



Casa  
Fernando  
Pessoa

# CONGRESSO INTERNACIONAL

# FERNANDO PESSOA

# 2017





# Índice

Nota de Publicação .....	6
Programa .....	8
Nota de Boas-vindas .....	14
Lista de Participantes .....	16
Resumos e Notas Biográficas .....	18
Texto de Abertura .....	46
Comunicações .....	50
Ficha Técnica .....	395

# Nota de Publicação

Nos dias 9, 10 e 11 de Fevereiro realizou-se o Congresso Internacional Fernando Pessoa 2017, organizado pela Casa Fernando Pessoa na Fundação Calouste Gulbenkian.

Este encontro reuniu especialistas e doutorandos, integrou mesas de discussão e mesas de apresentação de comunicações. Neste documento publicam-se os textos que nos foram entregues pelos seus autores, resultantes dessas participações.

As filmagens das sessões deste Congresso encontram-se em acesso livre no portal EDUCAST: <https://educast.fccn.pt/vod/channels/czvi0s1ug>

Agosto 2017

# Programa



# 9 FEV

Quinta-feira

**9H30**

Recepção aos participantes

**10H - 10H30**

Abertura

*Guilherme d'Oliveira Martins*

Administrador da Fundação Calouste Gulbenkian

*Clara Riso*

Directora da Casa Fernando Pessoa

*Joana Gomes Cardoso*

Presidente do Conselho de Administração da EGEAC

*Catarina Vaz Pinto*

Vereadora da Cultura da Câmara Municipal de Lisboa

**10H30 - 11H45**

Mesa de discussão:

Eu, Fernando Pessoa

*António Feijó — Richard Zenith*

O que significa a palavra «eu» pronunciada por Fernando Pessoa? Que implicações tem este «eu» na sua obra, ortónima e heterónima? Será a obra marcada por um cunho pessoal ou impessoal? Esta mesa procura responder a estas e a outras questões, proporcionando uma conversa entre três dos críticos que mais têm contribuído para uma clarificação desta problemática fundamental dos Estudos Pessoaanos.

MODERADOR · PEDRO SEPÚLVEDA

**12H - 13H15**

Pessoa político

*Manuela Parreira da Silva*

Fernando Pessoa e António Mora:  
polémica em tempo de guerra

*Madalena Lobo Antunes*

Bernardo Soares Subalterno: Pessoa para além  
de Marx

*Anna M. Klobucka*

Pessoa arquiteto da Literatura de Sodoma:  
uma reavaliação

MODERADOR · ABEL BARROS BAPTISTA

*Pausa Almoço*

**14H30 - 15H30**

Pessoa filósofo

*Onésimo Teotónio Almeida*

Fernando Pessoa e a razão em alguns  
textos inéditos

*Bernard McGuirk*

Pessoa (e Derrida) sob rasura

MODERADOR · PAULO BORGES

**15H45 - 17H**

Pessoa cosmopolita

*Oswaldo Manuel Silvestre*

Um imperialismo de poetas ou um imperialismo  
de gramáticos?

*Caio Gagliardi*

Sujeitos à deriva: identidade e alteridade  
em Soares, Aguilulfo e Zelig

*Bartholomew Ryan*

Aplicando *nonregionalism* e *indefiniteness*  
*of soul* de Pessoa ao cosmopolitismo radical  
e à pluralidade da raça

MODERADORA · RITA PATRÍCIO

**17H - 17H15**

Pausa Café

**17H15 - 18H30**

Pessoa livre

*Ana Maria Freitas*

Matar o rei – reacção ou revolução

*Pablo Javier Pérez López*

O Pessoa Anarquista

*Rui Sousa*

Algumas Ideias sobre a Liberdade Libertina  
do «Homem Superior» Pessoaano

MODERADOR · ANTÓNIO FEIJÓ

# 10 FEV

Sexta-feira

**10H – 11H15**

## Mesa de discussão: Contemporâneos de Pessoa

*Helder Macedo*

Devido à enorme presença de Fernando Pessoa na paisagem literária portuguesa, os seus contemporâneos são, por vezes, injustamente esquecidos. Esta mesa incidirá sobretudo na obra de Manuel Teixeira-Gomes e Camilo Pessanha, com referências ainda a outros escritores, portugueses e estrangeiros, cuja importância merece ser assinalada fora da sombra de Pessoa.

MODERADOR · FERNANDO PINTO DO AMARAL

**11H15 - 11H30**

## Pausa Café

**11H30 – 12H45**

## Pessoa nos outros

*Paulo Borges*

Vazio, interlúdio e entresser. A metamorfose de Fernando Pessoa em Maria Gabriela Llansol

*Dalila Milheiro*

Fernando Pessoa pela voz de Ana Hatherly

MODERADOR · FERNANDO MARTINHO

## *Pausa Almoço*

**14H15 – 15H30**

## Pessoa e arquivo

*Manuel Portela*

Atos de Escrita no Livro do Desassossego

*Rita Catania Marrone*

Os «livros ocultos» da biblioteca particular de Fernando Pessoa

*Pedro Sepúlveda*

Pessoa Digital: projetos e publicações

MODERADOR · RICHARD ZENITH

**15H45 – 17H**

## Pessoa classicista

*Antonio Cardiello*

Um destino chamado *Athena*

*Jorge Uribe*

«Seguro assento na columna firme»? Fluxo e contracção no nascimento de Ricardo Reis entre os papéis pessoanos

*Nuno Amado*

Ricardo Reis e o jovem que perdeu

MODERADORA · MANUELA PARREIRA DA SILVA

**17H - 17H15**

## Pausa Café

**17H15 – 18H30**

## Mesa de discussão: Fernando Pessoa ou o labirinto do espaço interior

*Eduardo Lourenço — José Gil*

Eduardo Lourenço e José Gil, autores de uma produção científica e literária vastíssima nas últimas décadas, são uma referência imprescindível para diferentes gerações de leitores e investigadores académicos. Esta mesa visa «revisitar» o enorme contributo das suas obras para os Estudos Pessoaanos, através de um profícuo diálogo entre os dois exegetas.

MODERADOR · ANTONIO CARDIELLO

# 11 FEV

Sábado

**10H – 11H15**

## Pessoa entre culturas

*João Dionísio*

Pessoa bilingue

*Patrick Quillier*

«... ouvir bem os sons que nascem.»

