



Casa
Fernando
Pessoa

LUGAR DE LITERATURA

13-14-15
OUT
2021



Congresso Internacional **Fernando Pessoa**

Índice

- 5 Nota de publicação**
- 6 Nota de abertura**
- 8 Programa**
- 13 Lista de Participantes**
- 14 Resumos e notas biográficas**
- 33 Comunicações**
- 34 **Fernando Pessoa e o conto como forma crítica: uma introdução**
Amândio Reis
- 39 **Ler o gesto: a concepção pessoana de publicação**
Caio Gagliardi
- 59 **O desarrumador infinito**
Carlos Mendes de Sousa
- 68 **João de Alemquer: o mistério de um drama em inglês no espólio pessoano**
Carlos A. Pittella
- 90 **A génese das traduções de Edgar Allan Poe publicadas por Fernando Pessoa**
Carlotta Defenu
- 99 **“A hora do diabo”: uma síntese peculiar do pensamento esotérico de Fernando Pessoa**
Cristina Zhou
- 108 **Uma taxonomia filosófica para o *Livro do Desassossego***
Diego Giménez
- 117 **As heterotopias de Pessoa**
Fernando Beleza
- 124 **Modos de escrita em Pessoa**
Fernando Cabral Martins
- 130 **Cidade revisitada**
Fernando J. B. Martinho
- 135 **Pessoa dramaturgo: tradição, estatismo, deteatrização**
Flávio Rodrigo Penteado
- 140 **Recordação de minha Mestra Galhoz**
Ivo Castro
- 147 **A faca e o Precursor**
Joana Matos Frias
- 155 **Géneses de Mensagem**
João Dionísio
- 161 ***What then, I said to myself, is immortality...: formas do herostratismo pessoano***
Jorge Uribe
- 168 **Campos revisited (2021)**
Luiz Fagundes Duarte

- 174 ***De que me serve reler?: um modelo computacional da receção crítica do Livro do Desassossego***
Manuel Portela
- 184 ***O riso e a dor: o legado e o lugar de Ana Maria Freitas***
Manuela Parreira da Silva
- 189 ***Os argumentos cinematográficos de Fernando Pessoa: mistério, multiplicidade e onirismo***
Marcelo Cordeiro de Mello
- 195 ***Os graus da poesia lírica, Caeiro e os poemas inconjunctos***
Maria Irene Ramalho
- 199 ***Quem ama é diferente de quem é: a concepção de O Pastor Amoroso de Alberto Caeiro***
Nuno Amado
- 211 ***Eduardo Lourenço e Fernando Pessoa: poesia, mundo, negatividade***
Oswaldo Manuel Silvestre
- 219 ***Sensacionismo e desvairismo: paroxismos dos modernismos português e brasileiro***
Patrícia Silva
- 225 ***Fantoches e pessoas-livros: notas sobre as personagens pessoanas***
Pedro Sepúlveda
- 234 ***Fernando Pessoa e a tentação da fama***
Richard Zenith
- 240 ***“pensar em rhythmó”: Antero em Pessoa***
Rita Patrício
- 245 ***Normas à grega e normas à romana***
Rui Sousa
- 258 ***Arquivos e edições digitais de Fernando Pessoa***
Ulrike Henny-Krahmer

Nota de publicação

O Congresso Internacional Fernando Pessoa 2021 realizou-se entre 13 e 15 de outubro, com organização da Casa Fernando Pessoa, na Fundação Calouste Gulbenkian. Este Congresso reuniu 36 especialistas e doutorandos, decorreu em formato misto – com oradores a participarem presencialmente e a distância – e foi transmitido em direto nos canais digitais da Casa Fernando Pessoa.

Neste documento, publicam-se os textos que nos foram entregues pelos seus autores, resultantes dessas participações. As filmagens das sessões deste Congresso encontram-se em acesso livre [aqui](#).

Nota de abertura

Caro Dr. Guilherme d'Oliveira Martins,

Caro Secretário de Estado do Cinema, Audiovisual e Media, Nuno Artur Silva,

Cara Presidente do Conselho de Administração da EGEAC, Joana Gomes Cardoso,

Caro público,

Caros investigadores e investigadoras, aqui presentes e que nos acompanham a partir de casa,

Dentro de minutos vamos entrar na primeira sessão de trabalho do Congresso Internacional Fernando Pessoa de 2021. Temos três dias de troca de ideias pela frente. São no total 14 mesas de apresentação de investigação em curso ou recente, de teses em estádios mais ou menos avançados, provavelmente leituras novas, ou cruzadas, de textos que já lemos muitas vezes, ou de outros, menos conhecidos.

Esta é a quinta vez que a Casa Fernando Pessoa organiza o Congresso Internacional, no seguimento de outros congressos pessoanos anteriores, seus precursores.

Há quatro anos, em 2017, estávamos também aqui, agradecendo o acolhimento notável da Fundação Calouste Gulbenkian, que agora reitero.

O Congresso Internacional é o programa científico de maior escala que a Casa Fernando Pessoa organiza com a Academia, dentro do conjunto de programas educativos e de investigação que desenvolvemos, em continuidade, como museu de literatura.

Desta vez, estaremos em ligação direta ao Brasil, Colômbia, Estados Unidos da América, Reino Unido, Alemanha, de onde nos falarão os investigadores que participam *online*. Aqui presencialmente estão os investigadores residentes em Portugal, aqueles cuja vinda foi possível antever quando começámos a preparar este programa, há aproximadamente um ano.

Programa



13 OUT quarta

9h30

Recepção aos participantes

10h

Abertura

10h30 - 11h45

Homenagem a Eduardo Lourenço

Oswaldo Manuel Silvestre

Poesia, ontologia e heteronímia em Eduardo Lourenço

Carlos Mendes Sousa

O desarrumador infinito

MODERAÇÃO: PEDRO SEPÚLVEDA

11h45 - 12h15 · PAUSA

12h15 - 13h30

Ligações

Maria Irene Ramalho

Os graus da poesia lírica

Rui Miranda

Fernando Pessoa e os problemas fatais da poesia

Joana Matos Frias

A faca e o Precursor

MODERAÇÃO: RITA PATRÍCIO

13h30 - 15h · ALMOÇO

15h - 16h15

Edição

Luiz Fagundes Duarte

Campos *revisited* (2021)

Caio Gagliardi

Ler o gesto: a concepção pessoal de publicação

João Dionísio

Géneses de *Mensagem*

MODERAÇÃO: NUNO AMADO

16h30 - 17h45

Passagens

Patricio Ferrari

Fernando Pessoa em *New Directions*

Carlotta Defenu

A génese das traduções dos poemas de Edgar Allan Poe publicadas por Fernando Pessoa

Marcelo Cordeiro de Mello

Os argumentos cinematográficos de Fernando Pessoa: mistério, multiplicidade e onirismo

MODERAÇÃO: PATRÍCIA SILVA

14 OUT quinta

10h - 11h15

Homenagem a Maria Aliete Galhoz e Ana Maria Freitas

Ivo Castro

Recordação de minha Mestra Galhoz

Manuela Parreira da Silva

O riso e a dor (lugar e legado
de Ana Maria Freitas)

MODERAÇÃO: CLARA RISO

11h15 - 11h45 · PAUSA

11h45 - 13h

Personae

Carlos Pittella

João de Alemquer – o mistério de um drama
em inglês no espólio pessoano

Flávio Rodrigo Penteado

Pessoa dramaturgo (tradição,
estatismo, deteatrização)

Pedro Sepúlveda

Fantoches e pessoas-livros:
notas sobre as personagens pessoanas

MODERAÇÃO: PEDRO EIRAS

13h - 14h30 · ALMOÇO

14h30 - 15h30

Confrontos

António M. Feijó

O Barão de Teive e a heteronímia

Patrícia Silva

Sensacionismo e desvairismo: paroxismos
dos modernismos português e brasileiro

MODERAÇÃO: JOANA MATOS FRIAS

15h45 - 17h

Arquivo

Manuel Portela

“De que me serve reler?” Um modelo
computacional da receção crítica
do *Livro do Desassossego*

Ulrike Henny-Krahmer

Arquivos e edições digitais
de Fernando Pessoa

Fernando Cabral Martins

Criação, descontinuidade, arquivo

MODERAÇÃO: JOÃO DIONÍSIO

17h - 17h30 · PAUSA

17h30 - 18h30

Estilo

Rui Sousa

Normas à grega e normas à romana.
Notas sobre liberdade e normatividade
em Fernando Pessoa

Antonio Cardello

O legado de Francisco José Freire e António
Borges de Figueiredo nos textos sobre
a língua portuguesa de Fernando Pessoa

MODERAÇÃO: MANUELA PARREIRA DA SILVA

15 OUT sexta

10h - 11h15

Filosofia

Bartholomew Ryan

O que Fernando Pessoa pode ensinar à filosofia

Diego Giménez

Uma taxonomia filosófica para o *Livro do Desassossego*

Fernando Beleza

Heterotopias de Pessoa

MODERAÇÃO: OSVALDO MANUEL SILVESTRE

11h15 - 11h45 · PAUSA

11h45 - 13h

Incursões

Fernando J. B. Martinho

Cidade Revisitada

Nuno Amado

“Quem ama é diferente de quem é”: a concepção de *O Pastor Amoroso* de Alberto Caeiro

Rita Patrício

“pensar em rhythm”: Antero em Pessoa

MODERAÇÃO: ANTÓNIO M. FEIJÓ

13h - 14h30 · ALMOÇO

14h30 - 15h30

Contos

Amândio Reis

Assim o irreal do mundo: Pessoa e o conto como forma crítica

Cristina Zhou

«A hora do diabo»: uma síntese peculiar do pensamento esotérico de Fernando Pessoa

MODERAÇÃO: FERNANDO CABRAL MARTINS

15h45 - 17h

Ficções

Rui Lage

Pedro Eiras

Sara Rodi

As incursões na ficção são o pretexto para outras leituras do universo pessoano. Rui Lage, Pedro Eiras e Sara Rodi falam sobre possíveis modos de revisitar Pessoa, numa conversa com Antonio Cardiello

17h - 17h30 · PAUSA

17h30 - 18h30

Posteridade

Jorge Uribe

Erostratus e o futuro da celebridade: “What then, I say to my self is immortality...”

Richard Zenith

Pessoa e a tentação da fama

MODERAÇÃO: MARIA IRENE RAMALHO

18h30 - 19h

Encerramento



Lista de Participantes

Amândio Reis

Antonio Cardiello

António M. Feijó

Bartholomew Ryan

Caio Gagliardi

Carlos Mendes de Sousa

Carlos Pittella

Carlotta Defenu

Cristina Zhou

Diego Giménez

Fernando Beleza

Fernando Cabral Martins

Fernando J. B. Martinho

Flávio Rodrigo Penteado

Ivo Castro

Joana Matos Frias

João Dionísio

Jorge Uribe

Luiz Fagundes Duarte

Manuel Portela

Manuela Parreira da Silva

Marcelo Cordeiro de Mello

Maria Irene Ramalho

Nuno Amado

Oswaldo Manuel Silvestre

Patrícia Silva

Patricio Ferrari

Pedro Eiras

Pedro Sepúlveda

Richard Zenith

Rita Patrício

Rui Lage

Rui Sousa

Sara Rodi

Ulrike Henny-Krahmer

Resumos e notas biográficas

Amândio Reis

Fernando Pessoa e o conto como forma crítica: uma introdução

RESUMO

Esta apresentação tem como objectivo principal repensar alguma prosa de Fernando Pessoa à luz da teorização que, em meados do século XIX, nos convidou a ver no conto o apogeu e o emblema de certa tendência epistemológica da literatura, na medida em que este género promoveria “esse desenvolvimento minucioso de pensamentos e de expressões que tem por objecto a verdade”, conforme as palavras de Charles Baudelaire a propósito de Edgar Allan Poe. Contudo, não se pretende proceder a uma leitura comparativa das obras de Poe e Pessoa (hipótese várias vezes abordada nos estudos pessoanos), mas sim explorar algumas das vias por meio das quais a obra de Pessoa – em textos como “The door” e “A very original dinner”, ou “Um vencedor do tempo” e “A perda do hiate nada” – intervém na discussão em torno da narrativa breve. Sugere-se que é no seio do conto-ensaio próprio do modernismo literário, entendido e reconfigurado por Pessoa como género reflexivo, que a matriz oitocentista da narrativa breve pôde ser apropriada e transformada pelo poeta, de modo radical na literatura portuguesa do século XX, enquanto forma crítica.

NOTA BIOGRÁFICA

Amândio Reis doutorou-se na Universidade de Lisboa com uma tese sobre o conto sobrenatural do fim do século XIX (a partir das obras de Machado de Assis, Henry James e Guy de Maupassant). É investigador contratado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e membro do Centro de Estudos Comparatistas, onde coordena o subgrupo de investigação RIAL – Realidade e Imaginação nas Artes e na Literatura. Desempenha também funções como consultor de investigação na Europa para a rede INCH – International Network for Comparative Humanities (U. Princeton e U. Notre Dame), e é co-editor da revista de crítica e literatura *COMPASS*.

Antonio Cardiello*

O legado de Francisco José Freire e António Borges de Figueiredo nos textos sobre a Língua Portuguesa de Fernando Pessoa

RESUMO

Entre os títulos que vieram a integrar fisicamente a biblioteca particular de Fernando Pessoa nos últimos anos, o livro *Reflexões sobre a Língua Portuguesa, escriptas por Francisco José Freire* (edição de 1842) não é apenas uma das mais recentes aquisições através das quais a Casa Fernando Pessoa continua a contribuir para a redução da dispersão material desta colecção. É também uma obra lida por Fernando Pessoa com voracidade e que teve um enorme impacto no *corpus* dos fragmentos pessoanos que crítica e público aprenderam a conhecer, há mais de três décadas, sob a denominação de “O Problema Ortográfico” ou “Defesa e Ilustração da Língua Portuguesa”.

Com a presente comunicação, pretende-se ilustrar em que medida se articulou a influência crucial do livro de Freire com o volume *Instituições de Rhetorica para Uso das Escolas*, de António Borges de Figueiredo, assim evocados no *Livro do Desassossego*: “As minhas leituras predilectas são a repetição de livros banaes que dormem commigo á minha cabeceira. Ha dois que me não deixam nunca – A Rethorica do Padre Figueiredo e as Reflexões sobre a Língua Portuguesa do Padre Freire. Estes livros, releio-os sempre a bem; e, se é certo que já os li todos muitas vezes, também é certo que a nenhum d’elles li em sequencia. Devo a esses livros uma disciplina que quase creio impossivel em mim — uma regra de escrever objectivado, uma lei da razão de as coisas estarem escriptas.”

*COMISSÃO ORGANIZADORA

NOTA BIOGRÁFICA

Antonio Cardiello é investigador bolsheiro da FCT, com um projecto de pós-doutoramento no Instituto de Filosofia da Universidade Nova de Lisboa (IFILNOVA), onde é membro integrado dos grupos de pesquisa “Art of Living Research Group” e “Lisbon Nietzsche Group”. As suas principais áreas de estudo são as perspectivas comparadas entre tradições filosóficas ocidentais e orientais e a filosofia de Fernando Pessoa, com particular interesse no seu neopaganismo. Co-director do projecto de digitalização da biblioteca particular de Fernando Pessoa (*online* desde 2010), editou *Una Stirpe incognita* (EDB Edizioni, 2016) e co-editou *Nietzsche e Pessoa. Ensaio* (Tinta-da-china, 2016), *Philosophy in the Condition of Modernism* (Palgrave Macmillan, 2018) e a primeira edição crítica de *Obra Completa de Álvaro de Campos* (Tinta-da-china, 2014).

António M. Feijó

O Barão de Teive e a heteronímia

RESUMO

Nas circunstâncias da origem do Barão de Teive e no teor dos seus textos pode surpreender-se, de modo cifrado, o modo de emergência dos heterónimos. Esta comunicação visa descrever essa relação.

NOTA BIOGRÁFICA

António M. Feijó é professor na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e autor de *Uma Admiração Pastoral pelo Diabo* (Pessoa & Pascoaes).

Bartholomew Ryan

O que Fernando Pessoa pode ensinar à filosofia

RESUMO

Apresento Fernando Pessoa enquanto poeta-filosófico, tal como os filósofos mais experimentais da modernidade: um criador de conceitos; extemporâneo e “deslocado”; e uma personificação faustiana e pós-faustiana da dúvida e do desespero que, no entanto, se esforça por encarar a vida com espanto e maravilhamento, transformando assim as antinomias de Kant do pensamento burguês numa região de neopaganismo que tem a visão da pluralidade no seu centro. A tarefa do filósofo não é ler um poeta só para se apropriar de uma ideia que pensa já ter encontrado, por forma simplesmente a ajudar a articular uma noção que o filósofo já possuía, permanecendo assim no controlo e acrescentando muito pouco a uma leitura da literatura. Em vez disso, há algo na literatura que está fora do alcance do filósofo. A literatura pode levar-nos para uma região onde o filósofo não se sente confortável e não pode controlar. É neste espaço, onde o encontro entre o filósofo e o poeta pode acontecer, que se abre uma vulnerabilidade de ambos os lados, para inspirar a criação de um novo conceito na filosofia e de uma nova forma, estilo e gesto linguístico no poeta, e onde os grandes personagens da literatura são grandes pensadores.

NOTA BIOGRÁFICA

Bartholomew Ryan é investigador de Filosofia e coordenador no IFILNOVA da Universidade Nova de Lisboa. O seu trabalho académico e criativo orbita em torno do tema central da “transformação” e da pluralidade do sujeito, levando em consideração as máscaras, ecologias e identidades (múltiplas) que definem a condição humana moderna. Publicou vários livros e artigos sobre filosofia e literatura, e o livro mais recente intitula-se *Fernando Pessoa and Philosophy: Countless lives inhabit us* (co-editor, 2021). Foi professor e ensinou no Brasil e em Berlim, Oxford, Aarhus, Dublin e Lisboa. É ainda líder e compositor no projeto musical *The Loafing Heroes*.

Caio Gagliardi

Ler o gesto: a concepção pessoana de publicação

RESUMO

Para além da autonomia estética dos poemas publicados durante a vida do autor, este trabalho procura revelar uma segunda camada de sentido de parte significativa desses textos, ao considerar o gesto editorial que se incorpora ao seu fazer poético. Com base em poemas publicados em momentos diferentes e distintos veículos editoriais – as revistas *A Renascença* (1914), *Exílio* (1916), *Centauro* (1916), *Portugal Futurista* (1917), *Contemporânea* (1922, 1923 e 1926), o diário *Sol* (1926) e a revista *presença* (1931 e 1933) –, procuramos identificar e analisar, através do jogo editorial que se estabelece, a marca irônica inconfundível de Pessoa.

NOTA BIOGRÁFICA

Caio Gagliardi é professor de Literatura Portuguesa no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo. Concluiu duas pesquisas de pós-doutoramento na Università degli Studi di Roma “La Sapienza” (2014 e 2019) e outra em Teoria Literária na Universidade de São Paulo (2008). Obteve os títulos de mestre e doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2000 e 2005). É autor de *O Renascimento do Autor – Autoria, heteronímia e fake memoirs* (2019), organizador de *Fernando Pessoa & Cia. Não Heterônima* (2019), entre outras edições, e coordenador do grupo de pesquisa Estudos Pessoaanos (www.estudospessoaanos.fflch.usp.br).

Carlos Mendes de Sousa

O desarrumador infinito

RESUMO

A revelação da poesia de Fernando Pessoa, nos anos 40, constituiu para Eduardo Lourenço, nas suas palavras, um verdadeiro “choque”, a sua estrada de Damasco, que teve como consequência um profundo abalo de alicerces. Com Pessoa dá-se o ponto alto da sua aproximação à literatura, isto é, à poesia, em concreto pelo modo como esta se intersecta com a filosofia.

É com Pessoa que Lourenço procede à sua mais íntima inscrição na modernidade estética. O autor do *Livro do Desassossego* seria um dos seus guias de eleição, aquele que em formulações geniais poeticamente sintetizou a expressão dos niilismos contemporâneos. O impacto do encontro manifestar-se-á indelevelmente na sua obra. A Pessoa dedicou importantes e iluminados ensaios. Mas o relacionamento de pendor identificativo deixou marcas em outros domínios, concretamente na planificação de múltiplos projectos, inclusive ficcionais, cujo rasto se pode descortinar no arquivo do ensaísta. Também nas leituras sobre poetas do século XX, os ecos da referência pessoana são uma constante. É incalculável a repercussão dessa voz matricial. Pode dizer-se que leu todos os poetas seus contemporâneos com Pessoa ao lado.

NOTA BIOGRÁFICA

Carlos Mendes de Sousa é professor na Universidade do Minho. Tem-se dedicado especialmente ao estudo da literatura brasileira e da poesia portuguesa moderna e contemporânea. Entre os seus trabalhos contam-se os livros *Clarice Lispector. Figuras da escrita* (Instituto Moreira Salles, 2012); *Clarice Lispector. Pinturas* (Rocco, 2013). Co-dirigiu o projecto das Obras Completas de Eduardo Lourenço (Fundação Calouste Gulbenkian). Organizou a edição da *Obra Poética* de Sophia de Mello Breyner Andresen (Caminho, 2010; Assírio & Alvim, 2015). Em 2007, comissariou a exposição comemorativa do centenário do nascimento de Miguel Torga. É co-director da Fundação Luís Miguel Nava e co-director da revista de poesia *Relâmpago*.

Carlos Pittella

João de Alemquer: o mistério de um drama em inglês no espólio pessoano

RESUMO

Num dos envelopes do espólio pessoano, encontram-se 56 folhas dactilografadas, quase sem emendas, com o que aparenta ser boa parte de uma peça teatral em inglês. O problema: não há indicação de título, nem de autor. Será um inédito de Fernando Pessoa? Uma tradução inglesa de uma peça olvidada de outro dramaturgo português? Num momento em que o teatro pessoano ganha as suas primeiras edições crítico-genéticas, este trabalho investiga o misterioso texto, estabelecendo a sua autoria e sugerindo uma série de relações intertextuais entre Pessoa e dramaturgos portugueses com quem o poeta colaborou e/ou a quem desejou traduzir, incluindo: Victoriano Braga, Antonio Patricio, João da Câmara, José Castello de Moraes e Affonso Gayo.

NOTA BIOGRÁFICA

Carlos Pittella é poeta e investigador latinx brasileiro com raízes ítalo-luso-libanesas. É autor do poemário *Civilizações Volume Dois* (Palimage, 2005) e co-autor (com Jerónimo Pizarro) de *Como Fernando Pessoa Pode Mudar a Sua Vida* (Tinta-da-china, 2017). Doutor em Letras pela PUC-Rio (2012) com uma tese sobre os sonetos de Pessoa, editou obras de e sobre o poeta, incluindo *Fausto* (Tinta-da-china, 2018) e a biografia pessoana escrita por Hubert Jennings, intitulada *The Poet with Many Faces* (Tinta-da-china, 2019). Desde Julho de 2020, trabalha como investigador auxiliar no Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa (CET/FLUL).

Carlotta Defenu

A gênese das traduções de Edgar Allan Poe publicadas por Fernando Pessoa

RESUMO

Em 1925, na revista *Athena*, Fernando Pessoa publica as traduções de três poemas de Edgar Allan Poe: “Annabel Lee”, “Ulalume” e “O corvo”. Das três traduções publicadas existem manuscritos autógrafos que testemunham, ao menos parcialmente, as fases do processo genético anteriores à publicação. Integram o dossiê genético destas traduções a marginália observável na antologia da poesia de Edgar Allan Poe presente na biblioteca particular do poeta, e algumas variantes, introduzidas por Pessoa após a publicação, no exemplar pessoal da revista *Athena*. A existência de documentos que atestam as extremidades do processo tradutório representa uma excecionalidade no *corpus* das traduções publicadas em vida por Fernando Pessoa e consente uma visão global do ato criativo, desde as etapas incipientes até às fases posteriores à publicação.

No presente trabalho será apresentado um estudo interpretativo dos materiais genéticos acima descritos, com o intento de: comparar as reflexões teóricas acerca da tradução poética expressas por Pessoa em textos de natureza ensaística com a prática da experiência tradutória; e analisar, numa perspectiva intertextual, os materiais genéticos disponíveis, com o objetivo de identificar esquemas compositivos reiterados no processo criativo das traduções pessoais e também de definir os traços característicos do *modus operandi* de Pessoa-tradutor.

NOTA BIOGRÁFICA

Carlotta Defenu é doutoranda em Crítica Textual na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com uma tese sobre a gênese e a revisão autoral na poesia ortónima de Fernando Pessoa publicada em vida. Obteve o grau de mestre em Língua e Literatura Portuguesa na Sapienza Università di Roma.

Clara Riso*

Homenagem a Maria Aliete Galhoz e Ana Maria Freitas MODERAÇÃO

RESUMO

Maria Aliete Galhoz e Ana Maria Freitas são duas pessoas que dedicaram décadas de estudo à obra de Fernando Pessoa. Foram investigadoras, estudiosas, notáveis pesquisadoras do espólio pessoano. Fixaram um grande número de textos e partilharam com colegas e alunos o esforço e o espanto do que descobriram. Pioneiras ambas, Maria Aliete Galhoz começou a trabalhar em 1950 os fragmentos que em 1982 deram forma à primeira edição do Livro do Desassossego. Ana Maria Freitas é a grande responsável pela organização e publicação da ficção policial e dos contos de Pessoa. Na edição da poesia de Pessoa tiveram também um papel fundamental: *Obra Poética*, que Maria Aliete Galhoz preparou para a editora Aguilar em 1960, é uma referência na edição pessoana e na divulgação da obra no Brasil. Ana Maria Freitas editou, com Manuela Parreira da Silva e Madalena Dine, os três volumes de poesia ortónima publicados pela Assírio & Alvim. Para lembrar o trabalho que fizeram e as pessoas que foram, nesta mesa participam Ivo Castro e Manuela Parreira da Silva, companheiros de trabalho e amigos que tiveram o privilégio de as conhecer e acompanhar de perto.

*DIRETORA DA CASA FERNANDO PESSOA E COMISSÃO ORGANIZADORA

NOTA BIOGRÁFICA

Clara Riso é formada em Línguas e Literaturas Modernas – Estudos Portugueses pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e tem um mestrado em Literatura Comparada, pela mesma Faculdade. Tem também um mestrado em Português Língua Segunda/Língua Estrangeira pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto e é pós-graduada em Cultura Portuguesa Contemporânea pelo Instituto Camões /Universidade Aberta. Entre 2004 e 2014 foi leitora do Instituto Camões em Budapeste (Hungria) e em Belgrado (Sérvia), contexto em que foi também co-responsável pela ação cultural externa junto das Embaixadas. É diretora da Casa Fernando Pessoa desde 2014.

Cristina Zhou

“A hora do diabo”: uma síntese peculiar do pensamento esotérico de Fernando Pessoa

RESUMO

Neste trabalho, convido a uma releitura do conto “A hora do diabo”, realçando o elemento mais consistente e estrutural do pensamento esotérico de Fernando Pessoa, nomeadamente, a sabedoria hermética e cabalística da união dos contrários.

O trabalho será dividido em três partes. Na primeira parte, irei sublinhar as principais convergências e divergências entre o Diabo de Pessoa, o Satã de Milton e o Mefistófeles de Goethe (ambos indicados no conto). Na segunda parte, analisarei o elemento axial da ironia e do sonho na correspondência entre o Diabo e a poética pessoana. Na terceira parte, irei abordar a atmosfera misteriosa do conto em questão, provavelmente inspirada nos contos de Edgar Allan Poe e noutros romances e contos de sabor “gótico escocês”; estas obras constituem parte da “alimentação literária” do jovem Pessoa e denotam inquietações provocadas por uma mundividência peculiar sob o grande impacto do presbiterianismo.

Indagarei igualmente a dinâmica tentação-rejeição no diálogo entre Diabo e Maria, que, a meu ver, confrontada com certas passagens acerca da sexualidade, especialmente da feminina (Livro do Desassossego), pode ter consonância com a dinâmica complexa do universo das personalidades literárias de Pessoa.

NOTA BIOGRÁFICA

Cristina Zhou é doutoranda e leitora na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Obteve o título de mestre na FLUC, com a dissertação “Mundividência Esotérica e Poética Iniciática de Fernando Pessoa”, em 2011. Apresentou, em 2018, a tese de doutoramento, intitulada “Problemática Metafísica e Especulação Esotérica na Poesia Portuguesa da Modernidade”, sob a orientação de José Carlos Seabra Pereira e Jerónimo Pizarro, com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian. Desde 2011, tem apresentado e publicado trabalhos sobre Pessoa e o modernismo português, em português, chinês e inglês. É actualmente a directora executiva do Instituto Confúcio na Universidade de Coimbra.

Diego Giménez

Uma taxonomia filosófica para o *Livro do Desassossego*

RESUMO

Com o presente trabalho pretende-se analisar, no *corpus* do *Livro do Desassossego*, os conceitos filosóficos sensação, realidade e pensamento, derivados do estudo de especialistas na dimensão filosófica da obra de Pessoa, como José Gil e António Pina Coelho. O trabalho faz parte da pesquisa de pós-doutoramento “A dimensão filosófica e crítica do *Livro do Desassossego* nas suas representações e a sua influência no pensamento (do) contemporâneo. Da modernidade à pós-modernidade”, que visa realizar um levantamento das relações filosóficas presentes na obra de Fernando Pessoa, quer no que diz respeito às relações intertextuais, quer no que diz respeito à articulação de temas ou conceitos filosóficos presentes no *Livro*. As dimensões de Pessoa como leitor, como escritor e como pensador estão imbricadas ao ponto de poderem ser entendidas só conjuntamente. Nesse sentido, são utilizadas ferramentas taxonômicas do arquivo LdoD (<https://ldod.uc.pt/>) para tentar responder a como está estruturada a “cogitação escrita” dos conceitos, usando um termo do próprio autor, enquanto texto.

NOTA BIOGRÁFICA

Diego Giménez doutorou-se em Literatura e Pensamento na Universidade de Barcelona, com uma tese sobre o *Livro do Desassossego*. Licenciou-se em Filosofia e fez o mestrado em Estudos Literários na mesma universidade. Trabalhou na redacção de *LaVanguardia.com* e co-fundou em 2008 a *Revista de Letras*. Foi bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian e investigador no há “Nenhum Problema Tem Solução: Um Arquivo Digital do *Livro do Desassossego*”, da Universidade de Coimbra, financiado pela FCT. Foi investigador de pós-doutoramento na Universidade Estadual de Londrina leccionou as disciplinas Teoria do Poema e Teoria da Narrativa. Actualmente, é investigador de pós-doutoramento no Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, com uma bolsa da FCT.

Fernando Belezza

As heterotopias de Pessoa

RESUMO

Esta comunicação propõe uma leitura dos imaginários/representações do lugar em Caeiro, Campos, Reis e Soares, à luz da noção da heterotopia de Michel Foucault (“Of Other Spaces”). Argumentarei que todos os imaginários do lugar da heteronímia pessoana partilham os mesmos elementos fundamentais que Foucault atribui ao terceiro princípio das heterotopias. Partindo desta observação e centrando-me principalmente na poesia de Caeiro e no *Livro do Desassossego* (1929-1934), proponho que a dimensão heterotópica dos lugares da heteronímia pessoana: (1) revela o impulso cosmopolita do modernismo português, moldado pela sua localização semiperiférica; (2) permite a Pessoa imaginar uma geografia cultural e literária própria, que tinha como um dos seus objectivos principais “provincializar” o centro do modernismo europeu – Paris.

NOTA BIOGRÁFICA

Fernando Belezza é professor auxiliar de Estudos Culturais na Universidade de Newcastle, Reino Unido. É co-editor de *Mário de Sá-Carneiro, a Cosmopolitan Modernist* (Oxford: Peter Lang, 2017) e tem vários artigos e capítulos de livros publicados sobre: modernismo português (em particular, as obras de Sá-Carneiro e Pessoa); raça, género e sexualidade na literatura e na cultura; imaginários transnacionais e cosmopolitismo; ecocrítica luso-afro-brasileira.

Fernando Cabral Martins

Modos de escrita em Pessoa

RESUMO

Pessoa conduz o projecto modernista à sua consequência última, no sentido em que faz uma investigação do *medium* literário em toda a sua complexidade (nisso sendo um herdeiro directo de Mallarmé). A sua poesia entra em ruptura com as ideias orgânica e progressiva das artes clássica e romântica. É uma poesia-teatro, cénica e performativa. É também uma poesia inacabada, mas que integra esse inacabamento. Na verdade, é inacabável, como o prova a precariedade de todos os seus acabamentos editoriais. Aquilo que faz é manifestar o processo que torna o leitor parte da obra e a leitura parte da escrita. Do mesmo modo que a edição em Pessoa adquire uma importância crucial, a sua leitura ganha marcada singularidade: a interpretação de cada texto obriga a entrar em linha de conta com elementos paratextuais. Além disso, o seu próprio inacabamento torna necessário o conhecimento da história da escrita e dos contornos da autoria (ou autorias, pois todos os textos têm dois autores). Destes pontos procurar-se-ão exemplos, sobretudo, em “Fausto” e “Canções de Beber”.

NOTA BIOGRÁFICA

Fernando Cabral Martins é professor jubilado da Universidade Nova de Lisboa. Publicou, além de antologias críticas como *Poesia Simbolista Portuguesa* (1990), livros de ensaio sobre Cesário Verde, Mário de Sá-Carneiro, Julio e Mário Cesariny, e uma *Introdução ao Estudo de Fernando Pessoa* (2014). Coordenou um *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* (2008). Preparou edições de Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Almada Negreiros, Alexandre O’Neill e Luiza Neto Jorge. Publicou livros de ficção, entre os quais *Ao Cair da Noite* (1989), *O Deceptista* (2003), *A Flor Fatal* (2009) e *Táxi* (2019).

Fernando J. B. Martinho

Cidade revisitada

RESUMO

Vi, pela primeira vez, a palavra *Revisited* numa aula de Inglês das classes terminais do Liceu, numa antologia de “Modern American Short Stories”. Fazia parte do título de um complexo conto de Scott Fitzgerald, “Babylon Revisited”, publicado inicialmente numa revista americana em 1931, em data, portanto, posterior aos dois poemas de Álvaro de Campos, vindos a público na *Contemporânea*, em 1923 e 1926. Então, adolescente, ainda não conhecia os dois textos de Pessoa, que me era apenas familiar por um ou outro texto incluído em compêndios escolares. O que, agora, me proponho fazer é visitar dois poemas centrais no itinerário de Campos, numa deriva analítica entre as imparáveis deambulações do Engenheiro e a cidade jamais esquecida a que regressa, e aproximá-los de “Tabacaria”.

NOTA BIOGRÁFICA

Fernando J. B. Martinho foi leitor de Português nas Universidades de Bristol e da Califórnia, em Santa Barbara, e é professor aposentado da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Os seus trabalhos têm incidido especialmente sobre a poesia portuguesa contemporânea. Além da colaboração dispersa em revistas e colectâneas portuguesas e estrangeiras, publicou *Pessoa e a Moderna Poesia Portuguesa*, 2.ª ed. 1991; *Pessoa e os Surrealistas*, 1988; *Mário de Sá-Carneiro e o(s) Outro(s)*, 1990; *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*, 2.ª ed. 2013; *Jorge de Sena “Aqui no Meio de Nós”*, 2017. Publicou ainda dois livros de poesia, *Resposta a Rorschach*, 1970; e *Razão Sombria*, 1980. Coordenou o volume *Literatura Portuguesa do Século XX*, para o Instituto Camões, sendo de sua autoria o ensaio aí incluído respeitante à Poesia, 2004.

Flávio Rodrigo Penteado

Pessoa dramaturgo: tradição, estatismo, deteatrização

RESUMO

Esta comunicação apresentará, em linhas gerais, a tese de doutoramento homônima. Neste trabalho, examinam-se os dramas estáticos de Fernando Pessoa, cujo *corpus* é composto, à exceção d'*O Marinheiro*, por um número significativo de peças inconclusas ou esboçadas. Partindo da revisão crítico-teórica do imaginário simbolista e da obra teatral de Maeterlinck, com os quais o teatro do autor português é sistematicamente associado, procura-se ampliar o espectro da abordagem na direção da múltipla tradição do drama moderno e contemporâneo, nos termos em que é delineada por Jean-Pierre Sarrazac. Cumprida a tarefa de identificação e análise das categorias comuns àquelas peças, busca-se aproximá-las dialeticamente da dramaturgia de alguns dos autores centrais do gênero, situados na transição entre os séculos XIX e XX. No âmbito europeu, o trabalho confere atenção a nomes como Ibsen, Hauptmann, Strindberg e Pirandello, enquanto, no contexto da dramaturgia portuguesa, o teatro de Pessoa é reposicionado à luz de peças de Raul Brandão, D. João da Câmara, Eugénio de Castro, Branquinho da Fonseca, Almada Negreiros e António Patrício, entre outros escritores. Por fim, sugere-se o reexame do apelo cênico do drama estático pessoano por meio da discussão das ideias e práticas teatrais de Lugné-Poe, Gordon Craig e Claude Régy, principalmente.

NOTA BIOGRÁFICA

Flávio Rodrigo Penteado é doutor em Literatura Portuguesa pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. A sua tese de doutoramento, intitulada "Pessoa Dramaturgo (tradição, estatismo, deteatrização)", obteve financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP; processo n.º 2016/19417-7). Nela, é proposta a leitura dos "dramas estáticos" pessoanos para além do simbolismo de matriz maeterlinckiana, por meio da aproximação de tais textos daqueles de outros dramaturgos modernos, tanto portugueses quanto estrangeiros. Tem colaborado em revistas como *Estranhar Pessoa* e *Pessoa Plural*. Integra o grupo "Estudos Pessoaanos", coordenado por Caio Gagliardi (<http://estudospessoanos.fflch.usp.br/>).

Ivo Castro

Recordação de minha Mestra Galhoz

RESUMO

Vários traços distinguiam Maria Aliete Galhoz enquanto pessoa: o tempo da sua entrada em campo, quase pioneira; a construída modéstia da sua *démarche*; o testemunho de coisas que em breve seriam passadas; a precedência concedida ao documento sobre a narrativa; o piso sólido oferecido pelas suas edições; a liberalidade com que repartia conhecimento. Era fácil não dar por ela. Menos o é agora, que é só nome.

NOTA BIOGRÁFICA

Ivo Castro é professor emérito da Universidade de Lisboa, onde ensinou durante 49 anos. Orientou meia centena de dissertações, 22 das quais de doutoramento. A maior parte da sua produção científica situa-se em dois domínios de especialização: História da Língua Portuguesa e Crítica Textual. Fundou e dirige grupos de pesquisa dedicados à edição e ao estudo dos espólios manuscritos de Fernando Pessoa, Camilo Castelo Branco e José Leite de Vasconcelos.

Joana Matos Frias*

A faca e o Precursor

RESUMO

“Opiário” tem contornos de poema policial. Uns versos após a abertura do texto, dedicado a Mário de Sá-Carneiro nas páginas do primeiro número de *Orpheu*, Álvaro de Campos admite ser cúmplice de uma decapitação, por herança e genealogia, ao confessar “Tenho a impressão de ter em casa a faca/ Com que foi degolado o Precursor.// Ando expiando um crime numa mala,/ Que um avô meu cometeu por requinte”. “Opiário” parece assim solicitar instrumentos muito específicos de deci-fração, e apelar a um leitor com competências de Quaresma, que tenha em mente que “o caminho próprio do raciocínio às vezes é o caminho impróprio”, e que “às vezes as intuições são certas”. Determinar se de facto houve crime, confirmar que a faca foi a arma do crime, identificar a vítima e o carrasco (o Precursor e o avô): eis alguns fins do caminho impróprio que se procurará percorrer.

*COMISSÃO ORGANIZADORA

NOTA BIOGRÁFICA

Joana Matos Frias é professora na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, investigadora do Centro de Estudos Comparatistas da mesma Faculdade e colaboradora do Projecto Estranhar Pessoa. Autora de *Cinefilia e Cinefobia no Modernismo Português* (2014) e de *O Murmúrio das Imagens* (2018), entre outros livros de ensaios, tem publicado artigos sobre obras da literatura portuguesa moderna e contemporânea, em diversas revistas e volumes colectivos.

João Dionísio

Géneses de *Mensagem*

RESUMO

A ostensiva unidade estrutural do livro *Mensagem* não apaga problemas textuais de vários tipos. Enquanto uns provêm da dúvida sobre a versão a tomar em conta no estabelecimento editorial, outros resultam de dúvidas sobre como decorreu o processo de criação daquele ciclo, testemunhado por diversos projectos, documentos e versões, algumas publicadas ao longo de três décadas. Em relação à génese, o foco dos estudos pessoais tem recaído na recensão e comparação das versões dos diferentes poemas constituintes do ciclo que foram escritas e circularam antes de 1934. Noutra perspectiva, foi recentemente apresentada documentação relevante acerca do projecto pessoal “Portugal”, que, em parte, pode ser visto como um antepassado distante do livro. Uma visão alargada da génese deve também debruçar-se sobre poemas que, não sendo versões em sentido estrito de unidades do *corpus* vindo a lume em 1934, apresentam características tão afins do que lemos em *Mensagem* que não devem ser ignorados. Por fim, este volume de Pessoa ganha em ser observado do ponto de vista exogenético, isto é, de acordo com a atestação do possível uso de materiais colhidos de outros autores. Esta comunicação visa apresentar e ilustrar diferentes modalidades genéticas da reflexão sobre *Mensagem*.

NOTA BIOGRÁFICA

João Dionísio é professor de Literatura Portuguesa e de Crítica Textual na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. As suas publicações mais recentes são: *Agora entra no vento. Tradução e génese na obra de M. S. Lourenço* (Lisboa: Biblioteca Nacional, 2020) e a edição de *Fernando Pessoa, Vinte anos de poesia ortónima. I – 1915-1920* (Lisboa: Imprensa Nacional, 2020). Em breve, a Imprensa Nacional publicará *Doença Bibliográfica*, um seu livro de ensaios sobre espólio e edição da obra pessoal e de outros escritores.

Jorge Uribe

What then, I said to myself, is immortality...: formas do herostratismo pessoano

RESUMO

“Erostratus” é o nome de um projeto de panfleto em inglês no qual Fernando Pessoa começou a trabalhar por volta de 1929 e, aproximadamente, até 1932. Contudo, a alimentar o conteúdo redigido sob esse título estariam textos nos quais o autor trabalhou, erradamente, desde a década de 1910. O panfleto não alcançou, afinal, nenhuma forma estável e foi suspenso ou abandonado; o que teria começado como um catálogo crítico de autores com o tema da celebridade, o gênio, o talento e a “argúcia” como motivos-guia, resultou num acumulado de esboços com linhas temáticas variadas e desconexas, que promete um desenvolvimento ante o qual fica muito aquém. Porém, “Erostratus” também é um texto potencialmente autobiográfico, que admite a sua leitura como reflexão elíptica em torno da pergunta pela continuidade da vida na escrita, sendo esta última figurada em termos de adaptação a um meio futuro. Esta possibilidade torna-se mais clara na revisão da correspondência pessoana e de outros textos contemporâneos da redação do “Erostratus”, como parte da situação do projeto no conjunto da obra e é esse o objeto desta comunicação.

NOTA BIOGRÁFICA

Jorge Uribe é professor do Departamento de Humanidades da Universidad EAFIT (Medellín) e doutor pelo Programa em Teoria da Literatura da Universidade de Lisboa. É membro do projeto crítico e editorial Estranhar Pessoa, com sede na Universidade Nova de Lisboa, e corresponsável pela Edição Digital de Fernando Pessoa: Projetos e Publicações (pessoadigital.pt). Foi bolseiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), da Fundação para a Ciência e a Tecnologia e da Fundação Calouste Gulbenkian. Tem traduzido para espanhol autores de língua portuguesa, entre os quais Eça de Queirós, Mário de Andrade e Machado de Assis.

Luiz Fagundes Duarte

Campos revisited (2021)

RESUMO

Álvaro de Campos bem que pediu, mas não há maneira de lhe largarem o braço, de o deixarem sozinho: da sua produção poética, que na sua maior parte ficou inacabada ou inédita – Pessoa apenas publicou dezoito poemas de Campos, que constitui a obra poética definitiva deste heterónimo –, os sucessivos editores têm vindo a (tentar) construir um *corpus* a que gostariam de chamar definitivo, porém feito a partir de materiais que nada têm de definitivo, amanhando-os de acordo com os seus gostos e interpretações pessoais – e sem se perguntarem se Pessoa terá desejado, alguma vez, que o poeta Campos fosse da maneira como o dão. E isso acontece mesmo com os poemas que ele próprio publicou, dispersos, que em cada um dos três editores hoje de referência (Berardinelli, 1990, 1999; Lopes, 2002; Pizarro, 2014) aparecem não pela ordem de publicação original mas de acordo com cenários imaginados por cada um deles – para não falarmos do conjunto do *corpus* poético, que em matéria de textos varia entre 190 (Pizarro), 215 (Lopes) e 245 (Berardinelli), sem contar com fragmentos, poemas suplementares e anexos. Serão aqui evocados alguns pesadelos do foro filológico que acodem a qualquer editor que sonhe tornar o provisório em definitivo.

NOTA BIOGRÁFICA

Luiz Fagundes Duarte (Angra do Heroísmo, 1954) é professor aposentado da Universidade Nova de Lisboa. Como filólogo, dedicou-se ao estudo e edição crítica de obras de Eça de Queiroz, Antero de Quental, Fernando Pessoa e Vitorino Nemésio, entre outros. Para além das edições críticas, publicou *A Fábrica dos Textos. Ensaios de crítica textual acerca de Eça de Queiroz* (1993), *Do Caos Redivivo. Ensaios de crítica textual sobre Fernando Pessoa* (2018) e *Os Palácios da Memória. Ensaios de crítica textual* (2019).

Manuel Portela

De que me serve reler?: um modelo computacional da receção crítica do Livro do Desassossego

RESUMO

Nos últimos dois anos, o Arquivo LdoD (<https://ldod.uc.pt/>) desenvolveu uma nova componente, dedicada à receção crítica do *Livro do Desassossego*. Com base na análise de sessenta documentos representativos da leitura especializada (ensaios sobre o *Livro*, prefácios de editores, resenhas sobre diferentes edições), definimos um modelo computacional de codificação e processamento. Esta modelação computacional de um *corpus* da receção da obra tem dois objetivos principais: por um lado, analisar de forma agregada a história da sua receção crítica e das suas comunidades interpretativas, identificando tópicos, focos de atenção e estratégias de leitura ao longo de quatro décadas; por outro lado, formalizar os protocolos textuais através dos quais um conjunto de interpretações é produzido e socializado. Nesta comunicação serão brevemente apresentados os aspetos teóricos do modelo e os principais resultados da análise realizada à receção crítica do *Livro do Desassossego*, através da visualização de redes de relações textuais. Deste modo, o Arquivo LdoD acrescenta à funcionalidade de meta-edição uma funcionalidade de meta-leitura.

NOTA BIOGRÁFICA

Manuel Portela dirige o Programa de Doutoramento em Materialidades da Literatura, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, e é investigador do Centro de Literatura Portuguesa (CLP). Foi investigador visitante na Universidade da Virgínia (2008) e na Universidade de Maryland (2016). Foi diretor do Teatro Académico de Gil Vicente (TAGV) em Coimbra (2005-2008). É autor de *Scripting Reading Motions: The Codex and the computer as self-reflexive machines* (MIT Press, 2013) e de *Literary Simulation and the Digital Humanities: Reading, editing, writing* (Bloomsbury, 2022, no prelo). Com António Rito Silva, é editor do Arquivo LdoD: Arquivo Digital Colaborativo do Livro do Desassossego (<https://ldod.uc.pt/>).

Manuela Parreira da Silva

O riso e a dor: o legado e o lugar de Ana Maria Freitas

RESUMO

Numa época em que tudo tende a ser rapidamente esquecido e desvalorizado, importa sublinhar o contributo que a investigação desenvolvida por Ana Maria Freitas trouxe aos estudos pessoanos. O empenhamento, a exigência de rigor, mas também a alegria que colocou sempre no seu trabalho, devem ser reconhecidos, a par do pioneirismo de que fez prova na abordagem de algumas áreas pouco conhecidas da obra do seu autor de eleição.

NOTA BIOGRÁFICA

Manuela Parreira da Silva foi professora nos últimos trinta anos no Departamento de Estudos Portugueses da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (Universidade Nova de Lisboa), leccionando as cadeiras de Estudos Pessoaanos, Literatura e Cultura Portuguesas do Século XX. Dedicou-se há longo tempo à investigação do espólio de Fernando Pessoa e ao estudo dos autores modernistas.

Marcelo Cordeiro de Mello

Os argumentos cinematográficos de Fernando Pessoa: mistério, multiplicidade e onirismo

RESUMO

Apresentamos aqui, de forma panorâmica, a escrita cinematográfica de Fernando Pessoa, dividindo-a em três grupos: *thrillers* marítimos, filmes sociais e textos cinematoníricos. Os *thrillers* marítimos são histórias de mistério envolvendo objetos de grande valor e tendo por locação embarcações marítimas. Neles, reconhece-se o interesse de Pessoa pelas histórias de detetive.

Os filmes sociais não são textos politicamente engajados, mas enfatizam a distância entre classes sociais. O argumento “The Multiple Nobleman” é bastante desenvolvido, com abundância de diálogos. Nele, aparece o problema das personalidades múltiplas no contexto da interação entre classes sociais. Já “The Three Floors” apresenta a convivência entre famílias de classes sociais diferentes.

Quanto aos textos cinematoníricos, não está claro se eles seriam, de fato, destinados ao cinema. Seu estilo remete à escrita automática surrealista e ao recurso literário do fluxo de consciência. É possível identificar neles algumas características em comum com o cinema de vanguarda do começo do século XX, como o futurista e surrealista.

Nossa apresentação propõe diálogos com o cinema da época em que os textos foram escritos e aponta como algumas características dos textos cinematográficos de Pessoa correspondem a questões de sua obra poética.

NOTA BIOGRÁFICA

Marcelo Cordeiro de Mello é doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (2019), mestre em Literatura Portuguesa pela Universidade Paris IV, Sorbonne (2011), e graduado pela Universidade de Brasília:–bacharel em Letras - Português (2007) e licenciado em Francês (2013). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua e Literatura. Lecionou Língua portuguesa e respectiva literatura na Faculdade Evangélica de Brasília e no Liceu Francês de Brasília (2012-2014). Foi leitor de Língua Portuguesa na Universidade de Bourgogne, França (2008-2010). Publicou nas revistas *Em Tese*, *Aletria*, *Cinémas d'Amérique Latine*, *Zanzalá*, entre outras.

Maria Irene Ramalho

Os graus da poesia lírica, Caeiro e os poemas inconjunctos

RESUMO

Alguns breves apontamentos de Fernando Pessoa sobre a poesia, em articulação com a sua prática poética, suscitam-me uma reflexão sobre a poesia lírica na modernidade. O texto sobre os “graus da poesia lírica” (1930?), em comparação e contraste com posições teóricas de outros poetas do modernismo ocidental (como as *personae* de Pound [1909] e o “correlato objectivo” de Eliot [1919]), leva-me a repensar a noção de autor e autoridade, a questão do fingimento poético e o problema platónico da mentira da ficção. Uma atenção particular será prestada a um muito intrigante -ismo de Pessoa: Caeirismo.

NOTA BIOGRÁFICA

Maria Irene Ramalho é professora jubilada da Faculdade de Letras e investigadora do Centro de Estudos Sociais (Universidade de Coimbra). De 1999 a 2018 foi International Affiliate do Department of Comparative Literature (UW-Madison). Entre as suas publicações mais recentes, contam-se: “E o que era ser são’? Intersexualidades e vida vivível” (2019), “‘What’s in a Name?’ Utopia – Sociology – Poetry” (2020), “O lírico e o político: *Ágora* de Ana Luísa Amaral” (2020), “Os nadas de Emily Dickinson” (2020), “Da rosa e do corpo. Maria Velho da Costa e a poesia” (2021), “As musas inquietantes da Ilhíada” (2021), “Fernando Pessoa e outros fingidores” (2021).

Nuno Amado

Quem ama é diferente de quem é: a concepção de *O Pastor Amoroso* de Alberto Caeiro

RESUMO

Num passo do *Heróstrato*, Fernando Pessoa sugere que “o melhor género de poema de amor versa, geralmente, sobre uma mulher abstracta”. Esta observação adquire pertinência se nos lembrarmos de que a mulher amada por Alberto Caeiro nunca escapa ao anonimato e não merece sequer, em *O Pastor Amoroso*, mais do que a designação pronominal a que o poeta a remete (Caeiro recorre sempre a pronomes de segunda ou terceira pessoa para a referir), ou ainda, por exemplo, se pensarmos no quanto Pessoa parece admirar a “Elegia do Amor”, de Teixeira de Pascoaes, que versa justamente sobre uma “mulher misteriosa” pouco concreta. Nesta comunicação, pretendo tornar clara a importância deste poema de Pascoaes, a cujo “nível metafísico do amor-emoção” Pessoa alude no momento de explicá-lo a um editor inglês, na concepção do episódio amoroso que afectou Caeiro.

NOTA BIOGRÁFICA

Nuno Amado é professor na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Completou o seu doutoramento no Programa em Teoria da Literatura, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com uma tese intitulada *Ricardo Reis (1887-1936)*. Em 2008, obteve no mesmo Programa em Teoria de Literatura o grau de mestre, com uma dissertação sobre Franz Kafka. É investigador do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa e colabora regularmente com a equipa do projecto Estranhar Pessoa. É autor de *Os Anos da Vida de Ricardo Reis (1887-1936)*.

Oswaldo Manuel Silvestre Eduardo Lourenço e Fernando Pessoa: poesia, mundo, negatividade

RESUMO

Ao encontro, seguramente epifânico, de Eduardo Lourenço com a obra de Fernando Pessoa, devemos uma leitura ontologicamente radical de um autor para quem a realidade seria, desde os seus fundamentos, sonho, mito e crise de representação. Dessa leitura resulta, porém, um conjunto de consequências, a principal das quais a reversibilidade da descrição de Pessoa sobre Lourenço e, a partir daí, a intensa negatividade que se apodera da sua leitura. Uma leitura que, no plano mais alargado, herda uma concepção de literatura da Geração Crítica oitocentista portuguesa (uma geração de autores nos quais o literário, o histórico-filosófico e o político-social se sobrepõem sem cessar), herdando-a no exato momento em que todo esse edifício atinge o seu ponto sublime e, ao mesmo tempo, a sua ruína, justamente com Pessoa. E que no plano mais próximo tenderá, por isso mesmo, a substituir Literatura por Poesia, enquanto nome disponível, mas erróneo, de um encontro sempre diferido com o Ser. A comunicação estabelecerá um elenco breve de problemas inerentes à leitura de Lourenço, tentando demonstrar que tais problemas são implicações produtivas, e necessárias, da sua maneira de ler e viver Pessoa.

NOTA BIOGRÁFICA

Oswaldo Manuel Silvestre é professor na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. É doutorado em Teoria da Literatura. Publicou ensaios e livros sobre teoria da literatura, literaturas de língua portuguesa, cinema, estética e crítica cultural. É curador do espólio do escritor Carlos de Oliveira no Museu do Neo-Realismo em Vila Franca de Xira e coordenador do Instituto de Estudos Brasileiros da sua Faculdade. No Programa de Doutoramento em Materialidades da Literatura coordena o projeto VOX MEDIA. A Voz na Literatura. O seu último livro é o volume, co-organizado com Rita Patrício, *Conferências do Cinquentenário da Teoria da Literatura de Vítor Aguiar e Silva (2020)*.

Patrícia Silva

Sensacionismo e desvairismo: paroxismos dos modernismos português e brasileiro

RESUMO

Nesta comunicação examina-se o sensacionismo de Fernando Pessoa e o desvairismo de Mário de Andrade, argumentando-se que estes -ismos constituem gestos comparáveis de autoafirmação artística por meio de inovação estilística e de emergência na cena cultural enquanto estéticas fundacionais dos movimentos modernistas dos respectivos países dos poetas. Analisam-se colaborações ortónimas e heterónimas de Pessoa para a *Orpheu* (1915) e também a *Paulicéia Desvairada* (1922), de Andrade, como respostas análogas ao futurismo, que tanto assimilam como parodiam, criticando simultaneamente o paroxismo daquele e de outros movimentos estéticos contemporâneos hegemónicos. Identificando as origens das estéticas paroxísticas dos poetas ao *paroxysme*, disseminado por Nicolas Beauduin em revistas modernistas desde 1914 e conhecido de Pessoa e de Andrade, explora-se a forma como ambos se apropriaram de tais tendências para representarem a especificidade (semi) periférica dos modernismos português e brasileiro, sublinhando igualmente o importante papel de mediadores culturais que ambos desempenharam enquanto figuras principais destes movimentos.

NOTA BIOGRÁFICA

Patrícia Silva é investigadora no Centro de Estudos Sociais (CES), Universidade de Coimbra. A sua investigação atual incide sobre o modernismo transcultural, com especial incidência sobre redes transatlânticas no contexto luso-brasileiro. É autora de *Yeats and Pessoa: Parallel poetic styles* (2010) e tem números temáticos e artigos publicados em *Pessoa Plural*, *Colóquio-Letras*, *Portuguese Studies*, *Portuguese Literary & Cultural Studies* e *Comparative Critical Studies*.

Patricio Ferrari

Fernando Pessoa em New Directions

RESUMO

Em 1971, as traduções para o inglês de Pessoa apareceram pela primeira vez no Reino Unido, em versão impressa, por Jonathan Griffin, F.E.G. Quintanilha, e Peter Rickard, enquanto nos Estados Unidos a Swallow Press publicou as primeiras traduções do poeta multidimensional feitas pelo poeta americano Edwin Honig. Desde então, numerosas traduções inglesas foram publicadas, tanto nos Estados Unidos como noutros países anglófonos. Durante esta breve apresentação, irei (1) apresentar o projeto de tradução em curso de Pessoa com a New Directions (prestigiada editora com sede em Nova Iorque, fundada por James Laughlin em 1936); e (2) discutir uma série de desafios de tradução que Margaret Jull Costa e eu encontramos na poesia de Alberto Caeiro e de Álvaro de Campos.

NOTA BIOGRÁFICA

Patricio Ferrari é um poeta poliglota, editor, e tradutor literário. É doutorado pela Universidade de Lisboa, MNE pela Universidade de Brown e licenciado pela Sorbonne (Paris III). As suas edições e traduções recentes incluem *The Galloping Hour*, poemas franceses de Alejandra Pizarnik (co-traduzido com Forrest Gander; New Directions, 2018) e *The Complete Works of Alberto Caeiro de Fernando Pessoa* (co-traduzido com Margaret Jull-Costa; New Directions, 2020). Atualmente, está a co-traduzir com Margaret Jull Costa *As Obras Completas de Álvaro de Campos* (New Directions, a publicar). A sua obra aparece em *Asymptote*, *Buenos Aires Poetry*, *Lit Hub*, *The Paris Review*, *Words Without Borders*, entre outros. Reside em Nova Iorque e ensina na Universidade Rutgers.

Pedro Eiras

Como se escrevem cartas de Fernando Pessoa, parte 2

As incursões na ficção são o pretexto para outras leituras do universo pessoano. Rui Lage, Pedro Eiras e Sara Rodi falam sobre possíveis modos de revisitar Pessoa, numa conversa com Antonio Cardiello.

RESUMO

Todos sonhámos reencontrar as cartas que Fernando Pessoa enviou a Mário de Sá-Carneiro, e que misteriosamente se perderam. Às vezes, precisamos de dar uma pequena ajuda aos nossos sonhos.

NOTA BIOGRÁFICA

Pedro Eiras (1975) é autor de livros de ficção, teatro, poesia, ensaio, e professor de Literatura Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Escreveu *Cartas Reencontradas de Fernando Pessoa a Mário de Sá-Carneiro* (2016). Acredita, como o autor de "Autopsicografia", que os poetas são fingidores. Os editores de cartas também.

Pedro Sepúlveda*

Fantoches e pessoas-livros: notas sobre as personagens pessoanas

RESUMO

Num apontamento sobre o seu teatro estático, Pessoa define as personagens que o compõem como fantoches, caracterizando-se por não agirem, não se deslocarem nem dialogarem sequer sobre deslocções, e não possuírem "sentidos capazes de produzir uma ação". Em contraste com este programa, de que resultam figuras de contornos esfumados, sem substância identitária, o poeta propõe, referindo-se à sua obra escrita em nome de outro, as noções de "pessoas-livros" e "drama em gente". Ambas estas noções contemplam uma definição da índole de personagens autoras de obras a partir dos textos que assinam e do diálogo dramático estabelecido com outras figuras. Nesta apresentação, serão contrastados os tipos de personagem implicados no teatro pessoano e no drama em gente. Contrariamente a uma ideia comum de continuidade entre as peças teatrais de Pessoa e a sua obra heterónima, estes dois tipos de personagem possuem características antagónicas. Este antagonismo resulta de conceções literárias e bibliográficas distintas, de que emergem também noções de sujeito contrastantes.

*COMISSÃO ORGANIZADORA

NOTA BIOGRÁFICA

Pedro Sepúlveda é professor auxiliar no Departamento de Estudos Portugueses, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, e investigador do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (IELT), da mesma instituição. O seu trabalho centra-se na modernidade literária e filosófica, com foco na obra pessoana. Publicou o ensaio *Os Livros de Fernando Pessoa* (Ática, 2013) e o estudo antológico *O Planeamento Editorial de Fernando Pessoa* (com Jorge Uribe, INCM, 2016). Editou o primeiro volume de ensaios de crítica pessoana de Eduardo Lourenço, *Pessoa Revisitado, Crítica Pessoaana I* (1949-1982), no âmbito das suas Obras Completas publicadas pela Fundação Calouste Gulbenkian, encontrando-se presentemente a preparar o segundo volume, que reunirá os textos escritos entre 1983 e 2017. Coordena o projeto *Estranhar Pessoa* (estranharpessoa.com) e a Edição Digital de Fernando Pessoa: *Projetos e Publicações* (pessoadigital.pt).

Richard Zenith

Fernando Pessoa e a tentação da fama

RESUMO

Por volta de 1930, Fernando Pessoa escreveu dezenas de páginas para "Erostratus", um ensaio que explicava que a verdadeira grandeza literária, por ser um avanço sobre o mundo de literatura em que nasce, nunca é reconhecida em vida de um autor, mas apenas por gerações vindouras. Com esta teoria, o ensaísta parece ter arrumado o assunto das suas ambições literárias. Uma vez que queria ser imortal, a fama em vida, sendo-lhe proscrita, não lhe interessava.

Acontece, porém, que Pessoa, ao mesmo tempo que desdenhava a fama possível a um autor ainda vivo, nutria o sonho de ficar famoso aquém da morte. O livro *Mensagem* foi uma peça-chave desse sonho, que acabou por ser frustrado. Apresentando documentos novos ou pouco conhecidos, vou traçar a ambígua relação de Pessoa com a publicação da sua obra e a fama que isto poderia trazer-lhe.

NOTA BIOGRÁFICA

Richard Zenith é um *freelancer* que se dedica à escrita, à investigação e à tradução. Especialista em Fernando Pessoa, publicou *Pessoa: A Biography* (2021) e organizou numerosas edições da sua obra, entre as quais o *Livro do Desassossego*. Traduziu para inglês várias obras de Pessoa, e também a poesia de Camões, Sophia de Mello Breyner, Carlos Drummond de Andrade e outros. Tem no prelo uma tradução revista e ampliada, intitulada *Cantigas: 122 Galician-Portuguese Troubadour Poems*.

Rita Patrício*

pensar em rhythmo: Antero em Pessoa

RESUMO

Em diversos textos críticos, Pessoa expressou uma viva admiração pela poesia de Antero de Quental, destacando-o enquanto um dos poucos mestres na literatura portuguesa. A sua relevância poética aparece frequentemente justificada pela dimensão metafísica da sua poesia. Esta comunicação visa, por um lado, pensar o lugar de Antero no ensaísmo estético pessoano, enquanto exemplo canónico de um poeta metafísico, e, por outro, ler a presença do autor dos *Sonetos* na poesia de Pessoa. Serão estes os pontos de partida para se discutirem os termos pessoanos que descrevem a relação entre poesia e metafísica, tal como sugerida pela poesia anterior.

*COMISSÃO ORGANIZADORA

NOTA BIOGRÁFICA

Rita Patrício ensina na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e é membro do seu Centro de Estudos Comparatistas. Publicou *Episódios. Da teorização estética em Fernando Pessoa* (2012) e *Apontamentos. Pessoa, Nemésio, Drummond* (2016); co-editou com Osvaldo M. Silvestre *As Conferências do Cinquentenário da Teoria da Literatura de Vítor Aguiar e Silva*. É autora de vários ensaios, em volumes coletivos e em revistas especializadas, decorrentes dos seus estudos sobre literatura portuguesa moderna e contemporânea, nomeadamente sobre Fernando Pessoa e Vitorino Nemésio.

Rui Lage

O Invisível

As incursões na ficção são o pretexto para outras leituras do universo pessoano. Rui Lage, Pedro Eiras e Sara Rodi falam sobre possíveis modos de revisitar Pessoa, numa conversa com Antonio Cardiello

RESUMO

Em *O Invisível*, romance distinguido com o Prémio Revelação Agustina Bessa-Luís 2017, Fernando Pessoa, detetive com agência instalada nos Douradores, dá uso a dons peculiares despertados na infância vivida na África do Sul para resolver casos do foro paranormal. A meio caminho entre a idolatria e a iconoclastia, o *pathos* e a sátira, *O Invisível* trata de intersecções entre o visível e o invisível, por obra da magia – e da metafísica. Explora-se o fascínio de Pessoa pela ideia de uma realidade velada e inexplorada, uma dimensão superior, suprassensível, onde as leis da física se estilhaçam. No cruzamento do policial e do platónico, do poético e do rocambolesco, do desassossego cósmico e do encantamento telúrico, efabula-se um Pessoa novo, carnal e intrépido, desconhecido de si mesmo.

NOTA BIOGRÁFICA

Rui Lage (Porto, 1975) é autor de vários livros de poesia, ficção e ensaio. Foi distinguido com o Prémio Inês de Castro 2016 e o Prémio Ruy Belo 2017, por *Estrada Nacional* (poesia), e com o Prémio Revelação Agustina Bessa-Luís 2017 e o Prémio Autores 2019, da SPA, pelo romance *O Invisível* (com edição em Espanha pela La Umbría y La Solana, em 2020). Com Jorge Reis-Sá, organizou a antologia *Poemas Portugueses: Antologia da Poesia Portuguesa do Séc. XIII ao Séc. XXI* (Porto Editora, 2009), a mais extensa e inclusiva alguma vez organizada em Portugal. Traduziu obras de Paul Auster, Pablo Neruda, Samuel Beckett e Carl Sagan. Fez também trabalhos de dramaturgia. Doutorado em Literatura Portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, foi investigador e docente do ensino superior. Trabalha no Parlamento Europeu, na área do emprego e assuntos sociais. É deputado na Assembleia Municipal do Porto e membro do Conselho Municipal de Cultura deste município.

Rui Sousa

Normas à grega e normas à romana

RESUMO

Num apontamento datado de 1935, Pessoa propõe a oposição entre dois entendimentos do conceito de normatividade, no contexto da projecção de uma revista que deveria designar-se *Norma. Revista quinzenal de literatura e sociologia*. Apercebendo-se de que o sentido fundamental da palavra remete para a ideia de regra, Pessoa distingue duas formas de experienciar a relação do indivíduo com a colectividade, directamente relacionadas com a oposição entre as mundividências grega e romana. Nesta comunicação, procurarei contextualizar o projecto de *Norma*, atendendo aos vários esboços de intervenção social e política de Pessoa, sobretudo na década de 30, relacionando o contraponto entre “regras à grega” e “regras à romana” com a relação global de Pessoa com a normatividade e com o problema que o próprio designou, várias vezes, como “preconceito da ordem”.

NOTA BIOGRÁFICA

Rui Sousa é licenciado em Estudos Portugueses, mestre em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea e doutorado em Estudos de Literatura e de Cultura pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com uma tese dedicada ao conceito de “libertino” em Luiz Pacheco. Publicou ensaios sobre Ronald de Carvalho e Eduardo Guimaraens na antologia *1915 – O Ano do Orpheu*, coordenada por Steffen Dix, e colaborou em números recentes da *Pessoa Plural* e em eventos organizados pelo projecto Estranhar Pessoa e pela Casa Fernando Pessoa. Publicou em 2016 o livro *A Presença do Objecto no Surrealismo Português*. É investigador do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL).

Sara Rodi

Fernando Pessoa e as Mulheres da Sua Vida

As incursões na ficção são o pretexto para outras leituras do universo pessoano. Rui Lage, Pedro Eiras e Sara Rodi falam sobre possíveis modos de visitar Pessoa, numa conversa com Antonio Cardillo.

RESUMO

Fernando Pessoa desperta de um sonho peculiar: havia uma mesa posta para uma ceia com as mulheres da sua vida. Para além do seu, 12 lugares vazios. Quem viria a sentar-se à sua mesa? A seu lado, na realidade (ficcional), está Alice, a enfermeira que o acompanha desde que deu entrada, poucas horas antes, no Hospital de São Luís dos Franceses. Crente de que os males do corpo são, tantas vezes, feridas da alma, Alice desafia o seu paciente a recordar as mulheres da sua vida. Mulheres da família, da casa, dos escritórios, mulheres místicas, mulheres escritoras, lúcidas ou loucas, apaixonadas ou apaixonantes. As mulheres que desassossegaram Pessoa ao longo da vida, e que ele desassossegou também, num tempo em que tanto se discutia o papel da mulher na vida pública e privada. Quem teria sido Fernando Pessoa sem elas?

NOTA BIOGRÁFICA

Sara Rodi é licenciada em Ciências da Comunicação pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (UNL), é autora de mais de trinta obras para adultos e crianças, e argumentista em diversos produtos de ficção televisiva e cinema, alguns adaptados dos seus livros. Participa regularmente como oradora em encontros dedicados à educação, saúde e sustentabilidade, escrevendo também para a imprensa sobre os temas que a movem. Em 2013 começou a interessar-se pelas mulheres em torno de Fernando Pessoa, o que resultou no romance *O Quanto Amei – Fernando Pessoa e as Mulheres da Sua Vida*, publicado em abril de 2021 pela editora Planeta.

Ulrike Henny-Krahmer

Arquivos e edições digitais de Fernando Pessoa

RESUMO

A obra de Fernando Pessoa caracteriza-se por um grande número de textos, uma vasta gama de géneros, perspectivas diversas de autoria, e também por uma dispersão em termos de planeamento, edição e publicação pelo próprio autor (Sepúlveda 2013; Cabral Martins 2014). Como consequência, arquivos e edições que organizam o material deixado pelo autor têm uma especial relevância para tornar a obra de Pessoa acessível ao público em geral, assim como a estudantes e investigadores. A presente contribuição tem por objectivo comparar as aproximações editoriais à obra de Pessoa de quatro recursos digitais: o Arquivo Pessoa (Areal 2008), o Fausto Digital (Centro de Estudos de Teatro 2015), o Arquivo LdoD (Portela e Rito Silva 2017) e a Edição Digital de Fernando Pessoa (Sepúlveda, Henny-Krahmer e Uribe 2017). Com base nas definições da edição digital académica (Robinson 2002; Sahle 2016; Pierazzo 2014), consideram-se as metodologias editoriais escolhidas em cada caso para organizar e apresentar a obra de Fernando Pessoa, o que leva a uma síntese dos procedimentos de edição digital específicos para esse autor. Finalmente, isto está ligado às recentes tendências nos métodos de edição digital, a fim de mostrar possibilidades de desenvolvimentos futuros dos quatro arquivos e edições digitais estudados.

NOTA BIOGRÁFICA

Ulrike Henny-Krahmer é professora assistente de Humanidades Digitais no Departamento de Estudos Germanísticos da Universidade de Rostock, Alemanha. Desde 2014, colabora no estabelecimento da Edição Digital de Fernando Pessoa. Projectos e Publicações (pessoadigital.pt), coordenando os trabalhos técnicos do projecto. Enquanto membro do Instituto de Documentologia e Edição (Institut für Dokumentologie und Editorik, IDE), é também editora do jornal *RIDE (A review journal for digital editions and resources, ride.i-d-e.de)* e a sua pesquisa foca-se na metodologia, prática e avaliação de edições digitais.

Comunicações



Fernando Pessoa e o conto como forma crítica: uma introdução

Este primeiro passo no sentido do que poderá vir a ser uma reflexão amadurecida sobre Fernando Pessoa e o género narrativo a que em português chamamos “conto” tem um carácter assumidamente introdutório. O percurso argumentativo apresentado em seguida vai, portanto, da categoria ampla de ficção curta aos textos desse recorte que nos deixou Pessoa, cujo estatuto como ficcionista e, mais ainda, como contista, só agora começa a ganhar relevância e contornos nítidos.

Centrar a atenção no conto implica reconhecer que, embora não tenhamos à nossa disposição um entendimento preciso deste conceito – estável, adequado a todos os casos e disponível para todos os efeitos –, temos dele uma noção pragmática que nos permite perceber que, quando aparece, por exemplo, no tema do painel do Congresso em que se inseriu o presente conjunto de notas (no plural, “Contos”), ele se refere a qualquer coisa mais específica do que, apenas, *texto narrativo*. Sabemos que a narratividade não é um traço exclusivo do conto e serve a outros géneros, assim como pode servir tanto à poesia quanto à prosa. Pensemos nos exemplos óbvios, em Pessoa, da *Mensagem*, de poemas como a “Ode marítima” e do *Livro do Desassossego*.

Podemos, então – sem querer esgotar o espaço desta reflexão com questões demasiado gerais de nomenclatura e teoria dos géneros –, perguntar-nos o que é que uma noção de “conto” pode significar, especificamente, para Fernando Pessoa.

Os projectos a que assistimos, nos últimos anos, de publicação e republicação da parte ficcional da obra do poeta, que, embora hoje acumule um *corpus* muito significativo, havia permanecido em grande medida dispersa, inédita e desconhecida, correspondem a uma primeira resposta material – talvez a melhor resposta – a esta pergunta. Deve destacar-se, neste âmbito, o trabalho de Ana Maria Freitas, que entre 2008 e 2017, com a chancela da Assírio & Alvim, deu à estampa o conjunto assinalável de cinco volumes, os quais, juntos, perfazem quase um milhar e meio de páginas.

O primeiro deles foi *Quaresma, Decifrador: As Novelas Policiárias* (2008), que reúne treze novelas de cariz detectivesco e reproduz uma série narrativa que, na verdade, havia sido planificada e intitulada pelo próprio autor. Pessoa trabalhou nesta série até à data da sua morte, em 1935, tendo como elemento agregador a personagem de Abílio Fernandes Quaresma, médico sem clínica volvido investigador.

Histórias de Um Raciocinador (2012) é um segundo volume detectivesco no qual Ana Maria Freitas traduz do inglês cinco textos escritos entre 1906 e 1907, aos quais o autor dera o título *Tales of a Reasoner*. Aqui, encontramos as primeiras versões de algumas das “novelas policiais” do volume anterior.

A primeira colectânea fora do subgénero detectivesco (parodicamente detectivesco, bem entendido) surge com *O Mendigo e Outros Contos* (2012), uma recolha de avulsos que, desta vez, não reconstitui nenhum conjunto específico que houvesse sido idealizado pelo autor. Ana Maria Freitas compila antes neste volume doze textos (cinco dos quais inéditos), por vezes, inacabados, fragmentários e lacunares, e, segundo a organizadora, provavelmente escritos entre 1909 e 1920.

A Estrada do Esquecimento e Outros Contos (2015) vem complementar o esforço de publicação anterior, ao qual acrescenta 24 entradas, incluindo dezasseis inéditos e quatro esboços para contos que não tiveram desenvolvimento. Contudo, um dos supostos inéditos, como notou Jorge Uribe, resulta de um “acidente de inclusão equivocada” (Uribe 2016, 568): “O que fazia o bem” não é um conto de Pessoa, mas uma tradução de “The doer of good”, de Oscar Wilde, ou seja, a descoberta inadvertida de um dos textos perdidos no projecto de tradução de *Poems in Prose*.

A Porta e Outras Ficções (2017) é um volume em cujo paratexto a categoria do conto, que havia surgido nos títulos dos dois primeiros como alternativa às “novelas” e “histórias” policiais, volta a desaparecer, substituída agora pelo termo “ficções”, de maior flexibilidade. *A Porta* acrescenta às colectâneas anteriores um total de nove textos, incluindo quatro inéditos, quatro traduções de originais em inglês, da primeira fase da escrita do autor (1906-1907), e dois inícios de romances.

Recuando à inclusão equivocada de “O que fazia o bem” no conjunto dos contos, importa sublinhar que enganos como este – quase inevitáveis na tão complexa história da edição póstuma de Pessoa – acabam por pintar uma imagem fiel da obra do autor, como também sugere Jorge Uribe, enquanto “rede de relações intertextuais” (Uribe 2016, 658), rede esta ao longo da qual, aproveito para acrescentar, géneros e registos, traduções e, até mesmo, auto-traduções, reescritas, autores ficcionais e heterónimos (duas categorias que importa distinguir), assim como listas e mapas de escrita e publicação – isto é, esquemas organizativos da obra gizados pelo próprio autor – se entrecruzam de maneiras por vezes quase indestrinçáveis.

Na verdade, e devendo-o, sobretudo, à sistematização de Ana Maria Freitas, sabemos hoje que, ao contrário de um contista ocasional, Pessoa foi um contista constante, desde os primórdios da sua escrita até à data da sua morte. O reservatório de ficções que criou, por inerência inacabado e em desenvolvimento, terá servido, portanto, como uma espécie de laboratório ao qual o autor regressava sistematicamente, à medida que o restante da sua obra ia recebendo e consolidando, noutras formas, os ecos daquela caixa-de-ressonância mais ou menos invisível. Aliás, é absolutamente reveladora, a este respeito, a constatação de que em 1920, quase uma década antes da sua fixação como autor do *Livro do Desassossego*, um B. Soares tenha surgido já nos planos de Pessoa como autor de um livro de contos intitulado *Taquigrafia* (cf. “Nota Introdutória” de Ana Maria Freitas a *O Mendigo* [Pessoa 2012, 9-10]).

Além disso, sabemos que, talvez ainda mais do que um contista, se tivermos em conta a desproporção entre o idealizado e o materializado, Pessoa foi um autor de livros de ficção, ou, melhor, um ficcionista de livros, inventor de muitos títulos, índices e autores para livros de contos, livros estes que não eram pensados como recolhas circunstanciais, mas sim como séries: conjuntos unitários de sentido. Este facto sublinha tanto o investimento de Pessoa numa já muito reconhecível poética do livro, que atravessa, igualmente, esta dimensão menos divulgada da sua obra, quanto a sua sensibilidade para o que especialistas no campo de estudos que em inglês

se designa *short story studies* têm teorizado como a noção de “macrotexto” – sobretudo após a revisão crítica deste termo por Alessandro Viti (2014) – e o fenómeno conexo da “ciclicidade” (D’hoker e Van den Bossche 2014, 9): duas categorias lógico-formais associadas à ficção curta, e que a afectam, por vezes profundamente, ao nível do sentido, da circulação e da recepção.

São exemplo desta propensão cíclica do conto – à qual Pessoa não terá sido imune, como sugerem as evidências – duas obras da fase anglófona inseridas no último volume mencionado: “The door” e “A very original dinner”, este atribuído primeiramente a Alexander Search. Em 1915, cerca de uma década depois da data estimada de escrita, os títulos destes dois textos figuram já em português (como “A porta” e “Um jantar muito original”) na lista de um grande volume prospectivo com o título geral de *Contos Intelectuais*. Mas há outra razão para mencionar aqui estes dois textos: ambos oferecem referências directas a Edgar Allan Poe e à exploração do motivo da “perversidade”, que os respectivos narradores prometem corrigir, rever ou desenvolver.

Contudo, o meu objectivo não é pensar estes exemplos do início da escrita ficcional de Pessoa à luz da influência, no sentido habitual do termo, que nela terá tido a obra de Poe, nem à luz de uma matriz narrativa que enalteça, nas palavras de Maria de Lurdes Sampaio a respeito deste assunto, “o fantástico, o policial, o gótico e afins – modos, espécies e subespécies literárias estes marginalizados (ou inexistentes) no sistema literário português de inícios de século XX” (Sampaio 2012, 228). Não só esta é uma perspectiva já adoptada com sucesso por outros (como a autora do estudo que acabo de convocar), como também me parece pertinente contemplar um ângulo um pouco distinto, tanto no estabelecimento de uma relação com Edgar Allan Poe quanto na compreensão da originalidade de Pessoa no “sistema literário português”, em especial se virmos a sua ficção de forma mais abrangente, com as suas próprias metamorfoses, e não só nas instâncias, relativamente abundantes, de facto, em que há um elemento de Poe ou em que Poe é explicitamente mencionado.

A minha proposta é que olhemos para aquela que pode ser considerada a primeira reflexão crítica sobre o “conto moderno”, oferecida por Poe a propósito de outro contista, Nathaniel Hawthorne, numa segunda recensão do volume *Twice-Told Tales*, publicada em Maio de 1842 na *Graham’s Magazine* (a primeira, muito curta, saíra em Abril). Não posso assegurar que Pessoa se tenha debruçado sobre a nota crítico-ensaística de Poe a propósito da ficção de Hawthorne, mas as marcas de leitura que deixou num livro da sua biblioteca particular – nomeadamente, as diversas selecções a lápis no índice (Fig. 1) – testemunham que manuseou um volume no qual se encontra esse texto: a antologia *The Choice Works of Edgar Allan Poe*, que, como revela o aposto na folha de guarda, lhe foi oferecida como parte do Queen Victoria Memorial Prize, pelas provas de acesso à Universidade do Cabo, em 1903 (Fig. 2).

Observe-se esta passagem do comentário de Poe, na qual ele distingue o conto do poema, reconhecendo-lhe uma especificidade, uma dimensão própria, pela qual a narrativa será, inclusivamente, superior à poesia:

We have said that the tale has a point of superiority even over the poem. [...] Truth is often, and in very great degree, the aim of the tale. Some of the finest tales are tales of ratiocination. Thus the field of this species of composition, if not in so elevated a region on the mountain of Mind, is a table-land of far vaster extent than the domain of the mere poem. [...]. The writer of the prose tale, in short, may bring to his theme a vast variety of modes or inflections of thought and expression (the ratiocinative, for example, the sarcastic or the humorous) which are not only antagonistical to the nature of the poem, but absolutely forbidden by one of its most peculiar and indispensable adjuncts; we allude, of course, to rhythm. (Poe 1984, 573)

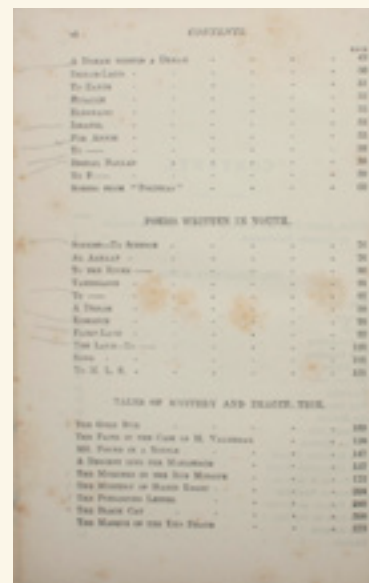


FIG. 1 (TOPO) *The choice Works of Edgar Allan Poe* (CFP 8-442), p. 12.

FIG. 2 *The choice Works of Edgar Allan Poe* (CFP 8-442), p. 2.

Podemos até discordar, hoje, da ideia de que a Verdade do conto seja adversa à Beleza do poema, e de que o ritmo seja “antagonista” do raciocínio – basta pensar no teor lógico-dedutivo de muita da lírica de Pessoa –, mas parece indiscutível que Poe preconiza aqui um princípio de intelectualidade, não como um adereço ou uma faceta opcional da ficção breve e de algumas das suas “subespécies”, mas como uma das bases conceptuais do conto. Aliás, Poe cunhará a designação de “tales of ratiocination” para as suas ficções detectivescas, com um claro eco no ciclo *Tales of a Reasoner* do jovem Fernando Pessoa policial. Assim, se Pessoa é herdeiro dos modelos ficcionais de Poe, como fica evidente em textos como “The door” e “A very original dinner”, ele pode ser também o intérprete de um pensamento que concebe o conto, em geral e desde o primeiro momento, como *forma crítica*. Contudo, deve somar-se um factor transformador e diferenciador a essa idealização prévia do género, uma vez que, reconceptualizado no seio do modernismo, o conto veio a representar também, quando transplantado para o território pessoano, uma *crise da forma*.

Se aceitarmos este desvio da ficção para o comentário (em Poe), do tema para a concepção (no conto) e da emulação criativa para a réplica crítica (em Pessoa), talvez seja interessante e produtivo olhar também para uma parte da obra do Pessoa-ficcionista que seja menos associável a Poe, de maneira a percebermos como Pessoa desenvolveu o seu próprio “conto intelectual” com recurso a um nexos inovador e obsessivo com noções, não forçosamente antinómicas, de realidade e irrealidade.

Veja-se, a este respeito, as seguintes passagens de “O vencedor do tempo”, um texto assumidamente inspirado por *Time Machine*, de H. G. Wells, no qual ideias de mente e ontologia, psique e realidade, se interpenetram:

Tudo quanto se pode conhecer é verdadeiro: mas ao pensar é que nesse, limitadamente verdadeiro, a verdade limitadamente entra, vista por seu ser inabsoluto. Daí o que se chama o erro. É a verdade incompleta. Não há opinião humana que não seja verdadeira e falsa. A falsidade absoluta é impossível. Todo o pensamento é, por pensável, não possível, mas *real*. [Pessoa 2015, 139, itálico no original]

Veja-se, note-se, de resto, a própria expressão *não-ser*, como é um *nada real para o pensamento*. Assim o irreal do mundo. [...] Se nós pensamos o nada, porque não, e *como não vivermos o nada?* [142, itálicos no original]

Embora, na aparência, este enfoque na “verdade” remeta para Poe, não podíamos estar mais distantes do autor americano no que toca à proposta ficcional de “O vencedor do tempo”, que, muito mais do que buscar a coesão de um “efeito” de leitura – que Poe concebe como “unidade de efeito ou impressão” (Poe 1984, 571, tradução minha) –, busca que o texto, esparso e *desunido*, ganhe algum corpo legível enquanto exercício psicológico. Por outras palavras, o raciocínio que é a matéria-prima e o princípio de composição deste conto, em torno do “nada”, está já muito distante da raciocinação estabilizadora ou enquadrante do sentido na ficção de Poe.

Este “Nada” serve de mote a outro texto incluído na mesma colecção: “A perda do iate *Nada*”. Mas escolho concluir esta breve reflexão com este texto também por ele ser um exemplo fulgurante da narrativa pessoana devido ao seu carácter inconcluso, despedaçado e metamórfico. Entre 1909 e 1915, ele conheceu vários títulos, foi incluído em três ciclos de contos e mudou de autoria (de Vicente Guedes para Bernardo Soares, e depois sem autor). O texto replica os protocolos e as convenções de muita ficção curta, com recurso a um quadro narrativo e com um narrador-personagem que é também o seu escritor ficcional. No entanto, é a história de uma viagem — a bordo do iate *Nada* e ao comando do capitão Ayakwamm, caricatamente percebido como um português em essência e no “modo de ser objectivo” (Pessoa 2015, 168) – por uma região indeterminada, a que talvez pudéssemos chamar paisagem mental, na qual o pensamento é *realizado*, na qual “[t]udo,

quanto o cérebro dos loucos tem sonhado em delírio e desejo, ali se achava efectuado, em sublimidade e perfeição” (179). Talvez “A perda do iate *Nada*” seja o conto paradigmático relativamente ao que significa, nas palavras do seu próprio narrador, contar “teorizadamente”, isto é, contar um conto e, ao mesmo tempo, desfiar o seu enredo nas muitas operações de um aparelho onírico-intelectual.

Quando Charles Baudelaire, cujo primeiro ensaio sobre Poe fora traduzido e incluído como introdução na antologia em posse de Pessoa, afirma num texto um pouco posterior, “Notes nouvelles sur Edgar Poe” (1857) – o segundo fundamento para uma moderna teoria da ficção curta –, que é o raciocínio [*raisonnement*] “a melhor ferramenta para a construção de uma novela perfeita” (Baudelaire 1968, 185, tradução minha), ele não está apenas a reiterar o preceito de Poe, mas também a transformá-lo e a apropriar-se dele para o desenvolvimento da “Imaginação” moderna como capacidade perceptiva e criadora (antecedendo neste ensaio, em dois anos, a célebre reflexão acerca da “Rainha das faculdades” no *Salon de 1859*).

Assim, também Pessoa, ao explorar uma ficção que explora, por sua vez, a construção de realidades literárias, humanas – uma ficção que faz parte do real tal como o autor o representa (isto é, “o irreal do mundo”) –, talvez tenha encontrado no conto a forma ideal para o movimento, a réplica, o ritmo de interrogação desse mundo. Podemos chamar-lhe policiário e “de mistério” numa primeira fase, ou intelectual e teorizante numa fase adiantada. Podemos também, como faz Zetho Cunha Gonçalves na sua edição de 2012 dos *Contos Completos* – volume de título algo equívoco, que, na verdade, reúne os poucos textos de natureza ficcional, bem como as traduções para português de alguns contos de O. Henry, publicados em vida pelo autor –, ler “como se lê um conto” textos de cariz dramático (cf. o prefácio de *Contos Completos* [Pessoa 2012, 22]), como seja, nesta instância, o drama estático de *O Marinheiro*. Em qualquer dos casos, com características de fundo e reverberações que espero analisar futuramente com maior extensão e detalhe no seio da prosa, e, de modo particular, da ficção curta, do primeiro modernismo em Portugal, Pessoa deixou-nos um legado singular na sua reinvenção do conto como forma crítica. “Crítica” porque reflecte e pergunta, mais do que diz e mostra, e “crítica” porque nasce de uma crise do género literário que ela mesma parece induzir.

Bibliografia

Baudelaire, Charles. 1968. *L'Art Romantique*. Paris: GF-Flammarion.

D’hoker, Elke e Bart Van den Bossche. 2014. “Cycles, Recueils, Macrotxts. The Short Story Collection in a Comparative Perspective”, *Interférences littéraires/ Littéraire interferenties*, n.º 12, pp. 7-17.

Pessoa, Fernando. 2017. *A Porta e Outras Ficções*, edição e tradução de Ana Maria Freitas. Lisboa: Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando. 2015. *A Estrada do Esquecimento e Outros Contos*, edição e tradução de Ana Maria Freitas. Lisboa: Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando. 2012. *Contos Completos: Fábulas & Crónicas Decorativas*, organização de Zetho Cunha Gonçalves. Lisboa: Antígona.

Pessoa, Fernando. 2012. *O Mendigo e Outros Contos*, edição de Ana Maria Freitas. Lisboa: Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando. 2012. *Histórias de Um Raciocinador*, edição e tradução de Ana Maria Freitas. Lisboa: Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando. 2008. *Quaresma, Decifrador: As Novelas Policiárias*, edição de Ana Maria Freitas. Lisboa: Assírio & Alvim.

Sampaio, Maria de Lurdes. 2012. “The Door: Tentames e andaimes” [Posfácio], *Pessoa Plural*, n.º 2, pp. 223-236.

Poe, Edgar Allan. 1984. *Edgar Allan Poe: Essays and Reviews*. Nova Iorque: The Library of America.

Uribe, Jorge. 2016. “Autor *in fabula*: Fernando Pessoa contista”, *Pessoa Plural*, n.º 9, pp. 565-570.

Viti, Alessandro. 2014. “Macrotesto: Original Conceptualization and Possible Extensions”, *Interférences littéraires/ Littéraire interferenties*, n.º 12, pp. 105-117.

Ler o gesto: a concepção pessoana de publicação

Que, como tudo é jogo, o fim é nada.

Fernando Pessoa, "Xadrez"

“Impressões do crepúsculo” (1914)

A arte medieval é rica em pinturas trazendo motivos religiosos e complementares entre si, realizadas sobre tábuas dobradiças, que, ao serem fechadas, se ocultam do espectador, como uma caixa. Através do termo “díptico”, normalmente usado para descrever essa forma tradicional de pintura e escultura em madeira, Fernando Cabral Martins (Pessoa 2008, 354) identifica o primeiro poema em português publicado por Fernando Pessoa. A intenção do crítico, ao lançar mão desse vocábulo, é remeter o poema ao seu contexto original de publicação, que se deu no número único da revista *A Renascença* (1914), a publicação precursora do modernismo em Portugal. Em muitas edições subsequentes, optou-se por estampar as partes I e II do poema separadamente, intitulado apenas a parte II com “Impressões do crepúsculo”. É esse o caso da conhecida edição de Maria Aliete Galhoz, pela Aguilar (1965), que expõe em nota explicativa a conjuntura primitiva dos textos. O próprio Cabral Martins preferiu separar os poemas (valendo-se de “Pauis” como título da parte II), por exemplo, na antologia organizada com Richard Zenith do *Cancioneiro* (Pessoa 2013^a, 22, 30). Essa é, aliás, uma escolha legitimada pelo escritor, que republicou “Ó sino da minha aldeia” na *Athena*, n.º 3 (1924-1925).

O conceito de “díptico”, presente tanto no grego antigo quanto no latim, uma vez atribuído ao poema, sugere um procedimento de leitura por cotejo e por contraste entre duas formas poéticas radicalmente discrepantes. (I) “Ó sino da minha aldeia”, escrito em redondilha maior, com rimas nos versos pares e agrupado em quatro quadras, é uma composição que herda o gosto garrettiano pelo popular e a sensibilidade romântica depositada em sua imagem-símbolo, que se relaciona com a nostalgia da infância perdida. Já (II) “Pauis de roçarem ânsias pela minh’alma em ouro...” compõe, em versos livres, um complexo caleidoscópio de impressões sinestésicas, valendo-se amplamente de léxico sofisticado, da associação entre substantivos concretos e abstratos, em períodos pontuados por exclamações e reticências, o que confere ao texto uma tonalidade penumbriada. Em contraste com o tom de “Ó sino da minha aldeia”, temos salientado o seu caráter experimental, como um manifesto poético do modernismo português.



O efeito gerado pela leitura em conjunto desses poemas é desconcertante e produz uma imagem autoral ambígua, pela indefinição de um perfil e por sugerir interpretações contrárias. A ousadia do poeta é tanto mais chamativa se considerarmos ter sido essa, conforme antecipamos, a sua primeira publicação na língua natal. O dualismo estrutura, como se vê, o pensamento poético de Pessoa desde o princípio.

ESQUERDA
Renascença, n.º 1, Fevereiro de 1914

DIREITA
"Impressões do Crepúsculo"

O que nos interessa, aqui, é a compreensão, não dos poemas em si mesmos, mas do gesto em que consiste sua publicação. A atitude de Pessoa não apenas corrobora para a determinação do sentido dos poemas publicados ao longo de sua vida, como, uma vez demonstrada se tratar de uma prática sistemática, desenha a imagem de um jogador movimentando as peças no tabuleiro de sua obra. Por qual outro motivo, senão guiado pela provocação irreverente, o poeta teria se lançado em sua língua numa revista modernista, intitulada *A Renascença*, tratando, não de auroras, mas justamente, e logo na parte I do poema, do seu contrário – da infância perdida? Valendo-se de um tom inesperadamente nostálgico, Pessoa estampava, logo no título do conjunto, um substantivo destoante com o nome da revista: *crepúsculo*.

Esse gesto poderia ser tomado como acidental, não fosse a sua recorrência ao longo das publicações realizadas pelo escritor.

“Hora absurda” (1916)

As 25 quadras em versos longos e repletos de definições metafóricas inauditas, que compõem o estado de espírito inefável de “Hora absurda”, ressoam já o lirismo intelectual do poeta autoconsciente que sente o que pensa e que pensa o que sente. Novamente, o tom substantivo, permeado de reticências e de matiz crepuscular, confere os traços marcantes dessa faceta da vanguarda portuguesa, que se poderia descrever como pós-simbolista. A ela se acrescentam as muitas afirmações que se negam a si mesmas e as intercalações entre paisagens materiais e metafísicas, tão ao gosto do primeiro Pessoa. Organizado como ondas de impressões justapostas, o que o poema nos apresenta pode ser encarado como uma espécie de releitura radical da tópica do cantar de amor, do poeta que enaltece as qualidades de sua amada – ou seu amado, já que o pronome nunca indica o gênero a que se refere. Mas a transição da segunda para a primeira pessoa do singular já ocorre a partir da segunda estrofe, revelando uma espécie de canto de amor de si mesmo: “o teu sorriso” e “o teu silêncio” cedem espaço e passam a conviver com “minha alma”, “meu coração”, “minha ideia”, deixando claro que o interesse do eu lírico apenas perpassa a ausência do outro, para estacionar sobre si. Por se tratar de flashes de estados de alma associados à paisagem exterior, o poema prescinde da linearidade. Antes lida com um tempo em suspensão, psicológico e fortemente onírico.

“Hora absurda” foi publicado no número único da revista *Exílio* (1916), e parece ser justamente do sentimento de exílio que ele se vale implicitamente. Isto porque a sua temática gira em torno do distanciamento do ente amado, o que implica o silêncio e a solidão de ambos. Note-se que o verso de abertura, a exemplo da imagem posterior de todas as naus que partiram, já é uma declaração de ausência, “O teu silêncio é uma nau com todas as velas pandas...” (Pessoa 2014, 60). Já o editorial da revista, por seu turno, assinado por Augusto de Santa-Rita, apresenta expressões e a atmosfera evocadas no poema de Pessoa: “Em praias de *Mysterio* exilada”, ou “barca da *Aventura* onde a Alma do marinheiro luziada, incarnada no Poeta, regressará da Índia do seu Sonho”, ou ainda “a linda praia em desterro onde voluntariamente se expatriarão todos”. (*Exílio* 1982, 5-6).

Repare-se que, no poema, a ideia do outro é associada às noções de distância, retorno e morte, tão vincadamente atreladas ao exílio, “Minha ideia de ti é um cadáver que o mar traz à praia” (Pessoa 2014, 60), e que a imagem que se contrapõe à separação é a de um paraíso fingido, bem em oposição ao exílio. Outras imagens reforçam essa noção que o título da revista sugere, seja como alijamento, “Da última janela do castelo só um girassol” (Pessoa 2014, 62), seja como prisão, esquecimento e morte, “Arde o colégio e uma criança ficou fechada na aula...” (Pessoa 2014, 60), até chegarmos ao ponto, já ao final do poema, em que o substantivo que intitula a revista é absorvido com função de adjetivo pelo corpo do texto: “O teu sorriso, anjo exilado, e o teu tédio, auréola negra...” (Pessoa 2014, 63).

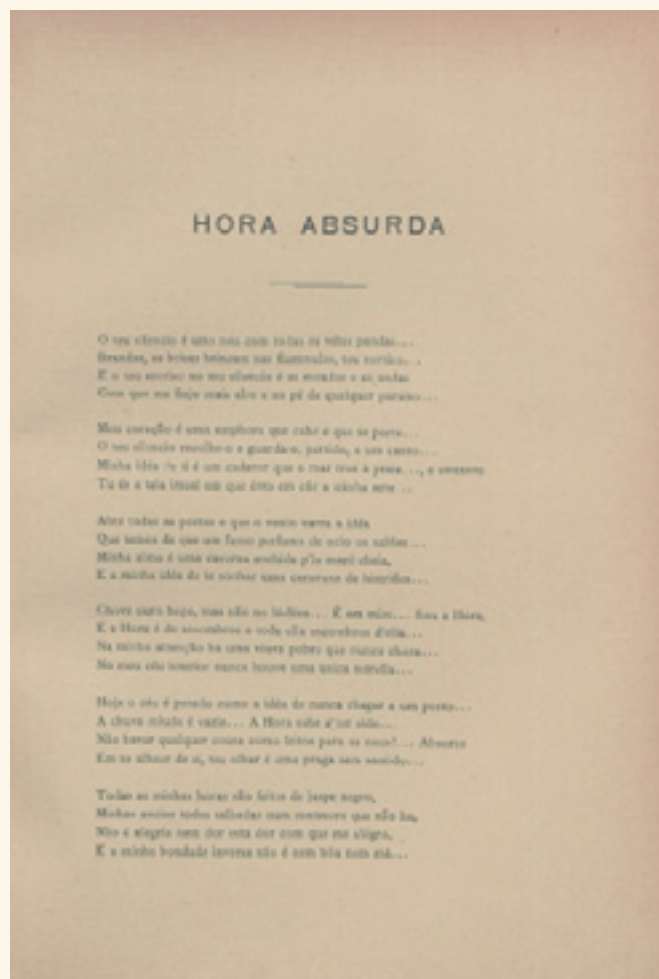
À luz dessas passagens, inclusive o título do poema parece se relacionar com a ideia de exílio, que, se a princípio diz respeito a um espaço de degredo, não deixa de representar um período de ausência, um sonho irrealizável, ou uma hora absurda.

O jogo da publicação, aqui, se estabelece, portanto, a partir do sentido complementar que o título e o editorial da revista acrescem ao poema, como uma lâmpada acesa sobre a composição, o que nos leva a supor que Pessoa talvez imaginasse diferentes formas de fazer interagir o texto com o seu contexto de recepção.



Exílio, n.º 1, Abril de 1916

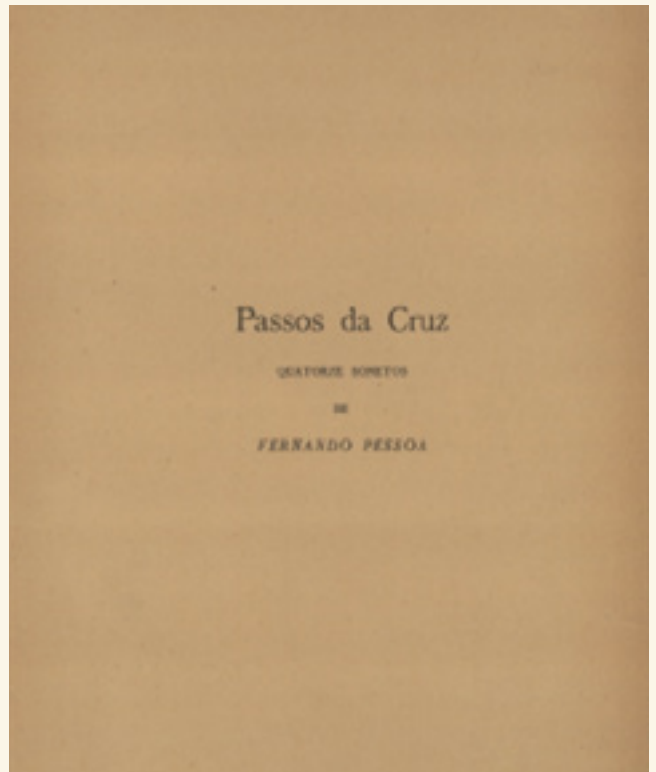
“Hora absurda”



“Passos da cruz” (1916), “A casa branca nau preta” (1917), “Ficções de interlúdio” (1917)

Mas, a exemplo do que ocorre com “Impressões do crepúsculo”, é por contraste que vão se construindo as relações entre os poemas e seus veículos editoriais. Num breve voo panorâmico, é visível esse procedimento.

A série de catorze sonetos que compõem “Passos da cruz”, publicada na revista *Centauro* (1916), estabelece o perfeito desequilíbrio entre uma expressão vincadamente cristã, usada para referir metaforicamente a trajetória do poeta como o escolhido, e a cultura pagã, representada pela criatura meio homem, meio cavalo, proveniente da mitologia grega.



Assinado por Fernando Pessoa, “A casa branca nau preta” nos apresenta um sujeito fendido, voltado para as próprias sensações em desalinho e para a impressão vaga, provocada pelo contraste entre as naus que seguiram viagem, pintadas num quadro diante de si, e a casa branca, entrevista pela janela, mas imediatamente convertida num espaço imaginário, que é recomposto de olhos fechados. A felicidade é projetada para o lugar onde o eu lírico não pode estar – sempre do lado de lá. O poema, que nada contém daquela corrente vanguardista demolidora criada por Marinetti, e cooptada, como veremos, irônica e momentaneamente por Campos, foi publicado no suplemento “Futurismo” do jornal *O Heraldo* (1917).

ESQUERDA
Centauro, n.º 1, Outubro-Novembro-
Dezembro de 1916

DIREITA
“Passos da Cruz”

Esse diário, sediado no Algarve, ligava-se desde 1916 ao movimento futurista lusitano. Seu encerramento ocorre pouco antes do surgimento do número único da *Portugal futurista* (1917), que estendia por mais um capítulo o vanguardismo em Portugal. O surgimento dessa publicação, apreendida poucos dias depois de ser impressa, vincula-se à Primeira Conferência Futurista (1917), realizada em Lisboa por Almada Negreiros e Santa Rita Pintor – este último enaltecido em suas páginas com a reprodução de alguns de seus quadros e de uma fotografia que se tornou famosa, de página inteira, em cuja legenda se lê: “Santa Rita Pintor o grande iniciador do movimento

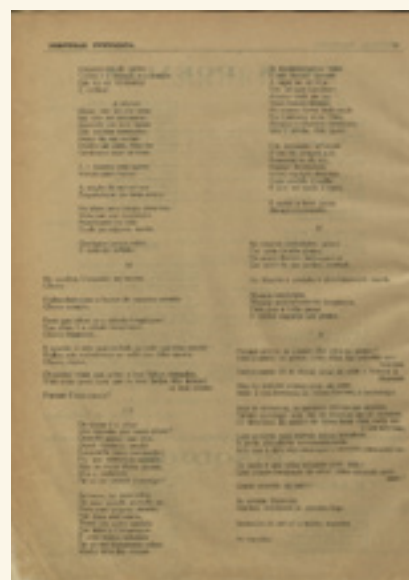
futurista em Portugal”. Além de textos de Almada, Apollinaire e Cendrars, a revista reproduz o programa e os manifestos lidos durante a conferência que a precedeu, entre os quais “Music-Hall” (1913), de Marinetti.

Em meio às imagens e aos textos de vanguarda que compõem a revista, perguntamos: não terá sido uma escolha desconcertante de Pessoa ter enviado como contribuição os cinco poemas que compõem “Episódios – A Múmia”, com a sua atmosfera decadente de alcova metafísica, com a sombra de Cleópatra morta ou, ainda, com a imagem da mãe que embala ao colo um filho morto? Ao folhear as páginas de *Portugal futurista*, é incontornável a impressão de deslocamento que esse poema causa. O que ele tem a ver com a velocidade, o simultaneísmo e a força – com os automóveis, os aeroplanos e os transatlânticos de Marinetti?

O mesmo se poderá afirmar a respeito da série “Ficções de interlúdio”, publicada na sequência. Ao cantar a “decomposição solene de todos os protótipos usados de Belo”, em seu manifesto reproduzido na revista, Marinetti desaprovava as séries de poemas de Pessoa, que o precedem no mesmo número. Bastará, para comprová-lo, reparar que “Plenilúnio”, a palavra que intitula a parte I de “Ficções de interlúdio”, significa “Lua cheia”, o que produz uma contradição, interna à revista, com a seguinte passagem, reproduzida páginas adiante, do manifesto futurista em que Marinetti ataca o teatro tradicional em contraposição a “Music-Hall” (publicado originalmente pelo *Daily-Mail*, em 21 de Novembro de 1913):

Os espectáculos de café-concerto ao ar livre nas terrasses dos casinos oferecem a mais divertida das batalhas entre o luar espasmódico incomodadíssimo com todos os seus infinitos desesperos e a luz eléctrica que saltita brutalmente nos falsos bijoux, as carnes exhibicionistas, les tutus chatoyants des danseuses, e o carmim berrante dos lábios. Sem esforço a luz eléctrica sae vencedora da luca e o luar enfêrmo e decadente é derrotado completamente. (Marinetti 1917, 41)

Nesse embate dissimulado, quem sairia realmente vencedor?



Seria de se supor que Pessoa estivesse marcando uma distinção entre a personalidade criadora que assina com o seu próprio nome e a de Álvaro de Campos, uma vez que este heterônimo subscreve o “Ultimatum futurista”, publicado juntamente aos demais manifestos, nas páginas finais da publicação. Um primeiro golpe de vista sobre o manifesto de Campos o alinha com os demais, mas um olhar mais atento revela a natureza do gesto ocultado por seu histrionismo. Leyla Perrone-Moisés, num estudo indispensável a respeito

ESQUERDA
Portugal futurista, n.º 1,
Novembro de 1917

CENTRO E DIREITA
“Episódios – A múmia”

do tema, repara nessa mesma contradição interna à revista e demonstra que o “Ultimatum” de Campos está um passo além de toda a edição, ao contestar o futurismo que as demais páginas, com exceção às de Pessoa, é claro, celebram. Acompanhemos as palavras contundentes da crítica brasileira:

Uma simples leitura da contribuição de Pessoa à *Portugal futurista* mostra que, para dizer o mínimo, a adesão do poeta ao movimento é estranha. Os poemas que o ortônimo aí publica não só parecem inoportunos, como têm ares de verdadeira sabotagem da proposta da revista. Contrariando frontalmente as determinações de Marinetti, que “matara o luar” (e a conferência em que este ordena que se mate o luar fez parte das manifestações futuristas portuguesas), Pessoa ele-mesmo dá à revista um decadente “Plenilúnio”, e ainda insiste no tema lunar em outros três poemas. Pessoa “ele mesmo” parece ter caprichado em mostrar que estava na festa errada. É por delegação ao heterônimo Álvaro de Campos que Pessoa finge ingressar na festa certa; mas seu “Ultimatum”, de futurista, só tem a cara tipográfica. (Perrone-Moisés 1990, 17-18)



“Ultimatum”

À luz das intercorrências saudosistas da “Ode marítima” de Campos, publicada na *Orpheu* (1915), a sua dedicatória a Santa Rita Pintor – aclamado, como vimos, na *Portugal futurista*, como precursor dessa vanguarda em seu país – soa como mais uma forma de mascaramento de seu passadismo latente.

Anteriormente ao artigo citado de Leyla Perrone-Moisés, Eduardo Lourenço, com expressões não menos contundentes, referiu-se ao caráter “negativo” e à exaltação “fingida” da “Ode triunfal” de Álvaro de Campos:

Com uma ingenuidade que espanta, repete-se que esse primeiro Álvaro de Campos é o cantor da máquina, da electricidade e outras realidades concretas, encarnações não duvidosas do momento. Mais certo e justo seria escrever que é o seu *descantor*, se a palavra existisse. O carácter intensamente *negativo* em relação a toda e qualquer apropriação autêntica do moderno, significado pelo triunfo técnico, é anunciado sem *ambages* no começo mesmo da pseudo-*Ode Triunfal* (Lourenço 2020, 275).

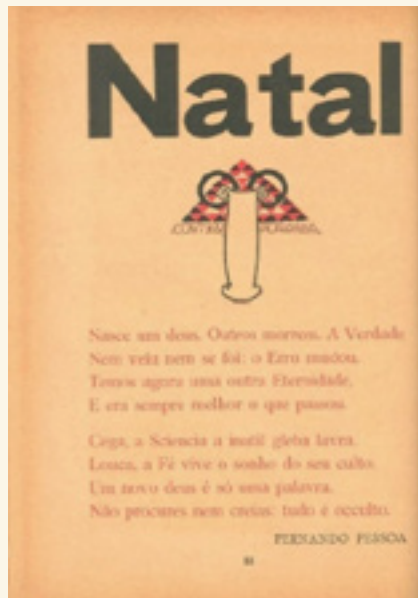
Não é exagero considerar que o futurismo foi um dos alvos prediletos da irreverência do poeta.

