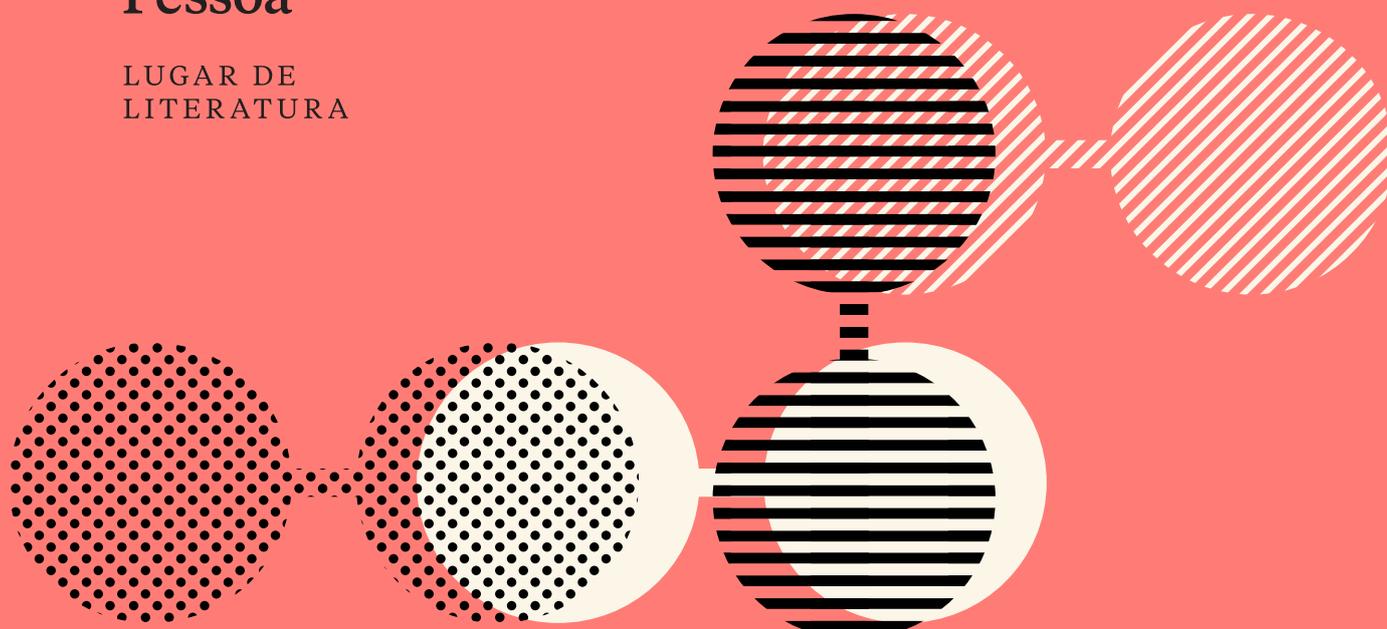




6 MAI'22

**Casa
Fernando
Pessoa**

LUGAR DE
LITERATURA



Novos Estudos Pessoanos

Colóquio 2022

Comunicações e resumos

Índice

Nota Introdutória 4

Comunicações e resumos 7

Bartholomew Ryan, António Cardiello
Fernando Pessoa e Filosofia (resumo) 8

Cláudia Souza, Nuno Ribeiro
Fernando Pessoa: crítico em língua inglesa 10

Edgar Pêra
Cartas telepáticas 24

Humberto Brito
Fragmento e forma (resumo) 28

Inês Vasconcelos
O acto de Hérostrato 30

João Dionísio
Doença bibliográfica contra o desperdício (resumo) ... 46

Miguel Real
Pessoa & Saramago 48

Paulo Borges, Fabrizio Boscaglia, Pedro Vistas
Orpheu Filosófico (notas introdutórias) 66

Talita Lilla
Torga e Pessoa 74

Taynnã Santos
Metáforas de vida e morte 84

Vítor Varella
Abílio Quaresma 98

Notas biográficas 109

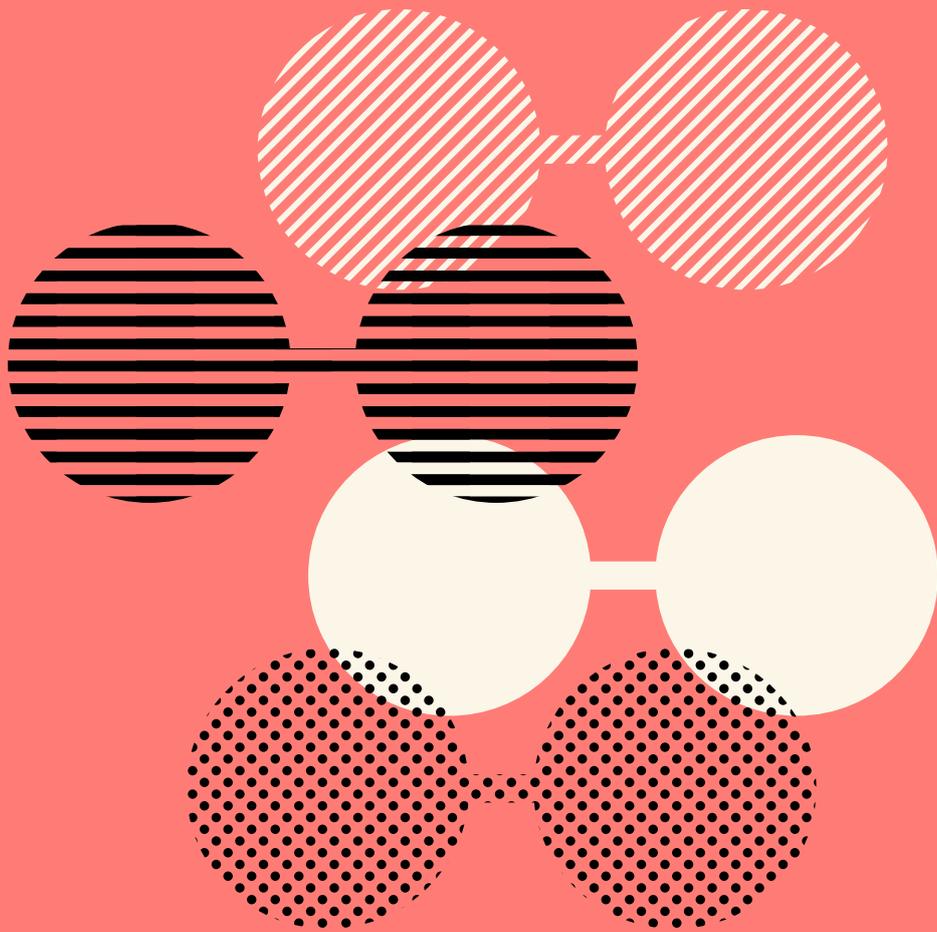
Antonio Cardillo	110
Bartholomew Ryan	110
Cláudia Souza	110
Edgar Pêra	110
Fabrizio Boscaglia	111
Giovanbattista Tusa	111
Humberto Brito	111
Inês Vasconcelos	112
Joana Matos Frias	112
João Dionísio	112
Miguel Real	113
Nuno Ribeiro	113
Paulo Borges	114
Pedro Vistas	114
Talita Lilla	115
Taynnã de Camargo Santos	115
Vitor Varella	116

Nota Introdutória

A cada quatro anos, a Casa Fernando Pessoa promove um Congresso Internacional que é ponto de encontro de investigadores dedicados ao estudo da obra pessoana.

Nos anos que intermedeiam a realização do Congresso, é organizado o Colóquio Novos Estudos Pessoaanos, onde se mostra o novo conhecimento nesta área. Pesquisas recentes, novas leituras, últimas publicações são apresentadas e debatidas, atualizando-se em público a investigação sobre Fernando Pessoa.

* Foi respeitada a opção ortográfica de cada interveniente ●



Comunicações e resumos

Bartholomew Ryan • António Cardiello

Universidade Nova de Lisboa

Fernando Pessoa e Filosofia

Vivem em nós inúmeros

Resumo

Esta é uma apresentação do novo volume *Fernando Pessoa and Philosophy: Countless Lives Inhabit Us* [editado por Bartholomew Ryan, Giovanbattista Tusa e Antonio Cardillo, e publicado pela Rowman & Littlefield], que explora o poeta português Fernando Pessoa e a sua relação com a filosofia. Por um lado, este livro revela o sério conhecimento de filosofia de Pessoa e as suas explorações filosóficas lúdicas, bem como o seu talento para sintetizar, apropriar e subverter ideias complexas na sua arte. Por outro lado, os capítulos lançam nova luz sobre aspectos e problemas centrais da filosofia através do prisma dos diversos escritos de Pessoa. O volume inclui dezasseis ensaios de um grupo internacional de investigadores e filósofos, analisando a obra poética multifacetada de Pessoa juntamente com temas e movimentos filosóficos, desde concepções de tempo, a estética antiga e moderna, a filosofia da linguagem, o transcendentalismo, a imanência e o niilismo até às filosofias islâmica e indiana, ao taoísmo, ao neopaganismo e à filosofia do si. A amplitude do seu trabalho fornece também um trampolim para um novo pensamento sobre o estético e o espiritual, a lógica do valor e a modernidade capitalista, o pensamento ecológico e o pós-modernismo.

O volume inclui ainda a mais completa tradução inglesa (de Richard Zenith) do texto de Pessoa (escrita pelo seu heterónimo Álvaro de Campos) intitulada *Notes for the Memory of my Master Alberto Caeiro* [Notas para a Recordação do meu Mestre Alberto Caeiro]. ●

Cláudia Souza*

Universidade de Lisboa

Nuno Ribeiro**

Universidade Nova de Lisboa

Fernando Pessoa: crítico em língua inglesa

* Membro do Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.

** Pós-doutorando do IELT — Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, com uma bolsa financiada pela FCT, Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BPD/121514/2016), ao abrigo do programa do FSE.

1

A educação de Pessoa em Durban e os seus escritos ingleses

A edição dos *Writings on Art and Poetical Theory* (PESSOA, 2022a) apresenta uma selecção dos escritos de Fernando Pessoa sobre arte e teorização poética, originalmente escritos em inglês. Na obra de Pessoa encontramos não só escritos literários e ficcionais, mas também uma multiplicidade de textos teóricos sobre os mais diversos assuntos relativos aos movimentos artísticos, à literatura e aos escritores. Uma das dimensões mais importantes da escrita de Pessoa corresponde aos seus textos críticos e ensaísticos. Ao longo da sua vida, Pessoa publicou uma série de escritos críticos e de teoria literária — quase todos em português¹ — que foram importantes para a constituição do modernismo em Portugal. Para além desses textos escritos em português, o espólio de Pessoa contém uma série de textos ingleses sobre crítica literária que ficaram inéditos e que o poeta e pensador português pretendia publicar no estrangeiro.

Os escritos ingleses de Pessoa são resultado da sua educação. Pessoa passou a maior parte da sua infância e adolescência em Durban, na África do Sul, onde viveu entre 1896 e 1905, tendo recebido uma educação inglesa, na sequência do casamento da sua mãe, Maria Madalena Pinheiro Nogueira, com João Miguel Rosa, o padraсто de Pessoa, que era cônsul em Durban. A importância da educação inglesa de Pessoa é sublinhada por Hubert D. Jennings no capítulo “Fernando Pessoa in South Africa” do livro *Fernando Pessoa: The Poet with Many Faces*: ▶

1 Uma excepção corresponde a uma obra da juventude de Pessoa sobre “Macaulay” escrita originalmente em inglês e publicada em *The Durban High School Magazine*, em Dezembro de 1904. Para mais informações a este respeito, veja-se a seguinte referência: Bothe, 2013: 169-174.

Foi uma “*saída providencial*”, como descreve Armand Guibert, que levou Fernando Pessoa à África do Sul. Em 6 de Janeiro de 1896, ele e a sua mãe partiram de Lisboa para Durban, onde passariam os próximos dez anos de sua vida. A experiência, e em particular a educação inglesa que aí recebeu, transformaria a sua vida, permearia a sua obra e deixaria uma influência marcante nas tendências literárias do Portugal moderno.

[It was an “*exutoire providentiel*,” as Armand Guibert describes it, which took Fernando Pessoa to South Africa. On January 6, 1896, he and his mother left Lisbon for Durban, where he was to spend the next ten years of his life. The experience, and particularly the English education he received there, was to transform his life, permeate his work, and leave a marked influence upon the literary trends of modern Portugal. (JENNINGS, 2019: 31)]²

Em Durban, Pessoa estuda primeiro na Convent School of Saint Joseph’s (1896–1899) e é transferido 1899 para a Durban High School, onde continua o seu percurso educacional sob a direcção de “jovens licenciados em Oxford ou Cambridge” (“young graduates from Oxford or Cambridge”) (JENNINGS, 2019: 43), conforme nos informa Jennings. Durante este período, Pessoa lê os mais diversos autores da tradição literária inglesa, que viriam a tornar-se uma presença constante na sua obra. Numa carta escrita em 1932 a José Osório de Oliveira, Pessoa — referindo-se aos livros e autores que mais o influenciaram — apresenta-nos um testemunho relevante de quão importante foi a literatura inglesa para ele nesse período formativo na África do Sul: ▶

² As traduções do original são da nossa responsabilidade, salvo nos casos em que indicamos a referência bibliográfica de uma tradução.

Em minha infância e primeira adolescência houve para mim, que vivia e era educado em terras inglesas, um livro supremo e envolvente — os *Pickwick Papers*, de Dickens; ainda hoje, e por isso, o leio e releio como se não fizesse mais que lembrar.

Em minha segunda adolescência dominaram meu espírito Shakespeare e Milton, assim como, acessoriamente, aqueles poetas românticos ingleses que são sombras irregulares deles; entre estes foi talvez Shelley aquele com cuja inspiração mais convivi.

No que posso chamar a minha terceira adolescência, passada aqui em Lisboa, vivi na atmosfera dos filósofos gregos e alemães, assim como na dos decadentes franceses, cuja acção me foi subitamente varrida do espírito pela ginástica sueca e pela leitura da *Dégénérescence*, de Nordau. (PESSOA, 1999: 278-279)

Num documento intitulado “Influências”, Pessoa faz um relato detalhado de outros poetas que foram importantes para ele durante a sua estadia na África do Sul:

1904-1905 — Influências de Milton e dos poetas ingleses da época romântica — Byron, Shelley, Keats e Tennyson. (Também, um pouco depois, e influenciando primeiro o *contista*, Edgar Poe.) Ligeiras influências também da escola de Pope. Em prosa, Carlyle. Restos de influências de subpoetas portugueses lidos na infância.
— Neste período a ordem das influências foi, pouco mais ou menos: 1) Byron; 2) Milton, Pope e Byron; 3) Byron, Milton, Pope, Keats, Tennyson e ligeiramente Shelley; 4) Milton, Keats,

Tennyson, Wordsworth e Shelley; 5) Shelley,
Wordsworth, Keats e Poe. (PESSOA, 2003: 150)

Tanto a carta enviada a Osório de Oliveira quanto o documento intitulado “Influências” apresentam apenas alguns dos poetas ingleses lidos por Pessoa em Durban. Ao longo da sua Biblioteca Particular e dos documentos presentes no espólio de Pessoa existem várias outras pistas que nos permitem compreender que o impacto da literatura inglesa em Fernando Pessoa vai além dos nomes referenciados naqueles dois textos. Com efeito, durante toda a sua vida, o autor português nunca abandona o interesse pelos autores da história da literatura inglesa. Pessoa trabalha em Lisboa como tradutor de cartas comerciais em inglês (e francês). Também publica traduções para português de autores ingleses, tais como Wordsworth, Coleridge, Shelley, Elizabeth e Robert Browning, Poe e Crowley, conforme nos elucidava Arnaldo Saraiva no seu livro *Fernando Pessoa Poeta — Tradutor de Poetas* (SARAIVA, 1996). O facto de o espólio de Pessoa conter milhares de páginas escritas originalmente em inglês constitui-se também como testemunho do comprometimento de Fernando Pessoa com a literatura inglesa. Todas as evidências que temos vindo a apresentar possibilitam-nos compreender o impacto da educação inglesa de Pessoa não só na sua obra, mas também na sua vida. ●

2

O Espaço literário plural e os escritos sobre arte e teoria poética

Os escritos de Pessoa sobre arte e teoria poética devem ser considerados no contexto do desenvolvimento de um espaço literário plural. Numa nota solta escrita por Fernando Pessoa lemos: “Sê plural como o universo!” (PESSOA, 2022a: 40). É precisamente isto que o poeta e pensador português tenta alcançar com a sua obra através da criação de uma multiplicidade de autores literários ficcionais encarregados de assinar diferentes textos e de assumir uma pluralidade de tarefas literárias, que é o que encontramos na base da teoria heteronímica pessoana.

O conceito de heterónimo, tal como criado por Pessoa, é diferente de um simples pseudónimo. Na “Tábua Bibliográfica” publicada pelo autor português em 1928, no número 17 da revista *Presença*, lemos a esse respeito:

O que Fernando Pessoa escreve pertence a duas categorias de obras, a que poderemos chamar ortónimas e heterónimas. Não se poderá dizer que são autónimas e pseudónimas, porque de veras o não são. A obra pseudónima é do autor em sua pessoa, salvo no nome que assina; a heterónima é do autor fora de sua pessoa, é de uma individualidade completa fabricada por ele, como seriam os dizeres de qualquer personagem de qualquer drama seu.

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.

(PESSOA, 2022a: 119-120) ▶

De acordo com este texto, as obras de Pessoa podem ser distinguidas em duas categorias: as ortónimas, assinadas por Pessoa em seu próprio nome, e as heterónimas, assinadas por autores ficcionais. As obras heterónimas são diferentes das obras meramente pseudónimas, uma vez que as pseudónimas são escritas pelo autor em sua pessoa, isto é, com a simples mudança de nome, enquanto as obras heterónimas são escritas pelo autor fora da sua pessoa, isto é, como se fossem escritas por uma individualidade autoral diferente da do seu criador. Assim, a criação de um heterónimo corresponde à criação de um autor fictício literário com os seus próprios escritos, a sua própria biografia, a sua própria forma de ver o mundo e o seu próprio estilo, tal como se as obras que um heterónimo produz fossem escritas por uma pessoa completamente diferente. Num fragmento de um texto intitulado *Aspectos*, que corresponde a uma introdução à publicação das obras dos heterónimos, lemos a esse respeito:

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.

Nem esta obra, nem as que se lhe seguirão, têm nada que ver com quem as escreve. Ele nem concorda com o que nelas vai escrito, nem discorda. Como se lhe fosse ditado, escreve; e, como se lhe fosse ditado por quem fosse amigo, e portanto com razão lhe pedisse para que escrevesse o que ditava, acha interessante — porventura só por amizade — o que, ditado, vai escrevendo. (PESSOA, 2022a: 112-113) ▶

De acordo com a “Tábua Bibliográfica”, as únicas personalidades que Pessoa considera terem atingido o estatuto de heterónimo corresponde ao nome de três das suas criações literárias: Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. No entanto, a edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith intitulada *Sobre a Heteronímia* (2022a) chama a atenção para o facto de, na obra de Pessoa, existirem indícios que nos possibilitam constatar que o autor português pretendia empregar o termo heterónimo para além das três personalidades indicadas na “Tábua Bibliográfica”, como é o caso de uma carta a João Gaspar Simões datada de 28 de Julho de 1932, onde o autor português nos fala de um heterónimo astrólogo, ou ainda da carta sobre a génese dos heterónimos enviada a Adolfo Casais Monteiro e datada de 13 de Janeiro de 1935, onde Fernando Pessoa afirma que o seu primeiro heterónimo foi Chevalier de Pas, conforme nos explicam Cabral Martins e Zenith no texto introdutório à lista de “Heterónimos e autores fictícios” presente em *Sobre a Heteronímia*:

Na sua “Tábua Bibliográfica” publicada na revista *Presença*, em 1928, Pessoa nomeou apenas Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos como autores das suas “obras heterónimas”, mas numa carta sua de 1932 disse a João Gaspar Simões que “um ou outro” heterónimo ainda deveriam aparecer, “incluindo um astrólogo” (Raphael Baldaya, evidentemente), e na carta de 1935 sobre a génese dos heterónimos chamou ao Chevalier de Pas “o meu primeiro heterónimo, ou, antes, o meu primeiro conhecido inexistente”. (PESSOA, 2022a: 15)

Para além dos heterónimos, Pessoa atribui o nome de semi-heterónimo a Bernardo Soares, que foi o autor ficcional encarregado de assinar o *Livro do Desassossego* na sua etapa

final. Na carta sobre a génese dos heterónimos, escrita a 13 de Janeiro de 1935 e enviada a Adolfo Casais Monteiro, lemos a seguinte descrição de Bernardo Soares como um semi-heterónimo:

O meu semi-heterónimo Bernardo Soares, que aliás em muitas coisas se parece com Álvaro de Campos, aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição; aquela prosa é um constante devaneio. É um semi-heterónimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afectividade. A prosa, salvo o que o raciocínio dá de *tenué* à minha, é igual a esta, e o português perfeitamente igual; ao passo que Caeiro escrevia mal o português, Campos razoavelmente mas com lapsos como dizer «eu próprio» em vez de «eu mesmo», etc., Reis melhor do que eu, mas com um purismo que considero exagerado. O difícil para mim é escrever a prosa de Reis — ainda inédita — ou de Campos. A simulação é mais fácil, até porque é mais espontânea, em verso. (PESSOA, 2022a: 172)

De acordo com este excerto, a diferença entre um heterónimo e o semi-heterónimo corresponde à maneira de escrever, isto é, ao estilo. Enquanto o heterónimo é diferente do seu criador no seu estilo, o semi-heterónimo é apenas diferente na sua maneira de pensar e compreender o mundo, mas com o mesmo estilo de escrita do seu criador, uma vez que Pessoa afirma explicitamente que, embora Bernardo Soares seja uma *mutilação* da personalidade do autor que o cria, tem o mesmo estilo de prosa do seu criador. ▶

Contudo, a criação pessoal de autores ficcionais não se circunscreve às categorias de heterónimo e semi-heterónimo. No espólio de Pessoa encontramos uma multiplicidade de outras personalidades criadas em conjunto com os heterónimos e com o semi-heterónimo Bernardo Soares. Embora exista um extenso debate sobre como designar estas personalidades — uma vez que Pessoa não nos oferece uma indicação definitiva a esse respeito —, existe um relativo consenso em designá-las como personalidades literárias ou ainda autores fictícios.

