



Origem do Sensacionismo no grupo Orpheu

Anderson Hakenhoar de Matos *

Resumo: A revista Orpheu, criada com a participação de Pessoa e sobre a qual este teorizou, é porta-voz do Modernismo português. Essa revista é o lugar onde o Sensacionismo, estética criada por Pessoa, se torna notória, não apenas pelos poemas publicados pelo heterônimo Álvaro de Campos, mas por ser uma estética estreitamente ligada ao que se propunha o Orpheu. Pessoa denominou como sensacionista tudo o que foi produzido pelo grupo Orpheu. Para ele, a arte cosmopolita que abarcasse em si todas outras era o próprio Sensacionismo, uma doutrina liberal, ampla e acolhedora. É na revista Orpheu que Campos ingressa na literatura, publicando seus primeiros poemas sensacionistas. Pessoa também procurou por discípulos para a nova escola e os encontrou em Sá-Carneiro e Almada Negreiros, que, juntamente com ele, são os mais notáveis poetas do Orpheu. O Sensacionismo, por singularizar o Modernismo Português, talvez tenha sido a grande contribuição estética do grupo, já que teve como órgão de difusão a revista.

Palavras-chave: Orpheu; Fernando Pessoa; Sensacionismo.

Abstract: Orpheu magazine, created with the participation of Pessoa and theorized by him, is representative of Portuguese Modernism. This magazine is the place where sensationist aesthetics created by Pessoa became notorious, not only because of the poems published by Álvaro de Campos heteronym, but also for being an aesthetics closely connected to what was proposed by Orpheu. Pessoa called sensationist everything that was produced by Orpheu group. For him, a cosmopolitan art that could embrace all the others in itself would be itself Sensationism, a liberal, large and cozy doctrine. It is in Orpheu magazine that Campos joins literature, publishing his first sensationist poems. Pessoa also looked for disciples for his new movement and found them in Sá-Carneiro and Almada Negreiros, who, with him, are the most notable poets of Orpheu. Perhaps Sensationism, by singularizing Portuguese Modernism, has been the great aesthetic contribution of the group, since it had the magazine as a diffuser.

Keywords: Orpheu; Fernando Pessoa; Sensacionism.

1 Introdução

Para o entendimento da estética sensacionista, é preciso partir de duas premissas: a primeira é a criação, por Fernando Pessoa, dos heterônimos Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, com identidades poéticas distintas a do próprio Pessoa. O processo heteronímico supõe pensar e sentir como outra pessoa o faria, implica abstração e despersonalização. Como explica Andrés Ordóñez (1994, p. 5), envolve “criar uma mentalidade, uma personalidade e uma sensibilidade diferente da própria e, sobre essa base,

* Doutorando do programa de pós-graduação em Letras da UFRGS

uma obra de arte”, o que possibilita que cada um possua, portanto, uma obra poética distinta. A segunda premissa é a revista *Orpheu*, porta-voz do Modernismo português, criada com a participação de Pessoa e sobre a qual este teorizou. Essa revista é o lugar onde o Sensacionismo se torna notório, não apenas pelos poemas de índole sensacionista publicados por Álvaro de Campos, mas por ser uma estética estreitamente ligada ao que se propunha o Orpheu. Entretanto, há de se levar em conta também que grande parte dos poemas sensacionistas não foi publicada durante a vida do poeta. Ademais, a maioria dos textos teóricos sobre a estética citada também não saíram de sua arca¹, na qual Pessoa guardou todos os textos, poemas e mesmo pequenas notas que escreveu durante a vida.

A hipótese mais provável sobre o surgimento do Sensacionismo é a de que Fernando Pessoa começou a reunir as reflexões teóricas sobre a poesia de Álvaro de Campos sob a denominação de escola *sensacionista*. Não se sabe ao certo quando, mas supõe-se que isso tenha sucedido à escrita da “Ode Triunfal”², portanto, em junho de 1914. Assim, o Sensacionismo, criado por Pessoa, é a estética da qual se ocupa, principalmente, o heterônimo Álvaro de Campos e cujas notas mais importantes datam de 1916³, após as duas publicações da revista *Orpheu*. Segundo Lind (1970), não existem textos sobre o Sensacionismo após esse ano. Em vida, dentre todas as reflexões teóricas que escrevera sobre o Sensacionismo, Pessoa publicou apenas um fragmento breve e pouco significativo, intitulado “Movimento Sensacionista”, na revista *Exílio*, no número de abril de 1916, após o fim do Orpheu. Em uma carta a um editor inglês, Pessoa demonstra interesse em publicar uma antologia de poesia sensacionista contendo suas reflexões teóricas sobre o movimento, além de poemas de Álvaro de Campos, e dá algumas explicações sobre a estética. Entre os textos achados em sua arca há

¹ Fernando Pessoa guardou todos os textos, poemas e mesmo pequenas notas, nas quais dava conta da organização de um poema ou mesmo de um projeto de livro, dentro de um baú, que muitos críticos designaram como arca. Pessoa fez cópia até mesmo das cartas escritas e enviadas ao amigo Adolfo Casais Monteiro para guardá-las. Após sua morte, a arca foi encontrada por sua família e foram descobertas mais de 27.000 anotações, entre ensaios, cartas, poemas e pequenas notas. Durante muitos anos diversos estudiosos de sua obra se dedicaram aos textos, como Jacinto do Prado Coelho, Maria Alice Galhoz, Cleonice Berardinelli e Georg Rudolf Lind, entre outros, possibilitando a publicação de inúmeros textos até então inéditos, como as obras poéticas ortônimas em português *Cancioneiro* e *Fausto*, a obra poética ortônima em inglês *The Mad Fiddler*, as obras poéticas heterônimas em português *Poesias de Alberto Caeiro*, *Poesias de Álvaro de Campos* e *Odes de Ricardo Reis*; as obras em prosa ortônimas em português *O Banqueiro Anarquista*, *Cartas de amor* e *O Caminho da Serpente*; as obras em prosa ortônimas em inglês *Erostratus* e *Essay on Initiation*; além da obra em prosa heterônima em português *O livro do Desassossego* (atribuído ao semi-heterônimo Bernardo Soares). Ainda hoje há um grupo de críticos da obra de Pessoa dedicado a estudar os textos da arca.