Os poemas na *Contemporânea* (1915; 1922-1926)

O que parece ter consistido num procedimento-padrão de Pessoa repete-se, se repararmos bem, em todos os poemas com os quais colaborou na revista *Contemporânea* (1915, 1922-1926). Que esse gesto não tivesse se repetido na *Athena* (1924-1925), isso só confirma o tipo de jogo proposto pelo escritor. A *Athena* foi a mais pessoana dentre as revistas do modernismo português. Em seus cinco números, ela não só foi o veículo responsável por lançar “postumamente” Ricardo Reis e Alberto Caeiro, em seleções substanciais de poemas, como, depois de passada uma década da experiência com a *Orpheu* (1915), o próprio Fernando Pessoa ocupou o cargo de seu diretor literário.

Já na *Contemporânea*, se “Natal” (1922) e “Rubaiyat” (1926) remetem às antigas tradições cristã e persa, que em tudo se opõem ao desejo de novidade que o título da revista alimenta, a obra-prima “O menino da sua mãe” (1926), cuja primeira das três publicações que teve ao longo da vida de seu autor se dá na mesma revista lisboeta, permeada de imagens-símbolo do passado e com seu tom plangente a cantar a infância perdida, distancia-se do tempo presente solicitado, a princípio, pelo título do periódico.

Note-se, abaixo, como a imagem da capa da edição de Dezembro de 1922 homenageia o período natalício, com uma representação da Virgem Maria embalando o menino Jesus. A imagem ilustra, ao pé da encadernação, a palavra “natal”, justaposta ao ano da tiragem. Naquele mesmo número era também publicado “Soneto já antigo”, de Álvaro de Campos, cujo título já consiste num comentário evidente a respeito do modo como Pessoa contrariava a ideia de contemporaneidade.



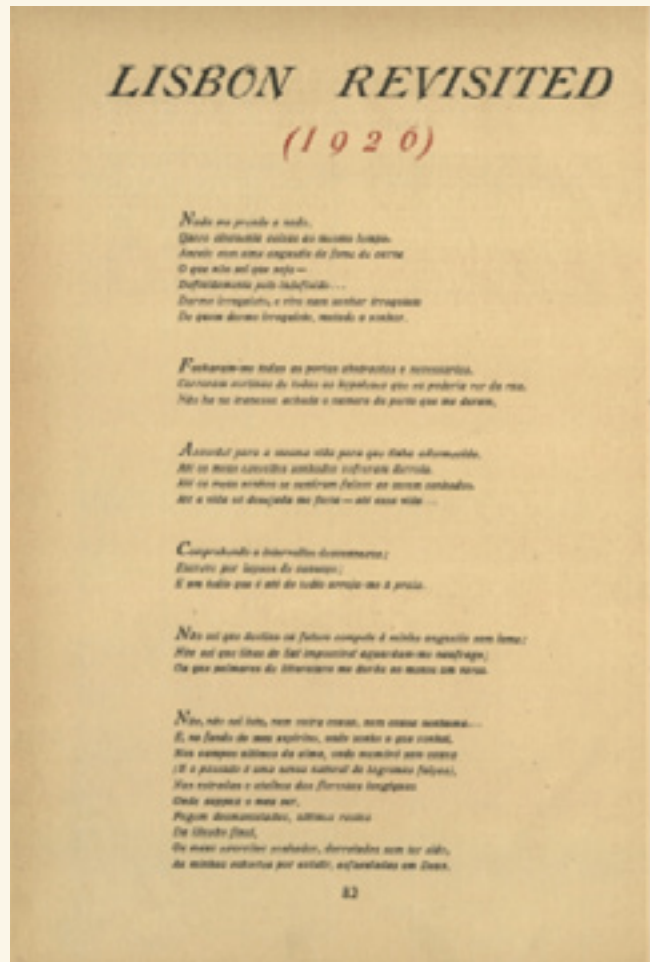
“Natal” é veiculado em situação de diálogo com o número 6 da revista, mas não se trata de reiterar as comemorações natalícias. A imagem da ânfora sobreposta à pirâmide, com o nome da revista na base, posicionada entre o título e as duas quadras que estruturam o texto, remete à simbologia cabalística, enfatizada pela oração final do poema, “tudo é oculto”. A interlocução que se estabelece com a tradição cristã, tal como vem representada no desenho de capa, de Almada Negreiros, torna-se ainda mais complexa quando considerado o poema, que se refere a uma pluralidade de deuses (“Nasce um deus. Outros morrem.”) e à concepção de “Erro” em substituição à de “Verdade”. Em “Natal”, se a “Ciência”, compreendida como traço inconfundível da sociedade contemporânea, é “cega”, por outro lado, a “Fé”, relacionada ao período natalino, é “Louca”. E ainda: “Um novo deus é só uma palavra” (Pessoa 2014, 155). Que espécie de Natal é esse, afinal?

ESQUERDA
Contemporânea, n.º 6,
Dezembro de 1922

CENTRO
“Natal”

DIREITA
“Soneto já antigo”

Essas contribuições abarcam ainda “Lisbon revisited (1923)” e “Lisbon revisited (1926)”, publicados no número 8 e no número 2 da 3.ª série da revista. Trata-se de poemas que tematizam o conceito latente na “Grande revista mensal”, tal como ela se subintitulava, isto é, o tempo. No primeiro deles, tanto a noção repetida de “revisitação”, que implica uma ação retroativa – explícita no verso-refrão do poema seguinte, “Outra vez te revejo” (Pessoa 2013b, 300-302) –, quanto a rejeição do tempo presente e do que o caracteriza, “Das ciências, das artes, da civilização moderna!” (Pessoa 2013b, 271), em contraste com a identificação do passado, “Ó céu azul – o mesmo da minha infância” (Pessoa 2013b, 272), afora a consequente justaposição entre os tempos, no célebre verso “Ó mágoa revisitada, Lisboa de outrora de hoje!” (Pessoa 2013b, 272), não apenas contrariam, como ultrapassam, pelo grau de complexidade com que o problematizam, o simples conceito de contemporaneidade.



Já não nos causa surpresa que, no poema “Quasi”, de Álvaro de Campos, enviado para um número não impresso da *Contemporânea*, previsto para 1929, se leia os seguintes versos: “Produtos românticos, nós todos.../ E se não fôssemos produtos românticos, se calhar não seríamos nada.” (Pessoa 2013b, 371) À luz do seu local original de publicação, o quão contemporâneos soarão estes versos?

ESQUERDA
 “Lisbon revisited (1923)”
 DIREITA
 “Lisbon revisited (1926)”

O caso editorial com a *Contemporânea* é tanto mais curioso ao levarmos em conta que, embora Pessoa não fosse o seu diretor, ele não só atuou como um colaborador constante, como parece ter redigido o intrigante “Programma” da revista¹, em cuja abertura se lê: “A fundação de *Contemporânea* pretende dar a quantos em Portugal se interessam pela elegância na arte e na vida uma voz e como que uma satisfação.”² Pessoa escrevia o programa da *Contemporânea* após, e talvez como se fosse uma troca, José Pacheco, o diretor artístico da revista, ter se encarregado da célebre ilustração de capa da *Orpheu*, ambas as revistas lançadas no mesmo ano.

1 Em *Sensacionismo e outros ismos* (Pessoa 2009b, 276), Jerónimo Pizarro reproduz duas listas de projetos de Pessoa que indicam essa relação. Em nota aposta a uma delas, em que consta “Contemporânea = (Programma)”, o pesquisador lança a dúvida sobre a sua autoria. O próprio Pizarro nos revelou ter sido José Barreto quem identificou o texto do Programa, com base em duas notas manuscritas do espólio. Já no *Dicionário de Fernando Pessoa e o Modernismo Português* (2008), org. Fernando Cabral Martins, Sara Afonso Ferreira menciona o estudo de Oliveira, António Braz de & PIREZ, Daniel. *Pacheco, Almada e a Contemporânea*. 1993. Lisboa: Centro Nacional de Cultura / Bertrand, no qual se supõe que a frase-resumo da intenção da revista – “Revista feita expressamente para gente civilizada / revista feita expressamente para civilizar gente” – poderia ser atribuída a Fernando Pessoa (p. 178). Essa atribuição é confirmada em posterior estudo de Richard Zenith: “Pessoa ‘inédito’, 1915”, em *Revista Colóquio/Letras*. Notas e Comentários, n.º 176, jan. 2011, pp. 191-194.

2 http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/CONTEMPORANEA/1915/Nprog/Nprog_item1/P3.html

Ao longo do “Programa” a palavra “elegância” é repetida com afetação. Percorrendo as páginas de seu número espécimen, nos deparamos com personagens, temas e valores que são ou pretendem ser “chics” em Lisboa. O subtítulo do periódico revela se tratar de uma publicação de variedades voltada àqueles que têm “bom gosto”, outra expressão usada por Pessoa, como se se tratasse de um ponto de reunião da elite culta: “Artes – Literatura – Teatros – Sport – Modas & Elegancias – Sociedade”. No mesmo ano da *Orpheu*, a vanguarda parecia traída. Considerando o tom do programa da revista, não é difícil entrever, em que pese a preocupação de Pessoa com a formação de uma cena culta, aquele sentimento de *detachment*, a “irónica distância”, como afirma Jorge Sena a respeito do escritor, “como sempre mantivera de tudo e de todos” (Sena 2000, 287).

Em Maio de 1922 a revista ressurgiu, sete anos depois, e já com outra proposta. Desaparece o subtítulo pedante. Os reclames comerciais, que antes eram de alfaiates e lojas de chapéus, agora dividem espaço com anúncios de indústrias químicas e metalúrgicas. No lugar das fotos que compunham a secção “Rua Elegante”, ou da ilustração de capa, intitulada “A idade da seda” (de um Almada Negreiros emulando os cartazes franceses da *Belle époque*, representando a alta sociedade flanando pelas ruas de Lisboa), o “Auto-retrato” de Almada ou, páginas adiante, o emblemático “Amor: 1+1=1”. Ao invés da açúcarada “Uma história de amor”, de D. Maria Amália Vaz de Carvalho, “Abrigo”, um poema inédito de Sá-Carneiro³, “O banqueiro anarquista”, de Fernando Pessoa, e um poema de António Botto. O modernismo da *Orpheu* revivescia. Não se tratava mais de uma revista snobe.

Na verdade, Pessoa passara a considerar a *Contemporânea* como uma sucessora da *Orpheu*, mas com reservas. Em carta enviada, em 4 de Agosto de 1923, a Armando Côrtes-Rodrigues, ele escreve:

Esta carta é apenas para lhe escrever – escrever dizendo seja o que for, tornar a falar-lhe, ainda que por escrito... Tanta saudade – cada vez mais tanta! – daqueles tempos antigos do *Orpheu*, do paúlismo das intersecções e de tudo mais que passou! V. não imagina, apesar da enorme influência que ficou do *Orpheu* diminuído, moral e intelectualmente tudo.

V. tem visto a *Contemporânea*. É, de certo modo a sucessora do *Orpheu*. Mas que diferença! que diferença! Uma ou outra coisa relembra esse passado; o resto, o conjunto... (Pessoa 1999, 15-16)

Sena descreve as duas primeiras décadas de Pessoa após o seu retorno a Portugal como o “mundo em que Pessoa vivia havia vinte anos, e em que (se) ficara saboreando a ironia muito britânica de ser e de não ser dali” (Sena 2000, 287). Uma espécie de presença alheada distingue o comportamento do escritor. Vejamos: o diretor artístico da *Contemporânea*, José Pacheco, escreve a Pessoa, provavelmente em 1922, pedindo-lhe um “manifesto em nome da geração nova”, o que Pessoa se recusa a fazer, alegando, a respeito da nova geração, que “ela não me pertence, nem eu a ela” (Pessoa 1999, 410). Na carta seguinte, o poeta hesita, após acompanhar a celeuma gerada pelo seu estudo sobre António Botto, a enviar alguma colaboração ao periódico, altura em que lança a seguinte frase: “A ironia cansa, José Pacheco, e deixa a alma nua” (Pessoa 1999, 413). O quanto o escritor já se valera desse recurso, na *Contemporânea*, para que essa frase pudesse ter vindo à luz?

3 Analisado por nós em “O abrigo e o exílio de Sá-Carneiro”, em *Revista Anuário de Literatura* - Dossiê “Mário de Sá-Carneiro: Eu-próprio o Outro: 100 anos depois”. V. 21, n.º 2, Universidade Federal de Santa Catarina, pp. 42-55, 2016.

A *Contemporânea* serviu como palco para a tertúlia heteronímica, com a publicação da carta de Álvaro de Campos, datada de 17 de Outubro de 1922 e “remetida” de “Newcastle-on-Tyne”, a José Pacheco, na qual seu autor contesta com um leve deboche a noção de “ideal estético”, aplicada por Pessoa na análise que fizera, também na revista, da poesia de António Botto (*Contemporânea*, n.º 3, jul. 1922). Considere-se, ainda, o título da série de poemas em francês, assinados por Fernando Pessoa, “Trois chansons mortes” (*Contemporânea*, n.º 7, jan. 1923), que se aparentam, considerando-os à luz de quem os escreveu, a exercícios de lamentação de um amor, não apenas não consumado, como sonhado. A ela se associa um poema escrito em inglês, trazendo a mesma assinatura do poema em francês, intitulado “Spell” (*Contemporânea*, n.º 9, mar. 1923), no qual o eu lírico igualmente sorve o “dream-pressed spirit-Wine” [o vinho espirituoso do sonho].

Merece especial atenção a sequência de doze poemas que viria a compor a segunda parte de *Mensagem* (1934), intitulada “Mar português”, que a *Contemporânea* publicou em outubro de 1922. Entre as diferenças de conteúdo com o livro (como, por exemplo, a alteração dos títulos da parte IV, de “O morcego” para “O mostrengo”; da parte VII, de “Os descobridores do ocidente” para “Occidente”; e da parte VIII, de “Dança dos Titans” para “Fernão de Magalhães”), salta aos olhos a comutação de um poema por outro. Em *Mensagem*, a parte VI apresenta “Os Colombos”, que substitui uma composição cujo título é discrepante com os demais títulos do livro, mas em tudo sugestivo para o conjunto de que aqui tratamos: “Ironia”. Ambos os poemas tratam do mesmo assunto, a ironia do destino, a partir da distinção entre os primeiros descobridores, representados pelos portugueses como os únicos que sustentam uma ligação mística com a história, e aqueles que receberam a glória, os espanhóis. Como sabemos, a noção de precursor foi objeto de reflexão de Pessoa em diferentes momentos. Mas, aqui, a rasura do poema antecedente revela um nível extremo de controle sobre a obra, por estar associada a um gesto cabalístico, similar à instrução que Pessoa dava a Casais Monteiro, no “P. S.” à carta de 13 de janeiro de 1935, impedindo-o de reproduzir em letra impressa o parágrafo sobre o ocultismo (Pessoa 1999). Aqui, o gesto repete o próprio tema abordado, pois, ao ser suprimido, o poema original, embora antecessor, não alcança a glória d’ “Os Colombos”, o seu substituto. Eis a ironia.

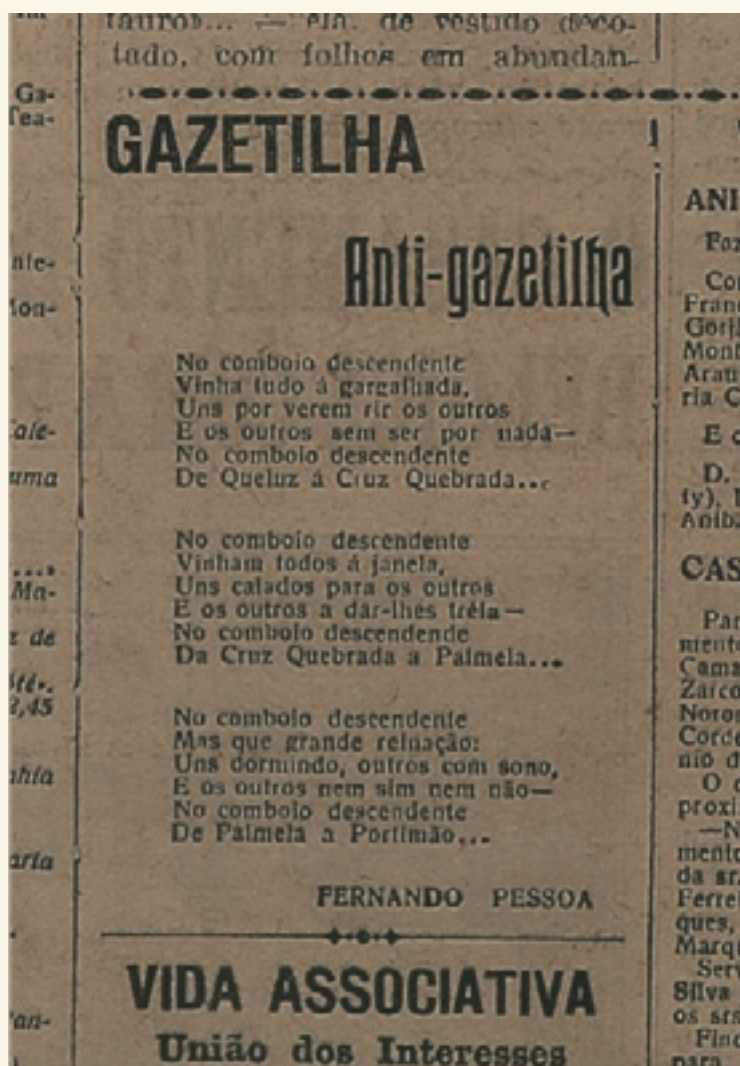


“Mar Português”

“Anti-gazetilha” (1926)

A partida se estende pelo seu movimento mais explícito, que foi sem dúvida a publicação do poema “Anti-gazetilha”, assinado por Fernando Pessoa, no jornal *Sol* (1926). Posteriormente, a *presença* (n.º 18, jan. 1929) publica “Gazetilha” em sua capa, com a mesma estrutura estrófica de “Anti-gazetilha”, embora tratando de tema diverso. O poema de Campos dialoga implicitamente com o seu *Heróstrato* (2000), por tratar, em tom de vaticínio, da fama póstuma dos homens que foram anônimos em seu tempo – os poetas, os filósofos e os geômetras –, mas que sobrevivem em comparação com a fugacidade dos “grandes homens do Momento” (Pessoa 2013b, 328). Já o poema assinado por Pessoa, também distribuído em três sextinas em redondilha maior, com rimas nos versos pares, ritmo bem demarcado e distribuição rigorosamente espelhada, descreve uma cena urbana, de passageiros sem identidade, seja no presente, seja no futuro, a viajar por um comboio ao longo de três estações. Embora esteja contextualizado na cidade, de onde as notícias costumam ser tiradas, pelo seu caráter corriqueiro o poema não traz qualquer notícia. Nada aconteceu, a não ser o que acontece todos os dias. “Gazetilha” é a denominação que se dá à secção noticiosa, literária ou humorística de um periódico. Por que, afinal, “Anti-gazetilha”, ainda não tendo sido publicado o poema de Campos (e provavelmente sido escrito), senão para se contrapor de forma bem-humorada ao próprio jornal? A secção do *Sol* em que “Anti-gazetilha” é veiculado se chamava, precisamente, “Gazetilha”.

Repare-se, na imagem abaixo, como o acaso contemplou, com uma espirituosa manchete ao pé do poema, “Vida associativa – união dos interesses”, a associação entre o título da composição e a secção em que foi publicada.



“Anti-gazetilha”

presença: “Autopsicografia” (1931) e “Isto” (1933)

Mas, considerado à luz que a passagem do tempo lançou sobre a sua obra, o xeque-mate de Pessoa foi dado nas páginas da *presença* (1927-1940), a revista que, salvo os periódicos que não contaram com Pessoa como seu diretor, mais fez pelo escritor. Pessoa é o quarto autor que mais colaborou no órgão do segundo modernismo, ficando atrás apenas de dois de seus três editores. Foram 44 textos no total, o mesmo número de João Gaspar Simões, e muito próximo às 47 publicações de Adolfo Casais Monteiro. José Régio, por sua vez, assina 71 textos na revista.

A fase presencista das publicações de Pessoa se inicia a partir do quinto número da folha coimbrã (*presença*, n.º 5, jun. 1927) e se estende até depois do seu falecimento (30 de novembro de 1935), com a publicação de cinco poemas inéditos (*presença*, 2.ª série, n.º 2, fev. 1940), tendo ocupado praticamente os treze anos de duração da revista. Entre crítica, homenagens e comentários, há nada menos do que dezoito textos a respeito do escritor na “Folha de arte e crítica”, tal como ela se subintitulava, incluindo um número *in memoriam*, o único exclusivamente dedicado a um escritor. Com base nessa fracção considerável ocupada por Fernando Pessoa, não nos parece exagero afirmar que, se Pessoa nunca foi um autor presencista, o contrário é plausível de ser constatado – a *presença* foi, em certo sentido, uma revista pessoana.

Entre essas contribuições destacam-se alguns dos poemas mais célebres de seus criadores, como “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa, “Tabacaria”, de Álvaro de Campos, e o oitavo poema de *O Guardador de Rebanhos*, de Alberto Caeiro. Apesar disso, não há como ignorar a tensão existente entre o ideário estético da revista e a poética pessoana.

O introspectivismo subsumido no axioma central da publicação, “arte pela vida”, e a alusão à “falta de sinceridade” como um “vício” que inferioriza a literatura de seu tempo, vêm expressos, sob diferentes enfoques, em seus dois manifestos mais importantes, “Literatura viva” (*presença*, n.º 1, mar. 1927) e “Literatura livresca e literatura viva” (*presença*, n.º 9, fev. 1928), assinados por José Régio, e disseminados pela crítica de seus diretores⁴. Nesses manifestos se promove a criação literária de forma independente do seu contexto social. Essa concepção forneceu o mote para uma extensa polémica junto à geração sucessora. Os neo-realistas passaram a promover uma nova concepção de arte e a denunciar uma suposta alienação presencista. Uma síntese dessa celeuma está na acusação de umbilicalismo, feita por Álvaro Cunhal à poesia de Régio, o nome mais representativo do segundo modernismo em Portugal, em sua resposta sardônica ao autor de *As Encruzilhadas de Deus* (1936), intitulada “Numa encruzilhada dos homens” (*Seara nova*, n.º 615)⁵.

Que a discrepância entre o ideário presencista e a poética pessoana não fosse obstáculo capaz de impedir o montante das publicações de Pessoa na revista é de causar surpresa. Logo a sua primeira contribuição, o texto em prosa intitulado “Ambiente”, assinado por Álvaro de Campos, é um disparate em relação ao ideário exposto por Régio: “**Toda** a emoção verdadeira”, afirma Campos, “é mentira na inteligência, pois se não dá nela. Toda a emoção verdadeira tem portanto uma expressão falsa. Expressar-se é dizer o que não se sente.” E, arrematando o texto, segue-se o célebre período: “Fingir é conhecer-se” (*presença*, n.º 5, jun. 1927).

4 Estudada por nós em diferentes ocasiões: (i) “O Pessoa ‘Sincero’ de Casais Monteiro”. *Revista Estranhar Pessoa*. 2019, v. 6. Lisboa: UNL, pp. 17-29. (ii) “Marcos da fortuna crítica de Fernando Pessoa: o tempo cultural presencista”. *Revista Estranhar Pessoa*. 2017, v. 1. Lisboa: UNL, pp. 12-21. (iii) “Introdução à *Presença*”. *Zunâi* - revista de literatura e debates. 2005, v. VIII. São Paulo. (iv) “Segundo Modernismo em Portugal: Um Desafio Crítico?” *Estudos Portugueses e Africanos*. 2004, v. 25. Campinas: UNICAMP, pp. 69-86.

5 Cf. o estudo de Alexandre Pinheiro Torres (1977, 45-58).

É verdade que o autor de “Cântico negro” sempre defendeu a pluralidade de opiniões e de posicionamentos em quaisquer contextos, e que a liberdade do artista estava, em seus manifestos, preservada de qualquer tipo de impugnação ideológica ou social. Mas não é difícil cogitar que Régio tenha torcido o nariz para as cortantes convicções do texto de estreia de Campos. O hiato entre a expressão e a emoção expressa, ocupado pelo inevitável filtro da razão, a dialética entre o que é verdadeiro e o que é falso como realidade estética, e o seu reverso, a concepção de um sujeito da escrita, que substitui a, de uma vez por todas, decomposta integridade do caráter individual, são noções sequer arranhadas pelas reflexões estéticas do diretor da revista.

É justamente à autoconsciência, traço central da poética pessoana, que Régio se contrapõe, ao julgar, em *Literatura viva*, que embora o “artista moderno” procure pela “expressão directa, simples, organicamente ingénua”, encaradas como bem-vindas enquanto tais, essa não seria uma característica sua, justamente por ele estar contaminado pela consciência disso:

Ora ser conscientemente ingénuo, simples, directo, já é complicar-se. A complicação que julgo ver na Arte moderna pode, pois, tomar aparências de pouca sinceridade: O lirismo e a ironia, o abandono e a atitude, o subconsciente e a razão – emaranham-se na arte de vários mestres contemporâneos. (Régio 1993, 1)

É significativo reparar em como as características que Régio elenca, a título depreciativo, para identificar (discutivelmente) o artista moderno compõem o esteio da poética pessoana. O que Pessoa propõe é, simplificada e falando, a fusão desses opostos: o lirismo irônico, a atitude indiferente e a intelectualização da emoção. Régio, no entanto, ainda pensava que “o verdadeiro papel do crítico”, diante dessa confusão irremediável para a qual apontara, “é separar e discernir os simuladores, mais ou menos hábeis que eles sejam, dos criadores autênticos” (Régio 1993, 1). A censura (“simulador”) do diretor mais experiente da *presença* seria substituída, em artigo assinado pelo seu diretor mais novo, Adolfo Casais Monteiro, pelo título “O insincero verídico” (Monteiro 1958, 106-137), mas talvez ela tenha ressonância também, e com visibilidade nas páginas da revista, nas palavras do próprio poeta.

Quando Pessoa envia “Autopsicografia” para a direção da *presença*, já havia, portanto, movimentos que o antecederam nessa partida pregada a José Régio e companhia. Mas, dessa vez, não se tratava das considerações que o seu heterônimo mais intempestivo decidiu tecer a respeito da expressão poética – o que, de certa forma, escudava o próprio Pessoa. “Autopsicografia” é uma composição que, estruturada segundo o modelo tradicional – três quadras musicais, com rimas alternadas, em redondilha maior –, expõe uma *ars poetica* afim aos brilhantes desatinos de Álvaro de Campos, só que “ditos” por ele, Fernando Pessoa, e em versos inexcedíveis.

Afora o destaque conferido ao estranho título, as três estrofes que compõem aquele que se tornaria um dos poemas metalinguísticos mais conhecidos da língua portuguesa eram espremidas ao pé da página 9 do número 36 da *presença* (nov. 1932), encimadas por “De profundis...”, de Luiz Cardim, e “Epitáfio”, de António de Navarro, poemas cujo caráter sombrio já antecipava o anonimato que a passagem do tempo lhes reservaria.

O convencionalismo de perspectiva exposto por Régio contrasta com outro desacato de Álvaro de Campos, sua “Nota ao acaso”, publicada na revista *Sudoeste* (nov. 1935). Se a reproduzimos aqui, é por sintetizar o que entendemos ser o núcleo de “Autopsicografia”:

A maioria da gente sente convencionalmente, embora com a maior sinceridade humana; o que não sente é com qualquer espécie ou grau de sinceridade intelectual, e essa é que importa no poeta. (Pessoa 2015a, 114)

Embora fosse publicado em novembro de 1932, o original de “Autopsicografia” tem a data de 1.º de abril de 1931, não reproduzida na *presença*. Independentemente de o texto ter ou não ter sido redigido na data indicada pelo autor, não podemos esquecer que Portugal é um dos países que comemoram anualmente, em 1.º de abril, o que ali se chama de “dia das mentiras”, quando se costumam pregar peças como forma de lembrar a data. Ela tem, portanto, um caráter literário, por acrescentar um segundo sentido ao poema. De um modo ou de outro, nos interessa enfocar, neste momento, o seu primeiro verso. “O poeta é um fingidor”, que será retomado incansavelmente pelas gerações sucessivas em interlocução com Pessoa⁶, consiste, a bem considerar, numa proposição axiomática em desacordo direto com a aclamação regiana segundo a qual a arte superior é aquela em que o artista insuflou a própria vida.

Na sequência, com o intervalo de apenas um número, a *presença* publicava “Isto” (n.º 38, abr. 1933), novamente um poema distribuído em três estrofes, dessa vez quintetos hexassilábicos. Trata-se, a exemplo da composição anterior, de abordar o distanciamento entre sujeito elocutório e sujeito empírico, implicado na expressão poética, a intelectualização das emoções, ou, simplesmente, a arte da simulação. Mas, em comparação com “Autopsicografia”, esse texto já apresenta um caráter mais prosaico e argumentativo, o que parece harmonizar com determinado propósito.

“Isto” se apresenta, na página, segundo a mesma disposição do poema anterior, em três estrofes lado a lado. Coincidentemente ou não, a publicação ocorre novamente no ardiloso mês de abril. Recai sobre o seu *incipit*, também aqui, o nosso enfoque. Isso porque ele parece representar uma resposta do poeta: “Dizem que finjo ou minto/ Tudo que escrevo. Não” (Pessoa 2014, 262). Ora, esses versos já não poderão ser lidos como uma correção da leitura que teria se realizado de “Autopsicografia”? Aqui, o fingimento, que constitui o substantivo-chave no poema precedente, reaparece como verbo, e a título de rectificação. O eu lírico, ao aproximar duas noções similares, “fingir” e “mentir”, afasta-as com uma frase peremptória, “Não”, como se estivesse a explicar ao sujeito indeterminado do primeiro verso, “Dizem”, que a sua natureza de “poeta dramático” não se reduz à simples categoria de um impostor, ou, segundo as palavras de Régio, de um “simulador”. Essa palavra, proferida no manifesto de abertura da revista, ecoa no “fingidor” de “Autopsicografia” (simula-dor ≈ finge-dor), como uma reação de Pessoa, e muito a seu modo – travava-se um embate discreto, quase invisível, entre os escritores.

Sob esse ponto de vista, e apesar de muito simples, o pronome de quatro letras que se toma por título do poema, e que a princípio soa mais enigmático do que o neologismo do texto anterior, parece apontar para o propósito desse poema-resposta. É como se, num gesto performático, Pessoa estivesse a salientar, pedagogicamente, o princípio fundamental de sua poética. Daí a escolha pelo particular (“tudo que escrevo”), ao invés do geral (“O poeta é...”). Daí também o uso do dêitico, a salientar o caráter demonstrativo de sua composição: é “isto”, que aqui reafirmo, e não aquilo, que dizem a meu respeito.

6 Entre as quais a “poética do testemunho” de Jorge de Sena, formulada, no “Prefácio a *Poesia I*” (Sena 2013, 723-731), como “ultrapassagem” ao que, a partir de então, se passou a chamar, com certa naturalidade, sobretudo em círculos não-pessoanos, de “poética do fingimento”, nos parece o exemplo mais representativo.

Lendo o gesto: as montadas e os cavaleiros

Ao longo desta proposta de leitura, o que fizemos foi, basicamente, procurar ambientar um conjunto restrito de poemas em seu *locus*, em seu veículo público original. A parte final de um texto de Álvaro de Campos, há pouco citado, intitulado “Ambiente”, é sugestiva para refletirmos a respeito do que identificamos por “concepção pessoana de publicação”.

Imediatamente antes da citadíssima frase “Fingir é conhecer-se”, com que Campos arremata a composição, lê-se a intrigante passagem: “Os cavalos da cavalaria é que formam a cavalaria. Sem as montadas, os cavaleiros seriam peões. O lugar é que faz a localidade. Estar é ser” (*presença*, n.º 5, jun. 1927).

Esse é o tipo de consideração que se abre a múltiplas interpretações, a depender do contexto ao qual for aplicada. A relação proposta entre “cavalos” e “cavaleiros” parece indicar a força de determinação da circunstância sobre a constituição do significado, ou simplesmente a importância do contexto sobre o sentido do texto. À luz desta breve proposta de leitura, o “lugar” ou o “estar”, isto é, os jornais e revistas que oferecem o suporte material para os poemas aqui mencionados, contribuem para a conformação da “localidade” ou do “ser”, que sugerem a construção do entendimento.

Essa relação dialógica, conforme procuramos demonstrar, pelo modo sistemático com que se apresenta, não se estabelece como um efeito casual de leitura, mas de forma premeditada, como uma deliberação anterior, cujo papel foi determinante para uma etapa do fazer poético pessoano. Esta etapa identifica um pequeno, porém relevante, conjunto de poemas, senão todos eles compostos com direcionamento específico para a sua publicação, ao menos selecionados conforme um gesto que, em si mesmo, guarda um sentido.

A lista manuscrita a seguir⁷ não apenas revela o apurado grau de consciência de Pessoa sobre os seus projetos editoriais, como reúne, num único documento, sete dos textos aqui abordados:

- Orpheu 1 = O Marinheiro. (Opiario e Ode Triumphal).
- Orpheu 2 = Chuva Obliqua. (Ode Marítima).
- Eh Real! = O Preconceito da Ordem, e os 2 últimos sueltos.
- Exílio = Hora Absurda e Movimento Sensacionista.
- Centauro = Passos da Cruz.
- Terra Nossa, n.º 3 = A Ceifeira (menos 1 uma quadra).
- O Heraldo (Faro), 1.7.1917. = A Casa Branca Nau Preta.
- Theatro, n.º 1 = Naufragio de Bartholomeu.
- Theatro, n.º 2 = Cousas estylisticas, etc.
- Theatro, n.º 3 = 3.
- A Renascença = Impressões do Crepusculo.
- Contemporânea = (Programma).
- O Raio, n.º 12 = Chronicas Decorativas, I.
- A Ideia Nacional, Anno 2, n.º 20 (13 Abril 1916) = (pag. 4 (uma opinião).)
- Portugal Futurista = Episodios. (Ultimatum de A. de C.).

⁷ Publicada originalmente em *Sensacionismo e outros ismos* (Pessoa 2009, 276).

Opções 1 - O Maranhense . (Ofício e O Triunfal).
 " 2 - Chuva Obliqua . (O Maranhense).
Ex Real! = O Anunciação da Escola , e os costumes antigos.
Enche = Hora Absurda e Movimento Semacivista.
Contorno = Passo do Rio.
Terra Nova, n. 3 = A Bufeira (man. 1 quadra).
"O Herald" (Mus), 17.197 = A Cor Brava Não Peta.
Teatro, n. 1 = Tempo de Bartholomeu.
Teatro, n. 2 = Causa estylo-tico, etc.
Teatro, n. 3 = 3.
A Renascença = Imprensa de Capicual.
Contemporânea = (Programa).
O Raiz, n. 14 = Armas Decorativas, I.
W. M. Nacional, An. 2, n. 2 (10 An. 94) = [pag. 4 (uma opinião)].
Portugal Intelectual = Opusculos . (Publicações de A. de C.).



BNP/E3 48G-29r

Quando analisados à luz da interlocução que estabelecem com os seus veículos editoriais, esses escritos não têm o seu significado radicalmente alterado. O que se verifica, mais precisamente, é a abertura de uma segunda camada de sentido, que por vezes não apenas reforça, como complementa as leituras que recebem independentemente de seu contexto. É o que ocorre com "Hora absurda", cuja noção de exílio, já presente ao final do texto, é potencializada quando atentamos para a coincidência com o título e o editorial da revista que o veicula. Noutras vezes, como em "Anti-gazetilha" e "Isto", o diálogo com o suporte editorial tende a ser, não apenas complementar, mas tão ou mais determinante para o sentido do texto quanto aquele alcançado por sua leitura descontextualizada.

De forma mais ou menos decisiva, o que se entrevê em todos esses gestos editoriais é uma sombra tênue, quase invisível, mas que, se repararmos bem, risca por trás de cada composição o sorriso sibilino de seu autor.

Bibliografia

EXÍLIO. 1982. Edição fac-similada. Lisboa: Contexto Editora.

Ferreira, Sara Afonso. 2008. "Contemporânea", em *Dicionário de Fernando Pessoa e o modernismo português*. Coord. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Caminho.

Lourenço, Eduardo. 2020 (1973). *Fernando Pessoa Revisitado – Leitura estruturante do drama em gente*. Em *Obras Completas de Eduardo Lourenço, IX, Pessoa Revisitado, Crítica Pessoaana I (1949-1982)*. Coord., ed. e notas Pedro Sepúlveda. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 207-380.

Marinetti, F. T. "O Music-Hall", em *Portugal Futurista*, n.º 1, p. 41. http://ric.slihi.pt/Portugal_Futurista/revista

Martins, Fernando Cabral. 2008. "Impressões do crepúsculo", em *Dicionário de Fernando Pessoa e o Modernismo Português*. Coord. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Caminho.

Monteiro, Adolfo Casais. 1958. "O insincero verídico", em *Estudos sobre a Poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Agir, pp. 106-137.

Perrone-Moisés, Leyla. 1990. "O futurismo saudosista de Fernando Pessoa", em *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos (Secção Brasileira)*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, II vol., pp. 17-28.

Pessoa, Fernando. 1965. *Fernando Pessoa – Obra poética*. Org., intro. e notas Maria Aliete Galhoz. Rio De Janeiro: Aguilar.

Pessoa, Fernando. 1999. *Correspondência: 1923-1935*. Org., posf. e notas Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando. 2000. *Heróstrato e a Busca da Imortalidade*. Ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando. 2009a. *Ficções de Interlúdio – 1914-1935*. Org. Fernando Cabral Martins. São Paulo: Companhia das Letras.

Pessoa, Fernando. 2009b. *Sensacionismo e "Outros Ismos"*. Ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa: INCM.

Pessoa, Fernando. 2013a. *Cancioneiro – Uma Antologia*. Ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando. 2013b. *Poesia de Álvaro de Campos*. Ed. Teresa Rita Lopes. Lisboa: Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando. 2014. *Obra Essencial de Fernando Pessoa – Poesia do Eu*. 3.ª ed. Ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.

Régio, José. 1993. "Literatura viva", em *Presença – folha de arte e crítica*, n.º 1. Coimbra, 10 de março de 1927. Ed. fac-similada compacta. Tomos I, II e III. Lisboa: Contexto.

Sena, Jorge de. 2013. "Prefácio a *Poesia I*", em Jorge de Sena – *Obras Completas VIII*. Ed. Jorge Fazenda Lourenço. Lisboa: Guimarães.

Torres, Alexandre Pinheiro. 1977. *O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua Primeira Fase*. Amadora: Biblioteca Breve.

Zenith, Richard. "Pessoa 'inédito', 1915", em *Revista Colóquio/Letras*. Notas e comentários, n.º 176, pp. 191-194, janeiro 2011.

Revistas (capas):

https://modernismo.pt/images/revistas/RENASCENCA_capa.jpg

<https://modernismo.pt/images/revistas/exilio.jpg>

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/ea/Centauro1.jpg/300px-Centauro1.jpg>

<https://modernismo.pt/index.php/component/fabrik/details/28/37?Itemid=969>

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8e/Portugal_Futurista_1_1917.jpg

Páginas consultadas da *Digital Edition of Fernando Pessoa. Projects and Publications* (na ordem em que aparecem no texto):

Pedro Sepúlveda, Ulrike Henny-Krahmer, e Jorge Uribe (eds). *Digital Edition of Fernando Pessoa. Projects and Publications*. Coord. editorial de Pedro Sepúlveda; coord. técnica de Ulrike Henny-Krahmer. Lisboa e Colónia: IELT, Universidade Nova de Lisboa e CCEH, University of Cologne 2017ff.

<http://www.pessoadigital.pt/pub/Pessoa_Impressoes-do-Crepusculo/diplomatic-transcription> DOI: 10.18716/cceh/pessoa

<http://www.pessoadigital.pt/pub/Pessoa_Hora-Absurda/diplomatic-transcription> DOI: 10.18716/cceh/pessoa

<http://www.pessoadigital.pt/pub/Pessoa_Passos-da-Cruz/diplomatic-transcription> DOI: 10.18716/cceh/pessoa

<http://www.pessoadigital.pt/pub/pub/Pessoa_Episodios/diplomatic-transcription> DOI: 10.18716/cceh/pessoa

<http://www.pessoadigital.pt/pub/Campos_Ultimatum/diplomatic-transcription> DOI: 10.18716/cceh/pessoa

<http://www.pessoadigital.pt/pub/Pessoa_Natal/diplomatic-transcription> DOI: 10.18716/cceh/pessoa

<http://www.pessoadigital.pt/pub/Campos_Soneto_ja_Antigo/diplomatic-transcription> DOI: 10.18716/cceh/pessoa

<http://www.pessoadigital.pt/pub/Campos_Lisbon_Revisited_1923/diplomatic-transcription> DOI: 10.18716/cceh/pessoa

<http://www.pessoadigital.pt/pub/Campos_Lisbon_Revisited_1926/diplomatic-transcription> DOI: 10.18716/cceh/pessoa

<http://www.pessoadigital.pt/pub/Pessoa_Mar_Portuguez/diplomatic-transcription> DOI: 10.18716/cceh/pessoa

<http://www.pessoadigital.pt/pub/Pessoa_Anti-Gazetilha/diplomatic-transcription> DOI: 10.18716/cceh/pessoa

<http://www.pessoadigital.pt/pub/Pessoa_Autopsicografia/diplomatic-transcription> DOI: 10.18716/cceh/pessoa

<http://www.pessoadigital.pt/pub/Pessoa_Isto/diplomatic-transcription> DOI: 10.18716/cceh/pessoa

<http://www.pessoadigital.pt/doc/BNP_E3_48G-29r/diplomatic-transcription> DOI: 10.18716/cceh/pessoa

O desarrumador infinito

O encontro

Em entrevistas e no interior dos próprios ensaios, Eduardo Lourenço repetiu à exaustão o seu fascínio desmedido por Pessoa. E incessantemente assinalou o lugar que este ocupou no seu universo: um encontro de vida. O convívio intenso com o poeta de *Mensagem* teve consequências tão fundas que às vezes ficávamos com a sensação de que Eduardo Lourenço fora seu contemporâneo, em todos os sentidos da palavra. Um dia, quando trabalhava no plano das suas Obras Completas, justamente no seu gabinete, na Fundação Calouste Gulbenkian, numa conversa a propósito de um escritor com quem ele tinha convivido, ouvi-o sentenciar numa quase imperceptível inflexão irónica, daquela forma amena e desconcertante que às vezes ocorria: “Nunca conheci nenhum génio.” Para acrescentar em tom mais baixo, quase sussurrado, em modo de remate: “Só Fernando Pessoa.”

Não por acaso, no início do seu percurso de leitor de Pessoa, Eduardo Lourenço bateu-se em defesa da genialidade do poeta, numa empenhada revisão da crítica, esgrimindo argumentos para fazer face às dominantes leituras de pendor psicologista, assim como às críticas marcadas por um limitador reducionismo ideológico. Referiu numa entrevista que, nessa época de interrogações, quando em Coimbra já era assistente na Faculdade de Letras, na área da Filosofia, “Pessoa começava a figurar como um autor maldito e a minha primeira intervenção cultural foi a de defender o poder subversivo dos seus textos”¹. A citação é conhecida e reporta-se a um artigo seu, “Explicação pelo inferior ou a crítica sem classe contra Fernando Pessoa”, publicado no suplemento cultural de *O Primeiro de Janeiro*, em 26 de Novembro de 1952, no qual contestou interpretações do poeta marcadas pelo prisma neo-realista. O título do texto reenvia claramente, como tem sido assinalado, para uma resposta a um artigo de Mário Dionísio, saído nesse mesmo mês de Novembro – “Alberto Caeiro, poeta de classe”. A celeridade da resposta de Lourenço não acusa o mero impulso polemizador que o tom inicial poderia fazer supor (“Tivemos a explicação pelo sexo. Agora temos de aguentar, a todas as horas e de todas as maneiras, a explicação pelos interesses de classe.”). Percebe-se um evidenciado amadurecimento nesta tomada de posição. Aliás, a referência a “todas as horas” remete para um conjunto de textos saídos na revista *Vértice*, no ano anterior, subscritos por Luís de Albuquerque, Mário Sacramento e Vergílio Ferreira, em que estes autores se propunham ler Pessoa a partir da mesma chave ideológica.

Na entrevista ao *Expresso* acima referida, Eduardo Lourenço afirmou ter sido Pessoa “o desarrumador definitivo, naquela época, do discurso cultural português.” Foi precisamente nestas palavras que achei o título para

1 Entrevista concedida a Vicente Jorge Silva e Francisco Belard, “Um heterodoxo confessa-se”, *Expresso*, 16 de Janeiro de 1988.

a minha intervenção, pretendendo, a partir delas, apontar em Lourenço o enquadramento epocal no seu encontro com Pessoa; alterei o adjetivo pelo alcance que o termo “infinito” comporta numa aproximação ao complexo diálogo do ensaísta com o poeta de “Tabacaria”. Como o próprio Eduardo Lourenço sublinhou, a revelação do universo de Pessoa² constituiu para ele um grande “choque”, um profundo abalo de alicerces: “qualquer coisa que me causou uma perplexidade de toda a ordem, não apenas estética”³. Já nos últimos anos, quando foi distinguido com o Prémio Pessoa, numa entrevista, voltou aos termos superlativos ao relembrar o impacto causado por esse choque: “Deixava-nos desamparados. Foi o que me aconteceu. Esse desamparo produtivo obrigava a rever a minha própria bagagem cultural, os meus próprios mitos. O encontro com Pessoa foi uma assombração que, ao fim de tantos anos, permanece.”⁴ Pessoa foi um dos maiores questionadores das verdades estáveis para o pensamento de Eduardo Lourenço. Parece então ser quase natural a “aparição Pessoa” como uma espécie de revelação da própria vivência do estilhaçamento e da celebração dele. Abria-se-lhe outro mundo que lhe permitiria perceber algumas contradições ou entrar definitivamente no seio delas.

Remonta a 1952, como referi, o primeiro artigo onde o ensaísta publicamente revela o seu Pessoa, nesse plano em que se equaciona mundo e linguagem, pela via do poético. Com efeito, a década de 1950 é determinante na construção do seu extraordinário caminho enquanto intérprete da obra pessoana. Recorde-se que no Acervo de Eduardo Lourenço (Biblioteca Nacional de Portugal) se encontra uma folha de rosto com o título “A Poesia de Fernando Pessoa ou a Experiência do Nada”, com a data de 1952, e o correspondente manuscrito, um texto fragmentário com algumas lacunas, apresentado no IX volume das Obras Completas de Eduardo Lourenço, *Pessoa Revisitado. Crítica Pessoana I (1949-1982)*. Pedro Sepúlveda, o organizador do volume, refere que se trata do “primeiro ensaio escrito por Lourenço sobre a obra pessoana”⁵. Importa ainda lembrar que, já no final da década de 1940, Lourenço ideava projectos (folhas de rosto e instigantes títulos de ensaios) que condensavam verdadeiros programas:

ALBERTO CAEIRO / ou / a metafísica de Fernando Pessoa, 1949

ÁLVARO DE CAMPOS / ou / a compensação imaginária de Fernando Pessoa, 1949

RICARDO REIS / ou / a vontade poética de Fernando Pessoa, 1949

FERNANDO PESSOA / ou / o heterónimo essencial, 1949

É muito interessante observar aqui, nas múltiplas planificações encontradas no arquivo do ensaísta, semelhanças, aproximações que têm a ver com algo que Pedro Sepúlveda estudou e dizem respeito ao “modo como Pessoa legou os papéis à posteridade”. Felizmente, em relação à sua obra por organizar, Eduardo Lourenço pôde acompanhar parte do processo de “arrumação”.

-
- 2 Eduardo Lourenço refere que essa revelação ocorreu na década de 1940, através do conhecimento de três antologias fundamentais: *Poesia de Fernando Pessoa*, org. Casais Monteiro (1942); *Poetas Novos de Portugal*, org. Cecília Meireles (1944); e ainda o volume *Páginas de Doutrina Estética*, org. Jorge de Sena (1946).
 - 3 Entrevista concedida a António Guerreiro, “Sou um dissidente da minha geração”, *Relâmpago* n.º 22, Abril de 2008.
 - 4 “Os portugueses tendem a confiar na providência”, entrevista conduzida por Valdemar Cruz, *Expresso*, Lisboa, 5 de Dezembro de 2010.
 - 5 Sepúlveda, Pedro, “Introdução”, em Lourenço, Eduardo, *Pessoa Revisitado. Crítica Pessoana I (1949-1982)*. Obras Completas de Eduardo Lourenço, Vol. IX, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 22.
 - 6 Acervo de Eduardo Lourenço, BNP; folhas de rosto reproduzidas na revista *Colóquio-Letras*, n.º 171, Maio-Agosto, 2009, dedicada a Eduardo Lourenço, p. 249; e ainda no vol. IX das Obras Completas de Eduardo Lourenço, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 23.

A década de 1950: a *presença*, Torga e Pessoa

É na década de 1950 que, encontrando-se já no estrangeiro, Eduardo Lourenço começa a ter uma intervenção digna de registo em revistas e jornais de referência em Portugal. Pode dizer-se que entra em cena num certo espaço público intelectual de maior visibilidade. Gostaria de destacar aqui a sua colaboração no suplemento cultural de *O Comércio do Porto*, jornal onde emergem algumas das mais frutíferas reflexões de Eduardo Lourenço sobre a *presença*, que é perspectivada pelo autor como um dos momentos centrais da mitologia cultural portuguesa. Coabitando com gente que viveu o momento, Lourenço tem um olhar privilegiado sobre o acontecimento, captando-o com acurado distanciamento crítico. Não por acaso, o célebre texto de 1960 “Presença ou a contra-revolução do modernismo?”⁷ fez correr rios de tinta. O ensaio, que constitui uma das mais instigantes reflexões sobre o tema, tem atrás de si um percurso, desde uma primeira formulação em torno do discurso crítico do grupo, num artigo de 1956⁸, ao diálogo polemizante com Gaspar Simões, em 1957⁹.

É importante referir que as suas leituras à volta da revista e do grupo de Coimbra assinalam quase o contraponto com *Orpheu*. Aliás, data de 1955 um ensaio seminal exclusivamente centrado na ruptura operada pelo grupo modernista na cena literária portuguesa, “*Orpheu* ou a Poesia como Realidade” (*Tetracórnio*). Mas é também neste ano que é editado, em Coimbra, o ensaio “O desespero humanista de Miguel Torga e o das novas gerações”, onde encontramos uma expressiva contraposição entre *Orpheu* e *presença*, apresentada em termos muito directos, numa análise que incorpora a visão veiculada no texto de *Tetracórnio*. Se Torga representou para Eduardo Lourenço um indiscutível modo de superação de referentes literários demasiadamente constritores (presencistas e neo-realistas), este relacionamento acabou por ficar marcado por movimentos tensivos traduzidos numa leitura ambivalente da parte de Lourenço. Um dos vectores mais significativos nesta história de encontros e desencontros prende-se com a poderosíssima interferência de Pessoa. A partir daí, Lourenço jamais poderia ler Torga, ou qualquer outro autor, da mesma maneira.

Numa entrada do seu “Diário”, com data de Março de 1953 (divulgada no *Público Magazine*, em 1996), Eduardo Lourenço apresenta uma reflexão sobre a escrita diarística. Percebe-se que o texto, nas suas considerações genéricas, resulta de um profundo diálogo com a concepção torguiana sobre o género. Está em causa aqui a questão central da pose de uma pretensa sinceridade neste tipo de registo: “A leitura dos diários é penosa, mas torna-se insuportável quando da primeira linha à última a vontade de estilo nos pisca os olhos até à obsessão.” A entrada termina com uma forte invectiva: “Solitários esses que têm cinco, dez volumes para escarrar na face do público a sua solidão não solitária, a sua divina solidão? MERDA.” Noutro fragmento, escrito seis meses depois, em 10 de Setembro de 1953, uma nota onde se descortinam reminiscências gidianas e ecos pessoanos, é explicitamente questionada a ideia da auto-representação autoral, que marca a produção diarística de Torga, construída esta sob o signo da unidade. Tristão (o sujeito enunciador da nota) contrapropõe como alternativa o caminho da imagem “baralhada”, “destruída” – “Sinto que o Torga devia fazer esforços não para carregar no espírito dos seus leitores a imagem Torga, a visão-das-coisas Torga”, acrescentando que seria conveniente que a baralhasse ou destruísse.

7 Suplemento “Cultura e Arte”, *O Comércio do Porto*, 14 de Junho e 28 de Junho de 1960. No título do texto não apareceu a interrogação, reposta quando o ensaio foi republicado, em 1974, no livro *Tempo e Poesia*.

8 “Alguns doutrinários e críticos literários depois de Moniz Barreto. Psicologismo e a-historicismo de *presença*”, *O Comércio do Porto*, Porto, 8 de Maio de 1956.

9 “A correspondência Pessoa-Simões e o mito da *Presença*”, Suplemento “Cultura e Arte”, *O Comércio do Porto*, 12 de Junho de 1957.

Pessoa configura, num certo sentido, o único relacionamento de incondicional pendor identificativo, nascido de um encontro congenial:

Encontramos os autores com este sentimento de que fomos roubados, de que fomos já vividos, de que já fomos consumidos anteriormente. Por conseguinte, experimentamos um sentimento de fascínio e, ao mesmo tempo, quase de terror diante de gente que nos parece tão parecida connosco por dentro, não é?¹⁰

Por isso é importante referir que se a relação com Pessoa revela uma quase irrestrita identificação, também comportou um “íntimo confronto” nem sempre evidente, para utilizar termos de Luís Miguel Queirós¹¹.

Eduardo Lourenço, hermeneuta de Pessoa

A leitura dos textos pessoanos de Eduardo Lourenço, dentro de um quadro contextualizador, latamente considerado, na linha da cronologia, é profundamente iluminadora face ao próprio percurso do ensaísta *in fieri*. Os volumes sobre Fernando Pessoa na colecção das Obras Completas, organizados por Pedro Sepúlveda, ao darem a ver a linha do tempo da escrita dos ensaios, são reveladores em relação ao modo como Lourenço se aproxima de Pessoa. Deparamos com um caminho que configura uma iniciação, um desbravar de terreno: paralelamente às leituras da poesia, são decisivos os textos sobre a crítica pessoana nas várias versões éditas e inéditas, sobre textos críticos ou de edição de autores como João Gaspar Simões, Jacinto do Prado Coelho, Agostinho da Silva, Maria Aliete Galhós, Casais Monteiro ou Mário Sacramento.

Esse percurso é extraordinário pelo modo como se torna claro o ponto de chegada que é *Pessoa Revisitado*, publicado em 1973. Não é por acaso que este livro, talvez o texto mais orgânico de Eduardo Lourenço, tenha sido entrevistado pelo próprio como o seu romance (“romance de romancista imaginário por conta de Pessoa”), na sequência do juízo de um poeta próximo, Carlos de Oliveira. Podemos dizer que *Pessoa Revisitado* é um romance de testemunho; romance porque nele podemos entrever capítulos com personagens e molas imprevistas que fazem avançar a acção, das quais a mais surpreendente e de maior impacto é a descoberta de Whitman em Caeiro. Robert Bréchon, na recensão ao livro, resumiu lapidarmente que “a sua originalidade é a de unir a um método rigoroso, que integra as aquisições mais recentes da crítica, uma simpatia pelo seu objecto de estudo, uma atenção apaixonada, quase uma fé, que faz do autor mais do que um simples exegeta: um discípulo de ‘mestre Caeiro’”¹².

Poeta imaginário

Pessoa é para Eduardo Lourenço o guia-intérprete da modernidade, aquele que em formulações geniais sintetiza a funda expressão dos nihilismos contemporâneos que filosoficamente ecoam em outros lugares: a ausência de Deus, o vazio, o princípio da distância pela ironia. Pode dizer-se que a presença de Pessoa e a reflexão sobre a modernidade, de uma forma ou de outra, estão subjacentes a quase todas as leituras que, em contraponto,

10 *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 6 de Dezembro de 1986; entrevista conduzida por Inês Pedrosa.

11 *Público*, 2 de Dezembro de 2021.

12 Revista *Colóquio/Letras*, n.º 22, Novembro de 1974, pp. 93-94.

o ensaísta faz dos poetas modernos e contemporâneos. Lourenço, com extrema percuciência e finura analítica, vem mostrar a evidência, nem sempre revelada, de que no “espaço post-Pessoa”, nenhum poeta escapa à força da obra do autor da “Ode marítima”, em sua complexidade e diferença. O profundo conhecimento da poesia e da poética pessoais permitem-lhe como a ninguém estabelecer nexos, encontrar ecos, detectar diálogos improváveis. Pode traçar-se uma cartografia das leituras lourencianas que nos possibilite ver o impacto dessa voz matricial, em todos os textos sobre os poetas seus contemporâneos.

Os admiráveis *insights* apresentados nestas leituras (a partir de aproximações, afinidades ou diferenças) comportam uma energia propulsora essencial à escrita de Eduardo Lourenço. O ensaísta coloca-se no lugar dos poetas lidos, como se ele mesmo fosse o autor dos poemas. Como se se lesse a si mesmo enquanto poeta imaginário. A este respeito, é muito expressiva a referência aos poetas seus contemporâneos como “objecto de projecção”. Assim o refere numa entrevista em 1986: “Aquilo que há em mim de imaginativo, ou de imaginante, possivelmente se transfere para essa esfera de ordem crítica, em que os autores servem ao mesmo tempo de objecto de estudo no sentido tradicional e de objecto de projecção.”¹³

A vasta obra de Eduardo Lourenço sobre poesia constitui uma longa meditação que contém a sua poética: a extraordinária lucidez analítica associada ao lampejo intuitivo e à síntese. Intensidade e recuo. Aproximação ao objecto e sua devolução com uma luz em que o explicado não anula o imprescindível inexplicado. Reedita assim o mesmo jogo, fazendo do seu texto matéria activa, muito próxima de uma equivalência ou incorporação. Daí a nota melancólica, no seu discurso, que advém da perda antevista: o exercício crítico da leitura afigura-se também ele tarefa votada ao insucesso, na medida em que jamais se poderá dizer por outras palavras o que o poema revela.

Tristão não é apenas Tristão

Numa das muitas entrevistas que concedeu, afirma Eduardo Lourenço, nesse tom baixo e distanciado com que sedutoramente vai falando de si e dos outros, da literatura e do mundo: “A única coisa que verdadeiramente eu quero ser é escritor – o resto não me interessa nada. Poeta, ainda seria melhor.”¹⁴ Repetiu noutros lugares essa projecção desejante. Se Pessoa é o grande desarrumador para toda uma geração e, em sentido forte, também para Eduardo Lourenço, pode igualmente dizer-se que, na mesma linha, Pessoa é para Lourenço o grande arrumador. Aquele que dá sentido ao não-sentido. E existe aqui uma questão muito interessante. Se é Pessoa quem, sem dúvida alguma, lhe abre irrestritamente todos os caminhos, todas as vias, é também Pessoa quem lhe revela a impossibilidade da criação como destino exclusivo.

Lembre-se que a estreia de Eduardo Lourenço na imprensa é literária, ainda que timidamente, quando estudante universitário em Coimbra. O primeiro texto a receber forma de letra na imprensa foi um conto, “Ti Curandeiro”, publicado em 1943, no *Diário Popular*, texto em que repercute a influência de Torga, mas onde se vislumbra o sentido metafísico, que marcará as suas futuras reflexões ensaísticas, explicitado nas recorrências de um expressivo *leitmotiv*: “Tudo escapa para a vida ou para a morte...”. No ano seguinte, o poema “Aceitação”, publicado na *Vértice*, é uma espécie de lema que dá conta dessa mesma inquietação metafísica que o acompanhará. Aqui, afastando-se do ideário neo-realista da revista a que também esteve ligado, não deixa de se sentir o influxo da voz de Pessoa: “que tudo morre em mim/ entre o sim

13 *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 6 de Dezembro de 1986, pp. 2-6, entrevista conduzida por Inês Pedrosa.

14 *Visão*, 22 de Maio de 2003.

e o não/ da minha contradição". E é muito interessante assinalar o facto de a sua página no tradicional "livro de curso" coimbrão, ao invés das habituais quadras assinadas por colegas, apresentar um texto seu, um curiosíssimo ensaio dramático, diálogo entre duas personagens – a figura auto-referencial de um "Ele" e a "Pitonisa".

Os primeiros anos da década de 1950 constituem um marco no percurso de Eduardo Lourenço que merece uma particular atenção. Por aquilo que é mais imediatamente perceptível, mas também por aquilo que se deixa entrever no que é menos exposto. Repete-se à exaustão que Eduardo Lourenço vem da filosofia para a literatura. Não deixa de ser verdade. Mas o contrário também se aplica. Já vimos como, no início, os seus escritos, em termos estritos de apresentação pública, ainda que parcos, pertencem ao domínio do literário. Como afirma numa das páginas do diário, foi justamente a experiência da literatura que mais fundo o marcou: "Tudo quanto toquei me formou e deformou. Como um búzio desejei guardar o mar dentro de mim. De todas as experiências, a que me marcou mais fundo foi a da literatura." (13 de Setembro de 1953)

O Acervo de Eduardo Lourenço, para além das magníficas páginas do seu diário, dá a ver ainda um considerável número de esboços, de projectos anunciados. É o que se pode observar relativamente à ideação de um texto ficcional para o qual não só existem títulos como também listas de personagens. Várias folhas de rosto, com datas de 1950 e de 1951, acolhem os títulos. Curiosamente, para muitos desses projectos, encontram-se alternâncias, oscilações que revelam os termos da não-fixação. Um exemplo extraordinariamente eloquente revelado nessas folhas de rosto prende-se com a transição, com o modo como o mesmo projecto tanto é assinado por Eduardo Lourenço como por Tristão. É o que se pode ver em relação ao delineamento de um texto ficcional para o qual não só existem títulos como listas de personagens:

EDUARDO LOURENÇO // OS CRAVOS BRANCOS / ou / ANA SÍLVIA? / ou / OS AMANTES LÚCIDOS / ou / OS PEQUENOS DANADOS // Bordeaux // 1950

EDUARDO LOURENÇO // OS CRAVOS BRANCOS // 1951 // Coimbra

TRISTÃO BERNARDO // ANA SÍLVIA /ou / OS CRAVOS BRANCOS // 1951 // Coimbra

PERSONAGENS // Ana Sílvia / Alberto / Marta Maria / Cláudio / Mãe / Pai / Criada / Afonso Gomes / Parentes / Cangalheiros¹⁵

As variações onomásticas ocorrem no complemento de um termo fixo (Tristão) motivadamente procurado: Tristão Marcel, Tristão Georges ou Tristão Bernardo. Neste último, encontramos o eco do nome próprio (Eduardo/Bernardo), numa interessante coincidência com o conhecido anagrama Pessoa/Soares para o autor do *Livro do Desassossego*.

Mas Tristão é mais do que um simples nome nos apontamentos e planos editoriais. Em rigor, não se trata de um mero recurso de variação onomástica. Estamos diante de esboços para uma figura ficcional, espécie de semi-heterónimo, onde ocorrerá o diálogo com o exemplo pessoano. Para esta criação provavelmente terá sido decisiva a carta sobre a génese dos heterónimos publicada na antologia de Casais Monteiro. O fascínio pelo jogo com os nomes, em exercícios ficcionais, pode servir-nos de pista, entre outras. O que é posto em movimento não é o jogo presencial do duplo e do uno como aquele que foi praticado por Régio e Torga. Também Eduardo de Faria se debateu com as questões da assinatura, tendo muito cedo subscrito alguns textos com o nome Eduardo Coimbra. Após a entrada em cena de Pessoa, a projectada literatura própria será alvo de uma exigência desmesurada.

15 Revista *Colóquio/Letras*, n.º 171, Maio-Agosto 2009, pp. 74-77.

A Casa Perdida

Sobre o diário de Eduardo Lourenço, uma ideia mais ou menos vaga vai sendo formada através dos excertos que nos vão chegando às mãos, em jornais e revistas (desde o *Expresso*, em 1982, à *Colóquio/Letras* n.º 171, em 2009, e até ao presente em números diversos do *JL*), assim como em outro tipo de publicações, como a fotobiografia, *Tempos de Eduardo Lourenço*¹⁶. As expectativas do leitor intensificam-se na exacta medida em que os fragmentos revelados se multiplicam e o objecto-livro nos escapa. O autor falou de interrupções, de cortes. E várias vezes falou de perdas, de desaparecimentos. Desejaríamos contrariá-lo sobre os descaminhos dessas laudas com letra de paciente monge copista. O Acervo conservado dá-nos alento. Desejamos um novo livro para futuro trabalho dos estudiosos e acima de tudo para maior comprazimento dos leitores.

O último título proposto pelo autor, *A Casa Perdida*, tendo um alcance simbólico cuja interpretação recuperamos, olhando para o mundo por ele escrito, também pode ser lido, no princípio e no fim, a partir do mais íntimo diálogo com Pessoa. A óbvia reminiscência pessoana advirá de um tão demorado convívio com esse fascinante universo de simulações, mas também aqui interferem com certeza as nossas próprias projecções expectantes. “Eu sou muito imitativo, mas, nesse capítulo, não faço de propósito”, afirmou justamente sobre o seu diálogo o autor do *Livro do Desassossego*. Aliás, o texto de Bernardo Soares é central, em vários planos, para a perspectivação do livro por vir de Eduardo Lourenço. Sem saber, logo nos anos 1950, ia-se aproximando, no registo literário das páginas do seu diário, de um universo próximo do do *Livro do Desassossego*. E entre várias coincidências estavam as variações sobre a autoria. Também a Pessoa essa questão se colocou, como foi assinalado por Pedro Sepúlveda: “O caso do *Livro do Desassossego* é provavelmente o exemplo mais claro do elo entre o livro e o problema da atribuição de uma autoria. Conhecem-se três atribuições de nomes de autor ao livro, realizadas em diferentes momentos.”¹⁷ A escrita ficcional de Eduardo Lourenço, sob a forma diarística, também teve vários projectos de título, e o início dos anos 1950 (1952, 1953, 1954) foi a este respeito um período particularmente fecundo¹⁸. Em 1952, era registada a seguinte indicação: *O livro da alma ou a educação portuguesa de Tristão Bernardo, Diário metafísico apresentado por Eduardo Lourenço*; em 1953, um título possível era *Tristão ou o Livro da Alma. Diário existencial apresentado por Eduardo Lourenço*. No mesmo ano outra titulação era apontada: *Tristão, palhaço do nada ou o Livro da Alma. Diário espiritual apresentado por Eduardo Lourenço*. Em 1954, apareciam denominações como *Memorial de um descrente* ou *Memorial da inconstância*.

Gostaria de destacar a propósito um testemunho muito tocante e revelador de Françoise Laye sobre Eduardo Lourenço. A tradutora do *Livro do Desassossego* para francês falou da figura luminosa que foi Lourenço, mas lembrou acima de tudo a força subterrânea das sombras “fugitivas nas páginas do seu diário, infelizmente inédito, como formas passando furtivas, no fundo de um qualquer lago obscuro”¹⁹.

Dentre as aproximações ao universo do *Livro do Desassossego*, vejam-se exemplos admiráveis como a recomposição ficcionalizada nas primeiras páginas divulgadas no n.º 171 da *Colóquio/Letras*, justamente no que toca ao episódio-chave da perda de fé na juventude. Nessas páginas, vemos

16 Baptista, Maria Manuel; Cruzeiro, Maria Manuela. 2003. *Tempos de Eduardo Lourenço. Fotobiografia*. Porto: Campo das Letras.

17 Sepúlveda, Pedro. 2012. *Os Livros de Fernando Pessoa*. Tese de Doutoramento: 17. Lisboa: FCSH-UNL.

18 *Colóquio/Letras* n.º 171, Maio-Agosto 2009, pp. 73-83.

19 <http://leduardolourenco.blogspot.com/2013/05/pensar-nove-decadas-de-amizade-n-18.html>, “Ler Eduardo Lourenço”, blogue do projecto de edição das Obras Completas de Eduardo Lourenço (tradução minha).

“Tristão”, em 1939, despedindo-se da aldeia em que nasceu para ir estudar Pintura em Paris. Como Eduardo Lourenço referiu a João Nuno Alçada: “Isto não é o Diário, são Folhas Diarísticas, muitas delas reescritas a partir do Diário, verdadeiramente dito.” A paisagem desta *Casa Perdida* é uma dominante paisagem seca, árida, onde se impõe um vento agreste. A paisagem interior, como a que é entrevista pelo escriturário da Rua dos Douradores, é igualmente desencantada. A leitura dos fragmentos do diário divulgados no número especial da revista *Prelo* dedicado ao ensaísta, em 1984, deixa vir ao de cima uma recorrência da poética lourenciana: o abandono melancólico, numa paisagem de um céu deserto de deuses, onde se recorta a figura do escrevente na contemplação de um crepuscular paraíso vazio. Na última entrada, que traz a indicação “Vence, Setembro 83”, é-nos dada a ler uma poderosa imagem, exprimindo essa sensação de perda: “O meu paraíso estava pregado do exterior, como um caixão, abrindo sobre o nada como uma falésia sobre o abismo.”²⁰

O não-livro

Eduardo Lourenço sabe que a sua verdadeira criação, muito à maneira do *Livro do Desassossego*, não aspira a uma forma fechada. Reportando-se à sua própria obra, também afirmou que a via “mais como uma errância. Deixei-me sempre levar pelas águas do tempo”²¹. Em anos mais recentes, a visão indefinida e fragmentária dos dias impalpáveis não deixará de dialogar com as páginas ofuscantes do diário/livro de Bernardo Soares.

Um dos aspectos mais instigantes prende-se com o modo como este “diário” (a sua obra ficcional) se projecta numa semelhança (apesar de todas as diferenças) com o que foi o modo de existência da obra de Pessoa. Como se Eduardo Lourenço ele mesmo quisesse inscrever a existência de páginas avulsas num livro por vir. Insistiu muito no carácter dispersivo, fragmentário do seu diário, e chegou a afirmar que ficou “sempre com a ideia de que nunca o publicaria” (entrevista *Diário de Notícias*, 2000). Uma das razões apresentadas prendia-se com o progressivo abandono do projecto, que tem, até onde se pode perceber, pelo que nos é dado ver nos diversos excertos revelados, dois momentos de intensa regularidade: década de 1950 e o período que se segue a 1982. Parece-me que o grande impulso para a retoma do diário surge a seguir à divulgação do *Livro do Desassossego*. Sendo claramente diversa a expressão, espantosos elos iluminam as afinidades. Talvez só depois da publicação do *Livro do Desassossego* é que Tristão tenha passado a ser encarado pelo próprio Eduardo Lourenço nos termos em que falou de Bernardo Soares: uma espécie de semi-heterónimo que, como este, escreve um “pseudodiário” sobre lugares descentrados – a sua casa perdida.

Post scriptum: a voz directa

§ A morte de Tristão Bernardo

Tristão Bernardo nasceu a 23 de Maio de 1923, numa aldeia beirã de camponeses pobres e contrabandistas próxima de Espanha; morreu a 13 de Agosto de 1951, de peste, segundo notícias dignas de crédito, em Aden, a caminho da Índia.²²

20 *Prelo. Revista da Imprensa Nacional Casa da Moeda*, número especial “Sobre Eduardo Lourenço”, Maio de 1984, p. 126.

21 *Pública*, 13 de Maio de 2007.

22 *O Livro da Alma ou a educação portuguesa de Tristão Bernardo. Diário metafísico apresentado por Eduardo Lourenço 1952, Colóquio/Letras* n.º 171, Maio-Agosto 2009, p. 74. A data de nascimento de Tristão é obviamente reconhecível. A data da morte apontará para a consciente extinção do projecto literário encarado como destino absoluto. Nesse sentido, a referência a Aden é profundamente iluminadora.

§ O editor de Tristão Bernardo

E nada mais haveria a acrescentar – a não ser para os seus amigos – se não fosse a existência destas páginas, que todos, de comum acordo, escolhemos de entre a massa considerável dos seus *Cadernos*. Nenhum de nós ignorava a sua existência. Mas começávamos a ter certas dúvidas sobre o seu destino, quando finalmente uma das suas amigas, certamente a última e cujo papel nos seus últimos momentos desconhecemos, nolos enviou.

É muito discutível a montagem dos textos escolhidos e segundo a minha opinião prestase a sugerir acerca da evolução espiritual de Tristão Bernardo uma ideia de continuidade que o original, desordenado e caótico, não pode permitir.²³

§ O discípulo dilecto

Coimbra, 8 Setembro 53. Gostaria de viver num convento onde o superior fosse Álvaro de Campos. Em lugar de nos perder na contemplação de Deus, adoraríamos noite e dia a sua Ausência. Talvez assim amássemos a vida como poucos antes dele a amaram. A miséria dos que perderam Deus sabendo-o, é uma sombra comparada à do meu Superior que nunca o pôde perder por nunca o ter achado. No fundo dela brilha, porém, a promessa devida aos que tudo tiveram em nada buscar por noite e dia o Tudo diante do qual coisa alguma é justamente nada.²⁴

23 *Idem*. pp. 74-75. Eduardo Lourenço oferece aos vindouros, em espelho, a chave de leitura da sua própria obra: “Uma ideia de continuidade que o original, desordenado e caótico, não pode permitir.”

24 *Prelo*. *Revista da Imprensa Nacional Casa da Moeda*, número especial “Sobre Eduardo Lourenço”, Maio, 1984, pp. 114-115. Este número da revista *Prelo* constitui um dos momentos mais importantes da divulgação de um conjunto de excertos do seu diário, sob o título “Espelho que volto com lentidão para mim...”. A publicação do *Livro do Desassossego* (edição de Jacinto do Prado Coelho, Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha) pouco tempo antes, em 1982, não terá sido alheia a esta selecção de entradas do diário e à sua divulgação. A referência ao “convento onde o superior fosse Álvaro de Campos” tornou-se um dos tópicos mais divulgados nos retratos de apresentação de Lourenço, concretamente em muitas das entrevistas que concedeu. Importa aqui repor a citação integral desta entrada do diário, que sintetiza fulgurantemente uma das mais fundas apreensões desse diálogo sem fim que o ensaísta manteve com Pessoa, o *desarrumador infinito*.

João de Alemquer: o mistério de um drama em inglês no espólio pessoano

para José Camões, com gratidão

Excessos e silêncios

Como sublinhou Saidiya Hartman, arquivos são feitos tanto de excessos quanto de silêncios¹. Para o tanto que se preservou, quanto se perdeu? Mesmo dentre o que se preservou, quanto se negligencia? O espólio pessoano é marcado por muitos tipos de excessos, perdas e negligências. Para o excesso, as dezenas de milhares de manuscritos que constituem o Espólio 3 da Biblioteca Nacional de Portugal (BNP/E3) – com a sua abundância de variantes, projetos e idiomas – são testemunho suficiente².

Em termos de perdas, quem quer que investigue o espólio pessoano por alguns anos terá a sua baleia branca melvilliana sempre por encontrar³, como as erradas cartas de Pessoa para Sá-Carneiro; eu próprio já passei meses à procura de uma “Formless Prayer” citada por Hubert Jennings⁴; sempre falta um rascunho de um dos “Passos da Cruz” para uma edição

-
- 1 Este *insight* de Saidiya Hartman vem do seu estudo das limitações dos arquivos coloniais. Hartman notou que, por um lado, “escândalo e excesso inundam o arquivo” (Hartman, 2008: 5); por outro, faltam “as histórias impossíveis [...] que nunca adquiriram valor legal e por isso não chegaram a ser registadas” (*idem*: 10); tradução minha.
 - 2 Os próprios excessos do arquivo de Pessoa geram silêncios sobre os seus contemporâneos, eclipsando-os. Por exemplo, ao rever a relação entre António Botto e Pessoa a partir de Botto (em vez de através do que Pessoa escreveu sobre Botto), Anna M. Klobucka apontou o “valor efetivamente avassalador da obra e da intervenção cultural de Pessoa” e a visão do modernismo português “como um sistema solar com o sujeito-Pessoa (e o evento-*Orpheu*) no lugar central”, questionando “tal tendência hierarquizante como um princípio metodológico de valor objetivo” (Klobucka 2018, 184). Agradeço a Jerónimo Pizarro a verificação desta e de outras referências, assim como a leitura atenta e generosa de um rascunho deste texto.
 - 3 Sobre as frustrações com os papéis extraviados do espólio pessoano, veja-se esta passagem nas memórias de Leyla Perrone-Moisés, sobre a filóloga Luciana Stegagno Picchio: “No mesmo ano de 1985, quando se celebrava o cinquentenário da morte de Pessoa, foi tomada a decisão oficial de fazer uma edição crítica de sua obra, que estava, até então, muito dispersa e textualmente controversa. Luciana foi indicada para dirigir essa edição [...]. Luciana deu pela falta de alguns originais. Perguntou por eles à bibliotecária [da BNP], e esta respondeu: ‘Esses estão com o professor Fulano, esses outros estão emprestados ao senhor ministro Sicrano...’” (Perrone-Moisés 2021, 143-44).
 - 4 “Ao discorrer sobre as composições inglesas feitas por Pessoa em 1904, Jennings menciona uma ‘Formless Prayer’, ressaltando-lhe um espírito de otimismo incomum em escritos posteriores do poeta [...]. Como achar o documento original da prece a fim de conferir a transcrição de Jennings?” (Pittella 2020a, 26).

crítica daquela guirlanda de sonetos, pois um manuscrito terá ficado com João Gaspar Simões⁵; José Barreto e eu ainda havemos de encontrar o suposto despacho ministerial mandando arrolar o espólio pessoano em 1969, que talvez nunca tenha existido oficialmente, porque não chegou a ser publicado no *Diário do Governo*⁶.

Sobre as negligências – uma outra espécie de silêncio –, uma das mais persistentes há de ser a exclusão do teatro pessoano do projeto de Edição Crítica de Fernando Pessoa publicado pela Imprensa Nacional – Casa da Moeda (INCM)⁷. Só em 2017 o teatro pessoano ganhou a sua primeira edição com aparato crítico-genético nos mesmos moldes das edições da INCM, mas não pela INCM e sim pela editora Tinta-da-china, em edição a cargo de Filipa de Freitas e Patricio Ferrari, com a colaboração de Claudia J. Fischer e a coordenação de Jerónimo Pizarro; outras edições críticas do teatro pessoano seguiram-se⁸, angariando interesse académico e provocações teóricas, como esta questão crucial:

Parece haver um *continuum* entre o metadrama heteronímico e as peças pessoanas num sentido estrito, mas isto é mais hipótese do que teoria literária, porque, apesar da vasta investigação sobre Pessoa, o seu teatro (i.e., a coleção das suas obras dramáticas) apenas recentemente ganhou as suas primeiras edições críticas [...]. Como estas edições críticas são ainda poucas e recentes, nós simplesmente não conhecemos bem o teatro pessoano – decerto não bem o suficiente para explorar ramificações intertextuais e teorizar mais solidamente o *continuum* drama-metadrama.⁹ (Pittella 2021, 217)¹⁰

-
- 5 Gaspar Simões confessa-o, ao indicar as datas de composição de vários manuscritos dos “Passos da Cruz”, “conforme se pode ver pelos originais que possuo” (Simões 1950, vol. 2, 71, nota). Vizcaíno e Pizarro juntam várias evidências de que “Gaspar Simões terá ficado com autógrafos de Fernando Pessoa em sua posse, possivelmente para mais tarde os vender” (Vizcaíno & Pizarro 2018, 331).
 - 6 Em 2018, o historiador José Barreto e eu percorremos as três séries do *Diário do Governo* publicadas de meados de 1969 a meados de 1970, em busca do despacho mandando arrolar o espólio pessoano; ainda procuramos menções ao despacho no Palácio da Ajuda, na Torre do Tombo e no Ministério da Educação, sempre sem sucesso.
 - 7 “O Marinheiro, drama estático em um quadro” publicado por Pessoa em *Orpheu 1*, em 1915, não foi incluído no volume mais recente da INCM, intitulado *Mensagem e Poemas Publicados em Vida* (Pessoa 2018a) – o que significa que a equipa editorial não considerou *O Marinheiro* como “poema”, embora tenha incluído *O Último Sortilégio*, que se aproxima de um monólogo dramático ao empregar aspas numa sugestão de *persona*. A única edição da INCM que incidentalmente incluiu fragmentos dramáticos *stricto sensu* foi a dedicada a Alexander Search, preparada por João Dionísio, a quem devemos a primeira publicação de alguns textos de *Marino* (Pessoa 1997).
 - 8 Seguiram-se à edição crítica do *Teatro Estático* as de: “O Amor” (Freitas 2017), *Fausto* (Pessoa 2018b), as partes 1 e 2 de *Marino* (Pittella 2020b e 2021) e a edição digital *beta* da *Trilogia dos Gigantes* (CET 2021) – mas estamos ainda longe de esgotar os excessos dramáticos da arca pessoana.
 - 9 Tanto Penteado quanto Sepúlveda, que comigo compuseram a mesa *Personae* no Congresso Internacional Fernando Pessoa 2021, abordaram esta pergunta. Penteado escreveu dois artigos sobre teóricos que ou levaram a sério ou propositadamente ignoraram “a chave dramática” que Pessoa considerava crucial para a sua personalidade (Penteado 2017 e 2018). Sepúlveda, no Congresso de 2021, esboçou “notas sobre as personagens pessoanas” que buscavam distinguir heterónimos de personagens teatrais e, por conseguinte, poesia lírica de dramática – distinções que não encontram dificuldades perante a grande fluidez do drama pessoano: por exemplo, os poemas-soliloquios de *Mensagem*, tida por obra lírica, estão relacionados com fragmentos épico-dramáticos de *Portugal*, que, por sua vez, têm uma relação direta com o drama *Pátria* de Guerra Junqueiro (Barbosa *et al.* 2020, 80); para mencionar apenas outro desafio, o protagonista de *Marino*, à beira da loucura, começa a referir-se a si mesmo na terceira pessoa, num estado de alteridade que prefigura a fragmentação dos heterónimos pessoanos (Pittella 2021, 223).
 - 10 Aqui traduzo, do inglês, algumas das minhas palavras na introdução à segunda parte de *Marino*, o primeiro drama em inglês escrito por Pessoa.

Apesar do trabalho rigoroso de uma porção de investigadores sobre as novas edições críticas¹¹, não faltam suposições e generalizações apresentadas como teorias firmes nos estudos pessoanos; o fato é que, enquanto o teatro pessoano não estiver completamente editado, teorizá-lo será, inevitavelmente, botar o carro na frente dos bois¹².

Para estabelecer o *corpus* do drama pessoano, é preciso mapeá-lo. Mesmo mapear o teatro inédito de Pessoa já não é tarefa simples, pois demanda identificar e distinguir, em vários estados de incompletude, poemas dramáticos, dramas estáticos, tragédias, autos, peças em prosa e verso em inglês e português, assim como traduções, numa busca sistemática pelas dezenas de milhares de papéis do espólio (Barbosa & Pittella). Dessa busca surgem questões inusitadas, não só de atribuição de obras a um ou outro heterónimo ou pré-heterónimo, mas também de autoria – como é o caso “João de Alemquer”, um mistério de longa data.

Alemquer com “m”

O texto que chamo de “João de Alemquer” é um misterioso drama em inglês no espólio pessoano. A peça é conhecida minha desde 2014 – e desde 2014 pergunto *Whodunnit?*, para usar uma expressão das novelas policiais que Pessoa apreciava.

À guisa de um brevíssimo estado da questão, vale lembrar que, se o teatro pessoano em português só há pouco começou a ser editado criticamente, o teatro em inglês é praticamente desconhecido. João Dionísio foi o primeiro a editar uma parcela significativa, dando a conhecer fragmentos de *Marino* com a edição da obra de Alexander Search (Pessoa 1997) – *corpus* que tive a oportunidade de ampliar (Pittella 2020b e 2021). Teresa Rita Lopes mencionou algumas vezes as peças inglesas esquecidas, entre elas *Duke of Parma* e *Prometheus Revinctus* ou *Rebound* (Lopes 2004, 128 e 138). E alguns fragmentos do *Prometheus* pessoano (menos de 20 por cento do *corpus*) foram publicados em *Prometeu e Fausto em Goethe, Pessoa e alguns mais* (Mendes 2018). Já o *Duke of Parma*, salvo por uma linha transcrita por Ferrari (2012, 229) e uma página facsimilada por Lopes (2004, 496), permanece 99 por cento inédito – e, pelo menos em volume de manuscritos, será equivalente ao *Fausto*. Além de *Marino*, *Prometheus Revinctus* e *Duke of Parma*, o espólio pessoano guarda a peça misteriosa com o “João de Alemquer”, que principia e finda com as páginas indicadas pelas Figuras 1 e 2:

Trata-se de 56 folhas de papel datilografadas apenas no rosto, em inglês, com pouquíssimas correções à mão (insuficientes para concluirmos se foi ou não Pessoa quem as fez), sem título e sem indicação de autor, mas com uma lista de *dramatis personae*.

As perguntas sobejam. Será uma peça completa ou quase completa, dado o número (significativo) de 56 páginas datilografadas? Será original ou tradução? Dadas as poucas correções, ganha força a hipótese de uma tradução: quando Pessoa escrevia textos originais, costumavam proliferar tanto correções quanto variantes; perante as poucas correções, é razoável

11 Só a edição crítica do *Teatro Estático* já suscitou uma série de releituras e novos estudos intertextuais, por exemplo, com Maeterlinck (Brantschen Berclaz 2018), Yeats (Silva 2018), Strindberg (Penteado 2020) e modernistas russos (Barbosa 2018); além disso, a recente tese de doutoramento de Penteado procurou “ampliar o espectro da abordagem na direção da múltipla tradição do drama moderno e contemporâneo,” reposicionando o *Teatro Estático* “à luz de peças de Raul Brandão, D. João da Câmara, Eugénio de Castro, Branquinho da Fonseca, Almada Negreiros e António Patrício, entre outros” (Penteado 2021b, 8).

12 Um problema relacionado a este seria: como defender a publicação de qualquer “obra essencial” ou seleção de “melhores poemas” de Fernando Pessoa quando ainda há tantos inéditos, a começar pelo teatro de um autor que se considerava “essencialmente poeta dramático” (Pessoa 1998, 178)?

11⁴⁴-2

ACT I.

A large room giving entrance to a factory-office. The bottom is taken up by two large running windows, which, being open, show a yard and part of the factory. On the left a door, and another door on the right. On the left and nearly at all the length of the scene a long table on which may be seen scales, books with samples of silk, little packages of silk, &c; and under it several sacks, &c. Round the table some chairs and high stools. On the right a tall group of shelves, many of which heaped with pieces of silk, and on the top cardboard boxes heaped up to the ceiling, which is crossed by many electric wires. Near the shelving a step-ladder, and, on the wall, a clock indicating twelve. It is noon.

SCENE I.

Adriana, José and afterwards Gonçalo.

Adriana (stretching a table-cloth over one end of the table on the left and putting down knives, forks and plates): While I'm laying the table, you can go and call them.

José: Perhaps they saw us come in.

Adriana: It isn't likely. Go quick. (José starts towards the right). Look here: you needn't say I came with you. (José, owing to having looked back, collides with Gonçalo).

Gonçalo: Eh, look where you're going! (To Ad.) I'm always banging up against something. (To J.) Tell my father to come to breakfast because -

Adr (interrupting): No, don't tell him anything. I want him to have a surprise.

Gon (shrugging his shoulders): Alright. (Exit José).

SCENE II.

Adriana and Gonçalo.

Adr.: You weren't expecting me?

Gon: No. What good wind blew you here? It's a case for me to be really thankful.



Fer: And if ^I stand in the way?

Gon: That's very simple. I thrust you aside.

Fer: But you ought to know that entering my house at night, like a thief, I have the right to kill you.

Gon: That's easier to say than to do. ~~Willing~~ He only kills who can; willing isn't enough. (Changing) And as for calling me thief, you'd better take care, because you're only strong in insults.

Fer: Although I'm not strong, I'm enough for a scoun -

Gon (moving so rapidly towards Fer., that Fer. steps back): Don't finish, don't finish, or you'll have to swallow the word!

Fer (running to the bottom): Oh! This can't stop here!

Gon (calmly) So much the worse for you. (Walks a little about the scene).

Fer (laughing sardonically) It's almost amusing!

Gon: You want to make me angry, but I've determined to keep calm. (continues walking to and fro).

Fer (taking a revolver out of a drawer unseen by Gon): Well, make yourself at home -

Gon (stopping in front of Fer): But I don't need to. I'm only waiting for a girl you offended as if - (changing his tone) I was losing control over myself.

Fer (arrogantly and with his hands in his pockets) Suppose I say Bertha won't leave this house?

Gon: You can say what you like. She'll go out all the same.

Fer (meaningly): I think ~~this~~ time you're wrong.

Gon (in a terrible tone, but with apparent calm): If I've told you that Bertha'll go out and that's enough.

Fer (same tone): By force?

Gon (same tone): I don't think it'll be necessary. But if it is, here are my arms.

Fer (same tone): I have some doubts.

Gon (same tone): You'll lose them in a moment.



imaginar a existência de um texto-fonte e, sendo Pessoa excelente tradutor, explicar-se-iam assim as poucas correções – pois Pessoa poderia estar a fazer uma tradução diretamente à máquina. Mas, se foi tradução, quem foi o autor? E qual seria o título original da peça?

Além do fato de haver poucas correções a apoiar a hipótese de uma tradução, temos as pistas oferecidas pela página de *dramatis personae* (Figura 3):

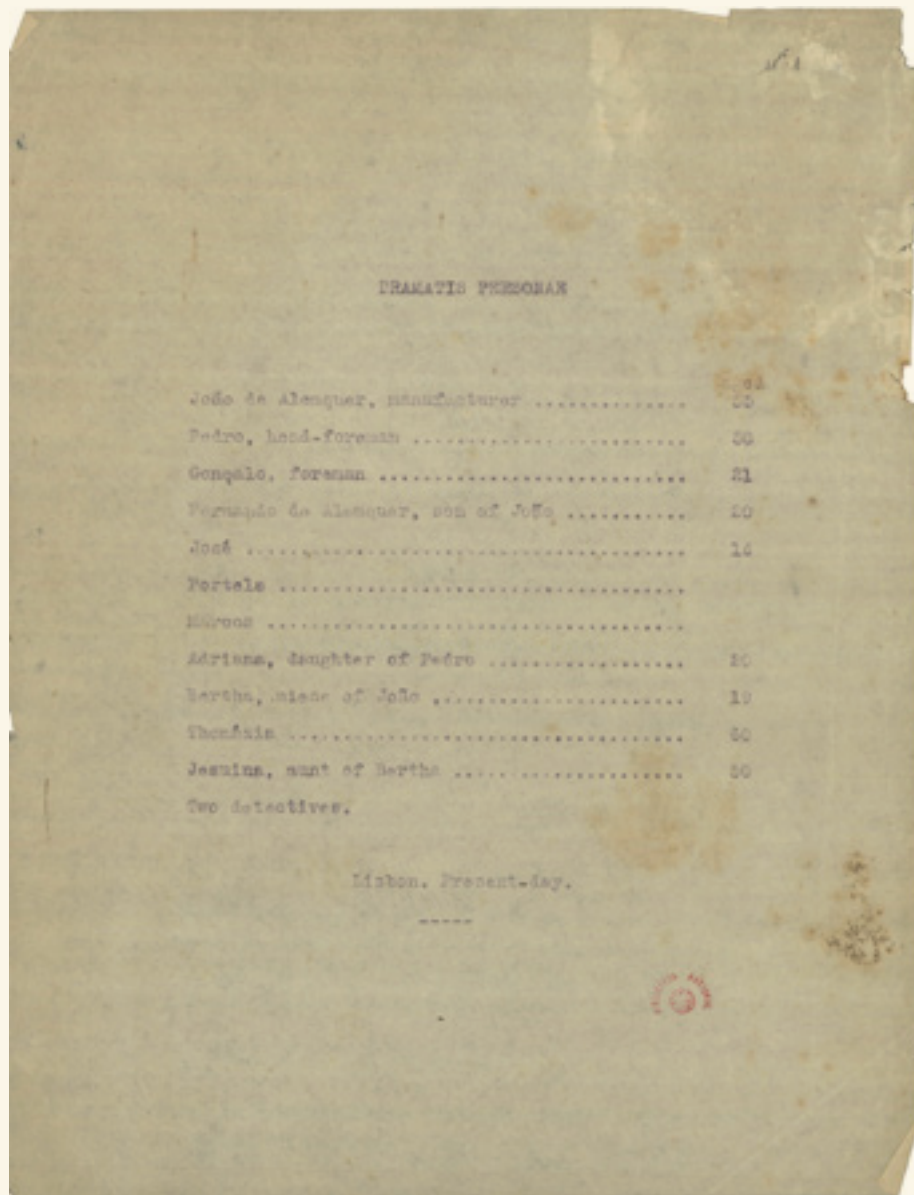


FIGURA 3
BNP/E3, 11¹⁵-1^r

1) embora sem título, o documento lista personagens com nome em português, sendo o primeiro deles o de “João de Alemquer, manufacturer”, que, pela coluna rotulada “aged”, teria 55 anos de idade; 2) abaixo da lista de *personae*, temos a indicação “Lisbon. Present-day.” Ou seja: eis uma peça inglês que se passa em tempo presente (o presente da sua escrita) numa indústria em Lisboa, sendo o seu protagonista um fabricante (“manufacturer”).

Quem já leu uma peça com o nome João de Alemquer? Para quem aprecia os clássicos, a primeira coisa que virá à memória talvez seja o “Alencar d’Alemquer” d’Os *Maias*, de Eça de Queiroz (1888, vol. II, 230), que não tem nada a ver com o nosso fabricante. Este “João de Alemquer”, escrito numa ortografia antiga (com “m”), é singularmente curioso, representando a segunda pista para descobrirmos quem terá sido o culpado por esta peça.

Se formos ao Google e buscarmos, entre aspas, “João de Alemquer” (na ortografia antiga), teremos míseros três resultados (Figura 4):



FIGURA 4
Resumo dos resultados da busca “João de Alemquer” pelo Google, outubro de 2021.

O primeiro resultado é a menção no programa do Congresso em que primeiro apresentei este argumento (logo, não conta); o segundo é uma personagem do festival do Bumba-meu-boi em Pernambuco, que não tem nada que ver com o nosso mistério, por acaso escrito com “m” (seja por erro, seja por estar na ortografia antiga); e o último é o autor de um texto comercial para o jornal *A Manhã*, de 1929, na ortografia antiga, que tampouco tem qualquer relação com o nosso drama. Ou seja, por aí não chegamos a lugar algum.

Se buscarmos “João de Alenquer” na ortografia modernizada (com “n”), os resultados já crescem para um total de quinze: três sobre um Hospital João de Alenquer; sete menções a pessoas reais com o tal nome, registadas em portais dedicados a genealogias; uma variação do nome do mestre Joham d’Alanquer no Arquivo Municipal de Lisboa, a referência mais antiga; um auto cível de 2013; dois *posts* em redes sociais (Facebook, etc.); e – *curiouser and curiouser!* – uma menção num dicionário de pseudónimos, no verbete “Carlos Lobo de Oliveira”, suspeito número um.

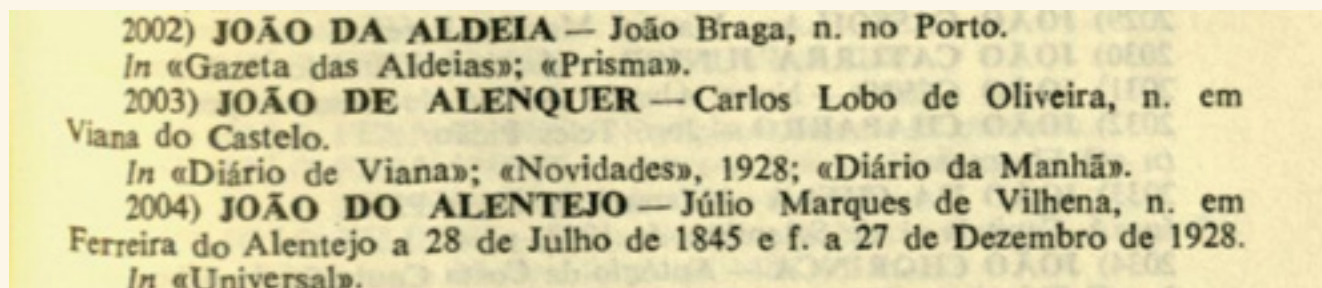
Carlos Lobo de Oliveira (suspeito #1)

Carlos Lobo de Olivhãa (1895-1973) foi um poeta e tradutor “cuja obra se iniciou, em 1912, em revistas literárias como [A] *Águia* [...], autor de *Meditação no Tempo*, *Silêncio Fechado*, *Noite Espiritual* e *Alegre Melancolia* (Prémio Antero de Quental em 1956)”, como explica Isabel Coutinho num texto cujo título, “O amigo de Pessoa e de Borges”, instiga ainda mais a nossa curiosidade detetivesca (Coutinho 2012).

Lobo de Oliveira é, de fato, um grande suspeito: a sua assinatura aparece na mesma página em que figura o nome de Pessoa, na revista *A Águia*, em 1912, ao fim do ensaio com que Pessoa fomentou a sua primeira grande controvérsia em Portugal, anunciando a vinda de um “Supra-Camões” (Figura 6):

As dedicatórias de Lobo de Oliveira em seus livros de 1935 na biblioteca particular de Pessoa, assim como a correspondência que os dois mantiveram (Coutinho, por exemplo, menciona uma carta de Pessoa de 1928), sugerem que a amizade entre os poetas, talvez iniciada com a publicação n’*A Águia* de 1912, terá durado até o fim da vida de Pessoa.

No *Dicionário de pseudónimos de Albino Lapa*, Lobo de Oliveira consta como tendo usado o pseudónimo “João de Alenquer” em 1928 (Figura 5).



Ora, qualquer detetive que se preze sabe que não há coincidências – e as pistas devem ser investigadas. Este caso, porém, fora das novelas policiais, é mera coincidência, e o emprego do pseudónimo por Lobo de Oliveira acaba por ser posterior à escrita da peça misteriosa, como se verá (quicá Lobo de Oliveira leu a peça em questão e gostou do nome do seu protagonista!).

FIGURA 5
Dicionário de pseudónimos de Albino Lapa, 1980, p. 89, pormenor.

Se tem um elemento *a mais*, não pode ser uma decadência da Renascença.—Tampouco pode ser uma reacção contra a Renascença. Se o fosse, a sua metaphysica seria *inteiramente opposta* á da Renascença, isto é, seria *de todo* anti-espiritualista. Ora, como veremos, o elemento espiritualista encontra-se presente—com mais ou menos, e por vezes com grande, nitidez—na poesia representativa dos românticos. Não é pois o Romantismo uma reacção contra a Renascença: envolve, sim, uma reacção, mas é contra outra poesia, claramente anti-espiritualista essa—a poesia do seculo dezoito.—Por exclusão de partes temos, portanto, infallivelmente que concluir que o Romantismo é, não já uma *epoca*, mas o principio de uma *epoca*; não é a Nova Renascença, mas o movimento precursor d'essa Renascença Nova. Constatada a inferioridade do Romantismo á Renascença, não ha outra hypothese a admittir.

(Conclúe).

Fernando Pessoa.

BÊNÇÃO DE DEUS

Olho prós céus! A luz, sulcando o mar,
—O mar da asa, o grande mar aéreo,—
Estende as velas brancas a cantar
A epopeia das ondas do mistério!

(†)

E a minha carne vai amanhecendo
Em estrofes de luz da branca aurora...
E os meus braços, fugindo, vão vencendo
—Qual asas brancas—pelo espaço fora!

Alvorada de luz! Semeia a Vida!
Esparge a água-benta desses céus!
—Nuvem que vai sorrindo, diluída...

E as coisas marmorizam-se um instante
Em carne de silêncio! Olhai distante:
—Um chuveiro de luz! Bênção de Deus!

Santa Marta, 4—VII—912

Carlos de Oliveira

Victoriano Braga (suspeito #2)

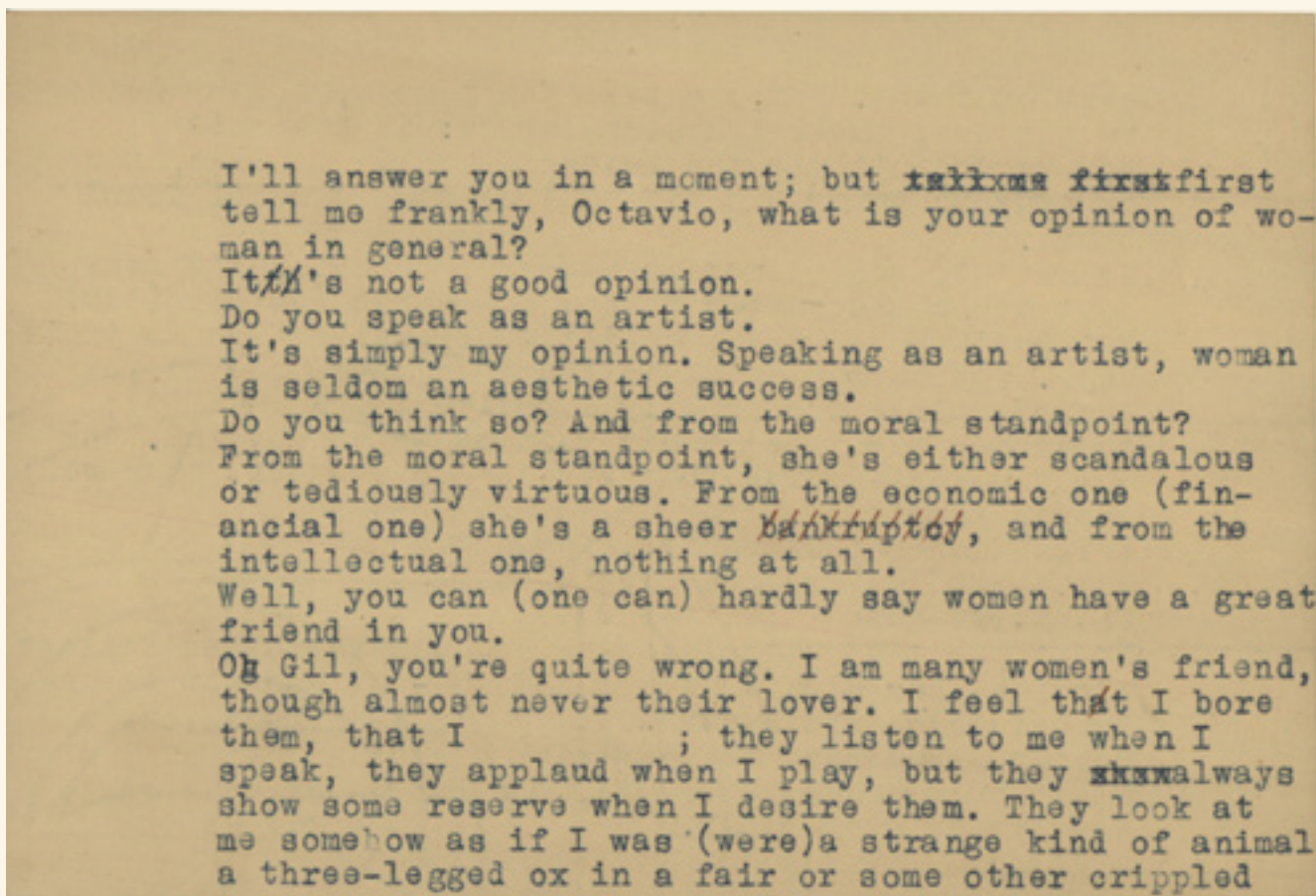
Como consta em MODERNISMO, Arquivo virtual da Geração de *Orpheu*, Victoriano Braga (1888-1940) foi polivalente:

Dramaturgo, tradutor e crítico de teatro. Ginasta de mérito, introduz o futebol amador entre nós. Faz moda. Como fotógrafo amador, retratou Guerra Junqueiro e Fernando Pessoa, para além dos nus de Almada. A sua escassa produção de teatro assenta numa construção convencional, mas eficaz, do enredo e insere-se na linha naturalista de análise psicológica e crítica social (Camões & Jorge 2017).

Embora o dicionário indique, subjetivamente, a obra como “escassa”, sabemos haver peças que foram esquecidas; ao editar o *Teatro Completo* do dramaturgo, Duarte Ivo Cruz inclui obras previamente inéditas e chega a mencionar “O Conselho da Noite” como obra “nunca publicada e perdida” (Braga 1999, 10). Essa pista levou-me ao seu espólio de Braga no Teatro Nacional de D. Maria II, em busca de qualquer menção a peças perdidas que oxalá contivessem listas de *dramatis personae*.

A pista era promissora, pois sabemos que Pessoa era próximo de Braga¹³: Pessoa menciona-o várias vezes em seu diário de 1913¹⁴; rascunha ensaios elogiosos sobre a obra *Octavio*, julgando-a “notável entre a multidão nulla das peças modernas, sejam de qual nação forem” (Pessoa 2013, 63); e, ponto crucial para a nossa investigação, chega a ensaiar uma tradução de *Octavio* para o inglês, como atesta um documento do espólio pessoano (Figura 7):

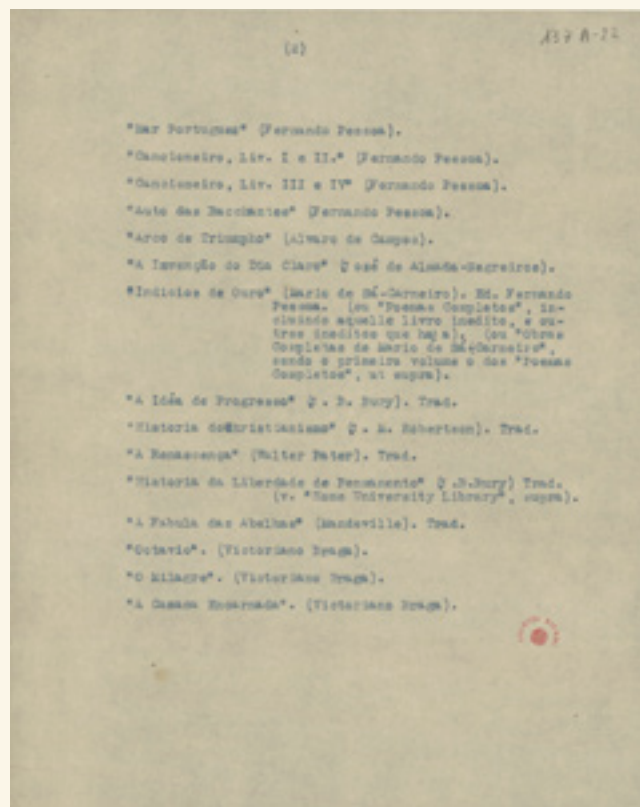
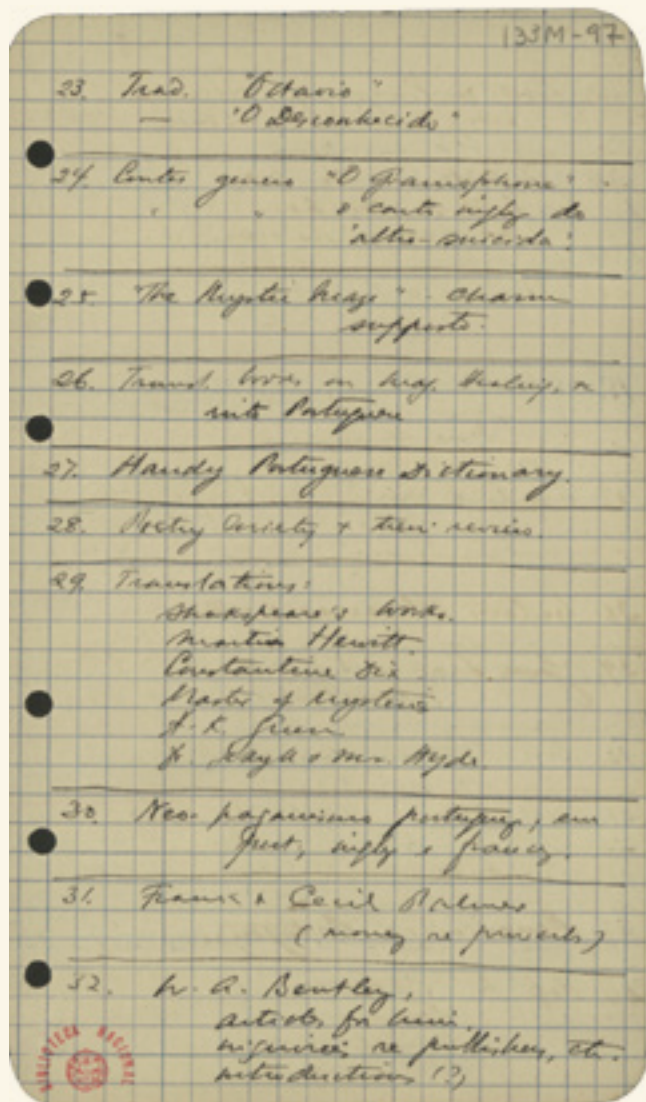
FIGURA 7
BNP/E3, 74-75^v, tradução pessoana de falas do Acto I de *Octavio*, a quo 1916.



13 Em nota biográfica a Victoriano Feyo Braga, José Barreto nota que o dramaturgo “era primo afastado de Fernando Pessoa, a quem foi apresentado em 1913 por Boavida Portugal” (Barreto 2016, 690).

14 O diário de 1913 foi publicado pela primeira vez por Lind e Prado Coelho (Pessoa 1966, 32-60).

Para além de *Octavio*, Pessoa ainda pensou traduzir outros dramas de Braga para o inglês, intenção registada em folhas de caderno¹⁵ e no plano editorial da *Olisipo* (Figuras 8 & 9):



FIGURAS 8 (ESQUERDA)
BNP/E3, 133M-97, c. 1917,

FIGURAS 9 (TOPO)
BNP/E3, 137A-22, c. 1921.

Infelizmente, a busca pelo espólio de Braga não resultou na resolução imediata do mistério, mas serviu para lembrar-nos da importância de resgatar mais este dramaturgo português, frequentemente esquecido, que terá certamente influenciado a obra de Pessoa – trabalho de investigação intertextual que vem sendo feito, por exemplo, por Penteadó, que dedicou um capítulo da sua dissertação de mestrado a “Victoriano Braga, Nicolas Evreinoff e as ideias teatrais de Pessoa” (Penteadó 2015, 98-119).

15 Pizarro transcreveu a lista completa nestas “três folhas quadriculadas tiradas de um caderno de seis argolas” que, em 1917, registam o intento de traduzir Braga para o inglês (Pessoa 2009, 434-38, 647).