A criação destas personalidades literárias não-heteronímicas abrange um vasto conjunto de criações literárias, que vão desde autores ficcionais com apenas alguns fragmentos até personalidades mais complexas, com biografias e assinando diferentes tipos de textos. Entre estas personalidades literárias encontramos uma multiplicidade de autores fictícios ingleses, alguns dos quais estabelecem um diálogo estreito com as obras das criações heteronímicas. Esse é o caso de I. I. Crosse e Thomas Crosse, que assinam textos — incluídos na edição dos *Writings on Art and Poetical Theory* —, que analisam as obras dos heterónimos Alberto Caeiro e Álvaro de Campos³ e, no caso de Thomas Crosse, referem inclusivamente o nome de outras personalidades, tal como António Mora⁴, uma personalidade literária neo-pagã a quem é atribuída a tarefa de escrever textos sobre

3 No que respeita a I. I. Crosse, encontramos os seguintes textos sobre heterónimos pessoais, publicados em *Writings on Art and Poetical Theory*: “Álvaro de Campos is one of the very greatest rhythmists” (Pessoa, 2022b: 8-10) e *Caeiro and the Pagan Reaction* (Pessoa, 2022b: 11-13). Relativamente a Thomas Crosse, publicamos nessa edição o único fragmento de *Alberto Caeiro — Translator’s Preface* que contém a assinatura dessa personalidade literária (Pessoa, 2022b: 14-17).

4 A referência a António Mora aparece em *Alberto Caeiro — Translator’s Preface* de Thomas Crosse, onde lemos: “Dr. Antonio Mora, explaining him on the lines of a similar philosophy — on discipular lines, perhaps — has left this aspect of him out; and that is why I do not feel it supererogatory to call attention to it. Dr. Mora is also a Pagan, in the same complete and Greek sense that Caeiro is a Pagan. So, to Dr. Mora, Caeiro is a great poet, but hardly a *strange* poet. He is great because he has brought back the Pagan sense of the world; he is not strange because Dr. Mora thinks the Pagan sense of the world a *possible* sense in our time. Now the great point is that the Pagan sense of the world is impossible; and the formidable (there is no other word) originality of Caeiro lies in that he has realized this impossibility.” (Pessoa, 2022b: 16)

a reconstrução do paganismo e criar uma filosofia pagã a partir da análise da poesia de Caeiro.

Na base da criação dos heterónimos, do semi-heterónimo e das personalidades literárias não-heteronímicas encontra-se um conjunto de personalidades que, no âmbito dos estudos pessoanos, têm sido designadas como pré-heterónimos. Na carta sobre a génese dos heterónimos lemos:

Desde criança tive a tendência para criar em meu torno um mundo fictício, de me cercar de amigos e conhecidos que nunca existiram. (Não sei, bem entendido, se realmente não existiram, ou se sou eu que não existo. Nestas coisas, como em todas, não devemos ser dogmáticos). Desde que me conheço como sendo aquilo a que chamo eu, me lembro de precisar mentalmente, em figura, movimentos, carácter e história, várias figuras irreais que eram para mim tão visíveis e minhas como as coisas daquilo a que chamamos, porventura abusivamente, a vida real. Esta tendência, que me vem desde que me lembro de ser um eu, tem-me acompanhado sempre, mudando um pouco o tipo de música com que me encanta, mas não alterando nunca a sua maneira de encantar. (PESSOA, 2022a: 166-167)

Estudos recentes, como *Teoria da Heteronímia* (PESSOA, 2012) de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith e *Eu Sou uma Antologia: 136 autores fictícios* (PESSOA, 2013) de Jerónimo Pizarro e Patrício Ferrari, mostram que Fernando Pessoa criou mais de 100 personalidades, a maior parte das quais foi produzida durante o período pré-heteronímico. Esta criação de pré-heterónimos passou por diversas fases, tal como Pessoa afirma explicitamente na carta sobre a génese dos heterónimos: ▶

Esta tendência para criar em torno de mim um outro mundo, igual a este mas com outra gente, nunca me saiu da imaginação. Teve várias fases, entre as quais esta, sucedida já em maioridade. Ocorria-me um dito de espírito, absolutamente alheio, por um motivo ou outro, a quem eu sou, ou a quem suponho que sou. Dizia-o, imediatamente, espontaneamente, como sendo de certo amigo meu, cujo nome inventava, cuja história acrescentava, e cuja figura — cara, estatura, traje e gesto — imediatamente eu via diante de mim. E assim arranjei, e propaguei, vários amigos e conhecidos que nunca existiram, mas que ainda hoje, a perto de trinta anos de distância, oiço, sinto, vejo. Repito: oiço, sinto vejo... E tenho saudades deles. (PESSOA, 2022a: 167-168)

Um exemplo de uma produção literária criada durante o período pré-heteronímico corresponde ao *Essay on Poetry*, que é publicado nos *Writings on Art and Poetical Theory* e passou pela assinatura de três pré-heterónimos: primeiro, Doctor Pancratium, cujo nome aparece riscado numa das versões desse projecto; segundo, Professor Trochee, que assume em seguida a autoria do ensaio; terceiro, Professor Jones, que aparece associado ao título do *Essay on Poetry* num fragmento do espólio pessoano; por fim, existem ainda dois testemunhos sem qualquer atribuição autoral.⁵

É no contexto da criação de um espaço literário plural definido pela criação de uma pluralidade de autores fictícios que se deve considerar a produção de escritos sobre arte e teoria poética. Mesmo no caso dos textos não assinados, devemos considerá-los como múltiplas perspectivas ou pontos de vista sobre diferentes assuntos ou autores. Essa mudança de perspectivas encontra-se expressa num texto assinado por Pessoa em seu próprio nome e publicado, em 1915, com o título “Crónica da vida que passa”, onde lemos: ▶

⁵ Para uma consulta das diferentes versões do *Essay on Poetry* publicadas em *Writings on Art and Poetical Theory*, veja-se: Pessoa, 2022b: 2-7; 140-154.

Uma criatura de nervos modernos, de inteligência sem cortinas, de sensibilidade acordada, tem a obrigação cerebral de mudar de opinião e de certeza várias vezes no mesmo dia. Deve ter, não crenças religiosas, opiniões políticas, predilecções literárias, mas sensações religiosas, impressões políticas, impulsos de admiração literária. (PESSOA, 2000: 105-6)

Este texto resume a atitude geral de Pessoa ao longo da sua obra e, por conseguinte, a atitude presente nos escritos sobre arte e teoria poética. A teorização poética de Fernando Pessoa é, portanto, uma teorização plural, dentro de um espaço literário plural. ●

Bibliografia

- JENNINGS, Hubert D. *Fernando Pessoa: The Poet with Many Faces*. Edited by Carlos Pitella. Lisboa: Tinta-da-china, 2019.
- PESSOA, Fernando. *Correspondência 1923-1935*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.
- _____. *Crítica — Ensaios, Artigos e Entrevistas*. Edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.
- _____. *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*. Edição e posfácio de Richard Zenith. Colaboração de Manuela Parreira da Silva. Tradução de Manuela Rocha. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- _____. *Eu sou uma antologia: 136 autores fictícios*. Edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta-da-china, 2013.
- _____. *Sobre a Heteronímia*. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2022a.
- _____. *Teoria da Heteronímia*. Edição de Richard Zenith e Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.
- _____. *Writings on Art and Poetical Theory*. Edited, with notes and an introduction by Nuno Ribeiro and Cláudia Souza. New York: Contra Mundum Press, 2022b.
- SARAIVA, Arnaldo. *Fernando Pessoa Poeta — Tradutor de Poetas*. Porto: Lello Editores, 1996. ●

Edgar Pêra

Cartas telepáticas

**Projecto de Filme de Edgar Pêra sobre
Fernando Pessoa & Howard Philips Lovecraft**

Produção: Rodrigo Areias/Bando à Parte

“The horrible might-be, fearful ever in its
indefiniteness,
fell on me with tooth and claw; this is the common
form of deep fear — the fear of things
unknown”

Fernando Pessoa

“The oldest and strongest emotion of mankind
is fear, and the
oldest and strongest kind of fear is fear of the
unknown”

Howard Philips Lovecraft

Desde a adolescência que Fernando Pessoa e Howard Philips Lovecraft têm pairado sobre a minha vida. E desde que comecei a filmar, que foram frequentes as vezes em que recorri às suas obras. Inspirado em Lovecraft, creiei o cine-koncerto *Lovecraftland* e realizei filmes em formato estereoscópico como *Cinesapiens (3X3D)* e *Kinorama — Beyond The Walls of The Real*. De Pessoa, adaptei, por exemplo, *O Livro do Desassossego*, *Lisbon Revisited* e *Mar Portuguez*, e terminei recentemente a ficção heteronímica *Não Sou Nada — The Nothingness Club*. Sempre encontrei elos de ligação nas suas obras e em *Caminhos Magnétykos* podemos encontrar tanto frases de Pessoa como de Lovecraft, mas só agora comecei a trabalhar num filme, inspirado na vida e obra de ambos, *CARTAS TELEPÁTICAS*.

Pessoa é provavelmente o mais complexo “artista de palavras” do século XX, e Lovecraft é considerado o “Copérnico da literatura fantástica”. Viveram na mesma época (Pessoa 1888-1935, Lovecraft 1890-1937). Criaram alter egos desde a infância e almejavam criar mitologias. Pessoa criou o sensacionismo, Lovecraft o “weird realism”. Lovecraft acompanhava a evolução da física quântica e era apaixonado pela astronomia. Pessoa olhava para as estrelas a partir da astrologia e aplicava a teoria da relatividade

à literatura, criando múltiplas tendências estéticas e políticas, através dos seus heterónimos. Lovecraft escrevia em estilos diferentes, consoante se tratasse de ficção, poesia ou ensaios, usando frequentemente pseudónimos.

Ambos davam uma importância fulcral ao mundo dos sonhos. Lovecraft, para além de escrever contos fantásticos, também foi poeta. Pessoa, para além de ser poeta, também escreveu contos fantásticos.

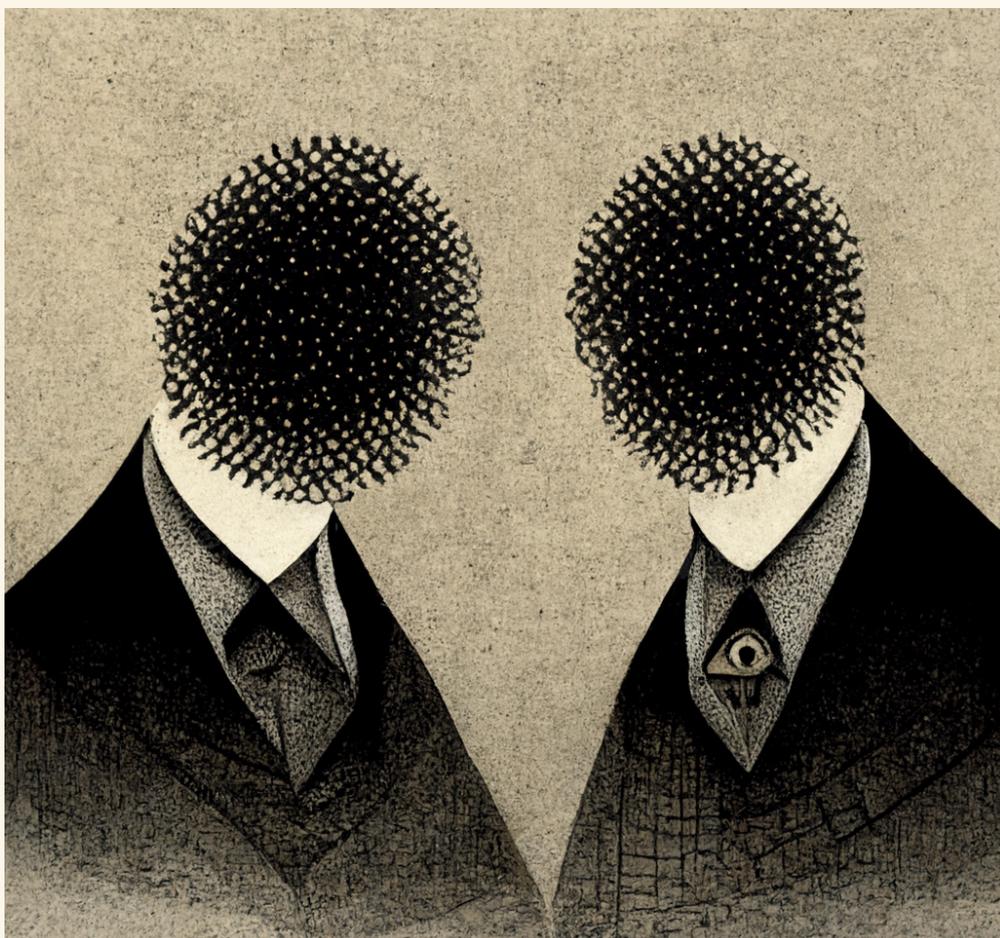
Do ponto de vista biográfico, Pessoa e Lovecraft tiveram problemas em comum, como por exemplo, a loucura das mães, a dependência das tias e a dificuldade em se relacionarem com o sexo feminino. Ambicionavam ter um emprego inócuo, que não os obrigasse a pensar. Pessoa tinha o grupo Orpheu, em Lisboa, Lovecraft o Kalem Club, em Nova Iorque. Ambos tinham um grande amigo literário que se suicidou: Mário de Sá-Carneiro, poeta sensacionista, cúmplice de Pessoa e Robert E. Howard, criador de *Conan, o Bárbaro*.

A meu ver, os seus pontos de vista coincidem num paganismo sincrético e elitista e têm uma visão descentrada, alienígena da humanidade. O “Horror cósmico” lovecraftiano reduz o ser humano a uma partícula insignificante na ordem cósmica do Universo: para Lovecraft o ser mais inteligente do universo poderá ser um gás. Pessoa, sobretudo através de Bernardo Soares, observa os seus contemporâneos com uma distância cósmica. Descrevem a humanidade como animais sonâmbulos, sem consciência da Consciência.

Os seus textos apareceram maioritariamente em revistas e tiveram um único livro publicado em (fim de) vida. Mas, hoje, a sua obra multifacetada surge impressa em inúmeras línguas e é publicada em editoras de referência internacionais. Tanto um como o outro escreveram sobretudo para si próprios: consideravam escrever

para agradar às massas uma forma de prostituição. Lovecraft ofereceu os direitos do seu panteão de deuses alienígenas, o que levou a que inúmeros escritores de diferentes gerações recorressem ao seu imaginário. Pessoa influenciou todas as gerações que lhe sucederam. Dialogaram com o futuro e deixaram uma obra duradoura, que ainda hoje influencia a literatura, o cinema, a pintura, a música, a banda desenhada e tantas outras áreas. Pessoa e Lovecraft partilham imensas características que pretendo aprofundar neste filme, relacionando os textos de ambos tematicamente, numa sucessão de “cartas telepáticas”. O que seria do pensamento de Pessoa e Lovecraft se tivessem trocado essa correspondência imaginária?

Veja aqui os excertos de filmes anteriores de Edgar Pêra, baseados na obra de Howard Philips Lovecraft e de Fernando Pessoa, apresentados durante a conferência. ●



© Edgar Pêra

Humberto Brito

Universidade Nova de Lisboa

Fragmento e forma

Resumo

“O meu estado de espírito obriga-me agora a trabalhar bastante, sem querer, no *Livro do Desassossego*”, escreve Fernando Pessoa a um amigo: “Mas tudo fragmentos, fragmentos, fragmentos.” Esta apresentação discutirá a ideia de ‘fragmento’ que encontramos no *Livro do Desassossego*. Partindo de leituras recentes (FEIJÓ, 2014; SEPÚLVEDA, 2020), serão testadas algumas das suas caracterizações habituais, que o descrevem (paradoxalmente) entre a condição de ilustração do fragmento enquanto género literário (uma versão modernista da estética do fragmento do romantismo alemão), ou a do fragmento enquanto género de fracasso. Em alternativa a estas descrições, e em comparação com a ideia de “esboço perfeito” de Baudelaire, será, por fim, discutida a teoria de Pessoa segundo a qual toda a arte é um fragmento de uma visão cuja totalidade não pode encontrar uma forma conclusa, o que torna toda a obra poética *disjecta membra*: “o princípio e o fim de qualquer coisa perdida”. ●

Inês Vasconcelos

Universidade de Lisboa

O acto de Hérostrato

Também Heróstrato releva do traço que parece sintetizar melhor para Fernando Pessoa uma personalidade superior: a sua inadaptação ao meio¹. Heróstrato foi um grego que fez deflagrar um incêndio no Templo de Ártemis, em Éfeso, na noite em que Alexandre o Grande nasceu, no ano de 356 a.C. Esse traço requer qualificação, tal como a acção a que atribuímos a famigerada sede de fama que o notabilizou é, sob a descrição pessoana, eminentemente distinta, excedendo em grau, e possivelmente equiparando-se em natureza às acções de nomes superlativos a que Fernando Pessoa dedicou horas de leitura e estudo. O que distingue as figuras que retêm a atenção do autor é disporem dos meios que, sobretudo desde Diderot, fazem de autores seres particularmente capazes de produzir efeitos ou induzir estados em audiências, cujo expoente se sintetiza em formulações como a seguinte: “The greatest men of genius are the creators of environment”². Esta tese tem uma longevidade relativa que antecede *Erostratus*, um dos mais notáveis ensaios críticos do autor, que pode ser lido como uma síntese do investimento maior e mais antigo de inúmeras passagens divulgadas nos *Escritos sobre Génio e Loucura*. O que se pretende nas linhas seguintes é, de certo modo, ponderar a proximidade de Hérostrato relativamente a alguns traços distintivos de personalidades superlativas que teriam sido capazes de criar as condições necessárias à sua recepção, livrando-se das sequelas do génio não reconhecido.

Constam, pelo menos, três referências ao episódio nos escritos de Fernando Pessoa. Aquela que pode ter sido, possivelmente, a primeira referência encontra-se no texto

1 A tese é longamente reafirmada em diversos momentos da produção ensaística do autor. Em *Erostratus*, reconhece-se, de muitos modos, a influência de um pensamento do individualismo moderno que a reforça. Veja-se, a título de exemplo, a passagem 41 em diálogo com *The Soul of Man Under Socialism* (1891), de Oscar Wilde: “Num possível futuro socialista, o homem de génio — um indivíduo inadaptado às actividades ou lazeres da colmeia, e, logo, o único pedinte que lá existe — será famoso pela diferença em relação à colmeia” (Fernando Pessoa. 2000b. *Heróstrato e a Busca da Imortalidade*, ed. Richard Zenith e trad. Manuela Rocha, Lisboa: Assírio & Alvim, 2000b, 41).

2 *Ibidem*, 52.

intitulado “Genius and Insanity”³, cuja data de redacção é aproximável de 1917⁴. Aparece, posteriormente, num conjunto de três odes de Ricardo Reis não publicadas em vida e escritas no dia 12 de Maio de 1921. Quando lidas no seu conjunto, estas odes prefiguram o *ethos* ao qual se opõe o heterónimo neoclássico. Para Reis, o grego é o seu avesso e, talvez por esta razão, a importância desta proto-representação de Heróstrato tenha sido considerada negligenciável para a leitura de *Erostratus*. O ensaio é tardio, com o início de redacção estimado por volta do ano de 1929⁵. O interesse exíguo no estabelecimento de uma aproximação entre as alusões ao episódio do Templo de Artemis justifica-se ainda por outros motivos: a diferença da natureza das composições, a disparidade dos tópicos, e, como a data de redacção do opúsculo dista consideravelmente das primeiras duas referências, a discrepância temporal que as separa parece torná-la desnecessária à leitura do ensaio.

Tornar explícita esta aproximação não pareceu, de resto, importante porque uma aparente opacidade da afinidade temática entre os textos não lesa a estabilidade que a descrição do grego adquiriu. Heróstrato permanece, apesar de tudo, o mesmo, ora no cenário pagão de Reis, ora face ao projecto analítico dos escritos sobre o *génio*; com a única diferença assinalável de que, nas páginas de crítica literária, o grego ilustra a medida à qual merece a pena, para Pessoa, estimar pretensões literárias. As alusões ao episódio (ainda que lidas individualmente) não excedem o decalque

3 Fernando Pessoa, *Escritos sobre Génio e Loucura*, edição crítica de Fernando Pessoa, série Maior vol. VII, edição de Jerónimo Pizarro, Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 2006, 145-148.

4 Jerónimo Pizarro descreve duas folhas dactilografadas, sendo a segunda uma folha timbrada do escritório A. Xavier Pinto & C^a que estariam em uso nos anos de 1916-1917, como propôs também João Rui de Sousa. Cf. *Ibid*, “Aparato Genético”, 774. Para além disso, o editor nota que uma expressão em latim usada neste escrito aparece com título de um poema ortónimo, “Nomen et praeterea nihil”, datado de 30 de Julho de 1917.