Antoine Bonnet, Pedro Amaral e Xavier Dayer à escuta de Pessoa

*Antonio Sáez Delgado*

A receção de Fernando Pessoa em Espanha nos anos quarenta: entre o âmbito estético e o ideológico

MODERADOR · JOSÉ BLANCO

**11H15 - 11H30**

## Pausa Café

**11H30 – 12H45**

## Pessoa crítico

*Rita Patrício*

Intenções: algumas questões críticas

*Marisa Mourinha*

A utilidade do inútil: o papel da literatura na vida e na obra de Fernando Pessoa

*Victor K. Mendes*

A crítica da heteronormatividade na relação heterossexual em Fernando Pessoa

MODERADORA · MARIANA GRAY DE CASTRO

## *Pausa Almoço*

**14H15 – 15H30**

## Pessoa dramático

*Kenneth David Jackson*

Desassossegos Marítimos em Fernando Pessoa

*Flávio Rodrigo Penteado*

Ideias teatrais de Fernando Pessoa

*Mariana Gray de Castro*

Shakespeare, Pessoa e a invenção dos heterónimos

MODERADOR · BERNARD MCGUIRK

**15H45 – 17H**

## Imagens de Pessoa

*Humberto Brito*

Poemas vs. Fotografias

*Bruno Fontes*

Os filmes de Fernando Pessoa: escrita, cinema e cânone

MODERADORA · ANNA M. KLOBUCKA

**17H - 17H15**

## Pausa Café

**17H15 – 18H30**

## Mesa de discussão: História dos Congressos Pessoaanos

*Arnaldo Saraiva — José Blanco*

Desde o final da década de 1970 que investigadores se reúnem em encontros científicos, em Portugal e em universidades estrangeiras, para debater questões que se mostraram centrais para o desenvolvimento dos Estudos Pessoaanos. Nesta mesa iremos recuperar esse histórico e debater o papel actual destes encontros internacionais, através do testemunho de quem neles participou e os acompanhou desde o início.

MODERADORA · CLARA RISO

**18H30 – 19H**

## Encerramento

*Clara Riso*

*Mariana Gray de Castro*

# Nota de Boas-vindas

O Congresso Internacional Fernando Pessoa regressa em 2017 para reunir especialistas e investigadores que trabalham sobre Pessoa em variados e distantes pontos do mundo, e com ele pretendemos favorecer o encontro de diferentes abordagens, leituras e visões sobre o plural universo pessoano.

Professores que há muito desenvolvem trabalho no campo dos Estudos Pessoaanos e doutorandos que agora começam a apresentar as suas propostas estarão juntos para darem a conhecer o que de mais recente têm escrito e pensado sobre distintas perspectivas que passam pela crítica, pela política e pela filosofia, que vão da edição ao ensino, que cruzam os estudos interartes e os estudos comparatistas.

Durante estes três dias, a Casa Fernando Pessoa conta com estudantes, professores, investigadores e leitores – todo o público interessado em saber mais e fazer perguntas, a quem bem saberá responder, sobre os modos de ler hoje Pessoa no desdobramento das suas múltiplas páginas.

A todos damos as boas-vindas e lançamos o mote:  
«Seja eu leitura variada / Para mim mesmo!».

Clara Riso  
*Directora da Casa Fernando Pessoa*



# Lista de Participantes

Abel Barros Baptista  
Ana Maria Freitas  
Anna M. Klobucka  
Antonio Cardello  
António Feijó  
Antonio Sáez Delgado  
Arnaldo Saraiva  
Bartholomew Ryan  
Bernard McGuirk  
Bruno Fontes  
Caio Gagliardi  
Clara Riso  
Dalila Milheiro  
Eduardo Lourenço  
Fernando Martinho  
Fernando Pinto do Amaral  
Flávio Rodrigo Penteado  
Helder Macedo  
Humberto Brito  
João Dionísio  
Jorge Uribe  
José Blanco  
José Gil  
Kenneth David Jackson  
Madalena Lobo Antunes  
Manuel Portela  
Manuela Parreira da Silva  
Mariana Gray de Castro  
Marisa Mourinha  
Nuno Amado  
Onésimo Teotónio Almeida  
Osvaldo Manuel Silvestre  
Pablo Javier Pérez López  
Patrick Quillier  
Paulo Borges  
Pedro Sepúlveda  
Richard Zenith  
Rita Catania Marrone  
Rita Patrício  
Rui Sousa  
Victor K. Mendes

# Participantes



Notas biográficas e resumos

\*Foi respeitada a opção ortográfica de cada participante

## Abel Barros Baptista

Moderador

### Mesa: Pessoa político

#### Nota Biográfica

Professor da Universidade Nova de Lisboa. Publicou vários livros em Portugal e no Brasil sobre temas e autores de literatura brasileira e portuguesa. O seu último livro é *E Assim Sucessivamente* (Lisboa, 2015).

## Ana Maria Freitas

### Matar o rei – reacção ou revolução

#### Resumo

Constam do espólio de Fernando Pessoa dois romances que ficaram incompletos. Pertencem a uma fase de juventude, conotada com o projecto da Empresa Íbis e, apesar de lhes faltar a desejada perfeição da obra acabada, encontramos neles questões, temáticas e percepções pessoais retomadas ao longo da obra.

Esta comunicação centra a sua análise num desses romances, com o título *Reacção*, que se situa nos conturbados tempos do final da monarquia e retrata dois grupos sociais com ideologias e objectivos opostos: o povo, representado por um anarquista, e «os reacçãoários». A decadência e a desintegração da sociedade justificam a violência, sobre o rei ou sobre os opositores da monarquia. O texto, que possui o carácter paradoxal de muitos textos pessoanos, vai mais além e transforma-se num longo argumento, a várias vozes, sobre a capacidade de acção e sobre o medo de agir, sobre a reacção, enquanto conceito mais vasto, e sobre

outros dois grandes opositores, o sentimento e o raciocínio. Deste modo, o texto de juventude liga-se a outros textos mais tardios. A análise dessas conexões será um dos objectivos da presente comunicação.

#### Nota Biográfica

Investigadora do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova de Lisboa. Investiga a obra inédita de Fernando Pessoa, dedicando-se especialmente à prosa ficcional. São da sua responsabilidade as seguintes edições das obras deste autor: *Poesia*, volumes I, II e III, com Manuela Parreira da Silva (coord.) e Madalena Dine, *Quaresma*, *Decifrador*, *Histórias de um Raciocinador e Detective Story*, *O Mendigo e Outros Contos* e *A Estrada do Esquecimento e Outros Contos*. Publicou ainda *O Fio e o Labirinto - A Ficção Policial na obra de Fernando Pessoa*.