Antonio Patricio, João da Câmara e Castello de Moraes (suspeitos #3, #4 & #5)

No espólio pessoano, o tencionado volume I de "From Portugal" (Figura 10), um ambicioso projeto de tradução de obras portuguesas para o inglês, imediatamente aponta para pelo menos três outros suspeitos: Antonio Patricio (1878-1930), D. João da Câmara (1852-908) e José Castello de Moraes (1882-1949).¹⁶

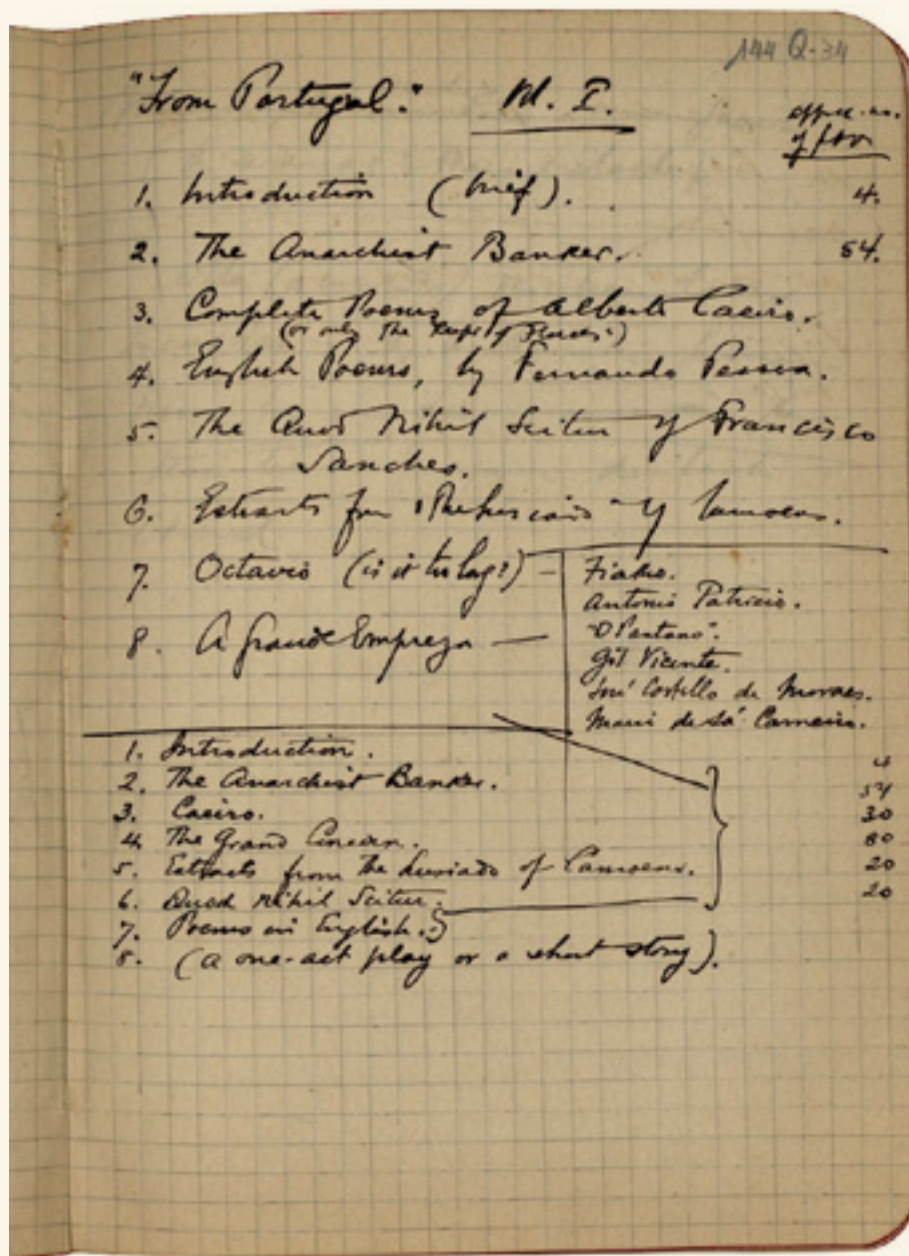


FIGURA 10
BNP/E3, 144Q-34, c. 1934¹⁷

16 Transcrito por Pizarro (Pessoa 2007, 80). O documento também menciona Fialho (de Almeida) e Mário de Sá-Carneiro, que, por terem obras muito mais conhecidas e estudadas, logo excluí da lista dos suspeitos.

17 Sepúlveda & Uribe (2017, 185-86) dataram o documento como de c. 1928 (datação que Penteadado segue em 2021b, 214). Contudo, *A Grande Empresa*, que consta na lista, só seria publicado em 1934; logo, a não ser que Pessoa tenha tido acesso ao livro de Castello de Moraes antes da sua publicação (o que é improvável, ainda que não impossível), o projeto em questão deve ser posterior a 1928.

Note-se que o documento regista, mais uma vez, a intenção de traduzir o *Octavio* de Victoriano Braga, além de obras do próprio Pessoa (traduções inglesas d'*O Banqueiro Anarquista* e dos poemas completos de Alberto Caeiro e os *English Poems* de Pessoa, que não precisariam de tradução). Ao lado do oitavo item da lista, “8. A Grande Empresa”, são indicados os suspeitos: Antonio Patricio, D. João da Câmara (acusado pela inclusão da sua obra “O Pantano”) e José Castello de Moraes (o autor da supracitada *A Grande Empresa*).

Tal como Pessoa e Lobo de Oliveira, Antonio Patricio foi colaborador d'A Águia. Em sua nota biográfica preparada por Sebastiana Fadda (2021), consta que estudou Matemática, formou-se em Medicina, mas se dedicou à diplomacia, sendo cônsul em Guangzhou, Manaus e Atenas, entre outras; o seu teatro insere-se na estética simbolista, com influências do drama histórico, como em *O Fim* (1909). Como fica evidente numa carta a Adriano del Valle, datada de 14 de Setembro de 1923, Pessoa tinha alto apreço pela obra de Antonio Patricio:

Para não demorar mais a remessa de algum dos livros dos prosadores portugueses, envio-lhe hoje, registado, o “Serão Inquieto” do Antonio Patricio. É um dos mais perfeitos livros de contos que se teem escripto em Portugal. Creio que appareceu cerca de 1909 ou 1910. Mesmo a segunda edição (identica á primeira), que é a que lhe envio, me custou bastante a encontrar, pois está, pode dizer-se, exgottada.¹⁸

A peça misteriosa discreparia da estética simbolista de Patricio, mas ainda investiguei a sua obra dramática, sem encontrar qualquer menção ao João de Alemquer.¹⁹

Passando a João Gonçalves Zarco da Câmara, conhecido como D. João da Câmara, temos um dramaturgo muito mais editado e celebrado, cujo nome chegou a ser indicado para o Prémio Nobel da Literatura em 1901. Segundo a enciclopédia *Brittanica*, João da Câmara herdou o teatro criado por Garrett e tornou-se o principal dramaturgo português no fim do século XIX, com peças como *Afonso VI* (1890), *Rosa Enjeitada* (1901), e *Os Velhos* (1893) (Atkinson *et al.* 1999). Na obra de João da Câmara, Penteado vê forças que remetem ao simbolismo de Maeterlinck e aos contos fantásticos de Edgar Allan Poe – forças que “irrompem brutalmente nos atos intermédios d'*O Pântano*, que chocaram a plateia do Teatro D. Maria II, habituada a retumbantes dramas de verniz romântico ou a ligeiras comédias de salão” (Penteado 2021b, 205). Ilustrando “a encruzilhada naturalista-simbolista na qual se situa certa dramaturgia portuguesa finissecular” (*ibidem*), não é admirar que Pessoa desejasse traduzir *O Pântano* – mas será a única peça de João da Câmara que Pessoa indicou querer traduzir, não havendo muitas outras razões para manter o famoso dramaturgo entre a nossa lista dos suspeitos.²⁰

A inclusão d'*A Grande Empresa* no projeto “From Portugal” parece ser a pista mais promissora; afinal, sabemos que João de Alemquer era um industrial. Não há muitos esboços biográficos de José Castello de Moraes (ou Castelo de Moraes, na ortografia atualizada). Como o escritor se destacou no género policiário com *Côneo* (1910), *Avé Eva* (1916) e *Sangue Bárbaro* (1924), o blog *Policiário de Bolso* oferece notas importantes, indicando que Castello de Moraes foi jornalista, contista e escritor policial, tendo colaborado com a revista *Ilustração Portuguesa* e outras publicações da época (Jeremias 2012)

18 BNP/E3, 114³-49^r.

19 Entretanto, a suspeita encerra mais uma importante relação intertextual para com o teatro pessoano, que Penteado (2021a) investigou no artigo “António Patrício e Fernando Pessoa: O ‘Teatro Escrito’ à luz do ‘Teatro Estático’”.

20 Esta menção a *O Pântano* será, se não a única, uma das raras referências diretas a D. João da Câmara no espólio pessoano. Penteado ainda propôs uma ponte Pessoa-Câmara via Mário de Sá-Carneiro, que declarou o seu apreço por *O Pântano* em “O teatro-arte (apontamentos para uma crônica)”, publicado em 1913; no texto de Sá-Carneiro, “o dramaturgo figura como um dos poucos portugueses que se mostraram capazes de edificar obra teatral à altura daquela concebida pelos mais destacados expoentes da dramaturgia europeia do período, como Ibsen, Maeterlinck e Hauptmann” (Penteado 2021b, 214).

– além de ter submetido a composição “Névoa” (de Março de 1917), dedicada ao próprio Pessoa, para o número 3 da revista *Orpheu*, que não chegou a sair (cf. Saraiva 1984).

Pela ligação de Castello de Moraes com Pessoa via *Orpheu* e pelo fato de o título da obra albergar a possibilidade de um protagonista industrial, estava eu convencido de que *A Grande Empresa* seria, enfim, a peça correta. Tratei, pois, de buscar uma cópia do livro na WorldCat.org, que indicava haver apenas um exemplar registado nas bibliotecas do mundo, na University of New Mexico. A biblioteca da Brown University, onde então eu me encontrava a investigar, conseguiu solicitar o volume via Interlibrary loan, estrategicamente omitindo o fato de a obra ser raríssima (depois ainda localizei uma segunda cópia na BNP).

Enquanto eu esperava a chegada do livro, dois outros documentos do espólio pessoano ajuntaram evidência circunstancial ao suspeito #5: uma carta astrológica de José Castello de Moraes preparada por Pessoa em 5 de setembro de 1934 (Figura 11) e um apontamento inédito²¹ de Pessoa sobre *A Grande Empresa* (Figura 12), que inclui os seguintes elogios:

É difícil escrever uma obra profundamente nacional, regional até – se ha regionalismo de cidade –, e, ao mesmo tempo, escrever uma obra universal, cosmopolita, inteligível nas sete partidas do mundo. Está neste caso a novella de Castelo de Moraes, obra profundamente nacional, no melhor e no peor sentido da palavra – no melhor porque revela o que ha de grande em nós; no peor, porque revela o que ha de pequeno. Obra profundamente universal, porque é a sintese portugueza de como se faz um grande negocio em qualquer parte do mundo.²²

Reparando que esta nota de Pessoa qualificava *A Grande Empresa* como novela (e não drama), ainda tentei imaginar a categoria de uma novela dramática em que coubesse a peça misteriosa; todavia, quando o livro emprestado do Novo México chegou às minhas mãos, mais uma hipótese ficou desmentida, mais um suspeito inocentado (Figuras 13 & 14).

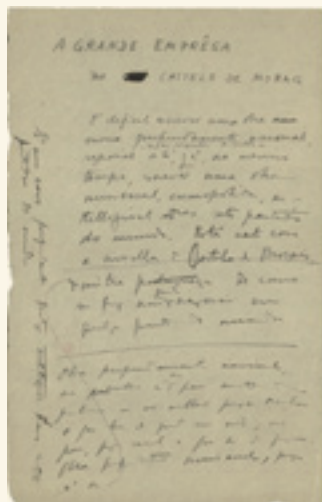


FIGURA 11 (ESQUERDA)
BNP/E3, 90³-32^r, de 5/9/1934

FIGURA 12 (CENTRO)
BNP/E3, 47-19^v, c. 21/10/1934.

21 Ainda que sem transcrevê-los, Prista indica a existência tanto da carta astrológica como deste apontamento em sua inventariação criteriosa dos suportes pessoanos de 1934 e 1935 (Pessoa 2000, 390 e 424).

22 BNP/E3, 47-19^v. Pizarro localizou sinopses datilografadas de “A Grande Empresa” e “Mensagem” feitas por Pessoa para a Parceria Antonio Maria Pereira, que publicaria ambos os livros em 1934. A sinopse (ou *blurb* publicitário) do livro de Castello de Moraes, claramente uma versão do ms. 47-19^v, encontra-se em 113P¹-69^r, com o seguinte texto: “Um grande negócio, feito em Portugal por gente como todos nós conhecemos, mas que é todos os negócios de todas as partes do mundo... Um fio de ternura, bem portuguez, mas, ao mesmo tempo, universal... É isto o romance de Castelo de Moraes – um dos raros romances portuguezes que conseguem ser cosmopolitas” (Pessoa 2018, 177); a variação ortográfica “portuguez/portuguezes” está no original.

A GRANDE EMPRÊSA

O homem é o único animal que faz negócios.

(Dos tratados de *E. Política*)

— Maldita chuva!... Ó menina Assunção, fazia-me um favor?

— Diga, senhor Crispim...

— Era o alicate... mas não se levante.

— ...

— Muito obrigado.

No aposento apenas dois ruídos. O da chuva nas vidraças a tamborilar impertinente e o traquinar de ferros na banca do relojoeiro. O trabalho da pequena — passar meias — era silencioso. Pela janela entrava uma luz côm de cinza

= 5 =

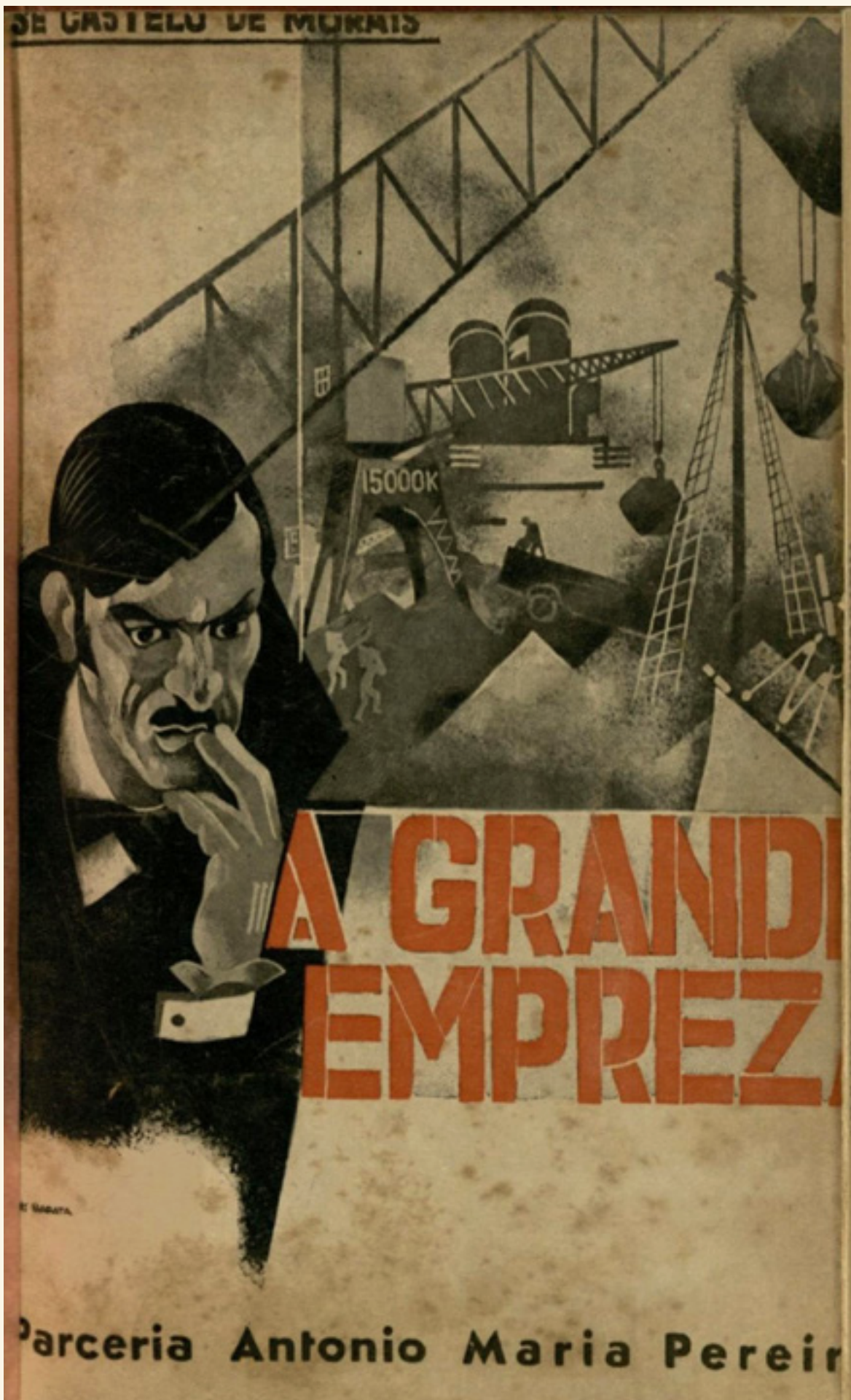


FIGURA 14
Capa de *A Grande Empresa* ou *Empresa*, constando as duas grafias.

Affonso Gayo (O Condenado)

No mesmo diário pessoal de 1913 em que aparece Victoriano Braga, está presente Affonso Gayo (1871-1941), inclusive no exato dia em que Pessoa é apresentado a Braga:

De dia nada a fazer nos escriptorios do Lavado e do Mayer. Estive na “Brazileira” com o Gayo, que me esteve expondo duas peças suas. Do mesmo thema, tratado diversamente. — Mais tarde fui à redacção do “Theatro”; apresentado por Boavida ao Victoriano Braga.²³

Segundo a preciosa conferência biográfica proferida por Lita Scarlatti em 1960, Affonso Gayo (ou Afonso Gaio, na ortografia modernizada) trabalhou como profissional nos jornais *A Tarde*, *A Marselhesa* e *Diário Ilustrado*, além de ter sido um dos fundadores de *O Progresso*. Por fim, viria a orgulhar-se de escrever para *La Nación* – como sublinha Scarlatti, que acrescenta: “E assim, firmado o pé no mundo das Letras, depois de jornalista foi contista, cronista, romancista, dramaturgo e poeta” (Scarlatti 1960, 3). E Gayo ainda seria realizador de cinema, co-dirigindo, junto com Mário Huguin, a adaptação para o cinema da sua peça *O Condenado*, representada pela primeira vez no Teatro Nacional Almeida Garrett, em 1916 (*idem*: 31). Filmado em 1920 e estreado em 1921, *O Condenado*, como observa Scarlatti, seria “um dos primeiros filmes de grande metragem realizados em Portugal, estando a interpretação confiada à grande atriz Virgínia, [e] a Joaquim de Oliveira, no papel de condenado” e, ainda, Almada Negreiros no papel de fidalgo cínico (*ibidem*).²⁴

Como já ficou dito, no seu diário de 1913, Pessoa indica que Gaio lhe expôs duas peças... Ora, a biblioteca particular de Fernando Pessoa abriga duas peças de Gaio (*Quinto Mandamento* e *Abel e Caim*), mas o número pode não passar de coincidência, pois a mais antiga delas, *Quinto Mandamento*, foi publicada em 1905 e oferecida a Pessoa em 1911, como consta na dedicatória do volume: “Ao meu presado amigo / Fernando Pessoa / Com particular estima / O seu amigo / Affonso Gayo / Lisboa, V-III-1911” (CFP, 8-207).

Logo, não faria muito sentido Gayo estar a expor, em 1913, uma peça já publicada e oferecida ao próprio Pessoa anos antes. Tendo sido representada pela primeira vez em 1905, no Teatro do Príncipe Real, *Quinto Mandamento* seria recusada dois anos mais tarde pelos quatro membros do júri do Teatro Nacional, como reconta Scarlatti: “Apresentada à leitura no Teatro D. Maria, em 1907, foi regeitada [*sic*] por ‘contrária à moral’, em virtude do marido ultrajado não matar o sedutor” (Scarlatti 1960, 24).

As peças que Gayo estivera a expor a Pessoa em 1913 poderiam ter sido, porém, versões ainda por publicar de *O Condenado* e *Abel e Caim* – esta última finalmente publicada em 1917 e também preservada na de Pessoa, com a seguinte dedicatória: “Ao meu presado amigo, ao tradutor, / para inglez, desta obra, o snr. / Fernando Pessoa / Como prova da minha admiração e amisade / Affonso Gayo / Lisboa, VI-IV-919” (Figura 15).

23 BNP/E3, 20-24r, 27 de fevereiro de 1913. No mesmo diário de 1913, Gayo surge duas outras vezes. Em 17 de fevereiro: “De tarde eu fallára com o A. Gayo que conta ir a Madrid para convencer a Rosario Pino a levar *O Desconhecido* em hespanhol, quando viesse aqui” (BNP/E3, 20-19r). Em 15 de março: “Fallando com o Af. Gayo na ‘Brazileira’. Elle disse varios disparates analyticos” (BNP/E3, 20-32r).

24 Infelizmente, hoje já não se encontram quaisquer cópias sobreviventes do filme de Huguin e Gayo (Sam 2019).

Ao meu querido amigo, o tradutor,
por si só, desta obra, o Sr.

Fernando Pessoa

ABEL E CAIM

Comprova da minha admiração
e amizade

Alfonso Gay

Leiria, - 11 - 11 - 919

DRAMATIS PERSONAE

Jolo de Albuquerque, manufacturer	10
Pedro, head-foreman	20
Gençalo, foreman	21
Fernando de Albuquerque, son of Jolo	20
José	14
Marcela	
Adriana	
Adriana, daughter of Pedro	20
Bertha, niece of Jolo	11
Theresa	20
Jessima, aunt of Bertha	20
Two Detectives.	

Lisbon, Present-day.

Personagens

JOLO D'ALBUQUERQUE, — INDUSTRIAL
 PEDRO BATALHA, — CONTRA-REINTE DE OFICINA
 GENÇALO BATALHA, — WEEVER
 FERNANDO D'ALBUQUERQUE, — FILHO DE JOLO
 JOSÉ, — APRENIZ
 JOAQUIM PORTILLA } OPERÁRIOS
 MANUEL MARCOS }
 ADRIANA BATALHA, — FILHA DE PEDRO
 BERTA D'ALBUQUERQUE, — NENHUMA DE JOLO
 JESSIMA D'ALBUQUERQUE, — TIA DE JOLO
 TERESITA, — COZINHEIRA
 UM AGENTE DE POLÍCIA
 * * *

(A ação passa-se em Lisboa, — actualidade)

FIGURAS 16 E 17
 Dramatis personae de Abel e Caim no original e na tradução.

ACT I.

A large room giving entrance to a factory-office. The bottom is taken up by two large running windows, which, being open, show a yard and part of the factory. On the left a door, and another door on the right. On the left and nearly at all the length of the scene a long table on which may be seen scales, books with samples of silk, little packages of silk, &c; and under it several seats, &c. Round the table some chairs and high stools. On the right a tall group of shelves, many of which heaped with pieces of silk, and on the top cardboard boxes heaped up to the ceiling, which is crossed by many electric wires. Near the shelving a step-ladder, and, on the wall, a clock indicating twelve. It is noon.

JOSE I.

Adriana, José and afterwards Gençalo.

Adriana (stretching a table-cloth over one end of the table on the left and putting down knives, forks and plates): While I'm laying the table, you can go and call them.

José: Perhaps they saw us come in.

Adriana: It isn't likely. Go quick. (José starts towards the right). Look here: you-mustn't say I came with you. (José, going to having looked back, collides with Gençalo).

Gençalo: Eh, look where you're going! (To Ad.) I'm always banging up against something. (To J.) Tell my father to come to breakfast because -

Adr. (interrupting): No, don't tell him anything. I want him to have a surprise.

Gen. (shrugging his shoulders): Alright. (Exit José).

SCENE II.

Adriana and Gençalo.

Adr.: You weren't expecting me?

Gen: No. What good wind blow you here? It's a case for me to be really thankful.

PRIMEIRO ACTO

Cena de comemoração aos escritórios da fábrica. O F. é convidado com duas largas janelas, as quais, estando abertas, deixam ver um pátio e parte da fábrica. A E. uma porta e a D. outra. Na E. e quase à toda a comprimento, uma longa mesa, em cima da qual estão: uma balança, livros de amostras, pacotes de peças de seda, e, debaixo, ao estrado, alguns cadeiras e bancos de madeira, etc. Em volta da mesa algumas cadeiras e bancos de madeira, etc. A D. um grande grupo de prateleiras, muitas das quais cheias de diversas peças de seda, caixas de papéis, e, em cima das caixas, que chegam até ao tecto, de onde partem fios electricos em todas as direções. Junto do estrado um escadote e, na parede, um relógio marcando as duas horas. É dia.

SCENA I

ADRIANA, JOSÉ, depois GENÇALO

(Estendendo uma toalha na extremidade superior da mesa da E., põe as panelas) Enquanto eu ponho a mesa, podes ir chamá-los, porches?

JOSÉ

Talvez eles nos tivessem visto ao atravessar o pátio.

ADRIANA

Não é natural... Não sei. Anda, vai depressa. (José indo aos pátios da D.) Olha! — escusas de lhes dizer que eu vim contigo. (José, por se ter voltado, esbarra com Gençalo)

FIGURAS 18 E 19
 Primeira cena de Abel e Caim no original e na tradução.

Pessoa foi tradutor para o inglês de *Abel e Caim*? Por ter algumas páginas ainda por cortar e por ostentar um título que em nada trai o seu enredo de uma greve numa fábrica, o volume tinha passado despercebido – e acima de qualquer suspeita – por muitas mãos, inclusive as minhas. Eis que a prova surge do lugar mais óbvio: a biblioteca do tradutor (Figuras 16 a 19).

Na versão publicada da peça, o prefácio de Gayo, datado “Dezembro de 1917”, termina numa espécie de manifesto:

O que o autor pretendeu demonstrar é a sua *intenção* numa obra que, podendo ter-se rodeado de episódios brilhantes, pitorescos e decorativos, se restringiu, apenas, aos elementos de emoção direta e fundamental para deixar no espírito de quem a *sinta* alguma coisa mais que se dedusa [*sic*] da sua estrutura geral.

Após cinco anos de escrita, podendo achar-lhe defeitos, não deixará, por certo, de admitir a presunção de que se o autor se encontra noutros pontos de vista, integrado, e movido pela corrente de ideias por que se bate heroicamente uma grande parte da humanidade, as quais hão de trazer uma nova moral ou novos elementos de construção das sociedades futuras. (Gayo 1917, 14)

Misteriosamente, os ensaios da peça no Teatro D. Maria II seriam suspensos em 1918, como noticia *O Seculo Comico* em 10 de Junho de 1918, com alguma seriedade por detrás do riso – a segunda rejeição de um drama de Gayo pelo Teatro Nacional (Figura 20).

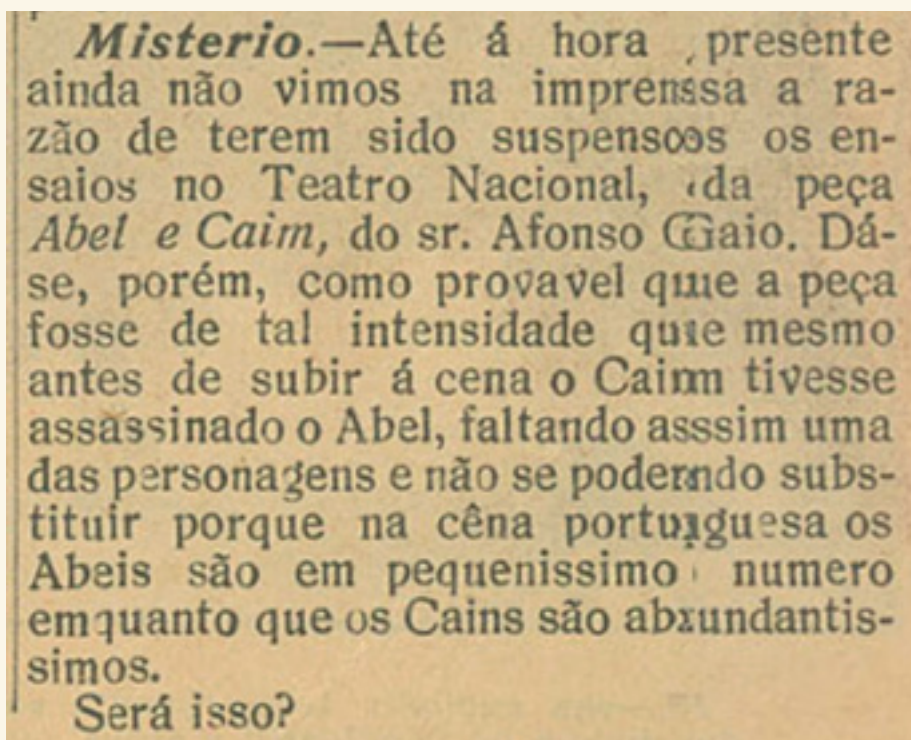


FIGURA 20
Nota na coluna “Bastidores” d’*O Seculo Comico*, n.º 1074; Certã, 1918.

Tendo em conta os cinco anos de escrita mencionados no prefácio, *Abel e Caim* deve, pois, ter sido uma das duas peças que Gayo apresentou a Pessoa em 1913, altura em que o poeta deve ter-se interessado por traduzi-la, do que resultaram as 56 páginas no espólio pessoano. Confrontando-se o original com a tradução, vemos que a tradução está praticamente completa, faltando apenas cinco falas da penúltima e nove da última cena (isto é, o equivalente a mais uma página datilografada, que aliás pode ter sido feita por Pessoa e ainda estará por encontrar nalgum espólio). Nada elementar, mas pelo menos este caso fica encerrado. Q.E.D.

Bibliografia

- Atkinson, William C., et al. "Portuguese Literature—drama and the novel". *Britannica*, 1999, <https://www.britannica.com/art/Portuguese-literature/Drama-and-the-novel>.
- Barbosa, Nicolás. "Pessoa e o drama russo: leituras e influências na primeira fase do Teatro Estático". *Pessoa Plural*, n.º 14, 2018, pp. 29–41, <https://doi.org/10.26300/atwp-p958>.
- Barbosa, Nicolás; & Pittella, Carlos. "Entre autos e outros: mapeando o teatro (édito e inédito) de Fernando Pessoa" [comunicação]. *Colóquio Internacional O Teatro de Fernando Pessoa: Trilogia dos Gigantes*. Lisboa, Universidade de Lisboa, 31 de Maio de 2019, <https://sites.google.com/site/coloiqutrilogiadosgigantes>.
- Barbosa, Nicolás; Pizarro, Jerónimo; Pittella, Carlos; & Sousa, Rui. "Portugal, o primeiro aviso de Mensagem: 106 documentos inéditos". *Pessoa Plural*, n.º 17, 2020, pp. 76–229, <https://doi.org/10.26300/djfd-kf82>.
- Barreto, José. "Os destinatários dos panfletos pessoanos de 1923." *Pessoa Plural*, n.º 10, 2016, pp. 628–703, <https://doi.org/10.7301/Z04X5600>.
- Braga, Vitoriano. 1999. *Teatro Completo: com peças inéditas*. Introdução, pesquisa e fixação de textos de Duarte Ivo Cruz. Lisboa: INCM.
- Braga, Vitoriano. 1927. *Inimigos: comédia em três actos*. Lisboa: J. Rodrigues & C.ª. <https://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-599>.
- Brantschen Berclaz, Erika. "Fernando Pessoa, leitor de Maurice Maeterlinck: do Teatro Estático ao drama em gente". *Pessoa Plural*, n.º 14, 2018, pp. 42–58, <https://doi.org/10.26300/d5qj-ah20>.
- Câmara, João da. 2006. *Teatro Completo*, vol. II. Pesquisa, organização, introdução e notas de Rita Martins. Lisboa: INCM.
- Câmara, João da. 1894. *O Pantano: drama em 4 actos*. Lisboa: Francisco Franco. <http://id.bnportugal.gov.pt/bib/catbnp/816235>.
- Camões, José; & Jorge, Maria. 2017. "Vitoriano Braga". *MODERNISMO – Arquivo virtual da Geração de Orpheu*. IELT-FCSH, Universidade Nova de Lisboa <https://modernismo.pt/index.php/v/794-vitoriano-braga>.
- Certã, Alexandre Augusto Ramos (Ed.). *O Seculo Comico*, ano xiii, n.º 1074, 10 Jun. 1918. Hemeroteca Digital (HML), http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OSeculoComico/1918/N1074/N1074_master/OSeculoComico_N1074_10Jun1918.pdf.
- CET – Centro de Estudos de Teatro. *Trilogia dos Gigantes: edição eletrónica* [beta]. CET/FLUL, 2021, <http://www.trilogiadosgigantes.com>.
- Coutinho, Isabel. "O amigo de Pessoa e de Borges". *Público*, 13 Jan. 2012, <https://www.publico.pt/2012/01/13/jornal/o-amigo-de-pessoa-e-de-borges-23753781>, acessado em 22 Dez. 2021.
- Fadda, Sebastiana. "António Patrício". *Teatro em Portugal*, Centro Virtual Camões, Centro de Estudos de Teatro, 2014, <http://cvc.instituto-camoes.pt/pessoas/antonio-patricio.html>.
- Ferrari, Patricio. 2012. *Meter and Rhythm in the Poetry of Fernando Pessoa* [tese de doutoramento]. Lisboa: Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/7424>.
- Freitas, Filipa de. "O amor: uma peça Inédita de Fernando Pessoa". *Pessoa Plural*, n.º 12, 2017, pp. 670–84, <https://doi.org/10.7301/Z0VM49H0>.
- Gayo, Affonso. 1917. *Abel e Caim: peça original em 3 actos (com um prefácio do autor)*. Lisboa: J. Rodrigues & C.ª. <https://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-206 & BNP>, <http://id.bnportugal.gov.pt/bib/catbnp/550768>.
- Gayo, Affonso. 1905. *Quinto mandamento: peça original em 4 actos (com prefácio do auctor)*. Lisboa: Centro Typographico Colonial. <https://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-207>.
- Hartman, Saidiya. "Venus in Two Acts". *Small Axe*, vol. 12, n.º 2, Jun. 2008, pp. 1–14, <https://doi.org/10.1215/12-2-1>.
- Jeremias, Detective. "Caleidoscópio 86". *Policiário de Bolso* [blog], 26 Mar. 2012, <http://policiariodebolso.blogspot.com/2012/03/caleidoscopio-86.html>, acessado em 22 Dez. 2021.
- Klobucka, Anna M. 2018. *O Mundo Gay de António Botto*. Lisboa: Sistema Solar (Documenta).
- Lapa, Albino. 1980. *Dicionário de Pseudónimos de Albino Lapa, compilado por Maria Teresa Vidigal*. Lisboa: INCM.
- Lopes, Maria Teresa Rita. 2004. *Fernando Pessoa et le drame symboliste – héritage et création*. Paris: Éditions de la Différence.
- Mendes, Anabela (Coord.). 2018. *Prometeu e Fausto em Goethe, Pessoa e alguns mais – cartografias dialogantes*. Lisboa: Edições Colibri.
- Moraes, Castello de. 1934. *A Grande Empresa*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.
- Oliveira, Carlos Lobo de. "Bênção de Deus". *A Águia*, n.º 11, Nov. 1912, p. 157.
- Penteado, Flávio Rodrigo. 2021b. *Pessoa Dramaturgo: tradição, estatismo, deteatrização* [tese de doutoramento]. Universidade de São Paulo. <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-25062021-203240/>.
- Penteado, Flávio Rodrigo. "António Patrício e Fernando Pessoa: O 'Teatro Escrito' à luz do 'Teatro Estático'." *Pessoa Plural*, n.º 19, 2021a, pp. 38–76, <https://doi.org/10.26300/ywr0-ce70>.
- Penteado, Flávio Rodrigo. "O marinheiro e o regime do infradramático." *Estranhar Pessoa*, n.º 7, 2020, pp. 53–67, <http://estranharpessoa.com/nmero-7>.
- Penteado, Flávio Rodrigo. "A chave dramática e a lenta abertura das fechaduras pessoanas." *Estranhar Pessoa*, n.º 5, 2018, pp. 49–61, estranharpessoa.com/nmero-5.
- Penteado, Flávio Rodrigo. 2015. *O Teatro da Escrita em Fernando Pessoa* [dissertação de mestrado]. Universidade de São Paulo. <https://doi.org/10.11606/D.8.2015.tde-29092015-154229>.
- Perrone-Moisés, Leyla. 2021. *Vivos na Memória*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Pessoa, Fernando. 2020. *Mensagem*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china.
- Pessoa, Fernando. 2018b. *Fausto*. Edição de Carlos Pittella, com a colaboração de Filipa de Freitas. Lisboa: Tinta-da-china.
- Pessoa, Fernando. 2018a. *Mensagem e Poemas Publicados em Vida*. Edição de Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: INCM.
- Pessoa, Fernando. 2017. *Teatro Estático*. Edição de Filipa de Freitas & Patricio Ferrari, com a colaboração de Claudia J. Fischer. Lisboa: Tinta-da-china.
- Pessoa, Fernando. 2013. *Apreciações Literárias de Fernando Pessoa*. Edição de Pauly Ellen Bothe. Lisboa: INCM.
- Pessoa, Fernando. 2009. *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: INCM.
- Pessoa, Fernando. 2007. *A Educação do Stoico*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: INCM.
- Pessoa, Fernando. 2000. *Poemas de Fernando Pessoa, 1934–1935*. Edição de Luís Prista. Lisboa: INCM.
- Pessoa, Fernando. 1998. *Cartas entre Fernando Pessoa e os Diretores da "Presença"*. Edição de Enrico Martines. Lisboa: INCM.
- Pessoa, Fernando. 1997. *Poemas Ingleses, tomo II – poemas de Alexander Search*. Edição de João Dionísio. Lisboa: INCM.
- Pessoa, Fernando. 1966. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.

Pessoa, Fernando. "A nova poesia portuguesa no seu aspecto psychologico [IV-V]". *A Águia*, n.º 11, Nov. 1912, pp. 153-57.

Pittella, Carlos. "Marino, a tragedy, part 2 — more fragments and dramatis personae". *Pessoa Plural*, n.º 19, 2021, pp. 215-80, <https://doi.org/10.26300/ndtv-jx55>.

Pittella, Carlos. "Marino, a tragedy, part I — datable fragments and lists". *Pessoa Plural*, n.º 18, 2020b, pp. 593-651, <https://doi.org/10.26300/kmse-nv38>.

Pittella, Carlos. "Perdidos & Achados: editar a biografia pessoana de Hubert Jennings". *COLÓQUIO Novos Estudos Pessoaanos 14 FEV '19 - Comunicações e Resumos*, Casa Fernando Pessoa, EGECAC, 2020a, pp. 5-34, https://casafernandopessoa.pt/application/files/4915/8142/3991/CFP_Novos_estudos_pessoaanos_2019.pdf.

Queiroz, Eça de. 1888. *Os Maias: episodios da vida romantica*. 2 vols. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron / Casa Editora Luga & Genelioux Successores. BNP, <https://purl.pt/23>.

Sam [pseudónimo]. "Filmes perdidos portugueses: O CONDENADO (1921, Mário Huguin e Afonso Gaio)." *O Síndrome do Vinagre* [blog], 31 Mar. 2019, <http://sindromadovinagre.blogspot.com/2019/03/filmes-perdidos-portugueses-o-condenado.html>, acessado em 22 Dez. 2021.

Saraiva, Arnaldo (Ed.). 1984. *Orpheu 3: provas de página*. Lisboa: Ática.

Scarlatti, Lita. 1960. *Afonso Gaio - O Homem e a Sua Obra*. Vila Nova de Ourém: Câmara Municipal de Ourém.

Sepúlveda, Pedro; Uribe, Jorge. 2016. *O Planeamento Editorial de Fernando Pessoa*. Lisboa: INCM.

Silva, Patrícia. "The poetic drama of Fernando Pessoa and W.B. Yeats and the symbolist theatre tradition". *Pessoa Plural*, n.º 14, 2018, pp. 5-28, <https://doi.org/10.26300/9cpf-wd41>.

Simões, João Gaspar. 1950. *Vida e Obra de Fernando Pessoa - história duma geração: vol. 1 (infância e adolescência); vol. 2 (maturidade e morte)*. Amadora: Bertrand.

Vizcaíno, Fernanda. 2018. *Correspondência de Fernando Pessoa Revisitada* [tese de doutoramento]. Braga: Universidade do Minho. <http://hdl.handle.net/1822/55805>.

Vizcaíno, Fernanda; Pizarro, Jerónimo. "Novos poemas e documentos inéditos: o espólio Serpa". *Pessoa Plural*, n.º 13, 2018, pp. 237-347, <https://doi.org/10.7301/Z0DR2T1H>.

A génese das traduções de Edgar Allan Poe publicadas por Fernando Pessoa¹

No espólio de Fernando Pessoa conservado na Biblioteca Nacional de Portugal existem numerosos documentos, de natureza heterogénea, ligados a projetos de tradução da obra de Edgar Allan Poe. Estes documentos poderiam ser classificados em três tipologias principais:

1. Listas de poemas de Poe que Pessoa tencionava traduzir, e que iriam provavelmente ser parte integrante de um projeto de publicação das traduções portuguesas das obras principais do escritor americano, e de que se encontra menção na correspondência do autor de *Mensagem*²;
2. esboços de tradução que, na maioria dos casos, apresentam apenas traduções incompletas e fragmentadas de vários poemas de Poe³;
3. a marginália presente na antologia da poesia de Edgar Allan Poe intitulada *The Choice Works of Edgar Allan Poe* (1902), que Fernando Pessoa possuía e que conservava na sua biblioteca particular⁴. Folheando as páginas da antologia, podemos observar uma seleção de alguns poemas (feita através de certos traços no índice do livro),

1 A investigação para este artigo recebeu o apoio da FCT – Fundação para Ciência e Tecnologia (Bolsa de Doutoramento SFRH/BD/143789/2019) e enquadra-se no âmbito do projeto UIDB/00214/2020, FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia, I.P.

2 Refiro-me a uma carta de 20 de junho de 1923 que Fernando Pessoa enviou ao editor João de Castro para fornecer detalhes acerca de um projeto de publicação dos principais poemas de vários autores de língua inglesa: “As outras traduções, de que lhe falei, deveriam pertencer a uma colecção de pequenos livros, uniformes no formato, no aspecto e no preço, subordinada ao intuito de fazer conhecidos do público português, em selectas resumidas, os principais poetas e prosadores estrangeiros de que ele, por enquanto, pouco mais conhece que os nomes. Para essa colecção, cujo âmbito geral — que vagamente lhe indiquei — naturalmente transcende a possibilidade da minha colaboração exclusiva, eu traduziria, por exemplo, os ‘principais poemas’ de Edgar Poe, de Robert Browning, de Wordsworth, de Coleridge, de Mathew Arnold, de Shelley, de Keats, e, em volumes de conjunto, dos poetas menores da Restauração inglesa (Sedley, Suckling, Lovelace, etc.) e da época vitoriana em seu fim (O’Shaughmsay, Dowson, Lionel Johnson, e outros).” (Pessoa 1993, 94).

3 De acordo com Margarida Vale De Gato, que publicou a tradução portuguesa dos *Principais Poemas de Edgar Allan Poe* (2011), reconstruindo e integrando, quando necessário, o projeto pessoano, seriam, no total, treze os poemas de Edgar Allan Poe que Pessoa, conforme documentalmente atestado, tentou traduzir para a língua portuguesa. No que diz respeito a edições das obras de Poe traduzidas por Fernando Pessoa, é oportuno mencionar também a edição de Arnaldo Saraiva (1996), na qual são publicados os fac-símiles de alguns manuscritos, e a edição de *Mensagem e Poemas Publicados em Vida*, realizada por Luiz Fagundes Duarte (2018), em que estão presentes as três traduções de Poe que serão aqui objeto de análise, acompanhadas por uma descrição dos testemunhos existentes e, no caso de “O Corvo”, pela transcrição genética do manuscrito autógrafa.

4 As digitalizações da antologia estão disponíveis para consulta em: <http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/>

e também apontamentos realizados na margem do texto de vários poemas, os quais podem ser considerados verdadeiros esboços de tradução (Ferrari 2008, 87).

Apesar da grande quantidade de documentação referente às traduções de Edgar Allan Poe e apesar dos ambiciosos projetos editoriais dedicados à tradução da obra de Poe, Pessoa publicou em vida apenas três traduções do poeta americano: dos poemas "The Raven", "Annabel Lee" e "Ulalume", publicadas no primeiro volume da revista *Athena*, em dezembro de 1924 e janeiro de 1925.

Dentro do *corpus* das 33 traduções publicadas em vida por Fernando Pessoa, as traduções dos três poemas de Poe gozam de um estatuto privilegiado, por se conservar grande parte da documentação que testemunha as fases do processo genético das traduções anteriores e posteriores à publicação. Precisamente, temos hoje acesso aos três manuscritos autógrafos das traduções, os quais, no entanto, testemunham etapas diferentes do processo de gênese subjacente à publicação.

No caso da tradução do poema "Annabel Lee", foi conservado até hoje apenas um manuscrito autógrafo, o qual apresenta poucas correções e poucas intervenções autorais, e que parece testemunhar, portanto, uma fase da tradução já avançada, o que é deduzível também pela forte homogeneidade entre a lição testemunhada por este manuscrito e a versão do texto publicada na revista em 1924.

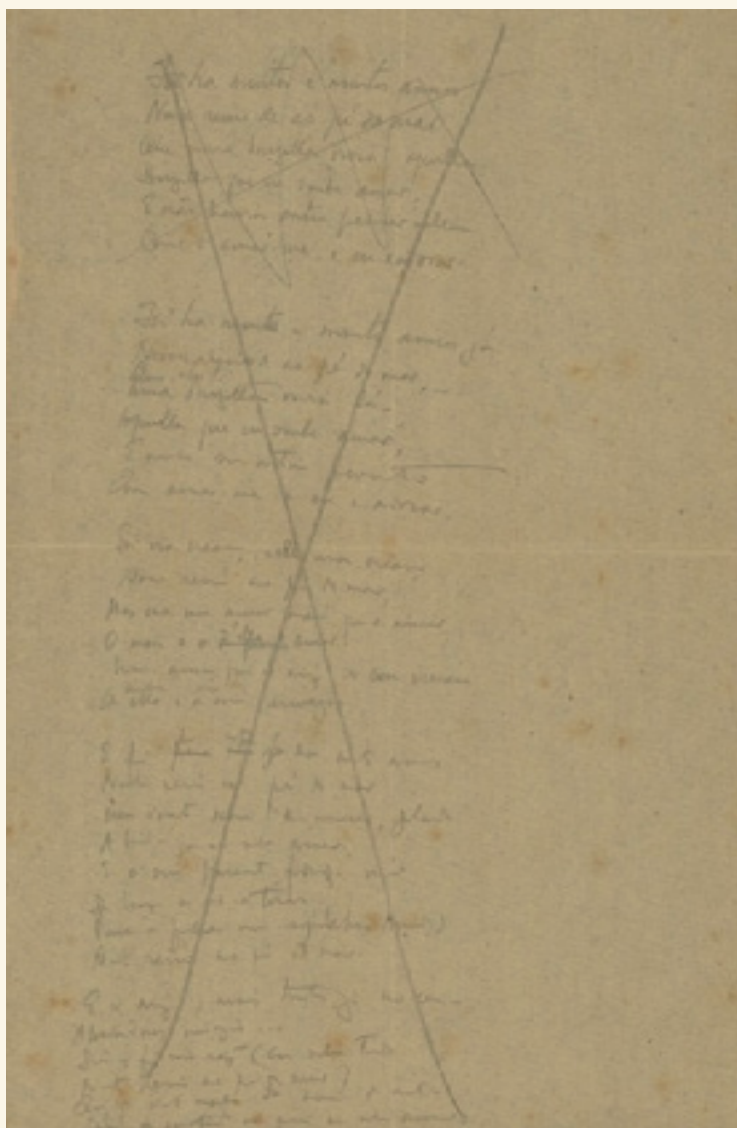


FIGURA 1
Manuscrito de "Annabel Lee",
BNP/E3 76-21v.

Estatuto diferente possui o manuscrito de "O Corvo", o qual testemunha uma tradução incompleta (faltam as seis estrofes finais, das quais aparece apenas a tradução de poucos versos soltos) e fragmentada, com muitas emendas e correções autógrafas, e que difere substancialmente da versão que será sucessivamente publicada na revista.

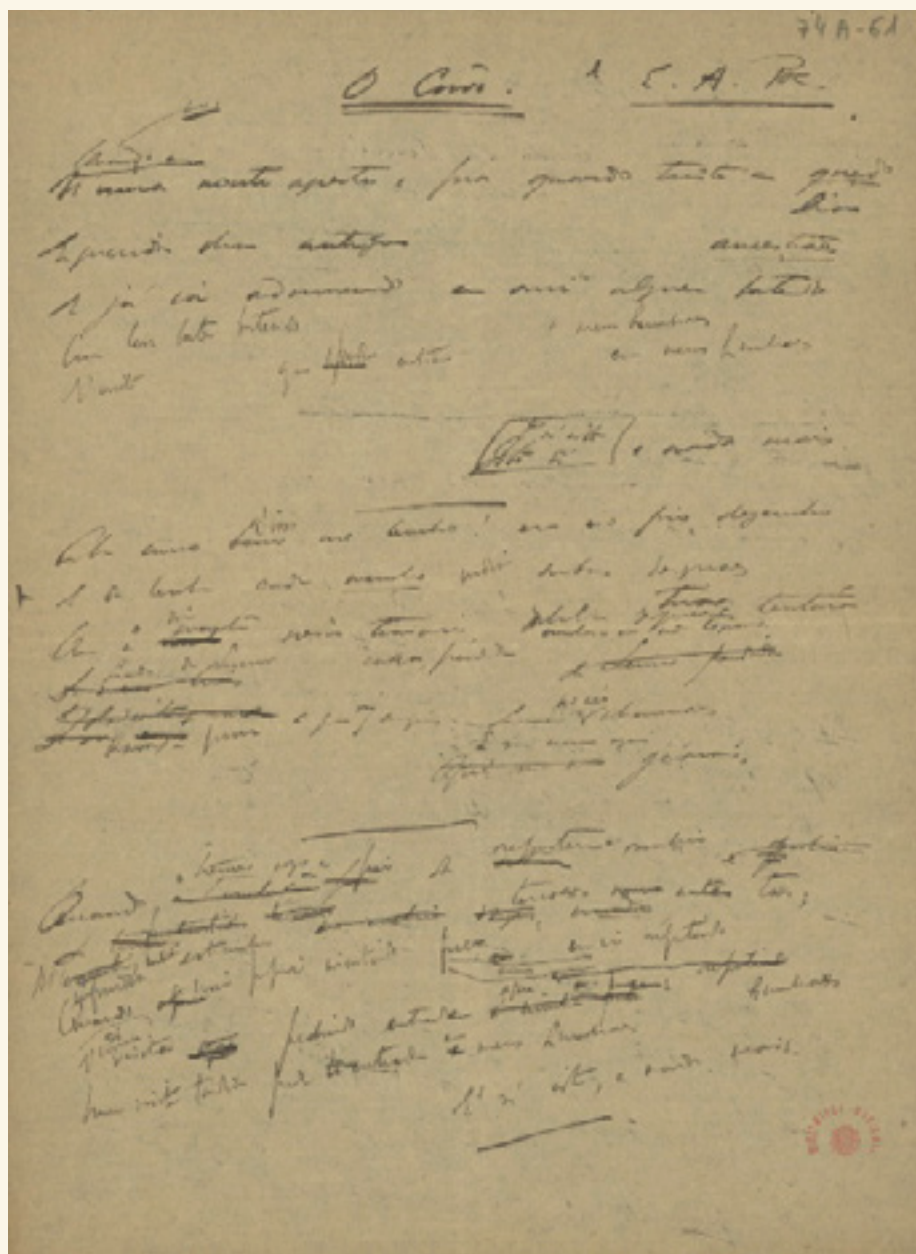


FIGURA 2
Primeira página do manuscrito de "O Corvo", BNP/E3 74a-61.

O dossiê genético relativo à tradução do poema "Ulalume" é, por sua vez, o mais rico. Primeiras tentativas de tradução do poema encontram-se na margem da antologia da poesia de Poe que pertencia a Pessoa. Na fase sucessiva do processo genético da tradução, encontram-se dois manuscritos autógrafos: o primeiro apresenta apenas a tradução dos versos 1 a 13 do poema; o segundo manuscrito, mais extenso, mas em que são ainda visíveis os sinais de um processo tradutório incerto e laborioso, testemunha uma tradução integral, embora fragmentária, e com algumas diferenças a respeito da lição depois publicada.

A dificuldade de transposição dos poemas de Poe para o universo linguístico português aumenta se considerarmos a intenção explicitamente declarada por Fernando Pessoa de traduzir “rhythmicamente conforme com o original”, tal como explicita o tradutor, acrescentando esta indicação nas páginas da revista *Athena*, depois do título das suas traduções de Poe. Esta declaração programática é, de facto, absolutamente coerente com os preceitos da tradução poética expressados com frequência por Pessoa e atestados em vários documentos do espólio, nos quais é remarcada, pelo poeta-tradutor, a relevância do elemento rítmico nas traduções poéticas, não apenas enquanto componente fonética, mas também enquanto veículo expressivo.⁷

A ambição de transpor não apenas o conteúdo semântico do texto original para o texto português, mas também de encontrar equivalências formais que bem se adequassem à língua portuguesa reflete-se no desenvolvimento de determinadas estratégias tradutórias que emergem graças à observação do dossiê genético das traduções.

Assim, analisando o processo de transformação pelo qual os três poemas de Poe traduzidos por Fernando Pessoa passaram, desde as primeiras tentativas de tradução até à publicação, é possível identificar tendências tradutórias comuns que se repetem com características análogas não apenas ao longo de um manuscrito, ou de manuscritos referentes a uma mesma tradução, mas também na prática de tradução de textos diferentes.

Observe-se, neste aspeto, a posição dos espaços deixados em branco na primeira estrofe do manuscrito autógrafo de “O Corvo”.

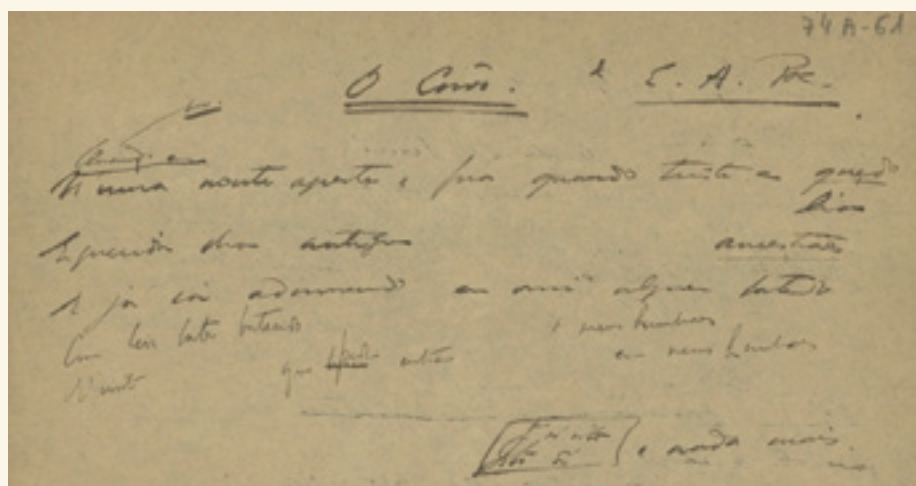


FIGURA 5
Primeira estrofe do manuscrito de “O Corvo”, BNP/E3 74a-61.

Espaços em branco são deixados pelo autor nas zonas centrais do segundo, quarto e quinto versos, que são os versos que, no texto em língua original, se encontram em posição rimática, juntamente com o refrão, seguindo o esquema rimático ABCBBB, reiterado ao longo de todo o texto. O facto de os espaços em branco se situarem na zona central de versos que se encontram em posição rimática dá-nos indícios de um processo de redação subvertido, conforme o qual Pessoa, depois de ter esboçado os segmentos iniciais do verso, abandona a escrita normalmente sequencial, da esquerda para a direita, deixa a zona central em branco, e dedica-se prioritariamente à tradução dos segmentos finais do verso, dando assim precedência ao estabelecimento do esquema rimático e à tradução das palavras que iriam formar a rima ao longo da estrofe.

7 Lê-se num fragmento autógrafo transcrito por Pauly Ellen Bothe (2017, 248): “o que é para ser pensado rhythmicamente não é pensado como se fosse só pensado”.

- 1 Quando em uma noite agreste e fria triste e quedo lia
- 2 Esquecidas obras antigas □ **ancestraes**
- 3 E já ia adormecendo eu ouvi alguém batendo
- 4 Com leve bater batendo □ **a meus humbraes**
- 5 É visita □ que pede entrar □ **em meus humbraes**
- 6 É só isto **e nada mais**.⁸

Esta subversão do processo natural de escrita é observável não apenas na construção do verso, mas também na construção da estrofe: observando os dois versos que antecedem o refrão, é possível notar uma certa falta de homogeneidade nas características gráficas, a respeito dos versos anteriores. Esta falta de homogeneidade torna legítimo supor que Pessoa tenha antecipado a escrita do refrão, deixando um espaço em branco para a redação dos versos finais da estrofe, e só depois tenha voltado atrás para redigir os versos 4 e 5. Tal permitiu ao autor/tradutor estabelecer com antecedência o elemento central (isto é, o refrão) em torno do qual iria construir o esquema rimático do texto⁹.

Esta tendência para uma tradução antecipada e prioritária dos elementos rítmicos e rimáticos do texto aparece, por vezes, em fases ainda mais incipientes do processo tradutório, tal como no caso da tradução de “Ulalume”. Note-se, observando a marginália presente na antologia de Poe, que a maioria das palavras ou dos segmentos textuais de que Fernando Pessoa esboçou a tradução nas margens do texto deste poema são, precisamente, palavras finais dos versos que se encontram em posição rimática.

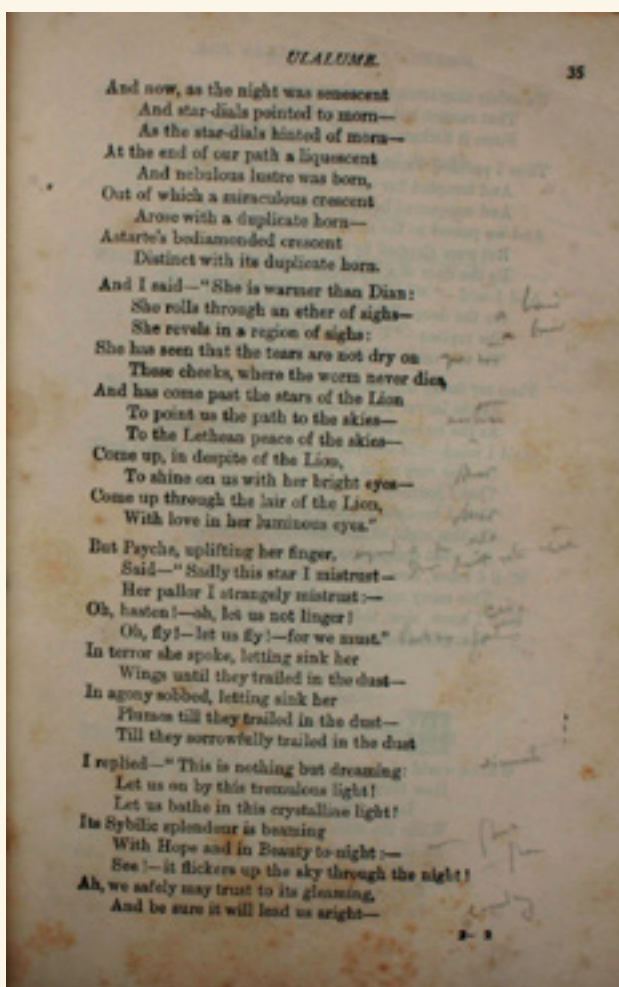


FIGURA 6
Marginália do poema “Ulalume”;
exemplar da Casa Fernando Pessoa,
CFP 8-422.

- 8 As transcrições do manuscrito de “O Corvo” são retiradas do aparato genético da edição de *Mensagem e Poemas Publicados em Vida* realizada por Luiz Fagundes Duarte (2018, 468-474).
- 9 Apresentei uma análise mais detalhada da gênese de “O Corvo” no artigo “Translation in Progress: The Manuscript of ‘O Corvo’ by Fernando Pessoa” (Defenu 2021).

A tendência mantém-se nas fases sucessivas do processo tradutório, com características análogas às observadas no manuscrito de “O Corvo”: assim, no manuscrito autógrafo cronologicamente mais antigo de “Ulalume”, podemos observar espaços deixados em branco na zona central de versos que rimam entre si.

- 1 O céu era sóbrio e cinzento
- 2 As folhas mirradas e seccas
- 3 As folhas □ e seccas
- 4 Era noite no outubro (nevoento)
- 5 D’aquelle anno
- 6 [†Foi] Era perto do lago □ de Auber
- 7 Na nevoenta região media de Weir
- 8 [†Foi] Era cerca do □ de Auber
- 9 Na spectral perigosa Weir

Para além das metodologias tradutórias adotadas para o estabelecimento dos aspetos formais do poema, uma segunda tendência tradutória é identificável na transposição dos elementos conteudísticos do texto, a qual se revela comparando as lições textuais que se sucedem ao longo do processo de tradução: o que se nota é que as primeiras tentativas de tradução apresentam, na maioria dos casos, uma versão mais literal, e mais próxima do texto de partida, a respeito das reformulações textuais seguintes, as quais mostram um afastamento do texto original em inglês.

O processo tradutório da primeira estrofe de “Ulalume” é exemplo evidente desta tendência:

Texto original em inglês	Transcrição da primeira estrofe da tradução presente no manuscrito BNP/E3 481-15 ^a
<p>The skies they were ashen and sober; The leaves they were crisped and sere – The leaves they were withering and sere – It was night in the lonesome October Of my most immemorial year; It was hard by the dim lake of Auber, In the misty mid region of Weir – It was down by the dank tarn of Auber, In the ghoul-haunted woodland of Weir.</p>	<p>O céu era sóbrio e cinzento As folhas mirradas e seccas As folhas □ e seccas Era noite no outubro (nevoento) D’aquelle anno [†Foi] Era perto do lago □ de Auber Na nevoenta região media de Weir [†Foi] Era cerca do □ de Auber Na spectral perigosa Weir</p>
Transcrição da primeira estrofe do manuscrito 65-42v	“Ulalume”, tradução publicada por Fernando Pessoa
<p>O ceu era <sóbrio e cinzento> [†livido e frio]; [→<sombrio>] As folhas de um louro mortal – [→<†>] (<i>traço horizontal</i>) secco mortal [→<†>] Era noite no Outubro <nevoento> [†<turbolento>] vazio No fim do meu anno fatal. Era ao pé d’esse lago <nevoento> [→sombrio] Na <obscura> [†media] região spectral; Era perto do <lago> pego <nevoento> [→sombrio] Na obscura [†fria] floresta spectral.</p>	<p>O céu era livido e frio, As folhas de um louro mortal, As folhas de um secco mortal; Era noite no Outubro vazio No fim do meu anno fatal; Era ao pé d’esse lago sombrio Na media região spectral – Era perto do pego sombrio Na fria floresta spectral</p>

Graças à comparação entre as diferentes versões da primeira estrofe da tradução, é possível notar que no manuscrito (que testemunha, com muita probabilidade, uma fase incipiente da atividade tradutória), a transposição da primeira estrofe é quase literal, e ainda estritamente ligada ao texto de partida. Nas fases posteriores do processo de tradução, documentalmente atestadas pelo segundo manuscrito da tradução de "Ulalume", no entanto, ocorre um progressivo afastamento do texto original em inglês: por exemplo, se nos primeiros dois versos da tradução os segmentos "sobrio e cinzento" e "mirradas e seccas" imitavam com precisão a adjetivação inglesa (respetivamente, "ashen and sober" e "crisped and sere"), nas reformulações sucessivas Pessoa retira a estrita aderência ao poema de Poe.

Esta tendência para um progressivo afastamento do texto de partida revela-se de forma particularmente interessante na tradução dos nomes próprios. Note-se que na tradução da primeira estrofe de "Ulalume", durante as fases incipientes do processo de tradução, no primeiro manuscrito, Pessoa mantém as designações geográficas presentes no texto em inglês, "Auber" e "Weir", transcrevendo-as. No manuscrito cronologicamente sucessivo, contudo, os nomes próprios são retirados e substituídos pela qualificação adjetival dos elementos geográficos (a "media região spectral" e o "lago sombrio").

Procedimento análogo é observável no tratamento dos nomes próprios na tradução de "The Raven". Vejamos, a título de exemplo, a tradução da segunda estrofe do poema. No texto de partida, o nome próprio da heroína "Lenore" está presente nos versos 10 e 11, em posição rimática:

7 Ah, distinctly I remember it was in the bleak December,
8 And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.
9 Eagerly I wished the morrow; – vainly I had sought to borrow
10 From my books surcease of sorrow – sorrow for the lost **Lenore** –
11 For the rare and radiant maiden whom the angels name **Lenore**
12 Nameless here for evermore.

No manuscrito autógrafo da tradução do poema, Pessoa introduz o equivalente português do nome, "Lionor", retirando-o, no entanto, da posição rimática final, provavelmente pela dificuldade de introduzir a palavra dentro do esquema rimático português (o qual, como foi previamente dito, já tinha sido estabelecido a partir da tradução da primeira estrofe, com a tradução 'antecipada' do refrão e dos segmentos finais dos versos em rima).

7 Ah como d'isso me lembro! era no frio dezembro
8 E da lenha cada membro urdia sombras deseguaes
9 Que o dia nem tornaria, de balde acordar-me não lograria
10 Lendo, de **Leonor** □ cara, perdida □
11 Rainha pura a quem vós anjos a **Leonor** no céu chamaes
12 E sem nome aqui jamais.

As dificuldades oriundas da tentativa de introduzir a transposição do nome próprio no texto em português são atestadas também pelos espaços em branco deixados na tradução do antepenúltimo verso da estrofe, que Pessoa não conseguiu completar. É provável que estas dificuldades tradutórias tenham parcialmente motivado a posterior decisão de remover os nomes próprios do texto português, e, de facto, na versão publicada de "O Corvo", o nome Leonor não aparece, e as referências a esta personagem feminina constam apenas através de perífrases ou pronomes:

7 Ah que bem d'isso me lembro! Era no frio dezembro,
8 E o fogo, morrendo negro, urdia sombras deseguaes.
9 Como eu qu'ria a madrugada, toda a noite aos livros dada
10 P'ra esquecer (em vão!) a **amada**, hoje entre hostes celestiaes –
11 **Essa** cujo nome sabem as hostes celestiaes,
12 Mas sem nome aqui jamais!

De um ponto de vista global, nas traduções dos poemas de Poe publicadas por Fernando Pessoa, tanto em “O Corvo”, como em “Ulalume” e “Annabel Lee” todos os nomes próprios presentes nos textos de partida são retirados por Pessoa nos textos de chegada, com duas únicas exceções: quando o nome próprio não se encontra em posição rimática, e não tem, portanto, implicações para a construção do esquema rimático do texto, ou no caso do nome próprio “Ulalume”, que Pessoa deixou inalterado não apenas no título, mas também ao longo do texto, conseguindo inseri-lo no esquema rimático (na tradução de Pessoa, “Ulalume” rima com “consume” e “resume”), provavelmente também graças à afinidade fonética desta palavra dentro do universo linguístico português¹⁰.

A questão relativa à tradução dos nomes próprios é emblemática no que diz respeito às vantagens e ao interesse de uma abordagem crítico-genética para o estudo das traduções realizadas por Fernando Pessoa. Aquelas que poderiam parecer, numa comparação “estática” entre texto de partida e texto de chegada, escolhas de domesticação feitas *a priori*, tal como a eliminação dos nomes próprios no texto português, parecem ser, na realidade, conforme sugerido pelos dados genéticos, decisões tomadas em curso de escrita, consequência de repensamentos e reformulações textuais ocorridas em fases já avançadas do processo tradutório, e que, no caso específico, eram frequentemente realizadas à luz da prioridade que Pessoa atribuía à transposição dos elementos rimáticos e rítmicos do texto.

Por outro lado, a observação do dossiê genético das traduções de Poe publicadas por Fernando Pessoa permitiu relevar a existência de metodologias operacionais e estratégias tradutórias afins na tradução de textos diferentes, estabelecendo assim os fundamentos para uma definição do *usus traducendi* pessoano e abrindo novas perspectivas de comparação não apenas com as outras traduções de Fernando Pessoa, mas também com a produção poética original do autor.

10 Sobre a ausência dos nomes próprios nas traduções dos poemas de Poe publicadas por Fernando Pessoa, cf. Gato (2010).

Bibliografia

Bothe, Pauly Ellen. “Algunos apuntes hacia una teoría de la traducción y.” *Pessoa Plural*, 2017: 236-254.

Defenu, Carlotta. “Translation in Progress: the Manuscript of ‘O Corvo’ by Fernando Pessoa.” *Diffractions*, n.º 4 (2021): 168-189.

Ferrari, Patricio. “Fernando Pessoa as a Writing-reader: Some Justifications for a Complete Digital Edition of his Marginalia.” *Portuguese Studies* XXIV, n.º 2 (2008): 69-114.

Gato, Margarida Vale de. “Poetics and Ideology in Fernando Pessoa’s Translations of Edgar Allan Poe.” *The Edgar Allan Poe Review*, 2010: 121-131.

Gato, Margarida Vale de, ed. 2011. *Principais Poemas de Edgar Allan Poe*. Traduzido por Fernando Pessoa e Margarida Vale de Gato. Lisboa: Babel.

Pessoa, Fernando. 2018. *Mensagem e Poemas Publicados em Vida*. Lisboa: INCM.

Pessoa, Fernando. 1993. *Pessoa Inédito*. Editado por Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte.

Poe, Edgar Allan. “The Philosophy Of Composition.” *Graham’s Magazine* XXVIII, n.º 4 (Abril 1846): 163-167.

Saraiva, Arnaldo. 1996. *Fernando Pessoa, Poeta-Tradutor de Poetas: os poemas traduzidos e o respectivo original*. Porto: Lello.

“A hora do diabo”: uma síntese peculiar do pensamento esotérico de Fernando Pessoa

Apesar de não ter deixado nenhuma *summa* da sua filosofia esotérica, Pessoa manteve-se bastante consistente na inclinação para certas correntes do esoterismo ocidental, inspirando-se nelas para construir o seu universo literário e para compreender o seu próprio génio. É curioso notar esta firmeza rara na atitude central no nosso escritor-pensador, que tanto nos surpreende com a sua qualidade mercurial. Na minha leitura da obra pessoana – sempre atenta aos elementos esotéricos –, o conto “A hora do diabo” é um verdadeiro tesouro. Embora tenhamos só hipóteses de construção desta belíssima obra, ela não deixa de ser uma grande síntese em vários sentidos. Nela podemos discernir as questões metafísicas axiais e os elementos mais estruturantes do pensamento esotérico de Pessoa. Especialmente na figura do Diabo, podemos observar a originalidade com que o autor reinventa a tradição esotérica, combinando-a criativamente com a tradição europeia da *Great Literature*.

Vamos então colocar primeiro o Diabo no conto pessoano a par dos seus “irmãos” literários: o Satã do *Paraíso Perdido* (1667) de Milton, e o Mefistófeles do *Fausto* de Goethe.

Conforme o que está na edição (2020) de Jerónimo Pizarro deste conto¹: logo no início, expondo com esplêndida luminosidade a sua opinião acerca da base verdadeira de todas as religiões, o nosso protagonista revela

¹ Semelhante ao *Livro do Desassossego*, o que temos de “A hora do diabo”, inclusive o nome do texto, são apenas hipóteses de organização (Lopes 2004, 9). Trata-se de uma obra fragmentária e aparentemente inacabada (ou interrompida), aproximando-se a um sonho e lembrando, obviamente, a criação do poema *Kubla Khan* de S. T. Coleridge. Na edição de Jerónimo Pizarro (2020), a fragmentação onírica do texto nada dilui o extraordinário efeito dramático do conto. Embora seja fruto de um projecto juvenil (Lopes 2004, 13), o conto apresenta marcas inconfundíveis da maturidade de um escritor-pensador familiarizado com as matérias esotéricas, capaz de reflectir profunda e sistematicamente a dimensão esotérica da literatura ocidental. Neste sentido, inclino-me a considerar que este conto foi composto, ou terá chegado a uma forma mais ou menos definitiva, já na fase final da vida de Pessoa, correspondendo ao período do lançamento da prosa *O Homem de Porlock* (datada de 8 de Fevereiro de 1934), que aborda a génese misteriosa da feitura da obra acima referida do grande poeta romântico inglês. Como Pizarro anotou, existe “afinidade material entre os suportes de *A hora do diabo* e o *Livro do Desassossego*”, cujo exemplo se encontra nas semelhanças entre o início do conto e o trecho 7-50 do *Livro do Desassossego* – um fragmento datado de 26 de Julho de 1934 (Pizarro 2020, 319). Neste trabalho, vou apoiar-me sobretudo na edição de Pizarro, conforme o que está apresentado na *Prosa – Antologia Mínima* (2020), pp. 175-180. É uma versão com menos extravagância esotérica, mas a meu ver mais equilibrada e com mais intensidade dramática, em comparação com a edição de Teresa Rita Lopes de 2004.

a sua afinidade com a literatura protestante, que imagina sempre um Satã perverso, mas dotado de profundidade e complexidade psicológicas e interagindo com o ser humano, desafiando os valores comumente aceites. Destaca-se o carácter rebelde e subversivo, digno de um “Príncipe das Trevas”, que se associa ao anti-herói da epopeia miltoniana. Esta associação é, aliás, explícita na epígrafe “No light, but rather darkness visible” (com a tradução para português por Pessoa) – o célebre verso 64 do Livro I do *Paraíso Perdido*. Como sabemos, Satã, na epopeia de Milton, sendo o pecador arquetípico, é extremamente orgulhoso e perverso, mas ao mesmo tempo carismático e dotado de espantoso poder de auto-análise². Importa sublinhar que Pessoa reconhece a grandiosidade do *Paraíso Perdido*, na qualidade de epopeia do “Além pagão do Cristismo”³. Neste sentido, ele adopta uma interpretação romântica e esotérica, inspirada na influente opinião de William Blake, expressa em *The Marriage of Heaven and Hell* (publicado c. 1794): “Milton [...] was a true Poet and of the Devil’s party without knowing it.”⁴

Para o nosso autor, Milton e Dante são “poetas de intensidade e construção”⁵, virtuosos e eruditos, superiores aos grandes românticos, capazes de mobilizar todo o poder do génio poético. Pessoa prestou atenção à capacidade de Milton em transcender os parâmetros cristãos e pagãos, conjugando os elementos aparentemente contraditórios e incompatíveis. E este poder de superar os binários bem subjacente está na visão religiosa e no carácter “contrariador” do Diabo no nosso conto.

Um inglês chamado Milton fez-me perder, com parceiros meus, uma batalha indefinida que nunca se travou. [...] As Igrejas abominam-me. Os crentes tremem do meu nome. Mas tenho, quer queiram quer não, um papel no mundo. Nem sou o revoltado contra Deus, nem o espírito que nega. Sou o Deus da Imaginação, perdido porque não crio. [...] Sou o Espírito que cria sem criar, cuja voz é um fumo, e cuja alma é um erro.⁶

Embora não aceite, o Diabo evoca a batalha inicial do *Paraíso Perdido* – um dos cenários mais sublimes da literatura, em que os anjos rebeldes, depois de serem derrotados, caíram num lago ardente. Na autodeclaração deste “Deus da Imaginação”, podemos vislumbrar a aura do herói romântico inspirado no Satã da epopeia miltoniana – um herói falhado/caído, um herói-poeta.

A atitude do Diabo para com Goethe (1749-1832) é notavelmente menos simpática: “um alemão chamado Goethe – deu-me um papel de alcoviteiro numa tragédia de aldeia”⁷. Parece-me que este comentário se refere sobretudo ao Mefistófeles da primeira parte de *Fausto* (publicado em 1808), que é mais centrada na lenda medieval e na tragédia de Gretchen. No entanto, não se pode negar que o Diabo, enquanto “espírito que contraria” e “Deus da Imaginação”, reflecte nitidamente a influência do Mefistófeles da segunda parte da tragédia de *Fausto*.

2 Especialmente no célebre Livro IV, em que Satã, através do solilóquio, manifesta enorme complexidade psicológica: dúvidas profundas, terror, desespero superado pelo orgulho. O (auto-)rebaixamento de Satã atinge o ponto mais baixo nestas linhas inesquecíveis: “Me miserable! [...] which way I fly is hell; myself am hell;/ And in the lowest deep a lower deep/ Still threatening to devour the open wide, / To which the hell I suffer seems a heaven” (Milton 2005, 107). Esta autonegação avassaladora encontra um eco, a meu ver, no intenso e aniquilador poema de Álvaro de Campos “Tabacaria”.

3 Fernando Pessoa, “Camões é *Os Lusíadas*”, em *Fotobibliografia de Fernando Pessoa*, organização, introdução e notas de João Rui de Sousa, posfácio de Eduardo Lourenço (Lisboa: Manuel Lencastre, 1988), 107.

4 William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, plate 6.

5 Fernando Pessoa, *Páginas de Estética e Teoria Literárias*, 127.

6 Pessoa, “A hora do diabo”, 178.

7 *Ibidem*.

Aliás, é nesta parte que o autor alemão confere mais profundidade cósmica ao envolvimento do Diabo nos assuntos humanos⁸. Como companhia do Homem, Mefistófeles, através da sua negação/cinismo/espírito crítico, estimula constantemente o ser humano a criar e a actuar⁹. É interessante notar que o Diabo no conto pessoano, negando ser “o espírito que nega”, continua a tendência crítica de desmascarar o mundo e o Homem, com suprema frieza, qual Mefistófeles de Goethe.

Embora o Diabo do conto pessoano, sendo “o espírito que contraria ideias”, não interfira na acção¹⁰ e só se mova no sonho, ele identifica-se com o espírito de oposição que tende a destruir e ao mesmo tempo a garantir o florescimento da vida:

É a lei da vida, minha senhora. O corpo vive porque se desintegra, sem se desintegrar demais. [...] A alma vive porque é perpetuamente tentada, ainda que resista. Tudo vive porque se opõe a qualquer coisa. Eu sou aquilo a que tudo se opõe.¹¹

Neste sentido, tanto Goethe como Pessoa consideram o espírito “satânico” de oposição indispensável para a realização da vida e do ser humano. No caso de Pessoa, a “contrariação”, mais sofisticada do que a negação, vai mais longe do que a afirmação do oposto, desencadeando um processo cognitivo que procura transcender os binários simples, tendendo ao supra-racional e ficando cada vez mais perto da Verdade. Destaca-se, neste aspecto, a dinâmica desta força contrariadora, que se harmoniza, como acabámos de ver, com o fluxo de energia vital.

Até aqui, tentei mostrar que o Diabo do conto pessoano está profundamente ligado aos dois grandes antecedentes, ambos protagonistas das obras literárias que podem ser consideradas como fusão da poesia épica, lírica e dramática – ou seja, o grau supremo da criação literária na hierarquia estabelecida pelo nosso autor. Tendo em conta a íntima relação entre o génio literário e a iniciação no pensamento esotérico de Pessoa, relembramos que Jesus Cristo, no nosso conto, é também um iniciado¹². Curiosamente, no *Livro do Desassossego*, Pessoa, criando uma pequena fraternidade da “consciência do mundo”, atribui uma qualidade cristológica à vida e à morte dos grandes criadores literários, reinterpretando e entrelaçando a linhagem literária com a tradição espiritual:

Isto me consola, em qual tenho por irmãos os criadores da consciência do mundo – o dramaturgo atabalhoado William Shakespeare, o mestre-escola John Milton, o vadio Dante Alighieri, e até, se a citação se permite, aquele Jesus Cristo que não foi nada no mundo, tanto que se duvida dele pela história. [...] Nós aqui na sombra [...] constituímos a humanidade.¹³

8 Como o estudioso alemão Rüdiger Safranski bem sublinhou, Mefistófeles “has long since ceased to be a genuine medieval Satan and has become a man of the world, an elegant cynic, the go-to man for technical problems and dirty work; then he’s a slippery business consultant and, at the very end, a gay roué” (Safranski 2017, 523-524).

9 Aliás, este é o papel que foi atribuído ao Mefistófeles logo no “Prólogo no Paraíso”: “Of all the spirits of negation/ rogues like you bother me the least./ Human activity slackens all too easily,/ and people soon are prone to rest on any terms;/ that’s why I like to give them the companion/ who functions as a prod and does a job as devil.” (Goethe 2014, 9)

10 Na tragédia de Goethe, as acções de Faust/Mefistófeles têm consequências nefastas, implicando a destruição dos inocentes, como se pode ver no caso de Gretchen e do casal idoso Philemon e Baucis. Safranski aponta que Goethe tinha consciência do lado sinistro da acção: “The person who acts is always unscrupulous. No one has a conscience except the contemplative person” (Safranski 2017, 537). A reflexão pessoana acerca do lado sombrio das acções é igualmente lúcida, como se pode ver na divisão nítida que o nosso autor estabeleceu entre as acções e o sonho; bem como no trecho 382 do *Livro do Desassossego* da edição de Pizarro, datado de 17 de Janeiro de 1932 e que começa com “O mundo é de quem não sente”.

11 Pessoa, “A hora do diabo,” 179.

12 “O Filho era mais iniciado que o Pai” (Pessoa 2020, 178).

13 Pessoa, *Livro do Desassossego*, 241.

Na figura do Diabo, enquanto “ironista”, “sonhador” e “Deus da Imaginação”, está encapsulado o gênio literário sem prestígio nem glória, mas que opera eficazmente na noite e “na sombra”.

Através da interação com Maria, o Diabo revela, ainda que por palavras enigmáticas (muito de acordo com a sabedoria cabalística de revelar a Verdade através de a ocultar): 1) a verdadeira essência das religiões e do mundo; e 2) a identidade ironista do Diabo e o seu papel no mundo. Temos uma série de elementos contrários ao longo do conto:

- A epígrafe oximerónica (acima referida);
- A máscara do Diabo que revela a sua identidade;
- Maria, ao mesmo tempo nome comum das senhoras portuguesas e da Nossa Senhora, paradoxalmente virgem e mãe;
- A tentação (inútil) de Diabo e a rejeição de Maria;
- O medo e ao mesmo tempo o prazer que Maria sente.

Todo o encontro com o Diabo assimila, enfim, um sonho/pesadelo.

Esta dinâmica de tentação-rejeição entre o Diabo e Maria constitui o eixo da história, paralelizando e reforçando o carácter ironista e sonhador do Diabo que corresponde, por sua vez, à tendência dialéctica e sintetizante que é axial na visão esotérica e na poética iniciática de Pessoa.

Esta formulação dialéctica, como vimos anteriormente, encontra-se já no *Fausto* de Goethe. Aliás, a exposição luminosa inicial do Diabo faz eco e tenta superar, a meu ver, a extraordinária resposta de Fausto ao questionamento de Gretchen em relação à religião e fé, que culmina com estes versos: “Feeling is everything, / name is but sound and smoke”¹⁴. Ao mesmo tempo, podemos ler essa revelação luciferina como uma resposta artística – com o mesmo profundo cepticismo em relação às religiões e às ideologias de massa e com a mesma insistência individualista e de *detachment* –, ao célebre trecho 233/S2 do *Livro do Desassossego* (datado de 29 de Março de 1930) que começa por “Nasci num tempo em que a maioria dos jovens haviam perdido a crença em Deus, pela mesma razão que os seus maiores a haviam tido – sem saber porquê”¹⁵.

Minha senhora, todas as religiões são verdadeiras, por mais opostas que pareçam entre si. São símbolos diferentes da mesma realidade. [...] Quando um pagão diz Júpiter e um cristão diz Deus, estão pondo a mesma emoção em termos diversos da inteligência: estão pensando diferentemente a mesma intuição. [...] E porquê, minha senhora? Porque trovão e Jeová, Sol e Cristo, são símbolos diversos da mesma coisa.

Vivemos neste mundo dos símbolos, ao mesmo tempo claro e obscuro – treva visível, como duas vezes lhe chamaram; e cada símbolo é uma verdade substituída à verdade até que o tempo ou as circunstâncias restituam a verdadeira.¹⁶

Obviamente, esta exposição luciferina só pode ser escrita por um poeta da modernidade que teve de enfrentar a implicação de todas as consequências depois da “morte de Deus”: cepticismo radical; ataque polémico a todos os preconceitos e incoerências dos valores tradicionais cristalizados nos sistemas religiosos e filosóficos. No entanto, é preciso ver que nesta herança intelectual de Nietzsche, altamente paradoxal, existe a proposta de uma

14 Goethe, *Faust I&II*, 88.

15 Pessoa, *Livro do Desassossego*, 231.

16 Pessoa, “A hora do diabo”, 175.

autotranscendência através da arte redentora, em que se revive o espírito da tragédia da antiga Grécia. A metafísica do Diabo é igualmente paradoxal, no sentido em que reduz, por um lado, a essência do mundo à questão da linguagem; por outro lado, estabelece uma íntima relação entre a linguagem (poética-simbólica) e a Verdade, possibilitando a exploração da essência do mundo através do poder das palavras/símbolos.

Nesta ligação entre a linguagem e a revelação potencialmente libertadora, não podemos deixar de notar a inspiração da mundividência hermética, aliás já profundamente discutida nos trabalhos fundamentais de estudiosos como Yvette Centeno e Paulo Borges. Estamos perante a dualidade divina e activa, cuja realização através da união dos contrários, na tradição cabalista da Rosa-Cruz (e também na vertente alquímica do taoísmo), representa a harmonia suprema da energia cósmica. O Diabo no conto pessoano é assumidamente um “ironista” desde o “princípio do mundo”¹⁷. No “Caminho da Serpente”, a Serpente também conquista a libertação transcendendo os contrários¹⁸. No “Tratado da Negação”, Fernando Pessoa/Raphael Baldaya discutiu a dualidade simultânea criativa. Os “dois princípios em luta”, segundo o filósofo esotérico – sendo um de “Afirmação, de Espiritualidade, de Misticismo”, do “Cristão” e o outro de “Negação, de Materialidade, de Clareza”, do “Pagão” ou luciferino – são duas forças contrariadoras que constantemente constituem o Cosmos¹⁹. O nosso escritor, que era apaixonado pela ironia e dialéctica, ao mesmo tempo profundo conhecedor das matérias esotéricas e leitor crítico, confirmou e intensificou a sua tendência natural nas tradições herméticas-rosicrucianas. Além disso, reinterpretou e dinamizou as mesmas tradições espirituais para criar uma estética superior²⁰, chegando a afirmar que “a única razão para um ocultista funcionar no astral é sob a condição de o fazer por estética superior, e não para o sinistro fim de fazer bem a qualquer pessoa”²¹. Para Pessoa, as duas forças do “Pagão”/Clareza e do “Cristão”/Misticismo que constituem o cosmos são também princípios literários opostos que ele pretende unir²².

Superando os binários, Pessoa foi sensível à multiplicidade do eu que reflecte a pluralidade do universo. Assim, o nosso poeta dramático procura alcançar a plenitude, através de um processo sintético que combina “sentir” e “ser”:

17 *Idem*, 177.

18 Como se pode ver na interpretação do nosso autor: “A Serpente é o entendimento de todas as coisas e a compreensão intelectual da vacuidade delas. [...] O entendimento de tudo, a fusão dos opostos, a ciência da indiferença do bem e do mal, a ciência da valia da emoção como emoção e da vontade como vontade, a igual ironia para com os sábios como para com os néscios” (Pessoa 1985, 28).

19 Vide Fernando Pessoa/Raphael Baldaya, “Tratado da negação,” in *Textos Filosóficos*, org. de António de Pina Coelho (Lisboa: Ática, 1968), 42. Cf. Paulo Borges, “Deus existe, com efeito, para si próprio; mas Deus está enganado: Além-Deus e ilusão de Deus em Fernando Pessoa”, in *O Teatro da Vacuidade ou a Impossibilidade de Ser Eu: estudos e ensaios pessoanos* (Lisboa: Verbo, 2011), 68-70.

20 Este lugar central foi afirmado e reafirmado, confrontando as correntes espirituais mais em voga no tempo de Pessoa (e.g. espiritismo, teosofia moderna), cuja incoerência e fraca qualidade literária não escaparam ao escrutínio do nosso poeta (vide o trecho 369 do *Livro do Desassossego*, ed. Jerónimo Pizarro). Classificando essas correntes do ocultismo moderno como uma forma baixa do pensamento, Pessoa sintetiza-as como “o materialismo irracionalismo, o misticismo racionalismo e o humanitarismo universalista” (Pessoa 1988, 32-35) – uma perversão da verdadeira tradição espiritual. Pessoa/Baldaya, em “Princípios de metafísica esotérica”, critica a teosofia moderna, apontando que esta, sendo “apenas uma democratização do hermetismo”, não está inserida na “tradição hermética ou esotérica” (Pessoa/Baldaya 1977, 510). Desta forma separa as sociedades teosofistas e a irmandade Rosa-Cruz.

21 Pessoa, *Livro do Desassossego*, 182-183.

22 Mais concretamente, este caminho alquímico-poético procura, segundo Fernando Pessoa/Bernardo Soares, “[a] sensibilidade de Mallarmé dentro do estilo de Vieira; sonhar como Verlaine no corpo de Horácio; ser Homero ao luar” (Pessoa 2014, 303). Julgo extremamente interessante a ênfase que o autor atribui ao princípio da clareza, que contraria a nebulosidade comum dos discursos ocultistas e que, a meu ver, revela o entendimento de Pessoa acerca do alcance da poesia-conhecimento. No método wittgensteiniano, o que pode ser dito pode e deve ser dito com clareza, o que não se pode ser dito deve manter-se no silêncio: “what can be said at all can be said clearly, and what we cannot talk about we must pass over in silence” (Wittgenstein 2002, 3); no caminho pessoano, a linguagem poética pode revelar ou acercar a Verdade, através da constante transmutação, e também através da clareza.

“Deixo ao cego e ao surdo/ A alma com fronteiras,/ Que eu quero sentir tudo/
De todas as maneiras. / Do alto de ter consciência/ Contemplo a terra e o
céu,/ Olho-os com inocência:/ Nada que vejo é meu.// Mas vejo tão atento/
Tão nelas me disperso/ Que cada pensamento/ Me torna já diverso”²³.
O acesso ao conhecimento divino, segundo o ensinamento de Hermes
Trismegisto também tem uma tendência omnidireccional e implica “sentir/ser
tudo de todas as maneiras”:

See what power you have, what quickness! If you can do these things,
can god not do them? So you must think of god in this way, as having
everything – the cosmos, himself, (the universe) – like thoughts within
himself. Thus, unless you make yourself equal to god, you cannot
understand god; like is understood by like. Make yourself grow to
immeasurable immensity, outleap all body, outstrip all time, become
eternity and you will understand god. [...] Collect in yourself all the
sensations of what has been made, of fire and water, day and wet; be
in the womb, be young, old, dead, beyond death. And when you have
understood all these at once – times, places, things, qualities, quantities
– then you can understand god.²⁴

Depois de vermos a importância axial da “união dos contrários” na mundividência
esotérica e na poética iniciática de Pessoa, o cenário da “ponte” no conto
torna-se particularmente interessante:

Em baixo, a uma distância mais que impossível, estavam, como astros
espalhados, grandes manchas de luz – cidades, sem dúvida, da terra
(O Diabo apontou-lhas.) São as grandes cidades do mundo: aquela é Londres
(e apontou uma na distância descida). Aquela é Berlim, e apontou outra.
E aquela, ali, é Paris. São manchas de luz na treva, e nós, nesta ponte,
passamos alto sobre elas, peregrinos do mistério e do conhecimento.²⁵

A ponte, neste momento dramático, já não é a ponte de perdição entre o mundo
e o inferno, construída pelo Pecado e pela Morte no Livro X do *Paraíso Perdido*,
mas a ponte que passa alto sobre as grandes cidades/manchas de luz na treva
para “o mistério e o conhecimento”. “As grandes cidades” estão naturalmente
associadas aos prazeres terrenos – a tentação do Diabo mais comumente
conhecida. Em Pessoa, como sabemos, “as grandes cidades” associam-se
também ao cosmopolitismo espiritual, em contraposição ao “provincianismo”²⁶.
Portanto, esta ponte está no “alto de ter consciência”, é um caminho interior
que o poeta percorre para “sentir e ser tudo de todas as maneiras”, ou seja,
um caminho da fusão dos opostos e da constante transmutação do eu.

Pensando no cosmopolitismo espiritual, não posso deixar de notar, na atmosfera
misteriosa e fantástica (não isenta de certa insinuação de perigo²⁷) do conto,
uma possível inspiração do “gótico escocês”²⁸.

23 Pessoa, *Poesias Inéditas (1919-1930)*, 168.

24 Hermes Trismegistus, 20.

25 Pessoa, “A hora do diabo”, 178.

26 Como sabemos, o nosso autor, separando a modernidade social-tecnológica e a
modernidade estético-literária, associa o provincianismo ao “entusiasmo e admiração pelos
grandes meios e pelas grandes cidades”, ao “entusiasmo e admiração pelo progresso e pela
modernidade” e “na esfera mental superior, a incapacidade de ironia” (Pessoa 1980, 159).

27 Por exemplo, o Diabo fala, de forma sinistra, sobre crimes violentos como a violação, que
são explorados pelo jornalismo tablóide: “Não foi, como parecia que ia julgar, para a violar
ou a atrair. Essas coisas sucedem na terra, entre os animais, que incluem os homens, e
parece que dão prazer – creio, segundo me dizem de lá de baixo, que até às vítimas. Mas
deixemos isso, que é puramente jornalístico.” (Pessoa 2020, 177).

28 Vários estudiosos afirmam que há algo distintivo na manifestação do gênero gótico na
literatura escocesa. Vide Kirsty Macdonald, “Scottish gothic: towards a definition,” *Scottish
Gothic* 6, Novembro de 2009: <https://www.thebottleimp.org.uk/2009/11/scottish-gothic-towards-a-definition/>

Na “alimentação literária” do jovem Pessoa²⁹, autores como Edgar Allan Poe e Robert Louis Stevenson eram muito importantes – curiosamente, ambos são grandes criadores do imaginário do “gótico escocês”.

Na gênese deste imaginário peculiar, salientam-se as inquietações provocadas pela mundividência do presbiterianismo – vertente do calvinismo extremamente influente na Escócia oitocentista. O presbiterianismo reforça a separação rígida entre o bem e o mal, destacando a depravação natural do Homem. Sob este impacto, surge o enorme interesse pela duplicidade do Homem, especialmente pelo seu lado perverso e “diabólico” – repugnante, mas paradoxalmente atractivo. Lembremos, por exemplo, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Stevenson³⁰ e *William Wilson*, de Edgar Allan Poe.

Nos heterónimos que Pessoa criou, Álvaro de Campos foi o que teve mais contacto com a Escócia. Engenheiro de formação, Campos estudou na próspera cidade industrial de Glasgow. Curiosamente, é talvez o heterónimo mais “diabólico”, no sentido em que representa, mais poderosamente, a força “contrariadora” que une e transcende os contrários. Basta lembrar, no perfil e na trajectória literária de Campos, a junção do Norte (Glasgow) com o Sul (Tavira), a modernidade urbana com a antiguidade clássica³¹, os mais carnais êxtases e as mais profundas inquietações metafísicas...

Outro aspecto provocante e nitidamente “diabólico” de Campos é a sexualidade ambígua (homossexual ou bissexual). Sendo “o mais histericamente histérico”³² de Pessoa, Campos representa uma força feminina na transmutação do nosso poeta dramático. Relembremos o caso de Maria José (na “carta da corcunda para o serralheiro”), em que a mulher está associada à extrema passividade. Na “Ode marítima”, encontramos a mesma passividade extrema na tendência sadomasoquista, e desta vez a passividade transforma-se numa força agressiva – um lado “feminino” exacerbado, um passo audacioso na transmutação do eu³³.

No nosso conto, é marcadamente fria a atitude do Diabo perante a sexualidade feminina, como podemos ver no diálogo final entre o Diabo e Maria, com fortes ecos no *Livro do Desassossego*, em que se manifesta a desconfiança profunda do amor (feminino) e da felicidade do lar³⁴. No entanto, curiosamente, é Maria quem tem a última palavra:

29 Como diz Pessoa: “The earliest literary food of my childhood was the numerous novels of mystery and of horrible adventure. Those books which are called boys’ books and deal with exciting experiences I cared little for. With a healthy and natural life I was out of sympathy. My craving was not for the probable, but for the incredible, not even for the impossible by degree, but for the impossible by nature.” (Pessoa 2003, 74).

30 Na introdução a este romance, Jenny Davidson analisa detalhadamente a influência do presbiterianismo na cultura escocesa e na proliferação das narrativas da duplicidade do tempo de Stevenson. Vide Davidson, Jenny. 2003. “Introduction.” In *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde and Other Stories*, 30-96. Nova Iorque: Barnes & Noble Classics.

31 “Álvaro de Campos define-se excelentemente como sendo um Walt Whitman com um poeta grego lá dentro.” (Pessoa 1967, 148).

32 Pessoa, “Carta a Adolfo Casais Monteiro (fragmento)”, 181.

33 A meu ver, este peculiar processo da transmutação corresponde ao caminho do conhecimento (divino), ecoando os versos audaciosos de John Donne. Lembremos, por exemplo, o Holy Sonnet 10 (XIV): “Take me to You, imprison me, for I, / Except You’enthrall me, never shall be free, / Nor ever chaste, except You ravish me” (Donne 2012, 343).

34 Lembremos, por exemplo, “o que a mulher ocultou sempre ao marido de quem é, o que a mãe pensa do filho que não teve, o que teve forma só num sorriso ou numa oportunidade” no trecho 260 (datado de Junho-Julho de 1930) do *Livro do Desassossego*, ed. Jerónimo Pizarro, 335; assim como no trecho 340 (datado de 29 de Novembro de 1931): “Todos os casados do mundo são mal casados, porque cada um guarda consigo, nos secretos onde a alma é do Diabo, a imagem subtil do homem desejado que não é aquele, a figura volúvel da mulher por achar, que aquela não realizou. Os mais felizes ignoram em si mesmos estas suas disposições frustradas; os menos felizes não as ignoram, mas não as conhecem, e só um ou outro arranco fruste, uma ou outra aspereza no assomo, evoca, na superfície casual dos gestos e das palavras, o Demónio oculto, a Eva antiga, o Cavaleiro ou a Sífide.” (Pessoa 2014, 429-430).

— Mas, sabe – é curioso – sabe realmente, e no fim de tudo, o que sinto?
[...]

(Ela voltou para ele olhos subitamente marejados.)

— Uma grande pena de si!...³⁵

Um momento paralelo temos no final do debate entre Campos e Caeiro acerca da (in)finalidade do universo:

Este género de argumentação, cumulativamente infantil e feminina, e portanto irresponsável, atou-me o cérebro durante uns momentos.

[...]

E depois acrescentou, olhando-me com uma formidável infância:

“O que é o 34 na Realidade?”³⁶

Parece-me que é nestes momentos “irresponsáveis”, olhos nos olhos, que a ironia expansiva do nosso autor se confronta com a auto-ironia vertical, semelhante a uma ponte do arco que, juntamente com a sua reflexão, formam um círculo completo – plenitude enfim.

Depois de verificarmos os fascinantes pontos de contacto entre “A hora do diabo” e as obras de temática “diabólica” que terão fortemente inspirado o nosso autor, creio que podemos ficar com uma visão mais clara sobre a peculiar linhagem literária-espiritual criativamente definida e interpretada por Pessoa. Este pequeno conto, embora com características de obra fragmentária, ocupa um lugar relevante na criação literária de Pessoa e possui uma forte dialéctica interior que ilustra magnificamente o lado mais original do pensamento esotérico do escritor. Na minha opinião, o conto pessoano, “imperfeito”, é um caso paralelo a *Kubla Khan* – um grandioso poema, inacabado. Trata-se de obras-primas escritas, citando Coleridge, “nas melhores palavras, na melhor ordem” (“the best words in the best order”³⁷).

35 Pessoa, “A hora do diabo”, 179.

36 Pessoa/Campos, *Notas para a Recordação do meu mestre Caeiro*, 83.

37 Coleridge, *Specimens of the Table Talk*, 150.

Bibliografia

- Blake, William. 1994. *The Marriage of Heaven and Hell*. Nova Iorque: Dover Publications.
- Coleridge, Samuel Taylor. *Specimens of the Table Talk*. Ed. Henry Nelson Coleridge. Project Gutenberg Ebook n. 8489 (2005). <https://www.gutenberg.org/ebooks/8489>
- Davidson, Jenny. 2003. "Introduction", *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde and Other Stories*, 33-96. Nova Iorque: Barnes & Noble Classics.
- Donne, John. 2012. *Collected Poetry*. Introdução e notas de Ilona Bell. Londres: Penguin Classics.
- Goethe, Johann Wolfgang von. 2014. *Faust I & II*. Trad. Stuart Atkins. New Jersey: Princeton University Press.
- Hermes Trismegistus. 2007. *Hermetica*. Trad. Brian P. Copenhaver. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lopes, Teresa Rita. 2004. "Nota prévia" e "História e alcance de *A Hora do Diabo*". *A Hora do Diabo*, Fernando Pessoa. Ed. Teresa Rita Lopes, 9 e 13-36. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Macdonald, Kirsty. "Scottish gothic: towards a definition". *Scottish Gothic*, n. 6, Nov. (2009), <https://www.thebottleimp.org.uk/2009/11/scottish-gothic-towards-a-definition/>
- Milton, John. 2005. *Paradise Lost*. Introd. Philip Pullman. Oxford: Oxford University Press.
- Pessoa, Fernando. 2020. "A hora do diabo" e "Carta a Adolfo Casais Monteiro (fragmento)". *Prosa – Antologia Mínima*. Ed. Jerónimo Pizarro, 175-180 e 181-186. Lisboa: Tinta da China.
- Pessoa, Fernando. 2014. *Livro do Desassossego*. Ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china.
- Pessoa, Fernando/Campos, Álvaro de. 2006. "Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro". *Prosa Publicada em Vida*. Ed. Richard Zenith, 80-97. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pessoa, Fernando. 2003. *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*. Ed. Richard Zenith, com a colaboração de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pessoa, Fernando. 1988. *Fotobibliografia de Fernando Pessoa*. Org., introd. e notas de João Rui de Sousa, posfácio de Eduardo Lourenço. Lisboa: Manuel Lencastre.
- Pessoa, Fernando. "Os Trezentos." Organização e apresentação de Yvette K. Centeno. *Revista da Biblioteca Nacional*, s. 2, vol. 3, n.º 3 (Set.-Dez 1988): 25-42.
- Pessoa, Fernando. 1985. *Fernando Pessoa e a Filosofia Hermética*. Org. Yvette K. Centeno. Lisboa: Presença.
- Pessoa, Fernando. 1980. "O Provincianismo português". *Textos de Críticas e de Intervenção*, 159. Lisboa: Ática.
- Pessoa, Fernando/Baldaya, Raphael. 1977. "Princípios de metafísica esotérica". *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste: Héritage et création*, Teresa Rita Lopes. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Pessoa, Fernando. 1968. *Textos Filosóficos*. Vol. I. Estabelecidos e prefaciados por António de Pina Coelho. Lisboa: Ática.
- Pessoa, Fernando. 1967. *Páginas de Estética e Teoria Literárias*. Textos escolhidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- Pessoa, Fernando. 1966. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- Pessoa, Fernando. 1956. *Poesias Inéditas (1919-1930)*. Nota prévia de Vitorino Nemésio e notas de Jorge Nemésio. Lisboa: Ática.
- Pizarro, Jerónimo. 2020. "Notas e cotas bibliográficas". *Prosa – Antologia Mínima*, Fernando Pessoa. Ed. Jerónimo Pizarro, 311-326. Lisboa: Tinta-da-china.
- Safranski, Rüdiger. 2017. *Goethe: Life as a Work of Art*. Trad. David Dollenmayer. Nova Iorque: Liveright Publishing Corporation.
- Wittgenstein, Ludwig. 2002. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trad. D. F. Pears e B. F. McGuinness, introdução de Bertrand Russell. Londres e Nova Iorque: Routledge. Taylor & Francis e-Library.

Uma taxonomia filosófica para o *Livro do Desassossego*

1.

A poética do fingimento é uma das muitas portas pelas quais se pode entrar na obra pessoana. Ao contextualizar a produção do poeta como resposta contrária à teoria expressiva da criação poética, nos termos que utiliza Aguiar e Silva¹, Pessoa, assim como Poe, Baudelaire e Mallarmé, para citar alguns nomes, dará importância ao processo de produção do texto poético em contraposição à produção de inspiração romântica: “quando a arte passou de ser tida como criação para passar a ser tida como expressão de sentimentos, cada qual podia ser artista, porque todos têm sentimentos” (Pessoa 2007, 237).

O fingimento para Pessoa não teve o significado que comumente lhe damos. O poeta conhecia a língua de Horácio². Como analisa Maria Teresa Schiappa de Azevedo, no texto “À volta do poeta fingidor”, publicado no livro *Rostos de Pessoa* (Azevedo 2001), em latim, fingir, *Fingo, -is, -ere*, significa criar, modelar, representar. Foi o passo do tempo que mudou o significado da palavra e lhe deu a conotação negativa que hoje se conhece. Desta forma, pode-se ressignificar o sentido do fingimento: “O poeta é um criador/ Cria tão completamente/ Que chega a criar dor/ A dor que deveras sente”.

1 “La reacción contra la teoría de la poesía expresiva – y esta reacción representa un momento de extrema importancia en la evolución de la poética moderna – adquiere fundamento y amplitud con Edgar Poe y Baudelaire” (Silva 1999, 111).

2 A partir do texto de Maria Teresa Schiappa de Azevedo, perscrutaram-se na biblioteca particular da Casa Fernando Pessoa as referências de obras em Latim em posse do escritor. Acharam-se diferentes obras em latim e inglês de Horácio, Tácito, Séneca, Cícero e Ovídio. Destacam-se, entre elas, *The Georgics of Virgil*, (cota 8-560); *A Practical Introduction to Latin Prose*, Thomas Kerchever Arnold (cota 8-16); *The revised latin primer*, de Benjamin Hall Kennedy (cota 8-295); e um *Latin Dictionary* (cota 8-96). Em *The revised latin primer*, na página 101 está sublinhada a palavra *fingo* com sua tradução para *feign* em inglês e com um acrescento à mão feito por Pessoa, em português: ficção. Destaca-se também a edição bilingue da obra de Virgílio, que está profusamente anotada e demonstra o conhecimento do latim por parte do escritor, que era capaz de traduzir e de marcar o ritmo do poema na língua original. Na página 10 da obra, nos versos 179, acha-se: *Grandaevus oppida curae, / et munire favos, et daedala fingere tecta*. Na página 110 do mesmo volume, encontra-se marcada a palavra *fingo* no vocabulário, traduzida como modelar, dar forma.

munere quamque suo. Grandaevus oppida curae,
et munire favos, et daedala fingere tecta : x

fingo, ẽre, nxi, fictum, v. a.,
shape, mould.
Inis, is, m., end.
firmo, ẽre, ẽvi, ẽtum, v. a.,
strengthen, confirm.

scented.
frango, ẽre, frẽgi, fractum,
v. a., break, shatter.
frõmitus, ẽs, m., murmuring,
buzzing.

Deleuze & Guattari, em *Qu'est-ce que la philosophie?*, afirmam que "*le grandeur d'une philosophie s'évalue à la nature des événements auxquels ses concepts nous appellent [...]. Aussi faut-il éprouver dans ses moindres détails le lien unique, exclusif, des concepts avec la philosophie comme discipline créatrice*" (Deleuze e Guattari 2005, 37). A definição da filosofia como disciplina criadora cujos conceitos convocam os acontecimentos parece adequar-se ao modo de produção pessoano, pelo que se pode afirmar que, em Pessoa, também o filósofo é um fingidor.

The Georgics of Virgil, Biblioteca da Casa Fernando Pessoa 8-560, p. 10.

The Georgics of Virgil, Biblioteca da Casa Fernando Pessoa 8-560, p. 110.

Sobre o processo de criação textual filosófico³, o professor Berel Lang, no livro *Philosophy and the Art of Writing* (Lang 1983), tenta demonstrar três postulados: primeiro, que o discurso filosófico é tanto uma forma de conhecimento quanto um fazer, um produzir de um artefacto (textual), de tal forma que os textos filosóficos têm corpos assim como mentes (podia-se acrescentar ainda a relação entre o pensamento e a materialidade em que este se inscreve); segundo, posicionando-se contra a estética de cunho kantiana, Lang afirma que práxis e *poiesis* não estão assim tão radicalmente separadas; terceiro, afirma que todo o texto filosófico apresenta um narrador. Não há discurso sem narrador.

Para Lang, inevitavelmente, os sistemas filosóficos divergem porque apresentam metodologias diferentes de acordo com o pensador, da mesma forma que o tema do qual trata a filosofia varia segundo o autor. Neste sentido, de acordo com Lang, existe uma analogia entre arte e filosofia, já que na arte também tema e método começam com o artista. A revisão do método e até do tema, entre diferentes autores ou entre eles mesmos, quer em filosofia quer em arte, não produz dissonância na obra, uma vez que a variação é uma necessidade metodológica e temática que dificilmente poderia acontecer se a filosofia fosse governada só pelo regime do verdadeiro ou falso.

Ao aplicar os postulados de Lang ao *corpus* do *Livro do Desassossego*, identificam-se os seguintes elementos: o narrador do livro é Bernardo Soares, se se aceitar que a prosa do semi-heterónimo é aquela proeminente no *corpus*⁴. Em diversos trechos Pessoa-Soares manifesta o lugar desse narrador, crítico dos ideais do iluminismo e alinhando com as denúncias da filosofia da suspeita (Nietzsche, Marx e Freud)⁵.

3 Considerar a filosofia a partir dos seus modos de produção remete também para Paul Valéry e Jacques Derrida, que em determinados escritos estudaram a filosofia na sua qualidade textual, nos seus processos de produção. Em "Leonardo e os filósofos" (Valéry 1998), Paul Valéry questionou: se refutarmos Platão e Spinoza, o que restaria deles? Respondeu: restariam obras de arte. Assim, considerar o texto filosófico como texto escrito foi um dos desafios do poeta francês e que logo seria retomado por Derrida em *Margens da Filosofia* (Derrida 1991). Aplicado aos estudos pessoanos, foi Benedito Nunes quem chamou a atenção para essa abordagem, num artigo no número 20 da revista *Colóquio/Letras*, em que disse que a polarização entre literatura e pensamento não faz muito sentido no que diz respeito à obra de Pessoa (Nunes 1974).

4 No texto "Livro do Desassossego: o romance possível (var.: impossível)" (Zenith 2013), Richard Zenith explora os limites da obra enquanto romance narrado por Pessoa-Soares.

5 A categorização de filosofias da suspeita deve-se ao filósofo francês Paul Ricoeur (Ricoeur 1970).

É esclarecedor ler os seguintes trechos conjuntamente:

Iluminismo é a saída do homem da sua menoridade de que ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de se servir do entendimento sem a orientação de outrem. (Kant s.d., 1)⁶

O instinto infante da humanidade, que faz que o mais orgulhoso de nós, se é homem e não louco, anseie, beatíssimo Padre, pela mão paternal que o guie, como quer que seja logo que o guie, através do mistério e da confusão do mundo. (Pessoa 2007, 184)

A resposta de Pessoa-Soares à pergunta “o que é o iluminismo?” revela-se, em numerosos trechos, crítica para com os discursos emancipadores da idade das luzes, quer o religioso, quer o científico, quer o filosófico: “Trazem-me a fé como um embrulho fechado numa salva alheia. Querem que o aceite para que o não abra. Trazem-me a ciência, como uma faca num prato, com que abrirei as folhas de um livro de páginas brancas” (Pessoa 2007, 114).

No que concerne à materialidade do suporte, esta vem condicionada, como já manifestado por Benjamin no texto “Paris, capital do século XX”: “quando a literatura se submete à montagem no folhetim [...] época [da que] derivam as galerias e os interiores, os salões de exposições e os panoramas” (Benjamin 2006, 45)⁷. Não se pode deixar de notar a estrutura de folhetim dos textos do Livro:



Revista *Revolução*, n.º 74. Lisboa, 1932.

