dívida, o trabalho do luto e a Nova Internacional. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- DESCARTES, René. **Discurso do método**. Trad. João Cruz Costa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.
- DESCARTES, René. **Princípios da filosofia**. Trad. João Gama. Lisboa: Edições 70, 1997.
- DOS SANTOS, Derivaldo. **Dúvida e dívida melancólica**: a modernidade barroca na poesia de Florbela Espanca. 2006. 285f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura). Universidade Federal de Pernambuco, 2006.
- DOWELL, João A. Mac. **A gênese da ontologia fundamental de Martin Heidegger**: ensaio de caracterização do modo de pensar de Sein und Zeit. São Paulo: Loyola, 1993.
- DUARTE, Isabel Margarida. 100 anos a formar professores para formar leitores: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. In: ALVES, Jorge Fernandes; TAVARES, Pedro Vilas-Boas (orgs.). **Comemorações do Centenário da Faculdade de Letras da Universidade do Porto**: Conferências. Porto: Faculdade de Letras Ed., 2021, p. 215-238.
- DUFRENNE, Mikel. **Estética e filosofia**. Trad. Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- DUMOULIÉ, Camille. **Littérature et philosophie**: le gai savoir de la littérature. Paris: Armand Colin, 2012.
- EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Trad. António Sousa Ribeiro. Porto: Edições Afrontamento, 1976.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

- ELIOT, T. S. **De poesia e poetas**. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- FAUSTINO, Mario. **Poesia-experiência**. Org. Benedito Nunes. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- FENOGLIO, Irène. Escrever é sempre incerto. **Revista Manuscrita**, Universidade de São Paulo, n. 11, 2003, p. 211-221.
- FERLINGHETTI, Lawrence. “Utilidades da poesia”. Trad. Natália Agra e Fabiano Calixto. **Revista Rosa**, n. 2, vol. 3, 2021. Disponível em: <https://revistarosa.com/3/lawrence-ferlinghetti-poemas> Acesso em: 08/01/2024 às 16:30.
- FERRARI, Lilian Maria Barbosa. **Adolfo Casais Monteiro e a literatura brasileira em Portugal (1932-1954)**. 2019. 106f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Viçosa, UFV, Viçosa-MG, 2019.
- FERRARI, Lilian Maria Barbosa; SIQUEIRA, Joelma. Em defesa da literatura brasileira em Portugal: Adolfo Casais Monteiro e Arnaldo Saraiva. **Revista O Eixo e a Roda**, Belo Horizonte, UFMG, v. 29, n. 3, 2020, p. 164-187.
- FERREIRA, Acylene. Heidegger e o projeto de superação da subjetividade. **Revista Princípios**, Natal, v. 24, nº 43, jan./abr., 2017, p. 107-130.
- FERREIRA, Alberto; MARINHO, Maria José. **Bom senso e bom gosto (A Questão Coimbrã)** - vol. I. 2 ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.
- FERREIRA, Joaquim. **História da literatura portuguesa**. 3 ed. Porto: Editorial Domingos Barreira, 1964.
- FERRY, Luc. **Homo aestheticus: a invenção do gosto na era democrática**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Edições 70, 2012.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. **Literatura Portuguesa: Desenvolvimento histórico das origens à actualidade**. Rio de Janeiro: A noite, s. d.
- FOGEL, Gilvan. **Sentir, ver, dizer: cismando coisas de arte e de filosofia**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.
- FONSECA, Branquinho da. Poema duma epígrafe. **Revista Presença: folha de arte e crítica**, Coimbra, n. 6, 18 jun., 1927a, p. 7.
- FONSECA, Branquinho da. Depois. **Revista Presença: folha de arte e crítica**, Coimbra, n. 4, 8 mai., 1927b, p. 2.
- FONSECA, Branquinho da. Chuva. **Revista Presença: folha de arte e crítica**, Coimbra, n. 14/15, 23 de jul., 1928a, p. 10.
- FONSECA, Branquinho da. As viagens. **Revista Presença: folha de arte e crítica**, Coimbra, n. 14/15, 23 de jul., 1928b, p. 10.