## Anna M. Klobucka

### Pessoa arquiteto da Literatura de Sodoma: uma revisitação

#### Resumo

Esta comunicação pretende visitar a mais intensa polémica cultural do Modernismo português desde o lançamento da revista *Orpheu* – a chamada controvérsia da «Literatura de Sodoma» – com o objetivo principal de reavaliar a intervenção de Fernando Pessoa nos eventos de 1922-23. Embora o papel decisivo que Pessoa desempenhou no desencadeamento da polémica – principalmente como editor e promotor das *Canções* de António Botto e *Sodoma Divinizada* de Raul Leal,

mas também como autor de textos publicados na revista *Contemporânea* – fosse amplamente reconhecido, são escassas as interpretações críticas que vão além do mero registo factual dos elementos da intervenção pessoana. A tese que esta comunicação procurará defender é que as provocações diretamente protagonizadas ou indiretamente estimuladas por Pessoa no âmbito da controvérsia tiveram uma lógica e finalidade precisas, cujo significado será elucidado com recurso ao arquivo pessoano mais alargado e ao contexto político e cultural da época.

#### Nota Biográfica

Professora no Departamento de Português da Universidade de Massachusetts Dartmouth (EUA), onde leciona principalmente literatura portuguesa e literaturas africanas em língua portuguesa. É autora de *O Formato Mulher: A Emergência da Autoria Feminina na Poesia Portuguesa* (Angelus Novus, 2009) e *Mariana Alcoforado: Formação de um Mito Cultural* (IN-CM, 2006; ed. original Bucknell University Press, 2000). Coorganizou também vários volumes, incluindo *O Corpo em Pessoa: Corporalidade, Género, Sexualidade* (com Mark Sabine; Assírio & Alvim, 2010, ed. original University of Toronto Press, 2007). Tem em preparação o ensaio *O Mundo Gay de António Botto*.

## Antonio Cardiello

Comissão Organizadora

### Um destino chamado Athena

#### Resumo

Entre Fevereiro de 1924 e Junho de 1925 cumpre-se a curta parábola de *Athena*, revista de Arte Mensal. Saíram apenas 5 números, mas foi o bastante para eternizar, no panorama modernista português, um projecto que trará a lume os nomes de Alberto Caeiro e Ricardo Reis. Sem desvirtuar o relevante impacto de antigos membros órficos para o sucesso da revista, analisar-se-ão os dois objectivos de fundo perseguidos por Fernando Pessoa enquanto seu director: fazer do periódico a explanação da própria heteronímia como sistema *excedente* de poetas e, ao mesmo tempo, o órgão do neopaganismo português.

#### Nota Biográfica

Antonio Cardiello é doutor em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. É membro do Centro de Filosofia (CFUL) da mesma faculdade e membro do Nietzsche International Lab (NIL) do Instituto de Filosofia da Universidade Nova de Lisboa (IFILNOVA). Co-director do projecto de digitalização da Biblioteca de Fernando Pessoa (online desde 2010), co-editou *A Biblioteca Particular de Fernando Pessoa* (D. Quixote, 2010), *Nietzsche e Pessoa. Ensaio* (Tinta-da-china, 2016) e a primeira edição crítica da *Obra Completa de Álvaro de Campos* (Tinta-da-china, 2014). Autor de vários artigos e comissário de exposições internacionais sobre Fernando Pessoa, interessa-se pelo pensamento português contemporâneo e pela aproximação entre tradições filosóficas ocidentais e orientais.

**António Feijó**

## Mesa de Discussão: Eu, Fernando Pessoa

### Nota Biográfica

Foi director da Faculdade de Letras e é, actualmente, vice-Reitor da Universidade de Lisboa. Tem publicações sobre diversos tópicos de Literatura Inglesa, Norte-Americana e Portuguesa. Em 2015 publicou *Uma Admiração Pastoril pelo Diabo (Pessoa e Pascoaes)*, Imprensa-Nacional Casa da Moeda. Em 2016 publicou uma versão levemente alterada da sua tradução de *Hamlet*, de Shakespeare. Professor catedrático do Programa em Teoria da Literatura e do Departamento de Estudos Anglisticos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Tem publicações sobre diversos tópicos de Literatura Inglesa, Norte-Americana e Portuguesa.

**Antonio Sáez Delgado**

## A receção de Fernando Pessoa em Espanha nos anos quarenta: entre o âmbito estético e o ideológico

### Resumo

A receção de Fernando Pessoa em Espanha nos anos quarenta, após a Guerra Civil, apresenta um campo interessante de trabalho em que encontramos elementos de natureza estética e ideológica em diálogo ou confronto permanente. Num tem-

po marcado radicalmente pela nova realidade social e política do pós-guerra, a receção de Fernando Pessoa define uma baliza fundamental nas relações literárias e culturais entre os dois países, que agora convém revisitar à luz de novos elementos de análise.

### Nota Biográfica

Professor da Universidade de Évora e investigador do Centro de Estudos Comparatistas (FLUL). Especialista nas relações entre os escritores ibéricos modernistas, é autor de livros e artigos sobre as relações de Fernando Pessoa com Espanha, o mais recente dos quais é *Pessoa y España* (2015). Como tradutor da obra de Pessoa, publicou edições em espanhol do *Libro del desasosiego* (2014) e de *Ibéria. Introducción a un imperialismo futuro* (2013).

**Arnaldo Saraiva**

Comissão Científica

## Mesa de Discussão: História dos Congressos Pessoaanos

### Nota Biográfica

Professor emérito da Universidade do Porto, de cuja Faculdade de Letras foi professor de literatura portuguesa, francesa, brasileira e de literaturas orais e marginais, tendo também ensinado na Universidade da Califórnia em Santa Barbara (1978-1979), na Universidade de Paris – Sorbonne Nouvelle (1993-1994) e na Universidade Católica Portuguesa – Porto (2003-2009) e feito cursos ou conferências em universidades de numerosos países. Foi membro da direcção da Cooperativa Árvore, presidente do Conselho Geral do Boavista Futebol

Clube, fundador do Centro de Estudos Pessoaanos, presidente da Fundação Eugénio de Andrade, cronista do *Jornal de Notícias*, *Público*, *Diário de Notícias* e *Jornal do Fundão*, director das revistas *Persona*, *Terceira Margem* e *Cadernos de Serrúbia*, colaborador da Radiotelevisão Portuguesa e da Radiodifusão Portuguesa e actor em filmes de Luís Galvão Teles, António Reis, Saguenail e Joaquim Pinto. Sócio correspondente da Academia Brasileira de Letras, é autor de extensa bibliografia (ensaio, poesia, crónica e tradução).