- 6 Foucault dirá sobre esse texto que, pela primeira vez, a questão se refere à pura atualidade. Kant não busca compreender o presente a partir de uma totalidade ou de uma realização futura. “Texto menor, talvez. Mas me parece que, com ele, entra discretamente na história do pensamento uma questão que a filosofia moderna não foi capaz de responder, mas da qual ela nunca conseguiu se desembaraçar. E há dois séculos, de formas diversas, ela a repete. De Hegel a Horckheimer ou a Habermas, passando por Nietzsche ou Max Weber, não existe quase nenhuma filosofia que, direta ou indiretamente, não tenha sido confrontada com essa mesma questão: qual é então esse acontecimento que se chama a *Aufklärung* e que determinou, pelo menos em parte, o que somos, pensamos e fazemos hoje? Imaginem que a *Berlinische Monatsschrift* ainda existe em nossos dias e que ela coloca para seus leitores a questão: ‘O que é a filosofia moderna?’ Poderíamos talvez responder-lhe em eco: a filosofia moderna é a que tenta responder à questão lançada, há dois séculos, com tanta imprudência: *Was ist Aufklärung?*” (Foucault 2000, 335).
- 7 Lisboa partilhou, junto das capitais europeias da época, os mesmos elementos descritos por Benjamin no seu texto. Portugal não entrou tardiamente na modernidade. Daguerre anuncia a invenção do daguerreótipo em 1839. A primeira fotografia publicada num jornal em Portugal data de 1941, na página 89 de *O Panorama*, n.º 243. A Torre Eiffel foi construída entre 1887 e 1889. Raul Mesnier do Ponsard começou logo por volta de 1882-84 a construir elevadores por Lisboa, sendo o mais conhecido o Elevador de Santa Justa, inaugurado em 1902: <https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/>

A estrutura dos jornais condicionou a forma textual. O pensamento estará veiculado, desta forma, nessas impressões sem nexos e ganha significação, ou certa unidade, quer ao nível do narrador, quer ao nível do discurso *poiético* pessoano, que articula o pensamento sob o signo da pluralidade de pensamentos.

Neste sentido, no que diz respeito à práxis e à *poiesis*, afirma-se que, mediante o sensacionismo, sentir tudo de todas as maneiras será também pensar tudo de todas as maneiras. Pessoa consegue sentir com o pensamento mediante a ação omnívora de assimilação de leituras filosóficas com as quais o escritor-pensador efetua uma tradução não linear da tradição, para utilizar a teorização de Haroldo de Campos em “Arco-íris branco” ao discorrer sobre a *plagiotropia*⁸ (Campos 1997). E, por outro lado, o escritor pensa com o sentimento mediante os diferentes níveis de abstração sensacionista com os quais efetua uma tradução da experiência de vida de inícios do século XX.

Depois dessa introdução, para poder discorrer sobre o sensacionismo no que concerne aos conceitos filosóficos, pretende-se falar do processo de produção textual pessoano a partir de uma taxonomia filosófica. Trabalha-se, para esta fase da investigação, os conceitos de sensação, realidade e pensamento. A escolha desses termos justifica-se na relevância do sensacionismo na *poiesis* pessoana e na leitura de obras que estudaram a metafísica pessoana, nomeadamente a de José Gil. A abordagem desses conceitos será feita, como mencionado, no que diz respeito à produção textual. Isto é, como Pessoa trabalhou esses conceitos no texto. Para tal, utilizam-se as ferramentas quer de busca quer taxonómicas do arquivo LdoD (<http://ldod.uc.pt/>), assim como programas de análise textual.

2.

O pesquisador Mark Alfano, em “Digital Humanities for History of Philosophy: A Case Study on Nietzsche” (2018), propõe os seis passos a seguir na investigação com ferramentas digitais: selecionar os conceitos; preparar os conceitos para a busca no *corpus* da fonte; realizar a busca; limpar os dados; analisar e visualizar os dados; e, finalmente, fazer um *close reading* das passagens relevantes (Alfano 2018, 87).

Desta forma, na seleção dos conceitos para a procura, tentou-se definir os campos semânticos de sentir/sensação e pensar/pensamento. Os termos ficaram estabelecidos da seguinte forma: sentir/sensação (emoção, impressão, interior, percepção e o campo lexical de sentir) e pensar/pensamento (abstração, consciência, inteligência, ideia, raciocínio, razão, meditação). Os campos semânticos foram definidos a partir da teorização de José Gil em *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*, onde o filósofo descreve os processos de conceptualização pessoanos no sensacionismo: “A teoria da abstração das sensações constitui uma das ideias centrais da estética de Pessoa. O modo como ele pensa essa situação abstrata vai permitir-lhe elaborar uma doutrina coerente das sensações e do trabalho poético: é preciso ‘intelectualizar’ as sensações” (Gil 2020, 25). Uma vez selecionados os conceitos, realizou-se a procura deles no *corpus* do arquivo LdoD e a sua marcação com ferramentas de taxonomização. O resultado foi 1313 termos contados dentro do campo semântico “sentir” e 1187 no campo semântico “pensar”:

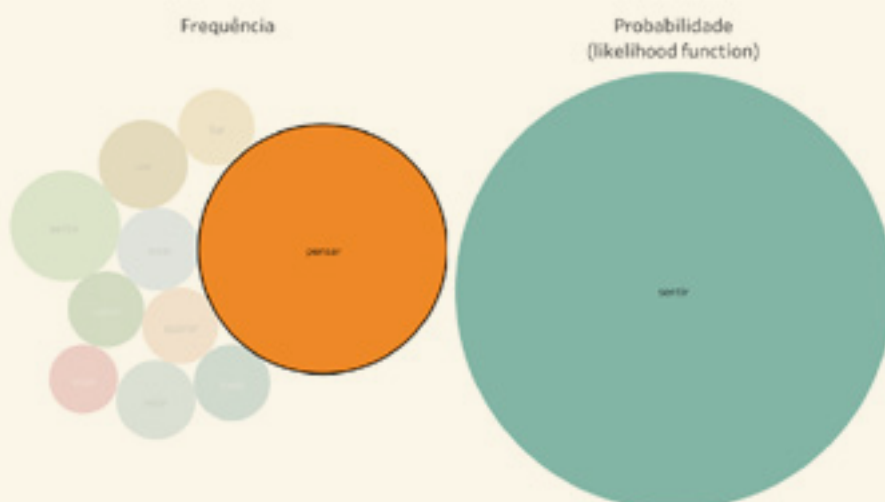
8 Pode-se consultar a rede intertextual de leituras filosóficas na seguinte edição virtual do *Livro do Desassossego*: <https://ldod.uc.pt/edition/acronym/LdoD-InterFil>. Também podem ser consultadas as atas do Colóquio Novos Estudos Pessoaanos: Giménez, Diego (2020). “Problemas de intertextualidade filosófica no *Livro do Desassossego*”. Actas do Colóquio Novos Estudos Pessoaanos da Casa Fernando Pessoa, pp. 21-30.

No que refere às ocorrências, contaram-se as frequências entre termos e a probabilidade de ocorrência (*likelihood function*) entre ambos os campos. A probabilidade incorpora tanto o processo de geração de dados quanto o mecanismo de dados “perdidos” que produziu a amostra observada, isto é, conta tanto a frequência como a não relação entre termos. Desta forma, ao tomar um exemplo, “pensar” apresenta uma frequência de 23 relações com o termo “sentir” e uma probabilidade de 77,02 sobre 100 de que “pensar” fosse associada a “sentir”:

PENSAR		SENTIR	
Freq-terms	Likelihood	Freq-terms	Likelihood
Pensar, 115	Sentir, 77.024032	Sentir, 133	Pensar, 77.02403
Sentir, 23	Querer, 36.318557	Pensar, 33	Viver, 20.24073
Ser, 15	Saber, 22.403204	Vida, 17	Sentimentos, 18.59335

PENSAMENTO		SENSAÇÃO	
Freq-terms	Likelihood	Freq-terms	Likelihood
Pensamento, 62	Emoção, 48.71065	Sensação, 84	Pensamento, 20.823884
Vida, 12	Ação, 21.56973	Vida, 13	Vontade, 11.912948
Emoção, 11	Sensação, 20.82388	Tudo, 11	Interior, 11.238129

EMOÇÃO		INTELIGÊNCIA	
Freq-terms	Likelihood	Freq-terms	Likelihood
Emoção, 66	Pensamento, 48.710654	Inteligencia, 54	Sensibilidade, 32.176145
Ser, 11	Forma, 25.982338	Vida, 9	Animaes, 19.920505
Pensamento, 11	Inteligencia, 15.143651	Sensibilidade, 7	Analyse, 19.499768



Para uma visualização completa das análises de ocorrências, pode-se consultar: <https://public.tableau.com/app/profile/diego.gim.nez1749>

e um trecho de Deleuze e Guattari, que escrevem sobre os materiais dos quais se servem os escritores e que se relacionam diretamente com Fernando Pessoa:

SOIT que nous nous élevions, pour parler métaphoriquement, jusques dans les cieux ; soit que nous descendions dans les abîmes, nous ne sortons point de nous-mêmes ; et ce n'est jamais que notre propre pensée que nous apercevons. Quelles que soient nos connaissances, si nous voulons remonter à leur origine, nous arriverons enfin à une première pensée simple, qui a été l'objet d'une seconde, qui l'a été d'une troisième, et ainsi de suite. C'est cet ordre de pensées qu'il faut développer, si nous voulons connaître les idées que nous avons des choses. (Condillac 1798, 14)

La conscience dit en quelque sorte à l'ame, voilà une perception : l'attention, voilà une perception qui est la seule que vous ayez : la réminiscence, voilà une perception que vous avez déjà eue. (Condillac 1798, 38)

Condillac começa o seu livro célebre assim: “Por mais alto que subamos e mais baixo que desçamos, nunca saímos das nossas sensações.” Nunca desembarcamos de nós (Pessoa 2007, 151).

Le matériau particulier des écrivains, ce sont les mots, et la syntaxe, la syntaxe créée qui monte irrésistiblement dans leur ouvre et passe dans la sensation. Pour sortir des perceptions vécues, il ne suffit pas évidemment de la mémoire qui convoque seulement d'anciennes perceptions, ni d'une mémoire involontaire qui ajoute la réminiscence comme facteur conservant du présent. (Deleuze e Guattari 2005, 158)

O texto de Condillac foi publicado por volta de 1746, o texto de Pessoa foi escrito em 1930, segundo Pizarro, e o texto de Deleuze e Guattari foi publicado em 1991. Os significantes dos trechos de Condillac, a saber, pensamento, ideia, consciência, percepção, reminiscência, estão presentes em muitos textos pessoanos. Condillac, e ainda Locke, Berkeley e Hume, como argumentado por Julia Kristeva¹⁰, preocuparam-se, nas suas obras, em como fazer da sensação um signo linguístico. O escritor português, por sua vez, partilhou da mesma preocupação e ofereceu um tratado de criação sensacionista em que descreveu detalhadamente a formação mediante a intelectualização das sensações, de simples a complexas, em diferentes camadas de abstração. Já Deleuze e Guattari trabalharam os mesmos significantes, para tentar dar resposta ao trinómio filosofia-arte-ciência:

La philosophie fait surgir des événements avec ses concepts, l'art dresse des monuments avec ses sensations, la science construit des états de choses avec ses fonctions. Un riche tissu de correspondances peut s'établir entre les plans. Mais le réseau a ses points culminants, là où la sensation devient elle-même sensation de concept ou de fonction, le concept, concept de fonction ou de sensation, la fonction, fonction de sensation ou de concept. Et l'un des éléments n'apparaît pas sans que l'autre ne puisse être encore à venir, encore indéterminé ou inconnu. Chaque élément créé sur un plan fait appel à d'autres éléments hétérogènes, qui restent à créer sur les autres plans : la pensée comme hétérogène. Il est vrai que ces points culminants comportent deux dangers extrêmes : ou bien nous reconduire à l'opinion dont nous voulions sortir, ou bien nous précipiter dans les chaos que nous voulions affronter. (Deleuze e Guattari 2005, 188)

10 “La filosofía sensualista y empirista, no obstante, será la que dará el fundamento teórico sobre el que se construirá la descripción gramatical del siglo. Locke (1632-1704) y Leibniz, y en Francia los ‘ideólogos’ encabezados por Condillac (1715-1780), proponen la teoría del signo como principio general de aquella lengua común que se manifiesta en varias lenguas concretas. De este modo reanudan las teorías del signo de Grecia, de la Edad Media y la lógica cartesiana y, al mismo tiempo, las transforman: si, para los filósofos del siglo XVIII, el pensamiento es una articulación de los signos que son los elementos lingüísticos, el problema estriba en definir la vía mediante la cual se llega de la sensación al signo lingüístico.” (Kristeva 1988, 156-157)

O pensamento enquanto heterogênese, que emerge nas interações entre as diferentes redes de correspondências, parece explicar o fingimento criativo pessoano, que se nutre das redes de leituras, das redes conceptuais que Pessoa convoca e das redes textuais que a sua escrita representa, com as quais o poeta consegue realizar a tradução não linear da tradição para criar uma constelação de filosofias que ecoam no pensamento (do) contemporâneo. Os perigos descritos por Deleuze e Guattari (circularidade e caos) são enfrentados por Pessoa por meio da ligação que se dá entre práxis e *poiesis*, que suporta a pulsão criadora como constante.

Bibliografia

Alfano, Mark. 2018. "Digital humanities for history of philosophy: a case study on Nietzsche". *Research Methods for the Digital Humanities*, 85-101. Ed. Lewis Levenberg, Tai Neilson e David Rheams. Cham: Springer International Publishing.

Azevedo, Maria Teresa Schiappa de. 2001. "À volta do poeta fingidor". *Rostos de Pessoa*, 15-38. Coimbra: Minerva.

Benjamin, Walter. 2006. *The Writer of Modern Life*. Cambridge: Harvard University Press.

Campos, Haroldo. 1997. *O Arco-Íris Branco*. Rio de Janeiro: Imago.

Condillac, Étienne Bonnot de. 1798. *Essai sur l'origine des connaissances humaines*. Ed. Jean-Marc Simonet. Paris: Ch. Houel.

Deleuze, Gilles, e Félix Guattari. 2005. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Les Éditions de Minuit.

Derrida, Jacques. 1991. *Margens da Filosofia*. São Paulo: Papiro.

Foucault, Michel. 2000. *Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Gil, José. 2020. *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*. São Paulo: N.1. Edições.

Kant, Immanuel. s.d. *Resposta à Pergunta: "Que é o Iluminismo?"*. Trad. Artur Morão.

Kristeva, Julia. 1988. *El lenguaje, ese desconocido*. Madrid: Fundamentos.

Lang, Berel. 1983. *Philosophy and the Art of Writing*. Pensilvânia: Bucknell University.

Nunes, Benedito. 1974. "Poesia e filosofia na obra de Fernando Pessoa". *Colóquio/ Letras*, n.º 20, 22-34.

Pessoa, Fernando. 2007. *Livro do Desassossego*. Ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.

Ricoeur, Paul. 1970. *Freud, una interpretación de la cultura*. Madrid: Siglo XXI.

Silva, Vitor Manuel Aguiar e. 1999. *Teoria de la literatura*. Madrid: Gredos.

Valéry, Paul. 1998. "Leonardo e os filósofos". *Introdução ao Método de Leonardo da Vinci*, 179-253. Rio de Janeiro: Editora 32.

Zenith, Richard. 2013. "Livro do Desassossego: o romance possível (var.: impossível)". Congresso Internacional Fernando Pessoa, 353-366. Lisboa: Casa Fernando Pessoa.

As heterotopias de Pessoa

Cubism, futurism and other lesser isms have become well-known and far-talked, because they have originated in the admitted centres of European culture. Sensationism, which is far more interesting, a far more original and a far more attractive movement than those, remains unknown because it was born far from those centres.

Fernando Pessoa, "The Portuguese Sensationists"

Heteronímia/heterotopias

A heteronímia de Fernando Pessoa e o conceito de heterotopia proposto por Michel Foucault (mencionado pela primeira vez em *Les mots et les choses* [Foucault 1966]) servem para descrever coisas consideravelmente diferentes. Superficialmente, parecem partilhar pouco mais do que o elemento *hetero-*, que no caso de Pessoa define a alteridade da escrita, enquanto na noção de Foucault descreve a alteridade de certos espaços. Antes de definir o conceito de heterotopia de Foucault, pretendo propor que a heteronímia pessoana possui também um imaginário espacial (relativamente esquecido), em que, de facto, a alteridade dos espaços está intimamente ligada à alteridade da escrita – sugerindo a relevância desta aproximação. A heteronímia permitiu a Pessoa construir um imaginário geográfico (quase sem sair de Lisboa) que largamente ultrapassa as fronteiras nacionais – inclui o Oriente, o Suez, o Norte de Inglaterra e a Escócia de Campos, a aldeia ribatejana de Caeiro, o Brasil (ou o Peru) de Reis e ainda outros lugares de menor importância na obra de Pessoa. Este é um imaginário geográfico consideravelmente global, em que vários espaços e tempos se sobrepõem no que podemos descrever (para usar uma imagem útil à definição do conceito de heterotopia) como o palco (imaginário) do drama-em-gente.

O teatro é precisamente um dos exemplos que Foucault usa para definir o conceito de heterotopia, pela forma como no espaço do teatro se sobrepõem diferentes espaços e tempos (incompatíveis entre si). Ao contrário das utopias – que são espaços fundamentalmente irreais, em que sociedades e culturas são representadas tal como são ou de forma invertida –, as heterotopias são espaços que existem realmente. Heterotopias são ao mesmo tempo espaços com uma correspondência real e contra-lugares: isto é, são lugares em que outros espaços que podem ser encontrados na cultura são simultaneamente representados, contestados ou invertidos. Particularmente importantes para esta comunicação são as heterotopias que seguem o que Foucault definiu, em "Of Other Spaces" (Foucault 1986), como o *Terceiro* e o *Quarto* princípios das heterotopias. Para além do espaço do teatro, outro exemplo de heterotopia que segue o *Terceiro Princípio* descrito por Foucault é o jardim persa:

The traditional garden of the Persians was a sacred space that was supposed to bring together inside its rectangle four parts representing the four parts of the world, with a space still more sacred than the others that were like an umbilicos, the navel of the world at its center. [...] The garden is the smallest parcel of the world and then it is the totality of the world. (Foucault 1986, 25-26)

[O jardim tradicional dos persas era um lugar sagrado que devia incluir dentro dos limites do seu espaço rectangular as quatro partes do mundo, tendo um lugar ainda mais sagrado no seu centro: um espaço umbilical, o umbigo do mundo. O jardim é a mais pequena parcela do mundo e é também a totalidade do mundo.]¹

Ambos os exemplos referidos (teatro e jardim persa) são particularmente sugestivos por permitirem classificar metaforicamente o drama-em-gente pessoano como uma heterotopia, em que os espaços (e tempos) diversos e incompatíveis de Caeiro, Campos, Soares, Reis e de Pessoa ele-próprio se sobrepõem. Porém, esta é apenas uma das várias heterotopias que emergem em Pessoa, como pretendo mostrar aqui.

Num artigo publicado já há algum tempo na revista *Estranhar Pessoa*, argumentei que o cais em que Campos se encontra na sua “Ode marítima” se estabelece como uma heterotopia, seguindo o *Terceiro* e *Quarto* princípios descritos por Foucault. O cais lisboeta da “Ode marítima” é um espaço heterotópico porque é simultaneamente localizável – tendo um correspondente real – e representado como um cais universal, cosmopolita, em que, tal como no jardim persa, cabem ao mesmo tempo os quatro cantos do mundo, por onde o corpo de Campos acaba disperso. Nele cabem ainda épocas e temporalidades incompatíveis – segundo aliás o objectivo sensacionista de “criar uma arte cosmopolita no tempo e no espaço”, materializado nesta ode (Pessoa 2009, 76). Enquanto tal, o cais da ode de Campos é também o que Foucault definiu como uma heterocronia, ou, também nas suas palavras, uma heterotopia de acumulação de tempo, correspondendo assim ao *Quarto* princípio de Foucault. Museus e bibliotecas – em que “time never stops building up and topping its own summit” (Foucault 1986, 26)—são cronotopias como este cais da “Ode marítima,” de Campos, e também como o presente da “Ode triunfal,” em que vários tempos se sobrepõem, seguindo este mesmo princípio:

Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro,
Porque o presente é todo o passado e todo o futuro
E há Platão e Vergílio dentro das máquinas e das luzes eléctricas
[...]
E pedaços do Alexandre Magno do século talvez cinquenta.
(Pessoa 2014, 48)²

O espaço simultaneamente localizável e cosmopolita da ode de Campos é o que Foucault descreveu como uma *heterotopia compensatória* (Foucault 1986, 27). Mais exactamente, representa uma resposta de Pessoa, um escritor na semiperiferia da Europa, à consciência do seu afastamento face aos centros da modernidade Ocidental, Paris e Londres no início do século XX – pelo menos no que diz respeito à modernidade literária e artística (Beleza 2015). Mais concretamente, a dimensão heterotópica do cais de Campos permite articular uma ideia de pertença cosmopolita/universal, partilhada com o projecto do *Orpheu*, que compensa a dupla falha (*lack*), no sentido lacaniano, que define a subjectividade do escritor (Fernando Pessoa, neste caso) nas margens da Europa, num país afastado dos centros

1 Todas as traduções são minhas.

2 Esta cronotopia da “Ode triunfal” é, aliás, um dos aspectos que marcam a distância de Campos em relação ao futurismo de Marinetti, em que a progressão temporal é linear e o passado é rejeitado.

da modernidade europeia, politicamente instável e económica e culturalmente estagnado – como Pessoa descreveu o Portugal do início do século em vários contextos (Beleza 2015). Segundo a teoria psicanalítica de Lacan, a entrada do sujeito no simbólico pressupõe a instauração da falha. No caso do escritor ou intelectual da periferia, esta falha que define o desejo e a subjectividade do sujeito coexiste com uma outra falha, imposta pela noção de afastamento face aos centros da produção cultural (Siskind 2014). A heterotopia compensatória de Campos responde assim a esta segunda falha, através de uma fantasia modernista de pertença cosmopolita/universal. A abordagem dos espaços que proponho aqui pretende expandir esta leitura da construção de heterotopias em Pessoa, em particular na sua obra heterónima, trazendo algumas nuances novas ao argumento.

Afastando-me de Campos e olhando para a representação de espaços heterotópicos n’*O Guardador de Rebanhos*, de Caeiro, e no *Livro do Desassossego*, de Bernardo Soares (1929-1934), argumentarei que a proliferação destes espaços em Pessoa é relevante não apenas por se revelar como um elemento de unidade na obra heterónima, emergindo como sintoma do impulso cosmopolita pessoano (delineado desde cedo [Beleza 2015]). Conforme sugiro nas páginas que se seguem, estas representações de espaços heterotópicos permitem também uma leitura da forma como Pessoa se relacionava com o sistema literário mundial e como respondeu à posição marginal da literatura portuguesa nesse mesmo sistema – um lugar marginal que o supra-Camões anunciado cedo, nas páginas da revista *A Águia*, em 1912, teria a função de corrigir, colocando a literatura nacional num lugar de prestígio (Pessoa 1912).

O interesse renovado nas últimas décadas nas literaturas pós-coloniais e na noção de literatura do mundo tem levado a várias teorizações sobre o sistema literário mundial – dividido em centros, semiperiferias e periferias – e a desigualdade que define este sistema. A crítica recente tem exposto a forma como esta estrutura tem vindo a moldar a produção literária, enquanto, em particular, os novos estudos modernistas têm mostrado nos últimos anos que foi precisamente de espaços definidos como semiperiferias e periferias do sistema (ou dos autores com elas identificados) que emergiram muitas das formas modernistas mais inovadoras. Para alguns, a coexistência do moderno e do arcaico nas sociedades periféricas (como a portuguesa) teriam contribuído para este processo; para outros, como é o caso de Pascale Casanova, em *The World Republic of Letters* (2004), a revolta dos escritores periféricos em relação aos centros teria tido um papel crucial na emergência de muitas destas inovações. Tendo em conta em particular esta perspectiva de Casanova, centrarei de seguida a minha atenção nos espaços heterotópicos que Pessoa construiu na aldeia de Caeiro e na Rua dos Douradores, na Baixa de Lisboa, e para as suas políticas literárias e culturais, indissociáveis da localização do modernismo português³.

3 Embora vários aspectos da teorização de Casanova sejam problemáticos, como por exemplo a centralidade de Paris no seu modelo de sistema literário mundial, no caso da obra de Pessoa e do modernismo português, alguns destes aspectos tornam-se particularmente sugestivos. Tal como na abordagem de Casanova, Paris representava o centro da modernidade literária no imaginário português do início do século.

Uma aldeia do tamanho do universo

A aldeia de Caeiro é simultaneamente localizável no espaço nacional (embora com menos precisão que o cais de Campos) e o que, usando palavras de Foucault, podemos descrever como um contra-lugar – um espaço que simultaneamente representa, contesta e inverte outros espaços. Enquanto na ode de Campos é a sobreposição de espaços e tempos no cais lisboeta que permite estabelecer uma heterotopia sensacionista, no caso de Caeiro, a dimensão heterotópica do espaço emerge da contestação e inversão de dicotomias usadas para organizar e situar espaços na cultura: provinciano/cosmopolita, centro/margem, grande/pequeno. Mais concretamente, em Caeiro a dimensão heterotópica implica ao mesmo tempo a *contestação* de uma ideia do espaço rural ribatejano como provinciano e uma *absoluta inversão*, em que o espaço à partida provinciano e duplamente periférico da aldeia (periférico ao mesmo tempo no espaço nacional e, claro, no plano global) é, de facto, mais universal e cosmopolita do que o espaço urbano da cidade – qualquer que ela seja (Paris, Londres ou a mais ou menos provinciana Lisboa). No poema VII encontramos formulações exemplares desta contestação e inversão. Caeiro *contesta* a dimensão provinciana da sua aldeia quando escreve:

Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver do Universo...
Por isso a minha aldeia é tão grande como outra terra qualquer,
Porque eu sou do tamanho do que vejo
E não do tamanho da minha altura...

Articulando pouco depois uma absoluta *inversão*:

Nas cidades a vida é mais pequena
Que aqui na minha casa no cimo deste outeiro.
Na cidade as grandes casas fecham a vista à chave,
Escondem o horizonte, empurram o nosso olhar para longe do céu,
Tornam-nos pequenos porque nos tiram o que os nossos olhos
nos podem dar,
E tornam-nos pobres porque a nossa única riqueza é ver.
(Pessoa 2019, 40-1)

O mestre Caeiro afirma assim, neste poema VII, que uma literatura verdadeiramente cosmopolita e universal (larga como o “horizonte” que se vê da aldeia) é, de facto, possível apenas a partir das margens – fora dos centros (onde a vida é pequena, provinciana). De acordo com o poema, apenas as margens são verdadeiramente cosmopolitas.

A dimensão performativa do espaço heterotópico da aldeia de Caeiro é relevante, por um lado, no contexto nacional, como forma de contestar quer o cosmopolitismo parisiense de Mário de Sá-Carneiro (descrito, pelo próprio Pessoa, como sintoma de provincianismo [Pessoa 1993, 159]) quer o nacionalismo da Renascença, que Pessoa classificou como estreito, por “pretende[r] ser senão português” (Pessoa 2009, 49). Mais exactamente: ao contrário do cosmopolitismo parisiense de Sá-Carneiro, a heterotopia cosmopolita de Caeiro possui correspondência real no espaço nacional; ao contrário do nacionalismo estreito da Renascença portuguesa, o espaço heterotópico da aldeia de Caeiro é universal/cosmopolita. Por outro lado, este espaço heterotópico é também relevante no contexto alargado do sistema literário mundial, organizado hierarquicamente em centros, semiperiferias e periferias. Isto é, Caeiro, ao provincializar a “cidade” e afirmando a dimensão cosmopolita e universal do espaço da sua aldeia rejeita sugestivamente a importância e a hegemonia dos centros, à volta dos quais se organiza o sistema literário mundial. De forma semelhante, aliás, Bernardo Soares irá afirmar mais tarde, no *Livro do Desassossego*, que “graças aos deuses todos,” está livre “[d]a noção de vencer em Paris” (Pessoa 2012, 372).

Uma rua nas margens do modernismo

Juntando os imaginários heterotópicos da poesia de Campos e Caeiro, o *Livro do Desassossego* simultaneamente afirma a dimensão cosmopolita das margens e representa a Rua dos Douradores como um lugar comparável ao jardim persa descrito por Foucault: um espaço com correspondência real, na Baixa lisboeta, em que vários espaços e tempos incompatíveis entre si confluem. Numa passagem exemplar, Soares escreve: “O Ganges passa também pela Rua dos Douradores. Todas as épocas estão neste quarto estreito – a mistura[,] a sucessão multicolor das maneiras, as distancias dos povos, e a vasta variedade das nações” (Pessoa 2012, 380). Esta confluência de lugares que define o espaço assumidamente semiperiférico da Rua dos Douradores – marcado pela “pobreza das ruas intermédias da baixa” (Pessoa 2012, 75) – é tornada possível pela localização de Soares no contexto de dois tipos de trocas, que se interseccionam na figura de Soares: o comércio internacional, enquanto ajudante de guarda-livros, e as transacções culturais feitas através da literatura⁴.

A relação entre literatura e comércio internacional que se materializa em Soares é reiterada várias vezes e de diversas formas. “Escrevo a minha literatura como escrevo os meus lançamentos”, escreve Soares, o ajudante de guarda-livros, num trecho sem data (Pessoa 2012, 59). Numa outra passagem (também sem data), particularmente exemplar quanto a esta relação entre literatura, comércio e a dimensão cosmopolita da Rua dos Douradores, Soares escreve:

No próprio registo de um tecido que não sei o que seja se me abrem as portas do Indo e de Samarcanda, e a poesia da Pérsia, que não é de um lugar nem de outro, faz das suas quadras, desrimadas no terceiro verso, um apoio longínquo para o meu desassossego. Mas não me engano, escrevo, somo, e a escrita segue, feita normalmente por um empregado deste escritório. (Pessoa 2012, 53-4)

Estas passagens e a relação entre comércio, literatura e cosmopolitismo que nelas é proposta lembram de forma eloquente o imaginário dos debates novecentistas sobre a emergência de uma literatura do mundo e sugerem a relevância deste imaginário no *Livro do Desassossego*, em geral, e no contexto da representação da Rua dos Douradores como espaço heterotópico, em particular.

Foi nas primeiras décadas do século XIX que Goethe fez o anúncio célebre da chegada da época da literatura do mundo, nas suas conversas com Eckermann, publicadas postumamente. Nas suas palavras: “National literature means little now, the age of *Weltliteratur* has begun; and everyone should further its course” (Goethe 2013, 11). Encontra-se na biblioteca particular de Pessoa uma edição britânica das *Gesprache mit Eckermann*, publicada em 1930 (temporalmente coincidente, portanto, com esta fase do *Livro do Desassossego*), que Pessoa leu e anotou. A literatura do mundo anunciada por Goethe era uma literatura fundamentalmente europeia. A sua circulação era potenciada pelo contexto moderno de desenvolvimento comercial, tecnológico, económico e de transportes, que assim abria caminho a um melhor conhecimento e entendimento mútuo entre os povos da Europa – especialmente alemães, franceses e britânicos. A noção de *Weltliteratur* de Goethe pertence à tradição kantiana do pensamento cosmopolita, baseada numa noção de teleologia cosmopolita que gradualmente conduziria ao entendimento e à paz entre as nações. Para Goethe, a *Weltliteratur* tinha um papel nesta teleologia cosmopolita, ao mesmo tempo que devia contribuir para a afirmação das culturas e das literaturas de língua alemã.

4 Tal como a aldeia de Caeiro, a Rua dos Douradores é um espaço duplamente marginal, quer no plano global, situado na semiperiferia europeia, quer no próprio contexto da Baixa lisboeta, enquanto rua intermédia, nas palavras de Soares.

Curiosamente, a formulação mais próxima da metáfora mercantilista usada para descrever o lugar de Soares no imaginário da literatura do mundo surge em Marx e Engels. Segundo eles, no *Manifesto comunista*:

In place of old wants, satisfied by the production of the country, we find new wants, requiring for their satisfaction the products of distant lands and climates. [...] And as in material, so also in intellectual production. The intellectual creation of individual nations become common property. National one-sidedness and narrow-mindedness become more and more impossible, and from the numerous national and local literatures, there arises a world literature. (Marx e Engels 2013, 17)

[No lugar de velhas necessidades, satisfeitas pela produção do país, encontramos novas necessidades, que exigem para a sua satisfação produtos de terras e climas distantes. [...] Tanto em relação à produção material como à produção intelectual. A criação intelectual de nações individuais torna-se propriedade comum. Unilateralidade e estreiteza intelectual tornam-se cada vez mais difíceis, e de numerosas literaturas nacionais e locais emerge uma literatura do mundo.]

Vários dos projectos literários, editoriais e de negócios que Pessoa foi desenvolvendo ao longo da sua vida implicam uma determinada relação entre literatura e comércio, real ou metafórica, desde o projecto falhado da editora Íbis (1909) até ao *Livro do Desassossego*. No *Livro do Desassossego* em particular, o lugar de Soares enquanto parte destes circuitos comerciais e literários bem como a consequente construção do espaço heterotópico na Rua dos Douradores permitem a afirmação de uma pertença cosmopolita a partir da semiperiferia europeia. Tal como na poesia de Caeiro, as margens do modernismo no *Livro do Desassossego*, por onde passam simultaneamente o comércio internacional e a poesia da Pérsia, podem ser tão ou mesmo mais cosmopolitas que os centros do prestígio literário: Paris em particular. De facto, Soares não só não está interessado em vencer em Paris (o centro de maior prestígio literário da época, no imaginário nacional) como chega mesmo a afirmar que mesmo que se “tivesse o mundo na mão, trocava-o [...] por um bilhete para Rua dos Douradores” (Pessoa 2012, 62). Soares assume, assim, a sua localização na semiperiferia, nas margens do modernismo europeu, ao mesmo tempo que articula uma identidade cosmopolita, localizável no espaço heterotópico da Rua dos Douradores, rejeitando a hegemonia cultural e literária dos centros.

Ao contrário do cosmopolitismo de Campos na “Ode marítima”, consideravelmente dependente do imaginário imperial português e que se manifesta meramente como uma fantasia de pertença cosmopolita/universal que deixa a organização do sistema literário mundial intacta, o cosmopolitismo do *Livro do Desassossego* é o que podemos definir como um cosmopolitismo assumidamente da semiperiferia (ou das margens), que, tal como o cosmopolitismo de Caeiro, procura subverter hierarquias e desconstruir binómios. Depois de várias décadas em que os modernismos centrais serviram de modelo e ofereceram teorizações para a abordagem de outras manifestações literárias globais (e da obra de Pessoa em particular), os chamados novos estudos modernistas têm mostrado nas últimas décadas que os modernismos das semiperiferias e periferias de facto produziram muitos dos mais inovadores aspectos do modernismo. Pessoa, a escrever a partir de Lisboa, tinha consciência do seu afastamento em relação aos centros e a sua obra foi em larga medida moldada por essa consciência do lugar marginal de Portugal e da cultura portuguesa no contexto moderno. Esta dimensão marginal, por sua vez, deixou marcas textuais (e não só) relevantes e contribuiu para a originalidade do modernismo de Pessoa.

Bibliografia

Beleza, Fernando. 2015. "Orpheu cosmopolita: políticas culturais e heterotopia sensacionista na 'Ode marítima' de Álvaro de Campos." *Estranhar Pessoa* 2, 30-56.

Casanova, Pascale. 2004. *The World Republic of Letters*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Foucault, Michel. 1966. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.

Foucault, Michel. 1986. "Of Other Spaces". *Diacritics*, 22-27.1986.

Goethe, Johann Wolfgang von. 2013. "On World Literature". *World Literature. A Reader*, ed. César Domínguez e Mads Thomsen Theo D'haen, 9-15. Londres: Routledge.

Kant, Immanuel. 2010. "Idea of a Universal History with a Cosmopolitan Purpose". *The Cosmopolitanism Reader*, ed. Garrett Wallace Brown e David Held, 17-26. Cambridge, MA: Polity.

Lacan, Jacques. 1988. *The Seminar Book II. The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis, 1954-1955*. Cambridge: Cambridge University Press.

Marx, Karl e F. Engels. 2013. "The Communist Manifesto". *World Literature. A Reader*, ed. César Domínguez e Mads Thomsen Theo D'haen, 16-17. Londres: Routledge.

Pessoa, Fernando. "A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada." *A Águia*, Abril 1912.

Pessoa, Fernando. 2012. *Livro do Desassossego*. Ed. Richard Zeith. Lisboa: Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando. 1993. "O provincianismo português". *Textos de Crítica e Intervenção*, 159. Lisboa: Ática.

Pessoa, Fernando. 2014. *Obra Completa de Álvaro de Campos*. Ed. Jerónimo Pizarro e Antonio Cardillo. Lisboa: Tinta-da-china.

Pessoa, Fernando. 2019. *Obra Completa de Alberto Caeiro*. Ed. Jerónimo Pizarro e Patrício Ferrari. Lisboa: Tinta-da-china.

Pessoa, Fernando. 2009. *Sensacionismo e Outros Ismos*. Ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa: INCM.

Siskind, Mariano. 2014. *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America*. Chicago: Northwestern University Press.

Modos de escrita em Pessoa

A interrupção poética

Ao lermos a descrição que Pessoa faz, na carta de 13 de Janeiro de 1935 a Adolfo Casais Monteiro, do “dia triunfal” do aparecimento dos heterónimos, percebemos que Álvaro de Campos é o apogeu de todo o processo. De facto, é Álvaro de Campos quem escreve a “Ode triunfal” que culmina esse “dia triunfal” e lhe dá todo o sentido. Ora, a característica mais forte da “Ode triunfal”, tal como é apresentada na referida carta, é o ter sido escrita “sem interrupção nem emenda”. Este é que é o modo de manifestação, na sua máxima força, de um poeta novo no termo da revelação de uma literatura nova. Mas lembre-se, a este respeito, um artigo que Pessoa publica em 1934, “O Homem de Porlock”, baseado numa história contada por Coleridge sobre um certo visitante inoportuno que lhe interrompe a escrita do “Kubla Khan”. O poema acaba no momento em que é interrompido, ganhando assim o seu ponto final em virtude de um acaso exterior: o poema continua a ser de Coleridge, mas a forma final foi determinada pelo acaso da sua interrupção. Maria Irene Ramalho, que em vários ensejos tem comentado o artigo, liga-o a uma conjugação entre aquilo a que chama a “autoconsciência interruptiva” e a produção de um “objecto escrito”¹. Entendida deste modo, a interrupção toma um valor tal que passa a definir toda a poesia de Pessoa — deixando o aparecimento dos heterónimos, e o de Campos em especial, como o caso oposto, o da completude e da soberania (embora o fim da “Ode triunfal” seja em anticlímax).

Os textos que Pessoa deixou estão interrompidos, por norma. O seu estado irregular não se deve apenas às lacunas que persistem, às frases que ficaram inacabadas (ou ilegíveis) por rapidez de execução. Na verdade, não se pode decidir, num grande número de vezes, com base no conjunto de hipóteses e variantes que o texto apresenta, qual a forma final que o texto deve ter. Além disso, cada um deles parece representar apenas uma parte de um texto maior nunca concluído. Depois, há ainda aquela outra característica que tem a ver com as *cicatrices* (para citar Gumbrecht²) que resultam daquilo que se poderia descrever como a colisão do texto com a vida. Uma cicatriz é um corte ou uma ruptura que revelam a presença do contexto e dos limites que impõe: desde a falta de papel ou de fita de máquina até à falta de tempo; desde a fragilidade da razão, que implica que o fio de uma argumentação de súbito se suspenda, até à própria mecânica complexa da heteronímia, que suspende a sinceridade ao mesmo tempo que produz notas de teor confessional; desde a impossibilidade de encontrar a palavra certa num contexto preciso até à dúvida não resolvida quanto a uma determinada solução.

1 “Interrupção poética: um conceito pessoano para a lírica moderna”.

2 *The Powers of Philology*, p. 15.

Finalmente, a cicatriz pode ser entendida enquanto incidência da vida no poema, como se o poema fosse indissociável da própria “autoconsciência interruptiva”. Estaria, assim, próximo da Vanguarda, que não trata de *literatura* no sentido institucional, ou seja, de uma textualidade dedicada ao circuito dos críticos e dos leitores, mas antes de uma *escrita* ao vivo. A diferença entre a literatura na sua definição clássica e esta escrita performativa é a mesma que separa a geometria euclideana da geometria fractal, distinguindo entre as formas elementares racionais da tradição clássica e as formas ocultas no caudal irregular da escrita que corre e se quebra. Daí que o fragmentário em Pessoa não seja contingente e fortuito, mas a marca textual de uma interrupção sistémica.

Outra consequência é a permanente crise do sentido, que desarma todo o processo de representação. Poderíamos encontrar exemplos dessa catástrofe lógica ao longo de toda a obra, mas experimentemos, por exemplo, procurar dentre os *rubaiyat* que Pessoa começa a escrever no início da década de 20, após a sua descoberta da tradução oitocentista feita por Edward FitzGerald de Omar Khayyam, um “poeta-astrónomo” persa do século XII. *Rubaiyat* é o plural de *rubai*, que é o nome de um tipo de quadra solta usada na Pérsia em que o terceiro verso não rima com os outros três. Ora, num certo *rubai*, pode ler-se: “Nega a verdade, que a verdade é essa!”³, o que significa que a verdade consiste, afinal, na interrupção da verdade. E lê-se num outro *rubai* que essa interrupção desfaz mesmo toda a possibilidade da expressão de si: “Cada um compreende só o que sente”⁴, estando “Cada um”, pois, fechado dentro de si mesmo, coarctado da comunicação e até da relação com os outros. Ainda num outro *rubai*, lê-se: “Assim meus versos são o que não fiz”⁵, passando agora o foco para o corte da ligação entre o texto escrito e o leitor dele, ainda que esse leitor seja aquele mesmo que acabou de escrever o texto. Porque o poema, uma vez escrito, separa-se do seu autor de tal modo que toda a exteriorização poética se torna um estranhamento radical.

Mais ainda, e no que à questão do autor importa, a interrupção pode ser outro nome para a dispersão do eu, tema modernista fulcral. Leia-se um fragmento do *Livro do Desassossego* sobre Omar Khayyam⁶:

Omar tinha uma personalidade; eu, feliz ou infelizmente, não tenho nenhuma. Do que sou numa hora na hora seguinte me separo; do que fui num dia no dia seguinte me esqueci. Quem, como Omar, é quem é, vive num só mundo, que é o externo; quem, como eu, não é quem é, vive não só no mundo externo, mas num sucessivo e diverso mundo interno.

É no contexto desta crise do sentido que o próprio processo de escrita perde o valor de organicidade “euclideana” sempre cultivado pela arte, clássica ou romântica. Torna-se uma poesia inacabada, porque impossível de acabar. Jorge de Sena afirma, na introdução ao *Livro do Desassossego* que escreve em 1964, que isso é o efeito de uma incapacidade: “Pessoa não é, tenhamos paciência e ele postumamente também, um Dante, um Camões, um Goethe, ou o Shakespeare ou o Milton”, porque sofre de “incapacidade para a realização estética”⁷ e de uma “doença consciência do inacabado”⁸. Mas esta é apenas, de facto, uma observação em clave psicológica. Na verdade, a poesia de Pessoa é inorgânica em termos que, de um modo essencial, projectam e ecoam a forma de escrita que dizemos modernista.

3 *Rubaiyat*, p. 47.

4 *Ibidem*, p. 18.

5 *Ibidem*, p. 47.

6 *Livro do Desassossego*, p. 402.

7 *Fernando Pessoa & Cª Heterónima*, p. 193.

8 *Ibidem*, p. 196.

Em termos de bibliografia material, esta inorganicidade pessoana é provada pela organização precária de todos os seus constructos editoriais, desde o primeiro livro da Ática em 1942 até aos livros editados hoje. O inacabamento e a “incapacidade para a realização estética” são epistemológicas. É como a Catedral da Sagrada Família, de Gaudí, a que Mário de Sá-Carneiro, quando passa por Barcelona, chama “catedral paúlca”, e que é uma arquitectura para sempre em ruínas. Do mesmo modo, a obra de Pessoa é um vasto conjunto de escritos soltos que não se integram em séries completas. Os conjuntos completos que existem são excepções, como os casos de *35 Sonnets*, *The Mad Fiddler* ou *Mensagem*. E um destes três livros inteiramente prontos, o maior, *The Mad Fiddler*, nem chega a ser publicado.

No seio desta condição textual, o sistema dos heterónimos constitui um poderoso aglutinador, que devolve inteireza, quanto mais não seja conceptual, à sua escrita. A heteronímia não é a proliferação imparável de cento e tal autores fictícios ao longo de mais de três dezenas de anos, é uma correlação sólida entre os três autores do “dia triunfal”, uma topologia poética que oferece uma referência para toda a obra de Pessoa. Na verdade, muitos dos outros autores fictícios são eles mesmos sujeitos à interrupção, Anon que deixa de ser Anon e se torna Search, Guedes que se metamorfoseia em Soares — mas os três heterónimos de 1914 constituem uma forma perfeita, estável. Estes heterónimos nucleares distinguem-se muito bem, sobretudo, do próprio ortónimo, por mais que este se tenha misturado e procurado confundir com eles, pois partilham de uma característica inconfundível e única: são seres imaginários. É um trio que forma, na geometria das suas relações, um triângulo equilátero — um mestre, dois discípulos opostos — que joga com todos os simbolismos esotéricos, místicos e simbólicos. Os três heterónimos são solidários entre si. Nem Horace James Faber, nem Eduardo Lança, nem António Mora, nem Frederick Wyatt, nem Raphael Baldaya, etc., etc. são heterónimos no mesmo sentido, pois estão isolados, são peças soltas que se movem entre o *alter ego*, o pseudónimo e a personagem ficcional. Por isso, os três heterónimos não são apenas ficção poética, mas poesia dramática.

Lê-se num prefácio para *The Mad Fiddler*, que traduzo: “qualquer obra de arte – por exemplo, um poema – tem de ser um conjunto coerente, organicamente sólido; tem de ser estruturalmente um conjunto, não admitindo nenhum elemento, por mais maravilhoso que seja, que não contribua para a sua unidade”⁹. E Pessoa repete muitas vezes este desejo de coerência e de organicidade. Que, no entanto, não se chegou nunca a cumprir, excepto na instância conceptual da heteronímia que temos vindo a descrever. O *Livro do Desassossego* pode mesmo considerar-se, pelo contrário, o apogeu da arte literária inorgânica. Ou, por outras palavras, o apogeu de uma arte sob o signo da interrupção.

A montagem

É possível pensar, com bom fundamento, que a edição electrónica é a que se adequa melhor à natureza textual da obra de Pessoa. Ou seja, a sua fragmentariedade generalizada leva à conclusão de que a leitura pode ganhar com essa edição, dado que os fragmentos não precisam de ter ordem fixa, são organizáveis segundo as linhas que o leitor decidir, e podem ser acompanhados de todas as notas, comentários, referências e fac-símiles que se quiser. No entanto, conjuntos inconjuntos como o *Livro do Desassossego* ou como o *Fausto* não são, apesar disso, hipertextos, nem obras de literatura virtual, nem ciberliteratura. São obras inacabadas que se destinam a uma edição em papel. A complexidade textual da obra de Pessoa tem mesmo exigido a elaboração de teorias editoriais novas. E, por isso mesmo, muitos

9 *Poemas Ingleses III*, p. 30.

dos editores de Pessoa têm sido igualmente críticos importantes, desde João Gaspar Simões, Jorge de Sena e Jacinto do Prado Coelho.

Reparemos agora num caso, a edição em livro, feita por Carlos Pitella em 2018, do *Fausto*, que representa, de facto, um avanço considerável no conhecimento do texto. Trata-se da segunda tentativa de edição. Trinta anos antes, a primeira edição do *Fausto*, por Teresa Sobral Cunha, em 1988, tentara reconstituir aquele *Fausto* que, segundo a editora, Pessoa gostaria de ter escrito. Mas esse era um desejo impossível de satisfazer, pois a natureza dos fragmentos de *Fausto* que Pessoa deixou não o permitia. Quanto a Carlos Pitella, propõe em 2018 uma edição crítica que abandona toda a ambição de completar o projecto de Pessoa e que escolhe, antes, uma simples matriz cronológica. Por outras palavras, este *Fausto* de papel usa o modelo do arquivo digital, pois a linha da cronologia funciona como uma não-ordenação, literariamente falando, tal como a seriação alfabética é outro caso de não-ordenação. No entanto, como se trata de uma edição em forma de livro e não de um arquivo, a sequência dos fragmentos significa, ou seja, o princípio da ordem cronológica induz a leitura do *Fausto* como se fosse um texto diarístico: o que começa por ser uma seriação “neutra” torna-se naquilo que Carlos Pitella propõe, no prefácio, ler como um “diário poético”¹⁰. O que, do ponto de vista hermenêutico, é tudo menos evidente.

Porque é este o efeito principal da edição: dar uma montagem. E, enquanto o arquivo é um inventário e uma catalogação, a montagem institui uma ordem, e a ordem cria sentido. A edição é, pois, um modo de escrita.

Podemos encontrar em autores contemporâneos exemplos de textos que assentam em simples montagens de outros textos. O surrealismo português é especialmente forte neste tipo de procedimento. Mário Cesariny, nos livros de *Aforismos* de Teixeira de Pascoaes ou de *Fragmentos* de Novalis, bem como na *Horta de Cordel*, faz aquilo que são livros seus a partir de textos de outros. Ou Herberto Helder, no exemplo maior de *Húmus*, que é uma montagem de frases do clássico de Raul Brandão com o mesmo título. Ou Alberto Pimenta, em *Read & Mad*, em que faz uma montagem não-aleatória de versos de Camões e de versos de Fernando Pessoa. Existe na literatura portuguesa uma consciência aguda da montagem que é herdeira da experiência de escrita modernista.

A relevância da montagem toma ainda maior importância se pensarmos na definição célebre que Pierre Reverdy faz da imagem, e que André Breton coloca como alicerce daquilo a que chama a “actividade surrealista”: a imagem consiste na aproximação de duas realidades mais ou menos distantes. Como Robert Scholes mostra, o nome desta aproximação não é senão montagem¹¹. A ideia da existência de um “ponto do espírito” em que os contrários se unem, em que tudo se pode aproximar de tudo, lembra igualmente a analogia universal tematizada pelo romantismo e, claro, a teoria das correspondências de Baudelaire. A montagem é, pois, o universal retórico da arte moderna.

Dos efeitos de sentido que são produzidos pela justaposição de textos — isto é, da montagem enquanto forma de escrita — conhecemos em Pessoa exemplos claros. Um deles é a publicação em *A Renascença*, de 1914, das quadras de medida tradicional “Ó sino da minha aldeia”, seguidas da paródia ultra-simbolista em verso livre de “Pauis de roçarem ânsias...”, ambos os poemas com o título “Impressões do Crepúsculo”. Outro exemplo é o modo de aparecimento de Álvaro de Campos em *Orpheu*, em 1915, num conjunto de dois poemas em que a futurista “Ode triunfal” é precedida de um “Opiário” decadente. Nestas duas publicações, a intensidade da provocação formal do segundo poema (“Pauis” e “Ode triunfal”) é aumentada pelo contraste que estabelece com o conformismo do primeiro (“Ó sino da minha aldeia” e “Opiário”).

¹⁰ *Fausto*, p. 23.

¹¹ *Paradoxy of Modernism*, p. 113.

Mais tarde, na *Athena*, em 1924, Pessoa reencena a morte de Mário de Sá-Carneiro com a montagem de textos intitulada “Últimos Poemas”. Retira dois poemas do livro, então ainda inédito, *Indícios de Ouro*, junta três poemas soltos e duas quadras enviadas numa carta, acrescenta-lhe uma nota introdutória abrindo com a frase “*Morre jovem o que os deuses amam*”. E o facto é que essa montagem de Pessoa se torna decisiva para toda a leitura futura de Mário de Sá-Carneiro, que se vê transformado numa personagem trágica de que os poemas são figuração transparente. De resto, a *Athena* é uma revista preparada como um veículo dos heterónimos, aí surgindo antologias de Ricardo Reis e Alberto Caeiro cumprindo disposições editoriais (regras de montagem) que tipificam autores verdadeiros: por exemplo, o nome de Alberto Caeiro vem acompanhado das datas de nascimento e de morte – tal como faz com Mário de Sá-Carneiro.

Das actividades essenciais da edição, a da montagem é a mais decisiva do ponto de vista semântico. O editor apenas ordena, alinha, muitas vezes não acrescenta nenhuma palavra ou sinal, mas é por via dessa acção que o autor passa a existir. O trabalho da montagem é conhecido e praticado por Pessoa ao longo da sua obra, sobretudo nas estratégias de publicação que referi. Mas é necessário dar um último passo. Pessoa, como Apollinaire, Pound ou Eliot, também escreve poemas-montagem.

Vejam, como exemplo desse procedimento, “Eros e Psique”, o último poema de Pessoa publicado na *presença*. “Eros e Psique” é um poema sobre uma Princesa que dorme esperando um Infante que a venha acordar, mas, no momento em que ele chega ao pé dela, a conclusão é inesperada: “[O Infante] vê que ele mesmo era / A Princesa que dormia”. “Eros e Psique” tem por detrás, em jeito de contraluz intertextual, o conto dos irmãos Grimm “A Bela Adormecida”, embora o final do poema difira por completo desse modelo. O título, por sua vez, remete para a mitologia grega: Eros e Psique, personificações da força e da harmonia, do corpo e da alma, têm uma história de amor que fala da contradição insanável entre o desejo sexual e a elevação espiritual, mas com um *happy end* que sugere que Eros e Psique são, não só complementares, como até indistinguíveis. Além disso, o poema tem uma epígrafe¹²:

... E assim vedes, meu Irmão, que as verdades que vos foram dadas no Grau de Neófito, e aquelas que vos foram dadas no Grau de Adepto Menor, são, ainda que opostas, a mesma Verdade.

DO RITUAL DO GRAU DE MESTRE DO ÁTRIO NA ORDEM TEMPLÁRIA DE PORTUGAL

Por via desta epígrafe, a crítica (incluindo exegetas como António Quadros ou Fernando J. B. Martinho) costuma considerar que “Eros e Psique” é um poema sobre um ritual de iniciação templária. No entanto, leia-se o que escreve a este respeito Pessoa na carta a Adolfo Casais Monteiro de 13 de Janeiro, já citada¹³:

não pertenço a Ordem Iniciática nenhuma. A citação, epígrafe ao meu poema ‘Eros e Psique’, de um trecho [...] do Ritual do Terceiro Grau da Ordem Templária de Portugal, indica simplesmente – o que é facto – que me foi permitido folhear os Rituais”.

Com estas palavras, Pessoa afirma que a epígrafe do poema não lhe sobredetermina o sentido, pois ele não pertence à Ordem templária, ou a qualquer outra. Todavia, é de salientar que Fernando Pessoa escreve uma “Nota Biográfica”, também em 1935, na qual afirma que é “Iniciado, por comunicação directa de Mestre a Discípulo, nos três graus menores da (aparentemente extinta) Ordem Templária de Portugal”¹⁴.

¹² *Poesia (1931-1935)*, p. 133.

¹³ *Teoria da Heteronímia*, p. 282.

¹⁴ *Escritos Autobiográficos*, p. 205.

Ora, como o primeiro Fernando Pessoa não pertence “a Ordem Iniciática nenhuma”, deverá talvez pensar-se que este segundo Fernando Pessoa é, de algum modo, uma personagem¹⁵. Disto se pode concluir que o poema “Eros e Psique” pode significar de modo muito diverso se se variar a sua atribuição entre as duas acepções do nome Fernando Pessoa. De todo o modo, o Pessoa aqui em causa, o autor deste poema, é aquele que é designado habitualmente por “o ortónimo”. Mas não é menos verdade que a leitura deste poema como sendo “de iniciação” perde credibilidade e se torna antes parte de um jogo ficcional — parte de uma montagem complexa.

A publicação de “Eros e Psique” tem, ainda, uma dimensão performativa: é a publicação final de Pessoa na *presença*, a seguir a “Autopsicografia”, em 1932, e a “Tabacaria”, de Álvaro de Campos, em 1933. Ao aparecer no ano seguinte, em 1934, “Eros e Psique” vem na sequência do tema do poeta fingidor que “Autopsicografia” tematiza, e do tema do *homo duplex* da grande ode assinada por Álvaro de Campos. Talvez, nesse contexto de duplicidade e ambiguidade, “Eros e Psique” faça uma reivindicação de unidade especialmente enfática. Ao contrário do poeta provocatório que diz que finge aquilo que sente, “Eros e Psique” é o contrário do fingimento, é a revelação da síntese no coração do desdobramento. E, ao contrário de Álvaro de Campos, que põe em cena a fractura absoluta entre a realidade e a fantasia, eis que o Infante e a Princesa, ou Eros e Psique, coincidem, fundem-se num só. O paradoxo aparece como o outro nome da verdade, porque exprime a unidade dos contrários. No fluir dos sucessivos planos do poema como montagem, cada um deles reescreve o anterior: um título grego pagão, uma epígrafe templária iniciática, uma história infantil, a assinatura de um poeta múltiplo que, afinal, é um só. Não há, pois, interrupção possível quando o fim está no princípio e tudo se corresponde.

A unidade da carne e do espírito, de Eros e Psique, do sentir e do pensar é enfim realizada neste poema de Pessoa. Que recupera as sínteses já antigas da “Ceifeira” e de *O Guardador de Rebanhos*, superando a vaga nostalgia do verso fulcral “O que em mim sente está pensando”, ou o sentido trágico da autodefinição de Caeiro como “cego teimoso”. Só que, desta vez, não procede por citação de um modelo, Wordsworth ou Whitman, antes usa os ilimitados poderes da arte da montagem.

15 Fernando Cabral Martins, “Notas sobre as Notas Biográficas de 1935”.

Bibliografia

Gumbrecht, Hans Ulrich. 2003. *The Powers of Philology*, 15. Chicago: University of Illinois Press.

Martins, Fernando Cabral. 2021. “Notas sobre as Notas Biográficas de 1935”. *Estranhar Pessoa*, n.º 8: <http://estranharpessoa.com/revista>

Pessoa, Fernando. 1999. *Poemas Ingleses III*. Ed. Marcus Angioni e Fernando Gomes. Lisboa: INCM.

Pessoa, Fernando. 2003. *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*. Ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando. 2006. *Poesia (1931-1935)*. Ed. Ana Maria Freitas, Madalena Dine e Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando. 2008. *Rubaiyat*. Ed. Maria Aliete Galhoz. Lisboa: INCM.

Pessoa, Fernando. 2009. *Livro do Desassossego*. Ed. Richard Zenith, 8.ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando. 2012. *Teoria da Heteronímia*. Ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando. 2018. *Fausto*. Ed. Carlos Pitella. Lisboa: Tinta-da-china.

Ramalho, Maria Irene. 2000. “Interrupção Poética: um conceito pessoano para a lírica moderna”. *Veredas*.

Scholes, Robert. 2006. *Paradoxy of Modernism*. New Haven e Londres: Yale University Press.

Sena, Jorge de. 1982. *Fernando Pessoa & C.ª Heterónima*. Lisboa: Edições 70.

Cidade revisitada

O primeiro contacto que tive com a palavra “Revisited” foi num conto de Scott Fitzgerald, “Babylon revisited”, incluído numa antologia de *Modern American Short Stories*, estudada nas aulas de Inglês das classes terminais de um Liceu que frequentei em Lisboa. A professora era excelente e não temia ir além do programa estabelecido, para cumprimento do qual havia à época o habitual compêndio. O texto de Fitzgerald tinha tido a sua primeira publicação em 1931 numa conhecida revista americana, o *Saturday Evening Post*, e a sua acção desenrolava-se em Paris, a Babilónia que o protagonista revisitava, em período posterior à grande crise de 1929, com o intuito de recuperar a guarda da filha¹. Fiquemo-nos por aqui, porque não é a narrativa do escritor americano que está em causa, mas sim os dois poemas de Álvaro de Campos, de 1923 e 1926, em cujo título comparece a forma verbal a que Scott Fitzgerald recorreu nos princípios dos anos 30, e a ligação dos dois textos a “Tabacaria”, que tenho por inevitável.

Os poemas de Campos, aliás de espírito muito diferente, como teremos ocasião de verificar, exibem o mesmo título em inglês, incluem entre parênteses, como subtítulo, a data de composição, e vieram a público na mesma revista, a *Contemporânea*. A primeira questão a colocar poderá incidir na utilização da língua inglesa no título. A este respeito, não teremos grande dificuldade em encontrar uma resposta, se nos lembrarmos de que Pessoa seguiu o seu percurso escolar inicial em Durban, colónia britânica da África do Sul, e que na carta a Casais Monteiro, de 13 de Janeiro de 1935, ao fornecer alguns dados biográficos do heterónimo, refere que ele era “engenheiro naval (por Glasgow)”, embora naquela data se encontrasse “em Lisboa em inactividade”, e, um pouco à frente, explicita que “foi mandado para a Escócia estudar engenharia, primeiro mechanica e depois naval”, acrescentando ainda que numa fêria fizera “a viagem ao Oriente de que resultou o ‘Opiário’”². O modo como alude aos estudos que fez em Glasgow nem sempre coincide, o que não é de surpreender, tendo em conta as inevitáveis tropelias próprias do jogo inventivo. Assim, quando em *Notas para a Recordação do meu Mestre Caetano*, Campos narra as circunstâncias em que conheceu o Mestre, diz o seguinte: “Deixei em quase três-quartos o meu curso escocês de engenharia naval; parti numa viagem ao Oriente; no regresso, desembarcando em Marselha, e sentindo um grande tédio de seguir, vim por terra até Lisboa.”³

Quanto à indicação, entre parênteses, da data de composição, em ambos os casos tratar-se-á de uma forma de vincar a importância do ano em questão, dado que a data de publicação da revista torná-la-ia aparentemente supérflua. A única coisa que surpreenderá será o curto intervalo de tempo que medeia entre um e outro regresso a Lisboa. É caso para perguntar: em que andanças se terá entretanto envolvido o Engenheiro?

1 *Modern Short Stories*. 1962. Ed. Arthur Mizener. Nova Iorque: Norton, 131-152.

2 Monteiro, Adolfo Casais. 1985. *A Poesia de Fernando Pessoa*. Org. José Blanco. Lisboa: INCM, 2.ª ed., p. 234.

3 Campos, Álvaro de Campos. 1999. *Notas para a Recordação do meu Mestre Caetano*. Textos fixados, organizados e apresentados por Teresa Rita Lopes. Lisboa: Estampa, p. 37.

O primeiro poema⁴ abre com o advérbio de negação “Não”, o que tem o seu significado. Resume, de certa forma, toda a recusa por parte do sujeito das limitações que os outros, a sociedade, em suma, pretendem impor à sua independência, à sua liberdade individual. É, porventura, a palavra mais reiterada ao longo do texto. Estamos perante um sujeito sem desejos, sem ambições, e isso é o que logo transparece do verso inicial, ideia que o segundo verso reforça, num tom de irritação que se vai intensificando. O segundo dístico esclarece-nos por que motivo não são as ambições ou os desejos que o movem, e a razão é porque, no termo de tudo, está a realidade da morte.

De notar que as frases em que proclama a sua rejeição da intromissão dos outros, a quem se dirige, são, todas elas, exclamativas, traduzindo assim a intensidade da sua posição. Às vezes, tais frases assumem mesmo a linguagem coloquial, como que a tornar bem claro o seu repúdio dos valores a que não quer submeter-se.

A “verdade” que os “deuses” ou os outros afirmam, se acaso a têm, pede o sujeito, com veemência, num verso expressamente isolado, que a guardem para si. Vem, depois, o verso em que o sujeito poético manifesta a sua condição de engenheiro, mas com a ressalva de ser um “tecnico” que o é somente “dentro da technica”. Não é, de resto, nessa condição que ali está, mas como alguém que assume a sua diferença, a sua *loucura*, e com direito a exercê-la. A forma verbal “ouviram?” exprime, com particular ênfase, a reiteração do segundo hemistíquio do verso anterior. Ao mesmo tempo, como sujeito senhor da sua individualidade plena, que inclui a sua sensorialidade, apela para a dos outros. Este não é, aliás, o único momento em que está em causa a relevância dos sentidos no texto de Campos, e das sensações no seu universo. Mais à frente, na estrofe em que se dirige à cidade da sua infância, é como que uma impressão táctil aquela que aflora no primeiro adjectivo do verso “Ó macio Tejo ancestral e mudo”, para não referir a auditiva que igualmente se percebe no último, embora pela negativa...

A estância em que de forma mais assertiva o sujeito proclama a sua recusa de integração na sociedade que os outros lhe querem impor é a que vem depois e que, por esse motivo, se tornou uma das mais citadas do poema. Nela não há apenas a irritação que sentíamos já desde o início do texto; junta-se-lhe um sentido de humor, particularmente sensível no último verso: “Para que havermos de ir juntos?” Tudo se passa, como já se deu a entender, como se o sujeito estivesse a falar com os seus opositores, representantes da *doxa*, da opinião dominante, o que, sob o ponto de vista retórico, reforça claramente a eficácia do texto.

O que se segue é o que mais acentua a dimensão trágica da condição do enunciador. O que poderia ser uma saída para o seu pessimismo, o reencontro com a cidade de “outrora”, não é mais que uma ilusão. A cidade é também de “hoje”, como o lembra o eloquente oximoro, que Abelaira glosou, com rara felicidade, num seu romance, *Outrora Agora*. Já antes a mesma figura se insinuava nos qualificativos atribuídos ao “céu azul”, como “Eterna verdade vazia e perfeita!”. O participio passado do título, aplicado ao substantivo abstracto “magoa”, surge, agora, traduzido em português. E a desilusão total do sujeito é a reiteração da palavra que inicia cada um dos três membros da frase final da estrofe que a exprime: “nada”. O poema deriva, no dístico de fecho, para o seu horizonte mais abertamente metafísico, recorrendo o sujeito a termos que pertencerão, afinal, ao que será um seu estrutural ocultismo, “Abysmo” e “Silencio”, para designar a Morte, sua única conclusão, como oportunamente vimos, e de inexorável proximidade, que as formas do verbo “tardar” exemplarmente traduzem: “Deixem-me em paz! Não tardo, que eu nunca tardo.../ E enquanto tarda o Abysmo e o Silencio quero estar sòsinho!”

4 Campos, Álvaro de. 2014. Ed. Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello. Lisboa: Tinta-da-china, 175-76.

Campos revisita Lisboa passados apenas três anos⁵. E é de novo, como vimos, na *Contemporânea* que dá conta do seu estado de espírito. Só que, desta vez, não é o conflito com os outros que o traz até nós, mas a luta consigo mesmo, com os seus fantasmas. O que, neste caso, vem à cena é a sua incoerência, o seu desassossego, o seu sentimento de “derrota”, de fracasso. O seu estilhaçamento, a sua fragmentação. A cidade que revê já não é a mesma, nem ele é o mesmo. Pode ele usar o pronome pessoal da primeira pessoa do singular, ou não ser mais do que os vários *eus* que pluralmente o indefinem? De certo modo, este poema é uma antecipação da “Marcha da derrota” que por pouco a “Tabacaria” não foi.

Mas vamos por partes. Há, no texto de 1926, a mesma insistência na reiteração anafórica, ou mais espaçada, como se verifica, por exemplo, nos versos iniciais das cinco últimas estâncias.

O abstracto e o concreto coexistem: se anseia, é “com uma angustia de fome de carne” que o faz. Portas que lhe fechem são ao mesmo tempo “abstractas e necessarias”. Por dentro de “todas as hypotheses” que poderia colocar “Correram cortinas”. O “tedio” que é do próprio tédio arroja-o “à praia”. A “litteratura” tem a concretude de “palmares”. A “alma” alarga-se-lhe em “campos” que a memória, livre, percorre. Os “ultimos restos” do seu “ser” “Fogem desmantelados [...] Da illusão final”.

O sentimento de derrota, como acima sublinhámos, é um dos que mais intensamente o agitam. Serve-lhe, para o exprimir, uma imagem de “exercitos sonhados” irremediavelmente votados ao fracasso, de “cohortes por existir, esfaceladas em Deus”.

Lisboa e o Tejo (e o “tudo” que eles, indefinidamente, evocam) são apenas referidos na terceira das estrofes iniciadas pelas palavras que assinalam o seu regresso à cidade: “Outra vez te revejo”. De notar, a propósito, a segunda pessoa do singular com que, familiarmente, se lhe dirige. Mas se tal familiaridade não nos passa despercebida, mais se nos impõe a imagem de alheada transitoriedade que de si próprio nos oferece, de “transeunte inutil” dela e de si, de “extrangeiro” nela e “em toda a parte”, de ser “Casual” tanto “na vida como na alma”, de “Phantasma” irrealmente perdido “em salas de recordações”. A estrofe seguinte a esta auto-imagem, ditada pelo fundo desencanto que o avassala no novo encontro com a cidade, acrescenta outros traços de negatividade, de “sombra” entre sombras a uma baça “luz funebre desconhecida”. Nada mais resta a Campos, na segunda revisitação de Lisboa, vindo não se sabe de onde, que a dor, interjectivamente traduzida, de se saber faticamente fragmentado, “espelho” estilhaçado de si e da cidade a que aportou.

Torna-se, de algum modo, necessária uma referência a “Tabacaria”, poema composto dois anos depois de “Lisbon revisited (1926)”, por pouca desenvolvida que ela seja. Começamos com a transcrição de um passo de uma carta dirigida a João Gaspar Simões, em 30 de Setembro de 1929: “Esta existência tem estado reduzida a uma miserável contemplação do Sr. Engenheiro Álvaro de Campos; passado este incidente metafísico, terei, suponho, alma sobrance para falar por escrito.”⁶ Será legítimo supor que no “incidente metafísico” em questão se encontre uma alusão à redacção de “Tabacaria”? Permita-se-me a hipótese, dado o evidente carácter metafísico do longo poema, que a *presença* haveria de publicar no seu n.º 39, de Julho de 1933, com honras de 1.ª e 2.ª páginas.

Temos, logo nos versos de abertura do texto de 1928, um eco dos inícios dos poemas de 1923 e 1926: “Não sou nada./ Nunca serei nada./ Não posso querer ser nada.” Poder-se-ão apontar também alguns pontos de contacto,

5 *Ibidem*, 184-86.

6 *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*. 1957. Lisboa: Europa-América, p. 35.

a nível estilístico; para não irmos mais longe, no gosto pela repetição anafórica e no recurso a frases parentéticas. A atmosfera geral do poema é, por outro lado, no seu fundo desencanto, de inequívoca tonalidade metafísica. Regista-se, aqui, uma insofismável diferença. É que Campos já não se nos apresenta como o engenheiro naval que regressa a Lisboa de uma das suas viagens. Tem, pelos vistos, uma casa na cidade, e as suas movimentações, agora, passam-se no interior do seu quarto. E outro aspecto há a salientar. O drama essencial não deixa de ser o seu, mas, no extenso poema compactamente publicado pela *presença*, temos a rua que se observa das janelas do quarto, e sobretudo as pessoas que a cruzam ou que nela vivem. É uma distinção de monta. Não fazendo de Campos um extrovertido, isto confere uma inevitável humanidade à sua introversão. A rua é “impossivelmente real, certa”, embora “desconhecidamente [isto é, metafisicamente] certa”. Essa divisão do sujeito perante as duas realidades que a rua lhe oferece encontra-se mais claramente do que em qualquer outro passo do texto expressa nos versos um pouco à frente: “Estou hoje dividido entre a lealdade que devo/ Á Tabacaria do outro lado da rua, como coisa real por fóra,/ E á sensação de que tudo é sonho, como coisa real por dentro.”

É a primeira referência no poema ao estabelecimento que, em boa hora, se vai constituir como metáfora estruturante do texto. Como já tivemos ocasião de observar, Campos chegou a considerar a possibilidade de intitular o seu poema “Marcha da derrota”, como consta nas provas da *presença*, o que reduziria de maneira irremediável o alcance de um dos textos maiores da modernidade literária não apenas em termos nacionais. Para além de tudo o mais, é evidente a oportunidade do título por que o poeta acabou por optar, dada a circunstância de ser ele um impenitente fumador. O cigarro, para Campos, significava, como se vê quase no termo do poema, uma forma de “libertação de todos os pensamentos” e de “todas as especulações”. A metáfora do verbo a que recorre para exprimir o prazer que fumar lhe dá é bem elucidativa: “saboreio”. Os gestos, as movimentações que o sujeito executa no espaço em que se encontra e que pontuam os seus momentos de inclinação meditativa e especulativa, assumem, como é sabido, extrema relevância no poema. E um desses movimentos é o que vem logo a seguir e em que se deita “para traz na cadeira”, associando o fumar a uma entidade de tão magno relevo na sua metafísica como é o próprio “Destino”: “Depois deito-me para traz na cadeira/ E continuo fumando/ Enquanto o Destino m’o conceder, continuarei fumando.”

Um outro aspecto, como já antes demos a entender, é a presença de “gente” no poema, o que marca a sua diferença relativamente às duas revisitações de Lisboa. Ela é, primeiramente, indiferenciada: gente que cruza constantemente a rua, vista das janelas do quarto. Mas essa gente vai sendo objecto de individualização ao longo do texto. A primeira personagem a surgir na sua individualidade é a “pequena” que come “chocolates”, e que representa aqueles que, para o sujeito, não são atormentados pela “metaphysica”, ao contrário do poeta, que sofre da doença de pensar. Há, antes de se definir perante nós outra personagem individualizada, uma estrofe entre parênteses de extremo significado na economia do poema, e que é uma espécie de invocação à musa como faziam os antigos, só que, aqui, a musa a que o poeta se dirige se reveste, ironicamente, de várias figurações que vão da “deusa grega” à “*coccote* celebre do tempo dos nossos paes”. Tão significativa, porém, como essa invocação é a consciência da sua irrelevância, de nela o sujeito não encontrar “nada”, como não encontrou na vã invocação a si mesmo. Dentro do parêntesis, cabe ainda um movimento de aproximação à janela e a visão da “rua”, com as suas “lojas”, os seus “passeios”, os “carros que passam” e “cães”, para, desalentadamente, ele concluir que tudo, musas, rua, e a vida que, nas suas diversas formas, a agita, lhe é “estrangeiro”, lhe pesa “como uma condenação ao degredo”.

Recorta-se, passos à frente, outra personagem, esta com uma maior projecção na “história” que o poema vai contar, antecedida, aliás, de uma conjunção adversativa, a marcar a mudança que na história se opera: o Dono da Tabacaria. Antes de avançar, anote-se que tudo nesta composição, numa mistura de ironia e funda autoconsciência, acaba em “versos”, nos versos que, apesar de ditos “inuteis” pelo poeta, vamos seguindo, inevitavelmente embalados pela sua “Essencia musical”. E é isto que faz igualmente a grandeza do poema.

O Dono da Tabacaria realiza uma acção, cuja primeira parte volta a ser referida, em frase parentérica, quase no termo do texto. Se na sua aparição inicial (“o Dono da Tabacaria chegou à porta e ficou à porta”) dá azo a uma reflexão do sujeito sobre a morte que tudo atinge, desta vez é na sua interacção com a personagem de maior espessura no poema, o Esteves, que adquire a sua real individualização, traduzida igualmente pela circunstância de nos ser apresentado graficamente em maiúsculas. De uma outra personagem poderíamos falar, “a filha da minha lavadeira”, mas, para o caso, não estamos propriamente perante uma personagem com peso real na acção; antes diante de um dispositivo de que o poeta se serve para insistir num tema que estrutura uma das mais visíveis linhas de força do texto, o das pessoas simples que não padecem do insanável mal de pensar. Personagem, sim, é o Esteves, que, afinal, resume a força de tal tema, ao ser expressamente nomeado como “o Esteves sem metaphysica”. A um gesto seu, o acenar ao sujeito, que o conhece, é este que toma a palavra, e com a veemência de um chamamento exclamativo: “*Adeus ó Esteves!*” Poderíamos, aparentemente, ser levados a pensar que tudo se reconstruiria e ganharia sentido numa das histórias mais desencantadas que Campos contou. Mas, tal como já acontecia nos poemas de 1923 e 1926, trata-se apenas de uma ilusão que se desfaz “sem ideal nem esperança”. Quanto ao enigmático sorriso do Dono da Tabacaria, cada um de nós lhe dará o sentido que entender. Quem sabe se o Dono da Tabacaria não será, afinal, mais do que uma projecção do próprio Campos, na sua impenitente lucidez?...

Bibliografia

Campos, Álvaro de. 1997. *Notas para a Recordação de meu Mestre Caetano*. Textos fixados, organizados e apresentados por Teresa Rita Lopes. Lisboa: Estampa.

Campos, Álvaro de. 2014. *Obra Completa*. Ed. Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello. Lisboa: Tinta-da-china.

Fitzgerald, F. Scott. 1962. “Babylon Revisited”. *Modern Short Stories*. Ed. Arthur Mizener. Nova Iorque: Norton.

Lopes, Silvina Rodrigues. “As Rotas do Fumo”. *Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura.

Monteiro, Adolfo Casais. 1985. *A Poesia de Fernando Pessoa*. Org. José Blanco. Lisboa: INCM, 2.ª ed.

Pessoa, Fernando. 1957. *Cartas a João Gaspar Simões*. Lisboa: Europa-América.

Sousa, João Rui de (org., introd. e notas). 1988. *Fotobibliografia de Fernando Pessoa*. Lisboa: INCM, Biblioteca Nacional.

Pessoa dramaturgo: tradição, estatismo, deteatrização

Apresento aqui os resultados de minha tese de doutoramento homônima¹. O trabalho compreende um estudo de fôlego dos dramas estáticos de Fernando Pessoa, cujo *corpus* é composto, à exceção d'*O Marinheiro*, por pouco mais de uma dezena de peças inacabadas. Em geral, esses textos têm sido sistematicamente associados ao imaginário simbolista e à obra teatral de Maurice Maeterlinck. Sem desconsiderar essa filiação, o meu estudo, dividido em cinco partes, busca ampliar o espectro da abordagem daquelas peças, ao situá-las na múltipla tradição do drama moderno e contemporâneo, nos termos em que essa tradição é delineada por Jean-Pierre Sarrazac, professor emérito da Universidade de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.

No capítulo I, “O lugar do drama estático: deteatrização, antiteatralidade e desdramatização”, os dramas estáticos de Pessoa são aproximados da obra de autores dramáticos que, dentro e fora de Portugal, se empenharam em ampliar as fronteiras do que se costuma entender por teatro. De fato, desde o fim dos anos 1880 até os dias de hoje, há inúmeros exemplos de textos teatrais que, justamente por oferecerem resistência aos palcos, contribuíram para revitalizar tanto a forma dramática quanto as práticas cênicas do teatro no Ocidente.

Em seguida, nos capítulos III e IV – “O teatro de Pessoa para além do simbolismo” e “A deteatrização em Portugal: perspectivas de renovação”, respectivamente –, os mencionados dramas estáticos são lidos à luz de dramaturgos como Henrik Ibsen, Gerhart Hauptmann, August Strindberg e Luigi Pirandello – isso no âmbito europeu –, enquanto, no contexto da dramaturgia portuguesa, o teatro de Pessoa é reposicionado em vista de peças de Raul Brandão, D. João da Câmara, Eugénio de Castro, Branquinho da Fonseca, Almada Negreiros e António Patrício, entre outros escritores.

Por fim, no capítulo V, “Teatral por subtração: o drama estático e a dimensão da cena”, é explorado o apelo cênico – e não apenas estritamente literário – das peças que compõem o teatro estático de Pessoa. Para tanto, discutem-se as ideias e práticas teatrais de artistas como Aurélien Lugné-Poe, Edward Gordon Craig e Claude Régy, principalmente.

Resta comentar, é claro, o capítulo II, “Diversidade e unidade no teatro estático de Pessoa”. Nele, são identificadas e analisadas algumas das principais linhas de força desse teatro, tais como o contraste

1 Defendida em abril de 2021 e financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP (processo 2016/19417-7). Graças à diligência de Teresa Monteiro, bibliotecária da Casa Fernando Pessoa, pode-se encontrar, no acervo desta instituição, um exemplar impresso da tese. Para quem não puder se deslocar a Lisboa, é possível descarregar a versão eletrônica do trabalho na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-25062021-203240/pt-br.php>.

entre imobilidade física e movimentação psíquica ou a condição fantasmagórica das personagens. Passo a expor brevemente, daqui por diante, aspectos relativos à constituição das personagens que habitam aquelas peças.

Nos dramas estáticos de Pessoa, praticamente não existe espaço para personagens individualizadas. Neles, as figuras em cena não parecem corresponder a indivíduos de carne e osso, providos de nome e ocupação social. Na verdade, aqueles seres se assemelham a entidades esfumaçadas, evanescentes, de contornos pouco definidos. Nesse sentido, elas equivalem, sobretudo, a um conjunto de vozes que não se prendem a um corpo definido.

Essa condição fantasmagórica das personagens é facilmente discernível naquelas peças. As três veladoras d'*O Marinheiro*, por exemplo, se distinguem umas das outras apenas por um numeral ordinal que antecede o substantivo: Primeira, Segunda e Terceira veladora. O substantivo, porém, logo é suprimido e permanece apenas o numeral. À medida que a leitura avança, damos cada vez menos atenção a ele, em vista da indistinção entre aquelas vozes do ponto de vista da caracterização individual.

Ainda que haja, nas outras peças, figuras aparentemente mais individualizadas, como Salomé e o Príncipe, tampouco estas são projetadas por nós como seres de carne e osso. Isso porque o discurso que elas proferem – seja estilística, seja tematicamente – pouco se distingue do discurso enunciado por locutores identificados quase sempre por abreviaturas, pronomes ou letras do alfabeto, fundamentalmente. Em *Salomé*, para referir um caso paradigmático, as servas da princesa são caracterizadas pela inicial “A”, que tanto pode fazer analogia às palavras “ama” ou “aia” quanto marcar o grau de indeterminação daquelas vozes; na mesma obra, um dos guardas é discriminado apenas pela letra “X”, designação que se repete n'*A Morte do Príncipe*, para batizar a figura que acompanha os delírios da personagem referida no título.

Verificam-se variações desse procedimento em outras peças do conjunto. Em *Diálogo na Sombra*, há dois interlocutores, um identificado pela inicial “A”, abreviação de “alma”, e o outro pela letra “E”, possível alusão a “eu”. As abreviaturas também comparecem n'*A Casa dos Mortos*, em que as figuras são designadas conforme a inicial da palavra que as identifica (tal como “C”, no caso do Cientista, ou “S”, no da Sobrinha). Há, ainda, um drama em que as iniciais são distribuídas de forma aleatória: n'*Os Estrangeiros*, cada um dos seis falantes – cujas alcunhas seguem a ordem alfabética, indo de “A” até “F” – corresponde a um determinado conceito do indivíduo, exceto pelo último interveniente, que representa “O estrangeiro”. Outros textos em que Pessoa recorre a nomes extraídos do alfabeto são *Os Emigrantes* e *Inércia*, ambos protagonizados por personagens nomeadas tão-só como “A” e “B”, de forma análoga ao que ocorre em *Intervenção cirúrgica*, em que dialogam uma mulher e seu antigo amante, respectivamente “A” e “C”. Por fim, no drama *A Cadela*, no qual também um homem e uma mulher são postos frente a frente, estes são caracterizados de forma sumária como “Ele” e “Ela”.

Deve-se enfatizar, contudo, que, em matéria de indefinição das personagens, nenhum desses dramas estáticos está no mesmo nível que *Diálogo no Jardim do Palácio*. Ora referidas como “A” e “B”, ora como “1” e “2” ou mesmo “1.^a” e “2.^a”, sequer conseguimos, a depender do fragmento em questão, precisar o gênero daquelas figuras: num momento, parece tratar-se de duas mulheres (ou até dois homens); no outro, um homem e uma mulher. Em um trecho, é sugerido um grau de parentesco – “Os nossos pai e mãe foram os mesmos” (Pessoa 2017, 70) –, que em outro excerto dá lugar a uma relação matrimonial – “amo em ti o pai do meu filho futuro” (Pessoa 2017, 77). Nesse caso, porém, a indeterminação parece refletir antes o próprio estado fragmentário da obra do que um fim dramatúrgico, à diferença do que ocorre em determinada altura d'*A Morte do Príncipe*, quando a personagem do título, já perdendo a consciência, solicita a seu interlocutor: “Tratai-me antes de Senhora... Sou uma princesa de quem se esqueceram quando buscaram rainha...” (Pessoa 2017, 96).

Assim sendo, as figuras que povoam os dramas estáticos de Pessoa equivalem menos a personagens do que a *impersonagens*, categoria proposta por Jean-Pierre Sarrazac para referir as mutações pelas quais passaram as personagens dramáticas desde o fim do século XIX até os nossos dias:

Uma espécie de decomposição da personagem se produziu [...] Maneira de se afastar de todo naturalismo [...] mas [...] também dessa ideologia que tende a confundir a personagem de teatro [...] com a pessoa em si. [...] Os dramaturgos estão decididos, desde então, a considerar a personagem individualizada como personagem *de-mais* [...] as escrituras dramáticas modernas e contemporâneas esculpem essa personagem *de-mais* para transformá-la em uma personagem *de-menos*, em menos personagem. (Sarrazac 2012a, 183-187; tradução minha)

De fato, de Strindberg e Maeterlinck a Jon Fosse e Sarah Kane, ocorreu um acentuado esvaziamento das personagens que se manifestam no texto dramático, resultando em “abstrações que falam”, para glosar uma expressão de Alfred Jarry recuperada por Robert Abirached (2011, 181-188), ou mesmo em indivíduos *despersonalizados*, para empregar uma expressão mais familiar a Pessoa.

À parte o estado de inacabamento de quase todos os seus dramas estáticos, percebe-se que o autor português, ao delinear personagens de contornos fisionômicos tão incertos que mais se assemelham a fantasmas, procedeu de modo análogo a não poucos dramaturgos modernos contemporâneos, entre os quais se podem citar Nathalie Sarraute, Marguerite Duras e Philippe Minyana.

A essa altura, convém ponderar que “fantasmas” é precisamente o termo utilizado por Pessoa, em carta remetida a João Gaspar Simões em 1 novembro de 1931, para se referir a suas criações mais célebres, os heterônimos (ver Pessoa 1999, 241). Ali, no entanto, o emprego desta palavra não dizia respeito a figuras esvaziadas de personalidade, muito pelo contrário. Aliás, quando se deteve sobre o processo de criação dramática pessoano, cujo alcance se estende à formatação do sistema heteronímico, Teresa Rita Lopes já destacara que, para este escritor, o “essencial [...] não é a invenção de uma história, mas a criação de personagens com uma vida autônoma” (Lopes 1985, 109; tradução minha). Efetivamente, ao conceber tipos como Caeiro, Reis e Campos, o autor colocou em cena seres de ficção que não apenas falam, sozinhos e uns com os outros (a exemplo de uma personagem romanesca ou mesmo teatral), como também escrevem. Trata-se, pois, de *simulacros de escritores*, cada um deles dotado de biografia, temperamento e opiniões próprias, independentes não apenas das de seus companheiros, mas, sobretudo, daquelas de seu criador, com quem podem, por vezes, polemizar (o exemplo mais conhecido é o de Álvaro de Campos, que em mais de uma ocasião contradisse publicamente posições defendidas por Fernando Pessoa e, inclusive, interveio na correspondência amorosa que este manteve com Ofélia Queiroz). Desse modo, ao criar seus três principais heterônimos, Pessoa esteve alinhado a meios mais convencionais de se compor uma personagem, à imagem e semelhança de seres humanos em carne e osso.

Não podemos nos esquecer, ainda, de que Pessoa, em mais de uma ocasião, buscou nos persuadir de que heterônimos como Caeiro, Reis e Campos seriam mais palpáveis do que os seres humanos que povoam o dito mundo real. Assim, nos prefácios que esboçou à projetada edição do conjunto da obra heterônima, o escritor português se apoiou no exemplo de Shakespeare para convencer os leitores da plausibilidade de aqueles textos, assinados por seres fictícios, emanarem de entidades perfeitamente autônomas em relação ao criador delas, conforme ilustra o seguinte excerto: “Afirmar que estes homens todos diferentes, todos bem definidos, que lhe passaram pela alma incorporadamente, não existem – não pode fazê-lo o autor destes livros; porque não sabe o que é existir, nem qual, Hamlet ou Shakespeare, é que é mais real, ou real na verdade” (Pessoa 2012, 215-216). Os pressupostos

dessa analogia são claros: criatura e criador, por supostamente partilharem um mesmo estatuto ontológico, seja quanto à existência deles no dito mundo empírico (raramente questionada ao nos referirmos a seres humanos), seja quanto ao fato de se restringirem à esfera imaginativa (na qual frequentemente encerramos os seres de ficção), criatura e criador, enfim, seriam mutuamente indiscerníveis.

Se a dramaturgia naturalista buscou levar às últimas consequências esse ideal de composição da personagem no teatro, recorrendo à atribuição de identidade social e psicológica bem definida às clássicas *dramatis personae*, o drama moderno e contemporâneo, por outro lado, frequentemente *desindividualiza* a personagem teatral, reduzida a vozes que se ligam em rede umas às outras, remodelando a coralidade da antiga tragédia grega².

Estamos diante, então, de uma saborosa ironia: justamente um dos motivos que fundamentavam a recusa de críticos como João Gaspar Simões e Jacinto do Prado Coelho³ a enxergar Pessoa como autêntico dramaturgo, em função de sua alegada falta de habilidade para instituir, no decurso da ação dramática, “personagens dinâmicas” e providas de substância individual, justamente esse motivo, enfim, é o que aproxima as *impersonagens* do teatro estático pessoano de várias das criações teatrais modernas e contemporâneas. Um Strindberg, por exemplo, investe contra a pretensa coesão e estabilidade do caráter da personagem, despedaçando-a, enquanto um Pirandello, por seu turno, implode a noção de identidade particular.

Podemos concluir, assim, que o teatro estático concebido e praticado por Pessoa à luz de Maeterlinck extrapola as convenções do drama simbolista. De fato, as peças que ele escreveu, tantas e tantas vezes descritas como “pouco teatrais”, ilustram a mudança de paradigma da forma dramática que se processou na virada do século XIX para o XX e que ainda reverbera no teatro contemporâneo: esfacelou-se a ideia de personagens teatrais obrigatoriamente constituídas de traços fisionômicos individuais e em confronto umas com as outras.

Tal mudança de paradigma resulta no remodelamento do diálogo, tradicionalmente um dos motores da ação dramática, e provoca a emergência do estatismo valorizado por Pessoa e outros dramaturgos. Nesse contexto, cabe considerar que, não obstante se tenha escanteado a personagem como “*substância* (pessoa, alma, caráter, indivíduo único)” (Ubersfeld 2005, 72; grifo da autora), ela não desaparece do ponto de vista linguístico, perdurando como “sujeito de um discurso marcado com o seu nome e o ator que assumir esse nome deverá proferir esse discurso” (Ubersfeld 2005, 74), o que ocorre mesmo quando se trata de “falas esparsas ou enunciados deserdados” (Ryngaert, in Sarrazac 2012b, 138).

A assumida fantasmagoria das personagens, portanto, possibilita que se apaguem os corpos físicos, mas não as vozes das figuras em cena. Esse fenômeno é evidenciado pelas encenações propostas por Claude Régy, dentre as quais destaco o espetáculo *Ode marítima*, cuja estreia se deu no Festival de Avignon, em 2009. Nessa montagem, o ator, Jean-Quentin Châtelain, em postura estática, pronunciava o texto praticamente sem recorrer a modulagens das emissões sonoras. Desse modo, possibilitava-se

2 Convém salientar que, de acordo com os preceitos aristotélicos, essa indistinção não necessariamente se restringe ao coro: “Na *Poética* de Aristóteles, o caráter (*ethos*), conjunto de traços psicológicos e morais, não é mais do que um dado facultativo da personagem. [...] No entanto, na evolução do teatro ocidental pós-Eurípedes, o caráter – que significa ‘efígie’, ‘cunho’ – efetivamente se tornou o coração da personagem individualizada, seu núcleo” (Sarrazac 2012a, 187; tradução minha).

3 Para João Gaspar Simões, Pessoa padeceria de uma fraqueza que “traduz impotência de concepção e realização de uma obra dramática e objetiva” (Gaspar Simões 1973, 272-273). Por sua vez, Jacinto do Prado Coelho sustentava que Pessoa, ao escrever para teatro, careceria da “capacidade de pôr em conflito personagens dinâmicas, susceptíveis de alterações profundas sob a ação dos eventos e das outras personagens” (Prado Coelho 1973, 184).

que a voz, enquanto registro acústico, prevalecesse sobre o gesto. Ao mesmo tempo, o jogo de luzes suscitava na plateia a impressão de que o intérprete se assemelhava a um holograma ou mesmo a um *fantasma*.

No decorrer daquela impactante encenação, o ator não emprestava o seu corpo à figura de um engenheiro naval formado em Glasgow, cujo nome era Álvaro de Campos e a quem foi atribuída a paternidade da colossal “Ode marítima”. Ainda assim, Châtelain, de expressão impassível, elocução monocórdica e postura imóvel, traduzia admiravelmente toda a carnalidade (e, por vezes, selvageria) que havia sido infundida no poema por um cidadão português educado em Durban, cujo nome de batismo era Fernando António Nogueira Pessoa.

Assim, o que a encenação de Régy colocava em cena era não a personagem febril e vibrante, imaginada em moldes mais ou menos convencionais por Pessoa, mas sim uma autêntica *impersonagem*. Destituída de caráter individual, esta enfim realizava o que o autor português, quase um século antes, havia considerado cenicamente improvável: “O teatro estático usa o movimento inexprimível, o vitalmente intraduzível” (Pessoa 2017, 277). Ilustrando de forma exemplar a potência cênica daquele extenso poema publicado no segundo número de *Orpheu*, a montagem também contrariava as expectativas de quem antes publicara, na mesma revista, um “drama estático em um quadro”. Na medida em que o ator Jean-Quentin Châtelain permanecia praticamente imóvel durante as quase duas horas de representação e assim entoava os 904 versos que compõem o texto, pronunciando as palavras de forma vaga e arrastada (“*numa voz muito lenta e apagada*”, conforme a penúltima rubrica d’*O Marinheiro*; ver Pessoa 2017, 47), evidenciava-se a aposta da encenação em fisgar o público com base, sobretudo, no fluxo rítmico e imagético que provinha da obra escrita. Um teatro estático e de vocação extática, portanto, em conformidade com as linhas de força da modalidade proposta por Pessoa.

Bibliografia

Abirached, Robert. 2011. *La Crisis del Personaje en Teatro Moderno*. 2.ª ed. Trad. Borja Ortiz de Gondra. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

Gaspar Simões, João. 1973. *Vida e Obra de Fernando Pessoa*. 3.ª ed. Lisboa: Livraria Bertrand.

Lopes, Maria Teresa Rita. 1985. *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*. 2.ª ed. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian.

Pessoa, Fernando. 2017. *Teatro Estático*. Ed. Filipa de Freitas e Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta-da-china.

Pessoa, Fernando. 2012. *Teoria da Heteronímia*. Ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando. 1999. *Correspondência: 1923-1935*. Ed. Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.

Prado Coelho, Jacinto do. 1973. *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. 4.ª ed. Lisboa: Verbo.

Sarrazac, Jean-Pierre. 2012a. *Poétique du drame moderne: De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Paris: Seuil.

Sarrazac, Jean-Pierre (org.). 2012b. *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify.

Ubersfeld, Anne. 2005. *Para Ler o Teatro*. Trad. José Simões Almeida Junior et al. São Paulo: Perspectiva.

Recordação de minha Mestra Galhoz

Falemos um pouco de Maria Aliete Galhoz, agora que deixou de estar entre nós. E falemos bem, aproveitando ela não estar na sala porque nos silenciaria com a sua presença ostensivamente envergonhada. A postura tímida e frágil, a voz quebradiça que nos obrigava a dar vénias para a ouvirmos, o físico quase evanescente, a delicadeza com que pedia perdão apenas por nos escrever um recado, constituíam na realidade armas que Maria Aliete brandia destramente quando se encontrava perante a sociedade. Talvez se deva a essa sua arte de passar rente às paredes o feito de ter percorrido os campos da Pessoa durante uma vida inteira sem ter sofrido crítica, remoque ou insulto. Quem mais se pode gabar disso?

Quando a conheci – andava eu no 3.º ano do Liceu Pedro Nunes e ela iniciava o estágio para professora de Português, isto em 1957-58 –, Maria Aliete já era uma pessoa com obra feita, mas isso não a distinguiu especialmente perante alunos, colegas ou orientadores. Ser pessoano então não era a profissão de algum risco e altas ambições que depois viria a ser, pois a árvore do poeta ainda estava em crescimento e a sua sombra não cobria muito chão. O conhecimento de Pessoa, longe ainda de se tornar uma quase disciplina autónoma, emanava principalmente de dois tipos de fontes que a si mesmas atribuíam autoridade primária – os amigos mais ou menos chegados, que escolhiam os textos a ler e davam valor documental à lembrança que guardavam do homem, e a família, que detinha os textos não lidos e filtrava o seu acesso com acúmen patrimonial. Maria Aliete era isenta quanto a estas fontes, mas com ambas se dava bem. O que não era pouco, pois nenhuma delas era pródiga em liberalidades, e Gaspar Simões que o diga: depois de ser co-responsável pela primeira fase da edição *Ática* (1942-1946), formada com os *morceaux choisis* que Luiz de Montalvor extirpou de um vastíssimo espólio cujo resto ficou silenciado precisamente devido a essa escolha, viu-se, ele Simões, arredado do espólio pelos proprietários e substituído por outros nas subseqüentes fases do projecto editorial da *Ática*. Fases que não foram imediatas: *Poemas Dramáticos*, publicados em 1952 por Freitas da Costa, que era família, e em 1955-56 dois volumes de poemas inéditos que Jorge Nemésio, filho de Vitorino, resgatou a maços do espólio não aproveitados por Montalvor. E assim se iniciou um gotejar de inéditos que havia de alimentar por décadas o apetite dos leitores de Pessoa, cada vez mais leitores, cada vez mais Pessoa.

Como nem só a partir de documentos e testemunhos se fabrica o conhecimento, e menos ainda de inéditos cada vez menos inesperados, outras coisas iam acontecendo nesse mesmo tempo. Em 1949, Jacinto do Prado Coelho apresentara na Faculdade de Letras de Lisboa, como tese de concurso para professor extraordinário, o livro *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa* (Coelho 1949). Dependendo de literatura secundária e dos pouquíssimos textos publicados (antes da *Ática*), esta tese soma a outros méritos o de um tema que se afirmava em terrenos pouco afeitos (na Faculdade, Hernâni Cidade não era fã, como já veremos, e Nemésio declinou editar Pessoa, talvez

por razões semelhantes). De modo que, se não me escapa algum facto, cabe a Prado Coelho a primazia de afirmar a poesia pessoana como tema digno de ser estudado e ensinado na universidade portuguesa. No Brasil, nove anos depois, 1958, Cleonice Berardinelli apresentaria *Poesia e Poética de Fernando Pessoa* (Berardinelli 1958) como tese de concurso na Faculdade Nacional de Filosofia, Rio de Janeiro, passando a promover matriarcalmente sucessivas gerações de pessoanos.

É entre estas duas teses, e no mesmo plano académico, que surge Maria Aliete Galhoz em 1953 com uma tese de licenciatura (de novo na Faculdade de Letras de Lisboa, e sob orientação de Prado Coelho), intitulada *O Movimento Poético do "Orpheu"* (Dores 1953). Estava para ser orientada por Hernâni Cidade, mas este escusou-se e passou a tarefa ao colega mais novo. Isso é contado pela própria Maria Aliete, acrescentando que quem mais a orientou, afinal, foi Adolfo Casais Monteiro. Esta confiança inconfidente, e várias outras, constam de um depoimento que irei usar várias vezes neste texto: trata-se de uma evocação dos seus primeiros contactos com a documentação pessoana, que Maria Aliete apresentou no meu seminário da Faculdade de Letras, em 12 de Janeiro de 1989. Nessa época, a Equipa Pessoa acabava de se formar e promoveu uma série de encontros de informação e aconselhamento. Além dos membros iniciais da equipa, assistiram os alunos do seminário e algum público. As recordações de Maria Aliete foram por mim resumidas e dactilografadas, tendo ela depois revisto e pontualmente emendado o depoimento, que assim adquiriu o estatuto de idiógrafo (escrito por outrem a partir das palavras do autor, mas por este revisto e autorizado, fica a ser um quase-autógrafo). Sendo um pouco posterior, e feito em ambiente menos formal, este depoimento complementa as informações que Maria Aliete dera numa comunicação sobre "A fortuna editorial de Fernando Pessoa. Primeiras edições póstumas", enviada ao IV Congresso de Estudos Pessoaanos, realizado na Universidade de São Paulo em 1988 (Galhoz 1990).

A tese de licenciatura de Maria Aliete ficou inédita, mas o seu corpo principal seria reformulado e publicado mais tarde como estudo introdutório da reedição do vol. I de *Orpheu* (Galhoz 1959). Além da revisão das perspectivas do estudo, o título apresenta uma novidade que talvez não seja casual: de *Movimento Poético do Orpheu* passa a *Momento Poético*. Mas mantém-se no essencial a detalhada reconstituição da dinâmica e dos relacionamentos de escritores no período que medeia entre *A Águia* e a *presença*. O destaque vai para as interações dos membros de *Orpheu*, e entre eles sobressai Pessoa. Não erra por isso quem ficar com a impressão de que a tese é *muito* sobre Pessoa. Mas não é exactamente uma tese sobre Pessoa, como a de Prado Coelho fora.

O que nesta tese é retintamente pessoano, e inovador, é o seu apêndice, que não casa bem com os capítulos antecedentes e parece resultar de uma investigação autónoma que, não tendo atingido os fins que se propunha, foi no entanto considerada demasiado valiosa para ficar na gaveta. Esse apêndice, intitulado «Nota dos Livros da Biblioteca do Poeta Fernando Pessoa (trabalho incompleto)», ocupa 58 páginas da tese e regista um pouco mais de 370 obras da biblioteca particular, com indicação bibliográfica completa (mas nem sempre exacta) e, o que mais importa, com indicação dos exemplares que contêm marcas de leitura e, nalguns casos, anotações nas margens. Esta atenção à anotação marginal e aos vestígios do uso proprietário, que hoje está na moda, era na época um requinte inusitado, que nem todas as posteriores descrições da biblioteca de Pessoa acharam que merecia a pena continuar. Seja exemplo a sua descrição do *Sartor Resartus* de Carlyle, que não só regista "muitos sublinhados e notas", mas também "folhas de guarda cheias de rabiscos, frases e assinaturas de F. N. Pessoa" e ainda transcreve três dessas frases (Apêndice, 16). Justamente identificada por Jerónimo Pizarro como "a pioneira" entre as diversas catalogações que se sucederam da biblioteca pessoal (Pizarro 2010, p. 15), a despeito das suas imperfeições técnicas e do universo limitado que abrange (a biblioteca pessoal, na sua dimensão actual, alberga quatro vezes mais livros), a lista de Maria Aliete tem ainda a utilidade de referir certos livros que depois foram extraviados,

conforme atesta a minuciosa revisão publicada pela equipa de Pizarro (Pizarro 2010, 420-422). Livros que ela viu, o que integra uma característica definidora da maneira de Maria Aliete: ela viu antes de nós os documentos que conhecemos e viu igualmente documentos que depois desapareceram, ou andam tresmalhados; não só viu uns e outros, como percebeu ou intuiu o seu futuro interesse histórico; e não só isso, como disse que os tinha visto e foi generosa com as informações decorrentes.

Conjecturemos um pouco sobre esta catalogação, que só pode ter sido realizada entre 1952 e 1953, na casa do poeta. Sabemos pelo seu depoimento que Maria Aliete começou a frequentar a casa em 1952, onde foi apresentada por Casais Monteiro; é provável que tenha sido ele quem lhe encomendou a catalogação como tarefa paralela, não conducente à escrita da tese. Mas a decisão de a incluir como apêndice na tese só pode ter sido tomada pelo orientador oficial, que era Prado Coelho, e justifica-se menos pela utilidade acessória, e mais pelo facto de ser um instrumento novo, que custara muito esforço e poderia perder-se. A menção “trabalho incompleto” que qualifica o título significa duas coisas: a) na casa do poeta havia mais livros além dos catalogados; b) Maria Aliete, por alguma razão, não teve possibilidade de os catalogar e queixa-se disso no título.

Não seria essa, aliás, a única vez em que o seu trabalho em casa do poeta era perturbado: quando o *Estado de São Paulo* publicou alguns poemas anti-salazaristas de Pessoa, Maria Aliete foi acusada dessa divulgação, só mais tarde assumida por Jorge de Sena; e quando pretendeu, entre edições, melhorar o texto da sua *Obra Poética* da Aguilar (Galhoz 1960), viu ser-lhe negado o acesso ao espólio, para que uma edição brasileira melhorada não prejudicasse as vendas da Ática. Estas perturbações têm autoria reconhecida, reincidente, e que não carece de comentário aqui.

Mais interessante será reconhecer os traços comuns que estiveram presentes no arranque dos principais trabalhos de Maria Aliete e que em larga medida caracterizam a sua maneira de ser pessoana. Com excepção das edições dos *rubaiyat* (Galhoz 2008) que muito a ocuparam nos últimos tempos, e que me pareciam nascer de um genuíno gosto pessoal por essas cantigas de beber, o que os outros grandes empreendimentos a que esteve ligada tinham em comum foi nascerem da iniciativa de terceiros, que lhe abriram as portas ou a convidaram para colaboradora porque era competente, atenta ao pormenor, decifrava bem, tinha boa memória e não se importava de figurar como número dois. Foi assim, admitamos, com Casais Monteiro, que a levou a casa do poeta decerto para catalogar a biblioteca e não para pesquisar para a tese, já que esta se alimentou de bibliografia impressa e dos conselhos do próprio Monteiro.

Foi assim com a primeira tentativa de editar o *Livro do Desassossego*, que Jorge de Sena aceitou com a condição de os materiais serem lidos e organizados por Maria Aliete, o que equivaleria, na prática, a serem por ela editados. Quando Sena abandonou a ideia, Maria Aliete guardou as suas transcrições, de que viria a dar uma amostra na *Obra Poética* da Aguilar (Galhoz 1960; ²1965, 50-59). Essa pequena antologia do *Livro do Desassossego* acha-se no final do seu ensaio introdutório «Fernando Pessoa. Um encontro de poesia», que em edições ulteriores seria substituído por um estudo de Nely Novaes Coelho. Do seu envolvimento antigo com *Desassossego* Maria Aliete não falou no depoimento do meu seminário, nem era preciso: bem presente tenho a primeira vez que me convidou para a sua casa da Avenida Madrid, em 1958, e me mostrou umas pastas com folhas manuscritas e dactilografadas, explicando o que eram e o que faziam ali na sua secretária, na marquise das traseiras. Recordo, sem orgulho, que então o nome de Pessoa não me tocava a campainha.

Formalmente, o seu compromisso com a editora Aguilar, do Rio de Janeiro, escapa a este formato colaborativo, dado que Maria Aliete figura sempre, nas sucessivas edições, como responsável pela “selecção, organização e notas”, ou seja, como editora plena, mas é mais que provável que a escolha

do seu nome se devesse a Casais Monteiro, que vivia exilado no Brasil desde 1954 (Sena só chegou ao Brasil em 1959, tarde de mais para ter influenciado a contratação de Maria Aliete). O facto de a estrutura da edição Aguilar ser moldada pelos volumes da *Ática*, até na fixação do texto, não oculta a importante evidência do seu apêndice de Notas e Variantes, onde se reúnem muito agudas descrições de testemunhos, transcrição de variantes e de poemas inteiros, e abundantes notas que permitiam adivinhar a complexidade dos estratos da escrita pessoana muito antes de isso se tornar saber comum e permitem até imaginar a forma física dos suportes documentais. Esse apêndice de Maria Aliete nos volumes da Aguilar é o precursor da filologia pessoana.

Continuando. Quando Jacinto do Prado Coelho aceita organizar a primeira edição do *Livro do Desassossego* para a *Ática* (Coelho 1982), é naturalmente a Maria Aliete e à sua experiência que recorre, chamando depois Teresa Sobral Cunha para segundo violino.

E, finalmente, José Augusto Seabra publica *Mensagem. Poemas esotéricos* (Seabra 1993), em que Maria Aliete assume a edição do segundo conjunto de poemas, e porventura a anotação do primeiro conjunto (Galhoz 2007). O modelo crítico-genético dessa edição, ditado pela colecção internacional em que se integrava, permitiu que Maria Aliete não se afastasse dos padrões de colação, levantamento de variantes e descrição de momentos relevantes da escrita que já havia praticado na edição Aguilar.

O mesmo é dizer que já nos anos 50, quando começou a trabalhar para essa edição brasileira, e quando a intenção da encomenda era replicar de perto as soluções editoriais da *Ática* (fases Montalvor e Nemésio), Maria Aliete foi capaz de exceder o mandato e de inovar tanto nas suas propostas de leitura como, bem mais generosamente, nas anotações em que descrevia a variedade dos manuscritos e a falta de linearidade das mutações de escrita que eles continham. Não foi mais longe porque lhe faltou uma teoria que hierarquizasse os testemunhos das várias etapas de escrita; essa teoria demoraria anos a chegar, com equívocos pelo meio. Não se sabia bem o que fosse crítica textual – Jacinto do Prado Coelho classificava como tal o seu livro, que colocava à sombra dos vultos de Carlos Bousoño e dos dois Alonsos, Amado e Dámaso, explicando-se assim: “a crítica textual, ou, se preferirem, estilística (isto é: dos motivos e das formas que a obra literária encerra) livra-nos dum entrega sem reservas a pseudocobais ‘explicações’ psicopáticas ou biográficas ou sociológicas” (Coelho 1949; ²1963, XII). E Silva Belkior, bom conhecedor da filologia clássica, aplicava-a aos autógrafos de Ricardo Reis como se os mecanismos de suposição do original perdido servissem para alguma coisa quando o original nos olha nos olhos (Belkior 1983).

Maria Aliete pode não ter tido a teoria, mas não lhe faltou o juízo crítico. O seu cepticismo quanto à factualidade histórica da epifania de *O Guardador de Rebanhos* transparece entre obliquidades no respectivo apêndice da edição Aguilar, onde se lê: “O ms. de *O Guardador de Rebanhos* é datado, no final e antes da assinatura do autor, dos anos de 1911-1912. Mas, uma vez assente a ficção de uma boa biografia e crônica, embora mínimas, as datas gerais é que foram adaptadas para o mais coerente com essa biografia e essa crônica. *Nenhum dos poemas de O Guardador de Rebanhos está dentro do âmbito que lhe foi escolhido: 1911-1912*” (Galhoz 1960; ²1965, 680). Ou seja: de um lado, temos uma ficção sobre a escrita do manuscrito, com datas que foram ajustadas; do outro, temos os poemas do *Guardador*, cujas datas reais de escrita são outras; no meio, deixa-nos Aliete inferir que o nascimento do *Guardador* talvez não tenha ocorrido como o poeta contava.

O mais curioso é que nesta nota Maria Aliete não faz referência aos numerosos manuscritos que formam o ante-texto do ciclo e perante os quais a ficção literalmente se desfaz, pelo menos no plano das coisas. Foi bem mais tarde, quando comecei a estudar o manuscrito principal do *Guardador*, o mesmo que ela descrevia na nota acima citada, e quando lhe falava das intrigantes emendas que nele se sobrepunham (nasceu limpo e safo? apesar destas emendas?),

que ela sibilamente me perguntou, enquanto contava os ladrilhos da entrada da Biblioteca Nacional, se eu já tinha visto os borrões do *Guardador*. Borrões de poemas alegadamente escritos de jacto? Com essa pergunta me encarrilou Maria Aliete por caminhos que não tinha pensado percorrer, e que ela talvez não tivesse ânimo de enfrentar sozinha, mas que pressentia.

Aí está a principal razão para o título desta conversa. Recordo Maria Aliete como mestra não por causa de haver um título parecido, nem pelas aulas de Português do liceu, nem por me ter mostrado *Desassossego* em sua casa, nem em rigor por causa de borrões que eu viria a descobrir quando penetrasse nos então recentes instrumentos de pesquisa da Biblioteca Nacional, mas sim pelo exemplo que dela recebi ao longo de muitos anos, mesmo antes de nos reencontrarmos em Pessoa – um exemplo de como devemos prestar atenção ao documento na sua forma física actual e nas formas que antes terá tido e como devemos reconstruir a dinâmica dos gestos de escrita que na superfície do documento vieram pousar e aí permanecer. É útil dispor de alguma filologia adequada a essas observação e compreensão, mas o mais essencial é saber ver e dizer que se viu.