² Poema sensacionista atribuído ao heterônimo Álvaro de Campos.

³ As notas sobre o Sensacionismo fazem parte das obras póstumas *O Banqueiro Anarquista*, organização de Fernando Luso Soares, e *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*, organização de Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.

até mesmo um prefácio para a antologia atribuído ao próprio Campos, no qual este traça uma história do Sensacionismo. Entretanto, a sonhada antologia nunca chegou a ser publicada.

Pessoa revelou nos artigos publicados⁴ na revista *A Águia*⁵, 1912, preocupação com uma programação estética que sedimentasse a crítica literária da modernidade. Por isso, Lind (1970) afirma que a reflexão sobre a obra de arte precede nele o processo de criação artística. Nesses textos, Pessoa revela uma “obsessão” em aproximar as ideias estéticas da produção literária, a qual é realizada de maneira meticulosamente elaborada entre parte significativa dos poemas do heterônimo Álvaro de Campos e a estética sensacionista.

No texto “A nova poesia portuguesa socialmente considerada”⁶, profetiza a iminência de uma época áurea da Literatura Portuguesa e o aparecimento de um Super-Camões que será maior do que fora até ali o Poeta Nacional. Para muitos críticos da obra de Pessoa, como Lind (1970), o poeta português anuncia a si mesmo e a própria obra, tomando a profecia não como provocação, mas como meta para si mesmo. O Super-Camões teria a missão de equilibrar a poesia subjetiva e objetiva, o que, para Lind (1970, p. 25), “efetiva-se na própria produção poética de Pessoa: Alberto Caeiro e Ricardo Reis tendem para a poesia objetiva; Álvaro de Campos e Fernando Pessoa ele mesmo, para a expressão subjetiva”. Pessoa ainda comenta que todas as grandes épocas literárias exprimem a “alma do povo”, traduzindo-a de maneira universalmente inteligível. Nesse sentido, é notório o fato de Pessoa encarar a escola sensacionista como um empreendimento supranacional, isto é, de escala europeia, sem se ater a regionalismos; no entanto, a audiência limitada das publicações portuguesas foi incapaz de tornar conhecido o Sensacionismo nos meios literários europeus.

Pessoa, afirma Lind (1970), reconheceu que a nova poesia portuguesa não podia ser realizada por Teixeira de Pascoaes, líder do movimento saudosista, pois era preciso um grupo de escritores mais jovens. Esse grupo se formou algum tempo depois e criou seu próprio porta-voz: a revista *Orpheu*. O tempo forte da carreira de Pessoa foi o grupo Orpheu, como explica Bréchon (1998, p. 263), “o único momento em que ele escreve e age como um homem das letras profissional”. Da mesma forma, foi para Orpheu o principal mentor, o guia, o inspirador e, até mesmo, o censor, quando necessário. É indiscutível que Pessoa é mais

⁴ Pessoa ingressa na Literatura como ensaísta ao publicar três artigos em homenagem ao Saudosismo: *Apontamentos para uma estética não-aristotélica*, *A nova poesia portuguesa socialmente considerada* e *A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico*.

⁵ Revista difusora da Nova Renascença Portuguesa, organizada por Teixeira de Pascoaes.

⁶ Fernando Pessoa parte da ideia de que todo grande movimento produz um grande poeta. Explora as épocas áureas da humanidade para exemplificar: a sociedade grega produziu um Homero, a Renascença produziu um Shakespeare. Portanto, partindo do pressuposto de que a Renascença Portuguesa inaugura uma nova época áurea, profetiza a aparição, em Portugal, de um poeta que superaria até mesmo Camões.

importante do que todo o movimento do Orpheu; no entanto, graças a esse movimento ele se deu a conhecer pela primeira vez e exerceu a sua influência.

2 Orpheu

Em Portugal, no início do século XX, correspondendo ao monótono e decadente rotativismo político, havia uma não menos monótona e decadente produção intelectual. Em meados dos anos 10, irrompe em Portugal um movimento estético e literário de ruptura com o marasmo intelectual, o modernismo, ligado à arte e à literatura mais avançadas da Europa. A queda da monarquia em 1910 coincidiu com o início da transformação cultural em Portugal. Contudo, o fato fundamental para a formação do modernismo lusitano foi, segundo Ordoñez (1998), o regresso maciço a Portugal de todos os intelectuais emigrados. Eles retornaram a Portugal devido à primeira Grande Guerra que se alastrava pela Europa e trouxeram muitas ideias novas, entre as quais se destacam as relativas ao Cubismo e ao Futurismo. Entre esses intelectuais estavam Mário de Sá-Carneiro⁷ e Santa-Rita Pintor⁸, este último dizendo-se encarregado, pelo próprio Marinetti⁹, de anunciar o Futurismo.

Logo, surge, em Portugal, um grupo de jovens escritores, pintores e entusiastas da arte interessados em fundar uma revista para ilustrar e defender os valores estéticos da modernidade e proceder a uma intervenção na história da cultura de Portugal. A ideia de criar uma revista parece ter surgido e tomado forma no outono de 1914, como explica Bréchon (1998), e logo a revista ganhou um nome, sugerido, provavelmente, por Fernando Pessoa: *Orpheu*. Do grupo participavam Antônio Ferro, Ronald de Carvalho¹⁰, Luis de Montalvor, Alfredo Pedro Guisado e Armando Côrtes-Rodrigues, entre outros; no entanto, o ímpeto revolucionário da revista se deve a três personalidades: Fernando Pessoa, Mário de Sá-

⁷ Mário de Sá-Carneiro (1890-1916) foi um escritor e poeta português e amigo íntimo de Fernando Pessoa. Em vida publicou além de poemas, teatro, novelas e contos. Também é considerado um dos principais nomes do Modernismo em Portugal.