**Bartholomew Ryan**

## Aplicando nonregionalism e indefiniteness of soul de Pessoa ao cosmopolitismo radical e à pluralidade da raça

### Resumo

Nesta apresentação, focar-me-ei no *nonregionalism* e *indefiniteness of soul* de Pessoa, aplicando-os à possibilidade e actividade contemporânea do cosmopolitismo radical e da pluralidade da raça. Estes termos de Pessoa encontram-se numa carta, não publicada em vida, de 1916 (durante a Primeira Guerra Mundial), no contexto da promoção da revista modernista *Orpheu*. Tomando estas palavras e respectivo parágrafo (que declara também que os sensacionistas portugueses são «cosmopolitas e universais») como ponto de partida, defenderei que as estratégias de espionagem

de Pessoa, bem como as suas poesias heteronímica e mitologia criativa, destacam e penetram de forma brilhante no papel incessantemente mutável da linguagem, da localização, do exílio, das máscaras e da metafísica desalojada humanas. Juntos, estes aspectos abrem e expressam a possibilidade de transformação de culturas europeias em culturas globais, do estado de ordem espiritual e geopolítica do *nomos* num estado *nómada*, e da pluralidade do sujeito numa pluralidade de raça.

### Nota Biográfica

Nascido em Dublin, Bartholomew Ryan é investigador de pós-doutoramento no Instituto de Filosofia da Universidade Nova de Lisboa (IFILNOVA). Os seus trabalhos académicos e criativos giram em torno dos motivos da transformação, do modernismo filosófico e da pluralidade do sujeito, considerando as máscaras, as viagens e as (múltiplas) identidades que definem a condição humana da modernidade. Entre as suas várias publicações, destacam-se os livros *Nietzsche e Pessoa: Ensaio* (co-editor, 2016), *Nietzsche and the Problem of Subjectivity* (co-editor, 2015), e *Kierkegaard's Indirect Politics: Interludes with Lukács, Schmitt, Benjamin and Adorno* (2014). Coordena a secção «Pessoa e a Filosofia» no AELab da Universidade Nova de Lisboa. Estudou na Universidade de Aarhus, Dinamarca (Doutoramento, 2006); no University College, Dublin (Mestrado, 2002), onde ganhou o Professor Magennis Prize para o primeiro lugar no ano em Filosofia Europeia; e no Trinity College, Dublin (Licenciatura, 1999) em Filosofia e Ciência Política. Foi professor no Bard College Berlim durante três anos, e ensinou nas universidades de Oxford, Aarhus, Dublin e Lisboa. Também escreveu teatro e é compositor e líder da banda internacional The Loafing Heroes.

**Bernard Mcguirk**

## Pessoa (e Derrida) sob rasura

### Resumo

Quiçá pareça profundamente estranho àqueles pessoanos entranhados num cânone Vida-e-Obra, ao invés de enveredarem por um analítico Obra-como-Texto, libertarem-se da questão «Mas eu, quem sou eu?». Esta abordagem à assinatura é um sinal da sua devoção tanto a Fernando Pessoa *qua* autor quanto ao *corpus* fenomenológico textual designado por «Fernando Pessoa», sempre entre aspas, e desse modo já e sempre a re-ler... ou, assim sendo, (perdoe-se a ousadia do pré-eco) *escrevível*? Qualquer que seja a «resposta quimérica à questão “Mas eu, quem sou eu?”, “Conheço-me e não sou eu”», o último verso do poema que se inicia com «Gato que brincas na rua», apenas muito raramente terá sido entendido pelos presumíveis especialistas *cognoscenti* como um aviso para que o autor *qua* sujeito fosse deixado em paz; para que o efeito não fosse tomado senão como texto:

Ser poeta não é ambição minha.

É a minha maneira de estar sozinho.

### Nota Biográfica

Ocupou em Nottingham os cargos de diretor do Departamento de Spanish Portuguese and Latin American Studies e do Postgraduate School of Critical Theory, tendo recebido o prémio inaugural Lord Dearing por distinção na área de ensino e aprendizagem. Entre 1996 e 1998 foi presidente da Associação de Hispanistas da Grã-Bretanha e Irlanda e, em 2002, recebeu a comenda da Ordem de Mérito (Portugal). É ainda presidente do Centre for the Study of Post-Conflict Societies.

Desenvolveu seminários e palestras em diversos países sobre temas relacionados com literaturas e culturas românicas e orientou projetos de investigação nas áreas de pesquisa do estruturalismo e pós-estruturalismo, tendo supervisionado até à data 35 teses de doutoramento.

Na área dos estudos de reconstrução e reconciliação pós-conflito, os seus projetos de investigação mais recentes debruçam-se sobre representações do conflito Malvinas/Falklands e do seu impacto em literatura, cinema e *cartoons* políticos. Encontra-se de momento escrevendo um segundo livro, *It Breaks Two to Tangle: Political Cartoons of the Falklands-Malvinas War*, no seguimento da sua publicação anterior, *Falklands/Malvinas: An Unfinished Business*. Dedicou-se na sua pesquisa ao interface entre pós-estruturalismo e produção literária, tendo escrito sobre a noção de *animot* (Jacques Derrida) em relação à literatura africana de expressão portuguesa e ao «Black Atlantic», bem como sobre *Sostiene Pereira*, de Antonio Tabucchi. Estes projetos fazem parte de um interesse alargado em literaturas de guerra e culturas pós-conflito. Entre as suas publicações contam-se *Three Persons on One: a Centenary Tribute to Fernando Pessoa*, *Latin America Literature: Symptoms Risks and Strategies of Poststructuralist Criticism*, *Poesia de Guerra*, *Haroldo de Campos in Conversation* and *Gabriel García Márquez: New Readings*. O seu último livro intitula-se *Erasing Fernando Pessoa*.

**Bruno Fontes**

## Os filmes de Fernando Pessoa: Escrita, cinema e cânone

### Resumo

A comunicação propõe a análise de dois filmes que retratam diferentes aspetos da vida e da obra de Fernando Pessoa – *Conversa Acabada* (1981) e *Filme do Desassossego* (2010), ambos de João Botelho – através de uma abordagem do cruzamento teórico entre a literatura e o cinema que não se submete ao paradigma do estudo das transposições interssemióticas.

Tendo em conta que estes filmes põem em causa os padrões narrativo-representativos e procuram uma conceção de cinema *artificial* e *opaca*, será convocada a questão do dispositivo no campo da teoria fílmica, entendido (na esteira de Serge Daney ou de Jacques Aumont) enquanto artefacto, tecnologia ou conjunto de práticas, e também a sua articulação com a reflexividade (à luz de Robert Stam). Esta argumentação pretende demonstrar que colocar o dispositivo em evidência não é apenas uma ação de desvelamento das ferramentas de produção da obra, mas antes, e sobretudo, uma postura teórica, em muitos pontos análoga à que caracteriza a obra literária que lhes serve de base.