ANEXO

Contactos de Aliete Galhoz com a Arca

Depoimento de Maria Aliete Galhoz no seminário de Crítica Textual da FLUL, em 12 de Janeiro de 1989; dactilografado por Ivo Castro, revisto e emendado a lápis por MAG.

Começou a frequentar a casa de Pessoa em 1952, onde foi levada por Casais Monteiro, que estava a orientar, não oficialmente, a sua tese de licenciatura. Aliete era aluna de Hernâni Cidade, que se tinha escusado a orientar uma tese sobre Fernando Pessoa, porque não percebia nada disso.

Em 1952, a Arca já era uma figura de estilo, porque havia papéis de Pessoa espalhados pela casa fora. Havia, pelo menos, uma segunda Arca no *hall* de entrada, onde se encontravam, por exemplo, os escritos políticos, que tinham sido separados porque a família receava ter problemas com o regime, se fossem divulgados alguns dos textos de Pessoa mais irreverentes. Foi aliás o que sucedeu quando o poema contra Salazar apareceu publicado no *Estado de S. Paulo* [em 20 de Agosto de 1960]. Nessa altura, alguém responsável, que Aliete não quer nomear, sugeriu à família que a provável sangria do poema teria sido feita por Aliete. Houve uma cena triste entre Dona Henriqueta Madalena e Aliete, que só veio a ser esclarecida quando, em 1975, Jorge de Sena escreveu um artigo no *Diário Popular*, reivindicando a divulgação do poema (ver Sena, *Fernando Pessoa e Companhia Heterónima*, 305). Jorge de Sena foi a primeira pessoa que mexeu na Arca do *hall* e pediu à família que não deixasse mais ninguém mexer nela.

Havia também, em vários armários, maços de manuscritos. A esta distância, Aliete não consegue recordar qual o conteúdo desses maços.

Aliete voltou a casa do Poeta em 1957, que passou a frequentar regularmente até 1960, enquanto preparava a sua edição Aguilar. Antes, já Jorge Nemésio tinha percorrido a Arca, procurando, sob a orientação vaga de seu pai, recolher os inéditos que viria a publicar a partir de 1955. Da passagem de Nemésio, ficou uma arrumação dos inéditos em capinhas. Aliete não evocou, por não ter conhecimento directo, os contactos com a Arca de Gaspar Simões e Luís Montalvor, mas está segura de que, antes deles, Casais Monteiro foi a primeira pessoa, após a morte do Poeta, a percorrer a Arca. A leitura dos inéditos feita por Jorge Nemésio é, segundo Aliete, precária e uma das contribuições novas

de Aliete foi rever e melhorar as leituras de Jorge Nemésio para as incluir na *Ática*. Na mesma altura, notou a falta dos papéis que deviam ter servido à edição de quatro volumes de Simões/Montalvor e desenvolveu algumas pesquisas para os localizar. Procurou-os no arquivo da *Ática*, onde Gonçalves Pereira pai disse nunca os ter visto. Procurou-os também na tipografia Império, sem resultado (tipografia Império: Rua do Salitre). Veio a saber, no entanto, que o dono da tipografia tinha o chamado original da *Mensagem*, que deu a uma sobrinha, que depois o vendeu ao banqueiro Miguel Quina. É o texto agora utilizado por José Augusto Seabra. Foi Aliete quem pôs Seabra na pista de Quina. Aliete conheceu bem o funcionamento da Império, porque fez nela a edição de *Orpheu I* e de *O Céu em Fogo*, de Sá-Carneiro, para a *Ática*.

*

Parece que o trabalho de revisão dos inéditos para a Aguilar não foi tão longe como Aliete desejava porque a família, a partir de certo momento, lhe cortou o acesso aos manuscritos, temendo prejudicar as vendas da edição da *Ática*.

*

Questão do *Fausto*:

A primeira pessoa que percebeu a importância dos fragmentos do *Fausto* e os editou, mas mal, foi Eduardo Freitas da Costa. Quando Teresa Rita publicou o *Fausto* não emendou, tanto quanto devia, os erros de Freitas da Costa porque lhe estava devedora de muitas informações, no início do seu trabalho.

Freitas da Costa tinha em casa uma estante-mostruário com manuscritos de Fernando Pessoa, que Aliete não viu, mas onde certamente se encontrava *O Guardador de Rebanhos*. Foi Freitas da Costa quem devolveu à Arca uma parte dos manuscritos utilizados por Montalvor e Simões nas suas edições. Assim se explica a presença na arca de alguns originais de imprensa de Campos, de Reis, de Caeiro, etc. Mas, mesmo assim, conservou outros manuscritos. Em 1982, publicou numa revista espanhola, *Poesia*, uma reprodução fotográfica do poema *Avé Maria*, em caligrafia infantil, que parece materialmente afim do poema *Mote* (envelope 56). No espólio, o que existe é a passagem a limpo do *Avé Maria*, feita talvez em 1910.

O espólio de Freitas da Costa foi vendido pela viúva à Biblarte, por 400 contos. Teresa Rita tentou que ele fosse adquirido pelo Estado, mas parece que seguiu para o estrangeiro.

*

Interior da Arca:

Aliete, em 1952, viu, na Arca, pacotes de papel pardo, embrulhando atados de manuscritos com breve classificação autógrafa, sempre em inglês. Recordava títulos como “Old things” e “Bad things”, e indicação do heterónimo. Aliete observa que procurou sempre conservá-los na ordem em que estavam, ordem que não sabia a quem se devia. Estes pacotes não foram conservados. Em compensação, não viu os pacotes ou envelopes de que falam Montalvor e Gaspar Simões como tendo servido de base à sua edição. Aliete pergunta: terão de facto existido esses envelopes ou terão servido para justificar a selecção que eles fizeram? (em *Vida e Obra*, p. 479, Simões não fala de envelopes, mas sim de maços, descrevendo-os nos termos quase exactos). Desses pacotes ou envelopes tinham saído os manuscritos para a Império, daí para Freitas da Costa e daí, talvez, de novo para a Arca.

*

Lápis:

Em 1913, Pessoa utilizou muito um lápis roxo. O lápis grosso vermelho usado na numeração de folhas e sublinhando palavras difíceis é de Jorge Nemésio. Pessoa, quando mandava textos para a tipografia, costumava passá-los à máquina, assinava-os à mão e enviava o original, conservando a cópia a papel carbono. Quando, no espólio, se encontra um original dactilografado, é provável que não tenha sido publicado.

*

Sala da Arca:

Estando também presente Paula Morão, recordaram ambas a disposição da sala onde se encontrava a Arca e onde ambas se chegaram por vezes a encontrar quando Paula preparava, com Isabel Rocheta, a edição dos *Textos Políticos*. Era uma sala pequena, com uma secretária, um sofá, uma vitrine com livros e a arca. Normalmente, a consulta fazia-se das duas às seis da tarde e encontrava-se lá uma bibliotecária, Rosa Montenegro, que fazia o inventário do espólio para o Património Nacional. Isabel e Paula trabalhavam numa mesinha de jogo de tampo verde e pernas frágeis ou no sofá, escrevendo em cima do colo, quando apareciam Yvette Centeno ou Aliete Galhoz, senhoras a quem cediam a mesa de jogo.

Paula recorda ainda que as inventariadoras do espólio, no fim do prazo que lhes tinha sido concedido, passaram a arrumar os papéis em envelopes, à pressa, com base na leitura das primeiras linhas de cada texto, o que explica algumas das más arrumações.

Bibliografia

Belkior, Silva. 1983. *Fernando Pessoa -Ricardo Reis: Os originais, as edições, o cânone das odes*. Lisboa: INCM.

Berardinelli, Cleonice. 1958. *Poesia e Poética de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Faculdade Nacional de Filosofia.

Coelho, Jacinto do Prado. 1949. *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa: Ocidente; ²1963.

Coelho, Jacinto do Prado; Galhoz, M. A.; Cunha, T. S. (ed.). 1982. *Fernando Pessoa, Livro do Desassossego por Bernardo Soares*. Lisboa: Ática.

Dores [Galhoz], Maria Aliete Farinho das. 1953. *O Movimento Poético do "Orpheu"*. Lisboa: Faculdade de Letras.

Galhoz, Maria Aliete. 1959. "O momento poético do Orpheu". *Orpheu*. Reed. vol. I. Lisboa: Ática, IX-LIII.

Galhoz, Maria Aliete (ed.). 1960. *Fernando Pessoa. Obra Poética*. Rio de Janeiro: Aguilar; ²1965; ³1969; ⁴1972; ⁵1974; ⁶1976; ⁷1977; ⁸1981; ⁹1984.

Galhoz, Maria Aliete. 1990. "A fortuna editorial de Fernando Pessoa. Primeiras edições póstumas". *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos* (São Paulo, 1988). vol. I. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida.

Galhoz, Maria Aliete. 2007. "O texto-base de *Mensagem*". *As Mãos da Escrita*. Ed. L. F. Duarte-J. B. Oliveira. Lisboa: BNP, 253-56.

Galhoz, Maria Aliete (ed.). 2008. *Poemas de Fernando Pessoa. Rubaiyat*. Lisboa: INCM.

Pizarro, Jerónimo; Ferrari, P.; Cardiello, A. 2010. *A Biblioteca Particular de Fernando Pessoa*. Lisboa: Casa Fernando Pessoa/ Dom Quixote.

Seabra, José Augusto (ed.). 1993. *Mensagem. Poemas Esotéricos*. Madrid: Archivos.

A faca e o Precursor

Self-preservation of creativity. Sometimes, so as not to die, one has to kill (primarily something in oneself).

Marina Tsvetaeva

La véritable fécondité d'un poète ne consiste pas dans le nombre de ses vers, mais bien plutôt dans l'étendue de leurs effets. On ne peut en juger que dans la suite des temps.

Paul Valéry

Mas o que a mim me entra é que sendo esse texto um dos muito chatos que o Fernando António não baixou ao bidé, e não sabendo você nem os seus etc. como levá-lo a despacho ao Diário de Notícias, de Lisboa, lembrou-lhe essa elegância de dar o Pessoa como precursor de alguma coisa, mesmo de coisa tão mínima “e inimiga do modo de ser lírico português”, como o Surrealismo, e assim o arma em ante dos Aragons, dos Éluards e dos Pérets, surrealistas franceses. Mas o Fernando, quando me leu “O Marinheiro” — “Drama Extático” e me viu de olhos a chorar de sono e de conjuntivite nervosa, disse-me, com a maior placidez de espírito e de rosto: “O meu melhor instrumento de sopro é, em verso e prosa, não ser precursor de ninguém”.

Mário Cesariny, *O Virgem Negra*

Através de uma das confidências de Pessoa a Casais Monteiro em 1935, sabemos que há, na génese do projecto de publicação da obra, uma longa hesitação “entre se deveria começar por um livro de versos grande – um livro de umas 350 páginas –, englobando as várias sub-personalidades de Fernando Pessoa ele mesmo, ou se deveria abrir com uma novela policiária” (Pessoa 1937, 1-2), que ainda não conseguira completar por altura da escrita da missiva. A hesitação é curiosa, porque coloca ao mesmo nível a antologia da produção poética heteronímica compilada num livro *grande e uma única* novela policiária, como se ambas as textualidades – tão díspares em género, quantidade e variedade – desempenhassem um papel de igual importância naquilo que seria uma eventual (re)fundação pública da obra pessoana distanciada do evento *Mensagem*. Interessa-me considerar este nivelamento explícito, de enunciação rara, porque me parece que ele sugere um tipo de vinculação entre criação poética e enredo policial que poderá iluminar alguns aspectos menos claros de alguma da produção heteronímica.

Não será difícil começarmos por notar que a totalidade da obra inclui pelo menos dois textos, um em prosa e o outro em verso, nos quais se desenham os contornos de um conflito (ou pelo menos de um problema) intergeracional mediante a construção de um mistério no qual o próprio leitor se vê envolvido, sendo-lhe requeridas competências de decifrador. O facto de o primeiro desses textos ser da autoria de Alexander Search, aquele que exhibe o mais detectivesco dos nomes inventados por Pessoa para a sua galeria, é bastante sintomático: trata-se, como já será evidente, de “A very original dinner”, conto extraordinário no qual o protagonista, Herr Prosit, não encontra melhor solução para um embate com um grupo de criadores mais novos do que a de literalmente os devorar, assim como Cronos fizera com os seus filhos para se assegurar de que não seria destronado. O caso do segundo exemplo que gostaria de incluir neste mesmo tipo de tematização é bastante menos óbvio, desde logo por se tratar de um poema, tipo de texto onde não é comum nem expectável que aconteçam crimes ou investigações policiais. Refiro-me a “Opiário”, de Álvaro de Campos, aparecido originalmente no primeiro número de *Orpheu* com dedicatória a Mário de Sá-Carneiro e data de Março de 1914, no seio do qual se encontram os enigmáticos versos “Tenho a impressão de ter em casa a faca/ Com que foi degolado o Precursor.// Ando expiando um crime numa mala,/ Que um avô meu cometeu por requinte” (Pessoa 2019, 37).

Uma leitura relativamente consensual destes versos, alicerçada na atmosfera pós-simbolista que o poema insinua, tem acolhido a possibilidade de eles se referirem ao episódio bíblico da decapitação de São João Baptista, com todas as ressonâncias que se conhecem nas inúmeras Salomé de *fin-de-siècle*, ficando assim tranquilamente identificado aquele Precursor maiúsculo e musculado¹. Há porém alguns pormenores que não se adequam a essa versão: a cumplicidade do poeta que guarda em casa a arma do homicídio, um crime que pode ser um outro delito que não esse homicídio, um avô criminoso e aparentemente impune que lega ao neto a expiação do seu acto, a ideia de “requinte” como móbil de um crime. Todos estes elementos tornam a explicação mais óbvia pouco esclarecedora, razão pela qual eu gostaria de tentar aqui um outro tipo de leitura, a partir de algumas premissas que a própria obra de Campos e a de Pessoa em termos mais alargados nos oferecem:

1 Veja-se, na sequência de considerações como as de Joaquim-Francisco Coelho ou Fernando Cabral Martins, o comentário de Duarte Drummond Braga a esta passagem: “A voz poética aproxima-se, neste ponto do texto, do tema finissecular de Salomé, uma vez que o ‘Precursor’ envia à figura de S. João Baptista. Não se trata, necessariamente, de uma citação de Wilde, senão de todo o conjunto de leituras (francesas, inglesas e portuguesas) que veiculam esse tema orientalizante” (Braga 2014, 424).

1. A primeira premissa é de ordem contextual, já que, como sabemos, “Opiário” é uma das mais importantes demonstrações na construção da obra daquilo que Campos virá a resumir num verso de “Insónia”, em 1929, ao declarar que “Todos os versos são sempre escritos no dia seguinte” (Pessoa 2019, 239). A acreditarmos no que transmitirá também a Casais Monteiro, “Opiário” terá sido composto para completar o número de páginas do primeiro número de *Orpheu*, não na data que o poema indica, mas posteriormente, a par dos três sonetos que o antecedem e que se organizam em função dele com as indicações “uns seis a sete meses antes do *Opiário*”, “uns cinco meses antes do *Opiário*”, “uns quatro meses antes do *Opiário*” (Pessoa 2019, 34-36). O procedimento parece recuperar o princípio da abertura de *Dom Quixote*, quando Cervantes é instigado a criar ele próprio, num exercício heteronímico, os sonetos preliminares de enaltecimento da obra que habitualmente ficariam a cargo de outros autores. Na síntese precisa de Fernando Cabral Martins, “Opiário”, sendo “[h]istoricamente ulterior à *Ode Triunfal*, é, pois, heteronimicamente anterior. E cumpre a função de dar a metamorfose de Álvaro de Campos, por assim dizer, ao vivo” (Martins s.d., s. p.); dito de outra forma, nos termos de António M. Feijó, neste poema “Pessoa procurou exhibir, num aparente lapso da autonomia dos heterónimos, a maneira de Campos anterior à influência decisiva de Caeiro” (Feijó 2015, 60). Em suma: “Opiário” é o *bildungsgedichte* de Campos, o seu poema de formação (Pessoa falará muito sugestivamente de um “Álvaro em botão”), manifestação rara de um Campos pré-caeiriano e “sem amparo” (Pessoa 2019, 483), na qual, como acrescenta ainda o próprio Pessoa, terá tentado “dar todas as *tendências latentes* do Álvaro de Campos, conforme haviam de ser depois reveladas” (Pessoa 1937, 2). Quer dizer que “Opiário” é um poema radicalmente intempestivo, e resulta de uma ficção que visa inventar uma narrativa genealógica, aquela que denunciaria as tais “tendências latentes”². Trata-se de um exercício interessante e revelador na justa medida em que é tão falsa a sua coincidência com a realidade como é a invenção do dia pouco claro que foi o “dia triunfal”: mas, tal como precisamente acontece com o “dia triunfal”, importa sobretudo acolher os efeitos de uma tal invenção, que se tornam aqui também muito claros: Pessoa/Álvaro de Campos deseja assegurar a “Opiário” uma função-chave na elaboração e na decifração da obra, e não deixa isso em mãos alheias. Consideremos ainda a eventual relevância de uma chave de leitura oferecida no soneto tardio de 1935, “Regresso ao lar”, no qual Campos diz que “Sonetos são infância” (Pessoa 2019, 347). A indicação é talvez mais importante por se tratar muito provavelmente do poema projectado por Pessoa para encerrar o *Livro de Versos* de Campos, o que desenha uma coerência e uma coesão bastante dignas de nota e de um comentário do tipo *In my beginning is my end*. Reservemos então esse conceito de “tendências latentes”, assim como se vão reservando ingredientes pré-preparados à medida que se avança na confecção de um prato, e passemos à segunda premissa;
2. Há na obra de Campos vista macro-textualmente uma teoria e uma prática da influência como inspiração, que as aparições repetidas do vocativo “Mestre” exibem, e que se branqueia de forma equívoca quando se cita sem tempero os famosos versos “Os antigos invocavam as Musas./ Nós invocamo-nos a nós mesmos”. A leitura paralelística dos dois versos autoriza uma leitura não individualizada deste “nós mesmos”, permitindo que no plural descortinemos uma pluralidade: “nós mesmos” não significa “cada um de nós”, isolado, mas o contrário: ao passo que os antigos invocavam entidades eventualmente

2 A história do debate em torno da datação real dos sonetos relativamente a “Opiário” é longa e envolveu editores e investigadores como Teresa Rita Lopes, Jerónimo Pizarro, Cleonice Berardinelli ou Patrick Quillier.

exteriores a si, nós, poetas, invocamo-nos a nós mesmos, isto é, invocamos gente que pertence à nossa colectividade, na medida em que poetas invocam outros poetas: nós é um outro, portanto, ou “fantasmas de fantasmas”, como dirá Campos num importante poema de 1930, depois de mencionar e citar Alfred de Vigny (Pessoa 2019, 272)³. Trata-se na verdade de uma sugestão que atravessa toda a sua obra, com contornos mais ou menos negativos, que oscilam entre autoscópias do tipo “Não tenho personalidade alguma”, num verso do próprio “Opiário”, ou “Não posso ser o primeiro em qualquer coisa, porque não há o primeiro”, numa das variantes de “Saudação a Walt Whitman”, e explicações como esta, já de 1930:

Tenho escrito mais versos que verdade.
Tenho escrito principalmente
Porque outros têm escrito.
Se nunca tivesse havido poetas no mundo,
Seria eu capaz de ser o primeiro?
Nunca! (Pessoa 2019, 279)

Reservemos este outro ingrediente, e prossigamos para a terceira e a quarta premissas, mais breves.

3. Pessoa tinha ideias muito claras sobre os tipos de crime e as naturezas dos criminosos, tendo exposto uma boa parte delas através das personagens que inventou para protagonizarem os seus enredos policiais, muito particularmente através de Abílio Quaresma, ou do seu predecessor, o detective William Bying. Uma dessas ideias decorre do raciocínio que pondera acerca de que tipo de criminosos podem ou não cometer determinado tipo de crimes, e graças ao qual se conclui que “um intelectual não comete crimes físicos” mas de maneira “impessoal”, isto é, na “ausência do aspecto físico”, pois o intelectual trabalha “por assim dizer, à distância” (Pessoa 2012, 49);
4. Talvez possa isto explicar a última premissa que gostaria de considerar: quando na obra de Campos reaparece aquela faca, em versos de 1935, ela é simplesmente uma “faca de papel” que abre livros e não pescoços: “A faca de papel com que ontem,/ não tive paciência para abrir completamente/ O livro que me interessa e não lerei” (Pessoa 2019, 336).

A acumulação de todos os ingredientes que foram sendo preparados até aqui leva-me a equacionar a seguinte possibilidade: o crime que “Opiário” menciona é um crime anormal⁴ que não teve contornos físicos mas simbólicos, e a genealogia de vítimas e carrascos que os versos pressupõem diz respeito a relações numa família literária e não de outra estirpe (até porque, como sabemos, Pessoa não inventou para as biografias dos heterónimos ascendentes familiares específicos). Tratar-se-á portanto muito plausivelmente de expor os intervenientes naquele tipo de “fraternidade agressiva” que Campos defenderá em *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro*, num movimento que não tem nada de demasiado surpreendente, já que não há grande novidade em a literatura falar de pais e avós a propósito de relações literárias: Virgílio é o super-pai de Dante, e o filho di-lo repetidamente ao longo de *A Divina Comédia*.

3 Leia-se, a este propósito, a proposta de António M. Feijó segundo a qual “a Musa de Pessoa só pode ser severamente interiorizada” e “masculina”, o que explicaria, entre outras coisas, que Alberto Caeiro não seja “apenas a Musa de Pessoa”, mas também “o poeta engendrado na relação entre Pessoa e a Musa” (Feijó 2015, 24).

4 Para Pessoa, as histórias policiais deveriam chamar-se “histórias de decifração” e “o crime engendrado pelo autor de uma história policial deve ser anormal” (Pessoa 2012, 220).

Mas isto pode estabelecer um protocolo de leitura interessante, já que assim se implicam mutuamente uma história de mistério patente no texto e uma história policial latente que fica a cargo do leitor, ele sim encarregado de levar a cabo a investigação e a decifração do crime. Mais ainda: o maior problema deste crime é o desconhecimento da identidade da vítima, do Precursor, pois não estamos ainda no ponto sensacionista em que Álvaro de Campos desejará, como anuncia na “Ode marítima”, “ser tudo nos crimes”: “o pirata-resumo de toda a pirataria” e “a vítima-síntese [...] de todos os piratas” (Pessoa 2019, 93). Quer dizer, em “Opiário”, como dirá Pessoa com um intuito mais generalizante, “Álvaro de Campos é o personagem de uma peça: o que falta é a peça” (Pessoa 2019, 12), e talvez a indicação se torne nesse caso mais fecunda se a segunda ocorrência de “peça” se estender assim: “o que falta é a peça do *puzzle*” (Pessoa talvez preferisse “charada”). Uma tal reformulação poderia permitir-nos, julgo que com alguma vantagem, aproximar a figura de Campos de uma muito peculiar figura das histórias policiais tal como Pessoa as concebeu. De que degolação terá então sido Campos cúmplice, a ponto de alegadamente esconder a arma na própria casa?

A este propósito, é fundamental considerar a ficção criada em torno da composição de “Opiário” e dos três sonetos que o precedem, uma vez que graças a ela e à sua cronologia inventada poderemos com alguma legitimidade colocar de parte a ideia de Alberto Caeiro coincidir com a figura do Precursor no momento que o poema procura reconstituir. Claro que os suspeitos exogâmicos mais imediatos seriam, logo em seguida, Walt Whitman e Cesário Verde. Duas objecções, no entanto: quer um quer o outro são, como sabemos, frequentemente referidos por Campos, aparecendo Whitman na *Tábua Bibliográfica* de 1928 indicado como uma das suas influências predominantes, logo “abaixo da de Caeiro”, o que eliminaria um dos mais elementares princípios de um mistério em torno de um crime, o que consiste em não se revelarem dados preciosos para a investigação, se respeitarmos os ensinamentos de Quaresma segundo os quais “Quem comete um crime, salvo se for um crime brusco, de paixão ou loucura, busca deixar o menor número possível de rastros que haja do crime” (Pessoa 2014, 75). Por outro lado, Whitman acaba até por escapar à ideia ascendente de Precursor para se aproximar da esfera da afinidade electiva contemporânea, a partir do momento em que Campos se dirige a ele num processo identificatório que elimina qualquer tipo de herança ou de separação temporal, para simplesmente assumir “E embora te não conhecesse, nascido no ano em que morrias,/ Sei que me amaste também, que me conheceste, e estou contente”; “Olha para mim: tu sabes que eu, Álvaro de Campos, engenheiro/ Poeta sensacionista,/ Não sou teu discípulo, não sou teu amante, não sou teu cantor, / Tu sabes que eu sou Tu e estás contente com isso!” (Pessoa 2019, 112-113)⁵. Cesário, a musa animadora de Caeiro, poderia no máximo e talvez com alguma validade ocupar o lugar do Pai que não chega sequer a ser mencionado na micro-narrativa de “Opiário”.

The plot thickens: desconsideradas estas três possibilidades tão flagrantes, como poderemos ler a construção genealógica e intergeracional que parece estar na base daqueles versos de “Opiário” e descortinar quem serão as pessoas deste drama? Talvez haja, num outro momento do poema, uma pista reveladora: trata-se da expressão do desejo de Campos de ter “poemas e novelas/ Publicados por Plon e no *Mercure*”, referência que contribui obviamente para a leitura da atmosfera decadentista do cenário literário no qual o poema evolui. Mas ela torna-se porventura mais fértil se não se desconsiderar relacioná-la com o título que Pessoa desejava dar ao livro de Álvaro de Campos, *Arco de Triunfo*, bem como às ocorrências epónimas desse título ao longo da obra, com destaque para o poema que abre com os versos:

5 Isto embora não deixe de ser muito revelador que, conforme notou António M. Feijó, Pessoa tenha destacado no seu exemplar do livro de Bliss Perry, *Walt Whitman: His Life and Work*, uma passagem onde se lê justamente: “I cannot believe it will endure as a great work endures: I cannot think the bard is a creator, but only a Precursor – only the voice of one crying in the wilderness” (Feijó 2015, 52, Nota 42).

Minha imaginação é um Arco de Triunfo.
 Por baixo passa toda a Vida.
 Passa a vida comercial de hoje, automóveis, camiões,
 Passa a vida tradicional nos trajes de alguns regimentos,
 Passam todas as classes sociais, passam todas as formas de vida,
 E no momento em que passam na sombra do Arco de Triunfo
 Qualquer coisa de triunfal cai sobre eles,
 E eles são, um momento, pequenos e grandes.
 São momentaneamente um triunfo que eu os faço ser.
 [...]

Eu-próprio, aparte e fora da minha imaginação,
 E contudo parte dela,
 Sou a figura triunfal que olha do alto do arco,
 Que sai do arco e lhe pertence,
 E fita quem passa por baixo elevada e suspensa,
 Monstruosa e bela.
 Mas às grandes horas da minha sensação,
 Quando em vez de rectilínea, ela é circular
 E gira vertiginosamente sobre si-própria,
 O Arco desaparece, funde-se com a gente que passa,
 E eu sinto que sou o Arco, e o espaço que ele abrange,
 E toda a gente que passa,
 E todo o passado da gente que passa,
 E todo o futuro da gente que passa,
 E toda a gente que passará
 E toda a gente que já passou.
 [...]

Eu próprio sou Arco e Rua,
 Eu próprio cinjo e deixo passar, abranjo e liberto,
 Fito de alto, e de baixo fito-me fitando,
 Passo por baixo, fico em cima, quedo-me dos lados,
 Totalizo e transcendo,
 Realizo Deus numa arquitectura triunfal
 De arco de Triunfo posto sobre o universo,
 [...] (Pessoa 2019, 73-74)

O poema é rico em sugestões relacionadas com o poder da Imaginação, ao mesmo tempo que consoma um conceito de *passagem* que nem o Benjamin-leitor-de-Baudelaire foi capaz de conceber, aproximando talvez Campos ainda mais da abertura de *Le Paysan de Paris* de Aragon (curiosamente, o “Ultimatum” de 1917 fará referência aos “provincianos de Paris”). Adicionalmente, faz-nos repensar todos os usos do adjetivo “triunfal” por Pessoa, especialmente em fenómenos aparentemente díspares como o “dia triunfal” do super-Autor e a “ode triunfal” do próprio Campos. Mas a textualidade para que ele remete não é obrigatoriamente ou restritivamente baudelaireana, embora não seja talvez despropositado equacionarmos a hipótese de Baudelaire ser o avô criminoso dos versos de “Opiário”, interpretação que o verso baudelaireano do célebre “L’Héautontimorouménos”, “Eu sou a faca e a ferida”, poderia ajudar a reforçar, bem como, naturalmente, todos os convites à viagem e, muito em particular, tudo aquilo que Baudelaire foi elaborando em torno do ópio e afins, não deixando nunca de admitir a ideia da existência de um ópio natural alheio ao consumo efectivo de substâncias.

Aliás, uma das leituras que Benjamin propõe de Baudelaire poderia explicar perfeitamente o tal “requinte” que segundo Campos terá animado o avô criminoso. Benjamin sublinha a importância que o anonimato propiciado pela vida urbana massificada desempenhou para a implementação do crime na cidade, a ponto de ter suscitado a origem tão promissora do romance policial: para ele, a *flânerie* seria assim o método detectivesco ideal, e Baudelaire, dedicado tradutor de Poe, teria transferido a estrutura policial que conhecia bem para os versos de *As Flores do Mal*, onde, “sob a forma de *disjecta membra*”, se podem encontrar vítimas, lugares do crime, massas de

gente e assassinos que passam (Benjamin, *The Paris of the Second Empire in Baudelaire* 2006, 23). Admitir assim a hipótese de Baudelaire ser aquilo a que Northrop Frye chamaria o *avô modal* de Campos lembrado nos versos de “Opiário” apresenta-se como uma possibilidade bastante forte, cuja confirmação fica dependente da integração de uma série de pistas de leitura do próprio sensacionismo não totalmente explícitas ou explicitadas por parte do heterónimo, mas cujas potencialidades uma única passagem de Baudelaire poderia começar a sugerir-nos: “Multidão, solidão: termos iguais e convertíveis pelo poeta activo e fecundo. Quem não sabe povoar a sua solidão, não sabe também estar sozinho numa multidão atarefada” (Baudelaire 2007, 39). “La foule” é a multidão francesa de Baudelaire que aparece sem qualquer tradução na “Ode triunfal”. E Campos, não sendo um *flâneur* (no máximo, como ele próprio diz, é um *globe-trotter* do Divino), refugia-se no arco de triunfo da sua imaginação enquanto escritor à janela ou na mansarda, o que lhe assegura a condição de um “passageiro parado” “análogo [...] a Deus” (Pessoa 2019, 304). Isto carece de ponderação.

O arco de triunfo de Baudelaire, contudo, existe sobretudo sob a forma de intertexto, naquele que é o diálogo subjacente a um dos seus mais conhecidos poemas, “Le cygne”, onde litanicamente se repete o lamento “Paris change!”, assim como Campos lamentará em jeito de refrão, num poema de 1930, “Desde ontem a cidade mudou” (*idem*: 394). E o certo é que Campos lida muito menos bem com a mudança do que aquilo que uma leitura apressada das odes de efeito apoteótico possa levar a concluir, até porque é justamente nelas que se enaltece o valor da lentidão. Em “Le cygne” (Baudelaire 1968, 97), Baudelaire exprime a natureza contraditória de um espírito que, exaltando a modernidade, não a considera assimilável a ideias e práticas desenfreadas de progresso: há nostalgia nesse poema de Baudelaire, melancólico defensor da condição moderna do poeta histórico e neuro-bilioso, assim como há nostalgia em toda a obra de Álvaro de Campos, do primeiro ao último poema, em confidências como “Sós nas grandes cidades desamigas” (Pessoa 2019, 298), ou então enunciada num movimento de tendência quase palinódica que vai fazendo equivaler infância, tias, chás com torradas, província, quintais e, não por acaso, *campos*, como nos versos “e poder outra vez/ Gozar os campos sem referência a coisa nenhuma” (*idem*, 275). Não admira que, dirigindo-se a Whitman em registo queirosiano, Campos constate: “Decadentes, meu velho, decadentes é que nós somos...”, porque a impressão que de facto a figura autoral dele nos suscita na sua intempestividade poderia ser caracterizada com estas poucas palavras do próprio Eça, inscritas numa farpa de 1871: “É como um trovador gótico, que acorda dum sono secular numa fábrica de cerveja” (Queirós 2004, 24-25).

O cisne de Baudelaire é dedicado a Victor Hugo, e essa dedicatória não tem um mero valor paratextual, pois corresponde a uma conversa efectiva que o poema actualiza, e que terá um dos seus principais elementos interlocutivos num longo poema do autor de *Les Misérables* intitulado – pasmemo-nos – “Ao Arco de Triunfo” (1837), revelando uma dependência inter-autoral que Proust viria a assinalar como inequívoca. Chegamos talvez a uma chave de leitura decisiva, se começarmos por observar que, no seu exemplar de *Les Contemplations*, que parece ter lido com muito interesse, Pessoa sublinhou os versos de Hugo “Je cause/ avec toutes les voix de la métempsicose”, num poema datado de 1835 (Hugo s. d., 77), e que a sua própria teoria da metempsicose se expõe nestes termos, a propósito do sebastianismo: “A alma é imortal e, se desaparece, torna a aparecer onde é evocada através da sua *forma*.”

Como é próprio das narrativas policiais, começo por aqui apenas propor aquilo que me parece uma decifração válida do drama em gente literária que dois versos de “Opiário” tão enigmaticamente elaboram, podendo Victor Hugo perfilar-se como o Precursor degolado – ou o *percussor*, no sentido daquele que *percute*. O passo seguinte é o da reconstituição detalhada dos passos que terão conduzido a investigação a esta tão forte suspeita, respeitando um belo princípio enunciado por Quaresma nos seguintes termos:

“Venho trazer argumentos. Os factos são cousas duvidosas. Contra argumentos não há factos” (Pessoa 2014, 73). Antecipo apenas que, no decorrer dessa investigação, terá sido de extrema relevância considerar em conjunto o enunciado de Campos “E se não fôssemos produtos românticos [...] se calhar não seríamos nada” e o modo como, num plano mais alargado, a figura de Victor Hugo se vai desenhando no discurso pessoano, desde os primeiros textos publicados n’*A Águia*, com uma oscilação de atitude quase idêntica à que manifesta por Shakespeare, embora se trate de um discurso amoroso com diferentes consequências para a construção da própria obra. Num caso como no outro caso, porém, a relação complicada, feita de intermitências, hesitações e posições extremas não raro contraditórias parece dar pleno sentido à definição de influência oferecida por Harold Bloom no seu tão pouco lido *The Anatomy of Influence*: “I define influence simply as literary love, tempered by defense. The defenses vary from poet to poet. But the overwhelming presence of love is vital to understanding how great literature works” (Bloom 2011, 8).

A faca não corta o fogo⁶.

6 Agradeço a António M. Feijó a lembrança do título de Herberto Helder, na sequência da apresentação oral das notas que aqui se reúnem.

Bibliografia

Baudelaire, Charles. 2007. *O Spleen de Paris*. Trad. Jorge Fazenda Lourenço. Lisboa: Relógio d’Água.

Baudelaire, Charles. 1968. *Oeuvres Complètes*. Ed. Marcel A. Ruff. Paris: Éditions du Seuil.

Benjamin, Walter. 2006. *The Paris of the Second Empire in Baudelaire*. Vol. IV: 1938-1940, em *Selected Writings*. Ed. Howard Eiland e Michael W. Jennings. Harvard: Harvard University Press.

Bloom, Harold. 2011. *The Anatomy of Influence: Literature as a Way of Life*. New Haven: Yale University Press.

Braga, Duarte Nuno Drummond. 2014. *Ao Oriente do Oriente: Transformações do Orientalismo em Poesia Portuguesa do Início do Século XX*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Feijó, António M. 2015. *Uma Admiração Pastoril pelo Diabo: Pessoa e Pascoaes*. Lisboa: INCM.

Hugo, Victor. s.d. *Les Contemplations*. Paris: Nelson Editeurs.

Martins, Fernando Cabral. “Opiário”. *Modernismo: Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*. s.d. <https://modernismo.pt/index.php/o/691-opiario> (acedido em Fevereiro de 2022).

Pessoa, Fernando. 2012. *Histórias de Um Raciocinador e o Ensaio “História Policial”*. Ed. Ana Maria Freitas. Trad. Ana Maria Freitas. Lisboa: Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando. 2019. *Obra Completa de Álvaro de Campos*. Ed. Jeronimo Pizarro e Antonio Cardillo. Lisboa: Tinta-da-china.

Pessoa, Fernando. “Carta Inédita de Fernando Pessoa.” *presença*, Junho de 1937.

Pessoa, Fernando. 2014. *Quaresma, Decifrador: As novelas policíarias*. Ed. Ana Maria Freitas. Lisboa: Assírio & Alvim.

Queirós, Eça de. 2004. *As Farpas*. Ed. Maria Filomena Mónica. Estoril: Principia.

Géneses de *Mensagem*

A observação de que *Mensagem* apresenta “todos os sinais da ordem que desconsola candidatos a editores” (Tamen 2002, 99) é verdadeira na medida em que os elementos e a organização desta obra foram inteiramente fixados por Fernando Pessoa. Mais ainda, como José Barreto demonstrou, a própria materialidade do livro vindo a lume em 1934, com uma distribuição pelas páginas arrastadamente espaçada, que procurava ir ao encontro do regulamento do Prémio Antero de Quental, não deixou de ser controlada pelo autor (Barreto 2018). Os candidatos a editores ficariam assim desconsolados porque, por uma vez, Pessoa tinha levado tudo até ao fim.

Esta descrição é exacta no tempo em que o estabelecimento do texto – assim duas vezes no singular (o estabelecimento, o texto) – era a meta do trabalho editorial. Quando muito, essa é hoje apenas uma finalidade entre várias, decorrentes a maior parte delas de uma valorização do que pode ser chamado o texto plural. Sob este paradigma, para o qual contribuiu decisivamente, mas não só, a crítica genética, a génese textual tem concitado a atenção de muitos investigadores, entre os quais vários pessoanos. A análise das diferentes configurações por que passa a elaboração de uma obra literária adopta três eixos fundamentais: a exogénese, relativa à incorporação mais ou menos modificada de elementos provenientes de outros autores na escrita do texto; a endogénese, correspondente ao trabalho sobre elementos propriamente autorais até ao momento da publicação; por fim, a epigénese, respeitante à revisão autoral realizada sobre a versão publicada (para uma visão aplicada destes três conceitos, cf. Van Hulle 2014).

O que apresentarei de seguida é uma visita breve a *Mensagem* de acordo com estas categorias. Começo pela última.

É por causa de questões suscitadas pela epigénese que mesmo os adeptos da edição de texto único não entendem que *Mensagem* prescreva um procedimento editorial indiscutível. A existência de um exemplar anotado do livro, guardado na Casa Fernando Pessoa, não suscita procedimentos consensuais quanto ao que fazer com os apontamentos autógrafos nele existentes. Não que estes apontamentos tenham um peso imponente na revisão do estabelecimento do texto: não têm. Constituem isso sim um conjunto de marginália cuja função não é certa, podendo dividir-se em quatro tipos fundamentais.

1. Acrescento da referência à data. Em vários poemas deste exemplar, como em “O dos castelos” (Pessoa 1934, 15), a data foi adicionada em baixo à direita. Como este gesto não foi aplicado a todos os textos de *Mensagem*, a falta de sistematicidade parece ter sido interpretada como um indício de que estes acrescentos não têm função paratextual, muito menos textual, desempenhando antes um papel arquivístico que não é possível perfilar completamente¹.

¹ Estas datas não aparecem nem na edição Cabral Martins nem na edição Duarte junto ao texto. Embora surgindo nas páginas dos poemas a que dizem respeito na edição Seabra e na edição Pizarro, julgo terem aí um significado arquivístico. Veja-se a observação de Cabral Martins acerca desta matéria em Pessoa 2000, 95.

2. Acrescentos marginais de alternativas ao texto impresso. Como ocorre em várias outras composições de Pessoa, a introdução de uma outra possibilidade redaccional nem sempre é acompanhada pelo cancelamento de texto, apenas assinalado por marcas que, reproduzidas ao lado, delimitam o possível substituído e o possível substituto. É o que se verifica em “D. Pedro, regente de Portugal” (Pessoa 1934, 33). Quem concede primazia à última variante encontra aqui um guião satisfatório para realizar a substituição, quem não pensa assim não vê necessariamente que haja guião².

3. Marcação com aparente intuito performativo. De acordo com este tipo de intervenção, são adicionados sinais que ajudam a fixar, não o texto impresso, mas a sua leitura. Assim, os dois pontos inseridos no poema “A última nau” (Pessoa 1934, 65), antes de “D. Sebastião”, não parecem destinar-se a fazer parte do texto, mas a assinalar pausa. E a pausa, de resto também marcada pelo sublinhado da palavra “rei”, tem densidade semântica. A orientação de leitura não é no sentido de se tomar a expressão como restritiva (“el-rei D. Sebastião”), antes enquanto antonomásia de carácter explicativo: “el-rei: D. Sebastião”. Adicionalmente, noutro ponto do texto, o traço vertical impediria a silabação “l-a” em “sol aziago”; em contrapartida o pequeno traço côncavo no verso seguinte indicaria sinérese: não “de [pausa] ancia”, mas sim “de [ligação] ancia”. De novo, não se afigura que estas marcações tenham papel editorial³.

4. Entro enfim no quarto tipo de anotação, aquele cuja função editorial é mais consensualmente admitida. Trata-se das notas que incluem alguma forma de cancelamento de texto impresso, havendo ou não algum elemento que o substitua. No caso de “D. Sebastião, rei de Portugal” (Pessoa 1934, 35) encontramos um exemplo na redução do pronome interrogativo, permitindo a paridade silábica com o terceiro verso da estrofe I. Ainda assim, estas correcções evidentes suscitam a pergunta sobre o seu estatuto: constituem uma instrução para edições futuras ou um acto privado sem consequências públicas intencionadas?⁴

Estes quatro tipos de anotação ilustram o que aconteceu em data incerta depois de Outubro de 1934, quando *Mensagem* veio a lume. E antes?

Antes podemos encontrar versões publicadas de vários dos poemas que foram incluídos no volume. Versões, no sentido forte em que certos antecedentes dos poemas inseridos no livro de 1934 têm a mesma extensão, a mesma estrutura estrófica, o mesmo dispositivo rimático, coincidindo também a maior parte das palavras. Algumas palavras, entretanto, variam, mesmo aquelas que podem desempenhar papel de identificador, como as do título. Observamo-lo, por exemplo, no antecedente de “D. Fernando, Infante de Portugal” (Pessoa 1934, 32), de que saiu uma versão na *Athena* com o título “Gladio”, dedicada a Alberto da Costa Dias (Pessoa 1924, 81). Neste caso de resto, além de variação ocasional na pontuação, as mudanças no corpo do texto estão circunscritas a dois passos, em extensão pouco maiores do que o que foi registado acerca das anotações no exemplar revisto de *Mensagem*: “honra” substitui “génio” no v. 3 e “grandeza” toma o lugar de “justiça” no v. 9.

Tanto no caso da revisão do livro da Parceria António Maria Pereira como no da revisão das versões esparsas antes publicadas, estamos perante fenómenos epigenéticos mais ou menos documentados.

Outra dimensão, a endogénese, pode ser observada em escritos que não chegaram a vir a lume e mostram de maneira menos cirúrgica a criação pessoana. Para o poema que acaba por ser intitulado “D. Tareja” dispomos de uma folha ocupada por duas estrofes, escritas em momentos diferenciados,

2 A alternativa na margem foi adoptada nas edições Seabra, Duarte e Pizarro, mas não na edição Cabral Martins (cf. explicação em Pessoa 2000, 98-99).

3 Nenhuma das edições consideradas atribui carácter textual a estas intervenções.

4 Todas as edições aqui observadas reduzem a locução pronominal, de “o que” a “que”.

uma das quais foi aproveitada *ipsis verbis* para o remate da composição em *Mensagem* (BNP, Esp. 3 – 17-56^r; e Pessoa 1934, 22). A estrutura estrófica está desde cedo definida, mas o número de estrofes não e, claro, menos definido ainda está o texto propriamente dito. No documento em causa, da estrofe escrita em primeiro lugar vai ser aproveitado apenas o verso inicial, embora com transformações dignas de registo: o vocativo “mãe de Portugal” é duplicado na catacrese mais pomposa “mãe de reinos e avó de imperios”; a litote “não durmas” ocasiona o imperativo directo “Vella”, a que se segue um “por nós”, que tem ressonâncias oracionais da Ave Maria. Das quatro estrofes finais de “D. Tareja”, uma está portanto plenamente formada desde cedo, outra encontra-se em formação, havendo ainda duas unidades estróficas de início ausentes: uma delas faz de Tareja o equivalente à loba que alimenta Rómulo e Remo na *Eneida* de Virgílio (“Teu seio augusto amamentou”); a outra determina a necessidade de uma prece regeneradora (“O homem que foi teu menino | Envelheceu”).

Tendo em conta os três casos observados até agora na comparação entre textos que saíram em *Mensagem* e outros que com eles se relacionam, imagine-se uma régua com três pontos: num ponto extremo a régua permite assinalar pequenas diferenças que às vezes não atingem mais do que uma palavra (é alguma variação inscrita no exemplar do livro conservado na Casa Pessoa); noutro ponto serve para verificarmos a existência de variação mais ampla, mas englobada num texto reconhecivelmente o mesmo (é o caso do poema “D. Fernando, infante de Portugal”); noutro ponto ainda ajuda a perceber texto comum bem mais diminuto, mas suficiente ainda assim para ser associado à génese de *Mensagem*, conforme acabamos de ver com o poema “D. Tareja”.

Deste ponto em diante o que temos pede maior apuro crítico no estabelecimento do vínculo, sendo por isso mais exigente quanto ao modo como se caracteriza a relação genética entre outros textos e aqueles acolhidos no volume de 1934.

Nesta zona mais difusa, o acontecimento mais marcante dos estudos pessoais do passado recente é a apresentação e organização dos materiais que serviram para Pessoa experimentar construir um ambicioso e extenso poema épico que em parte apresenta traços formais dos *Lusíadas*, designadamente a divisão em cantos e o recorte estrófico-métrico reconhecível nalguns fragmentos (Barbosa, Pizarro, Pittella, Sousa 2020)⁵. De acordo com este estudo, a experiência intitulou-se *Portugal* e desenvolveu-se em diferentes períodos: 1910, 1913 e talvez se possa somar 1918, se se acrescentar ao *corpus* tomado em conta no estudo um fragmento destinado ao Canto 3 (Pessoa 2005, 195 e 424).

Apesar de o título, *Portugal*, vir a ser considerado mais tarde para o ciclo *Mensagem*, há diferenças significativas entre os dois projectos: certa intenção de forma fixa naquele, forma variável neste; estrutura em cantos naquele, organização em partes sem designação própria neste; estilo frequentemente acerbo ali, solenidade estatutária aqui; referências ao tempo presente, de um lado, enquanto do outro as alusões históricas parecem não ir além do século XVII. A expressão de *Portugal* enquanto alegado primeiro aviso de *Mensagem* é próxima do que vemos no estilo fulanizado, de aspecto apocripamente ingénuo e profético, de versos como os de BNP, E3 – 66A-58r (cf. Pessoa 2020b, 162), bem distantes da eloquência solene do livro de 1934. Salientadas algumas diferenças que me parecem relevantes, interessa verificarmos a existência de passos excepcionais que talvez antecipem certas características de *Mensagem*, como se vê sobretudo pelo *incipit* “Deus fez de mim seu gladio” (BNP, E3 – 11^r EN/P-3^r; também presente em BNP, E3 – 11^r EN/72^r), formulação de um rascunho pertencente a *Portugal* muito próxima do início do futuro poema dedicado ao infante D. Fernando (Barbosa, Pizarro, Pittella, e Sousa 2020, 81 e 150; Pessoa 2020a, 243). Quer dizer, estamos com esta formulação na presença de uma sequência que estabelece um nexos textual preciso

5 Sobre alguma exploração desta matéria, com incidência menos global e sistemática do que a deste estudo, cf. observação de Cabral Martins em Pessoa 2000, 95-96.

com o *incipit* de “D. Fernando, infante de Portugal”: “Deu-me Deus seu gládio”. Trata-se, por isso, de uma situação que não deve ser colocada a par de testemunhos de poemas com o título “Gládio” (por exemplo: BNP, E3 – 42-37r ou 57A-31r), o mesmo portanto da versão desta composição antes publicada na *Athena*, mas sem nenhum nexo textual digno de especial registo. São títulos móveis, aliás um pouco à semelhança de *Portugal*.

“Deus fez de mim seu gladio...” e “Deu-me Deus o seu gladio”, embora não sejam formulações perfeitamente coincidentes, relevam da mesma matriz e a segunda parece ter sido gerada a partir da primeira: através da posposição do sujeito e da introdução de uma construção aliterativa. Este é um caso paradigmático que pode servir de ponto de referência para encontros por ventura mais rarefeitos, talvez entendíveis como pertencendo ao limite inferior da endogénese.

Vejamos a este propósito o fragmento que começa “Trez dias e trez noites festejaram”, que, por causa das características materiais da folha onde foi redigido, remontará plausivelmente a 1918 (Pessoa 2020b, 135). Comparemo-lo com o poema que em *Mensagem* é dedicado a Fernão de Magalhães (Pessoa 1934, 61-62). Em ambos os textos se explora a celebração de uma vitória através de uma dança: “O som da sua dança pela terra/ Ecoou medonho”, por um lado, e “Uma dança sacode a terra inteira”, por outro; em ambos assumem protagonismo as sombras num enquadramento físico comum: “as sombras/ De espantosas figuras sem medida/ Transbordaram encostas e vertentes/ E faziam relâmpagos do escuro”, lemos no rascunho, enquanto no poema publicado encontramos: “E sombras disformes e descompostas em clarões negros do vale vão/ Subitamente pelas encostas,/ Indo perder-se na escuridão”.

Guardo para o fim uma observação sobre exogénese, isto é, sobre a possível influência textualmente advertível na *Mensagem* de um título alheio à obra de Pessoa. Tomo como ponto de partida o método seguido por Burghard Dedner para distinguir coincidências entre segmentos textuais escritos por diferentes autores que são significativas daquelas outras coincidências que são triviais (Dedner 2007). No itinerário metodológico descrito por Dedner, o primeiro passo consiste na detecção da presença coincidente de uma sequência de três palavras invulgares no texto em análise e num outro texto que lhe seja anterior. Este passo inicial, depois afinado e controlado com outras acções, é a base de um procedimento que revela utilidade na proposta de reconhecimento de fontes, mas também – operações que não interessam a Dedner – na proposta de atribuição de autoria a textos anónimos e ainda na detecção de sinais de plágio. Assim, no panfleto acusatório *O Sonâmbulo Chupista*, de Luiz Pacheco, a sequência “espanto e fúria e terror”, no romance *Aparição* de Vergílio Ferreira, leva a pensar que a série “espanto, fúria e terror” no posterior *Domingo À Tarde*, de Fernando Namora, não lhe seja indiferente (Pacheco 1980, 5). Sendo as três palavras em causa razoavelmente invulgares, não são suficientes para suportarem por si sós a acusação de plágio, mas chamam por certo mais atenção do que, para efeitos de denúncia, assinalar a presença partilhada de uma palavra incomum, uma única.

A este propósito, alguns dos presentes lembrar-se-ão da fama no passado recente da palavra “lodestar”, associada à suspeita que recaiu sobre Mike Pence quando o *New York Times* publicou um artigo anónimo a denunciar o descalabro em que se encontrava a administração Trump. Curiosamente, mal a suspeita sobre Pence foi levantada desta maneira, alguns estilometristas reagiram dizendo que a determinação do possível responsável pelo texto mais plausivelmente devia basear-se em palavras de uso trivial, palavras funcionais ou gramaticais como “eu”, “de” e “mas” (Borenstein 2018). Seriam estes termos e outros igualmente insuspeitos, palavras que monitorizamos de maneira menos atenta, aqueles que mais proveito dariam à tentativa de identificar o responsável pelo anónimo artigo.

As modalidades de estudo estilométrico são numerosas e não tenciono apresentá-las. Gostaria isso sim de me centrar numa sequência de três palavras, como prescreve Dedner, mas inteiramente banais, ao contrário do que ele indica, uma sequência que é partilhada por um poema de *Mensagem*, de novo “D. Fernando, infante de Portugal”, e por uma fala presente no *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett (1844, 150). A sequência em causa é “E eu vou”, constituída por três termos rigorosamente vulgares e distribuídos também em ordem banal. Tudo neles convida a que os deixemos estar em sossego porque nada neles assoma ou atrai. E no entanto.

No entanto, cada sequência destas aparece em lugar de destaque: no poema de Pessoa surge no início da última estrofe, marcando da parte do sujeito a aceitação da missão que Deus lhe atribui; em *Frei Luís de Sousa*, no último acto, marcando da parte de D. Madalena a aceitação de que irá professar no Convento do Sacramento. Nos dois textos “E eu vou” corresponde a uma fórmula performativa, que tem por pano de fundo um compromisso religioso. Se este nexos merecer alguma credibilidade, é útil recordar que o drama de Garrett tem como protagonista aquele que será um mestre da escrita em português admirado por Fernando Pessoa. É dele que Pessoa diz num conhecido excerto do *Livro do Desassossego*, convocando o juízo do Padre António Vieira: “Ha momentos em que cada pormenor do vulgar me interessa na sua existencia propria, e eu tenho por tudo a affeição de saber lêr tudo claramente. Então vejo – como Vieira disse que Sousa [i.e., Frei Luís de Sousa] escrevia – o commum com singularidade” (Pessoa 2010, 223). Noutro trecho do *Desassossego*, Pessoa de novo lembrará esta caracterização: “Dizia Vieira que Frei Luiz de Sousa escrevia ‘o commum com singularidade’” (Pessoa 2010, 246). O louvor do Padre António Vieira é nestes passos comprimidíssimo, como se pode ver ao compará-lo com a sua colocação no texto de partida:

E nesta parte é admirável o juízo, discricção, e eloquência do Autor; porque falando em matérias domésticas, e familiares, (como são particularmente as que se obram, e executam à sombra da clausura Monástica) todas refere com termos tão iguais, e decentes, que nem nas mais avultadas se remonta, nem nas miúdas se abate: dizendo o comum com singularidade, o semelhante sem repetição, o sabido, e vulgar com grande novidade; e mostrando as coisas (como faz a luz) cada uma como é, e todas com lustre.⁶

De tudo isto Pessoa retém poucas palavras, quase um mantra, “o comum com singularidade”. A minha hipótese para testar um dos limites da exogénese de *Mensagem* é que precisamente esta sequência “E eu vou” seja uma forma de representação do comum com singularidade. Note-se, para concluir, que a questão não é apenas, digamos, textual. Em *Mensagem* não aparecem as figuras históricas do presente, noutros poemas tão louvadas – como Sacadura Cabral – ou tão atacadas, conforme se vê na primeira fase do projecto *Portugal*, com o rei D. Carlos a ser deprecado num rascunho em que a forma verbal “herda” rima com palavra coprológica. O tempo presente está reservado em *Mensagem* para uma massa de anónimos eleitos que são interpelados de maneira especial, daí declarar-se no, poema “D. Tareja”, que “todo vivo é eterno infante”. Leia-se: todo aquele que vive hoje, na sua insofismável trivialidade, pode ser aquele a quem Deus dá o seu gládio e sagra seu. É isto também o comum com singularidade⁷.

6 Cf. <https://portalcatarina.ufsc.br/documentos/?action=download&id=135037>

7 Para outras explorações, no domínio pessoano, do juízo de Vieira sobre Frei Luís de Sousa, cf. Martinho 2008 e o capítulo final de Feijó 2015, em especial 145, 155, 157.

Bibliografia

- Barbosa, Nicolás, Jerónimo Pizarro, Carlos Pittella, e Rui Sousa. 2020. "Portugal, o primeiro aviso de *Mensagem*: 106 documentos inéditos". *Pessoa Plural* 17: 76-229.
- Barreto, José. 2018. "A *Mensagem* de Fernando Pessoa e o prêmio de poesia do SPN de 1934". *Pessoa Plural* 14: 289-329.
- Borenstein, Seth. 2018. "Word detectives: Science may help finger opinion columnist". *AP News*, 7 de Setembro. <https://apnews.com/article/science-donald-trump-forensics-michael-pence-ap-top-news-4f6b77364787489a9c0f9692702d8fcb>
- Dedner, Burghard. 2007. "Originalidade e dependência de fontes". *Sinais de Cena* 8: 61-67.
- Feijó, António M. 2015. *Uma Admiração Pastoril pelo Diabo: Pessoa e Pascoaes*. Lisboa: INCM.
- Garrett, Almeida. 1844. *Frei Luiz de Souza*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Martinho, Fernando J. B. 2008. "Aquele grande certeza sinfônica": Bernardo Soares e Vieira". *Românica* 17: 79-88.
- Pacheco, Luiz. 1980. *O Caso do Sonâmbulo Chupista*. Lisboa: Contraponto.
- Pessoa, Fernando. 1924. "Gladio". *Athena* 3. Dezembro: 81 (http://www.pessoadigital.pt/en/pub/Pessoa_Alguns-Poemas?term=gladio). Cf. Sepúlveda, Pedro, Ulrike Henny-Krahmer, e Jorge Uribe (ed.). "Alguns Poemas (Sacadura Cabral, Gládio, De um Cancioneiro)." *Digital Edition of Fernando Pessoa. Projects and Publications*. Lisbon/Cologne: IELT/CeH, University of Cologne 2017-2021. Version 1.0. <http://www.pessoadigital.pt/pub/Pessoa_Alguns-Poemas/diplomatic-transcription> DOI: 10.18716/cceh/pessoa)
- Pessoa, Fernando. 1934. *Mensagem*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira. (Exemplar da biblioteca particular de F. Pessoa, Casa Fernando Pessoa: <https://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-435>)
- Pessoa, Fernando. 1993. *Mensagem. Poemas Esotéricos*. Ed. coord. José Augusto França. s.l.: CSIC.
- Pessoa, Fernando. 2000. *Mensagem*. Ed. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim (2.^a ed.).
- Pessoa, Fernando. 2005. *Poemas de... 1915-1920*. Ed. João Dionísio. Lisboa: INCM.
- Pessoa, Fernando. 2010. *Livro do Desasocego*. Tomo I. Ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa: INCM.
- Pessoa, Fernando. 2018. *Mensagem e Poemas Publicados em Vida*. Ed. Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: INCM.
- Pessoa, Fernando. 2020a. *Mensagem*. Ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china.
- Pessoa, Fernando. 2020b. *Vinte Anos de Poesia Ortónima I, 1915-1920*. Ed. João Dionísio. Lisboa: INCM.
- Tamen, Miguel. 2002. *Artigos Portugueses*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Van Hulle, Dirk. 2014. *Modern Manuscripts. The extended mind and creative undoing from Darwin to Beckett and beyond*. Londres: Bloomsbury.

What then, I said to myself, is immortality...: **formas do herostratismo pessoano**

What is the end of fame?

'tis but to fill a certain portion of uncertain paper.

Byron, *Don Juan*

A reflexão à volta da imortalidade, do reconhecimento, da celebridade ou da fama dos artistas, acompanhou o poeta de *Mensagem* durante praticamente toda a vida, apresenta-se como transversal na sua obra, e provavelmente acompanhá-lo-á também durante a morte, que ele anteviu como vida-outra. Da segunda parte dessa afirmação é prova este congresso; para a primeira, é possível assinalar algumas passagens pessoanas: uma nota de diário de 1907, onde o jovem de 19 anos reflete sobre o ser “extraordinário” e “incompreendido”¹; um texto avulso, redigido por volta dos 22 anos, no qual o escritor se questiona acerca do que significa alcançar a imortalidade sob um pseudónimo²; o terceiro poema do conjunto “Chuva oblíqua” e o seu diálogo com o *Don Juan* de Byron³; os *35 Sonnets* lidos ao lado do *Antinous*; os poemas 1 e 20 do primeiro livro de odes de Ricardo Reis; os poemas 8 e 48 de *O Guardador de Rebanhos*; o poema “Gazetilha” de Campos, de 1929; “O último sortilégio”, publicado em 1930, entre outros. Porém, o assunto adquiriu um grau de concentração mais explícito nos perto de 73 rascunhos redigidos entre 1929 e *circa* 1932, aos quais Fernando Pessoa atribuiu, com maior ou menor grau de autoironia, o título *Erostratus or the Future of Celebrity*⁴.

1 Pessoa, Fernando. 2003. *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*, 70. Lisboa: Assírio & Alvim.

2 Veja-se Zenith, Richard. 2021. *Pessoa: A Biography*, 373. Nova Iorque: Liveright.

3 Canto I, Estrofe CCXIX: “What are the hopes of man? old Egypt's king/ Cheops erected the first pyramid/ And largest, thinking it was just the thing/ to keep his memory whole, and mummy hid; / But somebody or other rummaging,/ Burglariously broke his coffin's lid:/ Let not a monument give you or me hopes,/ Since not a pinch of dust remains of Cheops.” Lord Byron. *Don Juan*, 74. 1826. Londres: Printed for the Booksellers. Os poemas de “Chuva oblíqua” podem ser consultados em: http://www.pessoadigital.pt/pt/pub/Pessoa_Chuva-Obliqua Agradeço a Carmiña Cadavid ter chamado a minha atenção sobre esta reminiscência.

4 O título encontra-se numa lista que agora está disponível *online*, aqui: <http://www.pessoadigital.pt/pt/doc/CP14?term=the%20future%20of%20celebrity>

O título envolve uma alusão ao pirómano de Éfeso que impôs o seu nome à posteridade incinerando o templo de Artemisa, a deusa eternamente jovem e virgem, em 356 a.C, segundo uma lenda que faz coincidir o evento com o nascimento de Alexandre da Macedónia. O castigo imposto pelos arcontes da cidade, em nome dos deuses e da piedade pública, foi a execução do homem e o esquecimento do nome do transgressor: o homem pereceu, porém o nome lembrado por nós é uma espécie de fugitivo⁵. Como muitos outros projetos pessoais, este ficou longe de alcançar uma forma definitiva. Sabemos que ia ser um “panfleto” em inglês acerca do génio, do talento e da “argúcia” (possível tradução para “wit”), que exploraria a maneira como essas faculdades facilitariam a ancoragem de uma obra literária à celebridade que transcende a vida numa determinada época. Os trechos incluem referências a alguns nomes, maioritariamente da tradição inglesa: Shakespeare e Milton os mais frequente e favoravelmente lembrados; Wilde, Shaw, Wells e Burns, também referidos, mas de um modo menos favorável.

Dito isto, parece justo perguntar se o propósito de um panfleto com esse título seria o de associar qualquer celebridade, incluindo a de Miltons e Shakespeares, a uma certa transgressão merecidamente culpabilizada, ou se há neste panfleto uma tentativa de encómio a um insuspeitado herói trágico. A ser esse o caso, qual seria o alcance da figura e da sua potência simbólica relativamente ao tipo de imortalidade que verdadeiramente interessava Pessoa?

Foi em Junho de 1929, num momento “climático da sua vida” – a adjectivação pertence a António Feijó⁶ – que, após a leitura do capítulo que lhe é dedicado num livro de João Gaspar Simões, Pessoa escreveu o seguinte trecho de carta:

O seu estudo dá-me, com o augurio de celebridade, um momento, pelo menos entrevisto de libertação. Porque para mim – confesso-o a si sem escrupulo – só a celebridade (a larga celebridade) seria o synonymo psychico de liberdade. Tiraria meu repouso d’aquillo que outros concebem como uma excitação.⁷

Para além da sugestiva inversão segundo a qual Pessoa “tira repouso” daquilo que a outros “excita”, quiçá o mais importante acerca da carta seja o facto de não ter sido enviada. O rascunho ficou na gaveta e Pessoa conformou-se, ao que parece, com o tê-la escrito para si: não a destruiu, por exemplo, pois colocou-a entre a sua obra-arquivo, e enviou ao destinatário outra carta que em nada delata a existência da primeira.

É talvez a este tipo de “contenções” que alude Richard Zenith na abertura da sua recente biografia: “Although Pessoa lived to write and aspired, like poets from Ovid to Walt Whitman, to literary immortality, he kept his ambitions in the closet...”⁸ Compreende-se a expressão, porém o “armário” pessoal em termos de ambições resulta atípico. Não seria de modo nenhum um “armário” hermético, do qual não escapem alguns indícios. Pelo contrário, o autor manteve uma prática de exposição pública surpreendentemente consistente, concretizada em mais de duzentas publicações entre 1912 e 1935, e nunca com mais de seis meses de distância entre elas. Nesse sentido, é como se o “armário” de Pessoa desse para uma varanda ou um terraço⁹. Portanto, o que sobrevém é uma certa ambiguidade no gesto, um “encobrimento” parcial ou então um encobrimento exibicionista, em jeito de *teasing*, isto é, uma ação suspendida ou que permanece em revisão,

5 Borowitz, Albert. 2005. *Terrorism for Self-Glorification: The Herostratos syndrome*, 1-20. Kent: The Kent State University Press.

6 Feijó, António M. 2015. *Uma Admiração Pastoril pelo Diabo*, 12. Lisboa: INCM.

7 Martines, Enrico. 1998. *Cartas entre Fernando Pessoa e os Directores da presença*, 276. Lisboa: INCM.

8 Zenith, *idem*, XVII.

9 Vejam-se os poemas “Isto” e “Conselho”, disponíveis em <http://www.pessoadigital.pt>.

que oscila entre a entrega e a afirmação da sua autossuficiência¹⁰. Essa tensão fica implícita na carta não enviada a João Gaspar Simões: a atenção brindada pelo jovem crítico ao poeta esforçado e solitário é um “instante” de libertação, mas ao mesmo tempo ameaça ser a confissão do jugo da ansiedade constante pelo reconhecimento. Agora, a ligação das noções de liberdade e celebridade, como realidades alcançáveis, implica uma pugnacidade emotiva que as páginas do panfleto “Erostratus” podem não revelar de imediato.

No seu livro seminal, *Pessoa Revisitado*, Eduardo Lourenço denunciou uma espécie de emaranhamento do desejo na relação entre potencial criativo e obra no caso de Fernando Pessoa. A esse emaranhamento deu o sugestivo título: “No labirinto do Eros extático”, em páginas em que apresenta “Pessoa como Heróstrato”, entrevendo negativamente o carácter disfórico do empenho emotivo, por parte do poeta, a respeito dos seus próprios objetivos artísticos. Esse carácter negativo iria ao encontro do que o crítico denomina “impotência criadora”¹¹, ou por vezes “impotência congénita”¹²:

O seu fracasso clamoroso [o de Pessoa] – e sem exemplo – consistiu em se converter, por impotência, ao mesmo tempo ocultada e transcendida, em vários poetas responsáveis por visões do mundo à primeira vista divergentes, suscitadoras de formas igualmente distintas.¹³

Esta descrição da energia criativa pessoana recai sobretudo na ideia de que o fingimento heteronímico é um impulso emulativo frustrado, produto do relacionamento entre o jovem Pessoa e as tradições literárias que lhe permitiram conceber-se como poeta. Para Lourenço, Pessoa encarna, no que respeita à consciência da sua própria criatividade, uma espécie de quimera shakespeariana que é mistura de Hamlet e de Otelo. Diz Lourenço:

Digno de Shakespeare, o seu comportamento oscila entre o de Hamlet, servindo-se da peça alheia para produzir a seus olhos e aos dos outros “a verdade” que não ousa assumir ainda, e o de Otelo, destruindo-se naquilo que ama para estar à sua altura.¹⁴

Hamlet pela dúvida e Otelo pela incapacidade de reconhecer o que deseja naquilo que possui, o poeta fitar-se-ia com um olhar inquisitivo e destrutivo ao mesmo tempo. A autoperceção dubitativa e ciumenta reagiria no momento do encontro com o que não pode emular satisfatoriamente e, observando-se no espelho dos outros, como aponta Lourenço, seria empurrada para a “postura” irascível para a qual Otelo serve de emblema:

Das duas atitudes que [Pessoa] tomou em relação à poesia alheia – atitudes não meramente teóricas mas integrantes e integradas no seu processo criador –, a que mais surpreende e conta é a que simbolizámos por Otelo e podíamos descrever como *imaginação ciumenta*. É preciso, contudo, acrescentar: esse Otelo é o seu próprio lago [...].¹⁵

Nessa descrição, a possível homonímia em português entre o ciúme e a inveja resulta produtiva, e Lourenço abstém-se de especificar até que ponto Pessoa é estimulado pela contemplação de algo que é propriedade alheia e que deseja ver nas suas mãos (como acontece com lago perante Otelo), ou pela possibilidade de ver em mãos alheias aquilo que, digamos, lhe pertence (como Otelo a respeito de Desdémone e de Cássio).

10 Neste sentido pode propor-se uma leitura do conto pessoano “Uma carta de Argentina”, e da sua proximidade com a carta a Adolfo Casais Monteiro de 13/14 de janeiro de 1935. Pessoa, Fernando. 2016. *La hora del diablo y otros cuentos*, 267-271. Medellín: Tragaluz.

11 Lourenço, Eduardo. 2020. *Obras Completas*, vol. IX, 251. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

12 Lourenço, *idem*, 413.

13 *Ibidem*, 257.

14 *Ibidem*, 310.

15 *Ibidem*, 311.

Aparentemente, Lourenço entende que o caso do *Otelo português* tende a ser o primeiro, e Pessoa estaria na posição de quem não possui mais do que desejo. Em resumo, a *imaginação ciumenta* descrita por Lourenço torna-se numa manifestação da condição usurpadora e culpabilizada do desejo criativo que, na sua interpretação, é simbolizada pelo Heróstrato, concebido como “herói absoluto da impotência”¹⁶. A imaginação ciumenta é a palha para o fogo no qual Pessoa faz arder os objetos da admiração na sua escrita, perdendo no mesmo incêndio a possibilidade de satisfazer-se a si próprio:

O seu *herostratismo* [...] é exemplificado pela série de templos que incendeia na sua passagem depois de lhes absorver a luz (Shakespeare, Virgílio, Horácio, Wordsworth, Maeterlinck, Pascoaes, Nietzsche, Goethe). Um tal fenómeno não é da ordem da *competição estética*, do pastiche genial transfigurado por simples necessidade de experimentar o seu génio poético, mas revela a essência mesma da sua desmedida aventura cultural: destruir, concretamente, o cristianismo, de que está embebido até aos ossos.¹⁷

O vínculo que tece Lourenço, em *Pessoa Revisitado*, entre o *herostratismo pessoano* e o ataque ao cristianismo manifesta-se na relação com uma “marginalidade erótico-sentimental” da qual o poeta seria prematuramente consciente. Por isso, na lista dos templos da admiração da enumeração lourenciana falta o Walt Whitman, provavelmente porque a sua ausência denota uma certa persuasão de que esse é o incêndio que não teve lugar; a ação frustrada é a cristalização da impotência ou inatividade da ação que se materializa no “fracasso clamoroso” que é a colossal e, porém, desesperada, e sobretudo *desesperançada*, obra literária de Fernando Pessoa.

Lourenço compreende assim o quanto de trágico haveria na vocação pessoana de uma vida dedicada à escrita, ou melhor, “empenhada”¹⁸ na escrita, que aspira por um público leitor que pode reconhecer ou não no vestígio o quanto foi sacrificado para o produzir¹⁹. Impotência aqui é sobretudo a incapacidade para satisfazer o próprio desejo num sentido “não-fingido” e fecundo. Nestes termos, a heroificação de Heróstrato por Lourenço não parece cumprir uma função para além do hiperbólico: Heróstrato seria o “herói absoluto da impotência”, porque a representa por antonomásia. Torna-se difícil, portanto, identificar nessa existência qualquer hipótese de liberdade. O Heróstrato analisado por Lourenço é a vítima trágica do desejo, que julga atuar por vontade própria, mas que na realidade obedece àquilo que o alheio faz de si.

Como já foi analisado mais demoradamente por Nuno Amado²⁰, Lourenço herdou algumas fixações e um vocabulário cultivados pelos críticos da revista *presença*: José Régio, Gaspar Simões e Adolfo Casais Monteiro, para os quais, com níveis muito diferentes de irritação – e com importantes modulações que não podem ser expostas aqui –, a artificialidade emotiva e intelectual implicada na figuração heteronímica iria sempre em detrimento de uma “autêntica” ou “sincera” expressão literária pura, ou no melhor dos casos serviria como mecanismo de defesa. Por isso: “Lourenço [...] procura explicar a anomalia da existência de heterónimos pela necessidade que Pessoa teria sentido de fingir o que não podia ser.”²¹

16 *Ibidem*, 310.

17 *Ibidem*, 320.

18 Gostava de acentuar o sentido etimológico desta palavra na sua proximidade com “penhorar”.

19 Veja-se a este respeito o soneto III dos 35 *Sonnets*.

20 Amado, Nuno. 2018. “Lourenço revisitado: A heteronímia e a ‘impotência criadora’ de Pessoa”, *Revista Estranhar Pessoa* 5, 62-77, <http://estranharpessoa.com/nmero-5>

21 Amado, *idem*, 74.

O herostratismo pessoano, nesta leitura pela negativa, tem qualquer coisa de manifestação colorida da frustração do sujeito perante a impossibilidade de ser o poeta ou a poesia que teria desejado ser²².

Pessoa oferece-nos uma compreensão potencialmente diferente do Heróstrato, no único trecho do “panfleto” que efetivamente se ocupa da figura:

Yet it is admissible to think that there is one sort of greatness in Erostratus – a greatness which he does not share with lesser crashers into fame. He, a Greek, may be conceived as having that delicate perception and calm delirium of beauty which distinguishes still the memory of his giant clan. [...] We may fitly conceive him as having overcome the toils of a remorse of the future, and facing a horror within himself for the stalwartness of fame. [...] For if Erostratus did this, he comes at once into the company of all men who have become great by the power of their individuality. [...] He suffers, that his name may enjoy, like Christ, who dies as the man that he may prove himself the Word.²³

Contra a ideia da “impotência criadora” Pessoa propõe Heróstrato como herói do individualismo e paradigma messiânico de transmutação da carne em palavras, e como uma ponte que se estende da idealização estética dos gregos à redenção do cristianismo em termos semelhantes aos de uma religião da qual Oscar Wilde foi devoto.²⁴ Traduzindo essa reflexão para o assunto que aqui nos ocupa, o problema da imortalidade da obra implica um ónus distinto. O homem que escreve saberá que não pode ser imortal e, porém, escreve para o ser. “Nuestras mayores bendiciones”, diz Sócrates no *Fedro*, “nos vienen por medio de la locura”²⁵. Na impossibilidade que não inibe o esforço cria-se uma tensão agónica, como lhe chama Rita Patrício: uma “essência imediatamente problematizada”, como aquela que se manifesta na frase “art is self-expression striving to be absolute”²⁶. O artista como Heróstrato não só finge que acredita na sua própria imortalidade como, pelo contrário, assume a consciência, a fé, numa transmutação que atualiza no presente essa existência futura como escrita “sem remorso”; trata-se, pois, de uma assimilação do paradoxo fundamental que implica morrer para viver, do qual Cristo é emblema. O individualismo do Heróstrato, visto nestes termos, é uma resposta antecipada no tempo histórico ao conselho de Paulo de Tarso: “Obra tu a tua salvação com temor e tremor.”²⁷

Como ficou dito no começo desta apresentação, a reflexão pessoana sobre a imortalidade estendeu-se por anos, e a tensão produtiva entre homem e nome na expectativa do futuro da obra está no cerne dessa questão. Heróstrato, visto aos olhos de 1929, surge como uma tentativa de resposta a uma pergunta já formulada em 1910, que Pessoa teria roído ao longo dos anos numa espécie de meditação constitutiva da vida interior em relação com o mundo de fora. O texto em causa é o seguinte:

22 Concordo com os pontos fundamentais da revisão feita por Nuno Amado a respeito da perspectiva crítica que procura fundar a obra heteronímica numa pungente frustração do sujeito criador. Nessa linha, compreendo que a exaltação ou tematização da frustração existe na obra como tópico expressivo e não como estado emotivo dominante. Um exemplo de uma experiência de mobilidade em termos emotivos sobre o tópico da frustração pode ser identificado numa leitura de “Tabacaria” de Campos como conjunto. Cf. BNP 96-2: “I am not a mystic, for a mystic is a man whose feelings have leaked into his intellect. I am not that, but I am something of the sort without being it. / a strong, silent man, that is to say, a man who keeps his strength to himself (and dies of useless exhaustion).” Pessoa, Fernando. 2000. *Heróstrato ou a Busca da Imortalidade*, 142. Ed. Richard Zenith. Lisboa, Assírio & Alvim.

23 Pessoa, Fernando. 1967. *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, 180-82. Lisboa: Ática.

24 “‘Know thyself’ was written over the portal of the antique world. Over the portal of the new world, ‘Be thyself’ shall be written. And the message of Christ to man was simply ‘Be thyself.’ That is the secret of Christ.” Wilde, Óscar. 2003. *Complete Works*, 1179. Londres: Collins.

25 *Apud* Dodds, E.R. 2008. *Los griegos y lo irracional*, 71. Madrid, Alianza Editorial.

26 Patrícia, Rita. 2012. *Episódios da Teorização Estética em Fernando Pessoa*, 81. Braga: Húmus.

27 Num documento datilografado, do qual desconheço a correspondência de conjunto ou possível continuidade, lê-se: “Pensámos em escrever em cabeçalho secundário d’esta publicação o conselho de supremo de São Paulo, *Obra tu a tua salvação*. Para não offender, porém, qualquer leitor catholico, não demos este destaque ao dicto do fundador do protestantismo.” Espólio de Fernando Pessoa, BNP 26B-51.

I consider the case of a man becoming immortal under a pseudonym, his real name hidden and unknown. [...] And yet what is the name, he would consider; nothing at all. What then, I said to myself, is immortality, in art, in poesy, in anything whatsoever?²⁸

A substância da “imortalidade” é, afinal, o objeto de um largo solilóquio de Pessoa consigo mesmo, no qual só ele pode ser vítima do poder mistificador da sua escrita. Mas Pessoa não é um nome oculto ou desconhecido, nem foi pensado pelo homem com esse nome enquanto tal. Nessa linha, considero elucidativa a maneira como Richard Zenith glosa esta passagem, indo ao encontro da transmutação alcançada por meio da heteronímia e não, como parece pensar por momentos uma parte da crítica, apesar dela:

The enhanced pseudonyms that Pessoa called heteronyms served simultaneously, and somewhat paradoxically, to keep literature tied to earth, by giving it a lively context, thereby recalling its human origins.²⁹

Os heterónimos são elementos cuja dispersão espelha o fator aglutinante que está na sua origem: uma vontade construtiva genial, se bem que imperfeita. Num ensaio intitulado *Uselessness of Criticism*, Pessoa interrogava-se acerca da futura legibilidade deste esforço constitutivo da sua particular noção de obra: “Of all elements, constructiveness is the most difficult to determine in a work
□ A fusion of past elements w Will the critic see the fusion or the elements?”

Concordo com Eduardo Lourenço a respeito da natureza shakespeariana do monstruoso “desejo” que está no cerne da aventura autoral de Fernando Pessoa: foi Lourenço, cujo nome também lembramos nesta ocasião, quem primeiro reconheceu a ardente pulsão humana da obra que outros pensaram gélida de intelectualismo, e na sua estela proponho outras partes da mesma quimera.

No último texto aqui citado, não é difícil identificar uma voz da tradição literária por trás da pergunta “What is the name?”. É a Julieta, *mutatis mutandis*³⁰, que fala sozinha à varanda ou no terraço sem saber que está a ser ouvida mas desejando ardentemente ser, pelo menos, ouvida. Porém, no caso da pulsão criativa pessoana, Julieta é o seu próprio Romeu, que pede ao amado para “despir-se” do nome e tomar em troca todo o seu corpo: “doff thy name/ And for that name which is no part of thee/ Take all myself.”³¹

No caso da substituição da vida pela escrita, na operação do despojamento escritural do eu, está a sua posse: a autoria de si³². Assim, quando Julieta diz “And yet I wish but for the thing I have./ My bounty is as boundless as the sea,/ My love as deep the more I give to thee/ The more I have, for both are infinite”,

28 Pessoa, Fernando. 2003. *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*, 346. Lisboa: Assírio & Alvim.

29 Zenith, *idem*, 373.

30 A pergunta de Julieta é “What’s in a name?”. Num texto no qual essa mesma expressão é desdobrada, pela via de Henry Thoreau, Carolina Sanín escreve: “En mi nombre, soy esa muñeca que mi padre nunca vio. O cuando mejor habito mi nombre, lo hago en forma de muñeca. ¿Es a ella que señalan los otros cuando dicen ‘Carolina?’” Sanín, Carolina. 2019. *Somos luces abismales*, 120. Bogotá: Penguin Random House. Em algumas ocasiões da poética pessoana a figura inanimada que serve como ancora da prosopopeia do nome é a estátua, como no *Antinous*, o “Último Sortilégio” ou mesmo na figura de Alberto Caeiro: Feijó, *idem*, 69-75.

31 Esta parte do discurso de Julieta espelha a resposta segundo a qual o “nome” não constitui nenhuma dessas partes “Belonging to a man” que lhe interessam, mas o jogo do reflexo entre o que é parte do corpo e o que não pode ter um correlato provocador no terceiro poema de “Chuva oblíqua”, já aqui referido. Shakespeare, William. 2005. *Complete Works*, 860. Londres: The Oxford Shakespeare.

32 Esta ideia vai ao encontro da visão sumária que Caio Gagliardi fez da heteronímia como proposta autoral: “O fenômeno heteronímico empresta à autoria um novo estado de legitimidade, na medida em que possibilita pensá-la como sendo a produção de um sujeito da linguagem, um sujeito que pode ser, até mesmo, imaginado como corpo orgânico e anterior ao texto (eis o jogo, afinal,) mas que foi constituído e então lançado para trás por um material genético composto por traços de estilo.” Gagliardi, Caio. 2019. *O Re-nascimento do Autor: Autoria, heteronímia e fake memoirs*, 34. São Paulo: Hedra.

a *imaginação*, mais *ciosa* que *ciumenta*, revela o seu verdadeiro sentido, que não é o da inveja, mas o da pose, do cio e da acumulação: a autossuficiência do desejo que se alimenta a si próprio. Como apontou Harold Bloom: “It is the sense of an infinity yet to come that is evoked by Juliet, nor can we doubt that her bounty is ‘as boundless as the sea’.”³³

Na carta não enviada a João Gaspar Simões surge a seguinte analogia melodramática: “Fiquei como alguém apaixonado sem esperança a quem houvessem dado, de repente, o primeiro sorriso decisivo.”³⁴ O sorriso seria o reconhecimento público, encarnado pelo crítico, a que Pessoa corresponderia partilhando a sua confissão. Quando Pessoa decide guardar a carta, sorri para si, conservando a sua “amorosa virgindade”³⁵; a expressão é dele.

A terceira parte da quimera do desejo pessoano de posteridade talvez seja a Lady Macbeth que, conhecedora das fraquezas do homem, incita: “Was the hope drunk/ Wherein you dressed yourself? [...] Art thou afeard/ To be the same in thine own act and valour/ As thou art in desire?”³⁶ Como também pensava o Caeiro de “O penúltimo poema”³⁷, a possibilidade de ser como os deuses que não morrem depende de um estado de absoluta proporção entre a matéria e a consciência, que o poeta só pode alcançar quando, como Heróstrato, supera o horror que dentro de si duvida da “fidelidade” da fama, e escreve.

33 Bloom, Harold. 1998. *Shakespeare: The Invention of the Human*, 91. Nova Iorque: Riverhead Books.

34 Martines, *idem*, 275.

35 “The man of genius has greater possibilities to-day than he ever had outside ancient Greece; but he has less probabilities than in the worst darkness of the enlightened ages. He is sure of some public, but he is not sure of being able to meet it. He can reckon on acceptance, but not on getting it. Like the two natural halves of the loving Platonic soul, the genius and his public seek each other, but, as commonly happens in the other matter, they never meet. They tend separate and lone to a completeness that shall never be and are separate loving virginities”. BNP 19-58. Fernando Pessoa, *Páginas de Estética*, 202-203.

36 Shakespeare, *idem*, 975.

37 Disponível em http://www.pessoadigital.pt/pt/pub/Caeiro_O_Penultimo_Poema

Bibliografia

Bloom, Harold. 1998. *Shakespeare: The Invention of the Human*. Nova Iorque: Riverhead Books.

Borowitz, Albert. 2005. *Terrorism for Self-Glorification: The Herostratos syndrome*, Kent: The Kent State University Press.

Byron, George Gordon Lord. 1826. *Don Juan*. Londres: Printed for the Booksellers. Disponível em: <https://archive.org/details/donjuan01byroiala>

Dodds, E. R. 2008. *Los griegos y lo irracional*, vers. de María Araújo. Madrid: Alianza Editorial.

Feijó, António M. 2015. *Uma Admiração Pastoril pelo Diabo*. Lisboa: INCM.

Gagliardi, Caio. 2019. *O Re-Nascimento do Autor: autoria, heteronímia e fake memoirs*. São Paulo: Hedra.

Lourenço, Eduardo. 2020. *Obras Completas*. Vol. IX, *Pessoa Revisitado. Crítica Pessoaana I, 1949-1982*. Coord., introd. e notas de Pedro Sepúlveda. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Martines, Enrico. 1998. *Cartas entre Fernando Pessoa e os Directores da presença*. Lisboa: INCM.

Nuno, Amado. 2018. “Lourenço revisitado: A heteronímia e a ‘impotência criadora’ de Pessoa”. *Estranhar Pessoa* 5, 62-77.

Patrício, Rita. 2012. *Episódios da Teorização Estética em Fernando Pessoa*. Braga: Húmus.

Pessoa, Fernando. 2016. *La hora del diablo y otros cuentos*. Ed. bilingue Jorge Uribe. Medellín: Tragaluz.

Pessoa, Fernando. 2003. *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*. Ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando. 2000. *Heróstrato ou a Busca da Imortalidade*. Ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando. 1967. *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Ed. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.

Sanín, Carolina. 2019. *Somos luces abismales*. Bogotá: Penguin Random House.

Shakespeare, William. 2005. *Complete Works*. Ed. Stanley West e Gary Taylor. Londres: The Oxford Shakespeare.

Zenith, Richard. 2021. *Pessoa: A Biography*. Nova Iorque: Liveright.

Wilde, Óscar. 2003. *Complete Works*. Londres: Collins.

Campos revisited (2021)

Não me peguem no braço!

Não gosto que me peguem no braço. Quero ser sozinho.

Já disse que sou só sozinho!

Ah, que maçada quererem que eu seja de companhia!

Álvaro de Campos, "Lisbon revisited (1923)"

Prolegómenos

Um dos sonhos de qualquer filólogo é resolver o suplício de Sísifo: completar a derradeira subida à colina empurrando um calhau roliço, e depois deixar-se ficar a contemplá-lo lá no alto – enquanto, lá em baixo e pela encosta acima, a paisagem fica enfim sossegada.

De todas as versões conhecidas do mito de Sísifo, aquela que melhor se enquadrará, como metáfora, nos trabalhos do filólogo que se ocupa da edição de textos problemáticos, ou dos quais não existe uma lição definitiva saída das mãos do autor, é aquela que nos deixou o escritor romano Caio Júlio Higino (c. 64 a.C.-17 d.C.) nas suas *Fabulæ*: Sísifo e Salmoneu, filhos de Éolo, eram irmãos desavindos. Certo dia, Sísifo perguntou a Apolo como é que poderia matar o irmão, que considerava seu inimigo, tendo o deus sugerido que a melhor maneira seria ele violar Tiro, filha de Salmoneu, e que se daí nascessem filhos, seriam eles a vingá-lo por ele. Sísifo assim procedeu, e da relação nasceram duas crianças – que a mãe, tendo tido conhecimento da profecia, se apressou a matar. Existe uma lacuna neste ponto da narrativa de Higino, pelo que não sabemos o que se terá passado de seguida; até que, finda a lacuna e retomado o fio da narrativa, vamos encontrar Sísifo a cumprir aquele castigo que todos tão bem conhecemos. (Rose 1934).

Claro que não vou cair na tentação de identificar as personagens da fábula com agentes e objectos da edição crítica – como, por exemplo, o autor (Salmoneu), o texto (a tragédia de Tiro), o editor (Sísifo), o critério editorial (o conselho de Apolo), a edição crítica (o crime de Sísifo) ou, finalmente, a crítica da edição crítica (o castigo de Sísifo), a que até se acrescentaria, já no campo material e assim vinda que nem a propósito, a lacuna existente no texto... –, até porque poderia passar a ideia, naturalmente exagerada, de que o editor, se e quando adopta um critério editorial desadequado, seria um putativo assassino do autor e, nessa medida, autor de uma edição que seria objecto da crítica da edição crítica...

Porém, muitas vezes é o que parece: relembremos a edição que António Sérgio fez dos *Sonetos* de Antero de Quental, na qual desfaz a estrutura original do livro, feita pelo autor e que obedecia à cronologia da composição dos poemas, por sua vez organizados por ciclos temporais definidos por anos-barreira,

para os reorganizar de acordo com o seu gosto pessoal e com aquilo que ele achava que era “a unidade espiritual de Antero”... –, fazendo tábua rasa do que afirmara o autor na célebre carta autobiográfica a Wilhelm Storck –

Estimo este livrinho dos *Sonetos* por acompanhar, como a notação dum diário íntimo e sem mais preocupações do que a exactidão das notas dum diário, as fases sucessivas da minha vida intelectual e sentimental. Ele forma uma espécie de autobiografia de um pensamento e como que as memórias de uma consciência. (Martins 1989, 839)

– para concluir que a organização do livro feita pelo autor,

além de nos parecer criticamente errónea, é ela também factualmente falsa, porquanto sabemos que não poucos sonetos *não* foram escritos naqueles mesmos períodos em que a edição de '86 os colocou. Ao contrário do que sustentou [Oliveira] Martins, a colecção dos sonetos não é biográfica, nem cronologicamente cíclica. (Sérgio 1962, 11).

Ora, se adoptássemos esta maneira de pensar e de actuar de António Sérgio na sua encarnação de editor crítico, teríamos de rever muito do que hoje sabemos acerca da heteronímia de Fernando Pessoa – ou, se quisermos, da sua *ficção* – e daquele seu hábito, bastas vezes documentado, de datar poemas não com a data real da sua composição – mas com aquela que, por razões que ele lá sabia, melhor corresponderia aos seus objectivos e ao “espírito” do poema. Liberdades que ninguém poderá negar a um autor. Também não será despiendo ter em conta que Fernando Pessoa acrescentou, no seu exemplar de mão da *Mensagem* que se encontra à guarda da Casa Fernando Pessoa, as datas de 32 dos 44 poemas: não sendo de crer que ele tencionasse acrescentar as datas numa eventual reedição do livro – o facto é que, para ele, as datas eram importantes.

O problema

Álvaro de Campos bem pediu que o deixassem sozinho, mas não há maneira de lhe largarem o braço: da sua produção poética, que na maior parte ficou inacabada ou inédita – Pessoa apenas publicou 18 poemas de Campos, o que constitui a obra poética definitiva deste heterónimo –, os sucessivos editores têm vindo a (tentar) construir um *corpus* a que gostariam de chamar definitivo, porém feito a partir de materiais que nada têm de definitivo, trabalhando-os com inegável competência técnica mas de acordo com os seus gostos e interpretações pessoais – e provavelmente sem se perguntarem se Pessoa terá desejado, alguma vez, que o poeta Campos fosse da maneira como o dão. Foi isso que fez, de certa maneira, Manuel de Faria e Sousa (1590-1649), o primeiro editor crítico de Camões, e depois os editores que se lhe sucederam e que, em conjunto, nos deram aquilo que hoje entendemos como a “poesia de Camões” – conceito e objecto já muito discutidos mas ainda não totalmente consolidados, que Jorge de Sena viria a tratar, com uma ironia verrinosa, no seu pequeno ensaio “O fantasma de Camões. Uma entrevista sensacional” (Sena, 1962), ao pôr Camões a recitar como sendo seus versos de Diogo Bernardes.

E isso – o trabalho dos editores críticos que procuram construir uma obra consolidada a partir de materiais dispersos e de muito diferentes qualidades e graus de acabamento – acontece mesmo com os poemas assinados por Campos e que o próprio Pessoa publicou, dispersos. Com efeito, em cada um dos quatro editores hoje de referência (Ática 1944; Berardinelli 1990; Lopes 2002; e Pizarro e Cardillo 2014), estes poemas aparecem não pela ordem de publicação original, mas de acordo com cenários criados por cada um dos editores – e dispersos pelo conjunto do *corpus* poético de ou atribuído a Campos, que é tudo menos consensual: só no que diz respeito ao número de textos, ele varia entre 102 (Ática), 190 (Pizarro e Cardillo), 215 (Berardinelli)

e 245 (Lopes), muitos deles lacunares ou inacabados, sem contar com fragmentos, lições variantes, poemas suplementares e textos anexos que os editores, num louvável esforço de arrumar uma casa naturalmente (e inexoravelmente...) desarrumada, tentam organizar como se estivessem a resolver um quebra-cabeças – que o é, de facto –, ou a empurrar colina acima o calhau de Sísifo. E sem que se perguntem o que sentirão os leitores – que não dominam a matéria e não conhecem os materiais originais – perante uma tal disparidade em volta de uma “marca” que se pretende única: a poesia de Álvaro de Campos.

Mas de que é que falamos quando dizemos “a poesia de Álvaro de Campos”?

Convém que para lá chegarmos arrumemos a casa, e olhemos para os materiais não de acordo com *aquilo que queremos que eles sejam*, mas sim de acordo com *aquilo que temos*. Para já, e na medida do conhecimento que já adquirimos, o conceito de “poesia de Álvaro de Campos” aplica-se, cumulativamente, a:

1. Um total de 18 poemas publicados dispersos (entre 1915 e 1933) em vida de Fernando Pessoa,
2. um conjunto de pelo menos 227 poemas (a crer em Lopes 2002), grande parte deles com autoria expressa, vários com autoria não expressa mas atribuída pelos editores, sendo que alguns deles se encontram inacabados ou lacunares, e
3. um número ainda não consolidado de fragmentos, alguns deles provavelmente publicados como se fossem poemas autónomos, e outros como materiais genéticos de poemas dados como terminados ou pontualmente lacunares.

Estes materiais têm sido objecto de estudos apurados e integrados, com as variações de critérios e de métodos que podem ser observadas nas edições de referência (e vale a pena compará-las), em todas, em parte delas, ou apenas numa destas edições. Daí que surja a necessidade de se encontrar um consenso entre os vários editores – ou as várias edições –, para o que será necessário que cada um deles abdique de soluções baseadas no entendimento ou na interpretação pessoais ou ideológicas, que originaram a actual situação editorial, em favor de uma solução ponderada e baseada na evidência dos factos e na qualidade dos materiais.

Descontadas as devidas diferenças, quase poderíamos dizer que a tradição de quatro décadas de edições da poesia de Álvaro de Campos reflecte o que se passou, em milénios, com a tradição editorial da *Bíblia*, que continua a ter formas e conteúdos diferentes consoante os públicos e as tradições: há a Bíblia dos judeus, conhecida por *Lei*, *Profetas*, *Escrituras*, naturalmente apenas com aquilo a que os cristãos chamam o *Velho Testamento*; há a Bíblia dos cristãos católicos e ortodoxos, que, além do *Novo Testamento*, acrescenta às escrituras hebraicas dos judeus alguns livros que fazem parte da tradução grega do *Antigo Testamento*, os chamados *Septuaginta* – livros que, no entanto, a Bíblia dos cristãos protestantes considera como não canónicos e apócrifos... Temos assim, entre outras possíveis combinações textuais, a “Bíblia dos judeus”, a “Bíblia dos cristãos católicos e ortodoxos” e a “Bíblia dos cristãos protestantes”. Porém, quando falam em abstracto desta obra fundadora, todos se lhe referem como sendo única. E quem não sabe, acredita.

Ora, parece que estamos a caminhar para algo parecido no que diz respeito à obra poética de Campos – e o mesmo se diria para o *Livro do Desassossego* de Bernardo Soares... –, em cuja tradição editorial o trabalho do editor parece prevalecer sobre a obra do autor – de que, ao contrário da *Bíblia*, conhecemos os originais ou impressos autorizados. É assim que temos o “Campos da Ática”, o “Campos de Cleonice Berardinelli”, o “Campos de Teresa Rita Lopes” e o “Campos de Pizarro e Cardiello”; é também por isso que, nas minhas referências bibliográficas, identifico estes livros não pelo nome do Autor

– Pessoa – mas pelo do respectivo editor. Porque se trata, globalmente, de construções diferentes, feitas por autores diferentes, embora a partir dos mesmos materiais.

Revisitando agora a tradição editorial da obra poética de Álvaro de Campos, parece claro que é necessária uma edição que se atenha à materialidade dos textos, tal como se encontram nos testemunhos impressos em vida e, no caso dos que o não foram (a grande maioria), nos manuscritos ou dactiloscritos autógrafos. Tal edição deverá considerar as edições de referência, dando-lhes os devidos créditos, e, para o caso dos poemas publicados em vida, repor a única organização que se pode atribuir ao autor e que se encontra documentada, sendo, por isso, objectiva: a ordem cronológica de publicação, desfazendo assim a situação que resulta de diferentes interpretações, todas elas subjectivas, e assim questionáveis, dos editores de referência, que misturam os poemas que Pessoa entendeu publicar, e que por isso se pode e deve considerar como *acabados*, com os poemas que ele não publicou, e que em certos casos até são lacunares e logo, para todos os efeitos, *inacabados*.

Mas vejamos como cada um deles trata os poemas publicados em vida:

Át	B	L	P C	TÍTULO	IMPRESSOS	DATAS
1	[62]	2	5	3	OPIÁRIO	<i>Orpheu</i> , I Jan Fev Mar 1915
2	[63]	4	8	5	ODE TRIUNFAL	<i>Orpheu</i> , I Jan Fev Mar 1915
3	[65]	6	18	10	ODE MARÍTIMA	<i>Orpheu</i> , II Abr Mai Jun 1915
4	[70]	1 (III)	4 (III)	2	SONETO JÁ ANTIGO	<i>Contemporânea</i> , 6 [Dez] 1922
5	[71]	15	47	22	LISBON REVISITED (1923)	<i>Contemporânea</i> , 8 [Fev] 1923
6	[72]	20	65	27	LISBON REVISITED (1926)	<i>Contemporânea</i> , s.3, 2 Jun 1926
7	[80]	31	77	30	GAZETILHA	<i>Sol</i> , 11 <i>presença</i> , 18 10 Nov 1926 Jan 1929
8	[74]	23	79	44	ESCRITO NUM LIVRO ABANDONADO	<i>presença</i> , 10 15 Mar 1928
9	[75]	24	80	45	APOSTILA	<i>O Notícias Ilustrado</i> 27 Mai 1928
10	[84]	34	96	67	APONTAMENTO	<i>presença</i> , 20 Abr Mai 1929
11	[77]	26	82	47	ADIAMENTO	<i>Solução Editora</i> , 1 [1929]
12	[67]	17	19	63	A FERNANDO PESSOA DEPOIS DE LER O SEU DRAMA ESTÁTICO O MARINHEIRO	<i>Solução Editora</i> , 4 <i>Cancioneiro do I Salão dos Independentes</i> [1929] 1930
13	[83]	36	105	66	RETICÊNCIAS / QUÁSI	<i>Contemporânea</i> , [14] n. p. [1929]
14	[86]	38	126	85	ANIVERSÁRIO	<i>presença</i> , 27 1930
15	[88]	49	142	97	TRAPO	<i>presença</i> , 31-32 Mar Jun 1931
16	[89]	51	150	105	AH, UM SONETO...	<i>presença</i> , 34 Nov Fev 1931-32
17	[37]	53	158	111	Quero acabar entre rosas, porque as amei na infância.	<i>Descobrimento</i> Inv 1931-32
18	[73]	22	75	43	TABACARIA	<i>presença</i> , 39 Jul 1933

Ordenação dos poemas de Álvaro de Campos publicados em vida, nas edições de referência. **Át** = Ática 1944 (numeração não explícita); **B** = Berardinelli 1990; **L** = Lopes 2002; **P C** = Pizarro e Cardillo 2014. Nos dois casos de dupla publicação (poemas 7 e 12), toma-se a primeira delas como referência para ordenação.

De facto, todos estes editores misturam os poemas publicados em vida com os restantes que, estando embora muitos deles aparentemente acabados, não foram publicados pelo autor e, por isso, não sabemos se a forma que têm seria aquela que o autor lhes viria a dar se e quando resolvesse publicá-los; e todos eles vêm misturados, ainda que de modo diferente em cada um dos editores, com poemas que ou se encontram lacunados (logo, tecnicamente inacabados), ou, em muitos casos, não passam de rascunhos genéticos, ou mesmo de eventuais fragmentos, de outros poemas.

Para além disso, não consideram a objectividade da ordenação cronológica de publicação pelo autor, em nome da sua própria subjectividade – de tal maneira subjectiva (e a redundância aqui é propositada), que é impossível encontrar um padrão comum no que diz respeito à organização topológica destes poemas em cada uma das edições.

Neste cenário, é justo que se refira, como bom exemplo, o entendimento de Fernando Cabral Martins, que, em *Ficções do Interlúdio 1914-1935* (Martins 1998), dispõe pela ordem da data de publicação os poemas de Pessoa e heterónimos publicados dispersamente em vida do autor.

Se é assim com os 18 poemas de Campos publicados por Pessoa, o que não se passará com todos os outros que ele não acabou ou não publicou – a saber, 84 (Ática), 172 (Pizarro e Cardillo), 197 (Berardinelli) ou 227 (Lopes), conforme cada um dos editores de referência?

Uma proposta de solução

Depois de tudo visto e ponderado, e para que deixemos que o poeta Álvaro de Campos arroje de vez à sua praia, e que os sísifos que o não deixam descansar tenham enfim um merecido descanso, proponho que uma futura edição da Poesia de Álvaro de Campos adopte a seguinte estrutura:

Poesia de Álvaro de Campos

1. Poemas publicados em vida (*corpus* consolidado: 18), organizados pela ordem cronológica da publicação.
2. Poemas póstumos (*corpus* a consolidar por acordo das edições de referência; será adoptada criticamente a lição das edições de referência, quando concordantes, ou, quando discordantes, aquela que criticamente for considerada melhor, sendo-lhe dado o devido crédito).
 - 2.1. Poemas acabados
 - 2.1.1. Com atribuição e com data, organizados pela ordem cronológica de composição e com a lição do testemunho mais recente.
 - 2.1.2. Com atribuição e sem data, organizados de acordo com um critério filológico claramente definido.
 - 2.2. poemas lacunares e inacabados
 - 2.2.1. Com atribuição e com data, organizados pela ordem cronológica de composição e com a lição do testemunho mais recente.

2.2.2. Com atribuição e sem data, organizados de acordo com um critério filológico claramente definido.

3. Poemas acabados e sem atribuição (atribuídos criticamente a Campos pelos vários editores), organizados por data e, se não datados, de acordo com um critério filológico claramente definido.

4. Fragmentos soltos, identificados pelos vários editores e organizados de acordo com um critério claramente definido.

5. Aparatos

5.1. Aparato genético, onde se reúnem as versões genéticas integrais de poemas acabados e inacabados, organizadas pela ordem dos respectivos titulares.

5.2. Aparato crítico, onde se registam as lições das edições de referência que são variantes face à lição adoptada, com as devidas justificações.

Só assim, creio, se criarão as condições para uma edição consolidada da poesia deste heterónimo que congregue os contributos dos diferentes editores e que passe a funcionar como referência de catálogo universal.

Compreendo a intervalos desconexos;

Escrevo por lapsos de cansaço;
E um tédio que é até do tédio arroja-me à praia.
Não sei que destino ou futuro compete à minha angústia sem leme;
Não sei que ilhas do Sul impossível aguardam-me naufrago;
Ou que palmares de literatura me darão ao menos um verso.
Álvaro de Campos, "Lisbon revisited (1926)"

Bibliografia

Ática. 1944. *Poesias de Álvaro de Campos*. Ed. Luís de Montalvor. Lisboa: Ática.

Berardinelli, Cleonice. 1990. *Poemas de Álvaro de Campos*. Edição de [...]. Lisboa: INCM, edição crítica de Fernando Pessoa, vol. II.

Lopes, Teresa Rita. 2002. Álvaro de Campos. *Poesia*. Edição de [...]. Lisboa: Assírio & Alvim.

Martins, Ana Maria Almeida. 1989. "Carta a Wilhelm Storck. Antero de Quental". *Cartas II 1881-1891*. Ponta Delgada/Lisboa: Universidade dos Açores/Editorial Comunicação, 833-840.

Martins, Fernando Cabral. 2012. Fernando Pessoa. *Ficções do Interlúdio 1914-1935*. Edição de [...]. Lisboa: Assírio & Alvim.

Pizarro, Jerónimo e Antonio Cardiello. 2014. *Obra Completa de Álvaro de Campos*. Edição de [...]. Lisboa: Tinta-da-china.

Rose, Herbert Jennings. 1934. *Hygini Fabulæ*. LX. Sisyphvs et Salmonevs. Edição de [...]. Lugduni Batavorum: A. W. Sythoff, 1967.

Sena, Jorge de. 1962. "O Fantasma de Camões. Uma entrevista sensacional". *O Reino da Estupidez*, II. Lisboa: Moraes, 1978, 61-66.

Sérgio, António. 1962. Antero de Quental. *Sonetos*. Edição organizada, prefaciada e anotada por [...]. Lisboa: Sá da Costa, 1972.

De que me serve reler?: um modelo computacional da receção crítica do Livro do Desassossego

Receção crítica

Nos últimos três anos, o *Arquivo LdoD* (Portela e Rito Silva, 2017-2021) desenvolveu uma nova componente, dedicada à receção crítica do *Livro do Desassossego* (Marques e Portela 2020; Marques *et al.* 2021a; Marques *et al.* 2021b)¹. Com base na análise de sessenta documentos representativos da leitura especializada (ensaios sobre o *Livro*, prefácios de editores, resenhas sobre diferentes edições), definimos um modelo computacional de codificação e processamento. Esta modelação computacional de um *corpus* da receção da obra tem dois objetivos principais: por um lado, analisar de forma agregada a história da receção crítica da obra e das suas comunidades interpretativas, identificando tópicos, focos de atenção e estratégias de leitura ao longo de quatro décadas; por outro lado, formalizar os protocolos textuais através dos quais um conjunto de interpretações é produzido e socializado. Neste artigo serão brevemente apresentados os aspetos teóricos e computacionais do modelo.

Através do módulo “Receção Crítica”, o *Arquivo LdoD* fornecerá um recurso para investigar protocolos de leitura de diversas comunidades interpretativas em diferentes momentos da história da receção da obra, com o objetivo de compreender como se construíram as condições de inteligibilidade do *Livro do Desassossego* a partir da seleção de textos e passos específicos da obra, bem como dos enquadramentos semânticos que sustentam a seleção. Assim será possível observar, por exemplo, os protocolos que produzem a leitura narrativa de Zenith do *Livro do Desassossego* como um quase

¹ Esta componente será progressivamente integrada na plataforma ao longo de 2022 e 2023. As edições virtuais “Receção Crítica 1” e “Receção Crítica 2” contêm um levantamento preliminar de todos os textos do *Livro do Desassossego* citados no *corpus* da receção, incluindo a marcação dos excertos citados por cada leitor. A taxonomia da edição permite identificar os autores e autoras dos ensaios que codificámos, relacionando-os com os textos e excertos citados.

~~"Espera-se que o mundo..."~~
~~..."~~

237

Prato. me constantemente vinda vapore de
chips, supps. me o mudo de uni
resos, com umi abafamento de condicoes.
De um lado grotaria na a canha, e q
chegam a palquea fronte. Mas ha
um grande somno amung, e dobra a h
uma un aqui para outra como uma
mossa de uncos, do que dita de diana
vora de ml e vanda a vbra vbra ^{substituta}
hab de campos prolongada.

Sou sou como alguem que procura a
acora, mas quando onde fi omlt o de
jato pu he non dicanan o que e.

Jo gaves de encandito com unigra
He alguns um mlti fuzio tras combut,
uma dicanidade ~~tra~~ fluida e si omila.

Relis, soni, xto pagam q
reparatam hores pto, pequenos n-
ays m illuat, grande apomys de-
vids para - parigon, magno ano
quato onde a no mlt, certos vage,
um grande cassano, o magulo per
dover.

Cada um tem a sua vaidade, e a
vaidade de cada um e o seu espec-
mento de pu de aha com alim ^{ajual}

A unika ventar sat alguns pagis,
um becho, ante doudo, ...

*Relis, soni, xto pagam q
reparatam hores pto, pequenos n-
ays m illuat, grande apomys de-
vids para - parigon, magno ano
quato onde a no mlt, certos vage,
um grande cassano, o magulo per
dover.*



FIGURA 1
"Toda a vida da alma humana" (BNP/E3, 3-55r.2): "De que me serve ler? O que está ahi é outro. Já não compreendo nada..."
Arquivo LdoD: Arquivo Digital Colaborativo do Livro do Desassossego.
https://ldod.uc.pt/fragments/fragment/Fr205/inter/Fr205_WIT_MS_Fr205a_236_237

romance sobre a vida interior de Bernardo Soares; ou a leitura de Pizarro do segundo *Livro do Desassossego* como um livro sobre a cidade de Lisboa; ou a leitura de Cabral Martins da figura de Bernardo Soares como personagem e não heterónimo. As intervenções de leitura no campo textual criam as condições semânticas e discursivas para a sua própria inteligibilidade.

São essas intervenções no campo textual que estamos a tentar modelar computacionalmente, alargando ao campo da leitura as funcionalidades críticas que desenvolvemos anteriormente para o campo da edição. Os protocolos partilhados e os atos individuais de produção de sentido através da performatividade da leitura mostram o princípio geral da deformação imaginativa necessária para inscrever a subjetividade dos leitores no campo textual. Este conceito está no centro do argumento de Stephen Ramsay sobre a natureza algorítmica dos processos de leitura crítica, dos quais deriva a plausibilidade da noção de *máquinas de leitura*. Se a leitura é levada a cabo por meio de procedimentos restritivos e deformativos, então a processualidade computacional expande o campo de possibilidades interpretativas:

All textual entities allow for deformation, and given that interpretation occurs amid a textual field that is by nature complex, polysemic, and multi-referential, one might say that most entities require it. Seen in this light, deformation is simply a part of our permanent capacity for sense-making. (Ramsay, 2011: 48)

A noção de “protocolo de leitura” – entendida na psicologia cognitiva como um modo explícito de verbalizar o processo de leitura de um texto – é redefinida, no âmbito deste módulo, para descrever as “estratégias interpretativas” específicas dos atos de leitura crítica de textos literários, considerando que esses atos se manifestam através de marcadores discursivos específicos. Ou seja, parte-se do princípio de que uma estratégia interpretativa (digamos, o conjunto de sentidos e de argumentos produzidos sobre o texto lido) assenta em protocolos de leitura que é possível identificar e analisar formalmente, pelo menos ao nível dos seus marcadores.

Um texto sobre outro texto caracteriza-se assim por um conjunto de protocolos verbais através dos quais o leitor torna explícitos os sentidos produzidos a partir do texto que lê. Estes sentidos múltiplos constroem-se de acordo com um argumento interno ao texto crítico (dependente das suas próprias cadeias semânticas de inferência e relação), mas que é sustentado, ao mesmo tempo, em iterações sucessivas do texto que está a ser lido (designadamente através de citações). Ora esta relação entre a iteração e interpretação pode ser definida como manifestação da ação intertextual que é constitutiva do próprio texto enquanto tal, isto é, enquanto tecido escrito compósito que emerge de um campo de discursos. A natureza intertextual da textualidade pode ser evidenciada não só através da presença de uma escrita noutra escrita (o texto do *Livro do Desassossego* no texto do crítico sobre o *Livro do Desassossego*), mas também através desta presença constante de protocolos de leitura na escrita.