- FORTIN, Robin. **Comprendre la complexité**: Introduction à *La Méthode* d'Edgar Morin. 2 ed. Quebec: Les Presses de l'Université Laval, 2005.
- FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. 2 ed. Trad. Márcio Alves da Fonseca, Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FRAGELLI, Pedro Coelho. **A paixão segundo Mário de Andrade**. 2010. 336f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira), Universidade de São Paulo, USP, 2010.
- FREITAS, Marcus Vinícius. *A mimesis*, a floresta de símbolos, o espelho da imitação. **Revista O Eixo e a Roda**, Belo Horizonte, v. 29, n. 4, 2020, p. 52-64.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GADAMER, Hans-Georg. **O problema da consciência histórica**. 3 ed. Trad. Paulo Cesar Duque Estrada. Org. Pierre Fruchon. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- GAGLIARDI, Caio. **A construção do cânone crítico sobre Fernando Pessoa**: a crítica de Adolfo Casais Monteiro. 2000. 223f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária), Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, 2000.
- GAGLIARDI, Caio. O problema da autoria na teoria literária: apagamentos, retomadas e revisões. **Revista Estudos Avançados**, São Paulo, v. 24, n. 69, 2010, p. 285-299.
- GAGLIARDI, Caio Márcio Poletti Lui. O Pessoa "sincero" de Casais Monteiro. **Revista Estranhar Pessoa**, n. 6, abr., 2019, p. 17-29.
- GAGLIARDI, Caio Márcio Poletti Lui. Caio Gagliardi e os estudos pessoanos (Entrevista). **Revista Conexão Letras**, Porto Alegre, v. 17, n. 27, jan./jun., 2022, p. 18-23.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Conexão Porto-Brasil: Adolfo Casais Monteiro. **Revista Terceira Margem**, Centro de Estudos Brasileiros, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, n. 3, 2002, p. 45-49.
- GIACOIA JUNIOR, Oswaldo. **Heidegger urgente**: introdução a um novo pensar. São Paulo: Três Estrelas, 2013.
- GILBERT, Paul. **Metafísica**: la paciencia de ser. Trad. Esteban Peña Eguren. Salamanca: Sígueme Ediciones, 2008.
- GINZBURG, Jaime. Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios. **ALEA - Revista de Estudos Neolatinos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 1, jan./jun., 2003, p. 61-69.
- GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Trad. Marcela Vieira, Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GOLDSTEIN, Norma. **Do penumbrismo ao modernismo**: o primeiro Bandeira e outros poetas significativos. São Paulo: Ática, 1983.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. 5 ed. São Paulo: Ática, 1989.

GOTLIB, Nádya Battella. **O estrangeiro definitivo**: um estudo da poesia de Adolfo Casais Monteiro. 1977. 602f. Tese (Doutorado em Letras – Literatura Brasileira). Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 1977.

GOTLIB, Nádya Battella. Casais Monteiro nos “cafés” de Lisboa: encontros e desencontros literários. *In*: BELLODI, Zina M. **Cadernos de Teoria e Crítica Literária** - vol. 10. Araraquara: Unesp, 1981, p. 49-59.

GOTLIB, Nádya Battella. **O estrangeiro definitivo**: poesia e crítica em Adolfo Casais Monteiro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.

GUIMARÃES, Fernando. **A poesia da Presença e o aparecimento do neo-realismo**. Porto: Editorial Inova, 1969. (Coleção Civilização Portuguesa).

GUIMARÃES, Fernando. “Transformar a dor num poema”. *In*: CANTISTA, Maria José (org.). **A dor e o sofrimento**: abordagens. Porto: Campo das Letras, 2001, p. 141-147.

GUIMARÃES, Fernando. Uma sucessão de poéticas: da *Presença* à *Árvore*. **Revista de Estudos Literários**, Coimbra, vol. 3, 2013, p. 271-290.

GUIMARÃES, Jonatas Aparecido. Considerações sobre o problema das formas do sujeito. **ALEA - Revista de Estudos Neolatinos**, Rio de Janeiro, vol. 25, n. 1, jan./abr., 2023, p. 188-202.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, Ambiência, Stimmung**: sobre um potencial oculto da literatura. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2014.

GUTIERREZ, Maurício Chamarelli. Alguma poesia, poesia alguma: a poética generalizada do primeiro romantismo e alguns poemas de Drummond. **Aletria - Revista de estudos de literatura**, Belo Horizonte, vol. 34, n. 1, 2024, p. 41-56.

HAAR, Michel. **Heidegger e a essência do homem**. Trad. Ana Cristina Alves. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

HAMBURGER, Käte. **La logica de la literatura**. José Luis Arántegui. Madrid: Visor Distribuciones, 1995.

HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia**: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HAN, Byung-Chul. **O coração de Heidegger**: sobre o conceito de tonalidade afetiva em Martin Heidegger. Trad. Rafael Rodrigues Garcia, Milton Camargo Mota. Petrópolis: Vozes, 2023.

HANSEN, João Adolfo. “Fênix renascida e Postilhão de Apolo: uma Introdução”. *In*: PÉCORA, Alcir (org.). **Poesia seiscientista: Fênix renascida & Postilhão de Apolo**. São Paulo: Hedra, 2002, p. 21-71.

HANSEN, João Adolfo. **Agudezas seiscientistas e outros ensaios**. São Paulo: EdUSP, 2019.

HEGEL, Georg W. Friedrich. **Cursos de Estética**. Vol. IV. Trad. Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. São Paulo: EdUSP, 2004.

HEIDEGGER, Martin. **Conferências e escritos filosóficos**. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1989. (Coleção Os Pensadores).

HEIDEGGER, Martin. **Parmênides**. Trad. Sérgio Mário Wrublewski. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2008.

HEIDEGGER, Martin. **Introdução à filosofia**. Trad. Marco Antonio Casanova. 2 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009a.

HEIDEGGER, Martin. **Seminários de Zollikon: protocolos, diálogos, cartas**. Trad. Gabriella Arnhold, Maria de Fátima de Almeida Prado. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2009b.

HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e conferências**. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia Sá Cavalcante Schuback. 6 ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. 5 ed. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2011a.