5 Na tentativa de conjecturar o período de redacção do ensaio, Richard Zenith propõe considerar-se que os suportes do dactiloscritos deste ensaio se aproximam daqueles utilizados para passagens do *Livro do Desassossego*.

da representação naturalizada que Pessoa recebeu de autores da sua colecção de livros. Em continuidade com as *idéés reçues*⁶, a promulgação deste consenso é facilitada pela declaração de propósitos inicial de *Erostratus*, que se apresenta como um estudo sobre a possibilidade de uma pessoa se tornar célebre, em resultado da aplicação de uma habilidade especial. Heróstrato é a figura que personificou o desejo de fama, ou, em variantes disseminadas, a gratuidade desse desejo. Essa identidade entre meios e fins, entre acção e intenção, parece ser desestabilizada apenas a partir da crítica de Eduardo Lourenço, que descodificou o grau de ironia que permite ao autor transpor para um léxico eminentemente horaciano (a posteridade é, por excelência, a decorrência da imortalização do autor pela obra⁷) o tópico da necessidade de encobrimento poético. A despeito da fidelidade que tal tese exprime, com relação à primeira geração de recepção da obra⁸, Lourenço, expondo o substracto alegórico do episódio, inscreve-o, *tout court*,

6 Richard Zenith considerou a influência do contacto precoce com obras como *Heroes, Hero Worship and the heroic in History* de Thomas Carlyle ou ainda *Hydriotaphia* de Thomas Browne como fontes sugestivas do tópico da imortalidade como permanência na história (veja-se o prefácio “Em busca do tempo futuro” à sua edição de *Heróstrato e a busca da Imortalidade*). Outra leitura possivelmente relevante foi a de Ralph Waldo Emerson, cujo exemplar anotado também se encontra na Biblioteca Particular. Numa abordagem distinta de Eduardo Lourenço, R. Zenith torna evidente, não só a centralidade do tópico da sobrevivência póstuma, como o privilégio que permite conferir à literatura em passagens nas quais se lê “(...) toda a celebridade, é, na realidade, literária” (*Ibidem*, 14) ou em que se considera “a celebridade sobrevive através da palavra escrita” (*Ibidem*, 60). O presente comentário explora a possibilidade de restringir-se ao carácter episódico da redescrição pessoana de Heróstrato e tornar explícitos os aspectos comuns a essas alusões.

7 O tópico é da eleição de outros autores helénicos, contudo, a interlocução privilegiada com Horácio na poesia de Ricardo Reis parece não deixar margem para dúvidas de que a sua obra foi, pelo menos, uma das mais importantes fontes de estudo do tópico. Fazemos, de resto, um mero apontamento localizado a uma tese demonstrada por Nuno Amado que torna superado pela leitura de Walter Pater o diálogo que sempre se supôs dirigir-se directamente ao poeta clássico nas odes de Ricardo Reis. Um dos aspectos chave dessa superação consiste em demonstrar que a posição do heterónimo é predominantemente opositiva com relação a Horácio, nomeadamente no que diz respeito à tese de que os versos constituem a imortalização de um autor.

8 A este respeito, remetemos para a leitura de dois ensaios recentes e complementares a respeito da herança e revisão por Lourenço das ideias de João Gaspar Simões, Adolfo Casais Monteiro e José Régio. Cf. Nuno Amado, “Lourenço Revisitado: A Heteronímia e a ‘Impotência Criadora’ de Pessoa”, *Revista Estranhar Pessoa*, n.º 4, 2017; Pedro Sepúlveda, “A Redução crítica da heteronímia”, *Revista Estranhar Pessoa*, n.º 4, 2017.

numa história das representações da influência literária e dos seus modos de tratamento poético⁹.

Há, ainda, e de modo suplementar, outros indícios de que a descrição naturalizada de Heróstrato não foi, para Pessoa, pacífica; ou, por ele, pacificada. O ensaio que começa a redigir em 1929 constitui, aliás, uma tentativa cabal de tornar juízos póstumos ou alheios matérias menos alienáveis e, por isso, passíveis do tratamento crítico de que o ensaio pretende ser prova. Jorge Uribe, em comentário recente, faz notar uma “pugnacidade emotiva” que, reconhece, “as páginas do panfleto “Erostratus” podem não revelar de imediato”¹⁰. No entanto, mesmo uma leitura condescendente, ou literal, do ensaio¹¹ mostra que uma das passagens onde esse investimento psíquico é mais reconhecível coincide com a antevisão por Pessoa do ponto nevrálgico em que tal empresa deprime. Na passagem seguinte, o tipo de celebridade que pode comprovar a influência do *génio* poético sobre o meio (criando o ambiente ou os critérios pelos quais se é lido) depende, não só da aplicação de uma habilidade reconhecível, mas também da possibilidade de afirmação de uma auto-determinação: ▶

9 Leia-se, num dos passos em que sintetiza esta tese: “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 [...]” (Eduardo Lourenço, *Obras Completas. Vol. IX, Pessoa Revisitado. Crítica Pessoaana I, 1949-1982*. Coord., introd. e notas de Pedro Sepúlveda. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2020, 320).

10 Jorge Uribe, “What then, I said to myself, is immortality...: formas do herostratismo pessoano” in *Acta do Congresso Internacional Fernando Pessoa* (Lisboa, 2021), 163.

11 Segundo este, poderíamos dizer, por exemplo, que o talento gera uma reputação imediata e o génio, soando sempre a uma língua estrangeira, é reconhecido em épocas póstumas. Diversas passagens de *Escritos sobre Génio e Loucura*, em que se encontra *Genius em Insanity* ou, ainda outros ensaios como *Usefulness of criticism* ou *Impermanence* permitem, como foi de resto notado, aferir um padrão valorativo comum à produção ensaística literária de Pessoa. Para uma visão aprofundada sobre as ideias estéticas de Fernando Pessoa, veja-se Rita Patrício, *Episódios da Teorização Estética em Fernando Pessoa* (Braga: Húmus, 2012).

Except when it is the product of chance, or such purely external circumstances as may be put under the name of chance, celebrity is the result of the application of some sort of special skill, or of intelligence, and of the recognition by others of the special skill or the intelligence which is applied. By special skill anything is here meant which distinguishes the individual from his natural peers [...] the act or acts which prove the hero or the genius being equally a product of temperament, which is inborn, of education and environment, which no man gives himself, of opportunity and occasion, which very few men can choose or create, if indeed any man does choose or create as an efficient cause¹².

Levando em conta que o interesse por uma sobrevivência póstuma só pode em Pessoa ser levado a comprovar o modo como celebrenemente o génio poético suplanta posições cépticas quanto a noções de propriedade, autenticidade e variantes afins, o emprego do termo aristotélico (*causa eficiente*) é inusitado. Ao empregá-lo relativamente às contingências de uma vida, serve à expressão de uma visão fatalista particularmente desafiante; e, de resto, à expressão do carácter ilusório de que possa existir alguma coisa como uma causação imanente. Jorge Uribe anteviu o modo como a tese de Eduardo Lourenço parece trazer implícita, sendo mesmo uma das implicações inerentes, a ideia de que existia para Pessoa uma relação inusitada entre “noções de liberdade e celebridade”, para usar os seus termos¹³. Há, de resto, para tornar o *enjeu* manifesto, um documento de 1929 que consiste numa correspondência não enviada de Fernando Pessoa a Gaspar Simões com o intuito de expressar o agradecimento pelo capítulo do livro *Temas* que lhe dedicou

¹² BNP 19/40, *grifo nosso*.

¹³ *Ibidem*, 163.

o crítico da *Presença*. Na passagem cotejada, lê-se “o seu estudo dá-me, com o augúrio de celebridade, um momento, pelo menos entrevistado de libertação. Porque para mim, confesso-o a si sem escrúpulo — só a celebridade (a larga celebridade) seria o *synonymo psychico* de liberdade”¹⁴. A afinidade entre esta carta e a declaração de propósitos do opúsculo é apenas aparente: há uma distância acentuada entre tornar manifesto o impacto psíquico da possibilidade de não ser reconhecido criando a sinonímia entre celebridade e liberdade; e, por outro lado, fazer da possibilidade de autodeterminação um aspecto relevante para o assunto que o ensaio topicaliza. A passagem anterior permite precisar que não é um cepticismo que acomete o autor, mas a percepção do determinismo psicológico implícito no que se diz, faz ou pensa. Ainda que se trate de um dos fragmentos iniciais, Pessoa tem a consciência do que parece dirimir os seus intuitos, ao mesmo tempo que revela o ponto a que prestam contas os instrumentos críticos de que se serve em muitas considerações sobre Milton, Shakespeare, Goethe, Swinburne ou Wordsworth, entre outros. De facto, as acções ou traços pelos quais alguém se torna reconhecido são para Pessoa *adquiridos*, ou patenteados e, por este motivo, a possibilidade de ser causa eficiente das acções que realiza parece impor-se a qualquer conjectura sobre a posteridade dessas acções. Em relativa consonância com a tese de Eduardo Lourenço, o projecto de cogitação sobre modos de sobrevivência literária é investido, assim, de uma preocupação equiparável: o que poderia dizer-se ou garantir a agência poética.

Contrariamente ao que se poderia supor, o tratamento deste tópico por meio de uma redescrição do episódio de Heróstrato transgride o padrão valorativo usado em parte da sua produção ensaística. A centralidade dos princípios de unidade, construção ou afim de um organicismo

¹⁴ Transcrevemos com Jorge Uribe a partir de Enrico Martines, *Cartas entre Fernando Pessoa e os Directores da presença* (Lisboa: INCM, 1998), 276.

perpassam o ensaio e estão associados ao privilégio da racionalidade de ânimo anti-romântico que ecoa, por exemplo, em posições neoclássicas, como as de Charles Maurras ou T.S. Eliot¹⁵. É com relação a estes princípios que uma leitura condescendente pode mostrar ainda que se torna difícil catalogar a acção incendiária do episódio, ou compreender a qual habilidade subsume. Heróstrato parece ser deixado de fora do catálogo de combinações possíveis entre virtudes intelectuais e meios de recepção. De outro modo, Heróstrato não é quem é por apresentar uma forma de inteligência superior, mas por se encontrar num determinado “estado de alma”. Há, por certo, razões para a impossibilidade de o submeter prontamente ao mesmo tratamento de autores de culto da ensaística de Pessoa¹⁶, sendo uma delas o facto de, neste ensaio, o grego não personificar simplesmente um desejo de fama, mas determinadas pretensões de vida:

There are only two types of constant mood with which life is worth living — with the noble joy of a religion, or with the noble sorrow of having lost one. The rest is vegetation, and only a psychological botany can take interest in such diluted mankind.

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.¹⁷ ▶

¹⁵ Este ponto foi sugerido por António Feijó a respeito da elaboração do neoclassicismo científico de Reis e sugerimos que o ânimo anti-romântico que aí vigora tem ainda afinidades com a teoria estética que faz a mediação de comentários como o seguinte: “Chesterton teria atingido realmente a grandeza se tivesse aquilo a que nós, latinos, chamamos “composição” — a noção de que uma coisa escrita tem um princípio, um meio e um fim: que, nutrindo-se a literatura de ideias, a composição literária é nutrida pelo raciocínio, que é um organismo de ideias; que, por mais vazio que seja o argumento, uma obra literária deve ser, à nascença, um raciocínio dotado de um corpo; que um poema tem de ter um esqueleto” (*Ibidem*, 88).

¹⁶ Diferenças entre disciplinas ou artes em que se distingam as personalidades que chamaram a atenção do autor não parecem ser opositivas; lembre-se que nomes como Napoleão mobilizaram a redação de diversas páginas de passagens compiladas nos *Escritos sobre Génios e Loucura*.

¹⁷ BNP 19/39.

Em apreciações de diversos autores, como no caso de Shaw ou Swinburne, por exemplo, Pessoa reconhece estados de alma ou personalidades que entrariam numa “humanidade diluída”¹⁸. Nesta passagem, a agudeza descritiva é, como se percebe, cortante e denota a tenacidade que se pretende descrever. O que a torna, a um tempo, cristalina e cortante não decorre apenas dos méritos estilísticos do autor, ou da adjectivação legitimante, mas do facto de se localizar pretensões literárias em graus extremados de uma escala de intensidade psíquica (“the noble joy of a religion” / “the noble sorrow of having lost one”). Ora, porque dificilmente se medem pretensões com escalas de inteligência (ainda que seja possível considerar que um mecanismo quase inverso — isto é, que tipos de inteligência denotem pretensões distintas — não é estranho ao tipo de apreciações críticas de autores em *Erostratus*), o acto de fazer deflagrar incêndios só pode ser associado a um *pathos*, ou como lhe chamou, “ao estado de alma em que a vida vale a pena ser vivida”. A decorrência interpretativa que parece seguir-se é de que, então, também as formas de inteligência em que se concentra o ensaio correspondem a formas de vida ou, pelo menos, às disposições singulares que parecem determiná-las. De facto, este parece ser o sentido em que Cesário Verde dispõe de uma “atitude perante a vida”¹⁹ que Guilherme Braga antecede, segundo Pessoa, casualmente. Enquanto Cesário Verde alcança a permanência de um traço expressivo porque o “congrega num conceito geral”²⁰, o estado extático em que se encontra Heróstrato não depende dos princípios pelos quais se alcançam noutros poetas “o carácter representativo desses acidentes”²¹. Resta, por isso, compreender porque localiza Pessoa nos extremos de uma elevada experiência

¹⁸ Lê-se a esse respeito na edição de Richard Zenith: “O pecado capital de Shaw — como de qualquer homem que queira ser considerado artista — é não ter poesia no seu íntimo, o que significa que nele não há humanidade” (*Ibidem*, 89).

¹⁹ *Ibidem*, 53.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*, 54.

de crença/descrença o índice elevado de tenacidade moral que vincula repercussões literárias.

No conjunto de odes de Ricardo Reis atrás mencionado, cuja primeira se inicia com os versos “Tornar-te-ás só quem tu sempre foste / O que os deuses dão, dão no começo”, a fortuna de Heróstrato e a celebridade póstuma que alcança não podem constituir nenhum prémio de consolação porque nesta se configura a índole exactamente oposta ao ânimo estóico e ao *ethos* consentidamente fatalista que as distingue. O fatalismo que se exprime merece, contudo, atenção: não é tão-só para uma resignação estóica que aponta, mas para o sentido que adquiriu em alguns textos filosóficos antigos como a impotência para agir diferentemente do modo como se age. Assim se lê então na primeira das odes compostas no dia 12 de Maio de 1921: “A pouco chega pois o esforço posto / Na medida da tua força nata — / A pouco, se não foste / Para mais concebido”²². Como se observa ainda na última ode do conjunto, em oposição a Heróstrato, Ricardo Reis é “nato e sem erro” e só pode renunciar à fortuna póstuma de um acto que irremediavelmente põe à prova deuses ou leis naturais.

**Não quero a fama, que comigo a têm
Eróstrato e o pretor
Ser olhado de todos — que se eu fosse
Só belo, me olhariam.
O fausto repudio, porque o compraram.
O amor, porque acontece.
Amigo fui, talvez não contente,
Porém nato e sem erro.²³**

Num dos volumes que Fernando Pessoa guardou na sua biblioteca lê-se, a título de exemplo, um louvor à filosofia

²² BNP 119-8r.

²³ *Ibidem*. Consultar também Fernando Pessoa, *Poemas de Ricardo Reis* (Lisboa: INCM, 2015), 82.

estóica por ter conseguido preservar o interesse de uma teoria moral a despeito de um fatalismo estrito que eclipsa a acção humana²⁴. Qualquer relevância teológica ou metafísica do princípio estóico de “Viver em acordo com a natureza” deve aqui ceder à filosofia moral que a última estrofe desta ode ilustra. O aspecto relevante que devemos retirar é que este determinismo teológico e moral autoriza a sua expressão em termos puramente psicológicos: a conduta moral não é definida nos termos em que deve ser expressão de uma ordem ou princípio racional que organiza o mundo, como uma determinação puramente exterior, mas definida nos termos em que acções são fruto de temperamentos inatos, das condições de desenvolvimento e do ambiente, que excedem a esfera de acção pessoal. O tópico foi exemplarmente exposto por Nuno Amado que, a propósito do modo como uma cosmologia estóica é responsável pelo ânimo determinista que notamos em Ricardo Reis, esclarece o seu “epicurismo triste”²⁵. A sequência de odes do heterónimo parece, portanto, oferecer-nos a exacta medida do Heróstrato pessoano: o repúdio que Reis nutre é, parafraseando

24 Referimo-nos a uma passagem do volume de Alfred William Benn intitulado *History of ancient philosophy*. Embora o intuito seja atender aos comentários da filosofia estóica com os quais Pessoa possivelmente teve contacto, importa considerar que, no debate contemporâneo, há apologistas de que houve tentativas de preservar a liberdade e responsabilidade individual numa teoria peremptoriamente fatalista, permitindo que se possa extrair dos escritos de alguns dos filósofos estóicos uma posição compatibilista ou um determinismo, digamos, ligeiro. A ideia é que a unidade do cosmos que é dada num princípio de determinismo causal forte possa não lesar completamente a ideia de agência humana, isto é, permitir que um agente seja responsável pelas suas acções. A passagem da colecção de livros de Pessoa à qual se faz referência é a seguinte: “There is, however, this difference, that Stoicism absolutely excludes miracles: all events are linked together by an unbroken chain of causation reaching back to the first moment of creation. Nor is the divine will really free, being determined by an inflexible logic that fixes everything beforehand down to the minutest particulars in the successive cycles of existence”; e ainda que “we are often assured that morality is impossible without a belief in free will. The Stoics furnish a striking proof to the contrary, being not only determinists, but fatalists in the strictest sense”. O exemplar pode ser consultado em: https://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/1-173MFC/1/1-173MFC_item1/index.html?page=126). Sobre as leituras possíveis que Fernando Pessoa tenha feito especificamente a respeito do tópico do livre-arbítrio, podem ser consultados alguns volumes, com anotações manuscritas. Cf. John Bagnell Bury, *A history of freedom of thought* (New York: Henry Holt and Co.), 1913; John M. Robertson, *A short history of freethought: ancient and modern*, 3rd ed (London Watts and Co.), 1915.

25 Nuno Amado, *Os Anos da Vida de Ricardo Reis (1887-1936)* (Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda), 2019.

o heterónimo, pretender “tornar-se quem nunca foi”. A possibilidade antevista nesta proto-representação do grego é concretamente a possibilidade de agir diferentemente do que quer que tenham sido as circunstâncias em que nasceu ou viveu e que internalizou. Esta possibilidade é equivalente a que, no génio poético, sujeito e causa da acção coincidam. Autoriza-se, assim, a justaposição das odes relativamente ao teor da análise do opúsculo e, se é possível fazê-lo, tem-se a exacta medida em que o determinismo teológico das odes, do qual decorre uma doutrina moral segundo a qual uma pessoa é inseparável e deve manter-se numa estrita conformidade com as circunstâncias da sua vida (ou do seu nascimento), informa os escritos que inicia em 1929. O feito de Heróstrato é, por esta razão, comparado no opúsculo a um ritual de iniciação que consiste no esforço de ofender algo que é moralmente constitutivo para o sujeito: o grego separa-se do traço congénito que o distingue enquanto grego (e ainda enquanto indivíduo) do mesmo modo que um templário cumpre um ritual de passagem pelo qual é aceite na ordem, induzindo em si a descrença que permite profanar o símbolo de redenção cristã em relação à qual definia a sua fé. A analogia apresenta, portanto, a possibilidade de produzir-se os termos em que alguém pode mudar de disposições internas ou de um conjunto de traços psicológicos que o defina por determinação interna ou externa, respectivamente. De facto, esse é o sentido em que se pode considerar responder Heróstrato ao determinismo psicológico no qual se compraz, desenhando uma esfera de acção pessoal, o individualismo do heterónimo. Reestabelecida esta continuidade, no que diz respeito ao episódio que analisamos, percebemos que o que quer que Pessoa conceba como habilidades particularmente reconhecíveis responde em termos muito específicos: são habilidades que envolvem uma resposta a esse determinismo psicológico. Talvez por este motivo, antes de serem poéticas, ou talvez sobretudo porque o sejam, as pretensões do grego, sob a descrição pessoana, parecem

requerer a afinidade inusitada entre as odes do heterónimo e a passagem que dirime, no opúsculo tardio, qualquer pretensão de que “alguém escolhe ou cria como causa eficiente”²⁶. Efectivamente, é igualmente possível que alguém se torne célebre em função de ter agido em acordo ou contra os consensos que partilha com os seus pares, mas não para os propósitos de Pessoa, para quem a celebridade do grego é uma decorrência da ruptura que produz com quem foi. Ser-se diferente de quem se era parece ser a qualificação distintiva de Heróstrato e, de resto, o motivo pelo qual se distingue de um mero arrivista. De facto, a primeira alusão ao episódio no ensaio de 1917 (“Genius and Insanity”) não vai além da gratuidade das motivações de uma acção incendiária, ao contrário da descrição tardia para a qual prescindir de convicções ou inclinações próprias é uma decorrência das disposições internas relativamente às quais, para Pessoa, se devem estimar pretensões literárias. Considerá-lo segundo o critério de adaptação/inadaptação pelo qual se entenderia a sua afinidade com os autores sobre os quais mais escreveu parece, a esta altura, expor o trivial. Devemos ainda considerar que não é, contudo, certo que essa resposta seja idêntica ao modo como pensou Pessoa que o *génio* poético poderia patentear acções. Antes mesmo de Heróstrato, os candidatos ideais a esta tarefa foram figuras históricas ou autores equiparáveis ao autor de Falstaff:

Many men with no great claim even to mere great wit could have made most of Shakespeare’s jokes, as jokes. It is in the creation of the figures who make those jokes that genius underlies wit;

²⁶ Sob a descrição de Pessoa, esta ruptura é significativa, nomeadamente, porque invalida a possibilidade de que a acção de Heróstrato se explique com recurso a inclinações ou estados disposicionais que estabeleciam (antes de provocar o incêndio) os traços que o definiam como indivíduo (e que, como grego, partilhava com outros). Para Pessoa, este parece ser o sentido em que se produz uma descontinuidade psicológica que, no entanto, não impede que considere a sua acção como determinada por uma “vontade” pessoal. Poderíamos admitir que esta é, apesar de contra-intuitiva, uma acção que Pessoa julga automotivada. É, neste sentido, que poderíamos inquirir os termos em que esse é um meio singular pelo qual sujeito e causa da acção coincidem.