A pragmática da leitura no âmbito da semântica cognitiva e da análise crítica do discurso são úteis para uma compreensão granular dos processos cognitivos de natureza intertextual que produzem os enquadramentos necessários à produção de sentido literário. Partindo da articulação entre conceitos lexicais e modelos cognitivos, Maria-Eirini Panagiotidou mostra como os enquadramentos semânticos intertextuais resultam da combinação entre a enciclopédia de referências dos leitores e as pistas textuais, originando associações intertextuais singulares. Este entendimento da intertextualidade como um modo cognitivo de perceção desloca a ênfase das manifestações textuais marcadas nos textos para o modo como os leitores respondem aos textos e para a sua construção de ligações com base no potencial semântico das palavras:

Semantic intertextual frames refer to the intertextual connections that arise from a reader's personal associations and reflect idiosyncratic readings of literature. In other words, semantic intertextual frames refer to intertextual connections that are not dictated by the text, such as explicit quotations from other literary works or thematic allusions. (Panagiotidou 2014, 136-137)

Também nas práticas de leitura crítica é possível observar a ação destes enquadramentos semânticos intertextuais. A singularidade de cada leitura manifesta-se na rede de associações que permite ao texto crítico construir uma tópica específica resultante da interação entre modelos cognitivos do leitor e os itens textuais que se tornam objeto de realce no campo textual. Os três exemplos seguintes permitem observar alguns marcadores discursivos da produção de intertextualidade na leitura literária.

Marcadores de intertextualidade

Jerónimo Pizarro

Não só porque ambos os livros são individualizáveis, mas porque, ao separar o *Livro* construído entre **“Na Floresta do Alheamento”** (1913) e a **“Marcha Fúnebre para o Rei Luiz Segundo da Baviera”** (1916) — para citar dois fragmentos célebres da primeira fase — do *Livro* composto por textos ulteriores sem título, como os que começam **“Amo, pelas tardes demoradas de verão, o socego da cidade baixa”** (1929) e **“Não sei porquê — noto-o subitamente — estou sozinho no escriptorio”** (1933), ao separar os dois livros, dizia, apercebemo-nos claramente de que a grande descoberta de Pessoa, quando retomou o projeto abandonado durante quase dez anos, foi Lisboa. (Pizarro 2018, 141-142)

Neste caso as referências (títulos, *incipits* e datas) não identificam apenas textos dos dois períodos (função referencial), mas servem ao mesmo tempo para introduzir o contraste entre os dois períodos de composição e os temas dos dois livros.

O tópico Lisboa, mencionado no final da frase, servirá para guiar a seleção dos excertos seguintes:

Essa frase famosa do Livro, **“Oh, Lisboa, meu lar!”** (Pessoa, 2014a, 322), é a exclamação de alguém que se apropriou de uma cidade e que se tornou parte do seu tecido urbano de um modo quase imperceptível. O *Livro do Desassossego* é um grande retrato de Lisboa, e também de Pessoa, quer dizer, do empregado de escritório indissociável das ruas, dos carros eléctricos, dos edifícios, das praças, dos miradouros da capital portuguesa. (Pizarro 2018, 142)

As citações dos parágrafos seguintes (de tipos diferentes – expressões, frases breves e passos longos), todas da primeira fase de escrita do *Livro*, são usadas para mostrar a ausência de referências concretas à cidade, mesmo quando as palavras parecem remeter a um espaço urbano. Trata-se de uma estratégia de exemplificação por enumeração que funciona para estabelecer o ponto de partida do argumento e reforçar por contraste a análise da segunda parte do *Livro* no resto do ensaio como um livro sobre Lisboa.

O *Livro do Desassossego* pode ser considerado, de forma um pouco lata, como uma obra de literatura urbana, mas se estudarmos os primeiros 18 fragmentos, aqueles que constituem o primeiro núcleo da obra, notamos que há orações, invocações, glorificações, apoteoses, máximas, intervalos

e até um **“Peristilo”** (que começa: **“Às horas em que a paisagem é uma auréola de Vida, e o sonho é apenas sonhar-se, eu ergui, ó meu amôr, no silencio do meu desassocego, este livro estranho como portões abertos ao fim d’uma alameda abandonada”**), mas a cidade de Lisboa brilha pela sua ausência, pois essa “alameda”, por exemplo, pode ser qualquer rua com árvores de qualquer espécie. E, se avançamos, nada muda realmente. (Pizarro 2018, 144)

É, de resto, interessante verificar que a inserção das citações dentro das frases do texto evidencia um modo de enxerto em que o texto citado é ressignificado semanticamente também por *efeito do estrito encaixe sintático*, fazendo com que as frases se tornem significantes de um conjunto de tópicos enumerados em cada frase ou segmento de frase, mas que se subordinam ao megatópico dos parágrafos iniciais que é a “ausência de Lisboa”. O processo de recontextualização torna-se evidente no facto de as citações serem lidas sintomaticamente como expressão da “ausência de Lisboa”. O enquadramento criado pela afirmação é validado intertextualmente através da costura de citações que se tornam interpretáveis por esse enquadramento. O campo de relações internas ao texto recortado passa a submeter-se ao campo de relações que resulta da colagem.

Fernando J. B. Martinho

Um pouco mais à frente, no trecho que temos vindo a analisar, referia-se Soares aos dois tipos de escrita que o ocupavam, a **“literatura”** e os **“lançamentos”** que vai fazendo, como **“ajudante de guarda-livros”**, no **“caixa auxiliar”**. Com a mesma atitude (**“cuidado e indiferença”**) escreve ele uma e outra coisa, ambas, como faz questão de sublinhar, **“igualmente restritas à Rua dos Douradores”**. No entanto, embora conferindo às duas escritas idêntica dignidade, não deixa de salientar que a literatura a escreve no “papel da alma”: **“Escrevo a minha literatura como escrevo os meus lançamentos — com cuidado e indiferença. Ante o vasto céu estrelado e o enigma de muitas almas, a noite do abismo incógnito e o choro de nada se compreender — ante tudo isto o que escrevo no caixa auxiliar e o que escrevo neste papel da alma são coisas igualmente restritas à Rua dos Douradores, muito pouco aos grandes espaços milionários do universo.// Tudo isto é sonho e fantasmagoria, e pouco vale que o sonho seja lançado como prosa de bom porte. Que serve sonhar com princesas, mais que sonhar com a porta de entrada do escritório? Tudo que sabemos é uma impressão nossa, e tudo que somos é uma impressão alheia, melodrama de nós, que, sentindo-nos, nos constituímos nossos próprios espectadores activos, nossos deuses por licença da Câmara.”** (Martinho 2014, 34)

Também aqui é possível notar dois tipos de enxertos diferentes (a citação encaixada no corpo da frase do intérprete, incluindo a referência parentética, e a citação longa, que funciona com maior autonomia) e a utilização dos “pequenos excertos”, citados inicialmente, como micro-representação do “grande excerto” transcrito a seguir. A estruturação do argumento sobre as manifestações de escrita (escrita do contabilista e escrita do escritor) é anunciada nessa oposição inicial entre pequenos excertos e depois corroborada pelo longo excerto. A citação cumpre uma função documental, ou seja, serve para comprovar o argumento interpretativo e ilustra esse argumento. As expressões destacadas inicialmente surgem depois dentro do passo integral funcionando como âncoras da interpretação proposta. O texto passa a poder ser lido a partir daqueles dois eixos de referência. Este modo de citação é também frequente: um conjunto de expressões são destacadas para evidenciar uma estrutura de sentido no texto e depois o texto em que elas surgem é transcrito na íntegra. Digamos que uma resposta ao campo de forças textual que abstrai elementos desse campo para estruturar

uma interpretação manifesta-se materialmente na relação entre os dois tipos de enxerto. A plausibilidade da interpretação e do seu eixo de sentido é reforçada pela saliência que resulta da iteração de micro-unidades de sentido na macro-sequência de que fazem parte.

Fernando Cabral Martins

É por isso que se pode encontrar na *Tábua Bibliográfica* uma clareza de sistema. A certa altura, lê-se: **“Estas individualidades devem ser consideradas como distintas da do autor delas.”** Não há confusão, a clara autonomia das figuras é completa. Curiosamente, na *Tábua Bibliográfica* não é referido Bernardo Soares, apesar de ele já existir, isto é, apesar de já se ter fixado em 1928 como autor do *Livro do Desassossego*. Mas é como se não existisse. Ou melhor, é como se o problema que coloca não fosse formulável à luz deste sistema.

1929 é o ano em que Bernardo Soares e Fernando Pessoa aparecem juntos no *Livro do Desassossego*, um como narrador, ou **“compositor”** (o livro tem como subtítulo **“Composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa”**), o outro como autor. Essa dupla condição bibliográfica deveria ter sido suficientemente óbvia para ser impossível que a primeira edição do *Livro do Desassossego*, de Jacinto do Prado Coelho, em 1982, bem como a edição de António Quadros, por exemplo, tivessem podido escrever no frontispício: **“Livro do Desassossego, por Bernardo Soares”**. De facto, Bernardo Soares e Fernando Pessoa, desde que vêm a lume os primeiros fragmentos do Livro, colocam-se do lado de fora do sistema que se vê organizado na *Tábua Bibliográfica*, em que há um autor **“em sua pessoa”** e outros autores **“fora da sua pessoa”**. Bernardo Soares, embora seja, tanto como os heterónimos, uma **“individualidade completa”**, está fora do drama que eles constituem. O *Livro do Desassossego* não é escrito **“fora da sua pessoa”**, dado que o seu autor o assina **“em sua pessoa”**. Não há desdobramento heteronímico nenhum. O caso de Bernardo Soares excede o sistema de autorias que acabara de ser construído e expõe-no enquanto construção. Bernardo Soares é, estritamente, uma personagem. Mesmo que longe de ser uma personagem simples. (Cabral Martins 2014, 44)

No terceiro exemplo, as citações estão inteiramente encaixadas e subordinadas ao argumento do ensaio. Funcionam metonimicamente para representar o documento conhecido como *Tábua Bibliográfica*, mas o seu sentido é fortemente redefinido pela sua função no argumento, que consiste em provar a natureza não-heteronímica das figuras de Bernardo Soares e de Fernando Pessoa. É interessante verificar como todas as citações e referências deste ensaio estão fortemente recontextualizadas nos argumentos relativos à natureza do sistema heteronímico de Pessoa e do lugar de Bernardo Soares e do *Livro* dentro ou fora desse sistema. Este tipo de excertos cirúrgicos – de fontes diversas e distribuídos de forma esparsa pelo ensaio – sugerem que a força retórica da recontextualização é maior do que aquela em que se identificam apenas um conjunto de tópicos (embora aqui sejam selecionados também um conjunto de excertos em torno dos tópicos pessoa, personagem, individualidade, autor). A produção de uma teoria geral da heteronímia e do lugar do *Livro do Desassossego* nessa teoria tem expressão no tipo de citações e no tipo de enxerto que é produzido. É como se as forças de atração internas que mantêm os elementos associados entre si no texto-fonte tivessem sido quebradas pela sua segmentação e interpolação no texto-destino.

Modelar os protocolos de leitura

A adaptação da noção de comunidades interpretativas (cujos protocolos de leitura se baseiam na produção da intertextualidade) implica três hipóteses cuja articulação a modelação computacional da leitura crítica do *Livro do Desassossego* no *Arquivo LdoD* vai testar. Em primeiro lugar, as estratégias interpretativas em textos críticos são expressas por meio de protocolos de leitura específicos. Esses protocolos de leitura podem ser descritos em termos de dois conjuntos principais de elementos: redes de citações e enxertos textuais (Figura 2). Em segundo lugar, as *redes de citações* podem referir-se ao *texto-fonte* (*Livro do Desassossego*), aos *extratextos* (outros textos que o intérprete relaciona com texto-fonte, seja por associação já contida na fonte, seja por associação criada no texto-destino) e aos *intratextos* (outros textos críticos sobre o texto-fonte). Em terceiro lugar, os *enxertos textuais* (ou seja, o processo de incorporação de uma citação ou referência particular dentro da estrutura interpretativa de outro texto) podem ser analisados através de três características principais: *excerto* (tipo de citação, isto é, o excerto enquanto recorte), *inserto* (isto é, o excerto enquanto encaixe ou colagem) e *disserto* (isto é, a função retórica do excerto na estrutura interpretativa do texto crítico)².

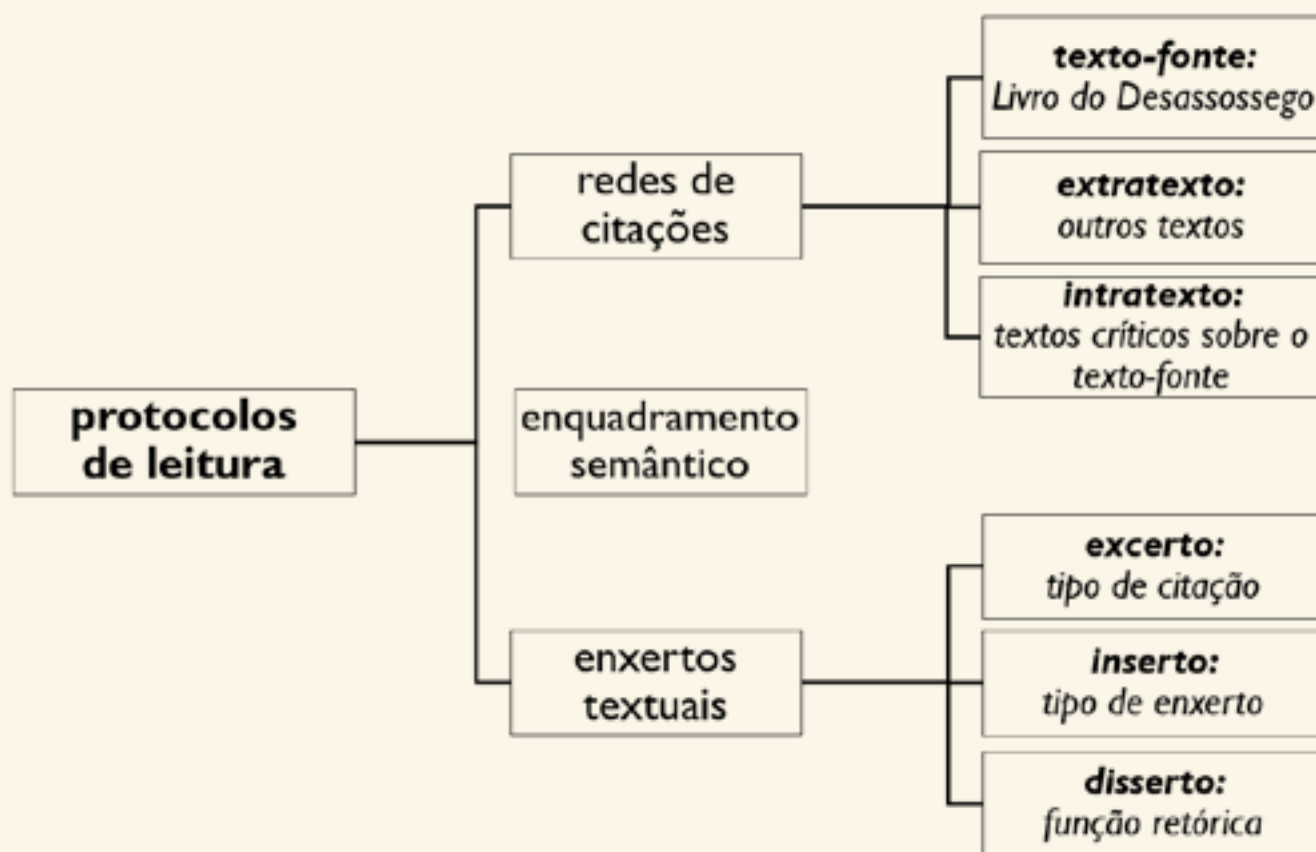


FIGURA 2
Protocolos de leitura: a produção de intertextualidade como um processo de escrita-leitura.

2 Para uma análise das citações ao *Livro de Desassossego* segundo uma dinâmica de recorte e colagem, desenvolvida no âmbito do módulo da recepção crítica no *Arquivo LdoD*, ver Marques 2021.

Quanto ao *tipo de citação*, pode ser apenas uma referência de identificação, transcrição de algumas palavras ou frases, ou transcrição de trechos longos, como se vê nos excertos colados acima. O *tipo de enxerto* diz respeito às maneiras pelas quais o enxerto é sintática, semântica e discursivamente integrado ao novo texto. A nível sintático, por exemplo, pode aparecer como uma epígrafe, dentro do corpo de um parágrafo (início, meio ou fim), ou como texto destacado. A nível semântico, por exemplo, pode ser expresso como a ocorrência de um tópico que foi lexicalmente enunciado antes ou depois da citação, ou como um motivo recorrente. A nível discursivo, participa de um campo discursivo mais amplo relacionado com as interpretações da obra, ou seja, com problemáticas e tópicos que são retomados pelos vários intérpretes ao longo do tempo. Por sua vez, a *função retórica* pretende referir o papel específico no argumento construído pelo texto crítico, tendo em conta que as citações podem estar consteladas semanticamente entre si e também relacionadas com uma constelação de tópicos no próprio texto crítico, permitindo observar como a ação interpretativa vai construindo sentido para o texto que está a ser citado e analisado, tornando plausível a sua própria rede de sentidos. Por meio deste conjunto de ações, que descrevemos como um protocolo de leitura, forma-se um quadro interpretativo.

O *Arquivo LdoD* modela protocolos de leitura crítica por meio de análises integradas da *rede de citações*, entendidas como intervenções no campo textual da obra, e do conjunto de *enxertos textuais*, vistos como evidências para a construção de argumentos sobre a obra por meio de modos específicos de extrair e inserir essas citações, e dissertar sobre e com elas. Quando analisados em conjunto, estes protocolos de leitura mostram que a intertextualidade (como conjunto de relações entre textos) é uma expressão da ação das próprias comunidades interpretativas e do modo como associam textos por meio de processos de escrita-leitura. Em vez de olhar para o facto meramente positivo e formal da presença de um texto noutra (como fazem geralmente as técnicas de deteção automática de intertextualidade), o *Arquivo LdoD* tenta modelar a intertextualidade como um processo no qual a leitura assume a forma de escrita. Isso corresponde a uma definição dinâmica da intertextualidade como um processo aberto de construção de relações textuais por meio de atos de leitura e escrita.

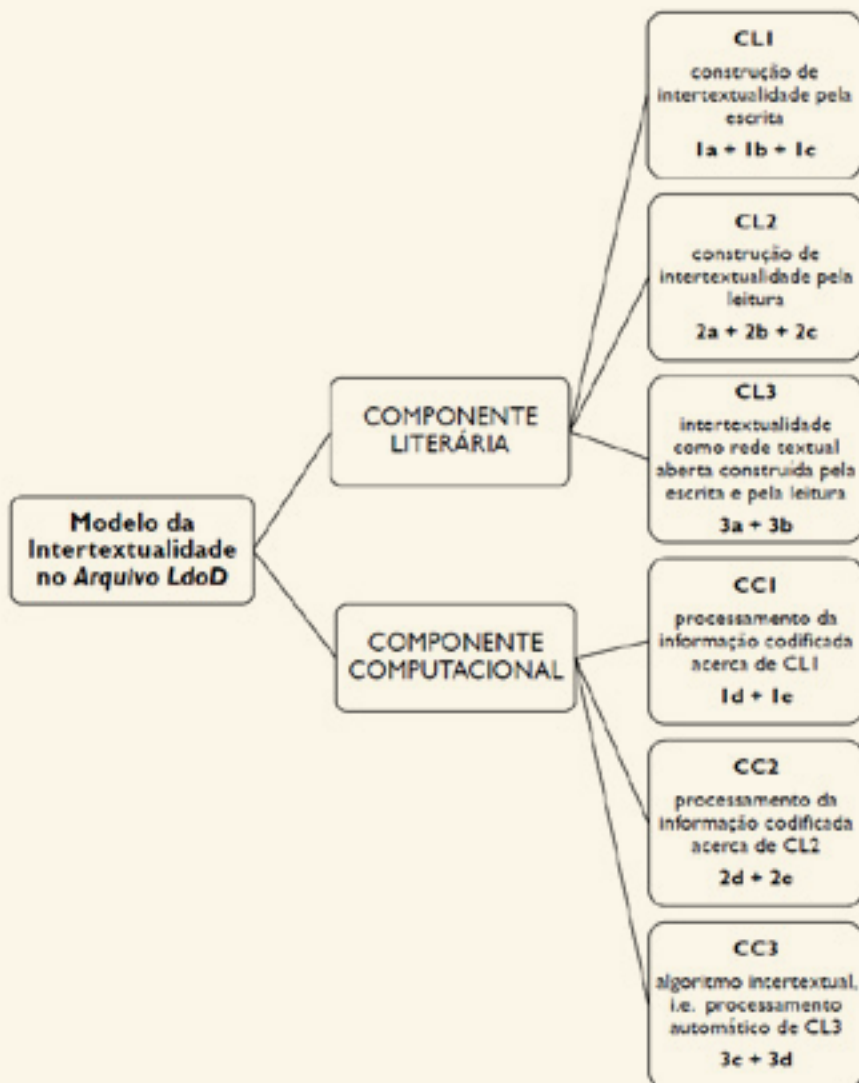


FIGURA 3
Modelação literária e computacional da intertextualidade na receção crítica do *Livro do Desassossego* no Arquivo LdoD.

Modelar a intertextualidade

A Figura 3 contém uma descrição provisória do modelo de intertextualidade na receção crítica. A componente literária postula que a construção da intertextualidade resulta de atos de escrita e de atos de leitura. No primeiro caso, isso inclui relações textuais [referências explícitas] ligando (1a) textos críticos e o *Livro do Desassossego*; (1b) textos críticos e outras obras; (1c) textos críticos e outros textos críticos. Essas ligações são modelados computacionalmente por meio da codificação XML-TEI daqueles três conjuntos de relações, de modo a oferecer várias perspectivas sobre as relações textuais, apresentadas sob a forma de visualizações (1d) e de excertos textuais (1e). No segundo caso, inclui a rede de protocolos de leitura, definida de acordo com (2a) tipo de recorte (excerto); (2b) tipo de colagem (inserto); e (2c) função retórica das referências explícitas no texto crítico (disserto). Estas ligações são modeladas computacionalmente por meio da codificação XML-TEI desses três conjuntos de elementos do protocolo de leitura, de modo a fornecer múltiplas perspectivas sobre os protocolos de leitura, apresentados na forma de (2d) visualizações e (2e) de excertos textuais. A componente computacional, por seu turno, extrai a informação codificada através da análise literária e analisa algoritmicamente aqueles protocolos de escrita e leitura.

A hipótese de modelação da receção crítica desenvolvida no *Arquivo LdoD* é a de que as estratégias interpretativas se manifestam por meio de protocolos de leitura que deixam marcadores no texto e que esses marcadores podem ser analisados e codificados para processamento automático. É uma tentativa

de representar e simular o movimento de leitura crítica enquanto processo de entrelaçamento de relações textuais entre o texto que escrevo e o texto que leio, mostrando a intertextualidade como prática interpretativa e tentando captar o próprio movimento do sentido em produção. Ação aberta e contínua, a intertextualidade cria simultaneamente as condições de interpretabilidade para o texto que está a ser lido e as condições de interpretabilidade para o texto que está a ser escrito.

Por outras palavras: o nosso objetivo é mostrar os textos críticos como intertextos nos quais se observam em paralelo a produção da intertextualidade como ato de escrita e a produção da intertextualidade como ato de leitura. Na medida em que o protocolo de leitura crítica do texto permite acompanhar a produção de justaposições de fragmentos do seu objeto textual e a textualização de relações entre esses fragmentos no processo de constituição do novo texto, este protocolo pode ser utilizado (1) para caracterizar estratégias interpretativas de um texto ou grupo de textos; (2) caracterizar comunidades interpretativas particulares com base nos seus protocolos; e (3) modelar a própria intertextualidade como fundamento geral da semiose, ou seja, dos processos de produção e transformação de sentido por meio de atos de escrita e leitura.

Considerando que o *corpus* textual selecionado para este módulo se restringe à comunidade de leitores especializados do *Livro do Desassossego*, o método de análise, codificação e processamento permitir-nos-á analisar e visualizar com precisão a complexidade do processo intertextual dentro de uma comunidade discursiva específica. Deste modo, o *Arquivo LdoD* acrescenta à função de meta-edição a função de meta-leitura, expandindo os princípios simulatórios que estão na base da sua modelação da performatividade literária.

Bibliografia

Cabral Martins, Fernando. 2014. "O *Livro do Desassossego* e a escrita heteronímica". *Central de Poesia II, O Livro do Desassossego: Perspetivas*. Org. Golgona Anghel, Fernando Guerreiro, Patrícia Soares Martins. Lisboa: Esfera do Caos Editores, 43-48.

Marques, Ana, Cecília Magalhães e Manuel Portela. 2021a. "Edição Virtual: Receção Crítica 1". *Arquivo LdoD: Arquivo Digital Colaborativo do Livro do Desassossego*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra. <https://ldod.uc.pt/edition/acronym/LdoD-ReCritica1>

Marques, Ana, Cecília Magalhães e Manuel Portela. 2021b. "Edição Virtual: Receção Crítica 2". *Arquivo LdoD: Arquivo Digital Colaborativo do Livro do Desassossego*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra. <https://ldod.uc.pt/edition/acronym/LdoD-ReCritica2>

Marques, Ana, e Manuel Portela. 2020. "Representação e Análise da Receção Crítica do *Livro do Desassossego* no *Arquivo LdoD*". *Novos Estudos Pessoaanos – Ponto de Situação*. Lisboa: Casa Fernando Pessoa, 5-11.

Marques, Ana. "Processos de citação e produção de argumentos em textos críticos e ensaísticos". ENDA 2 — Encontro Nacional sobre Discurso Académico: Conhecimento Disciplinar e Apropriação Didática, 9-10 de setembro de 2021.

Martinho, Fernando J.B. 2014. "'Autoconsciência literária em Bernardo Soares', com uma coda sobre o *Livro* como um livro de sabedoria". *Central de Poesia II, O Livro do Desassossego: Perspetivas*, Org. Golgona Anghel, Fernando Guerreiro, Patrícia Soares Martins. Lisboa: Esfera do Caos Editores, 33-42.

Panagiotidou, Maria-Eirini. 2014. "Intertextuality and the Pragmatics of Literary Reading". *Pragmatic Literary Stylistics*. Org. Siobhan Chapman e Billy Clark. Nova Iorque: Palgrave/Macmillan, 132-51.

Pizarro, Jerónimo. 2018. "Livro do Desassossego". *Ler Pessoa*. Lisboa: Tinta-da-china, 141-56.

Portela, Manuel, e António Rito Silva (org.). *Arquivo LdoD: Arquivo Digital Colaborativo do Livro do Desassossego*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, 2017-2021. <https://ldod.uc.pt/>

Ramsay, Stephen. 2011. *Reading Machines: Toward an algorithmic criticism*. Chicago: University of Illinois Press.

O riso e a dor: o legado e o lugar de Ana Maria Freitas

Associo-me à justa homenagem devida a Maria Aliete Galhoz, lembrando-a como modelo do que deve ser um(a) investigador(a): amor e entrega incondicional ao objecto de estudo, persistência, rigor, reconhecimento e respeito pelos seus pares, discrição, modéstia, até uma certa humildade, capacidade de autocritica, honestidade intelectual. Estas são qualidades que Ana Maria Freitas comungava, sem dúvida, com Maria Aliete Galhoz.

A uma e a outra faltavam, porém, “artes de palco”: não impunham a sua presença, não se exibiam, não faziam poses. Esta era uma expressão que a Ana Freitas usava com frequência, lamentando, por vezes, o pouco reconhecimento pelo seu trabalho. “Quem não aparece, esquece”, diz o conhecido ditado. Na verdade, seria mais apropriado, talvez, usar uma variante. Ainda há pouco me dizia a Luísa Freire, outra investigadora esquecida (apesar do enorme contributo que deu e dá aos estudos pessoanos): “Quem não aparece, não existe.”

Este défice em “artes de palco” justifica, porventura, o esquecimento, a total ausência de notícias sobre o desaparecimento de Maria Aliete Galhoz, mas também a ausência de qualquer atenção crítica dada à edição de *Quaresma, Decifrador* (2008) onde, pela primeira vez, Ana Maria Freitas reuniu o grosso da produção de Fernando Pessoa na área do policial e apresentou ao leitor essa fascinante figura do detective Abílio Quaresma, contemporânea na sua génese dos três heterónimos.

Não sendo um heterónimo ou como tal classificado por Pessoa, é tão-somente uma personagem que, à maneira de Sherlock Holmes, poderia bem ter superado o seu autor. Escreve Ana Maria Freitas, na introdução:

É uma das personagens mais fascinantes de Pessoa, desenvolvida de forma exaustiva, como se conclui dos textos e das versões alternativas em que a sua descrição é trabalhada. [...] Espectador da vida, decifrador de charadas, sem sentimento, estas são expressões que Pessoa usa para se autodefinir e que vamos encontrar, aplicadas a Abílio Quaresma, nas novelas policiárias. A personagem ganha, por isso, uma individualidade semelhante à de uma personalidade literária e próxima do seu criador. (16)

Uma espécie, pois, de Bernardo Soares que, a ter evoluído, teria também uma obra própria, prevista até com o título sugestivo de “Shakespeare/ Estudo de Detecção Superior pelo extinto Dr. Abilio Quaresma”, estudo sobre a real identidade de William Shakespeare (assunto que mereceu uma particular atenção de Pessoa).

A quase nula importância que a comunidade pessoana deu ou tem dado a esse *corpus*, tenta explicá-la Ana Maria Freitas pelo facto de se tratar de um género considerado menor, como acontecia, de resto, também no tempo de Pessoa. Sublinha ela que o preconceito é grande e, às vezes, logra vencer toda a razoabilidade, servindo-se, para essa explicação, das palavras do próprio Pessoa, expressas num fragmento do ensaio intitulado *Detective Story (História Policial)*:

Uma ideia muito errada tem tido grande aceitação – nomeadamente que uma história policial não passa de uma obra de tipo inferior. Os críticos, em especial aqueles que se ocupam de obras poéticas e filosóficas, são unânimes na sua depreciação deste tipo de história. Olham-no como algo que não necessita de imaginação e de pouca ou nenhuma lógica. Mas estão enganados num ponto – nunca tentaram analisar as histórias de que falo, nunca meditaram acerca daquilo que uma história policial realmente é e nas faculdades necessárias à sua escrita. (228-29)

(Relativamente a esta pouca importância dada ao policial em Fernando Pessoa, faço uma ressalva para a gente do cinema, ultimamente muito atenta a esta vertente da obra. E ainda uma outra, lembrando que ainda ontem assistimos a uma brilhante comunicação de Joana Matos Frias, que fez jus ao trabalho de Ana Maria Freitas neste domínio. Creio que ela se sentiria amplamente recompensada pelo seu labor de tantos anos, e não deixaria de *sugerir* ao seu Quaresma que ajudasse a Joana a encontrar a identidade, não do assassino, mas da vítima: quem era, afinal, esse Precursor que uma faca degolou, referida em “Opiário”?...)

A real dimensão que o policial ganhou no universo pessoano é, pela primeira vez, documentada pela edição de *Quaresma, Decifrador*, corroborando, também pela primeira vez, o facto de Fernando Pessoa dizer ter hesitado quanto ao modo como começar a publicação das suas obras: ou um livro englobando as suas várias “subpersonalidades”, ou uma “novela policiária”. Não deveria, pois, esta edição de 2008 ter constituído por si só um acontecimento editorial?

Contudo, para que isso acontecesse, a edição dos textos de Pessoa precisaria também de um outro reconhecimento: o reconhecimento prévio da necessidade deste trabalho difícil, lento (por vezes, de uma lentidão e dificuldade exasperantes), a exigir uma enorme persistência, um labor contínuo, quotidiano, não inferior de modo algum. O reconhecimento, pois, da mais-valia que constituem os arquivos dos escritores, enquanto testemunhos da sua oficina, do seu processo criativo, e também enquanto campo aberto não apenas à descoberta de inéditos, mas de novas pistas interpretativas.

Escrevia Ana Maria Freitas, em 2008: “Há quem afirme que o essencial está já conhecido, que tudo mais virá abalar certezas e que o aperfeiçoamento de leitura dos manuscritos é igualmente dispensável e inquieta o *status quo*. [...] Durante tanto tempo ignoradas, estas ficções pertencentes a um género aparentemente simples vêm revelar-nos mais um universo pessoano, uma Lisboa paralela àquela onde Bernardo Soares e Pessoa vagueavam, e por onde Abílio Quaresma agora nos conduz” (24). E por onde a editora dos textos, vindo, na verdade, abalar certezas ou desassossegar os espíritos temerosos do novo, acrescento eu, nos conduz, nos continua a conduzir.

Ana Maria Freitas encaixou perfeitamente – e com a ironia desarmante em que era uma verdadeira mestra – o epíteto que alguém atribuiu, a dada altura, aos pessoanos que fazem o trabalho de casa – os *domésticos* (por oposição aos outros, intelectuais, aqueles que dão à luz as grandes interpretações, que fazem as grandes leituras dos textos que os domésticos lhes fornecem – como se de um lauto jantar se tratasse, em que todos se deliciam, esquecendo, porém, o cozinheiro ou a cozinheira...). Não sei se o epíteto envolvia algum desdém (quero crer que não). A Ana Freitas tinha

orgulho nesse meticuloso labor diário, posto no arranjo da desarrumada casa pessoana (permita-se-me continuar a usar a metáfora) – passando em revista as gavetas, limpando as impurezas, reunindo e cerzindo os fragmentos desconjuntados, costurando, de modo a dar aos leitores um objecto escorreito. Lembro uma dedicatória que apôs na sua primeira edição de contos, *O Mendigo*. Escreveu ela, certamente com a sua proverbial ironia, que me oferecia “o seu trabalho de crochet”.

As edições que Ana Maria Freitas nos deixou são, de facto, uma espécie de *crochet*, algo que se vai tecendo, construindo pacientemente, tornando possível aos ditos pessoanos não-domésticos fazerem o seu também indispensável trabalho iluminador. Somos uns para os outros...

Enganam-se, porém, os que pensam que a dicotomia domésticos-intelectuais divide forçosamente os pessoanos. Um dos legados de Ana Maria Freitas é, precisamente, o de demonstrar como é possível e desejável reunir as duas faces (as duas fases) do trabalho. Esta reunião está exemplarmente plasmada no seu livro *O Fio e o Labirinto – A ficção policial na obra de Fernando Pessoa* (dado a lume em 2016, mas reproduzindo o essencial da sua tese de doutoramento, defendida na FCSH alguns anos antes). É um livro pioneiro, único, no panorama dos estudos pessoanos e da literatura crítica portuguesa. Antes, havia apenas uma ou duas abordagens ao policial em Pessoa, feitas na ignorância da grande maioria dos textos existentes no espólio. A título de exemplo, cite-se o trabalho de Fernando Luso Soares, que, nos anos 70, se debruçou sobre 54 documentos, quase todos dactilografados e muitos deles truncados, comparativamente aos cerca de quinhentos inéditos revelados por Ana Freitas. Este desconhecimento levou, por exemplo, a dizer-se, numa rara tese feita sobre o tema, que não existia nos textos pessoanos qualquer retrato de Quaresma.

Graças ao seu apurado *crochet*, Ana Freitas tinha agora ao dispor um amplo material de reflexão. E fá-la, a meu ver, de forma brilhante, esquiçando um historial do género em Portugal e no mundo anglo-saxónico e francófono, pondo em evidência as suas influências em Pessoa e mostrando o importante e surpreendente lugar que o poeta português aí ocupa, apesar de nunca ter completado as 12 novelas policiais que integram *Quaresma, Decifrador* – nem as chamadas *Tales of a Reasoner*, “Histórias de um Raciocinador”, atribuídas ao seu outro da juventude, Horace James Faber, congeminadas ainda em Durban, e que Ana Freitas editou também em 2012, juntamente, e pela primeira vez, com a totalidade dos fragmentos do ensaio *Detective story*.

Nestas novelas, destaca-se como personagem central o Ex-Sargento William Byng, apresentado como um “homem excepcional, um filósofo [que cita Kant] e um sonhador, um metafísico de talento, obscuro e reservado sem modéstia” (6). Em *O Fio e o Labirinto*, a autora (também ela voraz leitora de policiais e profunda conhecedora do assunto, como, aliás, o seu amado Fernando Pessoa) mostra como este inglês, mais raciocinador do que detective, antecipa e prepara o aparecimento, cerca de 1913-1914, do português Abílio Quaresma (natural de Tancos, onde, curiosamente, o pai de Mário de Sá-Carneiro então morava), solteiro, médico sem clínica, incompetente para a vida prática, vegetando no seu pequeno quarto, entregue, para lá dos seus dois vícios – o do álcool e o do tabaco – à resolução dos enigmas, sem sair do sofá, um verdadeiro *armchair detective*, como sublinha Ana Maria Freitas, um detective de cadeirão, que nunca se assume, todavia, como detective, mas sim como um investigador, um decifrador, um charadista, raciocinador ou “máquina de raciocínio”, qualidades tão próximas, afinal, daquelas com que Pessoa se autodiagnostica. Nas suas próprias palavras: “Sou, em primeiro lugar, um raciocinador, e, o que é pior, um raciocinador minucioso e analítico. Ora o público não é capaz de seguir um raciocínio, e o público não é capaz de prestar atenção a uma análise” (225).

Por outro lado, Ana Maria Freitas dá conta do modo como Fernando Pessoa concebe o policial, estudando cada uma das suas novelas em função das premissas teóricas desenvolvidas pelo próprio no ensaio referido, *Detective Story*, único no género em Portugal até à altura. Pode assim concluir que as ficções pessoanas “vão em contracorrente”, e que “O objecto literário construído é outro e, se tem profundas e complexas conexões com a obra pessoana na sua natureza intrínseca, nada, ou quase nada, tem a ver com os livros policiais da época a não ser o nome atribuído – *detective stories*, novelas policiárias” (147).

Salienta ainda Ana Maria Freitas o facto de Pessoa reduzir o enigma policial a uma charada, ao mesmo tempo que eleva o seu sentido ao do mistério da existência. [...] O que Quaresma faz é, afinal, o exorcismo desse mistério, através do raciocínio dedutivo que reduz o Grande Enigma a um simples problema passível de análise. [...] Tal como acontece com Caeiro, os olhos inocentes e lúcidos de Quaresma [remata a autora] despem o mundo do acessório para o reduzirem ao essencial” (322).

O estudo e reflexão empreendidos, em *O Fio e o Labirinto*, permitem iluminar uma zona de penumbra da obra pessoana, e confirmar a “coerência conceptual” que marca a totalidade dessa mesma obra.

Pode dizer-se, pois, que as edições dos textos policiais de Pessoa e *O Fio e o Labirinto* são complementares; são, no fundo, um só livro, mostrando cabalmente como uma “doméstica” pode também constituir-se como referência indispensável a quem queira estudar a obra de Fernando Pessoa, sobretudo no que à narrativa diz respeito.

Sublinho, a este propósito, o papel relevante que Ana Maria Freitas desempenhou no desbravar de uma outra paisagem ou de uma outra sala pouco conhecida da casa pessoana: refiro-me às suas edições dos contos. Três volumes de contos – *O Mendigo*, *A Estrada do Esquecimento* e *A Porta*, publicados respectivamente em 2012, 2015 e 2017 (e a que poderia acrescentar a edição que fizemos em conjunto, *Cartas e Visões do Sr. Pantaleão*, em 2014, contendo cerca de quarenta textos inéditos em prosa, de uma das primeiras personalidades literárias pessoanas, dos finais da Monarquia. Pelo meio, 2005-2006, houve ainda a edição em três volumes da poesia do ortónimo, da nossa responsabilidade e da Madalena Dine, a qual muito deve à capacidade de decifração da impossível caligrafia de Pessoa que a Ana Freitas inegavelmente tinha) – volumes de contos que reúnem a totalidade da ficção narrativa inédita (também ela fragmentária, inconclusiva, por vezes, irritantemente incompleta). Trata-se, no geral, de textos sem atribuição de autoria, que vão sendo abandonados e retomados, incluídos em conjuntos que obedecem a diferentes organizações, a projectos diversos quase sempre não concretizados. Na sua maior parte, “São contos estáticos, onde todo o movimento é mental e consiste no fluxo de ideias entre dois seres, um que ensina e um que aprende” (p. 11 de *O Mendigo*), de onde a acção e o conflito tendem a estar ausentes. Ana Freitas mostra, de resto, não só a conexão entre esta vertente da narrativa e as novelas policiárias, *policiais estáticos* (como afirma no artigo “O enigma em Pessoa”, em *Sigila*, , n.º 31, 2013), como também em relação aos textos dramáticos de Pessoa, nomeadamente no que diz respeito ao conhecido drama *estático O Marinheiro*, texto fundamental para o conhecimento da heteronímia. Por outro lado, tal como acontece com o policial, a estes contos filosóficos falta-lhes um remate. Na verdade, como lembra Ana Maria Freitas, isto é consentâneo com muita da prosa ficcional e mesmo ensaística de Pessoa. Para Pessoa, não havia remate.

Só quem nunca frequentou o espólio de Pessoa pode descrever da dificuldade do empreendimento, do esforço necessário para encontrar o fio na labiríntica paisagem das centenas de manuscritos que constituem os mais de quarenta contos publicados, na sua maioria inéditos e alguns que foram objecto de novas leituras e organização. Um esforço que se traduziu, sobretudo no que diz respeito ao último volume, em verdadeiro sofrimento. A Ana Freitas sabia que era, muito provavelmente, a sua derradeira obra.

Talvez por isso, quando me foi pedido um título para esta comunicação, me surgiram, imediatamente, duas palavras: o *riso* e a *dor*. O riso era o da Ana, cujo sentido de humor e ironia tornavam o trabalho que fazíamos em conjunto (mas também o nosso convívio) verdadeiras sessões ou encontros de alegria. A dor foi a da Ana – o sofrimento que envolveu muitos dos seus dias, sobretudo quando perspectivava já o forçado inacabamento da sua própria obra (como a de Pessoa, à qual e ao qual devotou sempre uma autêntica paixão). São o riso e a dor ou sofrimento que faço meus, que fazemos nossos, os seus amigos, precisamente na lembrança, na saudade do seu riso e na dor de a termos visto partir cedo demais, sem ter completado aquilo a que se propunha.

Lembro, a propósito, umas notas que deixou num dos seus cadernos de apontamentos (agradeço à Rita Mackay, sua filha, a amizade e a confiança de os ter posto à minha disposição). Aí leio a intenção, a ideia para um trabalho: estabelecer a relação, a partir do conceito de *enigma*, entre o policial e os impropriamente chamados contos de fadas. Sabendo que a Ana Freitas se dedicou também com muito empenho e entusiasmo ao estudo da narrativa tradicional (tendo publicado, no âmbito do antigo IELT, obras como *Os Dez Mandamentos dos Contos*, em conjunto com Maria Teresa Meireles, *Más Mulheres, Boas Meninas, “redes e enredos”* ou *A Aranha e o Pescador, Malhas de Duas Redes, Uma análise do motivo “rede” nos contos tradicionais portugueses*), é evidente que, ao interligar as suas duas áreas de eleição, visava também uma complementaridade, melhor dizendo uma unidade, um sentido unificador para a sua própria obra crítica.

Sublinho que, já nessa altura, 2005, a autora frequentava o espólio pessoano, daí que não surpreenda que tenha colocado como epígrafe do seu *A Aranha e o Pescador* um poema de F. Pessoa, numa espécie de premonição, por assim dizer, do que viria a ser o essencial do seu trabalho futuro:

A aranha do meu destino
Faz teias de eu não pensar.
Não soube o que era em menino,
Sou adulto sem o achar.
É que a teia, de espalhada
Apanhou-me o querer ir...
Sou uma vida baloiçada
Na consciência de existir.
A aranha da minha sorte
Faz teia de muro a muro...
Sou presa do seu suporte.

Diria eu que ,tal como a aranha-Pessoa tece com o seu fio um labirinto fatal, Quaresma ou Byng destecem a teia labiríntica, resolvendo os enigmas, seguindo o fio do raciocínio.

Ler em “rede” o policial e as histórias tradicionais não poderia deixar de ser um trabalho duplamente fecundo. Associar-lhe Fernando Pessoa traria, sem dúvida, um acréscimo à exegese da sua obra, mas seria também um contributo mais para o estudo do modernismo português, baloiçante entre a modernidade e a tradição. Se este trabalho e este remate ficaram por realizar, o legado que Ana Maria Freitas nos deixou basta-se a si próprio, fala por si e concede-lhe um lugar maior entre os pessoanos. De facto, o seu lugar é, continua, continuará a ser, no meio de nós.

Os argumentos cinematográficos de Fernando Pessoa: mistério, multiplicidade e onirismo

O presente ensaio é derivado da comunicação homônima apresentada no Congresso Internacional Fernando Pessoa em 13 de outubro de 2021. A proposta aqui é dar a conhecer, de forma panorâmica, os textos para cinema escritos por Pessoa, dividindo-os em três categorias: os textos cinematográficos, os *thrillers* marítimos e os argumentos sociais. A partir dessa classificação (que não pretende ser exaustiva), elaborada a partir de temas e de características de gênero e estilo, analisaremos a produção pessoana para cinema. Após a análise, serão propostos, de passagem, diálogos dos textos cinematográficos de Pessoa com alguns filmes da época, bem como com alguns outros mais recentes. Também esboçamos comparações pontuais com a obra literária de Pessoa.

Durante décadas, pairou sobre o meio pessoano a ideia de que o interesse de Pessoa pelo cinema seria inexistente ou pouquíssimo relevante (Frias 2008). Provavelmente, o maior responsável por esse *a priori* é o próprio Pessoa, que, respondendo a uma demanda de seu amigo o escritor José Régio, respondeu: “Não sei o que penso do cinema.” (Pessoa 2011, 102). Que Pessoa soubesse ou não o que pensava, o fato é que o cinema o inquietava.

Os argumentos para cinema de Fernando Pessoa foram publicados pela primeira vez em 2007, na França (pela editora Chandeigne), traduzidos e compilados por Patrick Quillier, numa pequena brochura intitulada *Courts--métrages* (mais adiante, teremos oportunidade de discutir se, de fato, tais textos seriam destinados à criação de filmes de curta-metragem). Além dos argumentos ficcionais, o volume reúne dois textos cinematográficos: o neologismo cunhado por Quillier procura descrever textos complexos, de classificação problemática, em que o editor identificou, ao mesmo tempo, um aspecto onírico, e uma possível relação com o cinema – o que é discutível, conforme veremos. O volume também reúne os dois argumentos que chamamos aqui de sociais, em cujo enredo há um contraste entre classes sociais.

Em 2011, é publicado em Portugal (pela editora Ática) o volume *Argumentos para Filmes*, editado e traduzido por Patricio Ferrari e Claudia Fischer, reunindo, além de todos os textos da edição francesa organizada por Quillier, mais dois argumentos cinematográficos escritos por Pessoa

– claramente aparentados com o gênero policial e com as histórias de detetive –, que chamamos aqui de *thrillers* marítimos. Esta publicação foi a base da minha pesquisa de mestrado, concluída em 2011, pela Universidade Paris IV, Sorbonne, sob a orientação da professora Maria Graciete Besse, com a apresentação da dissertação intitulada *Fernando Pessoa et le cinéma*.

A edição da *Ática* agregou ainda outros textos de Pessoa relacionados ao cinema: seus projetos nacionalistas Cosmópolis, Grémio de Cultura Portuguesa e Olisipo previam a inclusão de uma seção cinematográfica. Essa mesma edição detalha, ainda, como Pessoa chegou a idealizar a fundação de uma companhia cinematográfica, a *Ecce Film*, que produziria filmes turísticos para divulgação de Portugal no exterior. Para a criação da empresa, Pessoa planejou apropriar-se da infra-estrutura da *Lusitânia Film*, uma companhia cinematográfica que existia em Lisboa na época. É provável que, gradualmente, Pessoa tenha se afastado da perspectiva nacionalista para uma abordagem mais comercial do cinema, dentro da qual talvez a *Ecce Film* servisse para produzir os argumentos ficcionais de que o presente ensaio trata.

Por fim, a edição da *Ática* traz também outros textos diversos de Pessoa com certo grau de relação com o cinema, como alguns trechos de *Heróstrato*, ensaio inacabado sobre o tema da celebridade, que tece duras críticas ao cinema, entendido como mera ilusão e alienação. É curioso notar que *Heróstrato* é escrito na mesma época (Pessoa 2011, 105-6) que alguns argumentos ficcionais, o que leva a pensar na relação de seus escritos cinematográficos com a perspectiva pessimista a respeito do cinema do Pessoa ensaísta.

Os argumentos de Pessoa para cinema são textos brevíssimos (entre uma e cinco páginas), meros esboços que precisariam ser desenvolvidos e aprofundados. Apesar disso, alguns argumentos indicam intrigas complexas, e não é possível afirmar que eles devessem dar origem a filmes de curta duração. Vale lembrar que o argumento é o primeiríssimo texto dentro da linhagem dos textos cinematográficos: a ele se sucedem o tratamento e, por fim, as sucessivas versões do roteiro (chamado em Portugal de “guião”). Além da brevidade, os argumentos pessoanos são marcados também por certa hesitação, que se identifica nos títulos de alguns deles, considerados meras “notas” ou “apontamentos”, e também na presença de diversos pontos de interrogação marcando indecisão sobre certos aspectos das tramas.

Enquanto as *cinematonirias* são escritas em francês, os quatro argumentos ficcionais são todos redigidos em inglês, com a exceção de um deles (*The multiple nobleman*), que contém diálogos em português. As *cinematonirias* foram escritas entre 1918 e 1919. Já os argumentos de ficção formam parte de um dossiê que Pessoa classificou, por volta de 1930, como “Film arguments” (termo que deu origem ao título da edição da *Ática*). A classificação aqui proposta está resumida na seguinte tabela:

CINEMATONIRIAS	THRILLERS MARÍTIMOS	ARGUMENTOS SOCIAIS
<i>Sem título 1</i>	<i>Note for a silly thriller or for a film</i>	<i>The Multiple nobleman</i>
<i>Sem título 2</i>	<i>Note for a thriller, or film</i>	<i>The three floors</i>

Abrimos nosso panorama com os textos cinematoníricos, não apenas porque eles foram escritos antes, mas também porque a sua relação com o cinema é discutível, e portanto seria interessante tirá-los do caminho já de início, para depois dirigir o foco aos argumentos ficcionais tradicionais.

Os textos cinematoníricos têm características que remetem à escrita automática surrealista e ao recurso literário do fluxo de consciência. Aflora neles um caráter marcadamente visual, o que sugere uma associação com o cinema, especialmente o cinema da vanguarda futurista e surrealista. Do ponto de vista da forma, o texto está estruturado em duas colunas, e tudo indica que a coluna da esquerda descreve imagens, enquanto a da direita traz um comentário a respeito de cada imagem. Na coluna dos comentários, parece haver certa dimensão arquetípica que o estudioso Quillier compara às cartas de tarô (Pessoa 2007, 21): é possível que elas anunciem eventos futuros ou, senão, que estes comentários à direita apenas interpretem a simbologia das imagens descritas à esquerda.

Como vemos, o texto é composto por uma sucessão de imagens, daí o seu caráter onírico. Podemos aqui recordar o conceito de montagem segundo o cineasta russo Serguei Eisenstein: as relações de sentido que o cinema estabelece não são uma soma de significados, mas sim um produto, isto é, uma síntese, em que as imagens posteriores ressignificam as anteriores. Além do aspecto visual, há nos textos cinematoníricos um formato esquemático, o que pode ter influenciado os editores a associá-los aos textos para cinema. Os editores Ferrari e Fischer supõem haver personagens num desses textos, em que há ainda a menção a um ator: "l'acteur fume" (Pessoa 2011, 50). Ora, o fato é que este indício não parece bastar para vincular esses textos ao cinema; é possível que a referência ao ator seja somente a descrição delirante de uma representação teatral – o que pode ser apenas mais uma imagem onírica entre tantas, acompanhada de um comentário, provavelmente interpretando o simbolismo por trás da imagem. Podemos supor que se trate de um relato de sonhos, ou de um texto aparentado com a escrita automática.

Há ainda outros indícios que apontam no sentido da não-vinculação com o cinema desses textos denominados cinematoníricos: é o caso do uso da primeira pessoa do singular, o que é bastante incomum em textos cinematográficos. De forma geral, o tom dos textos destoa do estilo neutro que os textos para cinema costumam carregar. Portanto, se, de fato, tratam-se de textos cinematográficos, certamente eles não são convencionais, ou seja, não carregam as características que têm, geralmente, os argumentos ou roteiros cinematográficos.

Em todo caso, sua relação com o sonho dialoga com outros escritos pessoais: podemos pensar especialmente no *Livro do Desassossego*, todo ele calcado numa estética onírica. Como os textos cinematoníricos foram concebidos ainda na fase vanguardista de Pessoa, é inevitável não vinculá-los a vanguardas como o futurismo e o surrealismo. Seu caráter de livre associação poderia associá-lo a filmes como *Vita futurista*, de 1916, criação dos membros do grupo futurista, cujos negativos se perderam quase totalmente: o filme é descrito como uma sucessão de imagens oníricas com o intuito de criar metáforas visuais.

A partir daqui, este ensaio passará a tratar dos argumentos cinematográficos de Pessoa cujo caráter ficcional é evidente e indiscutível. Embora a datação destes textos seja difícil, é provável que pelo menos parte deles seja dos arredores de 1930, época em que Pessoa os reuniu, conforme vimos, sob o rótulo de "Film arguments". O fato é que nem sempre sua destinação está clara. Em alguns casos, Pessoa hesitou entre a literatura, o teatro e o cinema.

Os *thrillers* marítimos são histórias de mistério envolvendo o transporte de objetos de grande valor por embarcações marítimas. Num dos argumentos (*Note for a thriller, or film*), é proposto aos tripulantes um jogo concebido pelo milionário dono do objeto. São distribuídos pacotes onde supostamente estaria o objeto. Revela-se ao final que o objetivo secreto do jogo era proteger o objeto de valor – que nunca sequer esteve a bordo da embarcação.

Pessoa tinha um grande interesse pelas histórias de detetive: admirador de Edgar Allan Poe e Conan Doyle, o poeta chegou a criar um personagem policesco, o detetive Quaresma. Além disso, Pessoa esboçou um ensaio sobre o gênero policial, *Detective Story*, em que discute as razões por detrás da popularidade das histórias de detetive: ele propõe uma hierarquia entre os diferentes tipos de leitor de acordo com a complexidade das histórias: “high critical, low critical e the crowd” (Miraglia 2018, 426), ou seja, “altamente crítico, pouco crítico e a massa”. Podemos aqui recordar o ponto de vista desenvolvido no já citado ensaio *Heróstrato*, em que o cinema é associado à ilusão e à alienação.

Talvez por isso, o poeta-fingidor tenha impregnado seus argumentos cinematográficos da ideia do fingimento: nos *thrillers* marítimos, há bandidos interessados em roubar o objeto de valor, e também detetives no seu encalço. Assim, instaura-se um clima de desconfiança generalizada. Sucessivamente, as expectativas do espectador iriam sendo desfeitas: por exemplo, ao final, revelar-se-ia que o objeto de valor nunca esteve a bordo, ou que o milionário era na verdade um detetive. Marcados por inúmeras reviravoltas de enredo (os chamados “plot twists”), os argumentos pessoais seriam também coroados por “twist endings”, isto é, conclusões com reviravolta. É possível entender que Pessoa procurou elevar o espírito crítico do espectador cinematográfico, concebendo histórias em que tudo se revelaria falso e ilusório.

Curiosamente, podemos reconhecer aqui a mesma visão que Pessoa desenvolveu, como ensaísta, em *Heróstrato*: uma dura crítica ao cinema comercial. Enquanto chama os espectadores de cinema de “speed dopers” (drogados por velocidade), tece críticas a atores emblemáticos do cinema mudo, como Mary Pickford e Rudolph Valentino (Pessoa 2011, 18-19). É portanto curioso notar certa sintonia com os argumentos, já que neles Pessoa procurou utilizar clichês do cinema comercial, partindo de personagens e intrigas estereotipadas para, em seguida, desfazer a própria ilusão do filme, subvertendo expectativas, o que obrigaria o espectador a reconstituir os fatos: podemos recordar aqui a classificação proposta por Pessoa dos diferentes graus de entendimento sobre as histórias policiais – muito ou pouco crítico, ou apenas a mera massa.

De passagem, cabe aqui uma breve observação sobre o ambiente marítimo desses *thrillers*: trata-se de um *topos* recorrente na obra pessoana, desde a *Mensagem*, que exalta as navegações portuguesas, até poemas marítimos do heterônimo Álvaro de Campos, como “Opiário” ou a “Ode marítima”.

O ambiente marítimo não é incomum em filmes daquela época: podemos pensar em *Atlantic* (1929), um dos primeiros filmes sobre o naufrágio do Titanic. Décadas mais tarde, o filme *Titanic*, de 1997, afirmar-se-ia como um grande sucesso comercial – o que sugere que foi acertada a intuição de Pessoa a respeito da viabilidade comercial dessas histórias marítimas. O tema do jogo também é bastante recorrente ao longo da história do cinema: podemos pensar, a título de exemplo, na série de filmes *Jogos vorazes* (2012 a 2015), ou, mais recentemente, no filme brasileiro *Bacurau*, ou na série sul-coreana *Squid game*.

Como vimos, nos *thrillers* marítimos de Pessoa, instala-se uma desconfiança generalizada, o que gera confusão para o espectador. Nesta altura, podemos pensar, de passagem, num exemplo de um filme com características semelhantes: *L'assassin habite au 21*, filme de 1942 dirigido por Henri-Georges Clouzot, *thriller* cômico, em que o espectador se vê confundido entre os diferentes personagens que podem ter cometido o crime, tentando adivinhar quem é o assassino. Peço licença para revelar o desfecho do filme: o espectador, por fim, descobre que o crime foi cometido conjuntamente por todos os suspeitos. A diluição da autoria (do crime) entre personalidades múltiplas é uma ideia profundamente pessoana.

A última categoria de textos cinematográficos de Fernando Pessoa são os argumentos sociais – assim chamados aqui, não por se tratarem propriamente de textos politicamente engajados, mas sim porque eles enfatizam a distância entre classes sociais. É importante reforçar que esta classificação não pretende resolver a complexidade e a heterogeneidade da produção pessoana para cinema; há traços sociais noutros argumentos de Pessoa, por exemplo, os *thrillers* marítimos, em que existe uma oposição entre os milionários e os demais personagens, de classe social inferior.

Dentre os argumentos sociais de Pessoa, o mais desenvolvido é o já citado *The multiple nobleman*. O texto aventava a possibilidade de se incluir o personagem de um detetive (o que o aproximaria do grupo dos *thrillers*). Mais uma vez, é importante sublinhar que a classificação proposta neste ensaio não pretende esgotar a questão, e que existem relações internas entre os argumentos sobre os quais este breve ensaio não se aprofunda.

O enredo de *The multiple nobleman* pode ser assim resumido: um nobre pede a seu valete que se disfarce e que vá a uma festa fazendo-se passar por ele. Este é um *topos* literário que se reconhece ao longo da história da literatura em obras como *Gil Blas* de Le Sage. Os disfarces são também um motivo recorrente na obra teatral de Marivaux.

Dentro do universo pessoano, a oposição entre aparência e essência nobre remete ao prefácio do *Livro do Desassossego*, assinado por Fernando Pessoa, que descreve como o semi-heterônimo Bernardo Soares teria criado para si um ambiente de extremo conforto para escrever: “Ele mobilara — é impossível que não fosse à custa de algumas coisas essenciais – com um certo e aproximado luxo os seus dois quartos.” (Pessoa 1997, 40). Como sabemos, o argumento *The multiple nobleman* contém diálogos redigidos em português, o que pode indicar a vontade de Pessoa de que ele fosse filmado em Portugal – possivelmente, pela companhia Ecce Film, idealizada pelo poeta. Em todo caso, a presença desses diálogos mais desenvolvidos dá a entender que este seria um filme mais extenso, e não um filme de curta-metragem, como sugere o título da edição organizada por Quillier, *Courts-Métrages*.

Falando ainda sobre a relação deste argumento com a obra literária pessoana, tão marcada pela ideia de multiplicidade, é possível entender *The multiple nobleman* como uma piscadela de olhos ao leitor que estivesse à procura de semelhanças entre os textos cinematográficos e os textos poéticos de Pessoa: a noção de multiplicidade é identificável, por exemplo, na fase futurista de Álvaro de Campos (que deseja “Sentir tudo de todas as maneiras” (Pessoa 1993, 26b), mas também, de forma geral, em toda a produção pessoana, norteadas pela criação heteronímica, construída em cima da ideia de multiplicidade.

O último texto tratado aqui neste ensaio é *The three floors*, que apresenta a convivência entre famílias de classes sociais diferentes morando num mesmo prédio. Dentre todos os textos cinematográficos de Pessoa, este é aquele cuja relação com o cinema está mais clara, já que ele é definido pelo termo “cenário”, palavra em inglês derivada do termo francês utilizado para designar os roteiros cinematográficos. De fato, parece que a ação de *The three floors* é marcadamente cinematográfica, pois se desenrola ao mesmo tempo em cada um dos três andares – o que dificultaria sua transposição para meios artísticos estáticos como o teatro.

No enredo, há encontros fortuitos entre as três famílias, sem que elas criem nenhum vínculo de fato. De passagem, podemos discutir o quanto este *topos* remete à obra de um cineasta como o polonês Krzysztof Kieslowski: no seu *Decálogo*, o personagem interpretado por Artur Barcis aparece de forma casual em cada um dos dez filmes, sem nunca tomar parte no enredo. Já na sua *Trilogia das cores*, aparece em cada um dos filmes a personagem de uma senhora idosa passando pela rua – mais uma vez, sem que a sua aparição se integre diegeticamente em nenhum dos filmes. A trilogia se encerra com o encontro fortuito entre os protagonistas de cada um dos três filmes.

Assim como sua obra poética, a produção pessoana para cinema é multifacetada e heterogênea. Este ensaio procurou traçar algumas propostas de tipologia (assumindo eventuais simplificações), com o intuito de dar elementos para que os textos de Pessoa para cinema – escritos há cerca de um século – sejam entendidos de forma global, ao mesmo tempo que dialogam tanto com a obra literária do próprio Pessoa, quanto com obras cinematográficas da história do cinema.

Bibliografia

Frias, Joana Matos. 2008. "Cinema". *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Coord. Fernando Cabral Martins. Alfragide: Caminho.

Frias, Joana Matos. 2015. "A cinematografia das horas absurdas ou o desassossego fílmico de Fernando Pessoa". *Cinefilia e Cinefobia no Modernismo Português (Vias e desvios)*. Porto: Afrontamento.

Miraglia, Gianluca. 2018. "Essay on Detective Literature e The Detective Story: dois ensaios de Fernando Pessoa sobre a ficção policial". *Pessoa Plural* 13. Brown University, Warwick University, Universidad de los Andes.

Pessoa, Fernando. 1993. *Álvaro de Campos – Livro de Versos*. Lisboa: Estampa.

Pessoa, Fernando. 1997. *Livro do Desassossego. Composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras.

Pessoa, Fernando. 2000. *Heróstrato*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando. 2007. *Courts-Métrages. Quatre arguments pour le cinématographe*. Reunidos, apresentados e traduzidos por Patrick Quillier. Paris: Chandeigne.

Pessoa, Fernando. 2011. *Argumentos para Filmes*. Org. Patrício Ferrari e Cláudia Fischer. Lisboa: Editora Ática.

Os graus da poesia lírica, Caeiro e os poemas inconjunctos

... reconstruir consteladamente o universo

Livro do Desassossego

Pessoa deixou muitos apontamentos soltos sobre a poesia e os poetas; sobre o génio e o talento; sobre a inteligência e o intelecto ou finura de espírito; sobre a posteridade e a imortalidade; sobre a fama e a celebridade – e sobre a má fama. Os apontamentos a que especificamente me estou a referir, escritos em inglês e muito provavelmente datados do início da década de 1930, destinavam-se a um ensaio intitulado “Erostratus”, a que Pessoa não chegou a dar forma publicável – nem talvez tal estivesse nas suas intenções imediatas. De facto, tais apontamentos não parecem mais do que isso mesmo – apontamentos de um grande poeta em busca de certezas sobre a sua própria grandeza¹. É também assim que entendo as dezenas de apontamentos que Pessoa nos deixou sobre arte, literatura, poesia: reflexões mais ou menos angustiadas acerca do seu próprio ser-poeta – e, sobretudo, sobre ser, ou não, um grande poeta, merecedor de celebridade.

A grandeza, reconhece-a Pessoa no ser humano que se distinga pela sua individualidade, pela sua singularidade, pela sua excepcionalidade, pelo seu carácter único. É por isso que considera “admissível” ver no gesto tresloucado de Heróstrato “uma espécie de grandeza”². Heróstrato foi aquele grego insignificante do século IV a.C. que lançou fogo ao belíssimo templo de Artemisa em Éfeso para conquistar a fama e ficar célebre. E ficou – foi um insigne ficante, para usar uma expressão feliz de Jorge de Sena em *Sobre Teoria e Crítica Literária* (Sena 2008, 202-22). Apesar de condenado à morte e a ser totalmente rasurada da história e da memória, Heróstrato ficou célebre daquela celebridade que Pessoa considera “má” e que a palavra inglesa *notoriety* tão bem exprime: dar nas vistas pelas más razões. Mas a verdade é que Pessoa não deixa de admirar o gesto do estouvado incendiário, reconhecendo-lhe alguma grandeza na singularidade do gesto que o distingue do comum dos mortais (Pessoa 1973, 167-68).

É esse ser-único que Pessoa se esforça por encontrar em si-próprio-poeta, só aparentemente de forma paradoxal na multiplicidade de si – ou nos seus vários *graus*. Pois não disse ele noutro lugar que “da poesia lírica à dramática há uma gradação contínua”? (Pessoa 1981, 132).

1 Jacinto do Prado Coelho já tinha observado isso mesmo na sua introdução a Fernando Pessoa, *Páginas de Estética e de Teoria e Críticas Literárias*, onde “Erostratus” foi primeiro publicado (p. XVI).

2 Como não pensar em *Mensagem* e “D. Sebastião, Rei de Portugal”: “Louco, sim, louco, porque quis grandeza...”?

O que é para mim uma curiosidade adicional é que, nestes apontamentos, pelo arrogante desassombro das suas originais opiniões acerca de grandes autores da tradição ocidental, Pessoa faz por vezes lembrar o meu velho mestre Harold Bloom. Shakespeare é, para Pessoa, senhor de grande génio e intelecto, mas de escasso talento. Milton tem génio e talento, mas, destituído de intelecto e imaginação, não passa de um pedante. Wordsworth é puro génio, mas, quando o génio o abandona, torna-se desagradável, e até enfadonho (e quem conseguiu ler “The Excursion” do princípio ao fim sem bocejar?). Mais interessante ainda é uma observação sobre “plágio sem plágio” que traz à memória o conceito bloomiano de *belatedness* – o poeta que chega tarde de mais. Quando o efebo ultrapassa o precursor (diria Bloom), é o último que é o primeiro, afirma Pessoa (*It is the later man who is the earlier/ é o que chega mais tarde que chega mais cedo*) (Pessoa 1973, 174). Ao implicitamente comparar-se com poetas que vieram antes dele, Pessoa não se esquece de insinuar que ele próprio, tendo chegado depois, chega “mais cedo”.

Na sua cuidada edição de “Erostratus”, Richard Zenith observou já que os fragmentos que o compõem revelam um Pessoa “em busca da imortalidade” (Pessoa 2000). Eu diria antes, um Pessoa em busca de confirmação para a sua tão desejada imortalidade. As afirmações ousadas de Pessoa nestes fragmentos, não menos do que as que o jovem Pessoa organizou com bem mais coerência para *A Águia* sobre “A nova poesia portuguesa” em 1912, denunciam claramente a ansiedade de um grande poeta acerca do reconhecimento universal da sua própria grandeza. Que era grande, ele sabia; e que ele sabia, sabemos nós pelos testemunhos recolhidos por Richard Zenith na sua monumental biografia (Zenith 2021). Mas viria essa grandeza a ser reconhecida universalmente como fama, tal como a de Shakespeare, Milton, Wordsworth, e não como resultado apenas de algo vagamente semelhante a infame fogo posto? Os comentários de Pessoa sobre as relativas falhas destes três grandes poetas ingleses, que ele aliás muito admira, mostram, simultânea e paradoxalmente, o desejo e a insegurança do nosso poeta. Seria ele, Fernando Pessoa, a combinatória de génio, talento, inteligência, imaginação e originalidade que profetizara no supra-Camões? E, falhasse o que falhasse, viria ele a ser considerado grande como Shakespeare, Milton, Wordsworth? Afinal, reflecte Pessoa, com exemplos bem reais em mente, a fama está ao alcance de qualquer génio menor. Por outro lado, um grande génio é alvo fácil de calúnias (*obliquy*); a um génio maior ainda resta o desespero; e um deus é crucificado. No trecho que tenho em mente, Pessoa conclui: o génio nem é amado nem adorado (Pessoa 1973, 187-88). O poeta em busca da fama assim se vê obrigado a demarcar-se do seu ser empírico. Por duas vezes disse Fernando Pessoa à sua tão mal-amada namorada, Ofélia Queiroz (em 1920 e 1926), que o seu destino estava cativo do seu génio, sem deixar espaço para o normal humano viver³.

“Erostratus” e apontamentos como os assim chamados “Graus da poesia lírica” teorizam esse sentir. Para alcançar o génio que acreditava ser (já desde os artigos de *A Águia*), Pessoa teve de despersonalizar-se – ou, talvez mais bem dito, teve literalmente de des-pessoa-r-se –, para subir os degraus da poesia lírica, desde os dois graus de auto-expressão de Wordsworth, passando pelo poeta camaleónico de Keats e pelos monólogos dramáticos de Browning e os solilóquios de Shakespeare, até à sua própria poesia sem poeta, a sua “ciência de não-ser”, como lhe chamou Jorge de Sena. Num belo ensaio intitulado “Uma poética do silêncio”, também Eduardo Lourenço fala da poesia de Pessoa como “escrita de des-existência”, a qual é, afinal, acrescento eu, a escrita das suas múltiplas pessoas (Sena 1978, II, 181). E aí estão os heterónimos, a irromper na primeira década do século XX. Duas décadas mais tarde, Pessoa dá consigo a teorizar o fenómeno de si próprio.

3 Pessoa 2012, 193 (29-11-1920); 230 (29-09-1929).

A famosa e muito citada e citável carta a Casais Monteiro, de 13 de Janeiro de 1935, é parte dessa teorização (Pessoa 1982b, 93ss). Mau grado algumas derivas joco-sérias, como a alusão ao mestre-que-ele-diz-não-ser por nem sequer saber estrelar um ovo, ou a dupla, e pudica, referência a um não “imaneente Nobel”, Pessoa pôs todas as complacências na sobrevivência dessa carta tão bem construída, se não mesmo tão bem *ficcionada*, tirando “uma cópia suplementar” e explicando ao seu jovem colega as razões desse gesto num oportuno *Post Scriptum*: “tanto para o caso de esta carta se extraviar, como para o de, possivelmente, ser-lhe preciso para qualquer outro fim.” E conclui o poeta: “Essa cópia estará sempre às suas ordens.” Que é como quem diz, esta minha carta estará sempre às ordens da minha posteridade. O projectado “Erostratus” pretenderia ser um gesto bem mais académico. Ao examinar o problema da fama, Pessoa debruça-se sobre diferentes formas de celebridade que descobre nos três diferentes poetas que muito admira, mas que não deixa de criticar, seja por imperfeição, seja por frustração. Ou mesmo sensaboria. Como que a prevenir o que do seu génio possa vir a dizer-se. E assim se projecta Pessoa, para além deles, ao reinventar-se nos heterónimos.

Não é por acaso que os poetas em quem Pessoa mais concentra estas suas fragmentárias reflexões sobre criatividade excepcional, a única que pode resultar em celebridade “boa”, sejam Shakespeare, Milton e Wordsworth, poetas que de alguma forma convocam o dramático, o épico e o lírico. Pessoa cultivou todos estes modos, mas a grande descoberta de Caeiro e dos heterónimos, nos primeiros anos do século XX, definitivamente o define como um artista aberto à complexidade de um múltiplo ser-poeta como nunca até então tinha sido imaginado. Imagina-o alguém que finge tão completamente que chega a fingir não ser ele próprio. *Ele próprio não existe*. Bem disse Álvaro de Campos, “Fernando Pessoa não existe propriamente falando” (Pessoa 1990, 413). Também não é por acaso que esta atrevida rasura do poeta surja num deslumbrado comentário de Álvaro de Campos ao seu mestre, Alberto Caeiro, tal como aquela outra insinuação, não menos petulante, de que Fernando Pessoa é “um novelo enrolado para o lado de dentro” (Pessoa 1981, 181-82)⁴. Nenhum dos heterónimos mereceu, como Alberto Caeiro, tanto comentário dos outros, incluindo, evidentemente, Fernando Pessoa. E até Bernardo Soares. E todos eles se empenharam em sublinhar-lhe a singularidade, a individualidade, a originalidade, a novidade. Num texto em inglês, que tudo leva a crer dever ser entendido como tendo sido escrito por Fernando Pessoa, o conceito de novidade para caracterizar Caeiro é repetido de diferentes formas dez vezes em meras doze linhas. Para nem sequer falar dos modificadores a que recorre o autor, e dos quais resulta uma novidade estranha, absoluta, excessiva, terrível, assustadora. Em Caeiro, aí se conclui, até a novidade é nova (Pessoa 1966, 337). Como, de resto, bem mostra Caeiro, esse poeta-que-o-não-é, escondido por detrás dos seus olhos-de-ver-as-coisas – sem esforço, sem vontade, sem opinião, sem pensamento – e assumindo-se como uma delas-coisas – como uma flor, uma árvore, uma pedra. Ou como uma estrela, adianto eu.

Acabei de aludir a “A espantosa realidade das coisas” e “O que ouviu os meus versos disse-me: Que tem isso de novo?”, dois dos “Poemas Inconjunctos”. A crítica pessoana tem entendido estes poemas como sendo uma miscelânea de poemas dispersos, poemas não coligidos, como não fazendo parte de um conjunto. Daí, poemas inconjunctos. Inconjuncto, porém, não é uma palavra registada em dicionário algum da língua portuguesa. Ao passo que a palavra inglesa “inconjunct” é um termo da astrologia, relacionado com quincôncio, a significar corpos celestes não em conjunção. Estrelas de uma mesma constelação, mas não em conjunção, isto é, astros sem influência astral recíproca. Dado o cuidado que pôs na sua composição, parece claro que Pessoa entendia *O Guardador de Rebanhos* como uma bela constelação de poemas em conjunção. Em carta a Gaspar Simões de 25 de Fevereiro de 1933, falando da sua intenção de publicar os *Poemas Completos* de Caeiro, Pessoa dá a entender que considera

4 Cf. Pessoa 1980, 267.

igualmente *O Pastor Amoroso* um outro ciclo de poemas, ou seja, um ciclo de poemas em conjunção. E continua: “Sucedem, porém, que não tenho reunidos ainda todos os *poemas inconjun(ctos)*, nem sei quando os terei; e, ainda, que esses precisam de uma revisão de outra ordem, já não só verbal mas psicológica. É o que, como acima disse, não sucede com *O Guardador de Rebanhos*, como, aliás, não sucede com os cinco ou seis poemas de *O Pastor Amoroso*” (Pessoa 1982a, 98). Quer isto dizer que os poemas sem conjunção de Caeiro, se bem que astros da mesma constelação, estão fora da órbita do pastor-guardador-de-rebanhos. Pessoa, na pessoa de Ricardo Reis, chegou a considerá-los “póstumos” (Pessoa 1966, 319).

Alberto Caeiro é o único heterónimo invocado e até explícita e repetidamente citado no *Livro do Desassossego*. Refiro-me ao trecho em que Bernardo Soares se deixa deslumbrar por um verso do poema VII de *O Guardador de Rebanhos*: “Porque eu sou do tamanho do que vejo.” A frase – “sou do tamanho do que vejo” –, pensa Bernardo Soares, “está destinada a reconstruir consteladamente o universo” (Pessoa 1998, 80). Repare-se no uso que aqui é feito da imagem astral das constelações enquanto formas auto-suficientes, como se de formas poéticas se tratasse. Constelações como poemas (ou poetas), poemas (ou poetas) como constelações. O insólito verbo “constelar” ocorre no *Livro do Desassossego* em diferentes pontos e de diferentes maneiras, mas um trecho há em que quem o escreve afirma atravessar “a vida quotidiana sem largar a mão da ama astral” e termina dizendo, “constelo-me às escondidas e tenho o meu infinito” (Pessoa 1998, 136). Assim desaparece o poeta na infinitude astral como se fora parte de uma constelação. O último grau da poesia lírica é a poesia sem poeta. Em carta menos citada a Casais Monteiro (20 de Janeiro de 1935), Pessoa diz: “O que sou essencialmente – por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja – é dramaturgo.” É esse criador do “drama em gente” que cede o lugar às suas “pessoas-livros” – e deixa de existir. Talvez fosse esse o ismo que, a dada altura, ponderam Pessoa e Sá-Carneiro: Caeirismo – poesia sem poeta a reconstruir consteladamente o universo⁵.

Um Pessoa escreveu (e bem poderia ter sido Caeiro): “Na noite onde nasceram as estrelas comecei a constellar-me [de sêr]. Não há um único átomo da mais longínqua estrela que não colaborasse no meu ser” (Pessoa 1990, 2, 361)⁶.

Pessoa disse: “Eu sou uma antologia” (Pessoa 1990, 2, 116). Melhor teria dito: “Eu sou uma constelação.”

5 *Caeirismo* surge no rascunho de uma carta a Sá-Carneiro (Pessoa 2009, 348-53). Para o desenvolvimento desta ideia, ver Ramalho 2021, 327-47.

6 Teresa Rita Lopes, *Pessoa por Conhecer*. 2 vols. (Lisboa: Estampa, 1990) II, 361.

Bibliografia

Lourenço, Eduardo. 2004. *O Lugar do Anjo*. Lisboa: Gradiva.

Pessoa, Fernando. 1966. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.

Pessoa, Fernando. 1973. *Páginas de Estética e de Teoria e Críticas Literárias*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.

Pessoa, Fernando. 1980. *Textos de Crítica e Intervenção*. Lisboa: Ática.

Pessoa, Fernando. 1981. *Obra Poética*. Ed. Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

Pessoa, Fernando. *Cartas a João Gaspar Simões*. Prefácio, posfácio e notas do destinatário. Lisboa: INCM.

Pessoa, Fernando. 1990. *Pessoa por Conhecer – Textos para um novo mapa*. Ed. Teresa Rita Lopes. 2 vols. Lisboa: Estampa.

Pessoa, Fernando. 1998. *Livro do Desassossego*. Ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando. 2000. *Heróstrato e a Busca da Imortalidade*. Ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando. 2009. *Sensacionismo e Outros Ismos*. Ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa: INCM.

Pessoa, Fernando e Ofélia Queiroz. 2012. *Cartas de Amor de Fernando Pessoa e Ofélia Queiroz*. Ed. Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.

Ramalho, Maria Irene. 2021. *Fernando Pessoa e Outros Fingidores*. Lisboa: Tinta-da-china.

Sena, Jorge de. 1978. *Fernando Pessoa & C.ª Heteronímica. Estudos coligidos, 1940-1978*. 2 vols. Ed. Mécia de Sena. Lisboa: Edições 70.

Sena, Jorge de. 2008. *Sobre Teoria e Crítica Literária*. Ed. Mécia de Sena. Porto: Caixotim.

Zenith, Richard. 2021. *Pessoa. A Biography*. Nova Iorque: Liveright.

Quem ama é diferente de quem é: a concepção de *O Pastor Amoroso* de Alberto Caeiro

Numa passagem do *Heróstrato*, Pessoa sugere que “o melhor género de poema de amor versa, geralmente, sobre uma mulher abstracta”:

Anyone who is in any way a poet know very well how much easier it is to write a good poem (if good poems lie in the man's power) about a woman who interests him very much than about a woman he is deeply in love with. The best sort of love poem is generally written about an abstract woman. (Pessoa 2000b, 176)¹

A pertinência de tal observação é maior quando lida à luz da aparente irrelevância da identidade da amada de Caeiro, em *O Pastor Amoroso*. Nesse curto ciclo de poemas, que pretende dar conta do breve caso de enamoramento do mestre dos heterónimos, a mulher amada por Caeiro não escapa nunca ao anonimato, não merecendo mais do que a designação pronominal a que o poeta a remete. Logo no primeiro poema do ciclo, datado de 6 de Julho de 1914, Caeiro diz por exemplo o seguinte: “quando eu não te tinha/ amava a Natureza como um monge calmo a Cristo...” (Pessoa 2015, 67)². No segundo poema, contemporâneo do primeiro, é de novo recorrendo aos pronomes de segunda pessoa do singular que Caeiro a invoca: “Está alta no ceu a lua e é primavera./ Penso em ti e dentro de mim estou completo” (Pessoa 2015, 68)³. No poema em que a redacção do ciclo é retomada, em Novembro de 1929, é ainda através do uso de pronomes, desta vez de terceira pessoa, que Caeiro se refere à amada: “Ella continúa tam bonita de cabelo e bocca como de antes” (Pessoa 2015, 68)⁴. Os pronomes de terceira pessoa do singular passam aliás a ser a norma, nesta segunda fase da redacção, repetindo-se amiúde. Leia-se, por exemplo, estes dois versos de um dos três poemas datados de 10 de Julho de 1930: “se a não vejo, imagino-a e sou forte como as arvores altas./ Mas se a vejo tremo, não sei o que é feito do que sinto na ausencia d’ella” (Pessoa 2015, 69)⁵. Noutro poema do mesmo dia, o mesmo se verifica: “Quando desejo encontra-la/ quasi que prefiro não a encontrar, / para não ter que a deixar depois” (Pessoa 2015, 69-70)⁶. E, mesmo a fechar o último poema do ciclo, de 23 de Julho de 1930, de novo Caeiro recorre ao pronome pessoal de terceira pessoa: “Quero que ella me diga qualquer coisa para eu acordar de novo” (Pessoa 2015, 71)⁷.

1 BNP/E3 19-69r.

2 BNP/E3 67-55r.

3 BNP/E3 67-56r.

4 BNP/E3 68-14.

5 BNP/E3 67-63r.

6 BNP/E3 67-65r.

7 BNP/E3 67-67r.

Este anonimato é salientado também por Álvaro de Campos, numa das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caieiro*:

Não sei quem foi a mulher que teve o descaramento de ser amada pelo meu mestre Caieiro. Não quero saber, com quanto sou. Fosse quem fosse ou fingisse, desprezo-a do alto de quem sou e em nome do universo das coisas. Que ella fique sempre anonyma, até para si mesma. Que “arre” lhe seja o passaporte e o que faltar lhe ponha o visto. Desxista! Não merece mais que o Disparate! Apague-se á borracha o que se não chegou a ler (Pessoa 2012, 111).⁸

Que esta amada nunca escape ao anonimato, e à abstracção a que o anonimato a reduz, não só insere *O Pastor Amoroso* no melhor género de poemas de amor, de acordo com a passagem do *Heróstrato* acima transcrita, como aproxima inesperadamente Caieiro de Teixeira de Pascoaes⁹, já que é assim que a figura da amada é representada na “Elegia do Amor”, poema que Pessoa elogia variadíssimas vezes¹⁰.

8 No verso da mesma folha (BNP 71A-8), encontra-se uma versão alternativa desta mesma nota: “Não sei quem foi a mulher que Caieiro amou. Nunca tencionei sabel-o, nem com a curiosidade. Há coisas que a alma se recusa a não ignorar. Bem sei que ninguém é obrigado a corresponder ao amor, e que os grandes poetas não teem nada com ser grandes amados./ Mas ha um rancor transcendente/ ☒. Que ella fique anonyma, até para Deus!” (Pessoa 2012, 110-11).

9 Esta aproximação é inesperada porque Caieiro é o absoluto oposto de Pascoaes, como se pode ler num prefácio à obra de Caieiro atribuído a Thomas Crosse (BNP 21-89r): “Tanto Caieiro como Pascoaes encaram a Natureza de um modo diretamente metafísico e místico, ambos encaram a Natureza como o que há de importante, excluindo ou quase excluindo o Homem e a Civilização, e ambos, finalmente, integram tudo o que cantam nesse seu sentimento naturalista. Esta base abstracta têm de comum: mas no resto são, não diferentes, mas absolutamente opostos. Talvez Caieiro proceda de Pascoaes; mas procede por oposição, por reacção. Pascoaes virado do avesso, sem o tirar do lugar onde está, dá isto, Alberto Caieiro” (Pessoa 2007, 469). Essa oposição entre os dois poetas é de resto flagrante no poema XXVIII d’*O Guardador de Rebanhos*, no qual Caieiro confessa ter rido “como quem tem chorado muito” ao ler “quasi duas paginas/ do livro d’um poeta mystico” (Pessoa 2015, 52). Que esse poeta místico seja justamente Pascoaes é algo que se percebe pela forma como Caieiro recusa a filiação na Renascença Portuguesa num texto manuscrito intitulado “Entrevista com A. C.” (BNP 68A-8r a 10v): “Se há gente que seja differente da minha obra, é essa. O seu amigo insultou-me sem me conhecer comparando-me com essa gente. Elles são mysticos. Eu o menos que sou é mystico. Que ha entre mim e elles? Nem o sermos poetas, porque elles o não são. Quando leio Pascoaes farto-me de rir. Nunca fui capaz de ler uma cousa d’elle até ao fim... Um homem que descobre sentidos occultos nas pedras, sentimentos humanos nas arvores, que faz gente dos poentes e das madrugadas.” (Pessoa 2016, 234).

10 Logo em 1912, numa carta que não terá chegado a enviar a Boavida Portugal, Pessoa declara o seguinte: “A literatura da ‘aspiração’ do futuro, é inferior sempre, porque é desligada do sentimento da realidade. Isto verifica-se muito bem na obra de um poeta só: Teixeira de Pascoaes. Quando ele era poeta puramente do presente, interpretando o espírito da sua raça, produziu a *Vida Eetérea*, que contém a, realmente insuperável, *Elegia*. O sonhador do saudosismo e futuros brumosos (sejam esses certos ou não – o que importa é que para ele não são realidades) não nos dá mais que as complexas falências do *Maranus* e *Regresso ao Paraíso*” (Pessoa 1999a, 67). O elogio que o poema lhe merece é de tal modo pronunciado que, como se percebe, é proferido em notório contraponto com a denúncia da falência do resto da produção poética de Pascoaes. O mesmo acontece numa carta de 1916 a um editor inglês, no momento de explicar o panteísmo transcendentalista português: “This movement has produced two poems which I am bound to hold among the greatest of all time. Neither is a long one. One is the ‘Ode to Light’ of Guerra Junqueiro, the greatest of all Portuguese Poets (he drove Camoens from the first place when he published *Pátria* in 1896 – but *Pátria*, which is a lyrical and satirical drama, is not of his transcendental-pantheistic phase). The ‘Prayer to Light’ is probably the greatest metaphysical-poetical achievement since Wordsworth’s great ‘Ode’. The other poem, which certainly transcends Browning’s ‘Last Ride Together’ as a love-emotion, though more religiously pantheistic, is the ‘Elegy’ of Teixeira de Pascoaes, who wrote it in 1905” (Pessoa 1999a, 238). Com poucas diferenças, esta opinião é reaproveitada para um texto em inglês, publicado pela primeira vez a 15 de Novembro de 1952 na revista *Tricórnio*: “All classic Portuguese literature hardly rises to the interesting; it hardly rises to classic. Putting aside a few things in Camões, which are noble, several things of Antero de Quental, which are great, one or two things of Junqueiro, which are worth reading, if only to find how far he can educate himself out of having educated himself into Hugo, one poem of Teixeira de Pascoaes, who has spent the rest of his literary life in apologising in bad poetry for having written one of the very greatest love poems in the world – if this excepted, and some minor things which are exceptions by their very being minor things, the sum and whole of Portuguese literature is hardly literature and scarcely ever Portuguese. [...] One or two modern poets climb up to the interesting, but they are tired when they reach it, and sleep out the rest of their literary lives. Thus Pascoaes, who wrote an ‘Elegy’ which stands above Browning’s ‘Last Ride Together’ as a metaphysical love poem, and after that a number of poems which stand below anything anybody likes to propose, and are an elegy of the inspiration of Pascoaes” (Pessoa 2007, 191-92).

Ora, o longo poema de Pascoaes, em verso hexassilábico, encontra-se dividido em duas partes. A primeira delas documenta a convivência passada entre poeta e amada:

Lembras-te, meu amor,
Das tardes outonais,
Em que íamos os dois,
Sozinhos, passear,
Para fora do povo
Alegre e dos casais,
Onde só Deus pudesse
Ouvir-nos conversar?
Tu levavas, na mão,
Um lírio enamorado,
E davas-me o teu braço;
E eu, triste, meditava
Na vida, em Deus, em ti...
E, além, o sol doirado
Morria, conhecendo
A noite que deixava. (Pascoaes 1998, 146)

Essa convivência era, como se percebe nos últimos três versos citados, particularmente vespertina. O fim de tarde é dado pela imagem de uma separação inevitável: ao pôr-se no horizonte, o sol perde a noite, que fica no seu lugar. Esta passagem ominosa do dia à noite reflecte-se no modo como o poeta, um pouco mais à frente, antecipa a perda fatal da amada:

Em cada tua palavra,
Havia etérea dor
Por isso, a tua voz
Me impressionava tanto!
E punha-me a cismar
Que eras tão boa e pura,
Que, muito em breve – sim! –,
Te chamaria o céu! (Pascoaes 1998, 148-49)

É justamente com essa fatalidade, aqui agourada, que a primeira parte do poema encerra:

E uma vez, quando a noite
Amortalhava a aldeia,
Tu gritaste, de susto,
Olhando para a serra:
– Que incêndio! – e eu, a rir,
Disse-te – É a lua cheia!...
E sorriste também
Do teu engano. A lua
Ergueu a branca fronte,
Acima dos pinhais,
Tão ébria de esplendor,
Tão casta e irmã da tua,
Que eu beijei, sem querer,
Seus raios virginais.
E a lua, para nós,
Os braços estendeu.
Uniu-nos num abraço,
Espiritual, profundo;
E levou-nos assim,
Com ela até ao céu
Mas, ai, tu não voltaste
E eu regresssei ao mundo. (Pascoaes 1998, 149-50)

O clímax amoroso, atingido sob o olhar atento da lua cheia, coincide com a morte da amada e a separação dos dois amantes. Na segunda parte do poema, portanto, o poeta medita a sós, lembrando a amada agora ausente:

Um raio de luar,
Entrando de improviso,
No meu quarto sombrio,
Onde medito, a sós,
Deixa, a tremer, no ar,
Um pálido sorriso,
Um murmúrio de luz
Que lembra a tua voz... (Pascoaes 1998, 151)

A lembrança é obstinada, e a ausência física da amada não o impede de senti-la em tudo aquilo que o rodeia:

Tudo de ti me fala,
Ó meu longínquo amor:
As árvores, a névoa,
Os rouxinóis e o mar.
Se passo por um lírio,
Às vezes, distraído,
Chama por mim, dizendo:
'Oh! não te esqueças dela!'
Diz-mo também, chorando
O vento dolorido.
Diz-mo a fonte, a cantar,
Diz-mo, a brilhar, a estrela.
E vejo, em toda a luz,
Teus olhos a fulgir.
Como adivinho, em tudo,
A alma que perdi! (Pascoaes 1998, 152)

Desapossado da sua amada, que neste passo é feita equivaler à alma perdida, o poeta reage, como que por um mecanismo de compensação, reconhecendo-a agora em todo o mundo circundante. Esta expansão (de um único corpo físico ao conjunto de todos os corpos exteriores) culmina com a absoluta identificação, pouco depois, da amada com a Natureza:

Quando, em manhãs d'Abril,
Acordo, de repente,
E vejo, no meu quarto,
O sol entrar, sorrindo,
Julgo ver, ante mim,
Teu corpo resplendente,
Tua trança de luz,
Teu gesto suave e lindo.
Descubro-te, mulher,
Da Natureza inteira,
Porque entendo a floresta,
A névoa, o céu doirado,
A estrela a arder, no Azul,
A lenha, na lareira
E o lírio que, na cruz
Do outono, está pregado. (Pascoaes 1998, 154)

A união material, consumada em tempos num abraço entre dois corpos, dá assim lugar a uma união espiritual, que permite ao poeta, sem outra existência amorosa que não a solidão interior, ligar-se à exterioridade em que a amada agora inere:

Um vago e etéreo laço
Prende-me ao teu imenso
E livre coração,
Que abrange o mundo inteiro
E ocupa todo o espaço,
E que vai povoar
A minha solidão.
Por isso, eu vivo sempre,
Em doce companhia,
Com o pobre que pede
E a estrela que fulgura;
E, assim, a minha alma,
Igual à luz do dia
Derrama-se, no céu,
Em ondas de ternura. (Pascoaes 1998, 155-56)

O poema de Pascoaes dá na verdade conta de uma descoberta prodigiosa. Enquanto a amada o acompanhava, na primeira parte do poema, o poeta só tinha existência exterior. Não obstante as premonições da desgraça, o lugar interior a que seria remetido após a separação não se lhe apresenta ainda. Ora, o que a perda da amada faz é precipitar diante do poeta o abismo da interioridade. Sem a companhia exterior da amada, o poeta volta-se inevitavelmente para dentro de si mesmo, descobrindo-se vazio. Essa descoberta desoladora leva-o a evocá-la pela lembrança, e aos poucos a amada perdida é reencontrada e convertida na totalidade da Natureza que o rodeia. A alma, aquilo que o poeta de facto desconhecia antes de perdê-la (note-se que a amada desaparecida é identificada com a alma perdida), coincide portanto com aquilo que há do lado de fora do poeta. Privado da presença arrebatadora dela, como aliás o dia se vê privado do sol ao anoitecer, e deparando-se agora com a paisagem nocturna do seu interior, onde nada há que possa ser visto e adorado, o poeta recorre à memória. E aquilo que lá descobre é justamente a fonte de onde emanava a claridade perdida. Ao mesmo tempo que lhe dá a conhecer a interioridade a que está agora remetido, a ausência daquele objecto exterior cuja presença o distraía dessa interioridade dá-lhe igualmente a conhecer, por contraste, a exterioridade que perdeu. O que descobre é que a sua alma, figurada antes de conhecê-la numa amada que o acompanhava e depois na totalidade da Natureza, é aquilo que há do lado de fora quem ele é.

É essa descoberta, no fundo, que se encontra condensada nos dois versos do poema de Pascoaes que Pessoa frequentemente cita como representativos dele¹¹:

A folha que tombava
Era alma que subia... (Pascoaes 1998, 148)

Mais do que um prenúncio da morte da amada (os versos surgem ainda na primeira parte), estes dois versos assinalam no fundo o prodígio do autoconhecimento que o poema procura retratar. Se à queda de um corpo (uma folha caduca ou uma amada perdida) se segue a ascensão da alma correspondente, à ausência material daquilo que até então nos alumiará os dias sucederá a sua presença espiritual.

Ora, é precisamente esse movimento ascensional, da finitude da inconsciência à plena consciência de si mesmo, que *O Pastor Amoroso* de Alberto Caeiro assinala. Não é só na qualidade abstracta da amada, portanto, que esse ciclo de poemas se assemelha ao notável poema de Pascoaes. Num caso e noutro, o amor é de tipo metafísico. E é aliás por sê-lo que a abstracção da amada se impõe.

Os dois primeiros poemas de *O Pastor Amoroso*, datados de 6 de Julho de 1914, foram escritos no rescaldo da criação heteronímica. Durante quinze anos, contudo, Pessoa não voltou a trabalhar no ciclo. Não é aqui o lugar para averiguar porquê, mas, depois de década e meia de silêncio absoluto a respeito do caso amoroso do mestre, num intervalo de apenas oito meses (entre Novembro de 1929 e Julho de 1930) são escritos cinco novos poemas¹². No poema em que a descrição da actividade amorosa de Caeiro é retomada, a 18 de Novembro de 1929¹³, lê-se o seguinte: “amei, e não fui amado, o que

11 Logo em “Reincidindo...”, o segundo dos três artigos publicados na revista *A Águia* em 1912, Pessoa faz uso destes dois versos de Pascoaes para demonstrar a suposta elevação da nova corrente poética portuguesa: “Ainda que o espaço seja para pouco, duas expressões, que qualquer leitor das coisas do tempo reconhecerá como provavelmente citáveis como representativas, podem aduzir-se aqui, para alívio de cépticos. Tomemos isto, de Teixeira de Pascoaes: ‘A folha que tombava/ era alma que subia,’. E isto de Jaime Cortesão: ‘E mal o luar os molha,/ os choupos, na noite calma,/ já não têm ramos nem folha,/ são apenas choupos d’Alma.’. Em nenhuma literatura do mundo atingiu nenhum poeta maior elevação do que estas expressões, e especialmente a extraordinária primeira, contêm” (Pessoa 2000a, 29). Pessoa torna a citar os versos de Pascoaes em “A Nova Poesia Portuguesa no seu aspecto psicológico”, o terceiro dos artigos para *A Águia*, mas desta vez como ilustrativos de um caso daquilo a que chama “ideação complexa”: “Finalmente, entendemos por ideação *complexa* a que traduz uma impressão ou sensação simples por uma expressão que a complica acrescentando-lhe um elemento explicativo, que, extraído dela, lhe dá um novo sentido. A expressão subtil *intensifica*, torna *mais nítida*; a expressão *complexa dilata*, torna *maior*. A ideação *subtil* envolve ou uma directa intelectualização de uma ideia, ou uma directa emocionalização de uma emoção: daí o ficarem mais nítidas, a ideia por mais ideia, a emoção por mais emoção. A ideação *complexa* supõe sempre ou uma intelectualização de uma emoção, ou uma emocionalização de uma ideia: é desta heterogeneidade que a complexidade lhe vem. São da ideação complexa, por exemplo, os versos de Mário Beirão: ‘A boca, em morte e mármore esculpida,/ sonha com as palavras que não diz;’. De Teixeira de Pascoaes: ‘A folha que tombava/ era alma que subia;’. E expressões como *choupos d’Alma* de Jaime Cortesão ou o *ungido de universo* de Guerra Junqueiro.” (Pessoa 2000a, 43-44). Em resposta a um inquérito literário organizado por Boavida Portugal nas páginas do jornal *República*, Adolfo Coelho comenta de modo depreciativo os artigos de Pessoa n’*A Águia*. A esse texto, publicado a 16 de Setembro de 1912 no dito jornal, Pessoa reage, aproveitando aliás o convite para participar no inquérito em curso, com uma carta a Boavida Portugal que vem a ser publicada no jornal *República* a 21 de Setembro com o título “Uma Réplica ao snr. dr. Adolfo Coelho”, e onde se lê o seguinte: “Para não fugir, porém, ao exemplo directo e individual, examinemos aqueles dois trechos citados por mim e re-citados pelo professor Adolfo Coelho, cuja erudita incompreensão não encontrou diferença entre eles e uma estância, citada, de Byron, inteiramente diversa no seu sentimento, perfeitamente romântico, de Natureza como Natureza. O primeiro trecho é este, de Jaime Cortesão: ‘E, mal o luar os molha,/ os choupos, na noite calma,/ já não têm ramos nem folha,/ são apenas choupos de alma.’. Aqui temos, flagrantissimamente, o material concebido como espiritual – *choupos de alma*. Vejamos o outro trecho: são os dois versos de Pascoaes: ‘A folha que tombava/ era alma que subia’. Aqui temos o *acto material*, que é a queda de uma folha, concebido como *acto espiritual*; e repare o professor Adolfo Coelho que Pascoaes *não compara* a queda da folha à ascensão da alma – a queda da folha, é materialmente, a subida da alma” (Pessoa 1999a, 51-52).

12 Sigo a edição de Ivo Castro, que considera que o ciclo se compõe de sete unidades e não de oito, como noutras edições anteriores (Pessoa 2015, 241-42).

13 Destes cinco poemas finais, este é o único, aliás, que não é datado de Julho de 1930. O ciclo é portanto retomado em Novembro de 1929, com esse poema, mas só oito meses depois conheceria os últimos quatro poemas.

só vi no fim” (Pessoa 2015, 68)¹⁴. O caso amoroso é assim retomado para lhe dar um desfecho: trata-se de um amor não-correspondido.

Ficar a saber que não foi amado acarreta, porém, um segundo tipo de saber. Leiam-se os primeiros seis versos do poema:

Talvez quem vê bem não sirva para sentir
E não agrade por estar muito antes das maneiras.
É preciso ter modos para todas as cousas,
E cada cousa tem o seu modo, e o amor também.
Quem tem o modo de ver os campos pelas hervas
Não deve ter a cegueira que faz fazer sentir. (Pessoa 2015, 68)

O poema começa com uma conjectura, que não serve senão de explicação para o fracasso amoroso, e logo uma tese se elabora em torno dela: a todas as coisas compete um modo de estar no mundo, sugere Caeiro, e quem se caracteriza por ver bem, como ele, não deve cair no erro de se pôr a sentir. Cada macaco no seu galho, portanto. Caeiro via bem precisamente por não deixar que coisas como os sentimentos interferissem no processo de visão, pelo que o episódio amoroso, de que agora parece estar a convalescer, lhe terá afectado sobretudo o bom uso da visão. Deste ponto de vista, a convalescença parece prometer um regresso ao passado, como se tivesse estado de cabeça baixa durante uns tempos e agora, tornando a erguê-la, voltasse a ver tudo como dantes:

Amei, e não fui amado, o que só vi no fim,
Porque não se é amado como se nasce mas como acontece.
Ella continúa tam bonita de cabelo e bocca como de antes
E eu continuo como era de antes, sósinho no campo.
Como se tivesse estado de cabeça baixa,
Penso isto, e fico de cabeça alta
E o grande sol queima a vontade de lagrimas que nao posso deixar
de ter. (Pessoa 2015, 68)

A promessa é vã; nada voltará a ser como antes. A acção de sentir a que Caeiro se dedicou durante o estado de enamoramento, que contrasta com a acção de ver a que se dedicava anteriormente, não é apenas uma forma de cegueira temporária. Sentir não é apenas não-ver; é ver para dentro. É isso que sobressai da exclamação com que o poema prossegue:

Como o campo é vasto e o amor interior!
Olho, e esqueço, como secca onde foi agua e nas arvores desfólha.
(Pessoa 2015, 68)

O que o episódio amoroso proporcionou foi uma inversão da direcção do olhar: Caeiro deixou de ter olhos apenas para a vastidão exterior, que era no fundo aquilo que melhor o definia em *O Guardador de Rebanhos*, e passou a olhar para dentro de si. Eis então o segundo tipo de saber atrás anunciado, a consequência fatal: Caeiro passa a reparar em si mesmo. Leia-se o conjunto de versos com que o poema termina, e que aparecem redigidos nas costas da mesma folha:

Eu não sei fallar porque estou a sentir.
Estou a escutar a minha voz como se fosse de outra pessoa,
E a minha voz falla d’ella como se ella é que fallasse.
Tem o cabelo de um louro amarello de trigo ao sol claro,
E a bocca quando falla diz cousas que não ha nas palavras.
Sorri, e os dentes são limpos como pedras do rio. (Pessoa 2015, 69)¹⁵

14 BNP/E3 68-14r.

15 BNP/E3 68-14v.

Ao sentir enquanto fala, Caeiro desdobra-se no que escuta e no que fala. A sua voz adquire autonomia e passa a pertencer a uma segunda pessoa, na qual o cabelo louro e o sorriso, dois dos principais atributos de Caeiro¹⁶, também inerem.

Esse desdobramento, que aqui parece ter o seu início, é de tal modo definitivo num dos poemas de Julho de 1930 que Caeiro fala de si já na terceira pessoa:

O pastor amoroso perdeu o cajado,
E as ovelhas tresmalharam-se pela encosta,
E, de tanto pensar, nem tocou a flauta que trouxe para tocar.
Ninguém lhe apareceu ou desapareceu... Nunca mais encontrou
o cajado.
Outros, praguejando contra elle, recolheram-lhe as ovelhas.
Ninguém o tinha amado, afinal.
Quando se ergueu da encosta e da verdade falsa, viu tudo:
Os grandes valles cheios dos mesmos varios verdes de sempre,
As grandes montanhas longe, mais reaes que qualquer sentimento,
A realidade toda, com o ceu e o ar e os campos que estão presentes,
E sentiu que de novo o ar lhe abria, mas com dor, uma liberdade no
peito. (Pessoa 2015, 70)¹⁷

Embora a convalescença pareça aqui finalizada, Caeiro já não é exactamente o mesmo de antes. Não só o cajado perdido não volta a ser encontrado, razão pela qual talvez seja agora um pastor e não um guardador de rebanhos, como a liberdade readquirida se faz acompanhar de alguma dor. Entre o momento em que, apaixonando-se, direccionou a visão para dentro de si e o momento em que, enchendo o peito de liberdade e sentindo o primeiro sinal da tuberculose que haveria de vitimá-lo¹⁸, a redireccionou de novo para o lado de fora, dá-se pois uma alteração profunda em Caeiro.

Ao contrário do que seria expectável, essa alteração justifica-se menos pelo aparecimento na vida de Caeiro de uma pessoa que lhe motiva o amor do que pela ausência dela. Em *O Pastor Amoroso*, Caeiro está sempre na posição daquele que sente a falta da mulher amada. É por estar desacompanhado, e não o contrário, que o seu olhar se volta para o seu interior, porque é aí, recorrendo à imaginação, que pode encontrar o objecto que procura. É isso que esclarecem os primeiros cinco versos de outro dos poemas de 10 de Julho de 1930:

Passei toda a noite, sem saber dormir, vendo sem espaço a figura d'ella
E vendo-a sempre de maneiras diferentes do que a encontro a ella.
Faço pensamentos com a recordação do que ella é quando me falla,
E em cada pensamento ella varia de accordo com a sua similhaça.
Amar é pensar. (Pessoa 2015, 69)¹⁹

16 Veja-se como Álvaro de Campos o caracteriza, numa das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro* publicada em 1931 no número 30 da revista *presença*: “O cabelo, quasi abundante, era louro, mas, se faltava luz, acastanhava-se. [...] O gesto era branco, o sorriso era como era, a voz era igual, lançada num tom de quem não procura senão dizer o que está dizendo – nem alta, nem baixa, clara, livre de intenções, de hesitações, de timidez. [...] A expressão da boca, a última cousa em que se reparava – como se falar fôsse, para êste homem, menos que existir –, era a de um sorriso como o que se atribui em verso às cousas inanimadas belas, só porque nos agradam – flores, campos largos, águas com sol –, um sorriso de existir, e não de nos falar” (Pessoa 2012, 93-94).

17 BNP/E3 67-64r.

18 É esta a causa da morte, segundo a carta de 13 de Janeiro de 1935 a Adolfo Casais Monteiro: “Caeiro era de estatura média, e, embora realmente frágil (morreu tuberculoso), não parecia tão frágil como era [...]” (Pessoa 1999b, 345). O mesmo se confirma, de resto, num texto de Ricardo Reis (BNP 21-73 a 74): Alberto Caeiro da Silva nasceu em Lisboa a [16] de Abril de 1889, e nessa cidade faleceu, tuberculoso, em ☒ de ☒ de 1915” (Pessoa 2003, 45).

19 BNP/E3 67-65r.

Amar equivale a pensar porque o amor, sendo uma forma de união permanente entre o amante e a amada, impõe que se pense na amada sempre que ela não puder ser vista. Não podendo usufruir da presença real da amada, Caeiro pensa nela de modo a tê-la o mais perto possível. A ausência dessa amada é por isso fundamental para a inversão do sentido do olhar que caracteriza a acção de sentir. Caeiro passou a sentir, quando antes somente via, porque ficou sozinho.

Ainda que os primeiros versos do terceiro dos poemas escritos a 10 de Julho de 1930 pareçam sugerir o contrário, é de facto a ausência do objecto de desejo, e não a sua presença arrebatadora, que lhe desperta a imaginação, na medida em que não vê-la induz a imaginá-la:

O amor é uma companhia.
Já não sei andar só pelos caminhos,
Porque já não posso andar só.
Um pensamento visível faz-me andar mais depressa
E ver menos, e ao mesmo tempo gostar bem de ir vendo tudo.
Mesmo a ausência d'ella é uma coisa que está commigo.
E eu gosto tanto d'ella que não sei como a desejar.
Se a não vejo, imagino-a e sou forte como as arvores altas.
Mas se a vejo tremo, não sei o que é feito do que sinto
na ausencia d'ella.
Todo eu sou qualquer força que me abandona.
Toda a realidade olha para mim como um girasol com a cara d'ella
no meio. (Pessoa 2015, 69)²⁰

Caeiro já não anda só pelos caminhos, como o afirma, mas apenas na medida em que agora possui a faculdade, que antes não possuía, de se fazer acompanhar imaginativamente por aquela que deseja. O amor impõe-lhe que pense na amada ao mesmo tempo que vê o que quer que tenha diante dos olhos, e isso faz com que ande mais depressa e veja menos do que antes via. Essa simultaneidade é flagrante no símile proposto no verso com que o poema termina, quando a realidade exterior é comparada a um girassol no centro do qual, fitando-o, figuraria o rosto da amada. Ao sobrepor à visão o pensamento a que a ausência da amada o impele, sobrepõe à realidade que vê a amada em quem pensa. Caeiro já não sabe andar sozinho não porque tenha encontrado quem agora o acompanhe, mas porque aprendeu a imaginar companhias.

Se, em *O Pastor Amoroso*, Caeiro se encontra afinal sozinho, e a companhia da amada pode apenas ser imaginada, é a um tempo anterior ao da elocução desse ciclo de poemas que a presença dela deve ser associada. Esse tempo não é outro, na verdade, que não o da elocução d'*O Guardador de Rebanhos*. Estes dois ciclos de poemas, *O Guardador de Rebanhos* e *O Pastor Amoroso*, devem aliás ser entendidos como um díptico. O regime diurno do primeiro, onde a claridade é quase sempre impositiva e Caeiro vê tudo com a nitidez com que as coisas podem ser vistas durante o dia, contrasta de modo evidente com o regime nocturno do segundo. Além do poema, já discutido, em que Caeiro pensa na amada por não conseguir adormecer²¹, também o segundo dos dois poemas de *O Pastor Amoroso* escritos logo em Julho de 1914 convida a associar a presença da amada à claridade diurna e, por contraste, a ausência dela à noite:

20 BNP/E3 67-63r.

21 BNP/E3 67-65r.

Está alta no céu a lua e é primavera
Penso em ti e dentro de mim estou completo.

Corre pelos vagos campos até mim uma brisa ligeira.
Penso em ti, murmuro o teu nome; não sou eu: sou feliz.

Amanhã virás, andarás comigo a colher flores pelo campo,
E eu andarei contigo pelo campo a ver-te colher flores.

Eu já te vejo amanhã a colher flores comigo pelos campos,
Mas quando vieres amanhã e andares comigo realmente a colher flores,
Isso será uma alegria e uma novidade para mim. (Pessoa 2015, 68)²²

O que estou a sugerir é que estes dois ciclos de poemas de Caeiro correspondem, no fundo, às duas metades da “Elegia do Amor” de Teixeira de Pascoaes. Tal como na segunda parte do poema de Pascoaes, por exemplo, é a ausência da amada em *O Pastor Amoroso* que precipita a projecção dela na Natureza. E, tal como acontece em Pascoaes, é à própria alma de Caeiro que esta mulher abstracta deve ser associada.