HEIDEGGER, Martin. **Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão**. 2 ed. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011b.

HEIDEGGER, Martin. **Os problemas fundamentais da fenomenologia**. Trad. Marco Antonio Casanova. Petrópolis: Vozes, 2012a.

HEIDEGGER, Martin. **Ontologia: hermenêutica da facticidade**. Trad. Renato Kirchner. Petrópolis: Vozes, 2012b.

HEISENBERG, Werner. “The Physical Content of Quantum Kinematics and Mechanics”. *In*: WHEELER, John Archibald; ZUREK, W. Hubert. **Quantum theory and measurement**. Princeton: Princeton University Press, 1983, p. 62-84.

HEISENBERG, Werner. **Física e Filosofia**. 3 ed. Trad. Jorge Leal Ferreira. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.

HEISENBERG, Werner. “Conteúdo intuitivo da cinemática e dinâmica da teoria quântica”. *In*: BARROS, Alexsandro de Almeida. **90 anos do Princípio de incerteza de Heisenberg: das grandezas não comutáveis ao artigo de 1927**. 2018. 79f. Dissertação

(Mestrado em Ensino de Ciências e Educação matemática), Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Ciências e Tecnologia, Campina Grande, 2018, p. 34-60.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. 2 ed. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HOURCADE, Pierre. O ensaio e a crítica na *presença*. Trad. Luiza Neto Jorge. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n. 38, jul., 1977, p. 20-28.

IEVEN, Emilie. L'errance, un mouvement à potentiel utopique. **Carnets – Revue électronique d'études Françaises**, Série II, n. 10, 2017, p. 156-170.

ISER, Wolfgang. “A interação do texto com o leitor”. In: JAUSS, Hans Robert *et. al.* **A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção**. Trad. e org. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 83-132.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. **La mort**. Paris: Éditions Flammarion, 2015.

JASPERS, Karl. **Psicopatologia geral**. Vol. I. 2 ed. Trad. Samuel Penna Reis. São Paulo; Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Atheneu, 1985.

JASPERS, Karl. **Introdução à filosofia de Friedrich Nietzsche**. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

JOLIVET, Régis. **As doutrinas existencialistas: de Kierkegaard a Sartre**. Trad. António de Queirós Vasconcelos e Lencastre. Porto: Livraria Tavares Martins, 1953.

JOLIVET, Régis. **Curso de filosofia**. 12 ed. Trad. Eduardo Prado de Mendonça. Rio de Janeiro: Agir, 1976.

JUNIOR, Arlindo Rebechi. Abbas Kiarostami, uma poética da incerteza. **Revista Comunicação & Educação**, Universidade de São Paulo, ano XXVIII, n. 1, jan./jun., 2023, p. 202-210.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Trad. António Marques, Valério Rohden. 3 ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária: Introdução à Ciência da Literatura – vol. I**. 3 ed. Trad. Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado, 1963.

KERN, Daniela Pinheiro Machado. **Os idiotas: a representação literária da virtude na era da incerteza**. 2008. 275f. Tese (Doutorado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, 2008.

KIERKEGAARD, Søren. **Ponto de vista explicativo da minha obra de escritor**. Trad. João Gama. Lisboa: Edições 70, 2002.

KIERKEGAARD, Søren. **O desespero humano**: doença até a morte. Trad. Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

KLEIN, Peter D. Verbetes “Certainty”. *In*: AUDI, Robert (org.). **The Cambridge dictionary of philosophy**. 2 ed. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1999, p. 129-130.

KNIGHT, Frank H. **Risk, Uncertainty and Profit**. Boston; New York: Houghton Mifflin Company, 1921.

LAFETÁ, João Luiz. **Figuração da intimidade**: imagens na poesia de Mário de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LALANDE, André. Verbetes “Sujet”. *In*: LALANDE, André (org.). **Vocabulaire technique et critique de la philosophie**. Paris: Félix Alcan, 1932, p. 832-836.

LdoD. Universidade de Coimbra. Disponível em:
<https://ldod.uc.pt/fragments/fragment/Fr478/inter/Fr478_WIT_MS_Fr478a_000>.
Acesso em: 19 dez. 2024.

LE BRETON, David. **Do silêncio**. Trad. Luís M. Couceiro Feio. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. “Posfácio”. *In*: HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. 5 ed. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2011a, p. 549-560.

LEFEBVRE, Henri. **Hegel, Marx, Nietzsche, o el reino de las sombras**. Trad. Mauro Armiño. 8 ed. México, DF; Madrid; Bogotá: Siglo Veintiuno Ed., 1988.

LEITE, Anderson; SIMON, Samuel. Werner Heisenberg e a Interpretação de Copenhague: a filosofia platônica e a consolidação da teoria quântica. **Revista Scientiae Studia**, São Paulo, v. 8, n. 2, 2010, p. 213-241.

LEITE, Isaac Newton de Barros. **Dicionário musical**. 3 ed. São Paulo: Pimenta Cultural, 2023.

LEITE, Marcela de Oliveira. **A presença do duplo na produção da incerteza em contos de Rubens Figueiredo**. 2021. 92f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Uerj, 2021.