Então, mais do que «como», é necessário compreender «por que razão» a reflexividade subverte a «normal» representação das marcas de enunciação do discurso fílmico nas duas películas. Para esse efeito, será evidenciada a importância da intermedialidade (ou seja, algo que está entre *media*) operando entre a materialidade da escrita e a

materialidade do filme, evidenciando assim a fundamental impureza (no sentido de André Bazin) deste e ampliando a compreensão das relações entre a imagem em movimento e a prática literária. Impõe-se, portanto, um estudo da representação dos atos de escrita destes filmes, atentando nas diferentes refrações intermediais e reflexivas entre os seus elementos visíveis, legíveis e oralmente realizados, e compreender como a relação intermedial entre escrita e filme produz uma subversão da ilusão de representação fílmica.

Perante estas relações entre a escrita literária e a fílmica, será finalmente examinada a forma como os filmes convivem com a formação e com a consolidação do legado literário pessoano, dado que o facto de Botelho ter tido acesso à arca de Pessoa durante a produção de *Conversa Acabada* possibilitou um trabalho de exploração e de utilização da obra literária que relançou poderosamente a mitologia pessoana como uma máquina de produção textual sem fim e a consolidação da sua imagem enquanto uma «arca cheia de gente» (Antonio Tabucchi), trabalho esse reavivado pela filologia posterior.

### Nota Biográfica

Licenciou-se em Estudos Portugueses e Lusófonos na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, e concluiu, na mesma instituição, o mestrado em Estudos Artísticos, na área de estudos fílmicos, com a defesa da tese «Num mundo sempre *noir*: um estudo do *film noir* moderno, seguido de uma análise de *Chinatown*, de Roman Polanski» (2011). Tem desenvolvido atividades em conjunto com diversas associações culturais em Coimbra, no Porto e na Figueira da Foz. As suas áreas de interesse centram-se no diálogo do cinema com as outras artes, das quais se destacam a literatura e a música, e na análise da arte e da cultura de massas na sociedade contemporânea.

Está neste momento a frequentar o doutoramento em Materialidades da Literatura na Universidade de Coimbra, no âmbito do qual está a desenvolver uma tese acerca da representação da escrita na imagem fílmica nos casos em que o dispositivo é utilizado de forma reflexiva, com a orientação científica do professor doutor Osvaldo Manuel Silvestre (orientador) e do professor doutor Ricardo Namora (coorientador).

### Caio Gagliardi

## Sujeitos à deriva: identidade e alteridade em Soares, Aguilulfo e Zelig

### Resumo

Um dos grandes temas da poesia de Fernando Pessoa, diretamente relacionado ao que se costuma identificar por *modernidade*, é o problema da identidade lacunar. A angústia do sujeito consciente de seu vazio subjetivo está associada, em contrapartida, à sua afirmação na linguagem. Propomos desenvolver esse tema axial da obra pessoana a partir da associação de três sujeitos culturais à deriva: Bernardo Soares; o cavaleiro Aguilulfo, do romance fantástico *Il cavaliere inesistente* (1959), de Italo Calvino; e o *chameleon man* Richard Zelig, do documentário ficcional *Zelig* (1983), de Woody Allen.

### Nota Biográfica

Professor da Universidade de São Paulo na área de Literatura Portuguesa desde 2008. Realizou pós-doutorado no Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali da Università degli

Studi di Roma «La Sapienza» (UNIROMA/2014) e no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (USP/2008), doutorado em Teoria e História Literária (UNICAMP/2005), mestrado em Teoria Literária (UNICAMP/2000) e graduação em Letras (UNICAMP/1997). É pesquisador da obra de Fernando Pessoa, sobre quem leciona, publica e orienta pesquisas sistematicamente, e coordenador do Grupo de Pesquisa Estudos Pessoaanos ([estudospessoanos.fflch.usp.br/](http://estudospessoanos.fflch.usp.br/)).

### Clara Riso

Directora da Casa Fernando Pessoa  
Comissão Organizadora

### Nota Biográfica

Formada em Línguas e Literaturas Modernas – Estudos Portugueses pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, tem um mestrado em Literatura Comparada, pela mesma Faculdade, com a tese *Livros de folhetos: memória e montagem – os casos de Carlos de Oliveira e Herberto Helder*. É pós-graduada em Cultura Portuguesa Contemporânea pelo Instituto Camões / Universidade Aberta. Tem um Mestrado em Português Língua Segunda/Língua Estrangeira pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde apresentou a tese *Mobilidade artística transnacional*. Desempenhou funções nas áreas da Produção e da Internacionalização junto de colectivos artísticos e coordenou as duas edições de *Grandes Lições*, publicações do programa Gulbenkian de cultura contemporânea – Próximo Futuro, bem como a edição *Melankólia ezerrel* (Budapeste, 2013), antologia da literatura dramática portuguesa contemporânea. Foi investigadora do Centro de Estudos de Teatro e do Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Entre 2004 e 2014 foi lei-

tora do Instituto Camões, tendo sido responsável pelo Centro de Língua Portuguesa desse instituto em Budapeste (Hungria) e em Belgrado (Sérvia), contexto em que foi também co-responsável pela acção cultural externa.

### Dalila Milheiro

## Fernando Pessoa pela voz de Ana Hatherly

### Resumo

A nossa proposta de comunicação visa destacar os ecos pessoanos na obra literária de Ana Hatherly e os estudos que a escritora-ensaísta dedicou a um dos seus poetas de referência que sempre admirou. A influência de Fernando Pessoa na poética hatherlyana será abordada numa perspectiva intertextual dos temas e das relações dicotómicas: cânone poético tradicional/poética da modernidade-subversão; sentir/pensar; ficção/realidade, nomeadamente nos poemas *As aparências* (1959), *A dama e o cavaleiro* (1960), *Príncipe e A chuva oblíqua é um convite à inclinação do teu ombro* (1965), a série *Noite Canto-te Noite* (1968), *O poeta é um guardador* (1983), *A máscara da palavra e No fundo azul* (1998), a primeira *variação* das *Elegias de Duíno* (1999), *Um calculador de improbabilidades* (2001), *Quase Égloga* (2003).

É também nossa intenção evidenciar as referências ao maior poeta português do século XX em duas obras que Ana Hatherly tão originalmente criou: *Anacrusa-68 sonhos* e *463 Tisanas*, jogos verbais com o seu nome. Em *Anacrusa*, a autora registou e selecionou sonhos escritos ao longo de vinte anos. Estes textos de origem onírica são enigmáticos e um deles contempla Fernando Pessoa. Debruçar-nos-emos sobre esse sonho de 12 de setembro de 1970, revelando também uma

interpretação-homenagem por parte de Ernesto Sousa. A obra *463 Tisanas* compila originais criações publicadas por Ana Hatherly desde os anos 60. Deter-nos-emos em quatro tisanas – a 114, a 230, a 234 e a 269 – onde surgem alusões a Pessoa/Casa Fernando Pessoa. A partir destas peculiares produções literárias pretendemos configurar a imagem pessoana num quadro de intersecções entre cultura, sociedade, identidade e escrita, fazendo da sua obra um *locus* privilegiado de análise.