⁸ Guilherme de Santa-Rita (1889-1918), mais conhecido como Santa-Rita Pintor, foi um pintor e escritor português e um dos principais nomes do Modernismo em Portugal. É considerado o introdutor do Futurismo em seu país.

⁹ Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), foi um jornalista, escritor e poeta italiano. Foi o fundador do movimento futurista, cujo famoso manifesto publicou no jornal parisiense *Le Figaro*, em 1909. No manifesto, mostra sua oposição às fórmulas tradicionais e acadêmicas, expondo a necessidade de abandonar as velhas fórmulas e criar uma arte livre e anárquica, capaz de expressar o dinamismo e a energia da moderna sociedade industrial.

¹⁰ Poeta brasileiro, amigo de Montalvor. Talvez tenha sido o primeiro a ter a ideia de criar a revista que viria a se chamar *Orpheu*. Foi designado co-diretor brasileiro da revista, sendo Montalvor o diretor português.

Carneiro e Almada Negreiros¹¹. Esses três poetas, ao lado do pintor Santa Rita Pintor, foram os grandes responsáveis pelas características de vanguarda da revista, que vieram a dar início ao Modernismo em Portugal.

Nesse tempo, havia dois grupos em estreita convivência: um literário e outro plástico (artes plásticas). Por isso, nesta época, nos meios vanguardistas portugueses, as artes literárias começaram a se “plasticizar”, perdendo o caráter imitativo e assumindo o mundo externo como signo. Almada Negreiros diz que a *Orpheu*, mais do que o início de uma etapa no desenvolvimento das letras, foi a “consequência do encontro das letras com a pintura” (apud ORDONHES, 1994, p. 30). Esse encontro é notável nos dois números da revista *Orpheu*, em que a composição tipográfica dos poemas (em especial os de Álvaro de Campos) e as reproduções de colagens de Santa-Rita Pintor representam marcas típicas e revolucionárias do grupo Orpheu.

Porém, se de um lado havia os vanguardistas, rotulados por muitos leitores de futuristas, de outro, havia os que ainda se mantinham ligados ao Simbolismo com características francesas, como Eduardo Guimaraes¹², e aos saudosistas portugueses. Adolfo Monteiro (1958, p. 56) explica que “somente uma coincidência na vontade de fazer uma revista ‘nova’ juntou no Orpheu, ao espírito simbolista de Ronald e de Montalvor, o ‘futurismo’ de Pessoa, de Almada Negreiros e de Sá-Carneiro”, tal era a variedade de pensamentos e interesses encontrados no Orpheu. Por este motivo, não existia unidade no grupo do Orpheu, tanto que bastou uma atitude mais escandalosa de Álvaro de Campos para que o grupo entrasse em conflito¹³, tendo se desagregado completamente após o suicídio de Mário de Sá-Carneiro, ocorrido em abril de 1916.

O primeiro número da *Orpheu* foi publicado em março de 1915, em Portugal, financiada pelo pai de Sá-Carneiro. O sumário anuncia “O Marinheiro” de Fernando Pessoa e “Opiário” e “Ode Triunfal” de Álvaro de Campos. A ideia inicial de Montalvor de criar uma revista luso-brasileira (no subtítulo do primeiro número da revista lia-se Brasil-Portugal) não foi além do primeiro número, no subtítulo do número dois já não se lia “Brasil”, embora ainda contasse com contribuição de poeta brasileiro. O segundo número da revista foi publicado no final do mesmo ano, ainda financiada pelo pai de Sá-Carneiro; porém, já não tinha mais como diretor chefe Ronald de Carvalho e Luis de Montalvor, a frente da revista estavam Fernando

¹¹ José Sobral de Almada Negreiros (1893-1970) foi um pintor, escritor e poeta português e figura de vanguarda tanto na literatura como nas artes plásticas. Também ligado ao grupo modernista, foi um dos principais colaboradores da Revista Orpheu.

¹² Poeta brasileiro que contribuiu com poemas no número dois da revista Orpheu.

¹³ Álvaro de Campos enviou a um jornal uma carta ofensiva a Afonso Costa, o mais popular político de seu tempo. Essa carta gerou reações inclusive dos próprios membros do Orpheu que eram partidários do político.

Pessoa e Sá-Carneiro, os líderes de fato. No sumário do segundo número da *Orpheu*, destaca-se “Ode Marítima” de Álvaro de Campos e “Chuva Oblíqua (poemas interseccionistas)” de Fernando Pessoa e “Poemas sem base” de Mário de Sá-Carneiro. Certo é que as composições de Sá-Carneiro, Pessoa e Campos sobressaíram em relação ao conjunto do que foi publicado, evidenciando duas influências: a de Pessoa, ou melhor, de Campos, e a de Sá-Carneiro, que também se tornou poeta sensacionista, captando, numa aparente desordem, as múltiplas impressões da realidade matizada e as exprimindo em tom de conversa, numa sequência de versos livres, como nos explica Bréchon (1998). Assim, a geração do *Orpheu*, sendo o ponto de convergência do intenso sentir e extravasar de emoções de Sá-Carneiro e de Álvaro de Campos e, ao mesmo tempo, da intensa reflexão de Fernando Pessoa, estabeleceu de forma constante o intercâmbio entre os dois núcleos do processo poético: a emoção e o pensamento.

Se o grupo tinha por objetivo chocar a burguesia, a fim de redimensionar uma mentalidade (ou um estilo de pensamento), pode-se dizer que conseguiu, pois, como afirma Monteiro (1958), o sucesso das revistas *Orpheu* foi apenas de escândalo¹⁴. Dentre os atrevimentos apresentados, a liberdade poética parece ter sido o que mais iras despertou nos leitores. Salvo o escândalo provocado, pouco se comentou a respeito das revistas. O *Orpheu* foi uma geração sem críticos, mais do que isso, foi uma geração sem grandes romancistas, dramaturgos e, à exceção de *Dispersão* (poemas), *A Confissão de Lúcio* e *Céu em Fogo* (novelas) de Sá-Carneiro, sem obras publicadas.