LEITE, Rui Moreira (org.). **Correspondência**: Casais Monteiro e Ribeiro Couto. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

LEONE, Carlos. “Crônicas do reinado de D. Maria III: auto-retrato de um escritor participante”. *In*: MONTEIRO, Adolfo Casais. **O país do absurdo**: textos políticos. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007, p. 9-29.

LEONE, Carlos. Um nosso século XX: duas hipóteses, três preocupações e uma conclusão provisória. **Revista Estudos do Século XX**, Coimbra, n. 9, 2009, p. 17-27.

LEOPOLDO E SILVA, Franklin. “Introdução”. *In*: PASCAL, Blaise. **Pensamentos**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005a, p. VII-XVI.

LEOPOLDO E SILVA, Franklin. **Descartes: a metafísica da modernidade**. 2 ed. São Paulo: Moderna, 2005b.

LÉVINAS, Emmanuel. **Descobrimos a existência com Husserl e Heidegger**. Trad. Fernanda Oliveira. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

LIMA, João Tiago. Crítica sem Adolfo Casais Monteiro ou o país absurdo para além da presença. **Revista Convergência Lusíada**, Rio de Janeiro, v. 31, n. 44, jun./dez., 2020, p. 216-233.

LIMA, Jorge de. O aparecimento da poesia. **Revista Presença: folha de arte e crítica**, Coimbra, ano 9, vol. 2, n. 45, jun., 1935, p. 6.

LIMA, Jorge de. **[Correspondência]**. Destinatário: Adolfo Casais Monteiro. Rio de Janeiro, 07 de jul. 1945. 1 f. Comenta a sua necessidade de maior troca de correspondência entre seus amigos em tempos sombrios e pede ao destinatário seu novo endereço. BNP. Cota: E15/1979.

LINDLEY, David. **Uncertainty: Einstein, Heisenberg, Bohr, and the Struggle for the Soul of Science**. Nova York: Anchor Books, 2008.

LISBOA, Eugénio. **O segundo modernismo em Portugal**. 2 ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.

LOPES, Óscar; SARAIVA, António José. **História da literatura portuguesa**. 13 ed. Porto; Coimbra; Lisboa: Porto Editora; Livraria Arnaldo; Emp. Lit. Fluminense, 1985.

LOPES, Silvina Rodrigues. **A anomalia poética**. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2019.

LOPEZ, Telê Ancona. “Uma estreia retomada”. *In*: ANDRADE, Mário de. **Obra imatura**. Rio de Janeiro: Agir, 2009, p. 55-66.

LOURENÇO, Eduardo. Suicidária modernidade. **Revista Colóquio/Letras**, n. 117-118, set./dez., 1990, p. 7-12.

LOURENÇO, Eduardo. **Poesia e metafísica: Camões, Antero, Pessoa**. Lisboa: Gradiva, 2002.

LOURENÇO, Eduardo. “‘Presença’ ou a contra-revolução do modernismo português”. *In*: LOURENÇO, Eduardo. **Tempo e poesia**. Lisboa: Gradiva, 2003, p. 131-154.

LOURENÇO, Eduardo. **Heterodoxia I**. Lisboa: Gradiva, 2005.

LOURENÇO, Eduardo. **Heterodoxia II**. Lisboa: Gradiva, 2006.

LOURENÇO, Eduardo. **O esplendor do caos**. 6 ed. Lisboa: Gradiva: 2012.

- LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade**. 9 ed. Lisboa: Gradiva, 2013.
- LOURENÇO, Eduardo. **O canto do signo: existência e literatura (1957-1993)**. Lisboa: Gradiva, 2017.
- LOURENÇO, Mateus. Casais, Sena e Lourenço: sobre a ironia pessoana. **Revista Estranhar Pessoa**, n. 14, out., 2017, p. 77-89.
- LOWE, Edward Jonathan. **A survey of metaphysics**. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- LYRA, Edgar. Superação da metafísica, realidade técnica e espanto. **Revista Natureza Humana**, São Paulo, vol. 5, nº 1, jan./jun., 2003, p. 95-127.
- MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. **Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura**. Lisboa: Edições 70, 1988.
- MARQUES, Aline Nogueira. “Restituir *Obra Imatura*”. In: ANDRADE, Mário de. **Obra imatura**. Rio de Janeiro: Agir, 2009, p. 11-21.
- MARTELO, Rosa Maria. “O sangue entre o sonho e o medo”. In: MARTELO, Rosa Maria (org.). **Escrever com sangue: Antologia**. Porto: Centro Regional de Sangue do Porto, 2008, p. 79-87.
- MARTINES, Enrico. **José Régio e os mestres do modernismo**. Vila do Conde: Centro de Estudos Regionais, 2019. (Antologia).
- MARTINHO, Fernando J. B., Casais Monteiro e a poesia de Pessoa. **Revista Colóquio/Letras**, Fundação Calouste Gulbenkian, n. 159-160, jan., 2002, p. 478-479.
- MARTINS, Fernando Cabral. **O modernismo em Mário de Sá-Carneiro**. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.
- MARTINS, Mando. Literatura humana. **Revista Sol Nascente**, Porto, n. 4, 15 de mar., 1937, p. 11.
- MARTINS, Wilson. Um tísico profissional. **Suplemento literário de O Estado de S. Paulo**, Ano 3, n. 105, 1 de nov., 1958, p. 2.
- MAULPOIX, Jean-Michel. “La quatrième personne du singulier. Esquisse de portrait du sujet lyrique moderne”. In: RABATÉ, Dominique (org.). **Figures du sujet lyrique**. 2 ed. Paris: Presses Universitaires de France, 2001, p. 147-160.
- MELLO, Marcus André Machado de. **Ribeiro Couto: vida e obra**. 1991. 501f. Dissertação (Mestrado em Literatura – Teoria Literária e Literatura Brasileira). Universidade de Brasília, UnB, Brasília-DF, 1991.
- MELO NETO, João Cabral de. **Os melhores poemas de João Cabral de Melo Neto**. Org. Antonio Carlos Secchin. São Paulo: Global, 1985.