**not what Falstaff says but what Falstaff is is great.
The genius made the figure; the wit made it speak²⁷**

Para Pessoa, o que Falstaff é é imagem translúcida e límpida que o seu autor tinha a respeito de como certos traços particulares produziam certos comportamentos, de como certas situações induziriam outros e, possivelmente, o modo como Falstaff manifesta, nos termos de William C. Wimsatt, a consciência e o comprazimento nessa consciência das suas idiossincrasias²⁸. O que quer que distinga o *gênio* poético depende, portanto, de que as suas acções relevem destas duas habilidades: tornar motivado o que se é e, simultaneamente, ser a consciência manifestada do teor deliberativo dessas idiossincrasias. Estes são os traços que parecem sintetizar o modo como o *gênio* poético é capaz de patentear acções. Ao determinismo psicológico de Reis, poetas maiores respondem com uma espécie de pura intencionalidade e uma habilidade de cunhagem incaracterística²⁹. Pretendeu Pessoa que se congregasse em Shakespeare a criação de figuras e, afim de outros, que Cesário Verde ilustrasse o “plágio sem plágio”³⁰, subvertendo

27 BNP 19/44. Esta passagem é de difícil leitura. Compare-se com a tradução de Manuela Rocha na edição de Richard Zenith: Muitos homens sem grandes pretensões sequer a que os considerem muito espirituosos poderiam ter produzido a maioria dos gracejos de Shakespeare, como gracejos. É na criação das figuras que emitem esses gracejos que o gênio subjaz à argúcia; não é o que Falstaff diz que é grandioso, mas sim o que Falstaff é. O gênio criou a figura; o espírito pô-la a falar (Pessoa, *Ibidem*, 56).

28 Falstaff é, para William Kurtz Wimsatt, exemplo de uma personagem com profundidade que se traduz por uma vitalidade da consciência e, ainda para citá-lo, pela “crowning complexity of self-consciousness”. Mas em que sentido é que a consciência de si pode produzir o que para Pessoa seria permanência de um traço? Para Wimsatt, a intensificação da relação entre atributos é o meio capaz de produzir o efeito de uma personalidade, a um tempo, vivificada e singular: Falstaff (...) as Cleopatra are concret universal because they have no class names, only their own proper ones, yet are structures of such precise variety and centrality that each demands a special interpretation in the realm of human values” (Vi, pp. 78-79). Cf. William Kurtz Wimsatt, “The Structure of the ‘Concrete Universal’ in Literature”, PMLA 62, no. 1 (1947): 262-80.

29 Estes foram traços que Eduardo Lourenço reconheceu em Pessoa e que considerou particularmente relevantes para formular o que designou como o herostratismo de Pessoa. Excedendo largamente os propósitos desta apresentação, são estes aspectos que, para Lourenço, estão eminentemente associados à possibilidade de considerar que a descrição pessoana deste episódio apresenta uma espécie de antecâmara, um acto rasurado do drama em gente.

30 Pessoa, *Ibidem*, 53.

a prioridade cronológica sob quem lhe antecedeu na expressão de uma “atitude perante a vida”. Os meios empregados para remotivar acidentes ou alcançar a síntese expressiva de uma *figura* são, de facto, aqueles que explicam como produzir *identidades*. Capacidades construtivas e de intelectualização recolhem toda a potencialidade dos modos de patentear acções. Para tanto, não é imperativo que o que se faz, diz ou pensa prescindia de circunstâncias anteriores, do ambiente formativo, de inclinações ou interesses adquiridos como causas explicativas. É possível pensar que, sob a descrição de Pessoa, a acção incendiária de Heróstrato possa corresponder a uma intensificação ou apropriação de atributos pessoais distinta, equivalendo a que, por exemplo, no génio poético, sujeito e causa da acção coincidam. Prescindir de inclinações ou interesses adquiridos parece ter sido, ainda, num outro momento um aspecto decisivo para Pessoa. Num ensaio que Jacinto do Prado Coelho e Georg Rudolf Lind conjecturaram datar-se de 1935, intitulado “A Poesia Nova em Portugal”³¹, tensões inerentes a processos composicionais e expressivos implicam subversões de convicções próprias semelhantes. O ensaio tem o intuito de reunir sob o signo de uma teoria estética de ânimo individualista autores como José Régio, António Botto ou Adolfo Casais Monteiro, mas é no exemplo paradigmático de *Paraíso Perdido* como caso da disparidade entre obra e doutrinas professadas pelo autor, que encontra a modulação necessária³². Neste ensaio, como no episódio de Heróstrato, estas disparidades parecem concentrar para Pessoa potencialidades expressivas determinantes, exigindo, no entanto, o esforço crítico de isentá-las de “uma sinceridade involuntária”³³. ●

31 BNP 19/114. Para a passagem comentada em seguida, veja-se também BNP 19/123. Segundo o que pude aferir, o ensaio foi apenas editado e publicado por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Cf. Fernando Pessoa, 1966, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 344-352.

32 Cf. BNP 19/123. Remeto, ainda, para a leitura integral deste passo em *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literária* da qual faço, por economia, apenas uma síntese (*Ibidem*, 348-349).

33 *Ibidem*, 349.

Bibliografia

AMADO, Nuno. *Os Anos da Vida de Ricardo Reis (1887-1936)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2019.

LOURENÇO, Eduardo. *Obras Completas. Vol. IX, Pessoa Revisitado. Crítica Pessoaana I, 1949-1982*. Coord., introd. e notas de Pedro Sepúlveda. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2020.

MARTINES, Enrico. *Cartas entre Fernando Pessoa e os Directores da presença*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.

PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966.

_____. *Heróstrato e a Busca da Imortalidade*, ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000b.

_____. *Escritos sobre Génio e Loucura*, Edição crítica de Fernando Pessoa, série Maior vol. VII, edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

_____. *Poemas de Ricardo Reis*, edição de Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.

URIBE, Jorge. "What then, I said to myself, is immortality...: formas do herostratismo pessoano". In *Acta do Congresso Internacional Fernando Pessoa*, Lisboa, 2021. ●

João Dionísio

Universidade de Lisboa

Doença bibliográfica contra o desperdício

Resumo

Nas *Confissões*, Santo Agostinho relata a surpresa causada por ter visto Ambrósio a ler em silêncio. Admirado com esta modalidade de leitura, tão estranha à época, Agostinho procura explicá-la de várias maneiras, sendo uma delas a de que assim Ambrósio poderia ler mais livros. Porque os tempos entretanto mudaram consideravelmente, a pergunta subjacente ao ensaio *Doença Bibliográfica* (Lisboa, Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 2021) é o exacto oposto do episódio recordado nas *Confissões*: sendo finito o tempo de que dispomos para ler, o que pode motivar a leitura propositada de dois textos parecidos, duas ou mais versões quase iguais, vários documentos escritos com afinidades mais ou menos evidentes? Porquê esta insistência? A presente comunicação, que visa apresentar aquele ensaio, é também uma tentativa de explicação contra-intuitiva deste aparente desperdício de tempo. O espólio de Fernando Pessoa serve de caso e de exemplo a esta tentativa de explicação, que com alguma dose de boa vontade excede os limites do campo pessoano, podendo aplicar-se aos papéis e edição de outros autores. ●

Miguel Real

Universidade de Lisboa

Pessoa & Saramago

**Transgressão estética
a heteronímia e
o autor-narrador**

Neste artigo, síntese do livro *Pessoa & Saramago*, pergunta-se e tenta-se responder: O que os une e os distingue, o que os avizinha e os separa, a Pessoa e a Saramago? Um sendo sobretudo poeta e outro sobretudo prosador, o que de comum os vincula à literatura? Vivendo ambos separados por meio século, o que os aproxima e, ao mesmo tempo, os distingue?

Pensamos que o que une estes dois autores consiste numa imensa capacidade literária de Transgressão — ambos superaram o universo das categorias literárias do seu tempo, transgredindo-as, subvertendo-as, criando outras categorias e novos modos de expressão do e no campo literário: a Heteronímia (um poeta que, além da sua poesia em nome próprio, se constitui igualmente como três diferentes, tendo em conta a não existência de arbitrariedade na escolha destes, não se tratando de um mero artifício, um jogo artístico pelo qual o autor buscaria dimensões diferentes da habitual) e o autor-narrador em Saramago, que, fundado na sua conceção de tempo, era, de certo modo, tudo de todas as maneiras: épico e lírico, objetivo e subjetivo, realista e maravilhoso, histórico e atual, coletivo e confessional, um autor que se funde com o narrador, ou, dito de outro modo, talvez mais correto, o narrador é, para Saramago, incorporado no conceito de autor.

Fernando Pessoa (1888–1935) e José Saramago (1922–2010) podem ser figurativamente representados como as pontas de uma corda esticada, tensíssima, que foi a literatura portuguesa ao longo do século XX. Entre ambos, o labirinto de uma centena de autores, que constitui a substância da literatura portuguesa neste século. Pessoa, no início da corda, com um projeto literário simultaneamente profano e sagrado, de dimensão sobretudo poética; Saramago, no final, com um projeto social e ateu, sem, porém, olvidar uma dimensão espiritual e, no final da sua vida, humanista. Ambos, com oficinas literárias diferentes, interrogam e problematizam os fundamentos religiosos

e filosóficos da nossa civilização, propondo uma outra (Pessoa: o Quinto Império; Saramago: o comunismo e, a partir da década de 1990, o humanismo, cruzamento da valorização dos direitos humanos e dos direitos ambientais).

Porém, ainda que firmados em dois projetos literários diferentes, em dois tempos mentais diferentes, quase antagónicos, se não mesmo contraditórios, duas características são comuns a ambos os autores:

- 1 A total transgressão dos códigos estéticos do seu tempo, balizando um novo vinco na história da literatura;
- 2 Uma representação absolutamente original da língua, do homem e da sociedade — Pessoa, da crise do sujeito literário e existencial do princípio do século, respondendo com a originalíssima multiplicação da identidade autoral e narrativa; Saramago, da situação crítica do mundo ocidental no final do século, postulando uma escrita que funde o romance com o ensaio, uma escrita que não intenta apenas revelar o mundo, mas sobretudo, usando a sua visão pessoal, problematizá-lo, complexificando o estatuto do narrador, incorporando neste o autor.

Como é evidente pela escrita de ambos, Pessoa e Saramago são igualmente dois autores muito, muito diferentes. O primeiro escreve uma obra nublada em sombras (e até em sombras de sombras, como Vicente Guedes, sombra de Bernardo Soares, ou o diálogo crítico de Campos com Caeiro, por sua vez sombras luminosas de Pessoa), em ambiguidades heterorreferenciais que, verdadeiramente, são autorreferenciais, minando o terreno alagadiço e aparentemente esgotado da identidade autoral, penetrando pela floresta (então praticamente virgem) da anfibia literária, desprezando, ou pelo menos minimizando, a autoria e a identidade autoral únicas, repartindo-se por um jogo tensional, labiríntico e dramático

entre os heterónimos, que são Pessoa mas também não são Pessoa, e mesmo quando é Pessoa, o próprio, a escrever reconhece ser apenas tanto a mão de alguém que por ele escreve (“Emissário de um rei desconhecido / Eu cumpro informes instruções de além”; “Não meu, não meu é quanto escrevo / A quem o devo?”) como ser, não o cidadão Fernando Pessoa, mas parte constitutiva de um jogo dramático, uma “comunidade só minha”, criando assim a nova realidade poética do “drama em gente”. Embora mergulhada em sombras e ambiguidades, em penumbras espectrais, em fantasmas literários que são apenas seres de papel, a obra de Pessoa, no final, resulta numa esplêndida luminosidade e originalidade, como nenhuma outra foi criada na civilização ocidental e, presumimos, em todo o mundo.

Ao contrário de Pessoa, Saramago é transparente, tem um registo claro da ideia que intenta escrever e os seus romances possuem uma mensagem ética apresentada como socialmente verdadeira em tempo de pós-verdade. E ainda que a sua escrita se complexifique como uma igreja barroca brasileira, resta, no fundo, uma visão autoral clara, geralmente enunciada de um modo límpido e lapidar nas entrevistas de apresentação dos livros. *Memorial do Convento* e *Ano da Morte de Ricardo Reis* são exemplares neste aspeto, a complexidade tortuosa da frase dilui-se na ideia límpida restada na mente do leitor. O primeiro romance reivindica o estatuto de uma épica da mulher e do trabalho (Blimunda e Baltazar) e da criatividade (Bartolomeu de Gusmão e Domenico Scarlatti); o segundo, uma lição ética contra o indiferentismo moral de Ricardo Reis e, por via deste, contra o próprio Pessoa. Cruzando-se os romances, diários e entrevistas de Saramago, constata-se a existência de uma continuidade e uma coerência entre o que diz e o que publica, entre o que escreve na década de 1980 e o que afirma na primeira década do século XXI, em suma, existe uma continuidade e uma identidade autoral mental e estética entre 1974 e 2010. ▶

Porém, a clareza autoral de Saramago é posta em causa pelo próprio quando, em 1998, no discurso perante a Academia Sueca, “De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz” (SARAMAGO, s/d.), dá a entender que as suas personagens mais importantes não só não tinham sido criadas arbitrariamente como não eram independentes do autor, pelo contrário, eram-lhe, à semelhança dos heterónimos de Pessoa, constitutivas, orgânicas, vitais, intrínsecas à sua formação e à sua visão do mundo. Retratou-se retratando-as, narrou-se narrando-as, realizou-se como escritor realizando-as, foram elas, criando-as, estabelecendo o seu destino narrativo, que ensinaram Saramago, por um lado a escrever romances e, por outro, a revelarem e a concretizarem a sua visão do mundo. Ficção de ficção ao modo de Pessoa? Não, apenas consciência de que, afinal, a unidade e a identidade autorais de Saramago eram tecidas da multiplicidade de vidas alheias figuradas como personagens: analogicamente, as personagens funcionam na arte poética de Saramago como os heterónimos na de Pessoa. Traçava assim a rota da sua vida: criar personagens literárias provindas do seu íntimo, como se elas revelassem, cada uma e todas, mesmo aquelas que considerava negativas, a sua visão do mundo.

Como diz Saramago a Carlos Reis, “No caso dos romances, nenhuma personagem minha é inspirada por pessoas reais” (REIS, 1998: 131). Neste sentido, mais do que inspiradas em pessoas reais, como “títeres” da mente do autor e das conveniências do narrador, ajustadas a esquemas narrativos formatados, as personagens transformaram-se em autênticos “mestres”: criando-as, com elas aprendia, desvendando-as e desenvolvendo-as nelas extravasava e unificava o seu pensamento (sem nunca o subordinar a propaganda política) e, como autor que também era cidadão, projetava o seu entendimento da sociedade e do mundo. Tal como os heterónimos de Pessoa, as personagens de Saramago são-lhe constitutivas,

e eram, segundo as suas palavras, os seus “verdadeiros mestres” porque por elas, na sua multiplicidade e diversidade, na sua superficialidade e profundidade, no seu contraste e na sua unidade, espelhava-se a si próprio, um homem e cidadão que atravessou o século XX, assim atingindo a natureza universal do homem. Não se tratava de seres independentes do autor ou de tipos sociais, mas de realizações literárias do autor. Eram simultaneamente o símbolo e a alegoria do seu pensamento. Pessoa necessitou de se multiplicar, Saramago, como autor, necessitou igualmente de se multiplicar sem que criasse outras figuras autónomas (a heteronímia pessoana), foi-lhe suficiente o ato operativo, quase demiúrgico, da criação das personagens, vistas, não como inventados seres de papel, mas como seres com um fundo real (mesmo as negativas) na mente do autor, frutos da sua formação e vivência, ou, como ele sintetiza, da sua “intimidade” (AGUILERA, 2010: 102). Dito de outro modo, Saramago, incorporando as personagens, desenvolvendo-as física, psicológica, social e mentalmente, vai-as reconhecendo, não como imagens de si, não como títeres narrativos, mas como partes integrantes do seu eu, da sua visão do mundo, concorrentes para a sua formação. Daí o título do discurso: “De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz”.

Assim, se Pessoa é indubitavelmente o original criador dos heterónimos, cuja rede de relações estéticas e semânticas o ultrapassam e condicionam a interpretação que hoje fazemos do autor; melhor: mais do que uma rede, um autêntico labirinto de visões do mundo, que, cruzadas, nos dão a mentalidade social do princípio do século XX e um retrato temporal da humanidade do homem, em Saramago inverte-se o processo heteronómico, são as personagens que criam esteticamente o autor, isto é, revelam a visão do mundo una e plural do autor José Saramago. ▶

Com efeito, se a obra e a espiritualidade em Pessoa são determinadas por “seres superiores”, ele o diz por mil vezes, a última na carta sobre os heterónimos a Adolfo Casais Monteiro, Saramago, filosoficamente materialista, nascem do que designa por sua “intimidade”, cuja não separa da “realidade”, isto é, da sua formação cultural e vivência existencial, de que as personagens são expressão, e donde lhe provém um “olhar irónico” (cf. folha autógrafa datilografada em AGUILERA, 2008: 102).

Como afirma Maria Lúcia Dal Farra sobre a obra de Pessoa, o conjunto dos “quatro textos formados pelos heterónimos e ortónimo (...) perfazem como quatro leituras diferentes de um só e mesmo problema: a polipartição do homem moderno [dotado de uma identidade não fixa, mas “dispersiva”]. E é interessante que a justificação «psicológica» dada por Fernando Pessoa para a diferenciação interior da sua obra esteja sob o signo da modernidade: o da «dispersão» (...). De uma maneira geral, a *Mensagem* do ortónimo revela, através de uma ironia abafada amarguradamente, uma dicotomia nacionalista entre o ontem e o hoje português, entre o que foi e o que fatalmente é. Em Caeiro, a proposta de uma visão «referencial» que pretende destituir o objeto estético de qualquer revestimento cultural, aponta a insatisfação perante as poéticas tradicionais. Em Campos, a distância entre o «eu» civilizado e o «eu» emocional, mostra o embate entre o homem moderno e a tecnificação. Em Reis, o altruísmo resultante do choque entre a «moral» cristã e a pagã indicia a oscilação ética do século XX” (DAL FARRA, 1977: 10-11). Acrescentaríamos a este texto luminoso de Dal Farra que a poética de Caeiro renega e destrói todas as filosofias iluministas e positivistas provindas do século anterior. Pedro Martín Lago em *Poética y Metafísica em Fernando Pessoa*, considera que as personagens heteronómicas de Pessoa são “representantes individualizadas de diferentes soluções de um problema filosófico” relativo ao conhecimento da realidade (LAGO, 1993: 82); Caeiro, a apologia da sensibilidade

tout court; Campos, a apologia do Progresso, pensado igualmente como motor de um tempo de decadência; Reis, um regresso ao ceticismo clássico; Mora um combate contra o domínio do cristianismo católico e um elogio do neopaganismo; Baldaia, uma exploração do esoterismo, inclusive da astrologia clássica. Neste sentido, o conjunto dos heterónimos sintetizaria uma reação do eu de Pessoa ao todo ou às perspetivas mais importantes da filosofia da passagem do século XIX para o XX. Assim, conclui Pedro Martín Lago, “o grande mérito de Fernando Pessoa consiste precisamente em ter passado do universo poético para o universo da metafísica, dramatizando os seus problemas existenciais na produção heteronímica” (*Ibidem*: 85).

Do mesmo modo, Saramago, minimizando, senão mesmo desprezando, o neorrealismo como fundo literário da sua intervenção pós-25 de Abril (leia-se *O Ano de 1993*, 1975, *Manual de Pintura e Caligrafia*, 1977, e *Objeto Quase*, 1978), subverte igualmente o realismo tradicional, de origem queirosiana, com *Levantado do Chão*, 1980, e *Memorial do Convento*, 1982, ostentando um “estilo” totalmente novo, causando estranheza e espanto, semelhantes, aliás, aos que Pessoa causara em 1913 e 1915 com a revelação dos três heterónimos entre os seus amigos (SÁ-CARNEIRO, 2003: vol. I, 145–164). Como Saramago diz ao jornal *O Diário* de 21 de novembro de 1982, a propósito do lançamento de *Memorial do Convento*, “o meu realismo é um realismo de portas abertas”, ou seja, tudo nele estilisticamente cabe, o épico e o lírico, o fantástico e o mítico, a história e a atualidade, o maravilhoso e a reflexão ensaística, acusando, portanto, o antigo realismo (em que certamente, como continuidade, incluiria o neorrealismo) de se encontrar encarcerado no interior de uma estética limitada, não representativa da complexidade da sociedade. ▶

Entre vários epítetos classificativos, Saramago foi acusado de a sua escrita ser barroca, o barroco como algo de literariamente negativo, o barroco como complexidade sintática e morfológica escusada num tempo ideológico de simplicidades, quase uma provocação ao leitor, e de ter confundido o estatuto da vírgula com o do ponto. Saramago respondeu que era mesmo barroco (até *Ensaio sobre a Cegueira*, exclusive) e que o seu grande inspirador na escrita fora o padre António Vieira, que flexibilizava sintaticamente a língua ao ponto de, para a engrandecer e sublimar, a distorcer segundo a visão do senso comum. Com efeito, como que Saramago opera um curto-circuito na história da língua e da literatura, unindo a inspiração realista do século XX (*Levantado do Chão*, 1980) ao estilo barroco vieirino do século XVII e da primeira metade do século XVIII (*Memorial do Convento*, 1982) gerando um estilo novo, justamente designado por “saramaguiano” — uma narrativa que, ainda que lida, se destinava a ser “ouvida”, como se o leitor fosse lendo o texto em voz alta: “Todas as características da minha técnica narrativa atual (eu preferiria dizer: do meu estilo) provêm de um princípio básico segundo o qual *o dito se destina a ser ouvido* [justamente como nos sermões de padre António Vieira, que, embora mais tarde aperfeiçoados por escrito, se destinavam ao auditório dos crentes]. Quero com isto significar que é como *narrador oral* [sublinhado nosso] que me vejo quando escrevo e que as palavras são por mim escritas tanto para serem lidas como para serem ouvidas. Ora, o narrador oral não precisa de pontuação...” (SARAMAGO, 1995: 49).