A geração do *Orpheu*, cujo nome reporta-nos ao personagem da mitologia grega, poeta e célebre músico, cujo som da música e do cantar fazia os animais amansarem e as copas das árvores curvarem-se em respeito, foi por excelência poética. A escolha do mito grego tem diversas conotações: *Orpheu* domina os poderes da poesia lírica, encarna a busca do absoluto (o Velo de Ouro), mas a mais saliente talvez seja a instituição dos mistérios, baseada no modelo do *orfismo* grego¹⁵, pois os fundadores da revista parecem chamar a atenção para o caráter iniciático de seu círculo. No entanto, enquanto alguns membros do grupo encarnavam a tradição órfica no aspecto idealista, profético, como Montalvor, Côrtes-Rodríguez e Ronald de Carvalho, jovens sensatos como Pessoa; outros membros representavam o aspecto orgíaco,

¹⁴ Entre os escândalos mais relevantes, está o do jornalista André Brum, do jornal *A Capital*, que esbravejou contra o grupo, chamando-os de loucos de camisa-de-força. Para mais informações ver BRÉCHON, Robert. *Fernando Pessoa: Estranho Estrangeiro*. Rio de Janeiro: Record. 1998.

¹⁵ Seita filosófico-religiosa originada na Grécia do século VII a.C., cuja fundação, ritualística e doutrinária, era atribuída a Orfeu, um poeta mitológico, e que tinha na ideia de transmigração, a reencarnação da alma humana após à morte corporal, o núcleo místico de sua doutrina, e o fator por meio do qual influenciou escolas filosóficas gregas como o *pitagorismo*, *empedoclisto* e *platonismo*. Fonte: Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa (2002).

sempre dispostos a fazer escândalo, como Raul Leal, Santa-Rita Pintor e Ângelo de Lima, jovens polêmicos como Álvaro de Campos.

Pessoa define ou resume o programa inteiro do Orpheu na frase “criar uma arte cosmopolita no tempo e no espaço” (1966, p. 113-114), isto é, uma arte moderna onde todas as artes se cruzassem e se amarrassem. Assim, o Orpheu estabeleceu um vínculo entre o clássico, o simbolismo, o moderno e todos os “ismos”. Para Moisés (1988), a geração do Orpheu pretendeu “colocar a cultura portuguesa em dia com a cultura europeia” (p. 13). De fato, os integrantes do grupo eram cosmopolitas, propiciando à revista *Orpheu* um caráter supranacional, mais precisamente europeu. Para Fernando Pessoa (1966, p. 114), “a verdadeira arte moderna tem de ser maximamente desnacionalizada – acumular dentro de si todas as partes do mundo. Só assim será tipicamente moderna”. Para tanto, o próprio poeta sugere:

Que a nossa arte seja uma onde a dolência e o misticismo asiático, o primitivismo africano, o cosmopolitismo das Américas, o exotismo ultra da Oceania e o maquinismo decadente da Europa se fundam, se cruzem, se interseccionem. E, feita esta fusão espontaneamente, resultará uma arte-todas-as-artes, uma inspiração espontaneamente complexa... (PESSOA, 1966, p.114)

Na busca de uma arte cosmopolita, ao mesmo tempo em que prega a desnacionalização máxima, o Orpheu toma a Europa como fonte e origem desse tipo civilizacional, no qual todos os países existem dentro de cada um. O próprio Pessoa (1966, p. 113) diz que “a Ásia, a América, a África e a Oceania são a Europa, e existem todos na Europa” e que esta é quem dá a direção a todo o mundo. É na Europa que, graças à colonização, toda a terra está comprimida. Assim, a arte universal buscada pelos orphistas só é possível na Europa. Isso contradiz, de certa maneira, a desnacionalização máxima pregada pelo grupo, pois se fez necessário dar ênfase ao tipo europeu de civilização já grandemente industrializado e desenvolvido.

Esse europeísmo dos orphistas é, à primeira vista, o reverso da literatura absolutamente nacional da nova renascença portuguesa da revista *A Águia*. Ordoñez (1994) explica que a renascença portuguesa, que ficou conhecida como movimento saudosista, buscou uma ideia condutora que guiasse a renovação espiritual do país e baseou-se na saudade, de onde provém o nome: saudosismo. Face ao nacionalismo dos saudosistas, se opuseram os orphistas, cosmopolitas em busca de uma arte universal, trazendo as novas ideias que já corriam a Europa. No entanto, Campos defende que não pode haver uma literatura tipicamente portuguesa, pois os portugueses são universais. Diz:

Uma literatura original, tipicamente portuguesa não o pode ser porque os portugueses típicos nunca são portugueses. [...] Ninguém como ele [o português] se apropria tão prontamente das novidades. Nenhum povo despersonaliza tão magnificamente. Essa fraqueza é a sua grande força. Esse não-regionalismo temperamental é o seu inusitado poder. É essa indefinidade de alma que o define. (PESSOA, 1966, p. 151-152)

A grande prova de tal universalidade foi o período dos Descobrimentos, “o grande ato cosmopolita da História” (PESSOA, 1966, p. 151). Assim, a originalidade dos orphistas vinha justamente de, sendo portugueses, serem universais, isto é, de incorporarem o temperamento português, que é universal. Nesta linha de raciocínio, a exploração dessa característica faz com que os orphistas se aproximem dos saudosistas; entretanto, de acordo com Monteiro (1958), não trouxeram a renovação de fora de Portugal, mas restabeleceram a poesia portuguesa a sua tradição universalista.

O movimento orphistas passou a ser o marco inicial do Modernismo Português, que foi marcado por duas gerações: a do Orpheu e a da Presença. O movimento que surgiu em torno da revista *Presença* inseriu-se intelectualmente na linha de pensamento e intervenção do Orpheu e acabou por integrá-lo, tanto que “a geração do Orpheu só através da Presença realizou uma grande parte de sua ação, pela influência que sobre esta exerceu”, afirma Monteiro (1958, p. 47).