### Nota Biográfica

Doutoranda em Estudos Portugueses, especialidade em Literatura e Cultura Portuguesas (séculos XIX-XX), na Universidade Aberta, com uma tese sobre Ana Hatherly. Possui o mestrado em Estudos sobre as Mulheres pela Universidade Aberta (2004) e a licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas, variante de Estudos Portugueses pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (1993). É investigadora do Centro de Estudos das Migrações e Relações Interculturais (CEMRI) da Universidade Aberta, no Grupo de Investigação em Estudos sobre as Mulheres – Género, Sociedade e Cultura. O último trabalho publicado foi o verbete sobre Ana Plácido para o *Feminae – Dicionário Contemporâneo*.

## Eduardo Lourenço

Comissão Científica

### Mesa de Discussão: Fernando Pessoa ou o labirinto do espaço interior

#### Nota Biográfica

Filósofo e ensaísta português, lecionou cultura portuguesa em diversas universidades, nomeadamente em Nice, de 1965 a 1989.

A sua vastíssima obra publicada abarca uma grande variedade de temas filosóficos, políticos, culturais, religiosos e literários. São particularmente relevantes os seus trabalhos sobre a Europa. Especialista em Fernando Pessoa, Camões ou Antero de Quental, os seus estudos literários são dedicados sobretudo à poesia.

Dos seus livros destacam-se *Fernando Pessoa Revisitado* (1973), *Tempo e Poesia* (1974), *O Labirinto da Saudade* (1978), *Poesia e Metafísica* (1983), *Fernando, Rei da Nossa Baviera* (1986), *Nós e a Europa ou as Duas Razões* (1988), *L'Europe introuvable* (1991), *O Canto do Signo* (1994), *O Esplendor do Caos* (1998), *Portugal como Destino, seguido de Mitologia da Saudade* (1999), *A Noite Intacta. (I)recuperável Antero* (2000), *A Morte de Colombo. Metamorfose e Fim do Ocidente como Mito* (2005).

Recebeu numerosas distinções, entre as quais o Prémio Europeu de Ensaio Charles Veillon (1988), o Prémio Camões (1996), o Prémio Pessoa (2011) e o Prémio da Academia Francesa (2016).

A Fundação Calouste Gulbenkian publicou recentemente o III Volume das Obras Completas, *Tempo e Poesia*, com organização Carlos Mendes de Sousa.

## Fernando Martinho

Comissão Científica

### Mesa de Discussão: História dos Congres- sos Pessoaanos

#### Nota Biográfica

Professor aposentado da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde se licenciou em Filologia Germânica e se doutorou em Literatura Portuguesa, e em cujo Departamento de Literaturas Românicas leccionou, entre outras cadeiras, Teoria da Literatura e Estudos Pessoaanos. Anteriormente, foi leitor de Português nas Universidades de Bristol (U.K.) e Santa Barbara, Califórnia.

Publicou dois livros de poemas, em 1970 e 1980, *Resposta a Rorschach* e *Razão Sombria*, e figura em diversas antologias. Como ensaísta e investigador, tem-se dedicado predominantemente ao estudo da Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea. As suas publicações, para além especialmente dos ensaios vindos a lume nas revistas *Colóquio/Letras* e *Relâmpago*, incluem *Pessoa e a Moderna Poesia Portuguesa*, com duas edições em 1983 e 1991, e *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*, 1996 (Prémio de Ensaio, *ex-aequo*, do Pen Clube Português), com uma segunda edição em 2013. Coordenou, para o Instituto Camões, em 2004, *Literatura Portuguesa do Século XX*, em que também se ocupou do capítulo respeitante à Poesia. Em 2015 recebeu o Tributo de Consagração da Fundação Inês de Castro.

## Fernando Pinto do Amaral

Moderador

### Mesa de discussão: Contemporâneos de Pessoa

#### Nota Biográfica

Escritor e professor da Faculdade de Letras de Lisboa. Frequentou o curso de Medicina, mas veio a licenciar-se em Letras, completando o mestrado e o doutoramento em Literatura Portuguesa. Publicou 15 livros, divididos entre a poesia, a ficção, o ensaio, obras para a infância, etc. Exerceu crítica literária e traduziu Baudelaire, Verlaine e Borges, entre outros. Recebeu diversos prémios, entre os quais o Prémio Goya 2008 na categoria de Melhor Canção, pelo «Fado da Saudade». É desde 2009 comissário do Plano Nacional de Leitura.

## Flávio Rodrigo Penteado

### Ideias teatrais de Fernando Pessoa

#### Resumo

Sabe-se que Pessoa sublinhou a «substância dramática» de sua obra, relacionando tal característica à heteronímia. No entanto, qual seria sua concepção de «drama»? Embora seja possível afirmar que se encontre formulada em textos dispersos, como que em estado latente, tal noção está longe de ser estável. Assim, a comunicação propõe focalizar um extenso ensaio projetado por ele em torno do gênero dramático.

À parte a amplitude das referências cultivadas

pelo autor, este longo texto inacabado faz questão de explicitar os vínculos que sustenta com a peça *Octavio*, escrita por um dramaturgo português contemporâneo seu, Vitoriano Braga. O estudo faz referência, ainda, a um autor russo que viveu na mesma época, Nicolas Evreinoff, cuja peça *The theater of the soul* aparenta ser mais familiar aos «dramas estáticos» pessoaanos. Por certo, as ideias teatrais que Pessoa mobiliza em tais dramas pouco se assemelham àquelas então disseminadas em Portugal, estando suas referências situadas no estrangeiro, sobretudo na tradição de língua inglesa. Efetivamente, aquela modalidade teatral mantém franco diálogo com Maeterlinck, mas remonta também a Browning, Wilde e Yeats. Logo, uma peça como *O Marinheiro* parecerá extravagante apenas se comparada com a dramaturgia portuguesa da época.

#### Nota Biográfica

Mestre em Literatura Portuguesa pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), tendo defendido a dissertação «O teatro da escrita em Fernando Pessoa», a propósito do conceito de drama na obra do escritor. Atualmente, elabora tese de doutoramento na mesma instituição, propondo-se a situar os «dramas estáticos» pessoaanos em relação à moderna dramaturgia europeia. Seus artigos mais recentes são «The Art of Drama According to Browning and Pessoa» (*Portuguese Literary & Cultural Studies*, v. 28, 2015) e «O efeito de verdade do Dia Triunfal» (*Revista Estranhar Pessoa*, n.º 1, 2014). Integra o grupo «Estudos Pessoaanos», sob coordenação de Caio Gagliardi na FFLCH-USP.