Mas, a falar verdade, não seria Pessoa tão barroco quanto Saramago? Haverá algo de mais excessivo, desmesurado, des-ordenado, anticlassicista, anti-gosto estético criado pelos limites do senso comum, fundado no equilíbrio da ordem e na unidade nascida da multiplicidade de proporções, que a catedral inconclusa e imperfeita da totalidade da obra de Pessoa? Haverá algo de barrocamemente mais transgressivo

do que a heteronímia pessoana e os seus apêndices figurativos como Barão de Teive, António Mora, Bernardo Soares e Raphael Baldaia? Se uma página de *Memorial do Convento* pode ser interpretada como um exemplo luminoso do barroco atual, a totalidade da obra de Pessoa, que deve incluir obrigatoriamente os poemas e a prosa esotéricos, é a concretização mental e escrita de uma *paixão da forma* própria do barroco, que dá sentido à substância do texto. Dificilmente se encontrará no século XX em Portugal outro poeta, no todo da sua obra, mais barroco do que Pessoa.

Pessoa anuncia a vinda para breve (“É a Hora!” — assim termina *Mensagem*) do Quinto Império, Saramago anuncia o mundo novo do comunismo. Ambos são detentores de uma fortíssima espiritualidade, tão forte que alguns elementos dos seus discursos são indubitavelmente proféticos, Pessoa o diz: em cada página que escreve, indicia a presença de uma transcendência estabelecadora do sentido da existência e da história. Saramago, em 1993, em *Setembro* (n.º 1, jan.—março), revista de literatura, arte e espetáculos, diz claramente “Somos todos cristãos no plano da mentalidade (...) Estamos marcados por aquilo que nos formou, que é o cristianismo”. E nos *Cadernos* (a transcrição escrita dos textos constantes do seu blogue), escreve: “... há uma evidência que não deve ser esquecida: no que respeita à mentalidade, sou um cristão. Logo, escrevo sobre o que fez de mim a pessoa que sou” (SARAMAGO, 2017: 79). É o que Manuel Frias Martins designa por “espiritualidade clandestina” de Saramago (MARTINS, 2014) e Marcio Cappelli (CAPPELLI, 2019) de “teologia ficcional”.

A espiritualidade de Saramago e de Pessoa manifesta-se igualmente num espírito de missão e numa visão profética da História. Diz Pessoa/Álvaro de Campos: “A civilização europeia atual está moribunda. Não é o capitalismo, nem a burguesia, nem nenhuma outra dessas fórmulas [sociológicas] vazias que está morrendo, é a civilização atual

— a civilização greco-romana e cristã. Já nada a pode salvar” (PESSOA, 2012: 82-83). Como em eco, Saramago podia repetir convictamente esta frase de Pessoa. Três dos seus melhores romances, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, *Ensaio sobre a Cegueira* e *Todos os Nomes*, são dirigidos contra o coração da Civilização Ocidental: o Deus único da religião cristã, o racionalismo iluminista, fundamento do progresso europeu, e a sociedade industrial e tecnocrática criadora do monstro da burocracia. Com efeito, até à queda do Muro de Berlim (1889) e à implosão da União Soviética (1991), a palavra de Saramago parecia conter o timbre profético de quem conhece e domina o determinismo da História. A partir da década de 1990, continuando a militar no Partido Comunista Português e a denunciar a exploração económica e a pobreza dos povos, afasta-se da política geral dos partidos comunistas (Cuba, o Partido Comunista Português). Ele o diz a João Céu e Silva: “O meu Partido tem as suas ideias e eu tenho as ideias do meu Partido, mas não necessariamente da mesma maneira” (SILVA, 2009: 129). Ao contrário de Fernando Pessoa que quanto mais envelhece mais fortalece a sua veia profética (o cristianismo gnóstico, o sebastianismo racional), terminando a vida pública com a publicação de *Mensagem*, o profetismo de Saramago claudica na década de 1990 e quase desaparece na primeira década do século XXI, tateando uma nova visão do mundo que a substitua, chegando a intitular-se, em 2004, provocatoriamente, “comunista libertário”. Em entrevista à revista *Poder* (México) de março de 2004, Saramago confessa ser agora “um comunista libertário”.

Saramago teve oportunidade de escrever sobre Pessoa. Com efeito, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, de 1984, constitui o grande embate literário-ideológico de Saramago com Pessoa. É um Saramago marxista, otimista quanto ao futuro igualitário que a história revelaria, defrontando-se com um Pessoa/Reis cético, estoico, crente numa razão clássica, que captaria ou refletiria do real os equilíbrios duradouros da

natureza e da humanidade, defensor de que a sabedoria consistiria na apreciação do espetáculo do mundo, roçando uma indiferença social que é exigido ao narcisismo como um primeiro grau de crueldade face aos outros.

Mas esta ideia — a principal do romance — esconde outra, que Saramago registará um ano depois, em 1985: a do Labirinto como figuração da vida e da obra de Pessoa. De facto, Ricardo Reis furta da biblioteca do navio que o trouxera a Lisboa um livro de Herberto Quain, *The God of Labyrinth*. Tanto o nome do autor quanto o título do livro são retirados por Saramago de *Ficções*, de Jorge Luis Borges (por exemplo, edição da Quetzal, Lisboa, 2020: 68 ss.) e indicia o que verdadeiramente Saramago pensa de Pessoa, não de Ricardo Reis, sobre o qual só pretende demonstrar que o seu ceticismo conduz a um indiferentismo cruel. No final romance, Reis e Pessoa, como personagens, estão a morrer e caminham os dois em direção ao jazigo da avó Dionísia, onde os seus corpos serão definitivamente acolhidos. Com eles, segue o livro “O Deus do Labirinto”, que não mais verá a luz do sol. É a palavra “labirinto” que nos dá conta do que verdadeiramente Saramago pensa de Pessoa.

Em 1985, um ano após a publicação do romance, Saramago escreve o texto “Da impossibilidade deste retrato”, publicado em primeira versão em AA. VV., *Um rosto para Fernando Pessoa*, livro que compendia obras de 35 artistas portugueses contemporâneos que intentaram retratar a figura de Pessoa. Finalmente, reeditado em 2008, como “Apresentação” do livro de Hermenegildo Sábat, *Anónimo transparente. Uma interpretação gráfica de Fernando Pessoa*, baseado em textos de Bernardo Soares.

Neste breve texto, ao todo quatro páginas, Saramago aplica à figura de Pessoa a ideia principal presente em *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), isto é, da impossibilidade de se retratar o verdadeiro rosto de um homem. O narrador,

pintor, cria dois retratos do banqueiro que lhe encomendara o quadro, o retrato físico, por assim dizer, normal segundo o senso comum, e um segundo retrato, que lhe captaria a verdadeira personalidade, uma mancha preta na tela. Ora, como captar a verdadeira personalidade de Pessoa, ele que, além de ser um, era três heterónimos e mais outras dezenas de personalidades literárias? No texto, Saramago, depois de expor as inúmeras personalidades de Pessoa (SARAMAGO, 2008: 51-52), pergunta: Caso fosse Pessoa a fazer o seu autorretrato, como o desenharia e pintaria? Saramago demora a responder, intercala na figuração de Pessoa as “dez mil” que já se fizeram sobre Camões, tornando verdadeiramente invisível a sua essência figurativa, a não ser “uma pálpebra caída, uma barba, uma coroa de louros” (*Ibidem*: 52). Neste sentido, “é fácil de ver que Fernando Pessoa também vai a caminho da invisibilidade”, e, tendo em contra a heteronímia, “já voluntariamente confundido nas criaturas que produziu, entrará no negro absoluto [certamente alusão à mancha negra de *Manual*...] em muito menos tempo” que Camões (*Ibidem*). Quem o quiser pintar, como o fará? Segundo uma pose “reverente” ou “irreverente”? Tanto faz, já que será apenas uma pose que “vai juntar-se às dez mil representações que o precederam” (*Ibidem*), cada uma e todas contribuindo para aproximar Pessoa da “invisibilidade, daquele negro absoluto que não refletirá nenhuma luz” (*Idem*: 53-54). E Saramago, sempre com um olhar inclinado para a questão social, conclui: “entre a reverência e a irreverência, num ponto indeterminável, estará talvez o homem que Fernando Pessoa foi. Talvez, porque também isso não é certo”.

O que significa a expressão “negro absoluto” aplicada ao retrato de Fernando Pessoa? Significa a impossibilidade do conhecimento cabal da sua personalidade (e da sua obra) devido à multiplicidade de instâncias figurativas que Pessoa, inclusive, segundo ele próprio, a dos “seres superiores” a que obedece a sua vida e obra. Assim, sendo Pessoa

plural, uno e múltiplo, qualquer retrato seu ficaria incompleto, a sua figura ficaria amputada, sobretudo desse traço enigmático, mesmo misterioso, que foi a criação dos heterónimos. Da vida, disse Saramago: “Labirinto sem portas. Ora aí está uma excelente definição da vida” (*I. Morte*, 2005: 205). E três anos depois: “como já deveríamos saber, a representação mais exata, mais precisa, da alma humana é o labirinto. Com ela tudo é possível” (*V. Elef.*, 2008a: 239). Em síntese, a vida é um labirinto, nunca uma linha reta, e, acrescentamos nós, o mais perfeito retrato do conjunto de vida e obra de Fernando Pessoa é a imagem de um labirinto, certamente com muitas entradas, mas nenhuma “porta” de saída. Álvaro de Campos, em “Notas para a recordação do meu mestre Caeiro”, assim retrata o seu criador: um novelo com a ponta virada para dentro. Tanto em vida como na obra, Pessoa teria sido, para Saramago, o autor que mais perfeitamente exprimiu a imagem do labirinto que é a própria vida, cuja representação final é uma mancha de “negro absoluto”, que, não refletindo “luz nenhuma”, criou uma luz outra, poética, espectral, que não se deixa analisar: um labirinto escuro de cuja totalidade nasceria a luz poética mais brilhante que o século XX originou.

Fernando Pessoa é dos poetas portugueses que mais desenvolve uma poesia espiritual, religiosa, “crística” ou cristã, mas não católica, igreja que considera uma perversão da mensagem de Jesus Cristo, uma instituição que teria cominado uma duradoura aliança com o poder de Estado para dominar cultural e mentalmente os povos. Saramago é ateu, ele o diz por mil vezes, mas também, como vimos, reclama que a sua formação é cristã e, portanto, possui uma mentalidade religiosa que transporta para os seus livros, contestando-a, sobretudo em *Evangelho Segundo Jesus Cristo*, *In Nomine Dei* e *Caim*. A partir de pontos de vista diferentes, Pessoa motivado pelo desejo de mais religião, Saramago pelo desejo de negação, e até anulação, de qualquer tipo de religião institucional, aproximam-se

na contestação ao catolicismo, e, se Pessoa é animado por uma espiritualidade do sagrado, Saramago é-o por uma “espiritualidade ateia”, promotora de uma “teologia ficcional” (expressão de Marcio Cappelli) ou por uma “espiritualidade clandestina” (expressão de Manuel Frias Martins).

A obra de ambos realizava o que nunca fora possível pensar no interior das categorias literárias tradicionais: a Heteronímia (um poeta que, além da sua poesia em nome próprio, se constitui igualmente como três diferentes, tendo em conta a não existência de arbitrariedade na escolha destes, não se tratando de um mero artifício, um jogo artístico pelo qual o autor buscaria dimensões diferentes da habitual) e o autor-narrador em Saramago, que, fundado na sua conceção de tempo, era, de certo modo, tudo de todas as maneiras: épico e lírico, objetivo e subjetivo, realista e maravilhoso, histórico e atual, coletivo e confessional, um autor que se funde com o narrador, ou, dito de outro modo, talvez mais correto, o narrador é, para Saramago, incorporado no conceito de autor.

Neste sentido, o estatuto da ficção em Saramago levantar-se-ia no seio de ou a partir desta circularidade temporal una como totalidade inconsútil (a narrativa de um livro), criando, como autor, um narrador plural, que, devido justamente à natureza de ausência de limites temporais para a ficção, se torna “tudo de todas as maneiras” — simultaneamente exterior e interior, ausente e participante, majestático e empenhado, individual e coletivo, reflexivo e descritivo, memorialístico e atual, erudito e ligeiro, épico e lírico, evenencial e profético, grave e irónico, psicológico e sociológico. É justamente este tipo revolucionário de autor-narrador que confere singularidade aos seus romances, como a heteronímia confere singularidade à obra poética de Pessoa. ▶

Saramago afirma a Torcato Sepúlveda do *Público*: “Quando se fala dos meus livros, sempre se refere: «o seu narrador». Do ponto de vista técnico, aceito que me separem a mim, autor, dessa entidade que está por lá que é o autor-narrador. Também não vale a pena dizer que o autor-narrador é uma espécie de *alter ego* meu. Eu iria talvez mais longe, e provavelmente com indignação de todos os teóricos da literatura, afirmaria: «o narrador, não sei quem é». Parece-me, e sou leigo na matéria, que no meu caso particular — e creio ter encontrado uma fórmula que acho feliz para expressar isso — é como se estivesse a dizer ao leitor: «Vai aí o livro, mas esse livro leva uma pessoa dentro». Leva uma história, leva a história que se conta, leva a história das personagens, leva a tese, a filosofia, enfim, tudo o que se quiser encontrar lá. Mas, além disso tudo, leva uma pessoa dentro, que é o autor. Não é narrador. Eu não sei quem é o narrador, só sei se o identificar com a pessoa que eu sou” (*Público*, 2 de novembro de 1991). O conceito de narrador é assim, em Saramago, substituído pelo de autor, ou, dito de outro modo, Saramago ressuscita a importância do autor depois de, na década de 1960, ter sido considerado morto ou um empecilho pelos estudos científicos da literatura. Daí, a necessidade de se acrescentar ao termo narrador o de autor quando falamos dos romances de Saramago.

São estes dois operadores estéticos, perfazendo a singularidade dos seus autores como escritores universais, que estilhaçaram as normas vigentes, subvertendo a tradição literária, transgredindo-a. É justamente o que os une — a capacidade da descoberta e criação de novos vetores estéticos que desobedecem ao pensamento culturalmente dominante, eminentemente lírico, ainda romântico mas também realista e positivista no caso de Pessoa, realista ao modo tradicional, herdado longinquamente de Eça de Queirós e proximamente do neorrealismo, no caso de Saramago. ▶

A transgressão é realizada através destes dois operadores estéticos totalmente inéditos, recebidos não só como insólitos (estranhos às rotinas e classificações institucionais do campo literário), mas também com estranheza cultural. São eles que constituem o meio por que ambos se elevam à universalidade da literatura. ●

Referências bibliográficas

- AGUILERA, Fernando Gómez. *A Consistência dos Sonhos. Cronobiografia*. Lisboa: Caminho, 2008.
- BRÉCHON, Robert. "Le jeu des hétéronymes: la conscience et le monde", sep. de *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XXI. Lisboa-Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.
- CAPPELLI, Marcio. *A teologia Ficcional de José Saramago. Aproximação entre romance e reflexão teológica*. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 2019.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. "As Pessoas de uma Incógnita — Estudos sobre Fernando Pessoa e os «Inéditos»". Lisboa: sep. *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, III série, n.º LXXXIII, 1977.
- LAGO, Maria Paula. *José Saramago. O autor, o narrador, pressupostos éticos, estéticos e ideológicos*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2012.
- LAGO, Pedro Martín. *Poética y Metafísica em Fernando Pessoa*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1993.
- MARTINS, Manuel Frias. *A espiritualidade clandestina em José Saramago*. Lisboa: Fundação José Saramago, 2020.
- PESSOA, Fernando. *Prosa de Álvaro de Campos*, ed. Jerónimo Pizarro e Antonio Cardillo. Lisboa: Ática, 2012.
- _____. *Poemas Esotéricos*, ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.
- REAL, Miguel. *Pessoa & Saramago*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 2021.
- REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Correspondência com Pessoa*, ed. Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Relógio d'Água, vol. I, 2003.
- SARAMAGO, José. *Discursos de Estocolmo*. Lisboa: Fundação José Saramago, s/d.
- _____. *Cadernos de Lanzarote. Diário — 1I*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995 (citado a partir da edição de 2016 da Porto Editora).
- _____. *As Intermitências da Morte*. Lisboa: Caminho, 2005.
- _____. "Um rosto para Fernando Pessoa", in SÁBAT, Hermenegildo (2008), *Anónimo transparente. Uma interpretação gráfica de Fernando Pessoa*, baseado em textos de Bernardo Soares. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.
- _____. *A Viagem do Elefante*. Lisboa: Caminho, 2008a.
- _____. *A Estátua e a Pedra*. Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.
- _____. *Cadernos de Lanzarote. Diário — 1*. Porto: Porto Editora, 2016.
- _____. *Cadernos*. Porto: Porto Editora, 2017.
- SILVA, João Céu e. *Uma Longa Viagem com Saramago*. Porto: Porto Editora, 2009. ●

Paulo Borges

Universidade de Lisboa

Fabrizio Boscaglia

Universidade Lusófona

Pedro Vistas

Orpheu **Filosófico**

**A Geração de *Orpheu*
entre Artes e Filosofia
(notas introdutórias)**

O presente texto é uma reelaboração a partir de: Paulo Borges, Fabrizio Boscaglia, Pedro Vistas, "Nota introdutória", in *Orpheu Filosófico: a Geração de Orpheu entre Artes e Filosofia*, ed. Paulo Borges, Fabrizio Boscaglia, Pedro Vistas (Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2022), 11-14.

Na linha do movimento da “Renascença Portuguesa”, cujo órgão foi a revista *A Águia*, mas afastando-se desta na assumpção de um sentido mais cosmopolita, universalista e futurista, a iniciativa configurada na revista *Orpheu* em 1915 cultiva a aspiração de, nas palavras inaugurais do seu director em Portugal, Luiz de Montalvôr, “*formar, em grupo ou ideia, um numero escolhido de revelações em pensamento ou arte, que sobre este principio aristocratico tenham em ORPHEU o seu ideal esotérico e bem nosso de nos sentirmos e conhecermo-nos*”¹. A revista — cujo primeiro número foi co-sediado em Portugal e no Brasil, e hospedando colaborações lusas e brasileiras — assume-se assim como um movimento no sentido da abertura, aprofundamento e expansão da consciência, comprometido com a exploração da interioridade (o sentido etimológico da palavra *esotérico*) por via do sentimento e do conhecimento filosófico e artístico, entendidos como vias de “revelações” ou desvelamentos da realidade menos aparente.

É o já referido Luiz de Montalvôr o responsável pela “escolha do título arcaizante”² *Orpheu*, assumindo, na “Introdução” do primeiro número da revista, que o “destino de Beleza” do projecto é o do “Exílio”³, precisando-o como “um exílio de temperamentos de arte que a querem como a um segrêdo ou tormento”⁴. Há assim um impulso de êxodo e singularização na génese do movimento que cabe pensar e interpretar nos seus vários sentidos possíveis. Cremos que um dos mais relevantes é o da autocolocação da revista e da geração que a anima sob o signo de uma figura tão icónica da mitologia grega e ocidental, e com tanta repercussão nas artes e nas letras,

1 Luiz de Montalvôr, “Introdução”, *Orpheu: revista trimestral de literatura*, Janeiro-Fevereiro-Março de 1915, 1, 5.

2 Cf. Manuela Parreira da Silva, “Orpheu”, in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, ed. Fernando Cabral Martins (Lisboa: Caminho, 2008), 566.

3 Poucos meses depois, de facto, alguns dos autores de *Orpheu* protagonizaram a publicação de outra revista modernista, intitulada propriamente *Exílio* (1916).