3 Sensacionismo

O Sensacionismo caracteriza-se por sua busca em unir em si todas as formas de arte e, por isso, não chega a ser uma escola literária, uma vez que não se posiciona criticamente em relação a nenhuma outra; aceita todas. O próprio Fernando Pessoa (1966, p. 124) admite que “a uma arte assim cosmopolita, assim universal, assim sintética, é evidente que nenhuma disciplina pode ser imposta, que não a de sentir tudo de todas as maneiras”. O lema “sentir tudo de todas as maneiras”, atribuído ao heterônimo Álvaro de Campos, resume o desejo do poeta na busca de conhecer e aprender o mundo e demonstra, de certa forma, a sua insatisfação íntima consigo mesmo, pois é necessário ser tudo para ser ele mesmo.

Pessoa não esclarece a origem do nome, mas o termo marca a sensação como elemento fundamental. Sensacionismo, literalmente doutrina da sensação (*sensacion-* + *-ismo*), é o hábito ou o costume de produzir sensações¹⁶. A sensação é o processo no qual uma experiência provoca uma reação ou um efeito específico. A partir disso, poder-se-ia pensar a

¹⁶ Fonte: Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa (2002).

teoria criada por Fernando Pessoa como uma manifestação radical do pensamento empirista; entretanto, o Sensacionismo pessoano não se assenta sobre a experiência, mas sobre a sensação, puramente tal, que, de acordo com o poeta, é a base por excelência do fenômeno artístico. Prova disso é a atitude central da estética sensacionista de que a sensação é a única realidade na vida e, como consequência, “a única realidade na arte é a consciência da sensação” (PESSOA, S/D, 239).

O Sensacionismo provém de uma evolução das tentativas programáticas de Pessoa para solucionar a evolução da criação poética da vanguarda portuguesa, Paulismo e Interseccionismo. O Paulismo surgiu antes mesmo dos heterônimos, com o poema “Pauis” (de onde vem o nome *Paulismo*) ou “Impressões do crepúsculo”, e é a primeira tentativa de Pessoa de construir uma estética moderna. O seu elemento fundamental é o sonho, pois este mantém uma separação entre pensamento e ação. Gonçalves (1995) esclarece que o objetivo era ser uma estética onírica, um programa que considerasse a arte moderna uma transposição da realidade para o sonho. Assim, a linguagem poética tinha como objetivo a constituição de um “jogo” de significantes, entre o sentir e o pensar, entre a sinestesia e a escrita. Já para Lind (1970), não era senão uma tentativa de aperfeiçoar o simbolismo português, por ter como principais características o vago, a sutileza e a complexidade. Infelizmente, não restam textos de Pessoa que esclareçam o movimento paulista.

O Interseccionismo, por sua vez, é uma evolução do Paulismo, pois trata de intercalar a realidade e o sonho. Essa estética, segundo Lind (1970), não foi uma doutrina propriamente dita, isto é, um conjunto coerente de ideias fundamentais a serem transmitidas, e sim uma técnica de composição, que encerra, de acordo com Ordoñez (1994), elementos das novas tendências. Seu surgimento coincide com o aparecimento dos heterônimos, mesma época em que a circulação de ideias de vanguarda atinge o auge com o retorno dos jovens artistas radicados na França. O movimento baseia-se na intersecção de vários planos: objetivo/subjetivo, passado/presente, clareza/vagueza, marítimo/terrestre, etc. Os seis poemas que compõem “Chuva Oblíqua”, considerados interseccionistas pelo próprio Pessoa, intercalam a realidade vivida com o sonho, ou com uma realidade sonhada, ou com uma lembrança. As imagens dos poemas são claras, nítidas, ainda que complexas: “Ilumina-se a igreja por dentro da chuva deste dia, / E cada vela que se acende é mais chuva a bater na vidraça...” (PESSOA, 2007b, p. 52). Aqui, a realidade vivida pelo eu lírico (a chuva na vidraça) intercala-se com a realidade sonhada da Igreja preparada para a missa. É essa técnica de composição que será a base de uma doutrina ainda mais ampla e totalizadora, com pretensões além de estéticas e literárias: o Sensacionismo.

O Sensacionismo procura sintetizar as correntes passadas e acrescentar-lhes algo novo, procura, em suma, ser uma arte-todas-as-artes. Esta arte universal busca sintetizar tudo o que já foi produzido nos mais diferentes tempos e lugares, desde o Egito, Grécia e Roma, até a época do Orpheu. Uma arte dessa magnitude “em vez de ter regras como as artes do passado, passa a ter uma só regra - ser a síntese de tudo” (PESSOA, 1966, p. 124). Por isso, ao contrário das escolas literárias que se assentam sobre bases determinadas, seguindo seus princípios, Fernando Pessoa não assenta o Sensacionismo sobre base nenhuma. Além disso, o poeta não delimita uma visão de arte porque aceita todas. E afirma:

O Sensacionismo difere de todas as atitudes literárias em ser aberto, e não restrito. Ao passo que todas as escolas literárias partem de um certo número de princípios, assentam sobre determinadas bases, o Sensacionismo não assenta sobre base nenhuma. Qualquer escola literária ou artística acha que a arte deve ser determinada coisa; o Sensacionismo acha que a arte não deve ser determinada coisa. (PESSOA, 1966, p. 159)

Para o heterônimo Álvaro de Campos, uma arte assim universal é fruto de um povo universal. Segundo ele, “o fato significativo acerca dos portugueses é que eles são o povo mais civilizado da Europa. Eles nascem civilizados porque nascem aceitadores de tudo” (PESSOA, 1966, p. 152). Logo, o Sensacionismo só poderia ter tido início em Portugal, criado e realizado por portugueses, capazes de aceitar todas as artes. Ser um sistema aberto, entretanto, pode resultar num sistema pouco organizado, pois, como diz Lind (1970), ser um sistema sem base nenhuma é um mau ponto de partida, já que a doutrina pode ser eclética demais e com contornos mal definidos. De fato, é difícil para um crítico asseverar, por exemplo, que determinado poema de Álvaro de Campos é sensacionista ou não, pois, como explica Lind (1970), as definições e considerações de Pessoa não têm a clareza e a convicção indispensáveis a uma doutrina estética praticável.