MENEZES, Sebastião Cesar de. **Summa política**. Amsterdã: Tipografia de Simão Dias Soeiro Lusitano, 1650 (*Fac-símile*).

MERLEAU-PONTY, Maurice. **La prose du monde**. Org. Claude Lefort. Paris: Gallimard, 1969.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

MESCHONNIC, Henri. **Modernidade, modernidade**. Trad. Lucius Provase. São Paulo: EdUSP, 2017.

MOISÉS, Carlos Felipe. **Poesia e realidade**: ensaios acerca de poesia brasileira e portuguesa. São Paulo: Cultrix; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1977.

MOISÉS, Carlos Felipe. **Poesia e utopia**: sobre a função social da poesia e do poeta. São Paulo: Escrituras, 2007.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: poesia. 10 ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

MOISÉS, Massaud. **As estéticas literárias em Portugal**: séculos XVIII e XIX. Lisboa: Caminho, 2000.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORA, José Ferrater. Verbetes “Metafísica”. In: **Dicionario de Filosofia (Tomo II)**. Buenos Aires: Sudamericana, 1964, p. 184-188.

MORIN, Edgar. **Sociologia**: A sociologia do microsocial ao macroplanetário. Trad. Maria Gabriela de Bragança. Sintra: Publicações Europa-América, 1984.

MORIN, Edgar; KERN, Anne Brigitte. **Terra-Pátria**. 4 ed. Trad. Paulo Azevedo Neves da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2003a.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita**: repensar a reforma, reformar o pensamento. 8 ed. Trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003b.

MOTTA, Leda Tenório da. **Roland Barthes**: uma biografia intelectual. São Paulo: Iluminuras; FAPESP, 2011.

NATÁRIO, Maria Celeste. **Entre filosofia e cultura**: percursos pelo pensamento filosófico-poético português nos séculos XIX e XX. Sintra: Zéfiro, 2007.

NATÁRIO, Maria Celeste. **Convivium**: diálogos luso-brasileiros. Campinas: Pontes Editores, 2019.

- NATÁRIO, Maria Celeste; EPIFÂNIO, Renato; LOPO, Rui (Org.). **Casais Monteiro: Filosofia e Literatura**. Linda-a-Velha: DG Edições; Porto: Instituto de Filosofia da Universidade do Porto, 2023.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Sabedoria para depois de amanhã**: seleção dos fragmentos póstumos por Heinz Friedrich. Trad. Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O Anticristo**: maldição ao cristianismo; Ditirambos de Dionísio. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Trad. Paulo César de Souza. 5 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falava Zaratustra**. 16 ed. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Guimarães, 2015a.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Fragmentos póstumos (1884-1885)** - vol. V. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015b.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O crepúsculo dos ídolos**. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2018.
- NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: História, Teoria e Crítica**. 3 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.
- NORTHROP, F. S. “Introdução aos problemas da filosofia natural”. In: HEISENBERG, Werner. **Física e Filosofia**. 3 ed. Trad. Jorge Leal Ferreira. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995, p. 9-26.
- NOVAES, Adauto. “De olhos vendados”. In: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 9-20.
- NSONSISSA, Auguste; GÉVI, Ankomo. **Edgar Morin ou la nouvelle épistémologie**. Paris: L’Harmattan, 2019.
- NUNES, Benedito. **[Correspondência]**. Destinatário: Adolfo Casais Monteiro. Belém, 21 de jan. 1964. 2 f. Responde ao convite de integrar o Instituto de Letras da atual Unesp, confidenciando o desejo de deixar Belém para se dedicar ao ensino e à pesquisa. BNP. Cota: E15/2523.
- NUNES, Benedito. **Passagem para o poético**: poesia e filosofia em Heidegger. 2 ed. São Paulo: Ática, 1992.
- NUNES, Benedito. **No tempo do niilismo e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1993.
- NUNES, Benedito. **Heidegger & Ser e tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002 (Coleção Passo-a-passo).
- NUNES, Benedito. **Hermenêutica e poesia**: o pensamento poético. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