Enquanto usufrui daquilo que permite um acesso imediato e irrestrito à realidade exterior, ou seja, da claridade diurna ou do astro solar que a justifica, Caeiro não tem motivos para voltar o olhar para o seu interior e, por conseguinte, não acusa o conhecimento de si mesmo. É nessas circunstâncias que se encontra em *O Guardador de Rebanhos*. O mesmo se passa, como procurei defender, enquanto Pascoaes goza da companhia da sua amada, na primeira parte do poema. Ora, é a revogação desse privilégio que, num caso e noutro, força o poeta, antes de mais nada, a identificá-lo como privilégio. Findo o regime diurno d’*O Guardador de Rebanhos* (note-se que os últimos dois poemas do ciclo decorrem ao anoitecer), Caeiro fica às escuras. Sem a claridade diurna que tornara possível a plena experiência sensorial que o constituía até esse momento, apercebe-se de que alguma coisa houvera, e deixara entretanto de haver, que assim o possibilitava. É essa mudança de regime, portanto, que o alerta para a existência de uma figura agora ausente e que, feita coincidir com a causadora de tudo o que conhecia, não poderia não amar.

Sem essa amada em potência (a claridade diurna que o acompanha ao longo d’*O Guardador de Rebanhos*, o astro solar que no fundo assegura tal claridade ou mesmo a visão nítida de que Caeiro se vale), que o fazia olhar só para fora de si, Caeiro nota-lhe a ausência, olha para o seu interior e reconhece-a lá dentro. É esse movimento, e a descoberta íntima em que culmina, que justificam o desdobramento a que aludi anteriormente e também o axioma que serve de título a este texto: “Quem ama é diferente de quem é”. A ideia é formulada num conjunto de versos escritos à mão e, com algumas rasuras e emendas, no dactiloscrito do último dos poemas de *O Pastor Amoroso*, datado de 23 de Julho de 1930:

Quem ama é diferente de quem é,
É a mesma pessoa sem ninguém.
Não tenho paciência para os grandes campos abstractos.
(Pessoa 2015, 257)²³.

22 BNP/E3 67-56r.

23 BNP/E3 67-67r.

De acordo com estes versos, a pessoa que ama é exactamente igual à pessoa que sempre fora, com a diferença de agora não dispor de companhia. Essa companhia, tornada pessoal na palavra “amigo”, rasurada e preterida em favor do indefinido “ninguém”²⁴, é aquilo que constitui a essência de Caeiro n’*O Guardador de Rebanhos*. Se, n’*O Pastor Amoroso*, Caeiro é aquele que ama e, como tal, se encontra sozinho, n’*O Guardador de Rebanhos* é aquele que, na companhia natural e imperceptível de um amigo, simplesmente é. “Ser”, no vocabulário de Caeiro, implica o laço indestrutível entre a coisa que se é e aquilo que a anima, e é essa unidade (entre corpo e alma, se quisermos) que o caracteriza n’*O Guardador de Rebanhos*. Ainda que tenha como produto o sentimento amoroso, o reconhecimento da existência de uma companhia quebra essa unidade primordial, e é por isso que “amar” significa ser a mesma pessoa sem, no entanto, a companhia discreta de antes.

Esse processo de reconhecimento implica, como sugeri atrás, um desdobramento. A ausência de uma companhia exterior obriga Caeiro a voltar o olhar para dentro de si mesmo e, ao fazê-lo, é a si próprio que lá encontra. A aquisição da consciência de si não é, todavia, imediata. Vislumbrada desse modo no seu mundo interior, a mesma alma ignota que sempre o acompanhara sem que disso se apercebesse é então materializada numa amada a quem é suposto unir-se. É esse sentimento amoroso que afasta Caeiro da visão nítida das coisas que o caracterizava em *O Guardador de Rebanhos*, e é por reconhecer depois na amada a pessoa que ele próprio é que não só descobre que nem sequer existia quem lhe pudesse retribuir o amor como descobre também que não mais poderia voltar a ser a pessoa que tinha sido. O episódio amoroso não lhe é fatal por causa do amor, ou pelo fracasso dele, mas pelo milagre da autodescoberta em que termina²⁵.

Este mesmo processo de autodescoberta tinha na verdade sido experimentado por Pessoa, e exactamente nos mesmos termos, poucos meses antes da criação de Caeiro, num longo poema datado de 2 de Dezembro de 1913. Transcrevo as seis sextilhas iniciais:

Amei-te e por te amar
Só a ti eu não via...
Eras o céu e o mar,
Eras a noite e o dia...
Só quando te perdi
É que eu te conheci...

Quando te tinha diante
Do meu olhar submerso
Não eras a minha amante...
Eras o Universo...
Agora que te não tenho
És só do teu tamanho.

Estavas-me longe na alma,
Por isso eu não te via...
Presença em mim tão calma,
Aue eu a não sentia.
Só quando meu ser te perdeu
Vi que não eras eu.

24 Além do terceiro destes três versos, que foi integralmente rasurado, também há rasuras no segundo verso: a preposição “sem” aparece a substituir a preposição rasurada “com” e o indefinido “ninguém” aparece a corrigir o substantivo “amigo”, também rasurado. Dependendo da simultaneidade ou não dessas rasuras (a preposição “com” e o substantivo “amigo” podem ter sido rasurados e substituídos ao mesmo tempo ou em momentos diferentes), é de ponderar três versões alternativas desse verso: 1) “É a mesma pessoa com amigo”; 2) “É a mesma pessoa com ninguém”; 3) “É a mesma pessoa sem amigo”. Privilegio a terceira versão, apenas por questões de argumento.

25 Uma versão maior da leitura de *O Pastor Amoroso* aqui proposta pode ser consultada em *Os Anos da Vida de Ricardo Reis (1887-1936)* (Amado 2019, 427-55).

Não sei o que eras. Creio
Que o meu modo de olhar,
Meu sentir meu anseio
Meu jeito de pensar...
Eras minha alma, fora
Do Lugar e da Hora...

Hoje eu busco-te e choro
Por te poder achar
Nem sequer te memoro
Como te tive a amar...
Nem foste um sonho meu...
Porque te choro eu?

Não sei... Perdi-te, e és hoje
Real no mundo real...
Como a hora que foge,
Foges e tudo é igual
A si próprio e é tão triste
O que vejo que existe. (Pessoa 2005, 196-97)²⁶

Além da mulher abstracta a quem o poeta aqui novamente se dirige, do carácter metafísico do amor, da identificação da amada com a alma ignota que o acompanhava antes de lhe conhecer a existência – além de tudo aquilo que aproxima este poema de *O Pastor Amoroso* de Alberto Caeiro, tal como descrito ao longo deste artigo, é de notar a opção pelo hexassílabo, exactamente o verso cultivado por Pascoaes em “A Elegia do Amor”. A influência do poeta amarantino não podia ser mais evidente.

26 BNP/E3 57-50 a 51.

Bibliografia

Amado, Nuno. 2019. *Os Anos da Vida de Ricardo Reis (1887-1936)*. Lisboa: INCM.

Pascoaes, Teixeira de. 1998. *Para a Luz. Vida Etérea. Elegias. O Doido e a Morte*. Pref. A. Fernandes da Fonseca. Lisboa: Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando. 1999a. *Correspondência: 1905-1922*. Ed. Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando. 1999b. *Correspondência: 1923-1935*. Ed. Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando. 2000a. *Crítica: ensaios, artigos e entrevistas*. Ed. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando. 2000b. *Heróstrato e a Busca da Imortalidade*. Ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando. 2003. *Prosa de Ricardo Reis*. Ed. Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando. 2005. *Poesia: 1902-1917*. Ed. Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine. Lisboa: Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando. 2007. *Prosa Íntima e de Autoconhecimento*. Ed. Richard Zenith – Obra Essencial de Fernando Pessoa. Lisboa: Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando. 2012. *Prosa de Álvaro de Campos*. Ed. Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello; colab. Jorge Uribe. Lisboa: Babel.

Pessoa, Fernando. 2015. *Poemas de Alberto Caeiro*. Ed. Ivo Castro. Lisboa: INCM.

Pessoa, Fernando. 2016. *Obra Completa de Alberto Caeiro*. Ed. Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta-da-china.

Eduardo Lourenço e Fernando Pessoa: poesia, mundo, negatividade

Este texto pressupõe uma pragmática específica, já que se enquadra numa homenagem a Eduardo Lourenço, neste caso o Lourenço pessoano. Esclareço que tenho muito gosto em participar nesta homenagem, pois devo a Eduardo Lourenço, ao crítico, ao pensador, mas sobretudo ao ensaísta, uma parte significativa da minha formação. Alguns de nós recordarão momentos em que figuras distintas das nossas Escolas, quando confrontadas com textos ou posições de Eduardo Lourenço, reagiam, mais ou menos desprezivamente, comentando: “Um ensaísta!” Acho que foram reações como essa que me fizeram perceber a separação de águas na universidade e optar por um dos lados, no caso o de Eduardo Lourenço, ou seja, o do ensaísmo.

Um combate por Pessoa, pelo ensaísmo e pelo Moderno

Essa reação ajuda-me a entrar em matéria, pois quando da morte de Eduardo Lourenço certos intervenientes vieram denunciar (com aquela excitação que evidencia o investimento narcísico pressuposto pela denúncia) o consenso em torno do falecido, extrapolando daí para aquilo que supostamente seria uma tendência de Lourenço para um privilégio do consenso na nossa cultura. Uma vida longa dá para tudo, como sabemos, e até dá para se ser póstumo em vida, o que significa que é possível que no ocaso da sua vida Eduardo Lourenço tenha visto a sua obra envolvida num consenso, de resto bastante equivocado. Mas fazer disso a marca de água do seu percurso é de uma flagrante injustiça, já que de facto o que o marcou foi exatamente o oposto. É difícil saber por onde começar a esse respeito, mas eu começaria pelo abandono de uma carreira universitária seguramente de sucesso na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, optando antes pela instabilidade de posições menores em universidades no estrangeiro, na Europa e no Brasil. E integraria ainda nesse abandono ou recusa os textos das *Heterodoxias*, que submetem a cultura portuguesa a uma dura crítica em nome da Europa que sempre foi a sua bússola. Mas para o que nos traz aqui eu destacaria duas intervenções decisivas de Eduardo Lourenço no combate por Pessoa na cena literária e cultural portuguesa – pois convém recordar, ainda que isso hoje pareça remoto e estranho, sobretudo num evento e num local destes, que houve um tempo em que foi necessário travar um combate por Pessoa.

A primeira intervenção, de 1952, é o texto “Explicação pelo inferior ou a crítica sem classe contra Fernando Pessoa”. A este respeito, Pedro Sepúlveda, na introdução ao seu volume de textos pessoais do autor nas Obras Completas, afirma justamente que “Eduardo Lourenço inicia as suas publicações pessoais através de apreciações críticas aos principais estudos sobre a obra” (Sepúlveda 2020, 16). Eu diria que “apreciações críticas” é escasso, porque demasiado cordato, para qualificar o que está em pauta neste texto e no que referirei a seguir. Recordo o início do texto, que é um daqueles inícios de Lourenço que não se esquece: “Tivemos a explicação pelo sexo. Agora temos de aguentar, a todas as horas e de todas as maneiras, a explicação pelos interesses de classe” (Lourenço 2020, 49). Logo a seguir, o autor descreve essa crítica como estando “apostada em nos meter pelos olhos dentro que a ideia de classe e suas variações são o expediente universal, a chave miraculosa que pela primeira vez nos fazem aceder às verdes pradarias da bem-humorada compreensão científica da realidade” (Lourenço, *ibidem*). O texto é inclemente e, sendo muito óbvios os seus alvos, convém notar que ao publicá-lo, seguramente no termo de um processo muito meditado, Eduardo Lourenço se demarca publicamente da geração neorrealista, que a mais de um título, embora de forma muito ambígua, era *a sua geração*, pelo menos em Coimbra¹. Essa demarcação, que no plano pessoal foi seguramente complicada, faz-se *por intermédio* e *por causa* de Pessoa, transportando consigo o gráfico das limitações do neorrealismo no enfrentamento da experiência moderna do sujeito e, mais latamente, da própria experiência da literatura moderna. Ao fazê-lo, Eduardo Lourenço coloca-se naquele lugar incómodo que sempre seria o seu no campo intelectual da oposição ao regime, sem nunca abandonar uma referência latamente socialista, mas sem ceder aos dogmatismos e unanimismos frentistas, fosse em matéria literária ou política. Desejo insistir neste ponto: em Eduardo Lourenço, Pessoa é não apenas um universo poético maior, mas uma obra que devém uma instância crítica *de toda a literatura e cultura portuguesas modernas*. É com Eduardo Lourenço que o século XX português começa a ser “o século e a era de Pessoa”, razão pela qual estas demarcações iniciais são indispensáveis, pois operam cirurgicamente sobre o corpo histórico da literatura portuguesa, relendo-o profundamente em regime revisionista e criando, nesse processo, clivagens insanáveis.

A segunda intervenção, de 1960, é o ensaio “*Presença* ou a contra-revolução do modernismo português”, publicado inicialmente sem a interrogação, de resto inconvincente, que matizará a tese em edições posteriores. Trata-se de um ensaio preparado por ensaios anteriores, sobretudo “O desespero humanista de Miguel Torga e o das novas gerações”, de 1955, no qual encontramos já os pares dialéticos Torga-Régio, de um lado, e Sá-Carneiro-Pessoa do outro². Se com a intervenção de 1952 Eduardo Lourenço se demarcara do neorrealismo, é chegada agora a altura de se demarcar do *presencismo*. Mas, bem vistas as coisas, que sentido faz demarcar-se Lourenço em 1960 de uma geração cujo órgão iniciara a sua publicação em 1927, extinguindo-se em 1940?

Obviamente, não é tanto a *presença* que interessa a Eduardo Lourenço, mas sim o *Orpheu* como “autêntica revolução poética, sem paralelo na história literária portuguesa” (Lourenço 2016, 145). Essa revolução, com a qual “A noite e o inexpugnável caos haviam aflorado, por inesquecíveis

1 O tópico é recorrente em Lourenço mas encontra-se suficientemente bem expresso no texto introdutório a *Tempo e Poesia*, o ensaio “Crítica e Metacrítica. Balizas para um itinerário sem elas”, quando o autor afirma: “A geração a que (mal) pertencem – geração de pais, mesmo se não tem filhos – apresenta uma configuração singularíssima. É, no mais alto grau, uma geração crítica e, pior ou melhor do que isso, hiper crítica” (Lourenço 2016, 60). Fiquemo-nos, pois, com esse (mal) pertencer a uma geração hiper crítica, aspeto fundamental do perfil do autor.

2 Essa preparação é também reconhecível no ensaio “Orpheu ou a Poesia como Realidade”, publicado em 1955 no volume *Tetracórnio – Antologia de Inéditos de Autores Portugueses Contemporâneos*, organizado por José-Augusto França. A ideia, que percorre o ensaio de 1960, de *Orpheu* como aventura poética radical está já presente nesse ensaio, em palavras como estas: “Na verdade foi como se, descrentes, tivessem entrevisto Deus na poesia. Pelo menos ela lhes pareceu todo-poderosa, invisível, insubornável e somente acessível aos que pagam por ela um preço incomum. Em suma, ela lhes foi o encontro ou o desencontro supremo e sem fim” (Lourenço 2016, 79).

instantes, enegrecendo tudo” (Lourenço, *ibidem*) – segue-se a lista desse tudo, que vai de Camões a Garrett –, fora objeto de uma leitura tipicamente reformista, em grande medida comandada pelas figuras da *presença*, empenhadas, longamente empenhadas, em “reduzir a *estranheza*” do caso Pessoa, para citar as páginas iniciais do *Pessoa Revisitado*³. Como Eduardo Lourenço afirma, e gostava de chamar a atenção para o teor destas palavras, “esta absoluta consumpção foi digerida como um acidente, falha técnica ou miséria corporal”, após o que foi retomado “o grande baile da nossa boa consciência poética” (Lourenço 2016, 145). Trata-se, no fundo, de não aceitar a domesticação da História, tentando recuperar uma versão sublime da fenomenologia histórica.

A questão, obviamente, implica quer a versão do poético que Eduardo Lourenço nos transmite, quer a versão do discurso crítico que reivindica. O primeiro caso pode ser exemplificado com palavras que descrevem a revolução do *Orpheu* como a “extrema eliminação do natural intervalo” (Lourenço 2016, 146) entre poema e realidade, atravessado por uma absoluta transparência. Permito-me transcrever algumas dessas palavras:

É o poema mesmo que cria a realidade que nós tocamos depois de o ter lido. Não é descrição, nem comentário, nem alusão, nem símbolo, nem mesmo sugestão. É imediatamente a respiração e a expiração poética do mundo. Tudo o que eles tocam levanta voo à nossa frente (Lourenço 2016, *idem*).

Não vou desenvolver o tópico da natureza da crítica em Lourenço, que o mesmo sempre descreveu como “um contínuo ato de amor” e uma prática da osmose, o que o leva, no *Pessoa Revisitado*, à afirmação famosa: “Não há génio crítico, mesmo o do crítico de génio” (Lourenço 2020, 219). Queria apenas notar que (i) sem aceitarmos esta exigente conceção do poético como fundação do real, não entendemos nem Eduardo Lourenço nem a natureza do ensaio de 1960; (ii) que quer esta conceção do poético, quer a sua conceção da crítica, nunca foram consensuais na sua leitura de Pessoa bem como na sua prática crítica. Vistas assim, as duas intervenções, contra o neorrealismo e contra a *presença*, por intermédio e por causa de Pessoa, são também duas demarcações de método crítico, em nome de uma conceção intransigente do poético. Na introdução a *Tempo e Poesia* (“Crítica e Metacrítica”), a propósito de métodos críticos, Eduardo Lourenço afirmará, em modo autobiográfico, que “Entre a Scila de um psicologismo idealizante e a-histórico e a Caribde de um marxismo redutor obcecado pela mensagem interventora imediata, se processou então a busca da passagem, sempre aleatória, do noroeste enigmático da geografia crítica” (Lourenço 2016, 63).

Devo confessar que passei a minha vida a ler o ensaio de 1960, que considero o mais relevante ensaio literário português do século XX (e não apenas *sobre* o século XX), talvez por nele se assistir a um combate pela história que é em simultâneo um combate pela poesia como *organon* de uma inteligência do real, um combate por Pessoa e pelo modernismo. Parto, aliás, do princípio de que todos somos mais ou menos filhos do ensaio de 1960, querendo-o ou não. Aliás, um *topos* da crítica presencista mais empenhada na reabilitação do movimento e dos seus corifeus consiste na crítica prévia do ensaio de Lourenço, condição indispensável à legitimação de um objeto danificado, no seu capital simbólico, pelo ensaio em causa. Digamos que, desde 1960, não é possível um discurso crítico sobre Régio e a *presença* sem o prévio enfrentamento do hospedeiro-Lourenço.

3 No texto “Considerações pouco ou nada intempestivas”, que se segue ao “Singular Pr(o)êmio” que abre *Pessoa Revisitado*, e que tanto participa ainda do proêmio como da entrada *ex abrupto* em matéria, Lourenço elenca as reservas a Pessoa, provenientes da *presença*, do neorrealismo ou da estilística (Jacinto do Prado Coelho, neste caso), chamando a atenção para aquilo que têm em comum: “todas *interrogam* Pessoa, todas põem ao poeta e à sua criação *questões* que são mais delas que dele, todas o convocam com um máximo de boa consciência diante da instância crítica. É Pessoa quem deve prestar contas a propósito da sua *estranheza*, tida *a priori* como qualquer coisa de que o autor se deve justificar” (Lourenço 2020, 223).

Naquela que foi a mais lúcida e inteligente reação provinda do campo presenciada ao ensaio de Eduardo Lourenço, Adolfo Casais Monteiro começou por admitir que a sua posição no debate era difícil, “precisamente por pensar que de facto os poetas da Presença de algum modo voltaram atrás” (Monteiro 1995, 77). Embora, como logo a seguir acrescenta, aceitando momentaneamente a tropologia proposta por Lourenço, “entre o avanço e o regresso, entre a revolução e a contra-revolução, [se] tenham fios tão subtis que talvez não haja discurso coerente capaz de os tornar visíveis” (Monteiro, *ibidem*). Pertence aliás ao mesmo Casais Monteiro, e ainda nesse texto intitulado “José Régio antimoderno?”, aquele que é, a meu ver, o mais poderoso argumento alguma vez lançado contra o edifício conceptual de Eduardo Lourenço, argumento que só a debilidade do nosso *ethos* moderno pode explicar não tenha alcançado a ressonância merecida. Como afirma nesse ponto o autor de *Confusão*,

A sedução que sobre mim exerce o ponto de vista do autor nem por isso me oculta as razões que é legítimo opor-lhe, e no primeiro plano das quais creio estar a seguinte: que depois do Fim não pode haver nada. Como poderia a poesia prosseguir para além do fim da essência humana e do fim de Tudo? Isto é: para continuar, a poesia teria de encontrar outro caminho. (Monteiro, *ibidem*)

“Depois do Fim não pode haver nada”: ou, se quisermos, depois do fim apenas o nada e a celebração (estética) dessa negatividade. O argumento é poderoso e, gostaria de acrescentar, intelectualmente honesto, já que Casais Monteiro, ao contrário do que se viria mais tarde a tornar comum, não refuta o ensaio de Eduardo Lourenço por nele haver ontologia a mais e estilística a menos. Talvez fosse legítimo fazê-lo pelo menos num ponto: aquele em que a crítica ontológica de Eduardo Lourenço, propondo (e interiorizando) uma leitura *em abismo* da “negativa presença” de Pessoa, se mostra reticente, pelo menos, em integrar no seu âmbito toda a fenomenologia da vanguarda de um Álvaro de Campos, já que tal negatividade “concorda mal com o delírio exterior e a apropriação fácil da contemporaneidade que define o moderno e a modernidade” (Lourenço 2016, 159). Percebendo a lógica, não posso deixar, contudo, de registar o bloqueio hermenêutico, bem patente ainda na sua desconsideração da aventura futurista ou na sua difícil relação com a obra de Almada Negreiros.

Pelo contrário, e aceitando que Lourenço seja um crítico ontológico, o que, bem vistas as coisas, é tão decente como ser-se um crítico formalista, Casais desenvolve a escatologia da argumentação do ensaísta para o conduzir ao beco sem saída de uma estética negativa que Lourenço apresenta – significativamente, diga-se – sob as roupagens iniciais da “teologia negativa”. Recordo as suas palavras:

Talvez o nome de aventura ontológica negativa – no sentido em que dizemos teologia negativa – seja o mais conveniente para traduzir o núcleo da revolução poética de *Orpheu*, com a condição de não perder de vista que essa ardente experiência do Nada, uma das mais profundas e extremas da poesia universal, é o anverso de um apelo igualmente inominado de Divindade. (Lourenço 2016, 147)

Neste ponto, não me parece que o beco sem saída da crítica ontológica seja muito diverso daquele longamente tematizado por Adorno e traduzido, não sem exasperação ética e política, no mandamento “Il faut continuer”: ou seja, persistir na negação, instalando-a numa modalidade problemática da temporalidade, a da duração. Mas justamente, e se leio bem, do ponto de vista de Lourenço, o “Il faut continuer” não é realizável senão no plano de uma ilusão historicista que, na nossa história do moderno, sutura sem drama formas inconciliáveis da experiência estética (as do *Orpheu* e da *presença*). Sucede, porém, que, e para citar Eduardo Lourenço, “essa ardente experiência do Nada”, aqui concebida como “anverso de um apelo igualmente inominado de Divindade”, ao modo da infundável declinação negativa dos erróneos nomes de Deus, lembra muito o Absoluto hegeliano, o qual exige que vamos morrendo

para o imediato em todas as suas formas. A posição de Lourenço parece-me aqui próxima daquilo que Wlad Godzich, a propósito de Paul de Man, descreve como sendo a noção hegeliana de *Bildung*: “to be cultivated is to practice a form of ascesis, for it requires not so much the acquisition of information or even knowledge but a progressive renunciation of the representational” (Godzich 1983, xxx). Eis como aquilo para que antes chamei a atenção – a debilidade do nosso *ethos* modernista, a sua dificuldade em naturalizar-se no campo das instituições, dos costumes e das práticas discursivas, coisa que afinal ocorrerá, na forma lenificada e pacificada que sabemos, pela mão de António Ferro – acabou por inviabilizar que a crítica da negatividade de Eduardo Lourenço alcançasse interlocutores que permitissem relançar, no debate e na prática estética, a questão da renúncia ao representacional, renúncia que, como sabemos, não define o dramatismo figurativo de Régio. E isso explica, em boa medida, o que veio a ser o moderno depois do modernismo entre nós.

Para resumir este primeiro ponto, tenho uma real dificuldade em perceber onde mora o suposto consenso da intervenção de Eduardo Lourenço *por* Pessoa na cena cultural portuguesa dos anos 50 e 60. É manifesto que nem o Pessoa de Lourenço, nem a sua conceção de poesia, de ensaísmo ou mesmo do Moderno, em grande medida derivados de uma leitura forte da poesia e do poeta da heteronímia, o foram alguma vez.

Iluminismo e niilismo

O Eduardo Lourenço que me marcou na juventude, e suponho que não apenas a mim, mas a toda uma geração, foi o de *O Labirinto da Saudade*, essa versão do “Portugal, questão que eu tenho comigo mesmo” que se tornaria um obsessivo programa de escrita e reflexão multidisciplinar por mais de uma década. Para muitos, aliás, é esse Lourenço, que num sentido profundo é impossível dissociar do dos textos de intervenção no calor e no rescaldo da revolução, bem como da descolonização, que ficou mais gravado na memória de leitores e cidadãos. Recordo que o texto fundamental do livro, intitulado “Psicanálise Mítica do Destino Português”, foi editado na revista *Raiz & Utopia*, número 5/6, de 1978, numa altura em que, em virtude do atraso na edição da revista, o livro já tinha sido publicado. Por sugestão da revista, Lourenço fez acompanhar o texto de um P.S., com o título “Contra o previsível Post-Scriptum”, no qual deveria repensar “o que nele escreveu à luz dos ecos que despertou”⁴. O ensaio vem, aliás, acompanhado de “notas à margem”, da autoria de João Bénard da Costa e António José Saraiva, que, como também se explicita, “quando as fizeram, não conheciam o segundo texto”, ainda de acordo com a nota da Redação. As notas de Bénard da Costa, que combinam o dactiloscrito com o manuscrito, e as de Saraiva, inteiramente e desenfadadamente manuscritas, não ocultam críticas e discrepâncias em relação às teses de Lourenço, no caso do último sem disfarçar o desagrado da leitura: “Este artigo acaba abruptamente dando a impressão de ter ficado em meio. Só como está, parece mais uma manifestação do narcisismo nacional que tão penetrantemente critica” (p. 23). Ao contrário, pois, da lenda que acompanha a consagração pós-1974 de Lourenço, e que acaba de ser relançada na ocasião da sua morte, a verdade é que toda ela decorreu sob o signo da reserva e do desacordo, que lhe exige mesmo, no momento da publicação do seu ensaio mais famoso de interpretação identitária, uma resposta antes e depois de tempo aos “ecos que despertou”. E é claro que, como se percebe pela natureza das reservas desses dois leitores, um dos focos de resistência é, e será sempre, o *ensaio*, tal como Lourenço o praticou.

Vale a pena lembrar a defesa de Lourenço nesse anexo ao ensaio. À acusação de narcisismo, segundo a qual a sua análise do irrealismo português “encerraria o analista no interior da sua análise” (Lourenço 1978, 15), o autor responde que

4 Tal era o caderno de encargos enunciado pelo breve texto proemial da Redação da revista ao ensaio, p. 5.

“todo o discurso crítico encerra o analista no interior da sua análise” (*ibidem*), razão pela qual intitulou como “mítico” o seu discurso, “assumindo assim o seu carácter reiterativo, não demonstrativo, nem conclusivo, tanto mais que não incide sobre *objetos* (naturais ou factuais) mas sobre *representações*” (*ibidem*)⁵. E, depois de se afastar de análises de tipo genético, historicista ou sociologista, esclarece que o faz porque tais análises “se apresentam a si mesmas como *transparentes* sem jamais consciencializar o seu carácter *reductor* ou *totalitário*” (*ibidem*). E termina a sua defesa ao ataque, afirmando a convicção de sempre de que “a nossa relação com a realidade é originária e essencialmente de ordem *simbólica* e por consequência ‘mítica’” (*ibidem*). Razão pela qual, e na medida em que carrega consigo a consciência da matriz simbólica da linguagem que os discursos racionalmente globalizantes tendem a descartar, “só a *poesia* não engana, só ela ‘nos diz’ com o máximo de evidência adequada à relação mítica que nós instituímos connosco mesmos como seres que falamos” (*ibidem*).

O culminar lógico da defesa, na exaltação da verdade linguageira da poesia, expõe, contudo, Lourenço a outra crítica, que não cessará de se reforçar nas décadas seguintes: o facto de que a autognose que recenseia no longo curso da cultura portuguesa passa, nas suas próprias palavras, “sobretudo através de um percurso balizado por *imagens* de nós mesmos oriundas do horizonte *poético* ou mais genericamente *literário*” (*ibidem*). A crítica, que Lourenço restitui em palavras suas, tendia a chamar a atenção para o facto de que a “*representação* literária era uma possibilidade reservada a homens acaso pouco ‘representativos’ do mais comum viver quotidiano do povo português” (*idem*). Haveria, pois, na sua analítica literária, uma “desfasagem” na eleição do objeto em relação ao “*texto cultural* acessível às mais vastas camadas da população portuguesa” (Lourenço 1978, 17). A refutação de Lourenço, que serve para toda a onda posterior de populismo teórico que viria a ser conhecida como Estudos Culturais, é memorável e merece transcrição:

A descida à rua, a vontade de se inscreverem como expressões imediatamente participáveis na dinâmica do quotidiano não lhes confere só por si (à parte a espetacularidade subversiva latente acaso sem autênticos consumidores dela...) nenhum privilégio autognóstico evidente. E o mesmo diria do cinema jovem, que, com raras exceções, parece também existir como quase sempre existiram entre nós as criações futuramente *antologizáveis*, em termos do que, com discutível e demagógica impropriedade, se costuma designar de “elitismo”. (*ibidem*)

O parêntese a meio do texto poderia abarcar o trabalho plástico experimental de autoras como Ana Hatherly, tentando conter, quer por colagem quer por recurso a obras com a forma ou moldura de telas, a explosão sígnica dos cartazes e graffiti revolucionários (refiro-me a Ruas de Lisboa, posteriormente Descolagens da Cidade⁶), num trabalho em rigor situado entre vanguarda e conservação e, em todo o caso, de destinador popular pouco crível (a descrição não sofre perturbação assinalável se tivermos em consideração o seu filme *Revolução*⁷). Não por acaso, aliás, a crítica que Lourenço aceita de melhor grado, já que não a considera inconciliável com a sua perspectiva, é a de Ernesto de Sousa, que, nas suas palavras, “contrapôs, num artigo brilhante e oportuno, o ‘repensar Portugal’, perspectiva reflexa de reflexos, ao ‘imaginar’ Portugal, leitura em ‘prise direta’ e em todos os sentidos mais participável, comunicante e reveladora que a do ‘imaginário’ verbal” (Lourenço 1978, 16).

Mas, ainda assim, Lourenço não deixará de contrapor uma dúvida metódica sobre o ganho da mais valia supostamente introduzida pelas artes plásticas no modelo da autognose identitária:

5 Obviamente, esta autodescrição do “discurso mítico” de Lourenço coincide, ponto por ponto, com o que poderia ser uma descrição do seu discurso ensaístico.

6 Estas obras são visitáveis em https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/as-ruas-de-lisboa-154662/

7 O filme pode ser visto *online*: <https://vimeo.com/332244999>

Podemos perguntar-nos se em termos de *signo* a integrar num discurso com pretensões a “autognose” nacional, a poesia de Pessoa ou de Régio “nos fala” menos ou com menor eficácia do que a pintura de Amadeu ou de Eloy, se as propostas da nossa vanguarda literária são menos expressivas da pulsão do inconsciente coletivo que as da vanguarda artística. (Lourenço 1978, 17)

Ou seja, nem a rua, na dinâmica participativa da revolução, nem a vanguarda artística, lhe parecem justificar uma abdicação do literário enquanto objeto e perspectiva iluminadora das representações nacionais.

Gostava de enfatizar dois pontos, a este respeito. O primeiro, a questão do privilégio da literatura, que faz verdadeiramente de Lourenço a última grande figura de intelectual público de matriz literária entre nós (um caso alternativo, funcionando ainda dentro da matriz literária, é o de José-Augusto França, que, contudo, produziu uma obra que se define por movimentos de entrada e saída da Literatura em direção à História da Arte, definida esta em termos ainda fortemente narrativos). Em várias das reações mais críticas ao seu trabalho, em vida e mesmo já após a sua morte, o que está em causa é uma espécie de desforra histórica em relação à centralidade da literatura enquanto *organon* de uma inteligência mais vasta do todo nacional. A desforra, aliás, tem uma já longa tradição dentro do pensamento português contemporâneo, sobretudo o de ascendência racionalista (e sergiana): as debilidades do país no domínio do saber e da ciência dever-se-iam a esse privilégio do literário, que teria funcionado como uma “ciência dos pobres”, compensando e ocultando atavismos e atrasos, desde logo o implicado na pretensão de interrogar holisticamente a comunidade a partir de uma sua representação, e de um setor, parcelar (e, pior ainda, *elitista*). A crítica virou doxa e assistimos, por isso, à eleição de intelectuais públicos alternativos a Lourenço como *bons exemplos* de gente com obras supostamente mais consistentes, mais contemporâneas, mais científicas, enfim. Faltou dizer: mais sectoriais, mais confinadas disciplinarmente, menos capazes de migrar para lá do seu *locus* epistémico e, por isso, menos capazes de contribuir para a nossa conversação liberal. A crítica é, curiosamente, ahistórica, acontextual e dogmática, pois esquece, para começar, que aquilo que é apresentado como uma singularidade portuguesa é simplesmente a situação de uma episteme moderna, reconhecível por todo o lado, coeva do próprio Estado Nação oitocentista, que deposita naquilo a que modernamente chamamos “literatura” (e que é uma coisa diversa daquilo a que os gregos chamavam Poesia ou os iluministas Belas Letras) um conjunto de funções latamente “constitucionais”, contratualizadas na escola, na imprensa e num conjunto de *fora* definidores do espaço público: a literatura é o discurso que descreve e define configurações de sujeito na sociedade burguesa e que estabelece o trânsito entre o privado e o público, bem como a dialética entre o individual e o coletivo (é essa, no fundo, a grande função política e formativa do romance enquanto género moderno)⁸. A este título, Lourenço é um dos últimos herdeiros de uma situação, em rigor, oitocentista, cuja configuração mais acabada e duradoura devemos à nossa Geração Crítica, de Antero, Eça e Oliveira Martins (autores nos quais o literário, o histórico-filosófico e o político-social se sobrepõem sem cessar), e herda-a no exato momento em que todo este edifício atinge o seu ponto sublime, e ao mesmo tempo a sua ruína, com esse autor maior

8 A questão não é, pois, a literatura e o que ela permite ou não, e menos ainda é a da sua responsabilidade na menoridade da nossa produção científica até data recente, já que essa menoridade funciona numa longa duração que recua para lá da emergência histórica do complexo no qual a literatura funciona do modo que descrevi e que atingiu o seu ápice com Lourenço. A ciência, convenhamos, necessita de um contexto institucional firme e de um suporte material que chegou apenas, em bases consistentes, depois da adesão à então CEE e com as políticas contratualizadas por Mariano Gago. São estas as condições que permitem o consenso social em torno dela, e não o contrário, pois nenhum consenso nasce do céu da Razão, e menos ainda de uma auto-evidência epistemológica que, obviamente, não tem qualquer teor social prévio a uma demonstração da sua bondade prática. E, mesmo assim, convém não exagerar, pois a bondade da investigação fundamental sobre física das cordas ou sobre o carácter tropológico da escrita da História não se traduz facilmente em consenso social – que, de facto, só emerge quando um vírus novo põe em causa o bem fundamental que é a vida, bem esse face ao qual toda a outra investigação científica se torna social e politicamente irrelevante, seja ela literária, histórica, sociológica, antropológica ou mesmo proveniente das ciências ditas *duras*.

para quem a realidade era, desde os seus fundamentos, sonho, mito e crise de representação – Fernando Pessoa –, ou pelo menos o era para a leitura ontologicamente radical que Lourenço dele proporá.

Em rigor, trata-se da sobreposição de duas narrativas, a primeira de teor basicamente iluminista, a segunda de recorte niilista, e foi necessário que na nossa cena cultural irrompesse uma figura como Lourenço – ou melhor, que irrompesse o Lourenço produzido pelo seu encontro, seguramente epifânico, com Pessoa – para que duas narrativas de natureza e destino divergentes se fundissem numa só. A interrogação da “identidade nacional” em Lourenço é a dobradiça e, ao mesmo tempo, o nó cego em que esta sobreposição se realiza, provinda da literatura enquanto interrogação fundamental, ou moderna, ou cética, sobre a linguagem e a natureza da sua relação com o real, mas dirigida a um corpo político diferido em representações ou, para usar o termo preferido por Lourenço, em *mito*. Num sentido profundo, Lourenço herda da Geração Crítica uma ideia de Portugal como entidade póstuma, que Pessoa ratifica expressivamente, desde logo nesse monumento fúnebre que é a *Mensagem*, e a sua própria experiência histórica, que coincide com o todo do salazarismo e do marcelismo, mais afirma, na medida em que o imaginário do salazarismo é, como tantas vezes denunciou, historicamente petrificado em Quinhentos.

Nada disto obsta a um compromisso com o presente, desde a sua juventude no âmbito da geração neorrealista até a um empenho antissalazarista sem falhas. Mas convém recordar que quando se dedica a interrogar sistematicamente a identidade portuguesa, no rescaldo da Revolução de 1974, Lourenço tem já atrás de si uma obra extraordinária, que inclui, entre muita ensaística dispersa, as *Heterodoxias*, o grande livro sobre a poesia neorrealista, o *Pessoa Revisitado* ou aquele que é, para mim, o seu livro maior, *Tempo e Poesia*, na verdade uma outra revisitação da ideia de poesia moderna em Portugal, inteiramente colocada sob o signo de Pessoa. A sua interrogação da identidade nacional entra, pois, em cena, imediatamente após esse momento, que sempre descreveu como de sonho em combustão, que foi a Revolução de 1974, por cujo rumo e sentido se bateu nas páginas dos jornais, denunciando impiedosamente uma série de representações autocaritativas, a mais famosa de todas aquela segundo a qual “o fascismo nunca existiu”, para citar um título seu que mostra o seu lado pouco dado a consensos insidiosos. Mas entra em cena tanto do lado da História como do da sua redescrição enquanto imaginário dotado de uma tenacidade que resiste a todos os abalos, mesmo àquele produzido por uma revolução – Lourenço é, nos seus confrontos com o histórico, um pensador da *longa duração*, apesar do que a sua prática do comentário político no período posterior à instauração da democracia possa sugerir em contrário.

E para tudo isto, como creio ter ficado claro, Pessoa foi decisivo, de uma ideia e vivência da poesia como “absoluta transparência” ao mundo, na redescrição de Eduardo Lourenço, à sua versão desrealizada do real, seja ele coisa, império ou, simplesmente, Portugal.

Bibliografia

Godzich, Wlad. 1983. “Introduction. Caution! Reader at Work!”. DeMan, Paul, *Blindness & Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Londres: Methuen. 2.ª ed., XV-XXX.

Lourenço, Eduardo. 1978. “Contra o Previsível Post-Scriptum”. *Raiz & Utopia*, n.º 5/6, 14-18.

Lourenço, Eduardo. 2016. *Tempo e Poesia*. Obras Completas III. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Lourenço, Eduardo. 2020. *Pessoa Revisitado. Crítica Pessoaana I (1949-1982)*. Obras Completas IX. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Monteiro, Adolfo Casais. 1995. “José Régio Antimoderno?” *O Que Foi e o Que Não Foi o Movimento da Presença*. Lisboa: INCM, 75-80.

Saraiva, António José. 1978. “[Este artigo acaba abruptamente...]”. *Raiz & Utopia*, n.º 5/6, 23.

Sepúlveda, Pedro. 2020. “Introdução”. *Pessoa Revisitado. Crítica Pessoaana I (1949-1982)*. Obras Completas IX. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 13-46.

Sensacionismo e desvairismo: paroxismos dos modernismos português e brasileiro

Nesta comunicação propõe-se uma aproximação entre Fernando Pessoa e Mário de Andrade, a partir das estéticas por eles fundadas e fundadoras dos modernismos português e brasileiro: o sensacionismo pessoano, associado ao *Orpheu* (1915) e o desvairismo andradiano, proposto na coleção de poesia *Paulicéia Desvairada* (1922) e com ecos na revista *Klaxon* (1922-1923). Apesar da diferença de quase uma década entre a eclosão de movimentos artístico-literários modernistas em Portugal e no Brasil, sendo que se celebra em 2022 o Centenário da Semana de Arte Moderna de 1922, que lançou o modernismo brasileiro, convém lembrar que existira algum envolvimento de escritores brasileiros no dealbar do modernismo português com o aparecimento de *Orpheu*, cujo primeiro número se apresentava como revista com sede em Portugal e no Brasil. Ténue que acabasse por ser a ligação luso-brasileira devido à quase inexistente receção da revista no Brasil, esse vestígio é atestado pelas contribuições para a revista dos poetas brasileiros Eduardo Guimaraens (no segundo número) e Ronald de Carvalho. Este último aparece, aliás, como diretor no primeiro número, juntamente com Luís de Montalvor, que, recém-chegado do Brasil, colaborou com Pessoa e Mário de Sá-Carneiro na sua viabilização.

Numa carta a Camilo Pessanha, Pessoa afirma: “a nossa revista recebe tudo o que representa arte avançada; assim, temos publicado poemas e prosa que vão desde o ultra-simbolismo ao futurismo” (Silva 1999, 184-85). Entre a poesia mais “avançada” do primeiro número de *Orpheu* está a “Ode triunfal”, do heterónimo Álvaro de Campos, imediatamente rotulada com o epíteto de “futurista” na imprensa da época. Por seu turno, numa carta assinada por Campos publicada no *Diário de Notícias* em junho de 1915, este afirma, “A minha *Ode Triunfal*, no primeiro número do *Orpheu*, é a única coisa que se aproxima do Futurismo. Mas aproxima-se pelo assunto que me inspirou, não pela realização — e em arte a forma de realizar é que caracteriza e distingue as correntes e as escolas” (Pizarro 2009, 376). O assunto a que se refere é a celebração da beleza da modernidade simbolizada pelas máquinas, que se inicia da seguinte forma:

À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica
Tenho febre e escrevo.
Escrevo rangendo os dentes, féra para a beleza disto,
Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.
Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r-r eterno!
Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!
Em fúria fóra e dentro de mim,
Por todos os meus nervos dissecados fóra,
Por todas as papilas fóra de tudo com que eu sinto!
Tenho os lábios sêcos, ó grandes ruídos modernos,
De vos ouvir demasiadamente de perto,
E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso
De expressão de todas as minhas sensações,
Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas!
(Pizarro e Cardiello 2014, 48)

A aproximação ao futurismo é assinalada no primeiro verso pela referência às “lâmpadas eléctricas”, alusão às primeiras linhas do célebre “Manifesto do Futurismo”, de Marinetti:

Ficámos acordados a noite toda, meus amigos e eu, sob as lâmpadas orientais das cúpulas de latão perfurado, estreladas como as nossas almas, porque como estas irradiadas pelo fulgor fechado de um coração elétrico. Passeámos longamente sobre opulentos tapetes orientais a nossa atávica preguiça, discutindo diante dos confins extremos da lógica e escurecendo muito papel com frenéticas escritas. (Chipp 1999, 288)

No entanto, por contraste com o ambiente de fim-de-século evocado por Marinetti neste trecho, Campos apresenta-se inserido no espaço fabril, o que torna a sua declarada excitação febril – em perfeita consonância com os “maquinismos em fúria” que o circundam – mais congruente e verosímil para operar a génese de um movimento vanguardista do que o alegado estado frenético em que aquele dizia ter escrito o texto fundador do futurismo, juntamente com os seus acólitos, envolvidos em “atávica preguiça”. Assim, num gesto de apropriação corretiva característico do modernismo transcultural, Campos retoma a narrativa marinettiana da fundação do futurismo, movimento artístico-literário impactante na vanguarda internacional, visando superar o seu propagandista ao criar um mito fundador triunfal que esteja à altura da novidade que reivindica para a estética que propõe.

Na referida carta publicada no *Diário de Notícias*, Campos descreve essa estética como sendo “apenas eu, preocupado apenas comigo e com as minhas sensações” (Pizarro 2009, 376). Com o intuito de a transformar num movimento, Pessoa alarga-a aos heterónimos Ricardo Reis e Alberto Caeiro, propondo este último como mestre dos outros dois, como é sabido. Com um sensacionalismo comparável ao de Marinetti, em textos escritos como introdução a uma antologia do sensacionismo que tentou em vão publicar junto de editores portugueses e ingleses, Pessoa declara: “Se a avaliação dos movimentos literários se deve fazer pelo que trazem de novo, não se pode pôr em dúvida de que o movimento Sensacionista português é o mais importante da actualidade” (Lind e Coelho 1966, 168). No entanto, não deixa de destacar, nesse mesmo texto introdutório sobre o sensacionismo, “o estranho e *intenso* poeta que é Álvaro de Campos”, que segundo ele, “*moderniza-o, paroxiza-o*”, quer pela modernidade temática e formal dos seus poemas, quer por potenciar a sua expressividade lírica pela exacerbação da dicção, como sugere o neologismo “paroxizar” (Lind e Coelho 1966, 168). Dessa forma procura Campos mimetizar estilisticamente as impressões do carácter frenético e desenfreado da modernidade maquinizada sobre a sua sensorialidade exacerbada, como transparece nos versos da “Ode triunfal”: “E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um *excesso*/ De expressão de todas as minhas sensações,/ Com um *excesso* contemporâneo de vós, ó máquinas!” (Pizarro e Cardiello 2014, 48).

Este estilo exacerbado alcança uma expressão ainda mais paroxística em “Ode marítima”, publicada no segundo número de *Orpheu*, mais acentuadamente vanguardista. É sobretudo notório na sucessão de imagens violentas, de exclamações, interjeições e expletivas que Campos usa para expressar o turbilhão de sensações que lhe suscita a evocação da vida marítima antiga. Acentua, dessa forma, o contraste com o comedido “destino comercial dos grandes vapores” na época moderna, declarando, não sem ironia, um “orgulho moderno de viver numa época onde é tão fácil/ Misturarem-se as raças, transpõem-se os espaços, vê com facilidade todas as coisas,/ E gosar a vida realizando um grande numero de sonhos” (Pizarro e Cardillo 2014, 102) – numa expressão caracteristicamente sensacionista da simultaneidade temporal e concomitância dos espaços e da humanidade em fluxo que é já uma antevisão da coexistência globalizada da nossa contemporaneidade.

Segundo Pessoa, por meio deste paroxismo de expressão, “Álvaro de Campos revelou o que todos os [...] paroxistas [?] e modernistas vários [?] andam há anos a querer fazer” (Lind e Coelho 1966, 168). Desta afirmação deduz-se que usa o termo paroxistas para se referir àqueles que praticam o tipo de modernismo mais avançado ou exacerbado, distinguindo Campos como o mais arrojado de entre todos. O uso repetido de variações gramaticais do termo paroxismo por Pessoa, sobretudo nesta passagem, demonstra a sua familiaridade com o movimento vanguardista francês *paroxysme*, muito provavelmente através de um artigo do seu proponente, Nicolas Beauduin, publicado no número da revista *A Águia* de junho de 1914. Nesse artigo, intitulado “La Psychologie des Poètes Nouveaux et la Vie Moderne”, Beauduin fala de “paroxysme” como a resposta estética a “notre époque de vie intense” e anuncia “l’avènement d’une beauté neuve, active et dynamique”, cantada pelos “*poètes cosmogoniques*, en qui s’intègre l’univers” (Beauduin 1914, 161-63). Estas observações levaram Mário de Sá-Carneiro, que lera o artigo d’*A Águia*, a referir-se a Beauduin como “um futurista, pois o que é novo e interessante no paroxismo em última análise tem origem em Marinetti” (Sá-Carneiro 1978, I, 155). E, na mesma carta para Pessoa datada de 23 de junho de 1914, promete enviar ao amigo um poema de Beauduin intitulado “Music-halls”, publicado na revista *Le Parthénon*, que diz ter lido. Além disso, quer este quer Pessoa teriam lido o artigo intitulado “O Paroxismo”, no qual Teixeira de Pascoaes apresenta a nova estética fundada por aquele: “Em França, Nicolas Beauduin, acompanhado de outros poetas, cria a *escola paroxista*. Esta palavra deixa já perceber qual é a alma da nova poesia francesa: – a Acção, no significado actual e europeu d’esta palavra” (Pascoaes 1914, 166).

Não pretendo sugerir que o paroxismo de Beauduin teria influenciado os poemas do heterónimo pessoano, mas demonstrar que as alusões ao paroxismo nas reflexões de Pessoa acerca do sensacionismo de Campos refletem a sua percepção de que este movimento português se sediava na mesma linhagem vitalista daquela corrente estética teorizada por Beauduin. Acerca da corrente portuguesa, afirma Campos num ensaio intitulado “Modernas Correntes da Literatura Portuguesa”: “o Sensacionismo prende-se á atitude enérgica, vibrante, cheia de admiração pela Vida, pela Matéria e pela Força, que tem lá fora representantes como Verhaeren, Marinetti, a Condessa de Noailles e Kipling” (Pizarro 2009, 161). De notar, aliás, que o termo foi originalmente cunhado por Albert Mockel em 1895, a propósito do estilo de Verhaeren (Mockel 1917, 47, 176-77). Subsequentemente, foi usado para descrever a escola de Beauduin pelo seu discípulo Maassen (Maassen 1911) e aceite pelo próprio Beauduin no artigo “Le Paroxysme” (*Les Rubriques Nouvelles* Ano 3, 24 dezembro 1911, 1-6), que terá sido a provável fonte de receção do movimento estético por Pascoaes.

Verhaeren, Beauduin e a via literária vitalista também inspiraram a estética do desvairismo proposta por Mário de Andrade em *Paulicéia Desvairada* (1922), considerada a obra literária inaugural do modernismo brasileiro. Beauduin era conhecido do poeta brasileiro por intermédio da revista *L’Esprit Nouveau* – uma das principais fontes formativas de Mário, nomeadamente acerca das principais figuras das vanguardas europeias – e foi colaborador do primeiro

número da revista *Klaxon*, órgão dos modernistas paulistanos. Segundo Lilian de Carvalho, o autor é mencionado por Mário no artigo “Consciência singular”, também constante do primeiro número da *Klaxon*, que cita em tradução o artigo de Beauduin “Quelques aspects du lyrisme moderne”, publicado no número 15 (fevereiro de 1922) de *L’Esprit Nouveau* (Carvalho 2008, I, 59). Além disso, como demonstra Carvalho (Carvalho 2008, 208), Mário possuía um exemplar de *L’homme cosmogonique* (1922), de Beauduin, que incluía poemas emblemáticos, tais como “La beauté nouvelle”, que segundo este impulsiona “L’humanité nouvelle et paroxyste” (Beauduin 1922, 8):

BEAUTÉ GÉOMÉTRIQUE
ayant pour décor
LES CITÉS ÉLECTRIQUES
lançant en spirales d’orgueil:
rut des dynamos et des treuils,
bouillonnement des cuves en gésine
effort multiple des machines,
ronflement d’aéros dans l’air
et vous survolant, frontières de haines,
le foudroyant essor des ondes hertziennes. (Beauduin 1922, 8)

O poema celebra a “nova beleza” da modernidade que Beauduin também abordara no artigo d’*A Águia* e revisita vários *topoi* futuristas na sua enumeração de variadas manifestações da modernidade, afins às celebradas nas odes de Álvaro de Campos.

De igual modo, as “cidades elétricas” de Beauduin, que numa versão anterior deste poema eram caracterizadas como “Des cités folles sous leurs lampes électriques” (Beauduin 1922, 17) ressoam no epíteto “desvairada” atribuído a São Paulo no título da coleção de poesia de Mário. Esse título estabelece um paralelo entre a modernização rápida da metrópole brasileira nas primeiras décadas do século XX e a das cidades europeias que surgiram no final do século XIX, retratadas no poema de Beauduin e nas obras poéticas de Verhaeren, *Les campagnes hallucinés* (1893) e *Les villes tentaculaires* (1895). A ambivalência declarada de Verhaeren para com a urbanização – um misto de admiração pela “beleza do moderno” e de “entusiasmo” pelo progresso industrial e científico e sentimentos de ansiedade, pessimismo e arrependimento perante a agressividade e poder destrutivo das “cidades-polvo” (Steinberg 2011, 40) – ofereceu ao poeta brasileiro uma alternativa à representação demasiado otimista e simplista dos processos de modernização que ele intuía no futurismo, de que se queria distanciar. No prefácio da coleção, Mário afirma, “Não sou Futurista (de Marinetti)... Tenho pontos de contacto com o Futurismo” (Manfio 1987, 61). Tal como com Campos, as afinidades são sobretudo temáticas, dado o objeto dos seus poemas ser a vivência cidadina. Mário partilhava a mesma intenção de Campos de mimetizar estilisticamente as impressões do carácter frenético e desenfreado da modernidade maquinizada, objetivo que subjaz a *Paulicéia Desvairada*, como é, aliás, notório no poema “Paisagem n.º 4”:

Os caminhões rodando, as carroças rodando,
Rápidas as ruas se desenrolando,
Rumor surdo e rouco, estrépitos, estalidos...
E o largo coro de ouro das sacas de café!... (Andrade 2021, 81)

A primeira estrofe apresenta um retrato vívido do ritmo alucinante da metrópole paulista – assinalado lexicalmente pelos verbos de movimento e as aliterações de ‘rr’ e ‘ss’, que evocam os *topoi* da velocidade e do ruído favoritos dos futuristas. Porém, a aposição de camiões e carroças logo no primeiro verso revela as contradições do Brasil moderno. Esta confluência de símbolos do industrializado e do agrário reflete a “coexistence [...] of realities from radically different moments of history”, que Frederic Jameson atribui ao modernismo enquanto “an uneven moment of social development” (Parry 2009, 32). No contexto da sociedade brasileira, o processo de modernização

revelou e gerou desigualdades incomensuráveis, acentuadas pela sua condição periférica pós-colonial. Sensível a elas, Mário atribuiu uma qualidade paroxística à nova estética que propôs, assinalada aliás no seu próprio nome, desvairismo, que se repercutiu temática e formalmente em *Paulicéia Desvairada*, patenteando a esquizofrenia dessa sociedade em poemas como “Paisagem n.º 4”, em que coabitam “o grito inglês da São Paulo Railway” das esquinas da metrópole comercial e “Muito ao longe o Brasil com seus braços cruzados”. Ainda assim, paulista confesso, não deixa de professar o seu “orgulho máximo de ser paulistamente!!!” (Andrade 2021, 82) – certamente não sem uma ironia análoga à de Campos, que ainda assim não os impede de comporem poemas épicos ao moderno, como são as odes heroicas do poeta português e do brasileiro, neste caso uma Pauliceia que reverbera a Odisseia.

O desvairismo reaparece no último número da revista *Klaxon* (Dez 1922-Jan 1923) – que também inclui um artigo de Beauduin, “La poésie moderne a-t-elle besoin d’une nouvelle technique?” (Beauduin 1922-23, 22) –, por via do “Poema Abúlico” de Mário de Andrade:

Luz e fôrça!
Light & Power
Eu sou o poeta das viagens de bonde!
Explorador em busca de aventuras urbanas!
Cendrars viajou o universo vendo a dança das paisagens.
Viagei em todos os bondes de Paulicéia!
Mas em vez da dança das paisagens,
contei uma por uma todas rosas paulistanas
e penetrei o segrêdo das casas baixas! (Andrade 1922-1923, 14)

A referência à Luz, à força e ao movimento dos “bondes”, os carros elétricos que cruzam a cidade, parece endereçar alguns princípios estéticos do paroxismo de Beauduin, nomeadamente a “VITESSE” celebrada em “A Nova Beleza”, com que o epíteto do título “Abúlico” parece estabelecer uma relação paródica (Beauduin 1922, 16). Neste poema, Mário retoma o elogio de São Paulo de *Paulicéia Desvairada*, apresentando-se como o seu “poeta das viagens de bonde”, que, pelo seu flunar incessante pela cidade, a conhece profundamente. Ao privilegiar o conhecimento local, por contraponto ao universalismo cosmopolita característico do modernismo eurocêntrico que Cendrars simboliza – assinalado no poema pelo verso “Cendrars que viajou o universo” –, Mário defende um modernismo vernacular característico das modernidades periféricas, mais dialogante com as já referidas contradições do contexto brasileiro, plasmadas na sua metrópole. Mas esta estirpe de modernismo é, necessariamente, translocal – sendo que São Paulo é para ele um mundo, enquanto *melting pot* da massa humana de gentes de origens variadas – e transcultural, pois assenta na hibridização das línguas e culturas das gentes que povoam a cidade e que, segundo ele, compõem a beleza das “rosas” paulistanas.

A partir deste exercício de aproximação entre Fernando Pessoa e Mário de Andrade – figuras tutelares dos modernismos português e brasileiro –, verificou-se que afinidades de sensibilidade e de formação os conduziram ao conhecimento de estéticas vitalistas, nomeadamente de Beauduin, com cuja poesia paroxista se depararam por acompanharem atentamente correntes, movimentos e publicações nas esferas literária e artística, e que parece ter inspirado, em parte, as estéticas do sensacionismo e do desvairismo que propuseram respetivamente. Estes seus *-ismos* constituem, aliás, gestos comparáveis de auto-afirmação e de intervenção na cena cultural artístico-literária, que, pela originalidade temática e inovação estilística que alcançaram, os tornou fundacionais dos movimentos modernistas dos seus respetivos países. O paroxismo comum a estas estéticas de Pessoa, sobretudo na produção de Campos, e de Mário em *Paulicéia Desvairada* está também relacionado com as circunstâncias específicas em que estes as criaram e desenvolveram, nomeadamente enquanto contrapontos a um conservadorismo dominante e marasmo cultural no Portugal e no Brasil

da sua época, resultando também de uma necessidade comum de afirmação de correntes artísticas autóctones em meios culturais muito sujeitos a influências exteriores e a mimetização estética. Pessoa e Andrade parecem, assim, ter sofrido do género de ansiedade que Paul Peppis identificou relativamente à proliferação de movimentos de vanguarda à escala global no longo modernismo do século XX, nomeadamente o facto de que “many of the young artists and writers who constituted the avant-garde movements [...] shared an acute sensitivity to evidence of uneven development in the cultural sphere” (Peppis 2000, 5), fazendo sua missão tentar colmatar as percebidas desigualdades por meio da sua produção criativa, demarcando-se de estéticas internacionais hegemónicas, como era o caso do futurismo, e desenvolvendo movimentos locais e correntes estéticas vernaculares.

Bibliografia

- Andrade, Mário de. 2021. *Pauliceia Desvairada*. Lisboa: Antítese.
- Andrade, Mário de. “Poema Abúlico.” *Klaxon* 08-09 (Dez. 1922/Jan. 1923), 13-15.
- Beauduin, Nicolas. 191-. *Cité des Hommes*. Paris: Eugène Figuière et Cie.
- Beauduin, Nicolas. 1922. *L’homme cosmogonique*. Paris: J. Povolozky & Cia.
- Beauduin, Nicolas. “La poésie moderne a-t-elle besoin d’une nouvelle technique?”. *Klaxon*, 08-09 (Dez. 1922/Jan. 1923), 22-23. https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/6185/1/010055-8_COMPLETO.pdf
- Beauduin, Nicolas. “La Psychologie des Poètes Nouveaux et la Vie Moderne”. *A Águia*, 2.ª série, vol. V, n.º 30 (Jun. 1914), 161-65. http://ric.slhi.pt/A_Aguia/visualizador/?id=09613.006.006&pag=2.
- Beauduin, Nicolas. “Le Paroxysme”. *Les Rubriques Nouvelles*. Ano 3, 24 (Dezembro 1911), 1-6.
- Carvalho, Lilian Escorel de. 2008. “A revista francesa *L’Esprit Nouveau* na formação das idéias estéticas e da poética de Mário de Andrade”. Tese de doutoramento. São Paulo: Universidade de São Paulo, I.
- Lind, Georg Rudolf e Jacinto do Prado Coelho (ed.). 1966. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Lisboa: Ática.
- Maassen, Henry. 1911. *La Poésie Paroxyste: Nicolas Beauduin*. Liège: Éditions de la Sauterelle verte.
- Manfio, Diléa Zanotto (ed.). 1987. *Mário de Andrade. Poesias Completas*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp.
- Marinetti, F. T. 1999. “Fundação e manifesto do futurismo”. H. B. Chipp. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes.
- Mockel, Albert. 1917. *Un poète de l’énergie: Emile Verhaeren l’oeuvre et l’homme*. Paris: La renaissance du livre.
- Parry, Benita. “Aspects of Peripheral Modernisms”. *ARIEL: A Review of International English Literature* 40:1, *Thinking Through Postcoloniality* (2009), 27-56.
- Pascoaes, Teixeira de. “O Paroxismo”. *A Águia*. 2.ª série, vol. V, n.º 30 (Jun. 1914): 166-168. http://ric.slhi.pt/A_Aguia/numeros/?id=num_0000000040.
- Peppis, Paul. 2000. *Literature, Politics, and the English Avant-Garde: nation and empire (1901-1918)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pizarro, Jerónimo e Antonio Cardillo (ed.). 2014. *Obra Completa de Álvaro de Campos*. Lisboa: Tinta-da-china.
- Pizarro, Jerónimo (ed.). 2009. *Sensacionismo e Outros Ismos*. Lisboa: INCM.
- Sá-Carneiro, Mário de. 1978. *Cartas a Fernando Pessoa*. 2 vols. Lisboa: Ática, I.
- Silva, Manuela Parreira da (ed.). 1999. *Fernando Pessoa. Correspondência: 1905-1922*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Steinberg, Mark D. 2011. *Petersburg Fin de Siecle*. New Haven, CT: Yale University Press.

Fantoches e pessoas-livros: notas sobre as personagens pessoanas

Diversas leituras têm apontado para paralelos entre as personagens do teatro pessoano e da heteronímia, vendo frequentemente as primeiras como esboços embrionários das segundas. Assumindo como válidos alguns dos paralelos apontados, a reflexão que se segue foca, no entanto, importantes diferenças entre o tipo de figuras implicado em cada caso. Tomando como ponto de partida as concepções subjacentes ao teatro pessoano e ao *drama em gente*, é possível questionar a ideia de uma simples continuidade entre os conjuntos de obras. Os dois tipos de personagem que as estruturam apresentam características antagónicas, resultantes de concepções literárias e bibliográficas distintas, de que emergem também noções de sujeito contrastantes.

As personagens do teatro pessoano

Apesar de o poeta ter deixado poucos apontamentos teóricos sobre o seu drama estático, um destes apontamentos, fragmentário, é decisivo para o entendimento da concepção em que se fundamenta. Escreve Fernando Pessoa:

Chamo teatro estático àquele cujo enredo dramático não constitui ação – isto é, onde os fantoches [*variante*: as figuras] não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma ação; onde não há conflito nem perfeito enredo. (Pessoa 2017a, 276)¹

O drama estático é aqui pensado não apenas como teatro sem ação, mas cujas personagens, caracterizadas como fantoches, não só não agem como “nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma ação”, de que resulta uma ausência de conflito dramático. Interessa sublinhar que a falta de ação tem por base a falta de espessura de personagens capazes de a produzir. Estas personagens são fantoches no sentido específico de bonecos que não possuem um carácter individual, uma personalidade autónoma articulável com outras.

¹ As obras citadas seguem as respetivas fontes, procedendo-se a uma modernização da ortografia.

A escolha do termo *fantoches*, como alternativa ao menos específico *figura*, convoca um sentido determinante para os propósitos da reflexão apresentada em seguida. Um fantoche distingue-se de um boneco semelhante, a marioneta, por ser inteiramente manipulável, podendo ser conduzido pela mão de outro, de um criador ou encenador que lhe dá forma e voz, determinando os seus movimentos. A marioneta, pelo contrário, apesar de manobrada por outrem, possui uma certa independência de movimentos, que decorre do modo mecânico como é comandada². No conhecido ensaio “Sobre o teatro de marionetas”, Heinrich von Kleist atribui a mais pura graciosidade ao movimento das marionetas, com base no argumento de que este é essencialmente fruto da sua componente mecânica e não depende de uma consciência que o comanda. Evidencia-se, de acordo com as considerações de um conceituado bailarino, com o qual o narrador dialoga no ensaio, uma autonomia neste movimento das figuras, liberto de intenções e também de possíveis lapsos humanos, limitando-se o maquinista que comanda as marionetas a uma tarefa mecânica (ver Kleist 2009). Contrariamente às marionetas de Kleist, os fantoches do drama estático não possuem autonomia, constituindo-se como veículos de expressão de conteúdos subjacentes. Prossegue Pessoa, no mesmo texto:

Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro transcende o teatro meramente dinâmico e que o essencial do teatro é, não a ação nem a progressão e consequência da ação – mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas [...]. (Pessoa 2017a, 276)

O foco aqui proposto na “revelação das almas”, em detrimento da ação, deve ser entendido enquanto expressão de um pensamento, não de uma personalidade da qual dependeria a construção de um enredo dramático. Outro conjunto de apontamentos sobre o drama estático clarifica que este tipo de obra pretende “apresentar inércias”, ou seja, “revelar as almas naquilo que elas contêm que não produz ação, nem se revela através da ação, mas fica dentro delas” (*ibidem*, 277). Enquanto no “teatro dinâmico” as “almas” apresentariam “a sua forma social”, no “estático” deveriam “apresentar a sua forma impenetravelmente individual”, dando forma a um “movimento inexprimível, o vitalmente intraduzível” (*ibidem*).

Não se trata assim da expressão de personalidades, mas de formas expressivas da alma, numa conceção em que é visível a herança simbolista do gosto pelo vago, o inexprimível ou o alusivo. A noção de drama estático recupera o conceito usado no âmbito do teatro simbolista de língua francesa, em particular pelo dramaturgo belga Maurice Maeterlinck, que remete precisamente para uma ausência de ação ou movimento. Uma segunda componente deste conceito permite-nos relacioná-lo com a noção de êxtase (do grego *ekstasis*; cf. a este respeito Gagliardi 2013), articulável com a ideia que será explicitada em seguida de personagens que se encontram “fora de si mesmas”, não possuindo contornos identitários bem definidos.

De facto, se lermos o conjunto de textos associados pelo autor ao que designa por drama estático, percebemos que as figuras que neles surgem possuem contornos vagos, imprecisos, remetendo para uma dimensão que as transcende. Estas figuras não representam personalidades bem definidas nem possuem particularidades de carácter, apresentando-se, pelo contrário, enquanto instâncias, vozes ou veículos de um pensamento. Esta posição das figuras é, desde logo, marcada, em diversos casos, pela falta do nome próprio, surgindo designadas pela sua função no enredo (as veladoras de *O Marinheiro*), o seu estatuto (*A Morte do Príncipe*), por números (*Diálogo no Jardim do Palácio*), pronomes pessoais (ele/ela, em *A Cadela*) e, naquele que constitui o procedimento mais comum, por letras (em todos os textos deste conjunto, à exceção

2 Agradeço a Pedro Eiras a chamada de atenção para esta diferença entre o fantoche e a marioneta, na sua intervenção subsequente à comunicação apresentada no Congresso.

de *A Cadela e O Marinheiro*). Merecem, neste âmbito, atenção particular as peças *Sakyamuni*, *Salomé* e *Calvário*, por se debruçarem sobre figuras histórico-míticas, delas emergindo certas características conhecidas e reconhecíveis de Buda, Salomé, Herodes ou Cristo.

Vários comentadores apontaram já para este cariz indefinido, esfumado ou fantasmagórico das personagens do drama estático – que se pode estender também às figuras do drama *Fausto*, concebido fora deste espectro teórico. Na tradição crítica, tanto a ausência de ação quanto este estatuto das figuras surgem relacionados principalmente com a herança simbolista e do teatro de Maeterlinck, que o próprio Pessoa indica como referências neste âmbito. Apesar de no *Fausto* uma certa indefinição das personagens depender também do carácter profundamente fragmentário da obra, como assinala em particular Manuel Gusmão (1986 e 2003), certo é que também aí se manifesta uma falta de substância identitária das personagens dramáticas, a começar pela do seu protagonista. Esta falta de substância não depende apenas do cariz fragmentário dos textos que compõem a obra, que aliás também se encontra em várias peças do drama estático, mas relaciona-se com a conceção de base do protagonista Fausto. Este protagonista é concebido como representante de um pensamento sobre a impossibilidade de ser, conhecer, viver e amar, possuindo uma voz que se torna indiscernível de outras que surgem ao longo do texto³.

Segundo Gusmão (1986, 226), manifesta-se no texto de *Fausto* uma “impossibilidade de insularização de uma voz única”, que remete, como sublinha noutra lugar, para uma mais abrangente “impossibilidade da arquitetura polifónica” (2003, 79). Verifica-se portanto que a impossibilidade de uma arquitetura depende do facto de esta não ter por base diálogos entre personalidades bem definidas e distinguíveis umas das outras. Uma certa “arquitetura polifónica” parece ter sido visada por Pessoa em alguns planos e esboços de estrutura da peça (ver Pessoa 2018, 342-347), enquanto característica do género visado pelo autor em *Fausto*, o do poema dramático, o que implica uma diferença face ao drama estático a nível conceptual. No entanto, estes planos evidenciam que as figuras se posicionam não de acordo com certas características psicológicas ou de personalidade, mas enquanto representantes de um pensamento subjacente, de que são veículos. Em linha com esta ideia, “a inteligência é representada por Fausto, e a Vida diversamente, segundo as circunstâncias acidentais do drama” (*ibidem*, 344).

Tanto Gusmão como, já anteriormente, José Augusto Seabra (1988 [1974]), assinalam um contraste entre os contornos esfumados das personagens e do próprio drama em *Fausto* e a definição do universo da obra heteronímica. Ambos encontram em *Fausto* uma prefiguração da heteronímia, partindo da ideia de que certas características do poema dramático estariam, ainda que por contraste, na origem do *drama em gente*.

A hipótese que coloquei na tese e em que agora insisto é a de que o *Fausto* constitui uma espécie de subtexto sobre o qual de uma forma ou de outra toda a poesia do universo Pessoa se escreve [...] o Fausto é a matriz esfacelada, o quadro fragmentário que situa a unidade necessária da enunciação múltipla da heteronímia, tomada como característica de toda a obra de Pessoa, *generalizada*. (Gusmão 1986, 226)

[...] a oportunidade falhada de Pessoa (a construção de um poema dramático) está na origem da sua metamorfose nos heterónimos, que do poemodrama o conduz ao poetodrama. Há nele uma verdadeira transferência do projeto inicial: o seu fracasso é a condição mesma da realização da obra (das obras) em que se multiplica. (Seabra 1988, 65)

3 Este campo da impossibilidade contempla um desejo de plenitude do protagonista, cuja concretização falha, residindo aqui uma dimensão central do epíteto atribuído à obra de “tragédia subjetiva” (Pessoa 2018, 351). Relacionando esta oposição entre o almejado e o concretizado com a questão da subjetividade, Pedro Eiras (2006, 689) refere-se a um “sonho de constituição de si que em Fausto se salda tragicamente”.

Repare-se que os comentários, apesar de apontarem para o forte contraste entre *Fausto* e a constelação heteronímica, situam as obras numa linha de continuidade, em que o fragmentário ou o fracassado dão lugar a uma unidade do ponto de vista compositivo. O fracasso de uma obra seria aqui condição necessária da concretização de outra. Referindo-se a *O Marinheiro* – enquanto texto cuja estrutura se encontra plenamente delineada e de que está portanto ausente uma natureza materialmente fragmentária –, Seabra (1988, 67) encontra nesta peça representativa do drama estático a “contraprova positiva dessa mesma inadequação intrínseca”. Por inadequação o crítico entende a “ausência de elementos considerados como essenciais ao género dramático”, como a falta de ação e de personagens distintas e com características próprias, reduzindo-se a “três vozes que entre si se ecoam” (*ibidem*, 69). Independentemente das diferenças entre ambas, ao nível da sua conceção e natureza, Seabra conclui que estes textos se apresentam como “a face positiva e negativa de uma mesma evidência fundamental”, a de que “a dramaticidade da obra de Pessoa” se manifestaria “não no género dramático propriamente dito mas na sua transposição lírica para os heterónimos” (*ibidem*, 75). Partindo desta questão fundamental da diferença entre a índole das personagens, Teresa Rita Lopes define as figuras dos textos dramáticos pessoanos, na sua globalidade, enquanto “heterónimos que se procuram”:

As personagens dos dramas propriamente ditos perseguem já cada uma o seu monólogo interminável, são já heterónimos que se procuram. Caeiro, Campos e Reis foram apenas mais longe no processo da sua criação de fios (cenário, história) que os ligam ainda ao criador dramático e a uma realidade exterior. As personagens dos dramas são somente aparições fugazes, de sonâmbulos que acordam com o cantar do galo. O seu verbo faz-se carne na pessoa dos heterónimos. (Lopes 1977, 139; trad. minha)

O contraste aqui estabelecido remete para uma diferença de grau, não de género, entre a índole esfumada, “fugaz”, de “sonâmbulos”, das personagens do teatro pessoano, e os heterónimos. À semelhança dos comentários anteriores, estas considerações colocam as personagens dramáticas numa continuidade com a constelação heteronímica, distinguindo-as do ponto de vista do grau de acabamento e definição. Também para Eduardo Lourenço (1988, VI), referindo-se especificamente a *Fausto*, o que aí é “nebulosa”, “*mundo negado* e *negação do mundo*”, daria lugar a “todos os [mundos] possíveis de que serão feitos Caeiro, Reis e mesmo o Campos essencial”.

Num trabalho recente, Flávio Rodrigo Penteado (2021) aponta para diversos pontos de contacto do drama estático pessoano com obras dramatúrgicas modernas, não apenas a de Maeterlinck, mas também as de Ibsen, Pirandello ou Beckett. Evidencia-se nestas análises um tipo de relação que é independente do conhecimento que Pessoa poderia ter destas obras e que revela uma conceção de teatro singular e inovadora no panorama da dramaturgia moderna. Entre os aspetos analisados, encontra-se precisamente a questão das personagens do drama estático pessoano, definidas, com recurso às propostas teóricas de Jean-Pierre Sarrazac, como “impersonagens”, figuras fantasmagóricas, “dotadas de mil qualidades mas de nenhuma unidade nem substância identitária” (Sarrazac, *apud* Penteado 2021, 19).

Particularmente relevante é a aproximação que Penteado propõe entre o drama estático e a tradição do *theatrum mentis*, um teatro da mente, que surge por contraponto à noção barroca de um teatro do mundo. Esta noção de um teatro da mente implica um “desvio do exterior para o interior”, através do qual o palco é aberto a “expressões do sujeito”:

O que sucede é a gradual conversão de uma tradição, o *theatrum mundi*, de estirpe platónica, em outra, de sabor mais moderno: o *theatrum mentis*. No campo dramatúrgico, opera-se um desvio do exterior para o interior: antes desenrolado na esfera interpessoal, na qual imperava o diálogo entre dois indivíduos, o conflito dramático passa a se concentrar no íntimo das personagens. Esta “dramaturgia da subjetividade”

(Sarrazac, 1989, 11) porém, não deve ser confundida com a expressão narcísica de uma intimidade que procura se sobrepor ao mundo. Trata-se, antes, de abrir o palco para expressões do sujeito que testemunhem a incorporação, por ele, do teatro do mundo. A abordagem do drama estático pessoano à luz de tal tradição permite integrá-lo, para além dos limites da estética simbolista, na corrente mais ampla da moderna dramaturgia ocidental. (Penteado 2021, 108)

O teatro é assim entendido como palco do sujeito, expressão de estados da alma subjetiva, situando-se o conflito dramático, a existir, não entre diferentes personagens mas no íntimo de um pensamento subjetivo. Pessoa não se debruça explicitamente sobre esta ideia, nos seus apontamentos sobre o teatro estático ou sobre o *Fausto*, mas ela encontra expressão na citada noção de uma “revelação de almas”, que renuncia ao desenvolvimento de uma ação dramática exterior. As personagens dramáticas seriam assim expressão de facetas de um pensamento que lhes subjaz e que poderíamos relacionar com a figura autoral de um sujeito que emerge como entidade destas obras, porventura de forma mais marcada que as personagens que nela surgem. Eduardo Lourenço chega a conceber, a respeito do *Fausto*, uma relação direta entre obra e autor, considerando que aí se manifesta um pensamento atribuível ao seu autor, prescindindo de uma mediação concretizada nas figuras heteronímicas e constituindo assim o “mundo interior” do poeta (Lourenço 2020, 327).

Partindo destas considerações, proponho refletir em seguida sobre as características contrastantes das personagens do teatro pessoano e do *drama em gente*, considerando diferenças de estatuto de ambas e possíveis motivos destas diferenças. Defendo que, embora existam paralelos entre o teatro pessoano – nele incluindo não apenas o drama estático como o *Fausto* – e o seu *drama em gente*, estas obras são de índole distinta, tendo por base concepções e pontos de partida divergentes.

As personagens do *drama em gente*

Na *Tábua Bibliográfica*, texto publicado na revista *presença* em dezembro de 1928, Pessoa introduz pela primeira vez o conceito de heterónimo, utilizando-o enquanto adjetivo que designa uma categoria de obras. Estas obras, heterónimas, seriam compostas por figuras caracterizadas como “individualidades”, “distintas da do autor delas”, que formariam um “conjunto dramático”:

As obras heterónimas de Fernando Pessoa são feitas por, até agora, três nomes de gente — Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos. Estas individualidades devem ser consideradas como distintas da do autor delas. Forma cada uma uma espécie de drama; e todas elas juntas formam outro drama. [...] As obras destes três poetas formam, como se disse, um conjunto dramático; e está devidamente estudada a entreação intelectual das personalidades, assim como as suas próprias relações pessoais. Tudo isto constará de biografias a fazer, acompanhadas, quando se publiquem, de horóscopos e, talvez, de fotografias. É um drama em gente, em vez de em atos. (Pessoa 2017b)

Este conjunto de obras e figuras é definido por Pessoa com a conhecida fórmula “drama em gente, em vez de em atos”. Contrariamente a uma interpretação comum desta fórmula enquanto drama sem ação, composto apenas por figuras individuais, Pessoa procura integrar um modo particular de ação neste tipo de drama, entendendo-a como “entreação intelectual das personalidades”. Não se tratando de ação no sentido de uma sequência de acontecimentos exteriores, esta surge associada ao cariz relacional das personalidades de cada figura, que dialogam e se relacionam entre si. Por contraponto, assim, à ausência de ação que a sua concepção de drama

estático propõe, é aqui contemplado um modo particular de ação, que será desenvolvido em textos que descrevem relações entre as figuras e respectivas obras, como as subseqüentes *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro*, de Álvaro de Campos, parcialmente publicadas em 1931 na *presença*. Note-se como esta ação depende de uma definição da personalidade das figuras que a estruturam, na medida em que na sua individualidade se baseia a capacidade de entre si se relacionarem.

Apesar de esta conceção partilhar com a do drama estático um foco no desenvolvimento de um pensamento que é transmitido pelas personagens, este pensamento é, no *drama em gente*, definidor de personalidades claramente delimitadas. Estas personalidades interagem entre si e ainda com uma outra figura, a de Fernando Pessoa, que, como se lê na mesma *Tábua* a propósito das obras de Álvaro de Campos, “não tem remédio senão fazê-las e publicá-las, por mais que delas discorde” (*ibidem*). Esta ideia de uma personalidade forte subjacente a cada figura é explicitada no esboço de prefácio à publicação das obras assinadas em nome de outros, intitulado *Aspectos*, redigido por volta do final da década de 1910 ou inícios de 20. Aí se lê que:

Cada personalidade dessas – reparai – é perfeitamente uma consigo própria, e, onde há uma obra disposta cronologicamente, como em Caeiro e Álvaro de Campos, a evolução da pessoa moral e intelectual do autor é perfeitamente definida. (Pessoa 2012, 213)

A unidade e a evolução da personalidade de cada figura dependem assim da própria evolução da obra que assina. Estas figuras são autoras de obras, contrariamente às personagens do drama estático, e esta articulação proposta entre obra e figura – utilizando Pessoa frequentemente o nome da figura como metonímia da obra e vice-versa – é decisiva para o entendimento da sua especificidade. Noutra passagem do mesmo texto, o poeta refere-se a “personalidades mais demoradas”, que possuem uma “índole expressiva” singular, constituindo-se como figuras autorais “com um livro, ou livros”:

A cada personalidade mais demorada, que o autor destes livros conseguiu viver dentro de si, ele deu uma índole expressiva, e fez dessa personalidade um autor, com um livro, ou livros, com as ideias, as emoções, e a arte dos quais, ele, o autor real (ou porventura aparente, porque não sabemos o que seja a realidade), nada tem, salvo o ter sido, no escrevê-las, o médium de figuras que ele próprio criou. (*ibidem*, 214-15)

A ideia de livro é, como já procurei demonstrar noutro lugar (Sepúlveda 2013), decisiva nesta conceção de figuras autorais. Cada figura é responsável por “um livro, ou livros”, não apenas por textos esparsos mas por uma obra cuja completude é delimitada materialmente pelo suporte do livro, correspondendo o conjunto das suas obras a uma “série ou coleção de livros” (*ibidem*, 218). Estes “livros de outros”, expressão usada por Pessoa no mesmo texto, são compostos por “pessoas-livros” (*ibidem*, 218-19), uma noção que articula personalidade e obra de um modo que as confunde deliberadamente. Esta noção remete pelo menos em dois sentidos para a dimensão livresca das figuras. Num primeiro sentido, as figuras possuem uma espessura ficcional e uma existência bibliográfica, não existindo independentemente da obra que assinam. Num segundo, a sua personalidade apresenta uma unidade e uma totalidade que dependem da própria ideia de livro, associada neste texto ao propósito de expressão, que almeja a completude, de um determinado aspecto da realidade. Este propósito é descrito como o de “escrever estes ‘aspectos’ da realidade, totalizados em pessoas que os tivessem” (*ibidem*, 218).

Independentemente do grau de desenvolvimento de algumas das figuras autorais de Pessoa, que não chegaram a ser integradas no *drama em gente* descrito na *Tábua*, a conceção aqui esboçada aplica-se sem dúvida às figuras heteronímicas de Caeiro, Reis e Campos. A mesma conceção permanece determinante em diversos casos que se distanciam deste conjunto por via de um certo inacabamento. O carácter fragmentário de inúmeros esboços

em torno de figuras autorais não lhe retira esta dimensão bibliográfica, que as associa a obras e livros a publicar. A relevância das diversas figuras autorais que Pessoa vai criando, desde muito cedo, tem sido evidenciada por edições recentes, que contemplam cerca de 120 ou 130 figuras criadas com este propósito de assumir a autoria de obras, com graus de acabamento e definição diversos (cf. nomeadamente Pessoa 2012 e 2013).

A diferença destas figuras face às da constelação heteronímica é, na maioria dos casos, de grau e não de género. A associação entre obras e personalidades destas figuras autorais permanece o princípio poético e editorial determinante, independentemente do seu grau de acabamento e complexidade. Esta evidência, que tem por base a disponibilização mais alargada dos materiais do espólio concretizada nas referidas edições, vem questionar a singularidade do momento triunfal da criação de Caeiro, Reis e Campos, inserindo-o num contexto de criação poética mais vasto. Trata-se de uma constatação decisiva para a leitura da obra pessoana e que já tinha sido intuída por Eduardo Lourenço, após a publicação da primeira edição abrangente do *Livro do Desassossego*, que segundo o crítico revela uma continuidade e coerência de motivos na obra que exclui a ideia de rutura provocada por esta criação das três figuras em 1914. Segundo Lourenço, no seu conhecido ensaio "O Livro do Desassossego texto suicida?" (1983), esse momento criador de Caeiro, Reis e Campos seria apenas a "exasperação espetacular, mas em si mesma superficial, de um heteronimismo mais profundo" (Lourenço 2008, 130).

Como acontece nos casos de Caeiro, Reis e Campos, os diversos *livros de outros* pessoanos ficaram por completar, o que não lhes retira o estatuto de textos projetados nesses moldes. Numa proposta associação entre figura autoral e obra, em que o formato do livro corresponderia a uma ideia de totalidade dependente de uma definição plena da personalidade da figura, os nomes de autor possuem em Pessoa uma *função classificativa* de textos, nos termos propostos por Michel Foucault (1994 [1969]). Nesta função delimitadora de obras dos nomes de autor, que remetem para características de uma personalidade autoral, reside uma diferença de estatuto determinante face às personagens do teatro pessoano, que dão voz a um pensamento que nelas se manifesta mas de que não são autoras.

Esta constelação de autores implica a integração da figura de Fernando Pessoa no conjunto dramático do *drama em gente*. O que na *Tábua Bibliográfica* é ainda esboçado de forma tímida e em *Aspectos* se limita à ideia de um "médium de figuras que ele próprio criou" (Pessoa 2012, 215), é ampliado em textos mais tardios, que posicionam a figura de Pessoa como discípulo de Caeiro. Nas *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro*, Pessoa é integrado enquanto personagem num enredo de que fazem parte Caeiro, Reis, Campos e Mora. Num texto escrito pela mesma altura dos manuscritos destas *Notas*, redigido na primeira pessoa, o poeta define-se como um "médium de si mesmo" e "discípulo de Caeiro" (cf. *ibidem*, 231).

O que é tomado por diversos críticos como embrionário e prefigurador da arquitetura dos heterónimos, o teatro pessoano, tem afinal por base uma conceção fundamentalmente diversa e que depende também de pontos de referência distintos da tradição literária. A ideia de que o drama estático estaria na origem da heteronímia poderá ser precipitada também do ponto de vista cronológico, dado que a escrita das obras é em parte contemporânea, seguindo-se a um período inicial de escrita dos dramas estáticos entre 1913 e 1918 um segundo compreendido entre 1932 e 1934. Os mesmos períodos são determinantes na escrita de *Fausto*, iniciada mais cedo, por volta de 1907, e que se estende ainda ao longo dos anos 20 (cf. Pessoa 2017a e 2018).

A persistência em aproximar o drama estático e a heteronímia tem ainda por base a noção de um como subsidiário do outro, que poderá ser questionada, já que lidamos com obras de teor distinto e desenvolvidas em paralelo. O *drama em gente* pessoano, tomado no seu conjunto e possuindo como especificidade a ideia de que as personagens que o compõem são também autoras de obras,

não difere afinal de forma substancial do que Pessoa define, nos citados apontamentos sobre o drama estático, como a “forma dramática dinâmica”, “cujo fim essencial é apresentar uma ação e os caracteres das personagens apenas no que reveladas por essa ação e existentes para essa ação”, em que “as almas apresentam a sua forma social” (Pessoa 2017a, 277).

A conhecida fórmula da fragmentação do sujeito – frequentemente usada a propósito da obra pessoana e, em particular, da heteronímia – poderá afinal ser aplicada com maior propriedade ao teatro pessoano, se entendermos as personagens dos dramas estáticos e do *Fausto* como parcelas de um pensamento de uma figura autoral que delas emerge. Esta figura é descrita de um modo alegórico na peça *O Marinheiro*, como a “quinta pessoa”:

Oh, que horror, que horror íntimo nos desata a voz da alma, e as sensações dos pensamentos, e nos faz falar e sentir e pensar quando tudo em nós pede silêncio e o dia e a inconsciência da vida... Quem é a quinta pessoa neste quarto que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir?... (*ibidem*, 47)

Esta quinta pessoa surge, tal como as restantes personagens, como uma figura fantasmagórica, de personalidade indefinível, mas que comanda as falas, os sentimentos e o pensamento das três veladoras do corpo da donzela, impedindo o acesso destas personagens à sua própria interioridade. Podemos conceber aqui a ideia de uma figura autoral, responsável por um pensamento que emerge desta peça, de um modo que é extensível às restantes obras do drama estático e ao *Fausto*. Enquanto as personagens do teatro pessoano dão expressão a um pensamento pelo qual não são responsáveis, o conjunto do *drama em gente* é constituído por personalidades autónomas, que dialogam e interagem entre si. Este conjunto obriga mesmo à constituição de uma quarta personagem, de nome Fernando Pessoa, que adquire certas características no âmbito de um enredo dramático e narrativo que acompanha o poético. A definição do enredo do *drama em gente* obriga assim a um desdobramento do seu autor, em criador e personagem, e a uma definição da sua personalidade, descrita por Álvaro de Campos como “novelo embrulhado para o lado de dentro” (Pessoa 2012, 313).

Bibliografia

BNP/E3: Espólio de Fernando Pessoa à guarda da Biblioteca Nacional de Portugal.

Eiras, Pedro. 2006. *Esquecer Fausto. A fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*. Porto: Campo das Letras.

Foucault, Michel. 1994. "Qu'est-ce qu'un auteur?". *Dits et Écrits 1954-1988*, 789-821. Paris: Gallimard [1.ª ed. *Bulletin de la Société Française de Philosophie* 3, 1969; trad. port. em *O Que É Um Autor?*. Trad. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992].

Gagliardi, Caio. 2013. "Introdução". Pessoa, Fernando. *Teatro do Êxtase*. Edição de Caio Gagliardi, 9-46. São Paulo: Hedra.

Gusmão, Manuel. 1986. *O Poema Impossível: o "Fausto" de Pessoa*. Lisboa: Caminho.

Gusmão, Manuel. 2003. "O Fausto – um teatro em ruínas". *Românica* 12: 67-86.

Kleist, Heinrich von. 2009. "Sobre o teatro de marionetas". *Sobre o Teatro de Marionetas e Outros Escritos*. Trad. e apres. José Miranda Justo, 131-43. Lisboa: Antígona.

Lopes, Teresa Rita. 1977. *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste: Heritage et Création*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Lourenço, Eduardo. 1988. "Fausto ou a vertigem ontológica". Pessoa, Fernando. *Fausto. Tragédia Subjetiva*. Ed. Teresa Sobral Cunha, I-XVI. Lisboa: Presença.

Lourenço, Eduardo. 2008. "O Livro do Desassossego texto suicida?". *Fernando Pessoa, Rei da Nossa Baviera*, 109-131. Lisboa: Gradiva.

Lourenço, Eduardo. 2020. *Pessoa Revisitado. Crítica Pessoaana I (1949-1982)*. Obras Completas de Eduardo Lourenço. Vol. IX. Coord., introd. e notas Pedro Sepúlveda. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Penteado, Flávio Rodrigo. 2021. *Pessoa Dramaturgo (Tradição, Estatismo, Deteatrização)*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-25062021-203240/pt-br.php>.

Pessoa, Fernando. 2012. *Teoria da Heteronímia*. Ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando. 2013. *Eu Sou Uma Antologia. 136 Autores Fictícios*. Ed. Jerónimo Pizarro e Patrício Ferrari. Lisboa: Tinta-da-china.

Pessoa, Fernando. 2017a. *Teatro Estático*. Ed. Filipa de Freitas e Patrício Ferrari. Lisboa: Tinta-da-china.

Pessoa, Fernando. 2017b. "Tábua bibliográfica, Fernando Pessoa". *Edição Digital de Fernando Pessoa: Projetos e Publicações*. Ed. Pedro Sepúlveda, Ulrike Henny-Krahmer e Jorge Uribe. Lisboa e Colónia: IELT e CCEH. Versão 1.0. DOI: 10.18716/cceh/pessoa.

http://www.pessoadigital.pt/pt/pub/Pessoa_Tabua_Bibliografica_FF Pessoa.

Pessoa, Fernando. 2018. *Fausto*. Ed. Carlos Pitella. Lisboa: Tinta-da-china.

Seabra, José Augusto. 1988. *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. Lisboa: INCM [1.ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1974].

Sepúlveda, Pedro. 2013. *Os Livros de Fernando Pessoa*. Lisboa: Ática.

Fernando Pessoa e a tentação da fama

Pessoa tinha cerca de 18 anos, estudava no Curso Superior de Letras e já ambicionava ser um grande poeta quando, um dia, imaginou “o caso de um homem que se immortaliza sob pseudónimo, sendo o seu nome verdadeiro oculto e desconhecido”¹. O citado apontamento, redigido em inglês, acaba por questionar o sentido da noção de imortalidade para um criador de arte ou de poesia, uma vez que o próprio nome não teria qualquer peso, podendo até ser inventado, falsificado. Esta reflexão do então jovem escritor permite-nos acrescentar, à lista de possíveis motivações por trás da heteronímia, mais uma: recordar-nos que é a obra em si que tem valor e não o nome de quem a produz.

Corre a ideia, endossada pelo próprio, de que Fernando Pessoa, confiante na divulgação *post mortem* da sua obra, pouco se preocupou com a sua publicação em vida. Em 1915, e pela voz de Alberto Caeiro, afirmou que os versos ainda não impressos de um poeta morto, desde que verdadeiramente belos, não poderiam ficar escondidos; forçosamente haviam de ser conhecidos, publicados, apreciados². Por volta de 1920, quando o seu amigo Luís de Montalvor lamentava o “crime” de a obra de Pessoa permanecer ignorada, este respondeu-lhe: “Deixem estar, que, quando eu morrer, ficam cá caixotes cheios.”³

Outros indícios, porém, sugerem que Pessoa não seria completamente indiferente à possibilidade de vir a tornar-se um escritor mais amplamente publicado e reconhecido pela sociedade em que vivia. Publicou pouco, excepto em periódicos, mas é provável que nenhum outro autor do século XX tenha elaborado tantos, tantos planos de publicação. Esse sem-fim de planos – quase todos gorados – é contudo um indício ambíguo, podendo ser visto, por um lado, como um sinal de um obcecado desejo mas também, por outro, como uma realização virtual, imaginária, que libertasse o poeta da ânsia de publicar *realmente* as suas obras e de as ver em exibição nas montras e recenseadas nos jornais.

Aliás, as centenas de projectos de publicação de Pessoa recordam um caso análogo, no campo das relações amorosas. Durante dois anos (1916-17) o poeta previu, através de supostos espíritos astrais, uma série de encontros entre ele e várias mulheres descritas com pormenor – havia uma Margaret Mansel, uma Olga de Medeiros, uma Nora Harding Davis... Pergunta-se, então: as dezenas de folhas de escrita mediúnica que tratam destes encontros, que nunca se concretizaram, são uma prova de que Pessoa queria realmente ter relações plenas com uma mulher ou mostram, pelo contrário, que *não* as queria, tendo os encontros virtuais servido de distração, de uma espécie de teatro de amor, absolvendo-o da obrigação de lidar com o amor real, carnal?

1 Doc. 138-77 (Pessoa, Espólio E3, na Biblioteca Nacional de Portugal). Pessoa, Fernando. 2014. *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 346.

2 “Se eu morrer novo”, 7/xi/1915.

3 Fernando Pessoa e Ofélia Queiroz. 2013. *Correspondência Amorosa Completa 1919-1935*. Ed. Richard Zenith. Rio de Janeiro: Capivara, 15. O relato de Ofélia Queiroz, organizado e transcrito por Maria da Graça Queiroz, foi publicado pela primeira vez em 1978.

A ambivalência de Pessoa perante a perspectiva de vir a ser um autor publicado, e até famoso, encontra a sua mais clara expressão na conhecida carta para a mãe escrita em Junho de 1914, ou seja, logo após a emergência dos três heterónimos que lhe confeririam, no futuro, enorme celebridade. Naquele mês de Junho, poucos dias antes de completar 26 anos de vida, Pessoa anuncia à mãe que irá publicar um livro dali a pouco tempo, havendo de antemão – assim parece – um acordo com uma editora. Esta boa notícia suscita nele um entusiasmo palpável mas acarreta, ao mesmo tempo, uma perda irreparável: “o ser inédito”. Tal como explica à mãe, perderá também o anonimato, pois os amigos garantem que em breve será reconhecido como “um dos maiores poetas contemporâneos”. Porém, tal não o deixa de todo feliz, pois teme que a celebridade “saiba a morte e inutilidade, e o triunfo cheire a podridão”⁴.

Não creio que estes melindres de Pessoa sejam insinceros. Um escritor inédito pode ser tudo, incluindo o maior génio da sua época, ao passo que um escritor publicado, na grande maioria das vezes, é apenas mais um entre os milhares ou milhões que já deram a lume um livro. Pessoa tinha medo de se pôr à prova, de estragar o seu sonho, e se por acaso conseguisse realizar o sonho, nada poderia garantir que esse feito lhe desse mais satisfação do que o sonho no seu estado puro, abstracto.

Num trecho do *Livro do Desassossego*, escrito porventura não muito tempo depois da carta de Pessoa para a mãe, lê-se: “O único destino nobre de um escritor que se publica é não ter uma celebridade que mereça. Mas o verdadeiro destino nobre é o do escritor que não se publica.” Publicar-se é a “socialização de si próprio”, uma forma de colaborar, de conviver, de dar os nossos sonhos escritos, objectivados, aos outros. Para quê? “Que têm os outros com o universo que há em mim?”, pergunta o narrador do livro que ficaria inédito durante quase cinquenta anos após a morte do seu autor⁵.

Em 1924-1925 Pessoa, na revista *Athena*, revelou pela primeira vez a poesia de Ricardo Reis (vinte odes) e de Alberto Caeiro (nada menos do que quarenta poemas). Os cinco números da revista também incluíram treze poemas de Pessoa “ele mesmo” e dois ensaios de Álvaro de Campos. Se Pessoa, com esta grande e diversificada antologia de obras suas, esperava algum reconhecimento, então ficou desapontado, pois ninguém reagiu. Cinco anos mais tarde, o longo mas inacabado ensaio “Erostratus” terá sido escrito, pelo menos em parte, para justificar o paradoxo de um autor poder ser originalíssimo e ficar, não obstante, nos arredores da celebridade artística. O ensaio argumenta que a verdadeira grandeza literária, por ser um avanço sobre o mundo de literatura em que nasce, nunca é reconhecida em vida de um autor, mas antes por gerações vindouras. Os contemporâneos apreciavam Shakespeare pelos seus ditos de espírito e pela sua inteligência verbal, mas só nos séculos seguintes foi possível existir quem percebesse e venerasse o génio ímpar do dramaturgo inglês. Com esta teoria, o ensaísta parece ter arrumado o assunto das suas ambições literárias: uma vez que queria ser imortal, a fama em vida fora-lhe proscrita, não lhe interessava.

Todavia, à semelhança do diabo que havia tentado Jesus repetidas vezes quando ele se recolhera no deserto e jejuara por quarenta dias, a fama continuou a tentar Pessoa na sua vida terrena, que se afigurava um tanto desértica, tanto material como afectivamente. Ao contrário do messias da religião cristã, Pessoa acabou mesmo por ceder à tentação quando esta lhe apareceu sob a forma de Prémio de Poesia Antero de Quental, criado pelo Secretariado de Propaganda Nacional, cujo director era António Ferro.

4 A citada carta foi datada de 5/vi/1914. Pessoa, Fernando. 2013. *Livro do Desassossego*. Ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 501-02.

5 *Livro do Desassossego*, trecho 209. O trecho 210 fala da “socialização de si próprio” que o acto de publicar implica.

Pessoa mostrou-se desprendido em relação ao prémio, dizendo na sua carta de 13 de Janeiro de 1935 a Adolfo Casais Monteiro que não sabia que o prazo para a entrega de livros, inicialmente fixado em Julho de 1934, havia sido alargado até ao fim de Outubro. Tendo dado por concluído o livro *Mensagem* em Setembro desse ano e cabendo este no género “poesia nacionalista”, tal como estipulado pelo regulamento do prémio, resolveu concorrer. Pessoa sugeriu, assim, que foi por uma feliz coincidência que o único livro que publicou em português tenha ficado pronto a tempo para concorrer ao prémio. Contudo, o historial da sua composição e publicação deixa entrever, pelo contrário, que a criação do prémio incentivou Pessoa a acabar os muitos poemas que ainda faltavam. Como já demonstrou José Blanco, António Ferro e Augusto Ferreira Gomes – que também trabalhava para o SPN e, nos anos 30, era o amigo mais assíduo de Pessoa – tudo fizeram para que *Mensagem* fosse publicada a tempo e promovida adequadamente, por forma a que o seu êxito ficasse (assim pensaram) praticamente assegurado⁶.

Como terão notado todos aqueles que têm em seu poder uma das edições fac-similadas disponíveis no mercado, quase vinte páginas da edição inaugural de 1934 de *Mensagem* foram unicamente preenchidas com um título, um subtítulo ou uma epígrafe, enquanto outras tantas páginas (os versos destas mesmas páginas) ficaram em branco. Nada disso foi por acaso, pois desta maneira um livro de apenas 44 poemas, todos eles curtos, pôde alcançar a soma de 102 páginas, tornando-se assim elegível para o concurso do prémio da primeira categoria, destinado a livros de poesia com um mínimo de cem páginas. Pessoa, numa carta enviada a João Gaspar Simões em 28 de Julho de 1932, dissera que *Mensagem* seria um livro de 41 poemas. É possível que Ferreira Gomes, que colaborou no *design* do livro, o tenha incentivado a acrescentar mais alguns a fim de aumentar o volume da obra. É igualmente possível que António Ferro tenha adiado o prazo de entrega dos livros concorrentes para viabilizar a candidatura de *Mensagem*.

Mesmo que a atitude do poeta, no meio de tudo isto, tenha sido mais ou menos passiva, agindo apenas por coacção, por imposição, quase obrigado, foi ficando – creio eu – emocionalmente envolvido com a ideia do prémio, convencendo-se de que teria excelentes hipóteses de o vencer. Ao que parece, o primeiro exemplar de *Mensagem*, dos muitos que Pessoa distribuiu por amigos, familiares e outros escritores, foi oferecido a Augusto Ferreira Gomes. A dedicatória, datada de 18 de Novembro de 1934, reza assim: “Ao Augusto Ferreira Gomes, imperialmente, e com um grande abraço amigo e agradecido.”⁷ Pessoa estava agradecido, claro está, por todo o empenho do amigo, sem o qual o livro nunca teria sido publicado. Invocou o amigo “imperialmente” por este partilhar, juntamente com Pessoa, a causa do Quinto Império. Ferreira Gomes publicara recentemente o livrinho *Quinto Império*, que, enriquecido por um prefácio de Pessoa, também concorreu ao prémio de poesia, mas na segunda categoria: “Poema ou poesia solta”. Pessoa também ofereceu um exemplar de *Mensagem* ao “artista” António Ferro, em 13 de Dezembro⁸.

Além de se sentir extremamente grato a Ferro e a Ferreira Gomes, Pessoa estava disposto, como qualquer ser humano normal, fraco, a retribuir-lhes o favor. No Outono de 1934, ou seja, no trimestre que imediatamente antecedeu o anúncio dos vencedores do Prémio Antero de Quental, Pessoa elaborou um projecto para uma antologia de poetas portugueses dos séculos XIX e XX. Muitos dos nomes incluídos na lista constavam da inacabada *Antologia de Poemas Portugueses Modernos* que Pessoa e António Botto haviam começado

6 Blanco, “A verdade sobre a *Mensagem*”, Fundação António Quadros, consultado a 3 de Novembro de 2021: http://www.fundacaoantonioquadros.pt/index.php?option=com_content&task=view&id=65&Itemid=34&limit=1&limitstart=13.

7 Fac-símile da dedicatória publicado em Pizarro, Jerónimo, Patricio Ferrari e Antonio Cardello. 2013. *Os Objectos de Fernando Pessoa*. Lisboa: Dom Quixote, 230.

8 O exemplar de *Mensagem* oferecido a António Ferro pertence à Fundação António Quadros. A dedicatória reza: “Ao António Ferro, artista *in partibus infidelium*, com um grande abraço do Fernando Pessoa”.

a publicar em fascículos, em 1929⁹, o que sugere que talvez Pessoa tivesse pensado organizar uma nova antologia que substituísse aquela outra. Entre os nomes que aí figuravam pela primeira vez, há três que nunca antes tinham entrado em nenhum dos vários projectos pessoais com vista a publicar e a promover a poesia portuguesa: Augusto Ferreira Gomes, António Ferro e Fernanda de Castro, a mulher de Ferro¹⁰. Fernanda de Castro era uma poeta que publicava regularmente e Pessoa, de acordo com mais de um testemunho, gostava dos seus versos¹¹. Ferreira Gomes era um poeta medíocre. Numa breve recensão ao seu *Quinto Império*, assinada por um misterioso “M. & M.” e publicada em Novembro de 1934, os poemas foram arrasados com a mesma veemência com que foi elogiado o prefácio (de Pessoa)¹². A poesia de Ferro era francamente má e há muito tempo que ele já nem sequer publicava os seus poemas. Pessoa admirava Ferro como jornalista, mas a sua última obra literária, a colectânea de contos *A Amadora de Fenómenos* (1925), mereceu-lhe o seguinte comentário: “Este livro é a coisa intelectualmente mais abjecta que tem até hoje produzido uma criatura incapaz de o fazer.”¹³ Não parece que Pessoa tivesse a poesia dele em maior apreço. Contudo, os esforços de Ferro para que *Mensagem* fosse publicada e se tornasse na obra vencedora do Prémio Antero de Quental obnubilaram a sua lucidez crítica, pelo menos momentaneamente. Caindo um pouco em si, Pessoa colocou um ponto de interrogação antes do nome do director do SPN. Escusado será dizer que esta recém-projectada antologia poética nunca se concretizou.

Na sua biografia de Pessoa de 1950, João Gaspar Simões deplorou o facto de *Mensagem* ter recebido um “segundo prémio”, um “prémio de consolação”. As pesquisas de José Blanco revelaram que o livro ganhou, de facto, o prémio *da segunda categoria*, para um poema ou conjunto de poemas de extensão indefinida. Mas Gaspar Simões, ainda que tenha baralhado os factos¹⁴, na essência tinha razão. Se tivesse sido essa a sua vontade, o júri poderia ter atribuído o prémio da primeira categoria a *Mensagem*, mas três dos seus quatro membros claramente preferiram o livro de Vasco Reis, *A Romaria*, cujo número de páginas ocupadas por versos era também inferior a cem. O poeta Alberto Osório de Castro extasiou-se com este livro que “desabrocha do solo português, como uma delicada *fioretta* franciscana, roseta branca ou rósea dos pinhais ou dos montados, em plena primavera emocional”. (O elogiado poeta era um padre franciscano.) Um outro jurado, Mário Beirão, antigo amigo de Pessoa e também poeta, achou que Vasco Reis era um “verdadeiro poeta”, uma vez que a poesia lhe saía como a “voz de uma fonte”. Um terceiro jurado, o crítico Acácio de Paiva, tendo votado em *A Romaria* para a primeira categoria, considerou que *Mensagem* nem merecia o prémio da segunda categoria, mas acabou por concordar com os outros na atribuição desta distinção. Apenas Teresa Leitão de Barros – escritora, crítica e amiga de António Ferro e de Fernanda de Castro – achou que *Mensagem* era um livro superior a *A Romaria*¹⁵.

9 António Botto publicaria a antologia em 1944, completando-a com poemas escolhidos por si próprio.

10 Docs. 48-18 e 19.

11 Castro, Fernanda de. 1986. *Ao Fim da Memória: Memórias (1906-1939)*. Lisboa: Verbo, 271; Maria José da Graça Ferreira do Amaral (empregada num dos escritórios onde Pessoa trabalhava e com quem conversava), citada em França, Isabel Murteira. 1987. *Fernando Pessoa na Intimidade*. Lisboa: Dom Quixote, 150.

12 A recensão surgiu numa revista nova e efémera, *Gleba: Semanário de Literatura e Crítica* (Novembro, 1934): 2.

13 Doc. 14²-94; José Barreto, “Fernando Pessoa e António Ferro: do espírito do *Orpheu* à ‘Política do Espírito’”, comunicação apresentada no II Congresso Internacional Fernando Pessoa, Lisboa, 23-25 de Novembro de 2010, consultado a 3 de Setembro de 2021: https://www.academia.edu/6765671/Fernando_Pessoa_e_Ant%C3%B3nio_Ferro.

14 Gaspar Simões escreveu que Ferro criara o prémio de “segunda categoria” especialmente para *Mensagem*, para que o livro pudesse ganhar qualquer coisa. Na verdade, o prémio da “segunda categoria” foi estabelecido logo no início, quando o concurso foi anunciado. Ferro, para ajudar Pessoa, aumentou o seu valor, de mil para cinco mil escudos. Simões, João Gaspar. 1971. *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, 2.ª ed. Lisboa: Bertrand, 635-36; “Os prémios dos concursos”, *Diário de Lisboa*, 31 de Dezembro de 1934, 16.

15 *Livro de Actas do SPN*, Acta n.º 4, Fundação António Quadros, consultado a 3 de Setembro de 2021: http://www.fundacaoantonioquadros.pt/index.php?option=com_content&task=view&id=180&Itemid=269.

O júri do Prémio Antero de Quental reuniu-se a 29 de Dezembro de 1934 e os vencedores – deste e de outros prémios literários – foram anunciados no último dia do ano. A enorme desilusão de Pessoa, cujo livro fora relegado para a segunda categoria, é facilmente perceptível num poema pouco conhecido que escreveu logo no início de Janeiro.

Mas eu, casual e fortuito,
Factício até no que sou,
Sonho muito, penso muito
E indeterminadamente estou.
Levantar-me da cadeira?
Que canseira!
Fazer um esforço a valer?
Para conquistar o quê?
A glória? A ciência? O poder?
O que é que tudo isso é?
Pastor que não és ninguém
Porque ninguém de ti cura,
A frescura que a tua alma tem
Tenho-a também, mas sem frescura.
Mas ao menos guardo
A fidelidade à inocência,
No que não faço ou no que tardo.
Que o Diabo leve, porque é dele a ciência!¹⁶

Como acontece noutros poemas de Pessoa que são também desabafos, a rima e a métrica são irregulares, as preocupações formais tendo cedido à premência de se exprimir directa e imediatamente. A profunda amargura do poeta transparece na terceira estrofe, na qual o pastor franciscano, que tinha apenas 24 anos, é acusado de ser um zé-ninguém, ignorado pelos outros, apesar de o poeta Alberto Osório de Castro ter visto nele um novo Cesário Verde ou António Nobre¹⁷. Curiosíssimos são os versos seguintes, nos quais Pessoa afirma desfrutar da mesma frescura de alma do jovem, com a diferença de que ele, Pessoa, continuara sempre fiel à inocência, na medida em que *não* realizava as suas ambições, deixando tudo para um amanhã que nunca chegava. A publicação de *Mensagem* e a tentativa de vencer com ela um prémio foi a grande excepção ao comportamento habitual de Pessoa. “Para conquistar o quê?”, pergunta na segunda, desencantada estrofe do poema.

Pessoa estava desiludido, sobretudo, consigo próprio por se ter deixado levar, por ter participado no jogo mundano da celebridade literária. Mas a consciência de que o maior culpado de toda a situação não era senão ele próprio não o impediu de forjar uma vingança contra Vasco Reis e tudo quanto o jovem sacerdote representava. No verso da folha com o poema que reage ao triunfo de Vasco Reis, que ficaria inédito até 2006, Pessoa escreveu um rascunho parcial de uma feroz recensão a *A Romaria*, publicada no *Diário de Lisboa* a 4 de Janeiro¹⁸. Dos muitos textos de Pessoa imbuídos de ironia, não há outro tão subtil, tão fino no uso deste registo que o poeta tanto amava¹⁹.

Pessoa o recenseador felicita o júri por ter premiado, “justissimamente”, o “poema adorável” do padre Vasco Reis, esse “admirável artista”. Caracteriza o premiado como um intérprete do paganismo essencial do catolicismo

16 Doc. 47-23v; publicado pela primeira vez em Pessoa, Fernando. 2006. *Poesia: 1931-1935 e não datada*. Ed. Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine. Lisboa: Assírio & Alvim, 441-42.