Álvaro de Campos, no prefácio à Antologia de Poetas Sensacionistas (nunca publicada) encontrado na arca de Pessoa, atribui à origem do Sensacionismo a amizade entre Pessoa e Sá-Carneiro, mas não destrinça qual a contribuição de cada para o movimento. Essa relação é retomada por Bréchon, quando explica que “Pessoa ensinou Sá-Carneiro a pensar, este ensinou Pessoa a sentir” (1998, p. 165). Pessoa sabia pensar, faltava-lhe saber sentir; por isso, a influência de Sá-Carneiro é, então, o elemento mais importante a colaborar com a origem do Sensacionismo. Para Bréchon,

é sem dúvida alguma a convivência com o amigo (...) que vai levar Pessoa a integrar o imenso domínio das sensações em sua arte poética, razão porque se chamará, na pessoa de Campos, “poeta sensacionista”, criará uma escola literária chamada “Sensacionismo” e tomará por divisa: “sentir tudo de todas as maneiras” (1998, p. 166)

Pessoa, na figura de Álvaro de Campos, também atribui à origem do Sensacionismo a poesia de Alberto Caeiro. Em nota de Campos¹⁷, este afirma que Caeiro é o chefe do Sensacionismo. Isso se deve ao fato de que Caeiro tem como base para sua poesia a substituição do pensamento pela sensação, o que lhe confere um efeito libertador, como vemos no trecho abaixo, do poema “IX” de *O Guardador de Rebanhos*.

Sou um guardador de rebanhos.
O rebanho é os meus pensamentos
E os meus pensamentos são todos sensações.
Penso com os olhos e com os ouvidos
E com as mãos e os pés
E com o nariz e a boca.
(PESSOA, 2009, p. 51)

A abolição do pensamento na poesia de Caeiro é uma reação ao excesso de subjetividade deformante do real. Para Caeiro, há uma identificação das sensações com o seu objeto, por isso, é sensacionista apenas no plano do objetivo. O ideal de simplicidade do poeta, caracterizado pela oposição ao intelectualismo e a complexidade, é a tentativa de sentir a realidade sem interferências subjetivas. Já Campos, ao contrário de seu mestre, apreende a sensação no aspecto subjetivo, como explicam D’Onofre e Árabe (1980), volta-se para a percepção das coisas como são sentidas e ignora o objeto causador da sensação.

A teoria sensacionista de Pessoa rejeita o pensamento na percepção sensorial dos fenômenos naturais, como vemos nos poemas de Alberto Caeiro; no entanto, Pessoa alarga o conteúdo das sensações para não reduzir os poemas de Campos a meras impressões de retina. Assim, afirma Lind (1970, p. 170), “das sensações provocadas pelo mundo exterior fazem parte não só os objetos tal como são apercebidos, mas também tudo quanto esses objetos invocam na nossa consciência”. Por isso, a doutrina sensacionista está excessivamente talhada à medida da poesia de Álvaro de Campos, o que impossibilita sua utilização por um movimento de vários artistas.

Em carta a um editor inglês, Fernando Pessoa atribui a origem do Sensacionismo a três movimentos: o Simbolismo francês, o Panteísmo transcendentalista e o Futurismo. Do Simbolismo francês, caracterizado pelo subjetivismo e pelo transcendentalismo, derivou a atitude de atenção excessiva às sensações e a preocupação com o tédio ante as coisas mais simples da vida. Do Panteísmo transcendentalista, que tem por convicção que Deus, ou força divina, está presente no mundo e permeia tudo o que nele existe, derivou o fato de a poesia sensacionista misturar espírito e matéria. Por fim, do Futurismo derivou, segundo Pessoa

¹⁷ Intitulada *Modernas correntes na Literatura Portuguesa* e publicada em PESSOA, 1966, p. 125-126.

(1966), não as substâncias das suas obras, mas as sugestões dele recebidas. Os sensacionistas intelectualizaram os processos futuristas; no entanto, decompueram as sensações dos objetos, não os objetos em si. Todas essas influências estão contempladas no trecho abaixo, retirado do poema “Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir”.

Cada alma é uma escada para Deus,
Cada alma é um corredor-Universo para Deus,
Cara alma é um rio correndo por margens de Externo
Para Deus e em Deus com um sussurro soturno.

*Sursum corda*¹⁸! Erguei as almas! Todas a Matéria é Espírito,

Porque Matéria e Espírito são apenas nomes confusos
Dados à grande sombra que ensopa o Exterior em sonho
E funde em Noite e Mistério o Universo Excessivo!
Sursum corda! Na noite acordo, o silêncio é grande,
As coisas, de braços cruzados sobre o peito, reparam

Com uma tristeza nobre para os meus olhos abertos
Que as vê como vagos vultos nocturnos na noite negra. (Sic)
(PESSOA, 2007a, p. 301)

O Sensacionismo toma diferentes características de diversos movimentos ao mesmo tempo em que rejeita outras. De acordo com Lind (1970), possui a análise exata e mórbida das sensações de comum com o Simbolismo ao mesmo tempo em que rejeita sua tendência para o vago, sua atitude exclusivamente lírica e a subordinação da razão à emoção. Da mesma maneira, diferencia-se do Classicismo por este tratar de todos os assuntos no mesmo tom e aspirar a uma simplicidade de expressão que se trai a si mesma no tratamento de temas complexos; e do Romantismo, por este não apresentar poemas bem construídos e dar demasiada importância para a inspiração. Lind (1970) vai mais longe quando trata das aproximações e distinções entre o Sensacionismo e o Futurismo. Para ele, é nas primeiras odes de Álvaro de Campos que se percebe mais claramente a influência do movimento originado por Marinetti na visão de que as descobertas e invenções científicas dos tempos modernos são o ponto de partida para a necessária renovação da arte. Da mesma forma, credita ao Futurismo a tendência de Campos para salientar, tipograficamente, os estados de exaltação poética e para utilizar as interjeições estáticas (heia, upa, etc.). Lind (1970, p. 179) afirma que “o Sensacionismo distingue-se do Futurismo, fundamentalmente, por aspirar a uma renovação puramente artística e por prescindir de qualquer ação política”. A isso junta-se a crítica de Pessoa ao Futurismo por este ser um movimento demasiado político. Os sensacionistas são decadentes, pois pregam indiferença à humanidade, ao social, a política;