4 Cf. L. Montalvôr, “Introdução”, cit.

como a de Orfeu. Recordemos que, na tradição grega antiga, Orfeu é o músico, poeta, profeta e fundador de mistérios célebre pela sua descida ao e regresso do mundo dos mortos — aplacando as ditas divindades do submundo — e pela tentativa supostamente falhada de resgatar a sua mulher Eurídice, ao voltar-se para trás para olhá-la antes da sua plena emergência na luz do dia, acabando por perdê-la para sempre e morrer às mãos das ménades ou do próprio Zeus⁵. Independentemente da assumida e cultivada diversidade dos colaboradores de *Orpheu*, o embarcarem em conjunto na nau órfica pode assinalar um comum comprometimento na demanda dos territórios obscuros, subliminais e não mapeados do ser e da consciência, mediante o expatriamento da percepção habitual da realidade. Residirá aliás aí o motivo mais profundo, ou *esotérico*, da ruptura com os padrões estéticos mais convencionais que levou a revista a ser recebida e ridicularizada na imprensa da época como “literatura de manicómio”⁶. ▶

⁵ Cf. Robert Graves, *The Greek Myths*, vol. 1 (London: Penguin, 1988), 111-113. Segundo Graves, a morte de Eurídice e a tentativa falhada do seu resgate por Orfeu, por não haver resistido a olhá-la antes que ela tivesse alcançado a luz do dia, são motivos míticos tardios (cf. *ibid.*, 115).

⁶ Cf. Maria Aliete Dores Galhoz, *O momento poético do Orpheu: separata da reedição de “Orpheu”*, (Lisboa: Ática, 1959), XVII; M. Silva, “Orpheu”, cit.

Do ponto de vista cultural, a esse movimento deram, os seus impulsionadores Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, o nome de Sensacionismo: uma “inovação esthetica” que devia inclusivamente ser, nos planos de Pessoa, uma “philosophia esthetica” (ou “artistic philosophy”)⁷, conotada pela tensão sintética, cosmopolita e universalista expressa no mote pessoano “sentir tudo de todas as maneiras”⁸ (e não alheia a elementos da *Poética* de Aristóteles assim como do panteísmo de Espinosa)⁹.

Contudo, o legado mais indelével do movimento em apreço e, porventura, o seu cariz identitário mais agregador, será o ter sido um tentâmen de *fiat* cultural contra-culturalista, i.e., uma pulsão puramente afirmativa de criação além de comentários, referencialismos, hermenêuticas, obediências a argumentos de “autoridade”, conquanto em diálogo com a tradição mais funda de um mergulho em domínios imperscrutados. Na circunstância histórica presente, que entendemos como de flagrante estagnação criativa, cumpre, pois, destacar os filosofemas possíveis de tal propositura, que se destaca como uma força motriz entretanto dissipada senão mesmo perdida. ▶

7 Fernando Pessoa, *Sensacionismo e outros ismos*, ed. Jerónimo Pizarro (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009), 165, 156-157.

8 *Ibid.*, 180. Cf. *Id.*, *Obra completa de Álvaro de Campos*, ed. Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello (Lisboa: Tinta-da-china, 2014), 130, 135.

9 Cf. *Id.*, *Sensacionismo...*, cit., 155-157.

O objectivo do livro *Orpheu Filosófico: a geração de Orpheu entre Artes e Filosofia* (Edições Universitárias Lusófonas, 2022) é contribuir — de forma limitada e não sistemática — para repensar o sentido desta nova metamorfose de Orfeu no início do século XX em Portugal e na cultura lusófona, com uma atenção particular à dimensão e virtualidades filosóficas de um movimento e de autores que têm sido predominantemente considerados e estudados numa perspectiva artística e literária. Acreditando que um olhar filosófico complementa e enriquece estas perspectivas, reunimos na obra mencionada ensaios, estudos e documentos que, além de repensarem o sentido da própria revista e do movimento de *Orpheu* (nomeadamente, nos contributos de Carlos Dugos, Joaquim António Pinto e Luísa Borges), mostram e exploram, por vezes comparativamente, novas dimensões de seus destacados protagonistas, colaboradores, e companheiros de viagem, como Fernando Pessoa (cujo pensamento é abordado directamente, neste volume, por Paulo Borges, Nuno Ribeiro e Cláudia Souza), Almada Negreiros (por Giorgia Casara, Sofia A. Carvalho, Joana Lima) e Raul Leal (por Pedro Vistas), sem esquecer o compositor Ruy Coelho (por Edward Ayres de Abreu).

Alguns dos estudos reunidos neste volume partem da edição ou análise de materiais originais dos espólios dos autores, abordando a sua vertente filosófica em diálogo comparativo e interdisciplinar. Destacamos também os textos inéditos do filósofo José Marinho sobre Fernando Pessoa (editados por Jorge Croce Rivera), o testemunho de Yvette K. Centeno e as colaborações artísticas de Carlos Dugos (com obras produzidas ao longo dos anos, e que neste livro são livre e posteriormente apresentadas em diálogo com a dimensão filosófica de *Orpheu*) e Ana Cristina Alves (com obras produzidas directamente para esta ocasião, inspiradas no título do volume). Alguns destes autores tinham participado, como oradores, no Colóquio *Orpheu Filosófico*, organizado pelo Centro de Filosofia

da Universidade de Lisboa e realizado na Biblioteca Nacional de Portugal em 2015, na efeméride dos primeiros cem anos da revista. Este livro dá continuidade e desenvolvimento aos trabalhos daquele evento¹⁰.

Que a leitura deste livro constitua para cada leitor uma profícua oportunidade e um modo próprio de experienciar a universal e perene aventura de descoberta das dimensões amplas e ignotas de si mesmo. ●

10 Queremos agradecer a Dirk Michael Hennrich e Giancarlo de Aguiar por terem feito parte, com Paulo Borges e Fabrizio Boscaglia, da comissão organizadora do referido Colóquio, e por terem contribuído nas fases iniciais de concepção do livro. No que respeita ao aspecto gráfico e de formatação do volume, agradecemos aos herdeiros e às herdeiras de Almada Negreiros por nos deixarem livremente utilizar uma cópia da obra *Lendo Orpheu 2*, de 1954, para a capa deste volume.

Bibliografia

GALHOZ, Maria Aliete Dores. *O momento poético do Orpheu: separata da reedição de "Orpheu"*. Lisboa: Ática, 1959.

GRAVES, Robert. *The Greek Myths*. Vol. 1. London: Penguin, 1988.

MONTALVÔR, Luiz de. "Introdução". *"Orpheu": revista trimestral de literatura*, Janeiro-Fevereiro-Março de 1915, 1.

PARREIRA DA SILVA, Manuela. "Orpheu". In *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, ed. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Caminho, 2008.

PESSOA, Fernando. *Sensacionismo e outros ismos*, ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009.

_____. *Obra completa de Álvaro de Campos*, ed. Jerónimo Pizarro e Antonio Cardillo. Lisboa: Tinta-da-china, 2014. ●

Capa do livro



Índice

Paulo Borges, “*Orpheu*, Orfeu e *O Marinheiro*: uma viagem às raízes arcaicas do drama estático pessoano”

Giorgia Casara, “Uma biblioteca (para)filosófica: estudo sobre a biblioteca particular de Almada Negreiros e pré-inventário dos livros de interesse filosófico”

Pedro Vistas, “A Hetero-Ortodoxia de Raul Leal”

Joaquim António Pinto e Luísa Borges, “*Orpheu* Matricial: sementes, raízes e frutos do panenteísmo transcendentalista e imanentista português”

Carlos Dugos, “*Orpheu*: o esplendor perene da lírica e a revolta estética da modernidade

Nuno Ribeiro e Cláudia Souza, “Fernando Pessoa e a génese do drama em gente”

Sofia A. Carvalho, “Teixeira de Pascoaes e Almada Negreiros: o voo colossal de dois infernos a arder”

Joana Lima, “Escutar o universo n’*A Invenção do Dia Claro* de Almada Negreiros”

Edward Ayres de Abreu, “Compor (n)a vertigem do tempo (apontamentos em jeito de ensaio para um guia de audição da *Sonata para piano e violino n.º 2* de Ruy Coelho)”

Jorge Croce Rivera, “Fernando Pessoa, poeta-pensador: quatro breves textos de José Marinho”

Yvette K. Centeno, “Outrora e Agora...” ●

Talita Lilla

Universidade de São Paulo

Torga e Pessoa

**Crítica, correspondência
e assimilação poética**

Esta comunicação leva o título de “Torga e Pessoa: crítica, correspondência e assimilação poética”, que, até o momento, é também o título da tese desenvolvida por mim, junto ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Universidade de São Paulo, sob orientação do professor Caio Gagliardi. O objetivo desta comunicação é contextualizar a pesquisa, apresentar um panorama de seus resultados parciais e as perspectivas de desenvolvimento da tese.

O estudo propõe e analisa algumas possibilidades de diálogo entre as obras e as poéticas de Fernando Pessoa e de Miguel Torga, poetas frequentemente considerados como antagônicos entre si, sobretudo pela vinculação do primeiro à revista *Orpheu* e do segundo à *Presença*. No entanto, o autor transmontano foi um admirador e um leitor assíduo de Pessoa, como mostram alguns dos seus poemas, discursos e várias notas do *Diário*. As análises que os aproximam geralmente se atêm a uma troca de cartas ocorrida entre os autores em 1930 e à comparação entre *Mensagem*, de Pessoa, e *Poemas Ibéricos*, de Torga¹. Alguns estudos, porém, estenderam as possibilidades de pontos de contato entre os escritores, destacadamente o trabalho de Teresa Rita Lopes, no livro *Ofícios a um Deus de Terra* (1993), que dedica algumas páginas a desvelar afinidades entre os poetas e também entre o heterônimo pessoano Alberto Caeiro e Torga.

A tese busca, portanto, contextualizar a relação entre Pessoa e Torga e revisar a extensão e o significado desse diálogo poético pensando sobretudo na obra torquiana. Para isso, inicialmente, o estudo está estruturado em quatro partes.

A parte 1 está dividida em dois capítulos. No primeiro, analiso as linhas de força cristalizadas pela fortuna crítica torquiana, como o telurismo, o conflito religioso

¹ Cf. os seguintes estudos que comparam *Mensagem* e *Poemas ibéricos*: Lopes (2009), Lourenço (2003), Paiva (2008).

e o iberismo. Já o segundo capítulo visa a fazer um levantamento dos textos críticos que buscaram aproximar Pessoa e Torga, com o objetivo de compreender até que ponto esse diálogo foi investigado.

A parte 2, por sua vez, também está dividida em dois capítulos. No primeiro, procura-se contextualizar a troca de cartas ocorrida em 1930 entre os autores a respeito do livro *Rampa* (1930), de Torga, quando este ainda assinava suas obras como Adolfo Rocha. Na carta, Pessoa tece algumas críticas em relação ao livro, aconselhando seu destinatário a fazer melhor uso da sensibilidade, tensioná-la com a inteligência e utilizar a inteligência para refinar e manejar a sensibilidade:

Intelectualmente — e portanto artisticamente — falando (a arte não é mais que uma manifestação distraída da inteligência), a sensibilidade é o inimigo. Não o inimigo que se nos opõe, como na guerra, mas o inimigo a quem nos opomos, como no amor. Há que vencer, pois, não por esmagamento, senão por sedução ou domínio (PESSOA, 1999: 207).

A carta de Pessoa tem especial relevância para o projeto da tese também por trazer elementos essenciais para a compreensão de sua poética, sobretudo a relação entre inteligência e sensibilidade, evidenciada pelo excerto supracitado. Adolfo Rocha escreve uma carta-resposta a Pessoa, na qual demonstra um certo ressentimento em relação às palavras de seu destinatário sobre o exemplar enviado:

[...] a Poesia encontra, na definição do ilustre camarada, uma completa ausência de razão de ser! [...] A 'consciência de si mesmo' num poeta, quando tomada em sentido exagerado,

como o seu, aniquila toda a expressão sincera e desconcertante... E qualquer elevação dum poeta de tal ordem, é convencionalmente e flagrantemente postiça...

Quero dizer, no final das contas, que um poeta de predominância intelectual é ridículo para si e para quem possa compreendê-lo (ROCHA, 1930 apud PESSOA, 1999: 412).

Apesar da acidez das palavras, a dimensão sarcástica em relação a Pessoa acaba se dissolvendo com o tempo ao considerarmos a obra de Torga posterior a 1930. A título de exemplo, em 1935, a propósito da morte do autor de “Autopsicografia”, o escritor transmontano escreve em seu *Diário*:

Vila Nova, 3 de Dezembro de 1935 — Morreu Fernando Pessoa. Mal acabei de ler a notícia no jornal, fechei a porta do consultório e meti-me pelos montes a cabo. Fui chorar com os pinheiros e com as fragas a morte do nosso maior poeta de hoje, que Portugal viu passar num caixão para a eternidade sem ao menos perguntar quem era (TORGA, 2010: 21).

O trecho revela que, já em 1935 — apenas cinco anos após a troca de cartas —, Torga considerava Pessoa o maior poeta de seu tempo. Tendo em conta outras passagens do *Diário* e alguns poemas de Torga, é possível perceber que o autor incorpora a “lição pessoana” da carta no centro da sua reflexão poética. Seguindo com o objetivo de discutir essa perspectiva, o segundo capítulo da parte 2 da tese pretende analisar as referências diretas a Pessoa na obra torguiana, tanto no *Diário*, como no poema “Fernando Pessoa”, publicado em *Poemas Ibéricos*, no poema “Informação”, na abertura da primeira edição da revista *Manifesto*,

fundada por Torga, e que presta uma homenagem a Pessoa, e em um discurso proferido na Faculdade de Filosofia do Rio de Janeiro em agosto de 1954, sob o título de “Panorama da Literatura Portuguesa” e que revela como a perspectiva de Torga na década de 1950 é diferente daquela assumida por Adolfo Rocha de 1930².

O discurso na íntegra foi publicado no livro *Traço de União* (1955) e procura traçar uma linha do tempo que passa pelos grandes marcos da Literatura Portuguesa. Ao se referir aos poetas de *Orpheu*, Torga dedica espaço considerável a Fernando Pessoa:

Pelo que diz respeito à poesia, essa continuou no seu caminho triunfal. De Cesário e Nobre passou naturalmente a Camilo Pessanha, a Sá-Carneiro e a Fernando Pessoa, três nomes que a afinam definitivamente.

[...].

Fernando Pessoa, na sua complexidade intelectual, originalidade e cultura, é um caso à parte, que o presente aceita já como grandeza sem par, e que o futuro há-de avolumar ainda. Rosa-dos-ventos com antenas em todas as direcções, a sua pena é uma agulha de sismógrafo, sensível e científica. A inteligência vibra nos seus versos com a intensidade da emoção. E as duas forças controlam-se e revigoram-se mutuamente. Acabou-se o derrame sentimental, a inspiração tumultuosa, o mau gosto. Entrou a disciplina no Parnaso: uma ordem imprevista, mágica e objectiva, e duma simplicidade que de tão genial parece infantil. Finalmente, uma flor

² Para uma análise aprofundada a respeito de cada uma dessas referências, cf. Lilla & Gagliardi (2022).

é uma flor apenas. Mas sabe-se isso agora pela primeira vez. [...].

Como certos acontecimentos que marcam o caminho da história, Fernando Pessoa é um acontecimento no mundo literário português. Não é um grande poeta a mais que aparece: é uma presença que baliza uma época (TORGA, 1955: 94-6).

Torga ressalta a importância estética de Pessoa para a tradição literária portuguesa e o impacto do poeta para as gerações que vieram depois. Note-se que, no discurso, a “complexidade intelectual” de Pessoa é valorizada e considerada um dos aspectos centrais para a grandeza do poeta, ao passo que essa mesma dimensão da poética pessoana foi duramente criticada na carta de Adolfo Rocha em 1930.

Do trecho, destaca-se a expressão “agulha de sismógrafo”, a qual ressalta um traço característico da escrita pessoana, a precisão da linguagem, que equilibra sensibilidade e razão. Além disso, Torga se opõe ao “derrame sentimental” — indo ao encontro da crítica feita por Pessoa em relação ao livro *Rampa* — e valoriza a organização e a objetividade do discurso, bem como o controle da razão sobre a sensibilidade, qualidades que reconhece na poesia pessoana e que remontam ao processo referido por Pessoa em 1930.

Essa breve análise, aprofundada na parte 2 da tese, já é suficiente para atestar a mudança de perspectiva de Torga em relação a Pessoa. Mas não só a visão do autor do *Diário* mudou, como elementos da poética pessoana parecem ter sido assimilados em sua própria poética. Tais aspectos serão objeto de investigação da tese nas partes finais da pesquisa.

A parte 3, a ser desenvolvida, procura analisar algumas categorias importantes para a compreensão da poética

torguiana em diálogo com a poética pessoana, a saber: autoria e nascimento autoral, sinceridade e labor poético.

No capítulo sobre nascimento autoral, pretende-se analisar o livro *A terceira voz* (1934), de Torga, que, com exceção do prefácio, é pouco comentado pela fortuna crítica, mas traz elementos interessantes para a compreensão da imagem que o escritor faz de si mesmo, além de marcar o batismo literário do autor.

Já o capítulo sobre sinceridade tem o objetivo de compreender esse conceito no âmbito da obra torguiana, uma vez que o termo parece ter sido problematizado por Torga em diversos momentos, além de ser particularmente importante face à ideia de fingimento — comumente associada à obra de Pessoa. Para isso, planeja-se a análise de diversos trechos do *Diário* e de alguns poemas que tragam o tema à cena. Na obra torguiana, a sinceridade é muitas vezes um conceito múltiplo, ambíguo, tenso e de natureza diferente daquela sinceridade defendida pela *Presença*, vinculada à noção de espontaneidade. Em diversos escritos do autor, a sinceridade literária não é sinônimo de espontaneidade, ao contrário, esse princípio aparece acompanhado da ideia de purificar a linguagem, trabalhar intensamente sobre as palavras e alcançar a expressão perfeita por meio, justamente, da elaboração intelectual — o labor poético, aliás, é um ponto forte de contato entre Torga e Pessoa e um dos objetos de investigação da tese, que constituirá um capítulo.

A sinceridade, portanto, demanda um trabalho intelectual. Nesse sentido, a noção exposta em alguns trechos do *Diário* se opõe totalmente ao mesmo conceito aludido na carta de Adolfo Rocha, em que o jovem poeta reprova o que, na época, considerou um excesso de elaboração intelectual por parte de Pessoa, a qual, para retomar as palavras dessa correspondência, aniquilaria “qualquer expressão sincera

e desconcertante” (ROCHA, 1930 apud PESSOA, 1999: 412). Trata-se, então, de sentidos diferentes de sinceridade e que serão discutidos na pesquisa.

De qualquer forma, as ideias de fazer poético e de elaboração intelectual se tornaram constitutivas do processo de escrita de Torga. Por isso, o terceiro e último capítulo da parte 3 da tese busca analisar tais conceitos. Ao longo de sua obra, o autor demonstrou grande preocupação em trabalhar intelectualmente sobre as palavras para alcançar a expressão perfeita. Um dos muitos exemplos desse aspecto é o poema “Profissão”, publicado no livro *Orfeu Rebelde* (1958), no qual o tema do fazer poético é central:

Profissão

Brilha o poema como um novo astro

No céu da eternidade...

Tenacidade

Humana!

Tanto fiz

E desfiz,

Que ninguém diz

Que já foi minha a luz que dele emana.

Amo

O duro ofício de criar beleza,

Sina igual à do ramo

Que desprende de si o gosto do seu fruto.

E lapido no torno da tristeza

As lágrimas em bruto

Que recolho dos olhos com secreta

Ironia.

Transfiguro o meu pranto, e sou poeta:

Começa a noite em mim quando amanhece o dia.

(TORGA, 2007: 137) ▶

“Profissão” atesta que o processo de criação poética envolve um intenso trabalho intelectual sobre a sensibilidade. Transfigurar o pranto aparece como condição para se tornar poeta, esse “duro ofício” — e não é por acaso a escolha do título do poema —, que consiste em lapidar as emoções, representadas pelas “lágrimas em bruto”. Além disso, o poema nega a ideia de a arte se constituir apenas como expressão da subjetividade do artista, uma vez que a escrita se desdobra de tal maneira que torna impossível identificar a origem da obra. Nesse sentido, a base da criação estética não é a transposição de uma experiência, mas a transfiguração da sensação em expressão. Considerando tal perspectiva, principalmente a segunda estrofe do poema aventa a incorporação de aspectos da poética pessoana³.

“Profissão” é apenas um dos momentos da obra torguiana em que é possível identificar claramente um diálogo, direto ou indireto, com a poética de Pessoa e com o conselho recebido em 1930, a respeito da relação entre sensibilidade e inteligência. Ao que parece, portanto, o encontro por carta com o autor de *Mensagem* e a leitura da obra pessoana foram importantes para a reflexão e a realização poética de Torga, principalmente considerando alguns poemas de seu espólio, que serão analisados na última parte da tese, em comparação com célebres composições de Pessoa, como “Autopsicografia”, “Ceifeira” e “O menino de sua mãe”. ●

3 Na tese, a análise do poema “Profissão” será aprofundada. Nesta comunicação, pretendo apenas aludir às frutíferas possibilidades de contato entre a poética de Torga e a poética de Pessoa.

Bibliografia citada

LILLA, Talita & GAGLIARDI, Caio. "A imagem de Fernando Pessoa nos Escritos de Miguel Torga: transição de perspectiva e assimilação poética". *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 21, Outono, 2022, 72-92. Brown digital Repository, Brown University Library.

LOPES, Teresa Rita. *Miguel Torga: ofícios a um Deus de Terra*. Rio Tinto: Edições Asa, 1993.

_____. "A Ibéria de Torga e 'Nós, Portugal, o poder ser' de Pessoa". *Dar mundo ao coração*. Carlos Mendes de Sousa (org.). Alfragide: Texto Editores, 2009, 27-37.

LOURENÇO, Eduardo. "Presença ou a contra-revolução do modernismo português?", *Tempo e Poesia*. Lisboa: Gradiva, 2003, 102-120.

PAIVA, José Rodrigues de. "Entre Pessoa e Régio, Miguel Torga". *Eutomia*, vol. 1, n.º 1., 2008, 55-70. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/1971/0>>.