**Helder Macedo**

## Mesa de Discussão: Contemporâneos de Pessoa

### Nota Biográfica

Doutorado pela Universidade de Londres, King's College, onde foi *Camoens professor of Portuguese* e é *emeritus professor*. É *research fellow* da Universidade de Oxford e foi professor visitante de várias universidades. A sua obra ensaística inclui mais de duzentos artigos e doze livros de estudos medievais, renascentistas e modernos. É autor de oito livros de poesia e de seis romances, traduzidos em várias línguas. Fundou a revista *Portuguese Studies*, foi director associado do Instituto de Estudos Românicos da Universidade de Londres, presidente da *Modern Humanities Research Association* e presidente da Associação Internacional de Lusitanistas, de que é presidente honorário. Em Portugal, é membro da Academia das Ciências de Lisboa e foi secretário de Estado da Cultura.

**Humberto Brito**

## Poemas vs. Fotografias

### Resumo

Na sua *Tábua Bibliográfica* (1928), Fernando Pessoa escreveu, enigmaticamente, a respeito dos seus heterónimos, que «Tudo isto constará de biografias a fazer, acompanhadas, quando se publicarem, de horóscopos e, talvez, de fotografias.» Esta referência a fotografias costuma ser tomada por blague. Procurando extrair de uma selecção de excertos de Pessoa uma ideia de fotografia, a minha comunicação proporá uma leitura diferente daquela passagem da *Tábua*, descrevendo algumas implicações da relação entre essa ideia de fotografia e o ideal poético encarnado por Alberto Caeiro.

### Nota Biográfica

Escreve e fotografa. Trabalha actualmente como investigador no Instituto de Filosofia da Nova e no Programa em Teoria da Literatura, em Lisboa. Fundou e dirige a *Forma de Vida*. Escreve sobre fotografia e livros de fotografia para o *Observador*.

**João Dionísio**

## Pessoa bilingue

### Resumo

A comunicação procura discutir o conceito de bilinguismo na poesia de Fernando Pessoa, tendo em consideração os documentos do espólio pessoano guardado na Biblioteca Nacional de Portugal. A primeira parte é ocupada por um enquadramento com uma vertente biográfica e com outra vertente relativa à reflexão de Pessoa sobre os papéis das línguas vivas, bem como sobre a viabilidade de uma língua internacional. Depois, propõe-se uma comparação entre a função de línguas (que não o português) usadas na poesia que publicou em vida e os casos de bilinguismo observáveis nos materiais de arquivo. Fora da identificação, nestes casos, de uma função paratextual, sugere-se que as raras experiências de uso de várias línguas na génese da poesia pessoana indicam corresponder a uma etapa bastante inicial da construção poética.

### Nota Biográfica

Professor da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Responsável por três volumes da edição crítico-genética de Fernando Pessoa, prepara um livro de ensaios sobre o espólio pessoano.

**Jorge Uribe**

## «Seguro assento na columna firme»? Fluxo e contracção no nascimento de Ricardo Reis entre os papéis pessoanos

### Resumo

A obra de Ricardo Reis, como a dos outros heterónimos, funda-se em afirmações de completude e de acabamento que são postas em causa pela realidade material do espólio pessoano; objeto inacabado e provisório por natureza. Uma leitura aprofundada da obra não deve descartar nenhuma destas duas condições aparentemente contraditórias. Pelo contrário, a nossa atenção de leitores cativados vê-se convidada, pelo facto mesmo de existir um espólio, a aproveitar das possibilidades significativas de um discurso intervalar que identifica aspirações, intenções, recalques e frustrações. A génese da escrita de Ricardo Reis, e da biografia que pretende um vulto individual para esse estilo literário, manifesta diversas fases de trabalho que deixaram uma ampla quantidade de vestígios. Esses vestígios não são unidireccionais, e nem sempre é claro que pertençam a um mesmo *corpus*; alguns deles sugerem um Ricardo Reis diferente, na vida e na escrita, daquele que Pessoa nos legou como quase-definitivo em 1935, e todos eles, postos em relação, revelam a gradual construção de um estilo de escrita que somos impelidos a reconhecer como *de* uma pessoa. Os possíveis Reis *abortados* no caminho em direção a «o Ricardo Reis» são parte da diversidade necessária do processo evolutivo que a obra pessoana



traça e que pode ser reconstruído, embora esse processo tenha sido negado pelo seu autor, Fernando Pessoa, que nos garantiu que ele não evoluía, senão que VIAJAVA.

### Nota Biográfica

Graduado em Humanidades e Literatura pela Universidad de los Andes (Bogotá) e doutor em Teoria da Literatura pela Universidade de Lisboa, com uma tese dedicada a recepção das obras de Oscar Wilde, Walter Pater e Matthew Arnold na formação do conceito de despersonalização dramática que subjaz o heteronimismo pessoano. Desde 2010 integra o projeto de investigação Estranhar Pessoa e nos últimos anos organizou, co-editou e contribuiu para várias edições da obra de Fernando Pessoa, entre as quais *Obra Completa de Álvaro de Campos* (2014) e *Sebastianismo e Quinto Império* (2011). Tem traduzido para espanhol autores de língua portuguesa como Pessoa, Eça de Queirós, Pepetela e Mário de Andrade e atualmente reside no Brasil, vinculado como pesquisador pós-doutoral na Universidade de São Paulo.

Acaba de publicar *O Planeamento Editorial de Fernando Pessoa* com Pedro Sepúlveda (INCM, 2016) e *Obra Completa de Ricardo Reis* com Jerónimo Pizarro (Tinta-da-china, 2016).

## José Blanco

Comissão Científica

## Mesa de Discussão: História dos Congressos Pessoanos

### Nota Biográfica

Licenciado em Direito pela Universidade de Lisboa, fez toda a sua vida profissional na Fundação Calouste Gulbenkian, de cujo Conselho de Administração foi membro desde 1974 até se jubilar em 2004. Desde 1983 vem realizando trabalhos de investigação e divulgação da obra do poeta Fernando Pessoa, em Portugal e no estrangeiro. Participou em numerosos congressos e seminários internacionais de estudos pessoanos e proferiu conferências sobre Pessoa em vários países. Foi comissário das exposições pessoanas apresentadas em Paris e em Londres (1985). É doutor *Honoris Causa* pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e *honorary fellow* do King's College, de Londres. Publicou várias obras sobre Fernando Pessoa, de que se destacam os dois volumes de *Pessoana. Bibliografia Passiva, Selectiva e Temática* (Assírio & Alvim, Lisboa, 2008).