- NUNES, Benedito. **A clave do poético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- NUNES, Benedito. **Ensaaios filosóficos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- OLIVEIRA, Jelson. “Nós” de Nietzsche: um pronome plural para a amizade e uma nova expressão para filosofia. **Cadernos de Ética e Filosofia Política**, São Paulo, v. 1, n. 20, 2012, p. 113-119.
- ONATE, Alberto Marcos. **O crepúsculo do sujeito, ou como abrir-se ao filosofar sem metafísica**. São Paulo: Discurso Editorial; Editora UNIJUI, 2000.
- PASCOAES, Teixeira de. **O homem universal**. Lisboa: Edições Europa, 1937.
- PASCOAES, Teixeira de. **As sombras / Senhora da Noite / Marânus**. Lisboa: Círculo de Leitores, 1973.
- PASCOAES, Teixeira de. **Belo / À minha alma / Sempre / Terra Proibida**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- PASCOAES, Teixeira de. **Para a luz / Vida etérea / Elegias / O doido e a morte**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. 2 ed. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- PELBART, Peter Pál. **O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento**. São Paulo: N-1 Edições, 2013.
- PEREIRA, José Carlos. **As doutrinas estéticas em Portugal: do romantismo à Presença**. 2009. 482f. Tese (Doutorado em Belas-Artes). Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, FBA, Lisboa, 2009.
- PEREIRA, José Carlos Seabra. Romantismo tardio e surto neo-romântico no fim-de-século. **Revista Hvmánitas**, Universidade de Coimbra, vol. 50, 1998, p. 915-962.
- PERNON, Gérard. Verbete “Chant”. In: **Dictionnaire de la musique**. Paris: Gisserot Ed., 2012, p. 92-93.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Aquém do eu, além do outro**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PESSOA, Fernando. Carta inédita de Fernando Pessoa. **Revista Presença: folha de arte e crítica**, Coimbra, vol. 3, n.º 49, 1937, p. 1-4.

PESSOA, Fernando. **Páginas íntimas e de auto-interpretação**. Org. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Org. Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PESSOA, Fernando. **Poesia completa de Álvaro de Campos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a.

PESSOA, Fernando. **Poesia, 1918-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b.

PESSOA, Fernando. **Eu sou uma antologia**: 136 autores fictícios. Lisboa: Tinta da China, 2013.

PESSOA, Fernando. **Poemas de Alberto Caeiro**. Ed. Ivo Castro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2020.

PIERRE, Hervé. Faut-il avoir peur de l'incertitude? **Revue Inflexions**, Paris, n. 21, 2012, p. 187-200.

PIZARRO, Jerónimo. Os muitos desassossegos. **Revista do CESP**, Belo Horizonte, vol. 36, n. 55, 2016, p. 11-27.

PLOTINO. **Enéadas V-VI (tomo III)**. Trad. Jesús Igal. Madrid: Gredos, 1988.

POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PÖGGELER, Otto. **A via do pensamento de Martin Heidegger**. Trad. Jorge Telles de Menezes. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

PONE, Pedro Martins. **Anti-heróis de medo e incerteza**: o protagonista jovem da década de 1950 e suas influências na contemporaneidade. 2014. 153f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura). Universidade Federal Fluminense, UFF, Niterói-RJ, 2014.

PRIGOGINE, Ilya. **O fim das certezas**: tempo, caos e as leis da natureza. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora da Unesp, 1996.

PROVINCIATTO, Luis Gabriel. A apropriação do conceito “visão de mundo” pela filosofia de Martin Heidegger. **Revista Prometheus**, Universidade Federal de Sergipe, n. 29, jan./abr., 2019, p. 187-205.

QUEIRÓS, Eça de. **A cidade e as serras; A ilustre casa de Ramires; O mandarim**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1962.

QUENTAL, Antero de. **Prosas escolhidas**. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1942.

RABATÉ, Dominique. “Énonciation poétique, énonciation lyrique”. In: RABATÉ, Dominique (org.). **Figures du sujet lyrique**. 2 ed. Paris: Presses Universitaires de France, 2001, p. 65-79.

RABATÉ, Dominique. Sujet et voix: questions à la littérature moderne. **Essais – Revue interdisciplinaire d’Humanités**, Bordeaux, n. 2, nov., 2012, p. 93-103.

REAL, Miguel. **O pensamento português contemporâneo (1890-2010): o labirinto da razão e a fome de Deus**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2011.

RÉE, Jonathan. **Heidegger: história e verdade em Ser e tempo**. Trad. José Oscar de Almeida Marques; Karen Volobuef. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

RÉGIO, José. Literatura viva. **Revista Presença: folha de arte e crítica**, Coimbra, n. 1, 10 de mar., 1927a, p. 1-2.

RÉGIO, José. Marcel Proust. **Revista Presença: folha de arte e crítica**, Coimbra, n. 5, 4 de jun., 1927b, p. 2.

RÉGIO, José. Literatura livresca e literatura viva. **Revista Presença: folha de arte e crítica**, Coimbra, n. 9, 9 de fev., 1928, p. 1-8.