PESSOA, Fernando. *Correspondência (1923-1935)*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

TORGA, Miguel. *Rampa: poemas*. Coimbra: Edições "presence", 1930. Disponível em: <<http://catalogobiblioteca.casafernandopessoa.pt/SearchResultDetail.aspx?mfn=38259&DDB=>>>

_____. *Traço de união: temas portugueses e brasileiros*. Coimbra: Edição do autor, 1955.

_____. *Poesia completa — Vol. II*. Lisboa: Dom Quixote, 2007.

_____. *Diário — Vol. I a IV*. 5.ª ed. Alfragide: Dom Quixote, 2010. ●

Taynnã Santos

Universidade do Minho

Metáforas de vida e morte

**Na poesia de Alberto Caeiro
e Fernando Pessoa-Ortónimo**

Introdução

A proposta da presente comunicação é descrever o processo de elaboração da dissertação desenvolvida no mestrado de Literaturas de língua portuguesa da Universidade do Minho em 2021. O ponto de partida da nossa pesquisa foi a coincidência de uma metáfora em dois poemas pessoanos. Num curto poema de 1932, o ortónimo reflete sobre um dos seus temas recorrentes, a morte, utilizando a metáfora da curva da estrada:

A morte é a curva da estrada
Morrer é só não ser visto.
Se escuto, eu te oiço a passada
Existir como eu existo.
A terra é feita de céu.
A mentira não tem ninho.
Nunca ninguém se perdeu.
Tudo é verdade e caminho.

(PESSOA, 2004: 83) ▶

De forma menos explícita, Caeiro recorre à mesma metáfora em um dos poemas inconjuntos, no qual expressa sua filosofia de viver o presente de forma plena, sem se importar com o que virá além:

Para além da curva da estrada
Talvez haja um poço, e talvez um castello,
E talvez apenas a continuação da estrada.
Não sei nem pergunto.
Em quanto vou na estrada antes da curva
Só olho para a estrada antes da curva,
Porque não posso ver senão a estrada
antes da curva.
(..)
Se ha alguém para além da curva da estrada,
Esses que se preocupem com o que ha para além
da curva da estrada.
Essa é que é a estrada para elles.
Se nós tivermos que chegar lá, quando
lá chegarmos saberemos.
Por ora só sabemos que lá não estamos.
Aqui ha só a estrada antes da curva,
e antes da curva
Ha a estrada sem curva nenhuma.

(PESSOA, 2015: 104-105)

A partir dessa coincidência, definimos como objetivo do estudo analisar a metáfora da estrada e seus desdobramentos na produção poética de Fernando Pessoa, comparando a presença desta metáfora na poesia atribuída aos nomes de Alberto Caeiro e Fernando Pessoa ortónimo para, baseados nas diferenças e convergências identificadas, refletirmos sobre o projeto heteronímico pessoano como um todo. ▶

Por conta de sua vasta produção poética a conturbada tradição editorial, nosso primeiro desafio foi definir o recorte mais ajustado para o *corpus* a ser analisado. Decidimos por analisar toda a produção em poesia atribuída a Caeiro, tendo como referência a edição crítica de Ivo Castro de 2015 para a coleção da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, sem abrir mão, como base de comparação, da edição de Teresa Sobral Cunha para os “Poemas Completos de Alberto Caeiro”, publicado pela Editorial Presença em 1994.

Para a poesia ortónima, muito maior que a atribuída a Caeiro, tivemos que ser mais rigorosos com o recorte. Decidimos por excluir textos escritos em outra língua que não o português e retiramos longos conjuntos fechados como a *Mensagem* e o *Fausto*, por entendermos que estes acabam por quase representar uma assinatura própria. Feitas as exclusões, nossa base foi também a edição crítica da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, porém tivemos que incluir a edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine, publicada pela Assírio & Alvim, por esta contemplar textos de 1902 a 1914, período esse não coberto ainda pela coleção da Imprensa Nacional-Casa da Moeda. E, como suporte, recorreremos sempre que necessário à produção em prosa relacionada a Alberto Caeiro e a relação entre os heterónimos, como por exemplo as *Notas para recordação de meu Mestre Caeiro* e os prefácios de Ricardo Reis à obra de Caeiro. ●

O autor e o projeto heteronímico

Parte da análise para a escolha do *corpus* passou inevitavelmente pela reflexão sobre a definição do que pode ou não ser atribuído ao ortónimo. Reflexão essa que é, acima de tudo, uma reflexão sobre o conceito de autor. Utilizamos o conceito de hiper-autor proposto por Gustavo Rubim: “o autor, tal como Pessoa o concebe, tomando por referência o seu próprio caso enquanto autor, é invariavelmente (e não variar dá solidez a uma teoria) um hiper-autor” (RUBIM, 2016: 12). Tal proposta nos sugere uma tripartição sob o nome Fernando Pessoa: o ser empírico, que corresponde ao homem de carne e osso; o ortónimo, que é aquele que assina textos literários; e o hiper-autor, o “autor doutros autores”, instância autoral que organiza sistemática e teleologicamente os textos sob diferentes nomes de autor. E aquela que, para Rubim, talvez seja a maior expressão desse hiper-autor é a criação de Caeiro, o autor que cria seu próprio mestre: “é difícil imaginar uma autoexpressão tão absoluta como aquela que o mestre de um autor (qualquer e quem quer que ele fosse) aparecesse como figura inventada pelo próprio autor que dele se torna ou se descobre discípulo” (RUBIM, 2016: 16).

Definida a perspetiva sobre o autor e as assinaturas que escolhemos analisar, passamos a investigar a relação construída entre o Pessoa-ortónimo e Alberto Caeiro na narrativa heteronímica. Aquilo que chamamos aqui de narrativa heteronímica, grande obra do hiper-autor Fernando Pessoa, é composta de dois projetos intimamente relacionados: um projeto poético, composto pelos textos em si e os elementos que o compõem, como os nomes de autor, as epígrafes e os paratextos em geral; e um projeto retórico, composto pelos textos críticos, de autointerpretação e epistolares atribuídos a qualquer das assinaturas. ●

A metáfora da estrada

A estrada é um *topos* literário clássico, que está associado ao género da literatura de viagem, género este que remonta a fundação da literatura ocidental em autores como Virgílio, Dante, Camões, todos esses lidos por Pessoa.

Respondendo ao apelo do mar, da estrada, do deserto, homens e mulheres estão sempre a caminho, sempre em movimento, trilhando o mundo em busca de outro lugar, o lugar de outra coisa, indefinível e enigmática, que se manifesta sob formas variadas como o Graal, a pimenta, os tesouros, as cidades submersas, a lua... (ÁLVARES, CURADO e SOUSA, 2013: 11)

Porém, não há uma entrada específica para a estrada nos principais dicionários de símbolos. Em seu estudo de sobre a metáfora em Fernando Pessoa, Maria da Glória Padrão identifica a estrada como metáfora da vida, “a estrada é o espaço de tempo percorrido entre o nascer e o morrer” (PADRÃO, 1973: 52). Identificamos que existem pelo menos duas expressões de vida na obra pessoana: vida, em minúscula, como representação da jornada entre o nascer e o morrer, como a apresentada por Padrão; Vida, em maiúscula, que se refere a uma jornada mais ampla que começa antes do nascer, vai além da morte e que contém uma ou mais vidas (em minúscula).

Após analisarmos a incidência da palavra estrada no *corpus* definido, construimos uma base de dados que nos permitiu categorizar os textos e fazer as correlações entre eles. Dentre os mais 1830 poemas do ortónimo analisados, identificamos 133 poemas em que a estrada é citada, sendo a primeira menção num poema de 1908, ou seja, anos antes da criação de Caeiro, em 1915. No poema “Poeira em ouro pairando”, de 1909, o termo estrada é repetido 6 vezes. ▶

Para o ortónimo, o caminhar pela estrada é motivo de lamentação, pois ele percebe que a vida (em minúscula) é irrelevante se comparada a Vida (em maiúscula) que segue para além da curva da estrada. Essa percepção é sustentada pela sua faceta ocultista, em que ele projeta a si mesmo para uma existência maior, além da morte. A própria figura da estrada aparece como um dos símbolos maçónicos e rosacruceanos com os quais ele tem contato. Isso também justifica sua valorização da alma sob o corpo, uma vez que o corpo perece no momento da morte e a alma, que está contida no corpo, segue livre depois da morte. Alguns dos mais célebres poemas atribuídos ao ortónimo fazem referência à estrada, seja como parte de conjuntos de poemas, como “Chuva Oblíqua” e “Passos da Cruz”, seja em poemas como “Hora Absurda”, “À memória do Presidente-Rei Sidonio Paes”, “Iniciação” e “Eros e Psique”. Nesta análise cronológica, merece destaque o dia 31 de agosto de 1930, quando há registo de 4 poemas com referência à estrada escritos neste mesmo dia. Num poema de agosto de 1935, escrito na mesma folha em que foi escrito o poema “Conselho”, último publicado em vida por Pessoa, o ortónimo sintetiza sua atitude perante a vida:

De tanto me fingir quem sou deveras,
Já desconheço quem deveras sou.
Trago, talvez, desde longinquas eras,
Não quem eu sou, mas só para onde vou...
E assim, inevitável e mesquinho,
Fiel a um rhythmo cuja lei ignoro,
De mim sei só qual é o meu caminho
É que na estrada, de cansado, chóro.
Pobre de tudo, salvo de ir seguindo,
Tenho comtudo uma esperança ainda:
É que Deus dê, a quem assim vae indo,
Uma estrada que nunca seja finda...

(PESSOA, 2000: 122) ▶

Já nos cerca de 130 poemas de Caeiro analisados, identificamos 13 poemas em que a estrada é mencionada, ou seja, proporcionalmente uma incidência maior que no ortónimo. Caeiro vai no sentido oposto ao expressar que a vida (em minúscula) é tudo, por isso a ideia de Vida (em maiúscula) é inviável e desnecessária. Essa perspetiva está associada diretamente a noção de tempo em Caeiro. Sendo ele o poeta que afirma sentir-se “nascido a cada momento / Para a completa novidade do mundo”, o percurso ou o tempo de duração da sua vida é impossível de ser calculado, pois ela começa a cada instante, inviabilizando passado e futuro num presente que é tudo: “no instante presente, um instante passado não se encontra nem se prolonga. (...) O tempo começa numa ausência para ir acabar no mesmo tempo vazio” (PADRÃO, 1973: 134). Ele também valoriza o corpo e os sentidos em detrimento da alma e do pensamento. O tangível, aquilo que é concreto, é o que define a estrada de Caeiro. Por isso ele anda livremente pela estrada pois não parte de lugar nenhum e não tem destino.

É importante destacar a filiação da estrada de Caeiro, que aparece em 10 dos 49 poemas de *O Guardador de Rebanhos*, ao pensamento de Walt Whitman. Isso fica claro nas análises da marginália dos livros da biblioteca particular de Pessoa onde, na edição de *Leaves of Grass* que ele possuía, há notas que fazem menção direta a Caeiro. Inclusive a sessão “By de Roadside” da obra de Whitman se assemelha ao Caeiro “à beira da estrada” do poema X de *O Guardador de Rebanhos*: “It is atop a set of verses quoted in the introduction to Poems by Walt Whitman, where the North American poet best expresses his universalist creed, that Pessoa notes: ‘explanation for Caeiro’s’” (FERRARI, 2011: 44). Em *O Guardador de Rebanhos*, a estrada aparece no poema II, quando Caeiro diz que tem o costume de andar e observar, livre. Também à beira da estrada no poema X, quando o transeunte o interpela para perguntar sobre o que diz

o vento. No poema “Verdade, mentira, certeza, incerteza...” dos Poemas Inconjuntos, quando Caeiro está sentado a observar o cego a caminhar pela estrada.

Ou seja, nessa comparação entre as estradas do ortónimo e de Caeiro identificamos que, em grande medida, ambos assumem direções opostas. Michel Onfray apresenta em sua *Teoria da Viagem* os arquétipos de pastor e camponês como opostos e nos pareceu bastante condizente com a oposição entre mestre e discípulo na narrativa heteronímica. Para o pensador francês, o pastor é aquele que anda livre pelas estradas, sem estar realmente engajado nela, leve, sem deixar pegadas. O camponês é aquele que se aprofunda na terra, nacionalista, que caminha pela estrada sem querer realmente encontrar um destino novo: “os primeiros gostam da estrada, longa e interminável, sinuosa e ziguezagueante, os segundos adoram o solo, sombrio e profundo, húmido e misterioso. [...] Estes dois mundos apoiam-se e opõem-se” (ONFRAY, 2009: 10).

Claramente Caeiro apresenta-se como pastor, que tem seus pensamentos como rebanho, enquanto o ortónimo pode ser identificado como o “camponês que andava preso em liberdade pela cidade”, verso que Caeiro usa para falar de Cesário Verde no poema III de *O Guardador de Rebanhos*, mas que também é adequado para o ortónimo. Assim, destacamos três dimensões em que o ortónimo e Caeiro se opõem: a oposição filosófica, marcada dicotomia entre pensar e sentir; a oposição estética, entre o planejado e o espontâneo, ainda que saibamos que, da instância do hiper-autor, a espontaneidade caeiriana é tão ou mais planeada que a do ortónimo; e a oposição narrativa, em que o ortónimo cumpre a função de discípulo e Caeiro a de Mestre. Ou seja, Caeiro e o ortónimo partilham a mesma estrada, mas seguem jornadas ou caminhos diferentes. ●

A metáfora da curva da estrada

A curva da estrada aparece, naturalmente, com menor frequência nos textos analisados. Identificamos 6 ocorrências no ortónimo e 2 em Caeiro, sendo que no caso do ortónimo também incluímos outras referências à “curva”, como por exemplo curva do horizonte, curva do céu e curva da vida, que nos pareceram pertinentes e análogas à curva da estrada.

Em Caeiro, por mais que a “curva da estrada” apareça somente duas vezes, ela ocorre em poemas importantes, que quase que marcam toda a existência de Caeiro. A primeira é logo no poema I de *O Guardador de Rebanhos*, a gênese de Caeiro, “Para além da curva da estrada, / Os meus pensamentos são contentes” (PESSOA, 2015: 29). E, como vimos, no poema “Para além da curva da estrada”, em que o Mestre ensina que todo e qualquer pensamento para além da curva da estrada é inútil e alheio, e que a plena experiência da vida se dá exatamente no caminhar, num tempo que não tem passado ou futuro, um presente pleno, uma existência completa daquele que desperta a cada momento para a eterna novidade do mundo.

No ortónimo, identificamos que a ideia de curva como referência à morte também aparece relacionada a outras expressões, como curva do céu, curvas do rio, curva da colina. Um dos exemplos é o dístico que foi utilizado para iniciar três poemas distintos, “Ó curva do horizonte, quem te passa / Passa da vista, não de ser ou star”. Assim como vimos em “A morte é a curva da estrada”, neste dístico o poeta é guiado pelo sentido da visão, algo raro para o ortónimo, que prefere a inteligência aos sentidos. Ou seja, a postura do ortónimo se assemelha a ideia que Caeiro apresenta em relação a morte ou a curva da estrada. Cada um a sua maneira encontra um caminho ou uma definição que os permite estar conectado com o eterno. O ortónimo, no poema “Iniciação”, descreve

o processo de despir-se do corpo para, com a alma exposta, encontrar o verdadeiro corpo:

**Então os Arcanjos da Estrada
Despem-te e deixam-te nu.
Não tens vestes, não tens nada:
Tens só teu corpo que és tu.**

(PESSOA, 2018: 119)

Por seu turno, Caeiro diz no “Penúltimo poema” que os deuses são deuses exatamente porque eles “não tem corpo e alma / mas só corpo e são perfeitos. / O corpo é que lhes é alma” (PESSOA, 2015: 103).

Portanto, por mais que cheguem por diferentes caminhos, ambos estão condicionados a passar pela mesma curva da estrada: a morte. Aqui a oposição apresentada na relação com a estrada/vida passa a convergir. Ambos entendem a passagem da morte como um momento de retorno ou reintegração: para o ortónimo, um retorno a sua verdadeira forma, a da alma livre do corpo, enquanto Caeiro interpreta como uma reintegração àquele todo impossível chamado Natureza. Neste ponto concordamos com Eduardo Lourenço acerca da semelhança entre as “vias salvíficas” que Caeiro e o ocultismo do ortónimo representam para o hiper-autor:

A visão ocultista partilha com a de Caeiro a sua idêntica função iniciática. O que em Caeiro é ‘desaprender’ da linguagem que nos mente o mundo, é na perspectiva rosacruziana abandono das ‘nossas vestes’. Só o sentido do percurso é inverso, mas por isso mesmo complementar (LOURENÇO, 1981: 177). ●

Conclusão

Baseados na proposta da metáfora concetual (LAKOFF e JOHNSON, 1980), utilizamos o modelo da Metáfora do Canal para ilustrar o complexo sistema de metáforas que Pessoa usa em torno da metáfora VIDA É ESTRADA:

ALMAS SÃO OBJETOS
CORPOS SÃO CONTENTORES
VIDA É ESTRADA
VIVER É JORNADA/CAMINHAR
MORTE É A CURVA DA ESTRADA

Ou seja, uma alma, enquanto objeto, pode ser acondicionada num corpo, que funciona como contentor. Esse corpo com alma vive, ou segue uma jornada, pela metafórica estrada da vida até a morte, ou a curva da estrada.

Por mais que o projeto heteronímico fosse fundamentado na elaboração das diferenças entre as diversas assinaturas criadas pelo hiper-autor, este ainda era um projeto único, em que cada elemento representa uma faceta do “drama em gente”. Sem ter a pretensão de criar uma coesão perfeita, o hiper-autor absorve suas contradições intrínsecas como parte do projeto, e os elabora poética e retoricamente sob o nome dos diferentes autores. As oposições fundamentais entre Caeiro e o ortónimo acerca da vida, relação entre razão e sensação, corpo e alma, se diluem perante a morte. Por caminhos distintos, chegam à conclusão de que a morte em si é irrelevante, ainda que divirjam sobre o que está além da curva da estrada.

Em sua ambição por ser o Grande Poeta, o hiper-autor Fernando Pessoa projeta na heteronímia o caminho múltiplo para suas angústias: “além das duas vias salvíficas, Caeiro e faceta ocultista do ortónimo, propostas por Eduardo Lourenço, todo o projeto heteronímico atua como a via

encontrada pelo hiper-autor para aplacar suas angústias existenciais” (SANTOS, 2021: 80). Ambição essa alcançada postumamente, tornando-o um (ou uns) dos maiores do século XX. ●

Bibliografia

ÁLVARES, Maria Cristina, Ana Lúcia Curado, e Sérgio Guimarães de Sousa. "Nota Introdutória", O imaginário das viagens. Literatura, cinema, banda desenhada, 2013: 11-14.

FERRARI, Patricio. "On the Margins of Fernando Pessoa's Private Library: A Reassessment of the Role of Marginalia in the Creation and Development of the Pre-heteronyms and in Caetano's Literary Production." *Luso-Brazilian Review*, 2011: 23-71.

LAKOFF, George, e Mark Johnson. *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa revisitado: leitura estruturante do drama em gente*. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

ONFRAY, Michel. *Teoria da Viagem. Uma Poética da Geografia*. Lisboa: Quetzal, 2009.

PADRÃO, Maria da Glória. *A metáfora em Fernando Pessoa*. Porto: Editora Inova, 1973.

PESSOA, Fernando. *Mensagem e poemas publicados em vida*. Edição Crítica de Fernando Pessoa, vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2018.

_____. *Poemas de Alberto Caetano*. Edição Crítica de Fernando Pessoa, Vol. IV. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.

_____. *Poemas de Fernando Pessoa 1931-1933*. Edição Crítica de Fernando Pessoa, Série Maior, vol. I, tomo IV. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.

_____. *Poemas de Fernando Pessoa 1934-1935*. Edição Crítica de Fernando Pessoa, Série Maior, vol. I, tomo V. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.

RUBIM, Gustavo. "O hiper-autor." *Estranhar Pessoa*, 2016: 10-22.

SANTOS, Taynnã de Camargo. "RepositoriUM." Além da curva da estrada: metáforas de vida e morte na poesia de Alberto Caetano e Fernando Pessoa-ortónimo. 2021. <https://hdl.handle.net/1822/75449>. ●

Vítor Varela

Universidade do Minho

Abílio Quaresma

Entre o crime e a loucura

Para compreender o modo como Fernando Pessoa desenvolveu o detetive ficcional Abílio Quaresma, no projeto *Quaresma, decifrador*, é preciso retornar à juventude do poeta, em Durban, quando começou a cultivar uma duradoura apreciação pela literatura policial. Pessoa inicia as leituras de policiais com os contos do inventor do gênero, Edgar Allan Poe. Conforme argumenta Pessoa, numa época em que trabalhava em ensaios sobre o gênero policial, reunidos sob o título *Detective story*, “uma história policial perfeita ainda não foi escrita, apesar de *Murders in the Rue Morgue*, de Poe, se aproximar muito do ideal” (PESSOA, 2016: 232). Desde cedo, portanto, além de ser um leitor de histórias policiais, Pessoa era um apreciador das técnicas empregadas pelos autores para estabelecer as regras de um jogo, que tem lugar entre a narrativa e o leitor. No fundo, ele buscava a história policial ideal, perfeita.

Durante toda a vida, Fernando Pessoa se manteve atento aos movimentos e aos novos autores da literatura policial, em especial os ingleses. Arthur Morrison, Austin Freeman e Arthur Conan Doyle, por exemplo, eram três de seus autores de eleição nessa vertente. Na biblioteca particular de Pessoa, ainda, é possível encontrar obras de autores como S.S. Van Dine, G.K. Chesterton, Dorothy Sayers e a Baronesa Orczy.