¹⁸ Coração ao alto!

para eles é necessário ser apatriota para não destruir a concepção básica do Sensacionismo: ser supranacional, cosmopolita. Esse apatriotismo choca-se com o zelo nacionalista dos futuristas, diferenciando ainda mais as duas correntes. Além disso, Pessoa opõe-se à Marinetti quanto a sua proposta de banir ideias e princípios lógicos da poesia. Lind (1970) nos explica que no Futurismo as sensações deveriam estar desconexas, sem qualquer coordenação nos poemas; enquanto nos poemas sensacionistas impõe-se uma rígida coordenação das sensações. O Sensacionismo também rejeita o postulado básico do Futurismo, que diz respeito a destruir o passado, tudo quanto seja passado, como exemplos, memórias, tradições, para deixar o campo livre à arte futura, pois o passado e a tradição são essenciais para quem almeja uma arte-todas-as-artes. Enquanto o movimento futurista preocupou-se em ser novo e original, rompendo com o passado conscientemente (embora inconscientemente permanecesse ligado a ele), o movimento sensacionista procurou sintetizar as correntes passadas e acrescentar-lhes qualquer elemento, algo novo, através de uma nova visão das coisas.

É interessante observar que o Cubismo e o Futurismo influenciaram o Sensacionismo não pela literatura, mas pelas artes plásticas. Os sensacionistas intelectualizaram os processos cubistas e futuristas. Tal como o cubismo decompõe o modelo que realiza, o Sensacionismo decompõe a sensação, isto é, as sensações provocadas pelos objetos e não os objetos em si, e incorpora o dinamismo futurista a ela. Esse fato vai ao encontro da tese sensacionista, cuja proposta é realizar na arte “uma decomposição da realidade nos seus elementos psíquicos geométricos” (PESSOA, S/D, p. 248).

Seabra (1988) afirma que o Sensacionismo busca a decomposição e a análise das sensações nos seus elementos psíquicos. Nesta ótica, as ideias são sensações, mas “de coisas não situadas no espaço e, por vezes, nem mesmo situadas no tempo exteriores. Elas supõem um outro espaço e um outro tempo” (p. 210). Por isso, o Sensacionismo encontra uma aplicação surpreendente no Interseccionismo, pois a interpenetração dos diferentes planos das sensações (objetivo/subjetivo, exterior/interior, sonho/realidade), afirma Seabra (1988), segue um modelo geométrico (um cubo), emprestado pelo Cubismo, mas com alcance mais largo.

Para o sensacionista, cada sensação é como um cubo, e seus lados são: a) a sensação do objeto exterior como objeto; b) a sensação do objeto exterior como sensação; c) as ideias objetivas associadas a essa sensação de um objeto; d) as ideias subjetivas associadas a essa sensação, isto é, o estado de espírito naquele momento; e) o temperamento e a atitude mental do ser perceptivo; e f) a consciência abstrata por trás desse temperamento individual. O cubo pode ser considerado assentado sobre o lado representado por F, tendo o lado representado por A para cima.

O cubo de sensação é composto de linhas, que são as ideias; de planos, que são as imagens interiores (da natureza dos sonhos); e de sólidos, que são as imagens de objetos. O cubo pode ser olhado sob três perspectivas: 1) de apenas um lado; 2) de modo que se veja dois lados; 3) com um vértice mantido diante dos olhos, de modo que se possa ver três lados. Quanto mais faces do cubo da sensação sejam visíveis, maior ou mais completa será a apreensão da realidade.

Ordoñez (1994) explica que para Pessoa, cada homem organiza de maneira própria, devido ao seu temperamento, o mundo exterior, constituindo assim a realidade, ou melhor, sua versão da realidade, ao processar por meio do intelecto os mais variados dados sensíveis percebidos. Nesse raciocínio, a realidade existe apenas através das sensações, conforme o postulado básico do Sensacionismo que diz “não existe nada, não existe a realidade, apenas existem sensações.” (PESSOA, S/D, p. 247). Se não há realidade, qual seria a finalidade da arte? A finalidade da arte é simplesmente ampliar a autoconsciência humana, como afirma Pessoa (S/D, p. 248) quando escreve: “quanto mais decomusermos e analisarmos nossas sensações em seus elementos psíquicos, tanto mais ampliaremos nossa autoconsciência”. A sensação aparece como base por excelência do fenômeno artístico e, para que passe de mera emoção sem sentido à emoção artística, precisa ser intelectualizada. Pessoa expõe nesses termos os processos sucessivos para que se possa exprimir uma sensação:

1. A sensação, puramente tal.
 2. A consciência da sensação, que dá a essa sensação um *valor*, e, portanto, um cunho estético.
 3. A consciência dessa consciência da sensação, de onde resulta uma intelectualização de uma intelectualização, isto é, o poder de expressão.
- (PESSOA, S/D, p. 252)

Para Lind (1970), a arte, no movimento sensacionista, deve limitar-se a transpor as sensações para uma forma de expressão harmônica, criando, desta maneira, objetos que novamente se transformarão em sensações para o leitor. Portanto, por si só, a sensação não possui valor artístico ou mesmo sentido. Apenas quando o poeta torna-se consciente dela é que ele lhe confere valor artístico. Desta forma, para poder expressar uma sensação, o poeta precisa primeiro tomar consciência dela e, posteriormente, para que seja expressa de maneira mais adequada, precisa ter consciência dessa consciência. A partir disso, Pessoa apresenta os princípios do Sensacionismo:

1. Todo o objeto é uma sensação nossa;
 2. Toda a arte é a conversão de uma sensação em objeto;
 3. Toda a arte é a conversão de uma sensação em outra sensação.
- (PESSOA, 1966, p. 137-138)