RÉGIO, José. Interrogações e dúvidas sobre um depoimento de Rodrigues Migueis. **Revista Presença: folha de arte e crítica**, Coimbra, ano 9, vol. 2, n. 44, abr., 1935, p. 12-14.

RÉGIO, José. **Poemas de Deus e do Diabo**. 4 ed. Lisboa: Portugália, 1955.

RÉGIO, José. “Soneto dos vencidos”. In: GUIMARÃES, Fernando. **A poesia da Presença e o aparecimento do neo-realismo**. Porto: Editorial Inova, 1969. (Coleção Civilização Portuguesa).

RÉGIO, José. **Antologia de José Régio**. Org. Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários**. 2 ed. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2013.

RENAUT, Alain. **O indivíduo: reflexão acerca da filosofia do sujeito**. Trad. Elena Gaidano. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

RICŒUR, Paul. “A questão do sujeito: o desafio da semiologia”. In: **O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica**. Trad. M. F. Sá Correia. Porto: Rés-Editora, 1988, p. 231-261.

ROCHA, Afonso. **Nietzsche: a filosofia de outro Ocidente - vol. 2.** Porto: Universidade Católica Editora, 2015.

ROCHA, Clara. **O essencial sobre Mário de Sá-Carneiro.** 2 ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017.

RODRIGUEZ, Antonio. “Fiction, figuration et diction en poésie lyrique: énonciation et pragmatique dans la théorie française contemporaine”. *In*: BRICCO, Elisa (org.). **Présences du sujet dans la poésie française contemporaine (1980-2008).** Saint-Etienne: Presses Universitaires de Saint-Etienne, 2012, p. 143-159.

ROSA, Gabriela Gomes; LIMA, Nathan Willig; CAVALCANTI, José de Holanda. Diferentes proposições do princípio da incerteza para posição e momentum: integrando formalismo matemático, fenomenologia e interpretações no ensino da teoria quântica. **Revista Brasileira de Ensino de Física,** São Paulo, vol. 44, 2022, p. 1-13.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Verbetes "Canto". *In*: YASOSHIMA, Fabio. **O dicionário de música de Jean-Jacques Rousseau: Introdução, tradução parcial e notas.** 2012. 326f. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidade de São Paulo, FFLCH/USP, São Paulo, 2012, p. 55-126.

RÜSEN, Jörn. **Razão histórica: teoria da história – fundamentos da ciência histórica.** Trad. Estevão de Rezende Martins. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2001.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. **Cartas a Fernando Pessoa.** Lisboa: Edições Ática, 1973.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. **Verso e Prosa.** Lisboa: Assírio & Alvim, 2020.

SÁFADY, Naief. Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa, de Adolfo Casais Monteiro. **Revista de Letras,** Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", vol. 1, 1960, p. 255-257. (Ressensão).

SALANSKIS, Jean-Michel. **Heidegger.** Trad. Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

SALES, Cristiano de; MATOS, Jordana Silva. A poética da incerteza de Carlos Drummond de Andrade em “A máquina do mundo”. **Revista O Eixo e a Roda,** Universidade Federal de Minas Gerais, v. 29, n. 2, 2020, p. 183-209.

SALVINO, Romulo Valle. **Catatau: as meditações da incerteza.** São Paulo: EDUC, 2000.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade.** Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec. 2008.

SANTOS, Camila Marchezani dos. **A contribuição crítica dos intelectuais portugueses no II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária (Assis – 1961).** 2019. 137f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, UNESP, Assis-SP, 2019.

SANTOS, Emilly Rayane Moura Diniz. **Mergulhando no universo das incertezas: Literatura Infantil e Probabilidade nos anos iniciais do Ensino Fundamental**. 2021. 227f. Dissertação (Mestrado em Educação Matemática e Tecnológica). Universidade Federal de Pernambuco, UFPE, 2021.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa**. 13 ed. Porto: Porto Editora, 1985.

SARAIVA, Arnaldo. **Modernismo brasileiro e modernismo português: subsídios para o seu estudo e para a história das relações**. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

SCHEEL, Márcio. **A literatura aos pedaços: a fragmentação e a problemática da representação do primeiro romantismo alemão à modernidade e ao pós-modernismo**. 2009. 393f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual Paulista, Unesp, Araraquara-SP, 2009.

SCHILLER, Friedrich. **Do sublime ao trágico**. Trad. Pedro Sússekind, Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

SCHLEGEL, Friedrich. **Conversa sobre poesia e outros fragmentos**. Trad. Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SCHLEGEL, Friedrich. **O dialeto dos fragmentos**. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHUBACK, Marcia Sá Cavalcante. “Notas explicativas”. *In*: HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. 5 ed. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2011a, p. 561-582.

SEABRA, José Augusto. **Fernando Pessoa ou o poetodrama**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Apresentação da questão: a literatura do trauma”. *In*: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2003, p. 45-58.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “O esplendor das coisas”: o diário como memória do presente na Moscou de Walter Benjamin. **Escritos: Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa**, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 3, 2009, p. 161-185.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A virada testemunhal e decolonial do saber histórico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina Bielinski. **A semiotização épica do discurso e outras reflexões sobre o gênero épico**. Jundiaí, SP: Paco, 2022.