A literatura policial oferece um apelo particular para um autor como Fernando Pessoa. Em primeiro lugar, trata-se de uma literatura popular, que proporciona ao leitor um divertido jogo literário, ao desenrolar-se numa dupla narrativa (a narrativa do crime e a do inquérito). Além disso, o policial é um gênero que proporciona uma espécie de divertimento específica, que é o divertimento intelectual, nesse jogo entre o autor, a narrativa e o leitor. A ideia da abstração e do raciocínio, enquanto pontos centrais de uma narrativa, é algo que interessa Pessoa, desde o princípio, e que ele vai explorar durante quase toda a vida. Em 1914, Pessoa escreve: ▶

Um dos poucos divertimentos intelectuais que ainda restam ao que ainda resta de intelectual na humanidade é a leitura de romances policiais. Entre o número áureo e reduzido das horas felizes que a Vida deixa que eu passe, conto por do melhor ano aquelas em que a leitura de Conan Doyle ou de Arthur Morrison me pega na consciência ao colo. Um volume de um destes autores, um cigarro 45 ao pacote, a ideia de uma chávena de café [...] resume-se nisto a minha felicidade. (PESSOA, 2007: 100-101)

A primeira fase da escrita policial de Pessoa começou na adolescência, na África do Sul. Em questão, está um conjunto de contos de um detetive chamado William Byng e o ensaio *Detective story*, que foi esboçado durante vários anos e nunca chegou a ser finalizado. Nessa época, as personalidades literárias dominantes na criação ficcional de Pessoa eram Horace James Faber e Charles Robert Anon. Os dois projetos, escritos em língua inglesa, foram reunidos por Ana Maria Freitas, na edição da Assírio & Alvim (PESSOA, 2016).

Apesar de terem sido trabalhadas por décadas, desde meados dos anos 1910 até a morte de Pessoa, as novelas policiárias ficaram incompletas e fragmentadas. No entanto, por mais que se tente encontrar uma unidade nos textos, não é claro que certa fragmentação não fosse intencional. Uma vez que, como veremos, as novelas partem de relatos de terceiros e informações de segunda mão, e dado a complexidade dos raciocínios de Quaresma, manter certas lacunas, nesse raciocínio, não seria um despropósito.

As novelas policiárias, a exemplo dos contos da primeira fase, são apresentadas por um prefácio escrito por um conhecido de Abílio Quaresma que, ao tomar conhecimento da morte do médico numa pequena nota do jornal, fica

indignado com o fato de alguém com o seu gênio morrer anônimo. O prefaciador, então, empenha-se na tarefa de reunir, partindo de sua própria memória e de relatos de testemunhas, os principais casos em que Quaresma auxiliou a polícia, que nesse primeiro conjunto seriam doze.

Assim, nem sempre é possível identificar o narrador das novelas policiais. Em uma ou outra novela, pode-se deduzir que o narrador esteve presente e no *Caso do triplo fecho*, por exemplo, o narrador conta ter recebido o testemunho de um José Malheiros Silva. Em *O roubo na quinta das Vinhas*, um engenheiro chamado Augusto Claro reclama a voz narrativa. Mas seja quem for o narrador das histórias, o relato passa forçosamente pelo crivo do escritor do prefácio, compondo uma narrativa que é sempre mediada.

Quaresma é um médico sem clínica, que decifra os casos sem sair do lugar, geralmente sentado numa poltrona e sem precisar de investigações na cena do crime. Posto essa regra, há algumas exceções, como na novela *O roubo na quinta das vinhas*, em que Quaresma desce do seu quarto num terceiro andar na rua dos Fanqueiros e vai até o Terreiro do Paço. Trata-se de uma cena interessante, pois Quaresma finaliza seus raciocínios a olhar para o Tejo, cuja aparição configura, metaforicamente, uma espécie de folha em branco para o raciocínio. A imagem da placidez do rio é evocada em paralelo à clareza do raciocínio de Quaresma, que permanece parado com “os olhos perdidos sobre o Tejo” (PESSOA, 2014: 249).

A novela *A morte de D. João* é outra em que Quaresma caminha pelas ruas de Lisboa. Nela, ocorre um homicídio que Quaresma deduz ter sido cometido por um guarda ex-militar, cuja irmã havia se apaixonado pela vítima e, eventualmente, se matado. Contudo, em vez de contar as suas deduções para a polícia, Quaresma decide encontrar o assassino para saber exatamente como o crime foi cometido: ▶

Como vê, disse Quaresma, eu resolvi o problema. Não vim perguntar isto para coisa nenhuma, senão para falar consigo, e para lhe dizer que, tendo decifrado o problema, o ponho de parte: não direi nada, nem à polícia, nem a outra qualquer pessoa ou entidade. Em troca queria apenas ouvir-lhe a narrativa de como o matou. (*Idem*: 190)

Portanto, para Quaresma, o importante não é ajudar a polícia. O auxílio na investigação criminal acaba por ser apenas um meio para Quaresma encontrar novas charadas e demonstrar o seu raciocínio. Em certa medida, ele parece ter mais respeito pelos criminosos do que pela polícia, um respeito entre o charadista e o decifrador de charadas.

Quaresma aparece frequentemente como alguém com aspecto doentio ou mesmo como um doente alcoólico e um fumante inveterado. É também um desorganizado, alguém que não tem competência para a vida mundana. O contraste entre o seu raciocínio e tudo o resto, inclusive a sua própria imaginação, não pode ser menos sutil. Este excerto é uma das muitas descrições de Quaresma:

A cara era corrompida, o queixo retraído e débil, a expressão geral de apagamento e hesitação, mais vincada ainda pela relativa proeminência do nariz aquilino e estreito, e pela dominação de uma poderosa testa que, sem ser desproporcionalmente grande, destoava, contudo na saliência relativa do apagamento da parte inferior do *facies* [...] Todo o hábito exterior do homem — desde a sua posição física até ao seu traje — marcava aniquilamento e desleixo, sem que a assinatura de um vício especial ou de um mau hábito notável revelasse uma causa nítida. (PESSOA, 2014: 146) ▶

A preocupação de Pessoa com a caracterização física é especialmente relevante uma vez que durante muitos anos ele fez estudos de frenologia e fisionomia, que inclusive abriram as portas para estudos médicos mais profundos.

Nas descrições físicas de Quaresma, há sempre uma indistinção em relação à aparência, ele é alguém que não se impõe, que passa despercebido, é um corpo “retirado da circulação”. O prefaciador escreve, a certa altura, que Quaresma é um inofensivo, no pior sentido da palavra.

Até no aspecto mental, ele aparece como uma pessoa sem qualquer originalidade ou imaginação. Tudo o que Quaresma tem é o raciocínio. Este aqui é mais um excerto do prefácio:

O mais curioso é que essa individualidade apagada e mortiça, vivendo toda uma vida subjetiva de problemas objetivos, ganhava uma nova e milagrosa energia quando resolvia um problema, sobretudo um problema difícil. O dr. Quaresma, normal, era um apenso débil à humanidade; o dr. Quaresma, depois de decifrar, erguia-se num pedestal íntimo, hauria forças incógnitas, já não era a fraqueza de um homem: era a força de uma conclusão. (PESSOA, 2014: 35)

Toda a caracterização de Quaresma vai passar pelo contraste entre o mundo material e o mundo psicológico ou racional. E, embora Quaresma seja representado como um homem de gênio, o gênio nele é muito específico e se restringe ao raciocínio. Quando não está raciocinando, Quaresma é um sujeito medíocre, inócuo e entregue aos vícios.

Nas novelas policiárias, Quaresma usa conceitos que Pessoa vai buscar em diversos autores do fim do século, porém o autor utiliza esses conceitos de modo a terem

uma coerência interna no mundo das novelas policiárias, não necessariamente com validade científica no mundo empírico. No mundo de Quaresma, as pessoas se dividem entre um estado normal e anormal ou entre adaptados e inadaptados, embora a adaptação e a normalidade sejam conceitos que nunca são realmente definidos. Diz ele:

As funções da mente — ou as qualidades da alma, se assim se preferir dizer — são classificáveis em três categorias distintas: o intelecto, a emoção e a vontade. Um anormal será, portanto, um indivíduo que ou não pensa como os outros, ou não sente como os outros, ou não quer como os outros, quando não acumule mais do que uma destas disparidades da norma. (*Idem*: 98)

Quaresma propõe que o louco, o criminoso e o gênio são três casos de inadaptação e, por isso, têm algumas características em comum. Esses três estados são dinâmicos e não estáticos e, com a exceção do gênio, cuja natureza é distinta, pois não pode ser facilmente alcançada, as outras duas inaptações podem atingir potencialmente qualquer pessoa. Dadas as circunstâncias, qualquer um pode ser um criminoso ou tornar-se um louco.

Na citação acima, aquele que não *pensa* como os outros é o gênio, que tem uma anormalidade intelectual. O que não *sente* como os outros é o louco, que possui uma inaptidão emotiva. Já o criminoso não *quer* como os outros por uma inaptidão da vontade.

Alguns exemplos de influências externas que podem levar a um estado de loucura são a guerra e o álcool. O soldado é um homem comum tornado louco (histérico) por uma circunstância sociopolítica, a guerra. Enquanto um homicida comum torna-se criminoso por imposições psicológicas internas (para Quaresma, uma qualidade epiléptica),

o soldado comete homicídio por uma imposição externa, qual seja, a guerra.

Portanto, enquanto houver sugestões a atuar sobre a mente, todas as pessoas têm a possibilidade de cometer atos criminosos. Enquanto a proposição de Quaresma de que há assassinos governados pela própria loucura comporta a ideia de inatismo nas ações homicidas (que se conecta com a ideia de hereditariedade na loucura), o argumento da sugestão externa determina um elemento social que impulsiona o cometimento de crimes. Quaresma completa: “Todos nós somos assassinos latentes [...] somos todos assassinos que dormem” (PESSOA, 2014: 326).

Em *A morte de D. João*, enquanto Quaresma caminha junto ao assassino ouvindo os detalhes do crime, a proximidade entre o gênio e o crime torna-se evidente. Mais uma vez, reitera-se que as inaptações são dinâmicas e que partilham a característica de fuga à norma. O narrador descreve a cena:

Em tudo isto não tinha havido nem pressa nem atraso nem marcha. O assassino e o charadista concordaram lentamente no passo [...] A meio do caminho para a avenida maior, o dr. Quaresma voltou-se para trás. A figura do polícia, lenta e hirta, destacava-se grande contra o fundo morno da noute ainda nítida. Nesse desvio de cabeça seguia imperturbável a rota da sua ronda no seu passo firme de soldado. (*Idem*: 194)

Nesse momento em que eles concordam (e note-se a intenção do verbo) o passo, o narrador reforça a ideia, repetida exaustivamente nas novelas policiárias, de que todos nós somos assassinos em potencial. ▶

Quaresma divide as psiconeuroses em três: histeria, epilepsia e neurastenia. Esses estados são também dinâmicos e podem se combinar. A epilepsia, no século XIX, era bastante associada à atividade criminosa, e Quaresma nota, em geral, características epilépticas nos assassinos. A histeria é uma neuropsicose da exaltação, enquanto a neurastenia é uma da depressão. A interação desses estados pode configurar um diagnóstico de histero-neurastenia, termo que Fernando Pessoa utiliza na explicação do aspecto psicológico da criação dos heterônimos. Em várias ocasiões, Pessoa vincula a histeria a uma exaltação afeita ao dramático, como na exaltação de Álvaro de Campos. Esse estado pode ser mediado e acalmado pela neurastenia nessa psicopatologia híbrida.

Há uma passagem interessante no *Caso Vargas*, a novela mais desenvolvida do projeto, em que uma personagem compara o estado psicológico de um criminoso ao de um artista no momento da composição. Essa é uma comparação curiosa, a do autor com um criminoso. Nos dois, para essa personagem, existe uma espécie de despersonalização para possibilitar a criação da obra. Assim como o criminoso se descola da sua personalidade no êxtase do crime, também o artista se eleva sobre sua *persona* no êxtase da criação.

O aspecto autorreferencial é muito acentuado nas novelas policiais, seja por apresentarem reflexões acerca da criação literária ou do próprio gênero policial, seja por, no fundo, tratarem de um grande raciocínio sobre a arte de raciocinar. Esse é um aspecto propositivo e intencional nas novelas policiais.

Desde quando começou a escrever sobre o gênero policial no final da adolescência, Pessoa tinha a ideia de que o enredo da história policial era o próprio raciocínio do detetive. A virada do policial de Quaresma é justamente

que o raciocínio se torna metalinguístico, é um raciocínio sobre o raciocínio. E se refletirmos que Pessoa cria um prefaciador que conta uma história relatada por um terceiro sobre como Quaresma raciocina sobre o raciocínio, as camadas metalinguísticas são uma espiral quase sem fim. Isso compõe, de fato, um policial singular, em que descobrir o criminoso é secundário em relação ao raciocínio de Quaresma.

Embora o caráter fragmentário das novelas policiais deixe-as um tanto à margem do grande público, esse projeto consumiu décadas da vida de Pessoa e no ano de sua morte ele ainda trabalhava nelas e planejava uma publicação que nunca chegou a ocorrer. Quaresma, não apenas enquanto personagem complexo, mas também pelo projeto de torná-lo algo mais do que apenas uma personagem com a atribuição de sua autoria a um ensaio sobre a identidade de Shakespeare, revela-se um importante objeto para os estudos pessoanos. ●

Bibliografia

PESSOA, Fernando. *Prosa íntima e de autoconhecimento*. Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

_____. *Quaresma, decifrador: as novelas policiárias*. 2ª Ed. Edição de Ana Maria Freitas. Porto: Assírio & Alvim, 2014.

_____. *Histórias de um raciocinador e o ensaio "História policial"*. Edição e tradução de Ana Maria Freitas. Porto: Assírio & Alvim, 2016. ●

Notas biográficas

Antonio Cardello

Participante

É bolsheiro de pós-doutoramento em filosofia e membro do CultureLab no IFILNOVA, Universidade Nova de Lisboa.

Bartholomew Ryan

Participante

É investigador de filosofia, músico e coordenador do CultureLab no IFILNOVA, Universidade Nova de Lisboa.

Cláudia Souza

Co-autora da edição

Writings on Art and Poetical Theory

É doutora em literaturas de língua portuguesa e pesquisadora do Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. É autora de inúmeras edições e ensaios sobre a obra de Fernando Pessoa publicados na Europa, no Brasil e nos Estados Unidos. Publicou mais de 20 edições do espólio de Fernando Pessoa. É autora de quatro ensaios sobre a obra pessoana: *O Livro do Desassossego e o Romantismo Alemão* (Apenas Livros, 2016); *Fernando Pessoa: Entre Filosofia & Literatura* (Apenas Livros, 2017); *Fernando Pessoa em Diálogo* (Apenas Livros, 2017); *Fernando Pessoa e o Romantismo Alemão* (Subterrânea, 2021).

Edgar Pêra

Participante

Nasceu em Lisboa, em 1960, realiza filmes, em diferentes formatos e estilos, desde 1985. É doutorado em Comunicação Cultura e Artes. ●

Fabrizio Boscaglia

Participante

Nasceu em Turim, em 1981, é Professor Auxiliar Convidado na Faculdade de Ciências Sociais, Educação e Administração da Universidade Lusófona. Membro do Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. Consultor do King's College (Londres). Co-curador convidado no Museu Calouste Gulbenkian e na Biblioteca Nacional de Portugal. Doutor em Filosofia pela Universidade de Lisboa com uma tese sobre Fernando Pessoa e o Islão. Os seus principais interesses de investigação são: a representação e a presença do Islão na cultura portuguesa contemporânea; o pensamento e a obra de Fernando Pessoa; aspetos teológicos e metafísicos da espiritualidade islâmica. Autor de dezenas de publicações científicas e comunicações a nível internacional. Autor do livro de poemas *Il ritorno dell'anima* (Ladolfi, 2021).

Giovanbattista Tusa

Co-autor de *Fernando Pessoa and Philosophy, Countless Lives Inhabit Us*

É filósofo, radicado em Lisboa onde atualmente pesquisa filosofia e ecologia no IFILNOVA, Universidade Nova de Lisboa.

Humberto Brito

Participante

É fotógrafo e professor de Teoria da Literatura do Departamento de Estudos Portugueses da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Publicou quatro livros: *Avaria* (2019), *Regras de Isolamento* (com Djaimilia Pereira de Almeida, 2020), *Estrada e Fantomas* (2021) e *A Interrupção dos Sonhos* (2021). ●

Inês Vasconcelos

Participante

É atualmente doutoranda no Programa em Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Realizou em 2014 um período de investigação no departamento de Estudo Literários da Universidade do Paraná. Em 2016, obteve o grau de mestre em Estudos Lusófonos pela Universidade Lumière Lyon 2 com a dissertação *Contemporaneidade e poesia em Lavoura Arcaica de Raduan Nassar*.

Joana Matos Frias

Moderadora

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 coletivos.

João Dionísio

Participante e moderador

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* (Biblioteca Nacional de Portugal, 2020), a edição de Fernando Pessoa, *Vinte anos de poesia ortónima. I — 1915-1920* (Imprensa Nacional, 2020) e *Doença bibliográfica*, um livro de ensaios sobre espólio e edição da obra pessoana e de outros escritores (Imprensa Nacional, 2021). ●

Miguel Real

Participante e moderador

É autor dos ensaios sobre José Saramago: *Narração, Maravilhoso, Trágico e Sagrado em Memorial do Convento* (1995) e *Pessoa & Saramago* (2021); Participação em *José Saramago. Nascido para isto* (2020, org. Carlos Reis); *José Saramago: A escrita Infinita* (2022, org. Carlos Nogueira); *Saramago. Não sou pessimista, o mundo é que é péssimo* (org. Univ. de Bilbau). *José Saramago. As 7 Vidas* (Biografia, no prelo). *O Último Minuto na Vida de Saramago* (romance, a publicar em breve).

Nuno Ribeiro

Participante

É pós-doutorando do IELT (NOVA — FCSH), onde realiza uma pesquisa financiada pela FCT, ao abrigo do FSE (SFRH/BPD/121514/2016). É autor de mais de 20 edições sobre a obra de Fernando Pessoa publicadas na Europa, no Brasil e nos Estados Unidos. Publicou os seguintes ensaios pessoanos: *Fernando Pessoa e Nietzsche: O pensamento da pluralidade* (Verbo, 2011); *Fernando Pessoa e a Filosofia: Um estudo a partir do espólio* (Apenas Livros, 2016); *A Filosofia como Poetar: Escritos sobre Wittgenstein e Fernando Pessoa* (Apenas Livros, 2016); *Fernando Pessoa entre Leituras e Poéticas* (Húmus, 2021). ●

Paulo Borges

Participante e moderador

Nasceu em Lisboa, em 1959, é Professor no Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e investigador do Centro de Filosofia da mesma Universidade. Professor de Medicina e Meditação e do Mestrado em Cuidados Paliativos na Faculdade de Medicina da mesma Universidade. Cofundador e Presidente do Círculo do Entre-Ser, associação filosófica e ética. Cofundador e Presidente da MYMA, associação para a cultura contemplativa. Membro da Direcção da Associação Agostinho da Silva. Autor e organizador de 63 livros de ensaio filosófico, aforismos, poesia, ficção e teatro. Doutor Honoris Causa pela Universidade Tibiscus de Timisoara (Roménia), em 2017. Prémio Ibn Arabi — Taryumán 2019, atribuído pela Muhyiddin Ibn Arabi Society Latina, em 2019.

Pedro Vistas

Participante

Tem-se dedicado ao ensino e à investigação, com colaborações em vários centros. A sua investigação incide sobretudo nas áreas da metafilosofia, filosofia antiga, filosofia da espiritualidade, filosofia da educação, filosofia portuguesa, e ainda da filosofia da arte na vertente literária. Tem assim publicado em diversas revistas da especialidade, nacionais e internacionais, foi coordenador de obras dedicadas à investigação ética e tem coordenado e organizado diversos projetos universitários. ●

Talita Lilla

Participante

É doutoranda no Programa de Literatura Portuguesa no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo (USP). De título provisório “Torga e Pessoa: crítica, correspondência e assimilação poética”, a sua investigação trata das relações intertextuais entre a poesia de Fernando Pessoa e a de Miguel Torga. Possui dupla habilitação em Letras (Inglês/Português) na Universidade de São Paulo (USP/2018) e especialização em Escrita de Não-Ficção no Instituto Vera Cruz (2020). Faz parte do Grupo de Pesquisa “Estudos Pessoaanos”, coordenado pelo professor Caio Gagliardi.

Taynnã de Camargo Santos

Participante

É doutorando no programa de Modernidades Comparadas na Universidade do Minho, é mestre em Literaturas de Língua Portuguesa pela mesma universidade com a dissertação *Além da Curva da Estrada: metáforas de vida e morte na poesia de Alberto Caeiro e Fernando Pessoa-ortónimo*. É co-fundador do coletivo literário Sinestéticas, editor da revista digital *Agagê 80* e co-editor da antologia *Posfácios* (Urutau, 2021). Membro do Grupo de Estudos Brasileiros da Universidade do Minho. ●

Vitor Varella

Participante

É licenciado em Direito (UNI-RN, Brasil), com especialização em Direito Internacional Público (Universidade de Coimbra), e mestre em Teoria da Literatura e Literaturas Lusófonas (Universidade do Minho). Atualmente dedica-se ao doutoramento em Modernidades Comparadas: Literaturas, Artes e Culturas (Universidade do Minho). É um dos fundadores do Coletivo Sinestéticas e editor da revista literária *Agagê 80*. ●