Segundo tais princípios, o poeta deve transformar uma sensação sua em objeto – o qual é a própria obra de arte – para, através dele, comunicar o valor do que se sente a um interlocutor, visto que o que se sente não se pode comunicar, mas apenas o seu valor; por isso, a necessidade de transformar as sensações em objetos que suscitem novas sensações em quem tiver contato com os objetos criados. A arte, então, é a conversão da sensação em obra de arte, em poema, para que este gere novas sensações nos leitores. No entanto, cada ideia, cada sensação, deverá ser expressa de maneira diferente das outras. Lind (1970) entende que a consciência das sensações deve ser explorada ao máximo e cada uma delas deve evocar um halo de sensações a ela relacionadas, as quais são agrupadas ao redor de uma representação central determinada. Como resultado, o texto sensacionista é concebido como uma colagem de imagens, resultante das diversas sensações. Pessoa definiu regras, dentro das quais a sensação precisa ser expressa:

1. Toda a arte é criação; [...]
 2. Toda a arte é expressão da vida psíquica; [...]
 3. Toda a arte tem papel social diferente do artista: é a consciência da sensação.
- (PESSOA, 1966, p. 159-161)

A arte destina-se a criar todos orgânicos, assim, todo poema é como um ser vivo: necessita de harmonia, precisa fazer sentido. Cada artista expressa sua versão da realidade na obra de arte, por isso, a “arte é expressão da vida psíquica”; entretanto, a obra é destinada a um público formado por individualidades, de maneira que a sensação deverá ser livre de tudo aquilo que seja estritamente pessoal para aproveitar o que, sem deixar de ser individual, é geral. Portanto, a obra de arte deve estimular a quem percebe (o leitor, no caso de um poema) a consciência de sua própria sensação, isto é, de sua realidade. Este é o fim da arte.

4 Considerações finais

Os textos teóricos sobre o Sensacionismo escritos por Pessoa são falhos, deixam dúvidas sobre a estética e são, por vezes, contraditórios. Quando trata das origens do movimento, por exemplo, Pessoa ora afirma que a estética sensacionista provém da evolução do Paulismo e do Interseccionismo, ora afirma que deriva do movimento Futurista e, ao mesmo tempo, do Simbolismo francês e do Panteísmo transcendentalista. Álvaro de Campos, por outro lado, afirma que o Sensacionismo origina-se da amizade de Pessoa e Mário de Sá-Carneiro (fundadores da revista *Orpheu*) e também atribui a origem do movimento à poesia

de Alberto Caeiro. Por esse motivo, falta, como afirma Lind (1970, p. 169-170), “a clareza e o poder de convicção indispensáveis a uma doutrina estética praticável”. É bem provável que esta falta de clareza, somada à falta de bases sólidas – vide o fato de que o Sensacionismo não se opõe a nenhum outro movimento, ao invés disto, abarca todos –, tenha prejudicado o engajamento de um grupo maior de escritores nesta estética. Ao lado dessas faltas, esses textos ajudam no entendimento de boa parte da obra de Campos e esclarecem as principais características do Sensacionismo.

Pessoa denominou como sensacionista tudo o que foi produzido pelo grupo Orpheu. Para ele “uma arte cosmopolita no tempo e no espaço” (1966, p. 113) que acumulasse dentro de si todas as partes do mundo era o próprio Sensacionismo, uma doutrina liberal, ampla e acolhedora. É na revista *Orpheu* que Campos ingressa na literatura, publicando seus primeiros poemas sensacionistas. Pessoa também procurou por discípulos para a nova escola e os encontrou em Sá-Carneiro e Almada Negreiros, que, juntamente com ele, são os mais notáveis poetas do Orpheu. O Sensacionismo, por singularizar o Modernismo Português, talvez tenha sido a grande contribuição estética do grupo, já que teve como órgão de difusão a revista.

Referências

BRÉCHON, Robert. *Fernando Pessoa: Estranho Estrangeiro*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

COELHO, António Pina. *Os fundamentos filosóficos da obra de Fernando Pessoa*. Lisboa: Verbo, 1971.

COELHO, Jacinto do Prado. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa: Verbo, 1980.

D’ONOFRIO, Salvatore; ÁRABE, Maria Amélia A. O Sensacionismo na visão poética de Álvaro de Campos. In: *Revista de Letras*, São Paulo, n. 20, 1980, p. 59-73.

GONÇALVES, Robson Pereira. *O sujeito Pessoa: literatura e psicanálise*. Santa Maria: Ed. UFSM, 1995.

GOTTLOB, Maurília Galati. Álvaro de Campos, poeta sensacionista. In: *Alfa*, n. 16, 1970, p. 293-316.

LIND, Georg Rudolf. *Teoria poética de Fernando Pessoa*. Porto: Editorial Inova, 1970.

LOPES, Oscar. Fernando Pessoa. In: *História ilustrada das grandes literaturas: Literatura Portuguesa*. V. II. Lisboa: Estúdios Cor, 1973, p. 631-666.

LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa revisitado: leitura estruturante do drama em gente*. Porto: Editorial Inova, 1973.

MOISÉS, Massaud. *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1958.

ORDÓÑES, Andrés. *Fernando Pessoa, um místico sem fé: uma aproximação ao pensamento heteronímico*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *O Arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Pensar é estar doente dos olhos. In: *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 327-346.

_____. *Flores na escrivaninha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Ática, 1966.

_____. *O banqueiro anarquista e outras prosas*. São Paulo: Círculo do Livro, S/D.

_____. Nota Preliminar. In: *Ficções do interlúdio/4: poesias de Álvaro de Campos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, p. 11-14.

_____. *Poemas de Álvaro de Campos: obra poética IV*. Porto Alegre: L&PM, 2007a.

_____. *Cancioneiro*. Porto Alegre: LP&M, 2007b.

_____. *Poemas de Alberto Caeiro: obra poética II*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

SEABRA, José Augusto. *O heterotexto pessoano*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

TELES, Gilberto Mendonça. A Vanguarda Européia. In: *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes. 1972, p. 55-160.

TUTIKIAN, Jane. Álvaro de Campos: o homem da modernidade. In: *Poemas de Álvaro de Campos: obra poética IV*. Porto Alegre: L&PM, 2007, p. 23-31.