SILVA, Jonas Andrade Martins. A certeza da incerteza: leitura do poema “Interrogação”, de Camilo Pessanha. **Revista Cine-Fórum UEMS**, Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, n. 2, 2021, p. 15-25.

SIMÕES, João Gaspar. Do estilo. **Revista Presença: folha de arte e crítica**, Coimbra, n. 8, dez., 1927, p. 1-2.

SIMÕES, João Gaspar. Realidade e humanidade na arte. **Revista Presença: folha de arte e crítica**, Coimbra, n. 16, nov., 1928, p. 2-4.

SIMÕES, João Gaspar. Crítica. *Confusão*: poemas de Adolfo Casais Monteiro. **Revista Presença: folha de arte e crítica**, Coimbra, n. 24, jan., 1930, p. 13.

SIMÕES, João Gaspar. Deformação: génese de toda a arte. **Revista Presença: folha de arte e crítica**, Coimbra, ano 9, vol. 2, n. 45, jun., 1935, p. 7-11.

SIMÕES, João Gaspar. **História do movimento da ‘Presença’ seguida de uma Antologia**. Coimbra: Atlântida, 1958.

SIMONS, Peter. Verbete “Metaphysics: definitions and divisions”. *In: A companion to Metaphysics*. 2 ed. Chichester: Wiley-Blackwell, 2009, p. 413-415.

SISCAR, Marcos. **Poesia e crise**: ensaios sobre a “crise da poesia” como *topos* da modernidade. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SISCAR, Marcos. “A ‘poesia pura’ como paradigma de tradição poética”. *In: FIUZA, Solange; ALVES, Ida. Poesia contemporânea e tradição*: Brasil – Portugal. São Paulo: Nankin, 2017, p. 15-35.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. 7 ed. São Paulo: Ática, 2007.

SOEIRO, Ricardo Gil. **A sabedoria da incerteza**: imaginação literária e poética da obrigação. Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2015.

SOUSA, João Rui de. “Casais Monteiro: uma poesia ‘aberta aos quatro ventos’”. *In: MONTEIRO, Adolfo Casais Monteiro. Documenta poética 1*. Org. João Rui de Sousa. Lisboa: Assírio & Alvim, 1973, p. 25-60. (Antologia).

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da Poética**. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

STEIN, Ernildo. **Compreensão e finitude**: estrutura e movimento da interrogação heideggeriana. Ijuí, RS: Ed. Unijuí, 2001.

STEIN, Ernildo. Destruição da metafísica ou crise da metafísica e crise da estética (Simetria e Reversibilidade). **Revista Letras**, Santa Maria, n. 28/29, jan./dez., 2004, p. 63-72.

STIRNIMANN, Victor-Pierre. Schlegel, carícias de um martelo. *In: SCHLEGEL, Friedrich. Conversa sobre poesia e outros fragmentos*. Trad. Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 9-25.

TÁBUA bibliográfica. Revista Presença: folha de arte e crítica, Coimbra, n. 17, dez., 1928, p. 10.

TAVARES, Gonçalo M. 1. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.

TAVARES, Hênio. **Teoria literária**. 7 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

TORRES, Alexandre Pinheiro. **O neo-realismo literário português**. Lisboa: Moares Editores, 1977. (Coleção Temas e Problemas).

TORRES, Alexandre Pinheiro. **O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase**. 2 ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa do Ministério da Educação, 1983. (Coleção Biblioteca Breve).

TZARA, Tristan. Manifesto Dadá 1918. *In*: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 10 ed. Rio de Janeiro: Record, 1987, p. 137-146.

VADÉ, Yves. “L’émergence du sujet lyrique a l’époque romantique”. *In*: RABATÉ, Dominique (org.). **Figures du sujet lyrique**. 2 ed. Paris: Presses Universitaires de France, 2001, p. 11-37.

VALÉRY, Paul. **Œuvres**: tome I. Paris: Gallimard, 1957. (Bibliothèque de la Pléiade).

VARZI, Achille. **Ontologie**. Trad. Jean-Maurice Monnoyer. Paris: Ithaque Éditions, 2010.

VATTIMO, Gianni. **Diálogo com Nietzsche**: ensaios 1961-2000. Trad. Silvana Cobucci Leite. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

VAYSSE, Jean-Marie. Verbete “Disposition”. *In*: VAYSSE, Jean-Marie. **Le vocabulaire de Heidegger**. Paris: Ellipses, 2000, p. 16.

WEHMUTH, Leticia Ruoso. **Futuro incerto**: um estudo das distopias literárias a partir da obra *Neuromancer* de William Gibson. 147f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Paraná, 2021.

WERLE, Marco Aurélio. A Doutrina da arte de A. W. Schlegel como filosofia da arte e estética romântica. **Aletria - Revista de estudos de literatura**, Belo Horizonte, vol. 34, n. 1, 2024, p. 12-25.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ZULAR, Roberto. Por uma poética da incerteza. **Revista Manuscrita**, Universidade de São Paulo, n. 11, 2003, p. 125-131.