17 “Os prémios dos concursos”.

18 *Diário de Lisboa*, 4 de Janeiro de 1935, Suplemento Literário, 5; Pessoa, Fernando. 2006. *Obra Essencial*. Vol. 3. Ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 215-16.

19 A ironia presente no texto, mencionada por estudiosos como Jorge de Sena e Robert Bréchon, foi mais profundamente analisada por António M. Feijó. Sena, Jorge de. 1984. *Fernando Pessoa & C.ª Heterónima*. Lisboa: Edições 70, 44; Bréchon, Robert. 1996. *Étrange étranger*. Paris: Christian Bourgois, 517; Feijó, António M. 2015. *Uma Admiração Pastoral pelo Diabo: Pessoa e Pascoais*. Lisboa: INCM, 121-24.

português – um paganismo em que não se manifesta “o aspecto estético” mas apenas a “meiguice religiosa”. Ou seja, a poesia do padre franciscano, além de herética, por ser pagã, era inestética, infantil e lamechas²⁰.

Na já referida carta a Adolfo Casais Monteiro, Pessoa dedicou um parágrafo a dilucidar as circunstâncias que o levaram a publicar *Mensagem* e a concorrer ao prémio do SPN. Disse que não agira com os olhos postos no prémio, “embora nisso não houvesse pecado intelectual de maior”. Ora, Casais Monteiro, na carta que escrevera a Pessoa três dias antes, a 10 de Janeiro, não questionou os seus motivos nem pediu explicações; notou, simplesmente, que ele já era um poeta consagrado, embora “para um demasiadamente restrito público”, de modo que o prémio não lhe acrescentava nada²¹.

Na espécie de “currículo” que redigiu a 30 de Março de 1935, Pessoa renegou o seu *Interregno: Defesa da Ditadura Militar em Portugal* mas achou digno de menção o prémio que ganhara do governo de Salazar, e na primavera desse ano escreveu um texto intitulado “Explicação de um livro”, no qual afirmou que *Mensagem* foi premiada “em condições especiais e para mim muito honrosas”²². Condições especiais e muito honrosas? Valendo-me de uma célebre frase shakespeariana, diria que Pessoa “doth protest too much”, ou seja, proclama excessivamente a sua alegada satisfação.

Parece-me que Pessoa, conquanto quisesse convencer-se do contrário, sentiu-se derrotado, humilhado e em falta consigo próprio, sendo o poema que glosa Vasco Reis fruto dessa sua decepção. Tinha pecado contra os seus princípios de não colaboração e contra a “fidelidade à inocência” de que tanto se orgulhava. Mas será que sentia, apesar de tudo, algum orgulho por ter vencido o prémio da segunda categoria? Como acontece em muitos pontos da biografia de Fernando Pessoa, dotado de uma personalidade sibilamente esquiva, não haverá nunca maneira de o sabermos ao certo.

20 Doc. 47-23. Doc. 47-24 é a continuação do rascunho.

21 Pessoa, Fernando. 1998. *Cartas entre Fernando Pessoa e os Directores da presença*. Ed. Enrico Martines. Lisboa: INCM, 247.

22 Pessoa, *Escritos Autobiográficos*, 202-03.

Bibliografia

Barreto, José. “Fernando Pessoa e António Ferro: do espírito do *Orpheu* à ‘Política do Espírito’”, comunicação apresentada no II Congresso Internacional Fernando Pessoa, Lisboa, 23-25/xi/2010. Consultado a 3/ix/2021. https://www.academia.edu/6765671/Fernando_Pessoa_e_Ant%C3%B3nio_Ferro.

Blanco, José. “A verdade sobre a *Mensagem*”. Fundação António Quadros. Consultado a 3/ix/2021. http://www.fundacaoantonioquadros.pt/index.php?option=com_content&task=view&id=65&Itemid=34&limit=1&limitstart=13.

Bréchon, Robert. 1996. *Étrange étranger*. Paris: Christian Bourgois.

Castro, Fernanda de. 1986. *Ao Fim da Memória: Memórias (1906-1939)*. Lisboa: Verbo.

Feijó, António M. 2015. *Uma Admiração Pastoril pelo Diabo: Pessoa e Pascoaes*. Lisboa: INCM.

França, Isabel Murteira. 1987. *Fernando Pessoa na Intimidade*. Lisboa: Dom Quixote.

Livro de Actas do SPN, Acta n.º 4. Fundação António Quadros. Consultado a 3/ix/2021. http://www.fundacaoantonioquadros.pt/index.php?option=com_content&task=view&id=180&Itemid=269.

Pessoa, Fernando. 1998. *Cartas entre Fernando Pessoa e os Directores da presença*. Ed. Enrico Martines. Lisboa: INCM.

Pessoa, Fernando. 2014. *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*. Ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando. Espólio (E3). Biblioteca Nacional de Portugal.

Pessoa, Fernando. 2013. *Livro do Desassossego*. Ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando. 2006. *Obra Essencial*. Vol. 3. Ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando. 2006. *Poesia: 1931-1935 e não datada*. Ed. Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine. Lisboa: Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando, e Ofélia Queiroz. 2013. *Correspondência Amorosa Completa 1919-1935*. Rio de Janeiro: Capivara.

Pizarro, Jerónimo, Patricio Ferrari e Antonio Cardiello. 2013. *Os Objectos de Fernando Pessoa*. Lisboa: Dom Quixote.

Sena, Jorge de. 1984. *Fernando Pessoa & C.ª Heterónima*. Lisboa: Edições 70.

Simões, João Gaspar. 1971. *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, 2.ª ed. Lisboa: Bertrand.

“pensar em rhythmo”: Antero em Pessoa

No prefácio à *Antologia de Poemas Portugueses Modernos*, texto de 1929, Fernando Pessoa estabelece como fronteira inicial da modernidade literária portuguesa a Escola de Coimbra, “renascimento da poesia portuguesa adentro da poesia portuguesa” (Pessoa 2000, 409). Retomando a lógica histórico-nacionalista dos artigos publicados na *Águia* em 1912, considera-se que “Portugal poético, como nação independente, adormeceu com Gil Vicente e metade de Camões, e só despertou com Antero” (*idem*, 409-10), tomando o autor das *Odes Modernas* como o princípio dessa modernidade, uma modernidade que coincidiria, ainda em 1929, com uma genuidade nacional, como se torna evidente no final da nota prefacial: “o ser poeta português moderno, no sentido em que entendemos ‘moderno’ – coincide com o ser poeta português” (*idem*, 410). Nas páginas da *Águia*, Antero importava sobretudo como precursor, categoria aí repetida insistentemente, porque se preparava então o desenho de um quadro futuro (a nova poesia portuguesa); mas em 1929, para Pessoa, Antero é já um moderno de pleno direito. Se de Gil Vicente a Antero o “intervalo foi alheio”, em “Antero, porém, como em Cesário e outros poucos do tempo, se há influências estranhas, há uso próprio dessas influências” (*idem*). A diferença entre influência e subordinação fica liminarmente estabelecida: “Uma coisa é a influência, que só não sofre quem não vive, outra coisa a subordinação” (*idem*). Feita esta distinção, pode dar-se então Antero como exemplo do uso próprio da influência: “Antero é discípulo da filosofia alemã, porém a poesia de Antero não é discípula de coisa alguma” (*idem*).

Na carta a William Storck, de 14 de Maio de 1887, Antero começava precisamente por se apresentar como discípulo a sofrer influências alheias, numa filiação que visava a aprovação dos influenciadores: “Discípulo da Alemanha filosófica e poética, oxalá que ela receba com benignidade essas pobres flores, que uma semente sua, trazida pelo vento do século, faz desabrochar neste solo pouco preparado” (Quental 2009, 91). Se o vento do século trouxe até si uma semente alheia e nova, é a partir dessa influência que Antero se vai apresentar como peregrino de novos rumos, saindo “decididamente e conscientemente da velha estrada da tradição”. Ainda que, a propósito de Hegel, tenha sublinhado a sua liberdade intelectual (“não sei se o entendi bem nem a independência do meu espírito me consentia ser discípulo”), no final da carta, Antero voltará a colocar-se na posição do influenciado a pretender a aprovação dos directos herdeiros dos mestres:

Os críticos alemães acharão talvez interessante observar as reacções provocadas pela inoculação do Germanismo, no espírito não preparado de um meridional, descendente dos navegadores católicos do século XVI. Poderá ser essa mais uma página, embora ténue, na História do Germanismo na Europa. (*idem*, 100)

Esta carta tem vindo a ser apontada como modelo da carta de Pessoa, de 13 de Janeiro de 35, a Casais Monteiro, enquanto texto destinado a projectar uma figura de autor para a posteridade; poderíamos, aliás, tentar perseguir momentos em que Pessoa replica traços da retórica epistolar de Antero, mas interessa-me antes sublinhar uma outra questão: Pessoa foi leitor das leituras persuadidas pela suposta autenticidade da carta anteriana, “modelo de lucidez, justiça, delicadeza intelectual e elegante sinceridade” (Coimbra 1921, 61), nas palavras de Leonardo Coimbra, no volume intitulado *O Pensamento Filosófico de Antero de Quental*, que encontramos na biblioteca pessoal pessoana. Nas duas edições da correspondência de Antero publicadas em vida de Pessoa (em 1915 e em 1921), esta carta figurava sempre em primeiro lugar e esse destaque funcionava como garante de uma legitimidade acrescida enquanto chave de leitura para as restantes cartas e para a figura para que todas apontariam.

Assim sendo, Pessoa, na proclamação da autonomia da poesia de Antero, de nada discípula, contrastando com a apresentação de Antero como filósofo discípulo da filosofia alemã, vem corrigir a autodescrição anteriana. Para Pessoa, Antero havia sido, aliás, o exemplo da independência da poesia relativamente a qualquer filosofia em termos que podemos reconhecer como suscitados pela carta de Antero. Começa Pessoa por dizer que:

Um poeta verdadeiramente poeta pode lêr Platão á vontade que, se o seu temperamento não é já de nascença platonesco nada tirará da obra de Platão a não ser alguns versos sem vibração por puramente intellectuaes – e isto mesmo quem philosophicamente seja um platonista. A poesia vem da emoção, não do pensamento, ainda que atravez do pensamento. (Patrício 2012, 378)

A conclusão é a seguinte: “Para Anthero a filosofia alemã foi um elemento da cultura, tanto mais buscado quanto o pensamento transcendentalista alemão se casava com o sentimento transcendentalista de Antero, porque da sua raça e da raça a que ele pertence” (*idem*). Nesta nota, para Pessoa, em Antero pensamento e sentimento transcendentalistas casam-se e o sentimento de Antero é o da sua raça. A nota prefacial de 1929 que citei inicialmente reformula a descrição dessa relação entre filosofia e poesia em Antero e continua a mostrar esta como poesia portuguesa (“a raça a que ele pertence”).

Para Pessoa, em Antero a relação entre o poeta e o filósofo foi sempre muito importante e nela se decidia a grandeza do autor, também ele um poeta animado pela filosofia, cujo maior valor estaria precisamente na dimensão metafísica da sua poesia: “Com Anthero de Quental se fundou entre nós a poesia metaphysica, até alli não só ausente, mas organicamente ausente, da nossa litteratura” (Bothe 2013, 286). Nas nótulas dedicadas ao autor, Pessoa começou por sublinhar a sua dimensão intelectual. “In Anth[ero] de Q[uental] all -/ or almost all /- is thought. He is one of the most *conscious*, perhaps *the* most conscious poet that has ever existed” (*idem*, 220). Noutra lugar, Pessoa chama a atenção para o facto de a dimensão intelectual não habilitar nenhum poeta à poesia metafísica:

para ser um poeta metafísico – um bom poeta metafísico entenda-se – é necessário ter uma constituição de místico, isto é, de intuitivo, ou então possuir, como o português, pela sua emoção constitucional, o poder de emocionalizar o pensamento, como o fazia Antero, que não era um intuitivo, mas um pensador e um sentimental, como, de resto, nos mostra a sua forte organização moral. (Pessoa 1994, 298)

Pessoa recupera aqui parte da descrição de Oliveira Martins, que, na apresentação dos sonetos de Antero, escreve: “É um poeta que sente, mas é um raciocínio que pensa. Pensa o que sente, sente o que pensa” (Quental 2017, 28). Deste duplo trânsito entre pensamento e emoção, Pessoa elege como característico de Antero o sentir o que se pensa, reservando antes para si, e para chave da sua poética, a primeira possibilidade, no famoso verso “o que em mim sente está pensando”.

Em diversas passagens Pessoa valoriza em Antero, poeta metafísico, “o valor estético da forma da idéia” (Pessoa 1993, 395), discutindo alguns dos momentos em que essa se manifestaria preferencialmente. É o caso dos poemas “Disputa em família” ou “Divina comédia”, exemplos da excelência, não só da “forma maravilhosamente symbolica de idear em si a idéia basilar” [como aconteceria num poema que se distinguiria pela excelência da forma, como Hamlet] como da “própria idéia basilar, profundíssima” (*idem*). É a partir desse “valor estético da forma da idéia” que Pessoa descreve Antero como aquele que nos pode ensinar a “pensar em rhythmó”. Sugerindo-se nos sonetos de Antero uma perfeita harmonia entre forma e ideia, seria essa indissociabilidade a tornar a sua tradução quase impossível (cf. Bothe 2013, 221 e Pessoa 1994, 341).

Pensar em ritmo seria conseguir fazer coincidir dois movimentos que Pessoa distingue: o de pensar e o de como se pensa, e pensar em ritmo pode ser substituído por pensar em poesia, isto é, pensar de um modo que supera os limites do pensar em prosa, do pensar só com o que é próprio do pensamento. Essa seria a lição de Antero, quando colocado na tradição portuguesa; a de Cesário seria “o observar em verso” e a de Pessanha, o “sentir veladamente” (Bothe 2013, 211). São por isso estes os mestres da moderna poesia portuguesa.

O valor de Antero resiste a uma mudança de quadro de referência: quando colocado numa tradição europeia, o seu nome surge essencialmente como exemplo do poeta pensador que rompe com a imaginação característica do romantismo:

Pensadores, não os ha entre os românticos; os que parecem sel-oo são realmente imaginativos [...] o infinito atormentava-os, embebedava-os. Nem os aterrorizava nem os fazia pensar. Os pensadores, os atormentados vêm depois. Primordial entre os 1os, Anthero de Quental, entre os 2os Edgar Poe. (Patrício 2012, 384)

Numa outra nota, de entre três espécies possíveis de poetas-pensadores, Antero pertence ao tipo mais perfeito, aquele em que “o poeta e o pensador estão absolutamente fundidos” (Pessoa 1993, 384). Com esta absoluta fusão, parece sugerir-se que em Antero existe um equilíbrio entre coisas que geralmente divergem. Recordemo-nos, em Antero o pensamento transcendentalista casava-se com o sentimento transcendentalista; agora poeta e pensador estão absolutamente fundidos. Na *Educação do Estóico*, Antero aparece ainda como resultado feliz de uma paridade entre faculdades geralmente concorrentes, o sentimento e a inteligência: “O conflito que nos queima a alma, deu-o Anthero mais que outro poeta, porque tinha a igual altura do sentimento e da intelligencia. É o conflito entre a necessidade emotiva da crença, e a impossibilidade intellectual de crer” (Pessoa 2007, 43-44).

No entanto, é também nas páginas da *Educação do Estóico* que Antero aparece com outras companhias. Já não Cesário e Pessanha, a inaugurarem a moderna literatura portuguesa; já não Edgar Allan Poe, a superar a imaginação romântica; mas antes Leopardi e Vigny, pessimistas a que se junta o agora pessimista Antero:

Os trez grandes poetas pessimistas do seculo passado – Leopardi, Vigny e Antero – tornaram-se-me insupportaveis. A base sexual dos seus pessimismos deixou-me, desde que a entrevi nas obras e a entrevi nas obras e a confirmei na noticia das suas vidas, uma sensação de náusea na intelligencia. (*idem*, 50)

Essa repulsa vem do entendimento de que se trata de um tipo particular de cobardia:

o cobarde que se julga na necessidade de provar que o não é, de dizer que a cobardia é universal, ou de confessar a sua fraqueza de um modo confuso e translato, que nada revela mas também nada vela – este é ridículo para o geral e irritante para a inteligência. É sob esta espécie que concebo os poetas pessimistas, e todos aqueles que erigem em universaes as dores particulares que os affligem. (*idem*)

A falha pessimista de Antero é mostrada sublinhando a precipitação conclusiva que determinaria a sua visão do mundo: “Como não repugnar a conclusão de Anthero: ‘tenho pena de não ter mulher que mostre amor, portanto a dor é universal?’” (*idem*, 51).

Num texto intitulado *Three Pessimists*, estes são dados como vítimas da ilusão romântica, consistindo esta na crença incondicional de ser o homem a medida de todas as coisas: “The romantic refers everything to himself and is incapable of thinking objectively. What happens to him happens to the universality of things. If he is sad the world not only seems but is wrong” (*idem*, 60). Antero aparece agora como um romântico vítima de um egotismo irresgatável. Ainda que se insista que “All three were thinkers, Quental most of all, for he had real metaphysical hability” (*idem*), o que agora se denuncia é precisamente um mau uso dessa capacidade de pensar, na impossibilidade de distinguir uma emoção pessoal da visão objectiva do mundo. Os pessimistas são assim “infants crying for sublunary moons” (*idem*, 61). Saber pensar em ritmo não garante a saída dessa idade primeira, de lágrimas e luas que são afinal só espelhos.

Num poema datado de 24 de Outubro de 1927, encontramos já uma meditação sobre aqueles para quem o mundo é triste a partir da tristeza própria:

Ah, nunca por meu bem ou por meu mal,
Converti minha dor
Em dor universal!
Por eu soffrer não soffre quem não soffre...
Ditosos os que podem, pervertendo
Seu pranto em dor de tudo
Estar assim convivendo
Ainda que só com a imaginação,
São humanos, e eu não.
Felizes os que podem erigir
Sua alma em universo
E soffrer a expandir!
Quanto mais soffro, mais pertenço a mim.
Choro e não sou affim.
Meu coração não pode ter a crença,
Por soffrer que todo o orbe
Vive uma dor immensa.
Soffro sem outros, sem pesar nem dó,
Soffro eu, soffro só.
(Pessoa 2001, 109-10)

Lemos aqui uma apologia da contenção do sofrimento: o que em mim sente está só sendo sentido em mim, e essa parece ser uma lição essencial de poética. Os outros, os que pervertem a sua dor em dor de tudo, são aqueles que pela imaginação, a faculdade romântica por excelência, convivem com os seus semelhantes e pensam-se em expansão universal. Podem assim ser felizes. Pelo contrário, quem aqui se diz a sofrer quanto mais sofre mais pertence a si, numa concentração que habilita ao autodomínio e a uma exclusiva dedicação ao sofrimento: “soffro eu, soffro só”. O que em si sofre está sofrendo só, numa depuração absoluta do que seja sofrer: “soffro sem outros, sem pesar nem dó”.

Antero, numa nota de 5 de Setembro 1908, havia aparecido como irmão espiritual:

no suffering can equal that when I bring myself to understand that this is no more than a dream. I'm never happy, neither in my selfish, no in my unselfish moments. My solace is Reading Antero de Quental. We are, after all, brother-spirits. Oh, how I understand that deep suffering that was his. (Pessoa 2003, 84)

Em 1908, o reconhecimento de que tudo não passaria de ilusão e sonho irmanava Pessoa e Antero: o primeiro, ao entender o sofrimento do segundo, encontrava nele consolo e companhia. O que Antero sentia era entendido por Pessoa e esse entendimento garantia a aproximação. No poema de 1927, Antero é um desconsolo, pois é um desses outros que convertem a sua dor em dor universal, enquanto o sujeito é um dos que mostram a sua solidão radical de quem aqui se diz a sofrer só. Esse sofrimento absoluto é afinal condição da liberdade possível, aquela que é concedida pelo fim da ilusão da universalidade do singular. A liberdade alcança-se ao saber-se que não se é nada. Cito a penúltima estrofe:

Só goso a liberdade indefinida
De não ter a illusão
De que sou toda a vida,
De que sou symbolo, eu que só isto sei:
Nada sou nem serei.
(Pessoa 2001, 110)

Afinal, para Pessoa, que gozava desta liberdade indefinida, mas que habilitava a saber algo de muito definitivo, Antero continuava preso num qualquer palácio de ilusão. Podia chamar-lhe pessimismo. Ou romantismo.

Bibliografia

Bothe, Pauly Ellen. 2013. *Apreciações Literárias de Fernando Pessoa*. Edição Crítica de Fernando Pessoa – Estudos. Lisboa: INCM.

Coimbra, Leonardo. 1921. *O Pensamento Filosófico de Antero de Quental*. Porto: J. Pereira da Silva.

Quental, Antero de. 2009. *Cartas III 1886 a 1891*. Leitura, org., pref. e notas de Ana Maria Almeida Martins. Lisboa: INCM.

Quental, Antero de. 2017. *Poesia II. Sonetos Completos*. Edição crítica de Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Abysmo.

Patrício, Rita. 2012. *Episódios. Da teorização estética em Fernando Pessoa*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus.

Pessoa, Fernando. 1993. *Pessoa Inédito*. Coord. Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte.

Pessoa, Fernando. 1994. *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literária*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática (2.ª edição).

Pessoa, Fernando. 2001. *Poemas de Fernando Pessoa 1923-1930*. Ed. Ivo Castro. Edição Crítica de Fernando Pessoa. Volume I. Tomo III. Lisboa: INCM.

Pessoa, Fernando Pessoa. 2003. *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*. Ed. e posf. Richard Zenith, colaboração de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando. 2007. *A Educação do Stoico*. Ed. Jerónimo Pizarro. Edição Crítica de Fernando Pessoa. Volume IX. Lisboa: INCM.

Normas à grega e normas à romana

De diversas formas e em textos de distintas naturezas, a obra de Fernando Pessoa assumiu, a partir do final da década de 20, e com acentuada persistência no início dos anos 30, uma tonalidade mais marcadamente voltada para a necessidade de proceder à descrição de um determinado conceito de liberdade. Embora o essencial das linhas condutoras desse conceito se encontrasse, de modo mais ou menos explícito, em textos anteriores, sobretudo nos de mais incisiva intenção interventiva ou polémica, é, a meu ver, nesse contexto mais tardio que o problema se encontra mais marcadamente assumido, num paralelismo relevante com os primeiros anos de vigência do oficialmente designado Estado Novo. Um dos mais curiosos exemplos desse momento mais tardio é o projecto de uma revista, que teria como designação *Norma*, *Revista quinzenal de literatura e sociologia*, e que sintetiza o essencial da noção de liberdade de Fernando Pessoa a partir de duas diferentes interpretações do conceito de “norma”.

Neste texto começa por propor-se uma síntese das perspectivas de Pessoa sobre o Renascimento, sobretudo atentando no facto de esse momento ser visto tanto como um apogeu cultural, como enquanto importante expoente da construção do ideal pessoano de liberdade e de autonomia crítica dos indivíduos²; da abordagem às considerações de Pessoa sobre o Renascimento procurarei extrair, entre outros elementos importantes, a evidência de que a ideia de liberdade em questão é afim do contraponto entre tipos de normatividade patentes na apresentação da esboçada revista *Norma*.

Num texto da década de 10, segundo a datação proposta por Pedro Teixeira da Mota, Pessoa apresenta o Renascimento como uma etapa central no percurso da cultura europeia, com implicações decisivas ao nível da constituição de uma ideia de liberdade que passa por três expressões distintas, todas relacionadas com os domínios da cultura e do livre-pensamento: o pendor especulativo, adequado à crítica dos valores estabelecidos e à opção por um movimento de pesquisa contínua dos limites do conhecimento humano; o desenvolvimento de condições para o desenvolvimento de uma grande literatura nacional, com singular pioneirismo em termos europeus; e a tolerância relativamente à livre expressão dos indivíduos, lida como uma disposição política anacronicamente designada como uma espécie de momento “liberal”. Essenciais para a formulação do conceito de “homem renascente”, essas três vertentes, de natureza marcadamente individualista, são interpretadas como manifestações naturais de ruptura relativamente às limitações impostas pelo poder dominante.

1 Esta publicação foi financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I. P., no âmbito do Projecto UIDP/00077/2020.

2 Esta questão, que tenho procurado desenvolver em artigos que se encontram no prelo, sobre a relação entre Pessoa e uma certa mitologia do Renascimento e sobre a ambiguidade do diálogo entre Pessoa e o romantismo, encontra-se parcialmente discutida em Sousa (2020a).

O homem renascente pessoano, associado à criação de uma atmosfera propícia ao desenvolvimento da liberdade individual, encontra-se também intimamente relacionado com a exigência de um contexto adequado para a plena manifestação das faculdades intelectuais do indivíduo, à margem dos padrões normativos vigentes e do modo como estes tendem a constranger o que é próprio de uma genuína identidade portuguesa. A identificação entre o tipo humano do Renascimento e uma certa compreensão do que representa ser português estrutura também a proposta de Pessoa, na medida em que o homem renascente é, também, em grande medida, coincidente com um de três diferentes paradigmas de *português*. Um ideal que tende a ser desligando de contextos históricos particulares, nomeadamente aquele que costuma ser especificamente designado como Renascimento, para ser preferencialmente encarado como produto acabado de uma certa noção de plenitude das faculdades humanas quando em liberdade, de acordo com a já referida oposição entre normatividades de matriz grega e de matriz romana.

Na visão de Pessoa, as disposições fundamentais do contexto culturalmente fundador da Renascença são a “índole tão naturalmente científica”, a partir da qual o pleno exercício da reflexão especulativa conduziu a fenómenos como o das Descobertas; a “índole tão naturalmente intelectual, sobretudo literária”, que garantiu a Portugal um notável pioneirismo em termos de valorização de uma atitude propícia à contínua originalidade criadora; finalmente, uma “índole política a que hoje se chamaria liberal”, adequada à gestação do ambiente adequado ao desenvolvimento das outras duas. Comum a esses três pilares determinantes, destaca-se o facto de serem todos fenómenos “naturais”, não derivando, portanto, de qualquer imposição de princípios alheios, como os que posteriormente mergulharam a cultura portuguesa na estagnação vivida até à contemporaneidade de Pessoa. É essa naturalidade que converte tais manifestações num inequívoco “facto cultural”, todo voltado para o livre desenvolvimento da autonomia e da originalidade do pensamento de indivíduos emancipados (Pessoa 1988, 23-25).

Nesta leitura, a decadência cultural deriva, portanto, da ascensão de interesses de índole exclusivamente política, em função dos quais se passou a privilegiar um espírito de “conquista” e de “expansão” no qual a cultura deixou de ser tida como um valor, ao mesmo tempo que se procedeu a uma progressiva subjugação colectiva a influências internacionais nocivas, sobretudo a que adveio do catolicismo. De acordo com Pessoa, o proselitismo cultural da Igreja Católica culminara simultaneamente na identificação de um sentido unívoco para os rumos políticos e num adormecimento gradual das consciências menos preparadas para o desenvolvimento da autonomia do espírito e, portanto, facilmente manipuláveis por paradigmas fanatizantes.

O perfil do homem renascente corresponde, assim, ao “significado geométrico da tolerância” com que Raul Morodo caracterizou uma das leituras pessoanas do liberalismo, coincidente com a valorização do experimentalismo individual face ao desconhecido e ao diverso (Morodo 1997, 66). É em função dessa etapa superlativa da identidade portuguesa, marcada pela autonomia do pensamento, pelo questionamento contínuo e pela tolerância face à amplitude do fenómeno humano, que são encarados negativamente os paradigmas que, como o veiculado pelo catolicismo, bloqueiam todas as condições necessárias para o desenvolvimento de um espírito renovador, especulativo e criativamente livre. A oposição estabelecida por Pessoa contrapõe, portanto, o indivíduo característico de contextos propícios ao desenvolvimento de uma atmosfera de independência intelectual aos vários “lemas civilizacionais” que pretendem impor um sentido exclusivo aos rumos individuais e colectivos (Pessoa 1978, 217-21).

Em textos dedicados ao sensacionismo, Pessoa descreveu o Renascimento como o momento inaugural de uma tradição moderna cujas conquistas permitiram o primeiro esforço consciente de ruptura individual, promovendo uma simbiose entre o momento específico e os valores a que deu origem e que respeitam a uma reacção dos indivíduos aos princípios doutrinários dados como verdades absolutas.

Ao valorizar esse movimento de ruptura, Pessoa relaciona directamente o ideal de libertação que preconiza e identifica com o espírito emergente na Renascença com uma revolta generalizada do espírito contra as diversas autoridades que o condicionam, elevando o individualismo a valor nuclear no âmbito de sucessivas vagas que produziram a erosão gradual da mundividência dogmática predominante na Idade Média, divergindo dos padrões, fronteiras e limites consagrados.

Como sugere num dos apontamentos, a perspectiva que desenvolve fundamenta-se em duas noções distintas de individualismo, que se articulam sequencialmente: primeiro, o “individualismo puro”, derivado da “expontanea revolta contra as opressões e os abusos da autoridade”, teria culminado na “quebra de respeito pela Igreja e pelos seus resultados políticos”; o segundo, derivando desse impulso dissidente, seria já uma manifestação “consciente e directamente tendente a ser individualismo”, conduzindo à intencional interacção com outras expressões culturais, nomeadamente a de matriz greco-latina, caracterizada por uma postura mais tolerante e aberta à diversidade das singularidades humanas e expressa num desejo gradual de libertação relativamente à escravatura cultural, religiosa e política predominante (Pessoa 2009, 546)³.

É a oposição entre o carácter uniformizador da cultura medieval, excessivamente preocupada em anular as diferenças e em impedir o contacto com a diversidade identitária, e a conquista por parte do homem renascente da amplitude do engenho humano quando em pleno desenvolvimento autónomo que permite a Pessoa distinguir o carácter embrionário da cultura anterior ao Renascimento e o modo como esta inaugura a civilização moderna, rompendo com a ânsia de “um activo e forte dominio de todos” em nome de um generalizado “estímulo da liberdade de pensar” (Pessoa 2009, 195).

O individualismo que ganha consciência das suas necessidades, respondendo ao primeiro impulso de ruptura relativamente à escravatura cultural vigente, constitui-se como uma manifestação privilegiada da liberdade de pensamento, que retoma o espírito livre-pensador da Grécia, embora com a diferença inerente a algo que constitui uma “criação” com sentido reactivo resultante do embate com uma crónica opressão cultural (Pessoa 2009, 196-97).

Atente-se agora numa entrevista de Pessoa publicada na *Revista Portuguesa*, a 13 de Outubro de 1923, na qual a atitude do homem renascente é entendida como expressão de uma plenitude que se exhibe através do excesso e da oposição declarada aos princípios veiculados pela normatividade colectiva. Detenho-me, com particular interesse, em algumas variantes do texto conservadas no espólio e publicadas por Pedro Sepúlveda e Jorge Uribe, na medida em que parecem evidenciar a hesitação de Pessoa quanto à melhor forma de descrever a amplitude da heterodoxia intrínseca de que decidira dar conta, sobretudo se atendermos ao texto publicado, menos incisivo nas considerações.

Pessoa começa por delimitar uma fronteira a partir da qual o paradigma renascentista deixara de marcar presença, originando o estado de estagnação cultural vivido em Portugal desde o século XVII:

As nossas crises particulares procedem d'esta crise geral. [...] A nossa crise moral é que desde 1580 – *fim da Renascença em nós e de nós na Renascença* – deixou de haver individuos em Portugal para haver só portuguezes. Porisso mesmo acabaram os portuguezes nessa ocasião. Foi então que começou o portuguez á antiga portugueza, que é mais moderno que o portuguez, e é o resultado de estarem interrompidos os portuguezes (Pessoa 2011b, 260, itálico meu).

3 Esta questão relaciona-se com o que Antonio Cardiello designou como uma ruptura relativamente à “Razão categorial” imposta por um paradigma cultural opressor que não só impede o contacto com outras interpretações do mundo como também diverge da “racionalidade vital, poética e paradoxal” que Pessoa associa ao momento experimental e especulativo renascentista (Cardiello 2016, 106-08).

Pessoa salienta o artificialismo da construção do conceito de “portuguez á antiga portugueza”, um ideal abstracto derivado da estrutura opressora emergente a partir da diluição do espírito renascente e que foi encarado como equivalente a todo o imaginário da tradição cultural portuguesa. Como alternativa, o texto aponta para o imperativo de um regresso ao espírito emancipado do homem renascente, conferindo ao conceito a espessura própria de uma atitude que não coincide necessariamente com um período histórico, mas com uma determinada postura intelectual.

Contrastando com a noção fabricada de “portuguez á antiga portugueza”, o homem renascente difere por natureza de qualquer tipo de etiqueta construída pelas instituições estatais. É, de resto, a partir dessa perspectiva que esse conceito pode ser entendido como “mais moderno que o portuguez”, na medida em que emergiu artificialmente a partir de 1580 para neutralizar a divergência intrínseca à aventureira e metamórfica postura renascente. O hiato entre os dois momentos, que resultou na ampla crise cultural que se descreve, deriva essencialmente do contraste entre a identidade dinâmica e infixável experienciada no momento da Renascença portuguesa, correspondente ao potencial infinito dos seus espíritos mais representativos, e a continuada castração da possibilidade de se “respirar individualmente” que passou a predominar.

Na versão que escolheu publicar, Pessoa atenuou as implicações do tipo de libertação progressiva a que esta leitura conduz, que, como parecem indiciar algumas variantes equacionadas, aponta para a dissidência radical relativamente às normas, leis e fronteiras estabelecidas. O essencial da questão, contudo, encontra-se expresso através do contraponto entre o cosmopolitismo individualista, equivalente à noção de “excessividade” desenvolvida nas variantes, e a estagnação que caracteriza a uniformidade da grande maioria dos portugueses, que abdicaram da capacidade de expandir livremente as suas opiniões e se tornaram presas fáceis das construções culturais que ocuparam o vazio deixado pelo duplo movimento de *fim da Renascença em nós e de nós na Renascença*.

Num dos esboços, a identidade original do português é identificada com um estado de permanente deriva da consciência, coincidente com a transgressão contínua face aos limites impostos pelas normas sociais vigentes, entendidas como dogmas ou verdades absolutas. Assim, segundo Pessoa, o indivíduo só se encontra plenamente livre “quando, rompendo todas as tradições, attinge espírito de universalidade, quando, abdicando de todas as formulas, attinge uma formula de fusão de todas, quando pode livremente ansiar por o que sabe que não attinge” (Pessoa 2011b, 281).

A libertação do pensamento permite ao indivíduo, portanto, manter um diálogo privilegiado com as expressões culturais acumuladas, garantindo-lhe, simultaneamente, a ininterrupta perseguição do indefinido, numa aventura cujo desfecho se sabe à partida inalcançável.

A mobilidade e indefinição que resultam desse estado dinâmico de desassossego conduz a que o homem renascente seja entendido como um “temperamento anti-tradicionista”, que não adere às expressões abstractas com que procura resumir-se a identidade nacional – o “portuguez á antiga portugueza”, por exemplo – e que, quando confrontado com elas, se apresenta como um “anti-portuguez”. O “anti-portuguez” é um indivíduo que se recusa a deixar-se definir pelas retóricas estereis que, segundo Pessoa, encontram diferentes configurações consoante a evolução dessa “ignobil sagesse, catholica, protestante ou racionalista dos seculos dezeseis, dezeseite, dezoito e dezenove” (Pessoa 2011b, 282).

Pessoa acentua a vitalidade de que o indivíduo em libertação necessita para se manifestar na plenitude excessiva, própria de um ser “plastico, amorpho, indefinido, incerto”, capaz de corresponder às distintas etapas da sua aventura espiritual, alimentando-se da fluidez libertadora que esta

traz consigo e que se converte numa norma particular, contrastante com “a disciplina externa, a justa-medida indicada, o meio-termo estabelecido” (Pessoa 2011b, 283-286). Trata-se de uma interpretação que, na leitura de Agostinho da Silva, entende a libertação como uma genuína necessidade do espírito, coincidente com uma “alma humana continuamente sendo e continuamente ansiosa de mais ser”, que descobre que “o que vale na empresa de buscar é a busca e não o encontro” (Silva 1959, 17).

Noutros esboços, essa “ânsia indefinida” é lida em função de uma linhagem livre-pensadora, que conecta o momento helénico, o ambiente efémero do Renascimento de Quinhentos e a singularidade que o próprio autor exhibe ao confrontar-se com os atavismos culturais do seu tempo, culminando no contraste entre dois tipos de normas, a que é ditada pelo próprio indivíduo e a que, proveniente do exterior, procura acomodá-lo, disciplinando-o de acordo com um paradigma pretensamente coeso.

Ao acentuar a origem grega do “amor do impossível” que estrutura a autodeterminação do indivíduo, Pessoa acentua que o movimento de que essa atitude parte constitui uma “disciplina própria”, distinguindo por essência os helenos de outros povos, como os romanos e os franceses, que convivem com uma “disciplina imposta”, deixando-se domesticar pelas instâncias governativas (Pessoa 2011b, 287). Nessa medida, a recusa de uma disciplina alheia à livre opção individual é uma forma particular de os indivíduos singulares se relacionarem com os distintos contextos a que pertencem, dando continuidade à tradição livre-pensadora de matriz grega: “Somos muito mais hellenicos – capazes, como os gregos, só de obter a proporção fora da lei, na liberdade, na ansia, livres da pressão do Estado e da Sociedade” (Pessoa 2011b, 288).

Esta leitura estabelece umbilicais relações entre a reivindicação individual da autonomia, a marginalidade própria do questionamento contínuo dos limites ditados por normas colectivas e a ruptura relativamente às estruturas gregárias que as veiculam ou nas quais elas se manifestam. Este movimento, como José Augusto Seabra salientou, remete para a constância crítica de Pessoa e para a pulsão essencialmente polémica que norteou a sua relação problemática com as diferentes expressões do poder, em particular as mais radicalmente dogmáticas e totalitárias (Seabra 1985, 136).

Nesta entrevista, merece ainda especial destaque o facto de Pessoa equacionar a tendência do genuíno português renascentista para identificar a sua transgressão expansiva com a experiência de um contacto amplo com várias manifestações culturais, entendidas como matérias-primas para a progressiva metamorfose do pensamento autónomo do indivíduo, de acordo com a plasticidade livre com que este se exprime. A expressão identitária do homem renascente, derivada da ânsia individualista e marginal relativamente aos paradigmas oficiais, identifica-se com uma plena libertação adquirida no momento das Descobertas, antes de tanto essa identidade como o rumo seguido pela propensão expansiva para que aponta terem sido capturadas por um rumo proselitista específico. Assim, a linhagem livre-pensadora que se estabelece com o contexto grego e com o momento renascentista conduz a uma leitura crítica do que foi o rumo seguido pelas Descobertas e da necessidade de uma transfiguração superior da experiência a que esta conduziu, tendo em conta também a pluralidade dos contactos culturais entretanto estabelecidos⁴:

4 Acompanho, neste aspeto, a interpretação de Onésimo Almeida, que, salientando que a “eterna mentira de todos os deuses” coincide com o entendimento pessoano da cultura como sucessão de construções, remete para a noção de mito desenvolvida por Georges Sorel em *Réflexions sur la Violence* (1908). Neste sentido, o paganismo superior seria outro reflexo do projecto de produção consciente de um mito com suporte no imaginário nacional, mas ao mesmo tempo suficientemente manipulável para ser adaptado a novos contextos, exprimindo uma noção de liberdade superior (Almeida 2014, 53-131 e 171-78).

Que portuguez verdadeiro pode, por exemplo, viver a estreiteza esteril do catholicismo, quando fóra dele há que viver todos os protestantismos, todos os credos orientaes, todos os paganismos mortos e vivos, fundindo-os portuguesmente no Paganismo Superior? Não queiramos que fóra de nós fique um unico deus! Absorvamos os deuses todos! Conquistámos já o Mar: resta que conquistemos o Céu, ficando a terra para os Outros, os eternamente Outros, os Outros de nascença, os europeus que não são europeus porque não são portuguezes. Ser tudo, de todas as maneiras, porque a verdade não pode estar em faltar ainda alguma cousa! Criemos assim o Paganismo Superior, o Polytheismo Supremo! Na eterna mentira de todos os deuses, só os deuses todos são verdade (Pessoa 2011b, 264).

O ambiente de tolerância vivido no contexto greco-latino, no qual os distintos códigos culturais eram integrados num panteão comum, antes de serem capturados pelas exigências de uma religião oficial, é recuperado de acordo com um princípio expansivo. Num dos anexos, essa abrangência remete também para “todas as faltas de religião”, conduzindo a uma absoluta manifestação do “typo excessivista” que caracteriza os grandes momentos da civilização europeia: “Ora só houve duas epochas de universalidade, de excessividade na cultura europeia – a Renascença, e uma epoca proxima (de que a presente é uma antemanhã indecorosa)” (Pessoa 2011b, 282).

A Renascença coincide, deste modo, com um desdobramento ampliado do contexto greco-latino, incorporando mundividências posteriores, como as derivas internas da religião cristã ou o contacto com as culturas dadas a conhecer pelas Descobertas, e que culmina numa alteração da própria noção de paganismo. Este ponto de vista aponta não exactamente para um panteão de divindades, mas para as culturas que as pensaram ou que deram origem a “todas as faltas de religião”, exprimindo outras vias da inquirição humana de que uma absoluta abrangência intelectual não deve abdicar⁵.

Transgredindo simultaneamente as fronteiras do tempo e do espaço, para sujeitar o percurso intelectual da humanidade a um princípio de contínua revisão crítica, a mente livre-pensadora adquire a possibilidade de extrair à “Europa do passado, do presente e do futuro” a plenitude dos seus contributos, convertendo o projecto de “viver pela inteligência” num diálogo contínuo com o que em todas as culturas pode entender-se como “aproveitavel” (Pessoa 2011b, 288).

Nesta medida, o indivíduo renascente que se identifica com o movimento intelectual em contínua expansão especulativa e criadora encontra a sua livre expressão em todos os contextos em que a consciência individual possa reconhecer-se como projecto em ruptura relativamente às normas ditadas pelo exterior, permitindo, por outro lado, que “ser europeu” corresponda à universalidade que reflecte a experiência do português de Quinhentos, deixando aos “eternamente Outros” a crença exclusiva nas respectivas abstracções identitárias.

Deverá lembrar-se que, num esboço da resposta ao inquérito “Portugal, vasto Império”, publicado em 1926, Pessoa procurou definir duas noções distintas de “Descobertas”, apartando o sentido politicamente orientado

5 Recupera-se nesta leitura um aspecto abordado num livro lido por Pessoa, *A History of Freedom of Thought*, de John B. Bury: a emergência do cristianismo é entendida como primeiro ataque significativo ao ambiente ecléctico vigente no Império Romano, substituindo o impulso livre-pensador que proporcionava um estado de equidade cultural entre os diversos povos. Ao recusar-se a integrar a amplitude pagã desse panteão dinamicamente abrangente, o cristianismo conduziu às primeiras perseguições ideológicas vividas no Ocidente (CFP 1-17, 40-50) e, posteriormente, à constituição de uma ideologia segundo a qual as divergências para com o poder dominante passaram a ser entendidas como heresias potencialmente contagiosas (CFP 1-17, 63). A respeito da centralidade da Grécia no âmbito de uma ampla capacidade de conexão com a amplitude cultural da humanidade e do paganismo enquanto expressão de uma hermenêutica plural das distintas criações humanas, cf. Cardiello (2012, 53-61) e Patrício (2012, 259-267).

que se considera uma das fontes do esgotamento da vitalidade portuguesa daquele que é tido como o núcleo originário do conceito, correspondente ao movimento libertador que tenho procurado acentuar: “Creámos o mundo moderno; porém a nossa primeira descoberta foi descobrir a idéia de descoberta” (Pessoa 2011b, 290-291)⁶. É em torno dessa “ideia de descoberta” que se concentra a excessividade do homem renascente, na medida em que a possibilidade de “descobrir”, sentida como uma “necessidade cultural orgânica” ou um “phenomeno de espirito”, conduz necessariamente à ruptura contínua dos indivíduos face aos paradigmas consagrados. Em linha com Ernst Cassirer, a expressão identitária do homem renascentista proposta por Pessoa deriva da conexão de dois movimentos intelectuais coevos, o “voltar-se para o mundo” e o “separar-se dele”. A partir do momento em que consegue distinguir-se das expressões culturais com as quais vai lidando para assumir a sua identidade própria, o indivíduo encontra-se em pleno estado de libertação, compreendendo que “o saber do homem só entra em posse de si mesmo ao saber que em momento algum poderá satisfazer-se com um conteúdo determinado, qualquer que seja ele” (Cassirer 2001, 144).

Prossigo o sintético inventário de menções pessoais ao Renascimento e às suas implicações na configuração de um determinado ideal de ser humano remetendo para dois textos de 1930: uma carta dirigida ao Conde de Keyserling a 20 de Abril de 1930, na sequência de uma palestra que o destinatário dera a respeito da identidade portuguesa⁷, e outro texto que se ocupa da mesma definição de três tipos de “português”, recuperando, em parte, argumentos da entrevista de 1923 já abordada.

Pessoa acentua nos dois documentos que, embora com origem em contextos distintos, os três paradigmas passaram a coexistir a partir do fim da dinastia de Avis, momento em que se deu o ocaso do oásis renascentista: o português original, existente desde a origem da nacionalidade portuguesa, no qual se encontram em botão as características nucleares de todos os portugueses; o português que se manifestou a partir do século XVI através dos vários poderes dominantes, da terceira dinastia à República, e que corresponde ao “portuguez á antiga portugueza” definido na entrevista de 1923; e o português que transporta consigo o espírito do homem renascente, correspondendo a uma ampliação significativa do português originário e que, a partir de 1580, se manteve subterraneamente marginal relativamente aos discursos oficiais veiculados pelo poder⁸.

Sendo o “portuguez typico” coincidente com a nacionalidade, é a partir de diferentes desenvolvimentos ou deformações da sua natureza essencialmente obscura e adaptativa que a tripartição se estabelece. Assim, o contraste encontra-se na oposição entre o mimetismo acrítico

6 No texto “A Evolução do Comércio”, em que recorre aos exemplos de Atenas e de Florença como expoentes da teoria de que os desenvolvimentos da cultura e do comércio se manifestam simultaneamente, a cidade de Lisboa, cuja latitude próxima à da cidade grega é salientada, como de resto na entrevista de 1923, corresponde a uma terceira expressão desse encontro produtivo que, começando no estabelecimento de relações materiais, conduz à “entrepeneiração artística e filosófica das sociedades” em ambientes como o do Renascimento, propícios tanto à troca de perspectivas como de matérias-primas (Pessoa 2000, 294). Ora, ao considerar a criação da própria ideia de “descoberta” como ponto de partida para a criação do mundo moderno, o momento renascentista português surge como uma espécie de grau superior da excepcionalidade espelhada em Atenas e em Florença.

7 Cf. Sousa (2020b).

8 Não sendo propósito deste texto problematizar os já muito discutidos simbolismos que Pessoa exprime através de *Mensagem*, parece-me evidente que a restrição do “ciclo histórico da épica de Pessoa” a elementos míticos da tradição greco-latina e a figuras históricas restritas à primeira e segunda dinastias, a que se refere António M. Feijó, se deve precisamente à importância que Pessoa confere ao momento renascentista e à propensão que este ofereceu para o contacto mítico com as distintas tradições, de que a greco-latina tem primazia por ser o esteio de uma sequência livre-pensadora que emergiu modernamente a partir da reacção emancipadora própria da Renascença e vigente numa linhagem silenciada a partir de 1578 (Feijó 2015, 125-126). Do mesmo modo, Agostinho da Silva opta por assinalar que em *Mensagem* Pessoa dá a conhecer uma leitura da civilização ocidental que é anterior à matriz cartesiana, optando por colocar no centro “o que há de estrutural no próprio homem”, a sua condição incerta face ao conhecido (Silva 1959, 9-25).

que o “portuguez que começou com a invasão mental estrangeira” impôs à consciência colectiva, conduzindo a um estado de escravidão cultural persistente, e a resistência dos herdeiros do espírito renascente. Esse perfil, coincidente com a segunda dinastia, dimensionou o “portuguez typico”, conduzindo-o à natureza imperial expressa através do pendor aventureiro e especulativo dos seus grandes representantes (Pessoa 2011b, 127-128).

Ao distanciar-se tanto da vulgaridade representada pela estagnação intrínseca ao português originário, incapaz de progredir autonomamente, como da superficialidade importada coincidente com a esfera do poder, o indivíduo singular procura o seu próprio espaço numa espécie de linhagem paralela, convergente com a liberdade do espírito para “ser tudo” que encontrou na Renascença uma manifestação moderna privilegiada (Pessoa 2011b, 130). É nessa medida que, na carta a Kayserling, embora recorrendo a um discurso hermético, Pessoa inscreve o espírito do homem renascente numa tradição que parte da “divinidade de l’âme hellénique” e encontra continuidade no que de novo ou renovador o Renascimento trouxe consigo ao criar o mundo moderno (Pessoa 2011b, 132-133).

Deve salientar-se que, ao fazer coincidir o “portuguez que começou com a invasão mental estrangeira” e aquele que gradualmente passou a ser entendido como “typo official”, uma variante do “portuguez á antiga portugueza”, Pessoa aponta para a estreita conexão entre a retórica do poder e a submissão a ideais abstractos e universalistas, particularmente nocivos quando derivam de submissões a paradigmas estrangeiros. Assim, ao “typo official” contrapõe-se necessariamente o “typo imperial”, que ultrapassa o contexto específico das Descobertas para se converter na manifestação genuína do espírito liberto que continuamente se vai questionando e que corresponde a uma cultura que vive da sua contínua renovação e universalidade, e não da subserviência a ideais totalitários.

Na leitura de Pessoa, patente nos textos que referi e em vários outros, em particular a partir de finais da década de 20, o livre-pensador encontra-se em estado de divergência permanente, estabelecendo para si as regras a partir das quais prossegue a sua leitura singular do mundo e, fazendo-o, recusa “a disciplina externa, a justa-medida indicada, o meio-termo estabelecido” (Pessoa 2011b, 286). É desta natureza o esclarecimento que, num apontamento datado de 1935, exprime o verdadeiro sentido do título da projectada *Norma. Revista quinzenal de literatura e sociologia*⁹. Apercebendo-se de que o sentido fundamental da palavra remete para a ideia de uma *regra*, Pessoa distingue duas interpretações divergentes do seu conteúdo, directamente relacionadas com a oposição entre as vertentes grega e romana da cultura clássica. A via com que se identifica consiste numa “regra mental, uma regra com harmonização de elementos contrários, e, ainda e principalmente, uma regra imposta pelo individuo a si mesmo, á grega”, por contraste com os paradigmas que, inspirando-se no perfil romano, impõem do exterior formas de constringer todas essas valências (Pessoa 2011b, 136).

Esta distinção ecoa algumas considerações interessantes desenvolvidas no texto “António Botto e o ideal estético creador”, publicado em 1932 como posfácio a *Cartas que me foram devolvidas*. Nesse ensaio, Pessoa deixa clara a relação entre a atitude apolínea, própria dos gregos, e a possibilidade de o indivíduo determinar a norma íntima a partir da qual passará a conduzir a sua existência, devendo optar por um de três ideais, o “ideal socrático” que dirige a acção humana para a integração das diferentes individualidades

9 No aparato genético, José Barreto esclarece que se tratava do “projecto de publicação de uma revista quinzenal, incluindo o texto de apresentação, o sumário do n.º 1 e notas sobre publicidade, distribuição, assinatura, etc.” (Pessoa 2011a, 229). O documento foi publicado pela primeira vez em Barreto (2009, 219-281). É significativo que um esclarecimento desta natureza tenha surgido no âmbito de uma sucessão de polémicas entre Fernando Pessoa e o Estado Novo, um regime particularmente expressivo do tipo de “regra” a que o poeta declaradamente se opõe.

num empenhamento desinteressado de índole social, o “ideal estético”, que renuncia deliberadamente a tudo quanto não passe pela contemplação do mundo exterior e, finalmente, um patamar intermédio, conjugando a acção pública e as preocupações estéticas, num culto da glória que se considera o mais típico entre os gregos comuns.

A absoluta liberdade do contexto grego permitia que cada indivíduo exercesse a sua natureza íntima sem constrangimentos, oferecendo-lhe a possibilidade de deliberar livremente sobre qual dos ideais humanos viver em plenitude e sem deformações ditadas pelo exterior: “O ideal íntimo ajustava-se ao ideal social. E assim o homem era um indivíduo verdadeiro, que não, como a maioria de nós hoje, um indivíduo amador” (Pessoa 2013a, 43). O “indivíduo verdadeiro” é, portanto, alguém continuamente emancipado, por não ter nenhum modelo dogmático fixo a norteá-lo o percurso, mesmo quando as suas opções parecem não coincidir com os interesses da colectividade.

O desenquadramento de indivíduos como António Botto no contexto em que viveu justifica-se por representar um ideal de esteta que, num momento em que a noção de tolerância e abertura ao individualismo que a Renascença igualmente proporcionara haviam sido silenciadas por séculos de nivelação cultural, convive com uma série de preconceitos que adulteraram a naturalidade absolutamente livre do quotidiano habitado pelos gregos.

Antes de concluir o texto, convoco ainda um texto de 1934, que constitui um dos mais extensos e coerentes esboços da leitura pessoal da profecia do Quinto Império extraída do livro de Daniel¹⁰. Na descrição dos Impérios que Pessoa propõe, a Grécia surge, evidentemente, como o primeiro momento da “linha espiritual dos imperios”, a base cultural do Ocidente e o berço do “individualismo racionalista”, com a sua natureza “essencialmente especulativa e amoral”. Na transição para o momento romano, o poeta acentua que a ordem romana conduz o indivíduo ao seu dever social, “tendo-o por incompleto ou mutilado se no seu espírito não vive a devoção á nação ou estado a que pertence; e porisso mesmo o limita, poisque a devoção ao social forçosamente inibe, em muitas partes do pensamento e da acção, a preocupação individual” (Pessoa 2011b, 204).

Assim, a um momento em que o indivíduo se podia considerar completamente livre para escolher entre dedicar-se exclusivamente a si próprio, podendo no limite abdicar de qualquer intenção de natureza social, segue-se outro em que pela primeira vez se impõe a existência de um poder dogmático exterior, bem diferente por exemplo de qualquer das propostas morais do tipo socrático, que na descrição do ideal apolíneo aparece como o mais próximo de constituir a proposta de uma via a seguir com intuitos exclusivamente sociais. Passa a impor-se uma ordem obrigatória e um conjunto de valores e de conceitos gerais que, deixando de ser entendidos como facultativos, se vão convertendo em leis. O grego, de acordo com Pessoa, até poderia seguir alguns dos valores impostos pela ordem romana, como o patriotismo, mas com uma devoção muito menor, na medida em que era uma escolha – “O que no grego era vontade e impulso, e portanto vitalidade, era no romano moral e regra, portanto firmeza./ De resto,/ os gregos, como gregos, não tinham unidade e os romanos a tinham” (Pessoa 2011b, 205).

É neste pormenor que o essencial das questões pessoais quanto à liberdade se pode resumir: a possibilidade livre de escolher entre interpretações da vida, fazendo-o de acordo com os próprios interesses, encontra-se em conformidade com o equilíbrio que subjaz à noção de “glória” em que o indivíduo escolhe dedicar o seu olhar contemplativo a questões de natureza social, que não lhe interessam enquanto dogmas mas enquanto passíveis de ser pensados com singularidade, configurando-se como obras de arte a partir de exercícios

10 Relativamente à origem da ideia de Quinto Império, e à sua relação com a referida profecia, cf. Sepúlveda (2011, 28-33).

especulativos desprovidos da rigidez da obediência ou da crença. É nessa terceira via intermédia, que idealmente teria encontrado a sua única expressão socialmente adaptada na Grécia, que o temperamento e as flutuações de cada ocasião se definem a partir da relação entre a “vontade” e o “impulso”, que não se pode manter a partir do momento em que uma determinada regra alheia ao indivíduo define um caminho a seguir, mesmo contra a sua vontade, e sobretudo a obrigatoriedade de o seguir sempre, anulando a disponibilidade do seu pensamento para corresponder a outros impulsos.

O movimento implicado na trivial sucessão dos impérios, segundo o qual a cultura se vai desdobrando, permitindo que um determinado elemento do império anterior se expanda, motiva, porém, uma cisão e um constrangimento dos mais produtivos elementos herdados da tradição grega. A transição para a etapa seguinte, a do Império Cristão, volta a produzir impactos significativos nos dois planos fundamentais:

Expandira ao mesmo tempo o individualismo grego, ao reconhecer na pessoa humana uma alma imortal, isto é, um ente superior a todas as nações e a todos os imperios; limitou o racionalismo grego, antepondo à razão a revelação. Expandiu a regra romana, ao tornar o indivíduo sujeito inteiramente à regra. Dividiu, porém, a regra em material e espiritual, mandando dar a Cesar o que era de Cesar, e a Deus o que era de Deus. (Pessoa 2011b, 205)

Repare-se na amplitude que conhece esta expansão dos patamares. Não apenas ao individualismo grego, entendido como algo natural, se impõe um conceito – a “alma imortal” codificada de acordo com “um ente superior a todas as nações e a todos os imperios”, que colide evidentemente com o ambiente de pluralidade do paganismo greco-latino e que determinada um sentido único para o exercício da especulação – como também aprofunda, operando uma nova cisão, o problema normativo de origem romana, ao definir dois núcleos a partir dos quais as “regras” se vão exercendo, actuando em dois planos distintos. Essa atmosfera carregada de dogmatismo, se potencialmente ameaça espoletar futuros episódios conflituosos entre os interesses das duas esferas, deixa aos que se procuram excluir aos dois domínios um espaço de marginalidade e de repressão absoluta.

Substituindo o Império Inglês, que seria o quarto da sequência numa perspectiva de índole estritamente material, por uma noção mais abrangente, Pessoa define como terceira etapa do seu esquema a emergência da Europa como ideal colectivo, na esteira da Renascença:

Definida socialmente pelo nacionalismo, que é a parte do imperio material, e intelectualmente pela proliferação de religiões e de seitas, que é a parte do imperio espiritual, ella tinha forçosamente que se fixar no materialismo, pois, quando não sabemos que sentir ou que pensar, sabemos todavia que temos que viver, e o viver será para nós a unica coisa nítida do mundo, e por isso o unico fim que conseguimos attribuir-nos nelle. [...]

O Imperio Europeu, como cada um dos outros para com o anterior, expandiu e limitou este criterio. A dualidade, que o Imperio Christão abrija entre o dever para com Deus e para com Cesar, abriu-a o Europeu entre o dever para com a fé e para com a razão. Formou-se assim o espirito scientifico, que examina, que induz, conclue, em qualquer especie de materia, como se a fe não existisse. [...]

Mas aqui, ao mesmo tempo que há expansão, há limitação, poisque a fé e a razão uma à outra se limitam: a fé, ou a revelação, tem por sphaera legitima tudo quanto não pode ser assumpto da sciencia, isto é, de observação ou experimentação; a razão tem por sphaera legitima tudo onde se pode observar e experimentar, e só isso. (Pessoa 2011b, 206-207)

Repare-se como o essencial da ideia de Renascença, conforme noutras passagens Pessoa a encara, está implícito na ideia de que a proliferação de valores divergentes se encontra projectada num quadro de incerteza e indeterminação que não é muito diferente daquele com que, em vários trechos de obras como o *Livro do Desassossego* ou a *Educação do Stoico*, se procura contextualizar o espaço mental de que germinou a geração desarraigada e amplamente desagregadora a que alguns dos heterónimos pertenceriam¹¹. A Renascença é, em certa medida, um efémero espelho do contexto original da especulação grega e um cadinho de possibilidades, materialmente configuradas enquanto formas de viver, que foram rapidamente silenciadas por uma série de dogmas de natureza política e religiosa, de que o termo “seitas” é emblemático.

Esta divisão dos indivíduos entre a necessidade de respeitarem um determinado código religioso – o que se reforça a partir do momento em que a aparente abertura representada pelas diferentes seitas conduz apenas ao choque entre diferentes regras que se desejam senhoras absolutas – e a de corresponderem às conclusões do espírito científico, outro mecanismo de produção de certezas pretensamente com valor absoluto, reduz quase por completo o raio de acção dos indivíduos, esmagados por tantos e tão distintos “deveres”.

Definido o essencial das suas ideias a respeito de uma história da cultura à luz de uma teoria da liberdade do pensamento – perfeitamente integrada em mais um dos vários esboços de um dos mitos que mais procurou moldar aos seus ideais e interesses, o de Quinto Império, e portanto numa história paralela de Portugal –, Pessoa teria em mente desenvolver a sua própria ideia do que deveria ser um Império capaz de englobar o melhor de todos os anteriores,

11 Num trecho do *Livro do Desassossego* datado de 29 de Março de 1930, Pessoa posiciona-se como representante de uma determinada geração ou, mais exactamente, de uma determinada experiência histórica, própria de um grupo particular de indivíduos, expondo as sucessivas recusas com que acompanha, arqueologicamente, os fósseis resultantes do percurso contínuo de crença, descrença e imposição de novos valores considerados universais. Bernardo Soares concentra-se particularmente na transição da “crença em Deus” para um contexto em que “a maioria desses jovens escolheu a Humanidade para sucedaneio de Deus” (Pessoa 2013b, 225). Face a essas duas polaridades, impõe-se uma terceira via, que demarca os que se apercebem dos condicionamentos que advêm da absorção da identidade individual num colectivo, conseguindo perceber imediatamente as limitações da “pertença” a alguma coisa face ao que paralelamente também marca presença – “Pertença, porém, aquella especie de homens que estão na margem d’aquillo a que pertencem, nem veem só a multidão de que são, senão também os grandes espaços que ha ao lado.” É evidente, numa passagem em que se acentua o mesmo posicionamento pessoal na “orla” de tudo o resto, a diferença entre a noção de “homem” e a de “somma de animaes” ou a de “gentes”, semelhante à que Ralph Waldo Emerson estabelece entre “man” e “men”, num contexto muito semelhante, em que se insurgia contra o “blindman’s-bluff” representado pelo “game of conformity” e sublinhava os malefícios do “prison-uniform of the party to which we adhere” (CFP 8-172, 12-13). Existem, contudo, notáveis diferenças no modo como vários trechos que se dedicam ao assunto se ocupam desta questão geracional. Se em “O Sensacionista” (1915) a vivência do contexto de crise cultural é essencialmente um pretexto que confere um sentido à postura pós-simbolista típica de um conjunto de *poseurs* improdutivos, percebe-se em dois trechos de 1917, “Pertença a uma geração” (c. 1917) e “Quando nasceu a geração” (c. 1917), uma muito mais evidente vivência da instabilidade experienciada no decorrer da I Guerra Mundial, que ataca os diferentes criticismos lendo-os, sobretudo no caso do segundo, em função do percurso que John M. Robertson traça em *A Short History of Freethought*. Parece denunciar-se nesses trechos o risco de uma civilização integralmente sujeita ao que noutros âmbitos definirá como típico apenas de alguns: “Ebrias de uma cousa incerta, a que chamaram ‘positividade’, essas gerações criticaram toda a moral, esquadriharam todas as regras de viver, e, de tal choque de doutrinas, só ficou a certeza de nenhuma, e a dor de não haver essa certeza. Uma sociedade assim indisciplinada nos seus fundamentos culturaes não podia, evidentemente, ser senão victima, na politica, d’essa indisciplina; e assim foi que acordámos para um mundo avido de novidades sociaes, e [que] com alegria ia á conquista de uma liberdade que não sabia o que era, de um progresso que nunca definira” (Pessoa 2013b, 191). Podendo obviamente argumentar-se que a crítica se dirige ao próprio movimento da razão crítica livre-pensadora, parece-nos muito mais evidente que o problema reside não tanto no âmbito intelectual da crítica mas na cegueira com que se padronizaram certas doutrinas, conferindo-lhes os intuitos “esquadrihadores” típicos da normatividade dogmática. Quando, num trecho de *A Educação do Stoico*, o Barão de Teive coloca a mesma questão, percebe-se muito mais o carácter individual ou restrito do problema – “Pertença a uma geração – supondo que essa geração seja mais pessoas que eu – que perdeu por igual a fé nos deuses das religiões antigas e a fé nos deuses das irreligiões modernas” (Pessoa 2007, 25). O cerne já não passa pela experiência de uma desordem civilizacional generalizada, mas pela concentração na atitude independente de um indivíduo que se viu confrontado com diferentes variações da crença humana e se recusa a substituir um padrão por outro.

libertando-os do excessivo carácter normativo, ou seja, rompendo com o tipo de “desdobramento” de que se compôs “toda a estrutura da estatua” (Pessoa 2011b, 209). Este texto, contudo, não foi finalizado. Poderemos, contudo, tentar perceber parte do sentido que acabaria por tomar se lermos, por exemplo, um dos trechos dedicados a um projecto sobre Bandarra, também ele com algum desenvolvimento, e que pode ser de uma época próxima¹². Embora a perspectiva que neste texto adopta seja mais coincidente com outros projectos em que foi tecendo considerações importantes sobre a potencialidade de um certo sincretismo cultural, está também presente um certo ideal de liberdade, na medida em que se propõe um respeito pela pluralidade das culturas que nas estruturas imperiais anteriores não fora devidamente contemplada. É o que se pode reter da sugestão de que “Contra a primazia, neste poncto imperial, da religião christã, tem-se oposito o igual direito a uma primazia, que podem invocar as religiões mahometana, buddhista e outras” e da coeva recusa de qualquer uma delas para representar o tipo de império universal idealizado para o seu projecto (Pessoa 2011b, 228-29). A esta alternativa apresentação de uma lei da formação dos impérios – não por alteração dos anteriores mas por coordenação dos característicos fundamentais de cada um – impõe-se sobretudo a substituição do dogmatismo do catolicismo romano por um modelo em que elementos como o individualismo inglês, que lhe é oposito, não sejam recusados.

O sincretismo, definido em função de um ideal de cristianismo que recupera as suas origens culturais greco-latinas para extrair do seu conteúdo todos os elementos exclusivistas que o conduziram, de acordo com Bury, a ser o motivo da primeira perseguição religiosa e, posteriormente, a converter todos os outros em heresias, é portanto uma forma de reinstalar a cultura europeia no único ambiente verdadeiramente salutar, o do livre-pensamento integrador. Provavelmente, seria também este, embora em termos distintos, o rumo a que poderia conduzir a outra teoria, se plenamente exposta.

Pessoa parece propor, em síntese, um modo alternativo de leitura e compreensão dos vários impérios, acrescentando à liberdade individualista dos gregos uma noção de ordem, mas que não remete para obrigações sociais e parece fixar-se apenas no contexto restrito do projecto cultural dos homens superiores e do tipo de Império do Espírito que os representaria e a partir do qual se poderiam coordenar. Este ideal passa, também, por uma dimensão religiosa, mas de acordo com a ideia de que todas as religiões são formas distintas de exprimir a mesma coisa e, portanto, passíveis de se compreender e de se converter em matérias-primas do fundamento artístico desse Império. Finalmente, e recuperando o que se observou no início deste texto, todo este projecto poderia assentar numa espécie de liberalismo das opiniões, mas imune às restrições impostas pelos excessos nacionalistas e pela abertura à vulgaridade social e burocrática típica de uma certa interpretação da democracia que Pessoa sempre pareceu combater. Caberia à cultura europeia, se devidamente consciente da sua dimensão agregadora, em linha com o exemplo dado pelo Renascimento português, um esforço progressivo de conjugação de todos esses elementos numa compreensão superior que incorpora outras culturas desprezadas pela imposição excessiva de uma equivocada compreensão da Europa, que exclui outros dados também devedores da cultura europeia, como o sincretismo cultural.

Afinal, não deveremos esquecer que, como se defende nos dois textos, aproximando-os, é a Grécia e a cultura crítica que nela nasce o ponto de partida da opção teórica pessoana. Da sua dinâmica imperial, excluem-se outras

12 No aparato genético, sugere-se que “Este texto forma juntamente com os três seguintes (67 a 69) um conjunto materialmente afim de escritos elaborados segundo a ideia de um projecto sobre Bandarra. Este conjunto caracteriza-se pela ênfase na relação com o Quinto Império, assim como na leitura da tradição profética. Apesar de fazer parte do desenvolvimento do mesmo projecto, o conjunto apresenta características materiais diferentes de um primeiro (cf. os textos 12; 49 a 52; 75 e 76) e pelo tipo de referências, nomeadamente à colectânea de ensaios de Matthew Arnold [...], aponta para um período de escrita posterior, próximo do final da década de 20 ou início dos anos 30” (Pessoa 2011b, 373). É precisamente essa associação ao Quinto Império que nos interessará.

expressões puramente materiais, as civilizações anteriores aos gregos, que contam para a leitura mais consagrada da profecia de Daniel, e que permitem avolumar o número de impérios de modo a garantir uma peculiar leitura da história como conflito entre dois domínios paralelos, um já plenamente concretizado e outro que abre para o futuro e que se propõe abarcá-lo para o superar: o paradigma imperial focado na matéria, que parece já ter chegado ao seu esgotamento, pois a imposição do Império inglês ao Sacro Império Romano seria uma estagnação destinada a vigorar indefinidamente, própria dos homens vulgares e da sua absoluta dedicação a assuntos exclusivamente materiais e a um mimetismo de modelos que não contempla a cultura como recreação; e o paradigma que, começando num outro tipo de compreensão do património grego e das sementes espirituais que acrescentou à repetição do mesmo característica dos outros povos, conseguiu reagir a sucessivas ameaças de silenciamento para propiciar o futuro triunfo de uma outra tradição.

Bibliografia

Almeida, Onésimo Teotónio. 2014. *Pessoa, Portugal e o Futuro*. Lisboa: Gradiva.

Barreto, José. 2009. "Associações Secretas". *Fernando Pessoa: O Guardador de Papéis*. Org. Jerónimo Pizarro, 339-63. Alfragide: Texto Editores.

Cardiello, Antonio. 2012. "Vivem em nós inúmeros": *Filosofias em Fernando Pessoa*. Dissertação de Doutoramento em Filosofia apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Cardiello, Antonio. 2016. "O devir-pagão e o regresso aos deuses". *Nietzsche e Pessoa: Ensaios*. Org. Bartholomew Ryan, Marta Faustino e António Cardiello, 105-27. Lisboa: Tinta-da-china.

Cassirer, Ernst. 2001. *Indivíduo e Cosmos na Filosofia do Renascimento*. São Paulo: Martins Fontes.

Feijó, António M. 2015. *Uma Admiração Pastoril pelo Diabo: Pessoa e Pascoas*. Lisboa: INCM.

Morodo, Raúl. 1997. *Fernando Pessoa e as "Revoluções Nacionais" Europeias*. Lisboa: Caminho.

Patrício, Rita. 2012. *Episódios. Da Teorização Estética em Fernando Pessoa*. Vila Nova de Famalicão: Húmus.

Pessoa, Fernando. 1978. *Da República (1910-1935)*. Ed. Joel Serrão. Lisboa: Ática.

Pessoa, Fernando. 1988. *A Grande Alma Portuguesa. A Carta ao Conde de Keyserling e outros dois textos inéditos*. Ed. Pedro Teixeira da Mota. Lisboa: Manuel Lencastre.

Pessoa, Fernando. 2000. *Crítica: Ensaios, Artigos e Entrevistas*. Ed. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando. 2007. *A Educação do Stoico*. Ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa: INCM.

Pessoa, Fernando. 2009. *Sensacionismo e Outros Ismos*. Ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa: INCM.

Pessoa, Fernando. 2011a. *Associações Secretas e Outros Escritos*. Ed. José Barreto. Lisboa: Ática.

Pessoa, Fernando. 2011b. *Sebastianismo e Quinto Império*. Ed. Pedro Sepúlveda e Jorge Uribe. Lisboa: Ática.

Pessoa, Fernando. 2013a. *Apreciações Literárias*. Ed. Pauly Ellen Bothe. Lisboa: INCM.

Pessoa, Fernando. 2013b. *Livro do Desassossego*. Ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china.

Seabra, José Augusto. 1985. *O Heterotexto Pessoaano*. Lisboa: Dinalivro.

Sepúlveda, Pedro e Jorge Uribe. 2011. "Introdução". *Sebastianismo e Quinto Império*, Fernando Pessoa, Ed. Pedro Sepúlveda e Jorge Uribe, 11-44. Lisboa: Ática.

Silva, Agostinho da. 1959. *Um Fernando Pessoa e Antologia de Releitura*. Lisboa: Guimarães Editores.

Sousa, Rui. 2020a. "Michel de Montaigne em Fernando Pessoa? Uma hipótese de leitura a partir das menções a Francisco Sanches". *Pessoa Plural* 18: 27-104. <https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:1153872/>

Sousa, Rui. 2020b. "Pessoa, Keyserling, Castro Osório: Notas sobre a identidade nacional em torno de *Descobrimento* (1931-1932)". *Pessoa Plural* 19: 104-146. <https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:snuuty49/>

Biblioteca Particular de Fernando Pessoa

CFP 1-17: Bury, John Bagnell. 1914. *A History of Freedom of Thought*. Londres: Williams and Norgate. Nova Iorque: Henry Holt and Co.

CFP 1-130: Robertson, John Mackinnon. 1915. *A Short History of Freethought: Ancient and Modern*. Londres: Watts and Co., 3.^a ed.

CFP 8-172: Emerson, Ralph Waldo. 1902. *Works of Ralph Waldo Emerson: Essays, first and second series representative men. Society and solitude English traits. The conduct of life letters and social aims poems. Miscellanies embracing nature address and lectures*. Londres: George Routledge & Co.

Arquivos e edições digitais de Fernando Pessoa

Introdução

A obra de Fernando Pessoa caracteriza-se por um grande número de textos, uma vasta gama de géneros, perspetivas diversas de autoria concretizadas com a escrita sob diversas figuras heteronímicas, e também por uma dispersão em termos de planeamento, edição e publicação pelo próprio autor. Nestas condições, a coerência da obra no seu todo não é fácil de reconhecer para o leitor, mesmo que ela se possa reconstruir (Sepúlveda 2013; Cabral Martins 2014).

Como consequência, arquivos e edições que organizam o material deixado pelo autor têm especial relevância para tornar a obra de Pessoa acessível ao público em geral, assim como a estudantes e investigadores. Além de um elevado número de edições impressas, existem já quatro iniciativas de arquivos e edições digitais que apresentam um *corpus* amplo da obra pessoana ou uma obra específica do autor, nomeadamente o Arquivo Pessoa (Areal 2008), o Fausto Digital (Centro de Estudos de Teatro 2015), o Arquivo LdoD (Portela e Rito Silva 2017) e a Edição Digital de Fernando Pessoa (Sepúlveda, Henny-Krahmer, e Uribe 2017).

Esta apresentação tem por objetivo comparar as aproximações editoriais à obra de Pessoa destes quatro recursos, tendo em conta a metodologia característica da edição a partir de um paradigma digital. Em primeiro lugar, são apresentadas e discutidas várias definições de edição digital (Robinson 2002; Pierazzo 2014; Sahle 2016; Mancinelli e Pierazzo 2020), a fim de determinar o que é específico das edições no suporte digital, quando comparado com as edições impressas. Segue a comparação das quatro publicações escolhidas, e a primeira questão a que se procura responder é se elas, independentemente da sua autodesignação, seguem o dito paradigma e podem ser classificadas como edições digitais. Em seguida, pode-se considerar o tipo ou os tipos de procedimentos editoriais de cada uma. Quais são as vantagens e também os desafios da edição digital e das metodologias editoriais escolhidas em cada caso para organizar e apresentar a obra de Fernando Pessoa? Prosseguindo numa perspetiva comparativa, é possível formular uma síntese dos procedimentos de edição digital dedicados especificamente à obra pessoana? Finalmente, as observações resultantes da análise dos arquivos e edições de Fernando Pessoa são relacionadas com algumas das recentes tendências nos métodos de edição digital, a fim de mostrar possibilidades de desenvolvimentos futuros dos quatro recursos digitais estudados.

Edições digitais académicas e o paradigma digital

A fim de termos um quadro teórico para a análise dos quatro arquivos e edições digitais da obra de Pessoa, importa primeiro esclarecer o que se entende por uma edição digital académica ou uma edição académica que siga o paradigma digital. Sugestões iniciais do que constitui uma “edição digital crítica” foram formuladas por Robinson (2002). Os seis princípios por ele estabelecidos são reproduzidos aqui¹:

1. Uma edição digital crítica está fundamentada numa análise histórica dos materiais.
2. Uma edição digital crítica apresenta hipóteses sobre criação e mudança.
3. Uma edição digital crítica fornece um registo e uma classificação de diferenças ao longo do tempo, em muitas dimensões e com o detalhe apropriado.
4. Uma edição digital crítica pode apresentar um texto editado, entre todos os textos que oferece.
5. Uma edição digital crítica permite espaço e ferramentas para os leitores desenvolverem as suas próprias hipóteses e formas de leitura.
6. Uma edição digital crítica deve oferecer tudo isto de uma forma que enriqueça a leitura.

Um dos objetivos dos princípios formulados por Robinson é o de realçar a continuidade entre as edições críticas impressas e digitais. Na sua opinião, não há uma rutura fundamental entre as duas, mas sim uma mudança de ênfase e uma expansão das possibilidades através do digital. Assim, a importância de se constituir um texto único, editado, recua para segundo plano, enquanto a oferta de muitas etapas e formas de texto se torna mais importante, uma vez que é muito mais fácil de concretizar no digital. Ao mesmo tempo, porém, Robinson sublinha a importância, mesmo em edições digitais, de que os textos sejam histórica e criticamente elaborados, organizados e apresentados como tais. Só isto distingue uma edição de um mero arquivo. Nos primeiros tempos da edição digital, com as suas amplas possibilidades de publicar facilmente grandes quantidades de texto, Robinson viu o perigo de negligenciar o aspecto da elaboração crítica, o que explica a orientação dos seus princípios. O que é essencial nas suas propostas, por outro lado, é que a edição digital não se limite a um único texto crítico, mas utilize as possibilidades do meio para revelar e tornar acessível aos leitores da edição o fundo histórico do texto nas suas muitas formas e fases, tornando assim também o trabalho do editor mais transparente e permitindo que os leitores assumam um papel mais ativo.

Propostas mais recentes sobre como definir as edições académicas digitais foram feitas por Sahle 2016; Pierazzo 2014; Mancinelli e Pierazzo 2020. Tanto Sahle como Mancinelli e Pierazzo começam com uma definição de edição académica antes de entrarem nas especificidades do digital: “A scholarly edition is the critical representation of historic documents” (Sahle 2016, 23) e “Per edizione scientifica si intende *l'edizione di un testo del passato preparato e pubblicato seguendo principi e metodi rigorosi e documentati, tali per cui il lavoro dell'editore sia verificabile dal lettore*” (Mancinelli e Pierazzo 2020, 9). É portanto essencial para o carácter académico da edição que a representação do texto seja feita de forma crítica, o que significa que os documentos são refletidos e interpretados criticamente em relação ao texto; histórica,

1 Tradução minha, a partir do inglês.

bibliográfica, material ou visualmente, de modo a abri-los e explicá-los aos leitores e que este processo seja documentado de forma transparente. No passo seguinte, essa definição de edição académica é então alargada, incluindo a componente digital. Assim, Sahle formula que “scholarly digital editions are scholarly editions that are guided by a digital paradigm in their theory, method and practice” (Sahle 2016, 28). Sahle reflete sobre o tal paradigma digital, resumindo e sintetizando o que caracteriza a metodologia e prática das edições digitais existentes, tendo em conta as particularidades do meio digital em comparação com o meio impresso. Em primeiro lugar, existem características particulares das edições digitais que resultam simplesmente da digitalização do material impresso, tais como melhor acessibilidade, pesquisabilidade, usabilidade e computabilidade. Depois, há aspectos mais substanciais das edições digitais que surgem da mudança de práticas na sua criação, dos métodos utilizados e dos pressupostos teóricos subjacentes. Estes constituem o “paradigma digital” no seu sentido mais restrito, e incluem os seguintes aspectos, entre outros (Sahle 2016, 28-33):

- a *integração completa de fac-símiles* digitais dos documentos históricos (que não era economicamente viável nas edições impressas);
- a *codificação detalhada do texto* na edição digital, o que torna possível integrar várias versões / formas de visualização do texto e realizar várias formas de apresentação;
- isto é acompanhado pela chamada *transmediação*, ou seja, a separação da representação do texto nos dados e a sua apresentação, por exemplo na internet;
- ao mesmo tempo, as edições digitais caracterizam-se por *funcionalidades alargadas e interatividade na sua apresentação*, por exemplo através das possibilidades de navegação, hiperligações e da integração de ferramentas que dão aos utilizadores o controlo sobre a edição;
- outra característica essencial do paradigma digital é que a *publicação se torna “fluida”*: o *output* é gerado em tempo real a partir dos dados, o estado atual do conhecimento editorial é refletido em cada momento, e já não existe um momento decisivo de publicação, a edição torna-se mais um processo do que um produto;
- a edição também se torna *mais social*, uma vez que mais pessoas estão envolvidas conceptual e tecnicamente na sua criação e os utilizadores têm um papel mais ativo.

As definições de Sahle da edição digital académica e do paradigma digital são bastante abrangentes e também rigorosas: uma edição impressa digitalizada não é, portanto, uma edição digital, tal como uma coleção de textos digitais que não tenha sido criticamente elaborada não é uma edição digital académica. Mancinelli e Pierazzo 2020, que se baseiam em parte em ideias já formuladas em Driscoll e Pierazzo 2016, descrevem características semelhantes às de Sahle. Distinguem entre a “filologia digitalizzata” e a “filologia digitale”, acrescentando a noção da “filologia computazionale”, que se centra na aplicação de métodos assistidos por computador para a análise de textos, por exemplo, para o reconhecimento ótico de caracteres (OCR) ou a Estemática. Acrescentam assim mais um nível em que a utilização de métodos assistidos por computador transforma as edições em edições digitais.

Antes de aplicar as características das edições académicas digitais aqui formuladas aos quatro recursos digitais sobre Fernando Pessoa é necessário mais um esclarecimento. O título desta contribuição contém não só o termo “edições” mas também “arquivos”, e vários dos recursos digitais sobre Pessoa intitulam-se “arquivos” em vez de “edições”. Porque é que são aqui utilizadas as definições de edição digital e não de arquivo digital? Isto acontece por várias razões. O termo “arquivo digital” tem significados diversos

e mais gerais do que “edição digital”. Um arquivo digital pode ser qualquer coleção de materiais digitais que estejam relacionados de alguma forma, por exemplo, porque os originais são mantidos na mesma instituição ou porque existem outros critérios unificadores, tais como autoria, gênero, época ou assunto. Além disso, um arquivo não contém necessariamente transcrições de textos e não tem de ser criticamente elaborado. Contudo, todos os quatro recursos considerados abaixo têm transcrições de textos e tratamentos críticos dos textos, podendo portanto ser considerados de forma adequada a partir da perspectiva das edições digitais. No entanto, a noção de arquivo também não deve ser completamente descurada, uma vez que se verificou uma tendência para as edições digitais assumirem esse carácter, visando, por exemplo, a exaustividade dos materiais editados e oferecendo acesso direto a fontes históricas digitalizadas. Mas estes seriam mais arquivos críticos do que arquivos em sentido geral².

Quatro recursos digitais sobre Fernando Pessoa

Com base nestes conceitos da edição digital académica, os quatro arquivos e edições digitais de Fernando Pessoa selecionados serão agora examinados: Arquivo Pessoa (Areal 2008), Fausto Digital (Centro de Estudos de Teatro 2015), Arquivo LdoD (Portela e Rito Silva 2017) e Edição Digital de Fernando Pessoa (Sepúlveda, Henny-Krahmer, e Uribe 2017). Em que medida é que seguem o paradigma digital? Que tipo de publicações digitais são, o que torna cada uma delas diferente e como apresentam a obra de Pessoa?

Deve dizer-se, no entanto, que cada projeto só pode ser considerado aqui brevemente. Além disso, estou diretamente envolvida na criação da Edição Digital de Fernando Pessoa e, portanto, tenho um conhecimento mais aprofundado deste projeto, enquanto só posso olhar para os outros recursos de fora. “De fora” significa que apenas o que é diretamente apresentado e documentado em linha é visível. Alguns aspectos das edições e dos arquivos digitais, tais como a questão do código subjacente, não podem ser facilmente avaliados desta forma. O objetivo desta comparação é acima de tudo tornar clara a gama metodológica dos arquivos e edições digitais sobre Pessoa e abordar as respetivas possibilidades e os desafios da edição digital.


2 Para uma discussão de arquivos hipertextuais críticos, ver McGann 2001. A convergência dos conceitos inicialmente claramente distintos de edições e arquivos no digital é também discutida em Sahle 2007.


Arquivo Pessoa

O primeiro a ser considerado é o Arquivo Pessoa (Areal 2008), publicado em 2008 e concebido e dirigido por Leonor Areal. Tem o subtítulo “Obra de Fernando Pessoa. Expedições livres para amantes e estudiosos” (ver a Figura 1, abaixo).

ARQUIVO PESSOA

OBRA ÉDITA · FACSIMILE · INFO

MULTIPESSOA 

Obra Aberta 

Obra de Fernando Pessoa

Expedições livres para amantes e estudiosos



índice · pesquisa – resultados

fechar tudo

- 1. Poemas de Alberto Caetano
- 2. Poesia de Álvaro de Campos
- 3. Odes de Ricardo Reis
- 4. Poesia Crónima de Fernando Pessoa
- 5. Livro do Desassossego
- 6. MENSAGEM
- 7. Poesia Inglesa
- 8. Textos Heterónimos
- 9. Obra Dramática
 - DIÁLOGO NA SOMBRA
 - SAKYAMUNI
 - O MARINHEIRO
 - FAUSTO

(A desilusão de Fausto é de três espécies:
(after running away. (He never loves))
(Antes do monóquio da treva)
(após as canções da tarde)
(Depois do amor – na treva)
(Entra vindas d'Além de Deus, como um arrepijo, mesmo do Ser...
(Uma cena em que mulheres, homens, todos correndo...
... Mas eu não ouso. Ó horror e tortura
... Como condenado
... e deuse referir me veio
o pensamento é enterrado vivo
A Consciência de existir, a raiz
A essência de mistério o seu horror
A Inocência Perdida
A morte! / Quanto mais eu ponderei nela, mais
a morte, a incompreendida
A MORTE: Em mim acaba
A vida é má e o pensamento é mau,
Afastai-vos de mim, outros horror
Ah não poder tirar de mim os olhos,
Ah qualquer coisa,
Ah que nunca a verdade defluida
Ah, não poder dormir (eu não sei como,
Ah, o horror de morrer!
Ah, o horror metafísico da Arqíot

Isto já torna claras duas orientações. Por um lado, o arquivo tem como objeto as obras completas de Pessoa; por outro lado, trata-se de as tornar livremente acessíveis aos estudiosos, bem como aos leitores e utilizadores em geral. O arquivo contém textos completos digitais da obra de Pessoa, com base em edições existentes à data da sua publicação. Os géneros mais diversos são abrangidos: poesia, prosa, drama, mas também, por exemplo, ensaios, textos filosóficos e crítica literária, cartas, esboços de projetos e notas. Para cada texto, é indicado de que edição existente foi extraído. O arquivo é assim baseado em edições académicas, mas não pretende, por si só, editar os textos de novo. Também não há qualquer tentativa de descrever o desenvolvimento histórico e o processo de estabelecimento dos textos que se apresentam. Não é, portanto, uma edição académica no sentido mais restrito.

O suporte digital é utilizado principalmente para tornar o material facilmente acessível, localizável e pesquisável. Ainda assim, é um recurso muito valioso porque traz o trabalho de Pessoa, tal como existe nas edições impressas existentes, para a internet. As edições não são simplesmente digitalizadas como tal, os textos são apresentados individualmente. De todo o modo, o projeto vai além da mera digitalização. O Arquivo Pessoa está também muito bem documentado. Os objetivos do projeto, o *corpus* textual e os métodos são explicados em pormenor. É também complementado pelo portal “MultiPessoa”, um projeto multimédia que foi originalmente criado como um CD-Rom. Para além dos textos completos digitais, são também integrados aqui imagens e são criadas abordagens didaticamente preparadas para apresentar a obra de Pessoa. No entanto, não é claro que forma

FIGURA 1
Página principal do Arquivo Pessoa.

de código está por detrás do projeto. Dos vários aspectos do paradigma digital mencionados acima, o Arquivo Pessoa cumpre acima de tudo os seguintes: funcionalidades alargadas e interatividade na sua apresentação; em certa medida também uma publicação “fluida”, porque são anunciadas extensões em curso, embora não concretizadas; e uma forma mais social de edição.

Fausto Digital

O segundo projeto digital sobre Fernando Pessoa aqui considerado é o Fausto Digital (Centro de Estudos de Teatro 2015), um recurso publicado em 2015 pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e a Universidade dos Andes. Tem dois títulos diferentes. O próprio portal intitula-se “Fausto. Uma existência digital” e a descrição sugerida é “Fausto Digital – Base de dados textual [on-line]”. Neste caso, também o título já possui significado. Ao contrário do Arquivo Pessoa, em vez de um arquivo da obra completa do autor trata-se de um arquivo de uma única obra, o poema dramático *Fausto*. Além disso, a descrição “Base de dados textual” refere-se ao facto de a obra não ser aqui simplesmente apresentada como um texto digital único, mas como uma base de dados de muitos textos individuais.

Esta é uma edição digital crítica e académica de numerosos poemas e fragmentos em português e inglês que podem ser atribuídos à obra *Fausto*. Na edição, os poemas individuais e fragmentos são apresentados como textos editados em que, por exemplo, a ortografia foi modernizada e normalizada. O texto editado é baseado nos manuscritos originais do espólio de Pessoa e um fac-símile digital do respetivo manuscrito é ligado a cada texto. Além disso, estão também incluídos aparato crítico-genético e um comentário crítico, em que se mostram e discutem os detalhes do texto encontrado nos manuscritos. Um exemplo é mostrado na Figura 2, que apresenta o texto editado do poema “A morte”, juntamente com o fac-símile e o aparato, que se abrem em janelas novas e separadas, clicando nos ícones na margem esquerda do texto.

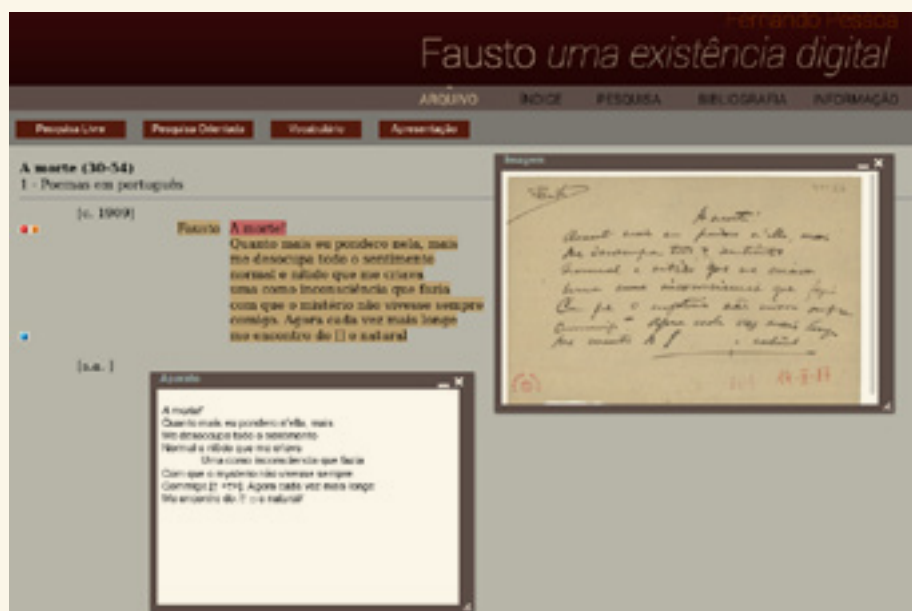


FIGURA 2
Texto, fac-símile e aparato do poema
“A morte” no Fausto Digital.

Esta apresentação dos poemas e fragmentos individuais, que parte de um texto normalizado preparado para o leitor e também oferece a possibilidade de abrir a fonte como uma imagem, bem como de ver uma transcrição mais próxima da fonte no aparato, corresponde a algumas das ideias formuladas por Robinson sobre o que as edições digitais críticas devem cumprir. Além do texto editado, que facilita o acesso, são mostradas outras formas do texto. O leitor tem a oportunidade de seguir o processo de edição a partir da fonte e de formar a sua própria opinião sobre o texto. A leitura também é enriquecida pela possibilidade de adicionar elementos, se assim pretendido, e organizá-los no ecrã. No Fausto Digital, a apresentação dos textos em si é complementada por diversas opções de pesquisa, por exemplo por índices de textos, listas de vocabulário e caixas de busca livre. Também há uma bibliografia contendo tanto um catálogo de textos e fragmentos individuais de Pessoa como edições anteriores do *Fausto*, e ainda literatura crítica sobre a obra.

O que não se faz aqui é constituir uma nova versão do *Fausto*, no sentido de um texto único e ordenado. Em vez disso, é oferecido um arquivo digital com partes da obra e fragmentos editados, que o utilizador pode pesquisar. O meio digital é utilizado para proporcionar um acesso interativo aos textos associados ao *Fausto* de Pessoa, que é muito especializado, abrangente e preparado criticamente. É uma edição de arquivo que provavelmente não seria viável em forma impressa. No entanto, tal como no Arquivo Pessoa, não existe informação no portal sobre o formato em que os textos são codificados internamente, ou seja, independentemente da edição HTML, razão pela qual é difícil dizer até que ponto se verificou aqui uma transmediação no sentido de uma separação da representação e apresentação do texto. O próprio portal não fornece qualquer documentação sobre o procedimento de edição dos textos (por exemplo, os símbolos utilizados no aparato não são explicados) e também não há nenhuma introdução ao conteúdo aqui oferecido como um arquivo. O recurso destina-se, portanto, assim se supõe, principalmente a especialistas que já estão familiarizados com esta obra de Pessoa.

Arquivo LdoD

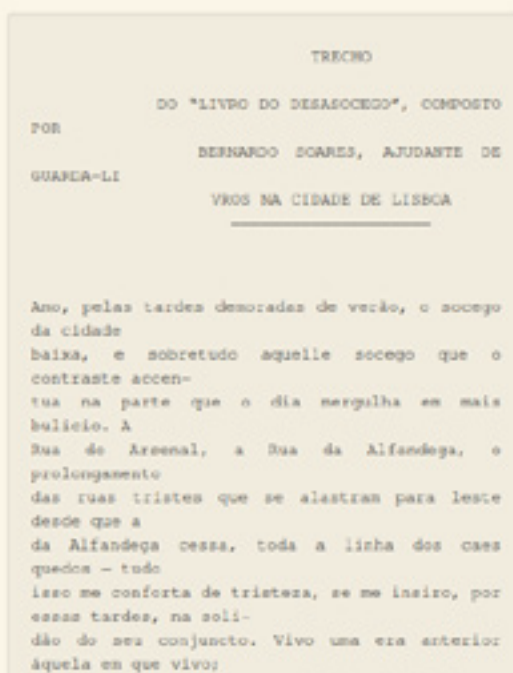
Tal como o Fausto Digital, o Arquivo Digital Colaborativo do *Livro do Desassossego*, ou Arquivo LdoD (Portela e Rito Silva 2017), centra-se numa única obra de Pessoa, neste caso na obra em prosa *Livro do Desassossego*, que também só sobreviveu sob a forma de documentos individuais a ela associados. Tal como no Arquivo Pessoa e no Fausto Digital, o foco aqui é a ideia de arquivo ou de um arquivo de edições individuais. No Arquivo LdoD, por um lado, são integradas quatro edições de referência existentes da obra, entre as quais se pode escolher, e, por outro lado, são oferecidos os documentos individuais que formam o *Livro do Desassossego*, em forma transcrita e acompanhados por fac-símiles (ver na Figura 3 um exemplo de fragmento individual).

Para cada fragmento, as fontes históricas estão ligadas, bem como a sua posição nas edições de referência existentes e em versões virtuais do *Livro do Desassossego* criado dentro do próprio arquivo digital. Desta forma, o utilizador pode alternar e comparar diferentes edições e formas do texto para cada fragmento.

Além da “representação da história e dos processos de escrita e de edição do *Livro*”, como se diz no portal, o carácter colaborativo do arquivo é aqui fortemente realçado. Os utilizadores devem ser envolvidos no processo literário, sendo capazes de ler, editar e escrever por si próprios. A obra é apresentada no arquivo como uma “máquina literária”³.

3 Ver a descrição do Arquivo em <https://ldod.uc.pt/about/archive>.

Ano, pelas tardes demoradas de verão



- BNPE3, 1-88r
- A Revista, n.º 2

Edições dos Poetas

Jacinto do Prado Coelho

- < 65 >
- Terresa Sobral Cunha
- < 442 >
- < 443 >
- Richard Zenith
- < 3 >
- < 65 >
- José Crímo Pizarro
- < 169 >
- < 170 >

Edições Virtuais

- Arquivo LdD
- < 65 >
- LdD-JPC-anot
- < 65 >
- LdD-Jogo-Class
- < 3 >
- < 65 >

Os documentos podem ser selecionados, comparados e compilados pelos próprios utilizadores. As edições criadas pelos utilizadores, por exemplo por estudantes, são integradas de novo no arquivo. O aspecto social da edição digital é mais marcado neste caso. A integração de fac-símiles, a transmediação através de uma base de código independente da apresentação e a interatividade alargada da apresentação estão também presentes, de modo que o Arquivo LdD irá provavelmente mais longe em termos do paradigma digital, ao comparar os vários arquivos e edições digitais de Fernando Pessoa.

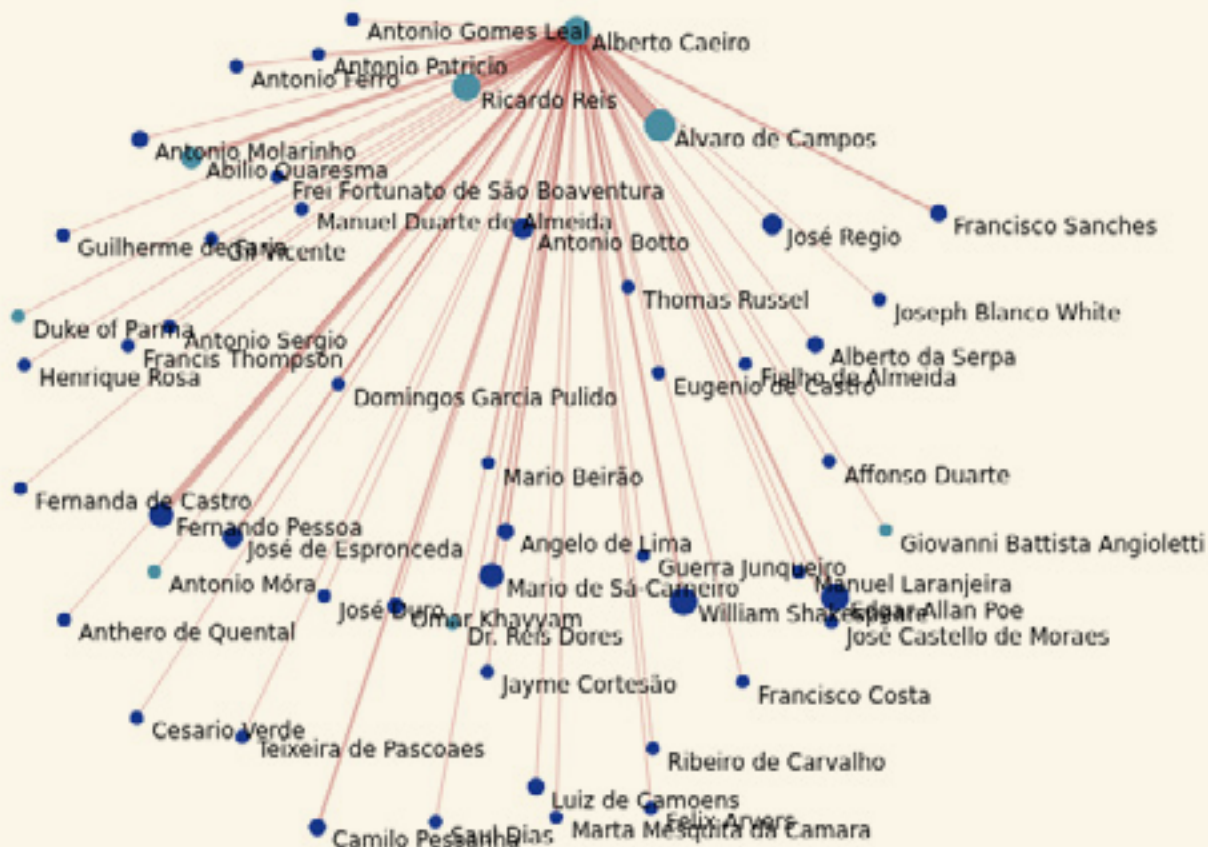
FIGURA 3
Fac-símile, transcrição e localização do fragmento “Ano, pelas tardes demoradas de verão” no Arquivo LdD.

O facto de a edição ser fortemente orientada para dados e metadados também contribui para isso. Assim, existe informação detalhada sobre cada fragmento, que é registada de forma estruturada e pode ser utilizada para consultas e navegação, por exemplo, sobre a ocorrência dos fragmentos nas diferentes edições. Afirma-se que os textos do arquivo digital são codificados em XML, de acordo com as normas da “Text Encoding Initiative” (TEI). Contudo, não é inteiramente claro se os dados subjacentes em XML são também livremente acessíveis e reutilizáveis, e não é evidente onde seria possível aceder aos ficheiros. Foram também experimentados métodos de análise de textos assistidos por computador. Por exemplo, existe uma versão do *Livro do Desassossego* que se baseia na modelação de tópicos (*Topic Modeling*), ou seja, um reconhecimento automático de tópicos em termos de listas de palavras semanticamente relacionadas. Cada fragmento é então atribuído a certos tópicos, e, inversamente, os fragmentos também podem ser pesquisados com base nos tópicos. O arquivo fornece assim aos utilizadores múltiplas formas de abordar o *Livro do Desassossego* e cria uma forte consciência de que esta obra de Pessoa não é um texto único, linear e estático. Ferramentas digitais para codificação de texto, publicação e análise de texto são utilizadas de forma proveitosa para este fim.

Edição Digital de Fernando Pessoa

Finalmente, é discutida a Edição Digital de Fernando Pessoa. Projectos e Publicações (Sepúlveda, Henny-Krahmer, e Uribe 2017), em cuja implementação estou envolvida, principalmente na coordenação do trabalho técnico, mas também na conceção de componentes de apresentação e no esclarecimento de questões de codificação de texto digital. A edição, também chamada “pessoadigital.pt”, está acessível ao público desde 2017. Desde Junho do ano em curso, está disponível na versão 1.0, o que significa, acima de tudo, que foi alcançada uma certa completude de conteúdo, e a edição está a ser continuamente expandida. Tal como o Arquivo Pessoa, esta edição digital não se destina a um único texto do autor, mas ao conjunto da sua obra, embora de uma perspetiva muito específica. A edição inclui, por um lado, as publicações realizadas durante a vida do autor (nomeadamente poemas e textos em prosa) e, por outro lado, listas e planos que Pessoa redigiu enquanto projetos editoriais e que sobreviveram sob a forma de notas manuscritas ou datilografadas. Todos estes textos são editados criticamente, no caso das listas com uma componente de crítica genética, e no caso das publicações através da indicação de variantes, nos casos em que existem várias versões publicadas dos textos. Além disso, há comentários editoriais, são disponibilizados os respetivos fac-símiles, índices de pessoas, títulos e periódicos mencionados nos documentos, uma bibliografia e visualizações interativas, tais como linhas do tempo e uma rede de pessoas (ver a Figura 4, que mostra uma parte da rede interativa de pessoas e figuras, neste caso os nomes que são mencionados juntamente com Alberto Caeiro nas listas publicadas entre 1928 e 1935).

FIGURA 4
Visualização direcionada da rede de pessoas e figuras mencionadas nas listas editoriais de Pessoa em pessoadigital.pt



Tal como no Arquivo LdoD, os textos são codificados em XML-TEI. Os dados são disponibilizados livremente e podem ser descarregados. É obviamente uma edição académica crítica e que segue também o paradigma digital, facilitando o acesso a várias formas e versões dos textos e também experimentando novas abordagens analíticas. Contudo, em comparação com o Arquivo LdoD, o aspecto colaborativo e social é menos pronunciado neste caso e, por outro lado, a dimensão de crítica da obra e do texto encontra-se mais evidenciada. Não é por acaso que este recurso digital possui o título de “Edição” e não de “Arquivo”. No entanto, a edição também se aproxima de um arquivo digital, através da pretensão de incluir todo o trabalho planeado em listas e publicado durante a vida de Pessoa, da inclusão de materiais provenientes do espólio do autor e também porque a edição se atualiza e completa continuamente.

Tendências recentes e perspectivas para as edições digitais

Em relação à criação de edições digitais, há uma crescente consciência de que, embora, por um lado, se trate de uma apresentação na rede de fontes e textos editados criticamente, sob a forma de imagens e transcrições digitais, às quais se pode aceder de múltiplas formas interativas, há também dados por detrás de tais apresentações que podem ser utilizados mais amplamente. Dos quatro recursos digitais sobre Fernando Pessoa aqui considerados, esta consciência é particularmente evidente no Arquivo LdoD e na Edição Digital de Fernando Pessoa, onde os textos são fortemente ligados em rede, indexados adicionalmente em termos de conteúdo e analisados para além da constituição de versões textuais. Estas edições são também baseadas em codificações de texto que seguem as normas da TEI e que podem ser reutilizadas independentemente das apresentações na rede. Um cenário possível para o desenvolvimento adicional dos vários arquivos e edições de Fernando Pessoa seria a sua interligação direta, por exemplo através das tecnologias da Web Semântica (para a sua utilização em edições digitais ver Spadini, Tomasi, e Vogeler 2021, a fim de possibilitar a criação de uma visão panorâmica mais abrangente das obras e dos textos escritos por Pessoa.

Por outro lado, é importante pensar de forma mais aprofundada na disponibilidade permanente, fiabilidade e sustentabilidade dos arquivos e edições digitais existentes de Fernando Pessoa. Quanto mais o paradigma digital é seguido na edição, mais desafiante se torna que os resultados da investigação sejam permanentemente citáveis e também arquiváveis. Quanto mais interativos forem os elementos e as ferramentas digitais integradas, mais difícil será mantê-las executáveis a longo prazo e preservá-las. A “publicação fluida”, com atualizações contínuas, e a possibilidade de publicar múltiplas versões também representam um desafio a este respeito. Tal incerteza e instabilidade é frequentemente notada de forma crítica no que diz respeito às edições digitais. Isto deve ser contrariado pelas vantagens e possibilidades adicionais oferecidas pela edição digital. Existe também a possibilidade de armazenar regularmente os dados subjacentes às apresentações, definindo versões sucessivas significativas destes dados e disponibilizando-os para arquivo e posterior utilização fora dos sistemas interativos (Oltmanns *et al.* 2019). É também importante assegurar a persistência dos recursos digitais em termos organizativos e financeiros, tal como as edições impressas são preservadas e mantidas disponíveis em bibliotecas e livrarias.

Conclusões

Em resumo, pode-se dizer que os quatro arquivos e edições digitais sobre Fernando Pessoa aqui considerados vão todos além do que se faz em edições impressas. Fazem uso do meio digital e do paradigma da edição digital para tornar a complexa obra do autor acessível de novas formas, diferentes em cada caso. O que se torna particularmente claro é que o material tende a ser apresentado em forma de arquivo. É preparado e apresentado digitalmente, e é também editado de forma académica e crítica, mas principalmente no que diz respeito aos seus elementos individuais (ou seja, documentos individuais e fragmentos, como partes de obras mais extensas) e com vista a fornecer fontes fiáveis, que os utilizadores podem explorar por si próprios. Tendem menos a fazer sugestões concretas e novas sobre como constituir estas fontes sob a forma de obras fixas, o que é feito principalmente em edições impressas. Uma interessante separação de tarefas e funções surge aqui quando se trata da preparação e publicação do espólio e das obras de Pessoa.

Deve reconhecer-se que os arquivos e edições digitais se constituem como uma modalidade diferente das edições impressas, o que, no entanto, não os torna menos académicos, nem os marca como concorrentes ou substitutos, mas como modos de editar que seguem precisamente um paradigma diferente, o que deverá ter ficado claro a partir da consideração dos quatro recursos digitais baseados na obra de Fernando Pessoa. É de esperar que no futuro existam ainda mais arquivos e edições digitais de Fernando Pessoa, que utilizem as possibilidades do meio digital para processar e apresentar a sua obra.

Bibliografia

Areal, Leonor (ed.). 2008. *Arquivo Pessoa*. Lisboa: Obra Aberta CRL. <http://arquivopessoa.net>.

Cabral Martins, Fernando. 2014. *Introdução ao Estudo de Fernando Pessoa*. Assírio & Alvim.

Centro de Estudos de Teatro. 2015. *Fausto Digital – Base de dados textual*. <http://www.faustodigital.com/>.

Driscoll, Matthew James, e Elena Pierazzo. 2016. "Introduction: Old Wine in New Bottles?". *Digital Scholarly Editing: Theories and Practices.*, 1-15. Cambridge: Open Book Publishers. <http://dx.doi.org/10.11647/OBP.0095.01>.

Mancinelli, Tiziana, e Elena Pierazzo. 2020. *Che cos'è un'edizione scientifica digitale*. Roma: Carocci.

McGann, Jerome J. 2001. "The Rationale of Hypertext". *Radiant Textuality: Literature after the World Wide Web.*, 53-74. Palgrave. <http://www2.iath.virginia.edu/public/jjm2f/rationale.html>.

Oltmanns, Elias, Tim Hasler, Wolfgang Peters-Kottig, e Heinz-Günter Kuper. 2019. "Different Preservation Levels: The Case of Scholarly Digital Editions". *Data Science Journal* 18 (1.51). <https://doi.org/10/ghwftj>.

Pierazzo, Elena. 2014. *Digital Scholarly Editing. Theories, Models and Methods*. HAL CCSD. <http://hal.univ-grenoble-alpes.fr/hal-01182162>.

Portela, Manuel, e António Rito Silva (ed.). 2017. *Arquivo LdoD: Arquivo Digital Colaborativo do Livro do Desassossego*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra. <https://ludod.uc.pt/>.

Robinson, Peter. 2002. "What is a Critical Digital Edition?". *Variants: The Journal of the European Society for Textual Scholarship* 1: 43-62.

Sahle, Patrick. 2007. "Digitales Archiv und Digitale Edition. Anmerkungen zur Begriffsklärung." *Literatur und Literaturwissenschaft auf dem Weg zu den neuen Medien*. Ed. Michael Stolz, 64-84. Zurich. http://www.germanistik.ch/scripts/download.php?id=Digitales_Archiv_und_digitale_Edition.

Sahle, Patrick. 2016. "What is a Scholarly Digital Edition?". *Digital Scholarly Editing: Theories and Practices*. Ed. Matthew James Driscoll e Elena Pierazzo, 19-39. Cambridge: Open Book Publishers. <http://dx.doi.org/10.11647/OBP.0095.02>.

Sepúlveda, Pedro. 2013. *Os Livros de Fernando Pessoa*. Lisboa: Ática.

Sepúlveda, Pedro, Ulrike Henny-Krahmer, e Jorge Uribe (ed.). 2017. *Edição Digital de Fernando Pessoa. Projetos e Publicações*. Lisboa e Colónia: IELT, Universidade Nova de Lisboa e CCEH, Universidade de Colónia. <http://www.pessoadigital.pt>.

Spadini, Elena, Francesca Tomasi, e Georg Vogeler (ed.). 2021. *Graph Data-Models and Semantic Web Technologies in Scholarly Digital Editing*. Norderstedt: Books on Demand.

*Vivem
em nós
inúmeros*

Ricardo Reis, 13-11-1935

casafernandopessoa.pt