## José Gil

## Mesa de Discussão: Os espaços interiores de Fernando Pessoa

### Nota Biográfica

Nasceu em Moçambique e doutorou-se em Filosofia na Universidade de Paris, com um estudo sobre «O Corpo como Campo de Poder» sob a orientação de François Châtelet. Colabora com revistas portuguesas e estrangeiras de várias áreas e é autor de algumas entradas na Enciclopédia Einaudi. Publicou ensaios sobre a Filosofia do Corpo, sobre Estética, Dança e Artes Visuais, sobre Fernando Pessoa e Filosofia Política. Foi professor catedrático na Universidade Nova de Lisboa e *directeur de programme* do Collège International de Philosophie de Paris.

Algumas das suas obras estão publicadas no Brasil e traduzidas em Espanha, França, Itália, Sérvia e EUA.

Publicou recentemente *Ritmos e Visões* (Relógio d'Água, 2016).

## Kenneth David Jackson

## Desassossegos Marítimos em Fernando Pessoa

### Resumo

Contempla a figura do marinheiro em obras de Fernando Pessoa, na peça *O Marinheiro*, na «Ode Marítima» de Álvaro de Campos, nos contos até recentemente inéditos, «A Perversão do Longe» e

«A Perda do Hiato Nada» e no poema «Ascensão de Vasco da Gama», de *Mensagem*.

### Nota Biográfica

Professor de literatura luso-brasileira na Universidade de Yale. Completou o doutorado com Jorge de Sena na Universidade de Wisconsin. Interessa-se pelos movimentos modernistas na literatura e nas outras artes, na cultura portuguesa na Ásia, na literatura luso-brasileira, na poesia, música e etnografia. Entre os seus livros contam-se *Machado de Assis: A Literary Life* (Yale, 2015), *Adverse Genres in Fernando Pessoa* (Oxford, 2010) e *Portugal: A Primeiras Vanguardas* (Vervuert, 2003). Publicou um estudo de verso crioulo indo-português, *Sing Without Shame* (Amsterdão e Macau, 1990, trad. port. *Canta sem Vergonha*, 1996), um álbum fotográfico, *A Presença Oculta: 500 Anos de Cultura Portuguesa na Índia e no Sri Lanka* (Macau, 1995) e em Portugal *Os Construtores dos Oceano, De Chaul a Batticaloa: As Marcas do Império Marítimo Português na Índia e no Sri Lanka* (2005) e três CD de gravações de música crioula na série *A Viagem dos Sons* (Lisboa, EXPO '98/CNCDP, 1998). O CD-ROM *Luís de Camões and the First Edition of The Lusíads, 1572* foi lançado na FLAD em 2003. Escreveu o verbete sobre a primeira edição d'*Os Lusíadas* no *Dicionário de Camões*. Contribuiu para a *Colóquio/Letras* com uma bibliografia brasileira desconhecida sobre Fernando Pessoa dos anos 50. Pesquisou no Brasil, na Índia e no Sri Lanka, foi professor da Fulbright no Brasil e atuou nos EUA como violoncelista em várias orquestras e num quarteto de cordas.

**Madalena Lobo Antunes**

## Bernardo Soares, Subalterno: Pessoa para além de Marx

### Resumo

Esta comunicação tratará da relação de Bernardo Soares com o trabalho, nomeadamente com a sua condição de subalterno. Bernardo Soares convive diariamente com as personagens que habitam o escritório do Patrão Vasques e tem bastante a dizer sobre elas. Algumas ocupam um lugar privilegiado na psique do ajudante de guarda-livros e, claro, no *Livro do Desassossego*. Contrariamente à tarefa que se auto-impõe, a escrita do livro, a sua profissão, a de ajudante de guarda-livros, parece representar a simplicidade de uma tarefa monótona e, por isso, desejável, enquadrada num colectivo, uma máquina que funciona como uma orquestra orientada pela batuta do patrão Vasques. Esta comunicação pretende confrontar a condição de Bernardo Soares com o conceito de trabalho alienado de Marx, e analisar as características extra-sociais e apolíticas da sua posição. Podemos considerar que, nesta instância, Pessoa se coloca para além de Marx, não em termos da doutrina política por ele concebida, mas através do desenho de uma outra mundivisão apolítica, em que a condição de subalterno é desejada por conferir segurança e conforto e por libertar a psique do narrador livre para a escrita do *Livro do Desassossego*. a'comes to examining innovative ina, apolr que, nesta instial e plarxve. the inclusion of Pessoa'comes to examining innovative

### Nota Biográfica

Encontra-se presentemente a terminar o doutoramento na Faculdade de Ciências Sociais e

Humanas da Universidade Nova de Lisboa, no centro de investigação IELT (Instituto de Estudos de Literatura e Tradição). Recebeu uma bolsa de doutoramento da FCT (2011-2015) e faz parte da equipa do projecto de investigação Estranhar Pessoa. Tem apresentado diversas comunicações em colóquios nacionais e internacionais considerando a obra de Fernando Pessoa sob a perspectiva da influência literária, nomeadamente da literatura de língua inglesa, e tem também publicado artigos sobre modernismos comparados.

**Manuel Portela**

## Atos de Escrita no Livro do Desassossego

### Resumo

No *Arquivo LdoD*, o *Livro do Desassossego* foi transformado numa máquina literária. A codificação e programação do Arquivo permitem combinar funcionalidades de representação genética e crítica com funcionalidades de simulação da performatividade literária, isto é, do campo de relações dinâmicas entre escrita, leitura, edição e livro. Ao fazer do *Livro do Desassossego* um objeto legível e manipulável computacionalmente, em múltiplas escalas e a partir de diferentes posições, o *Arquivo LdoD* torna possível experimentar com a natureza da escrita, da leitura, da edição e do livro. Serão usadas algumas das funcionalidades do Arquivo para interrogar os atos de escrita no *Livro do Desassossego*. Por outras palavras: que forma é possível dar à pergunta *o que é um ato de escrita* quando a pergunta é formulada através desta máquina?

### Nota Biográfica

Professor no Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade

de Coimbra, onde dirige o Curso de Doutoramento FCT «Estudos Avançados em Materialidades da Literatura». É membro do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, sendo o investigador responsável pelo *Arquivo LdoD* (<https://ldoc.uc.pt>), um arquivo digital dedicado ao *Livro do Desassossego* a publicar em breve. Na última década e meia tem investigado a digitalização da literatura, tendo criado diversos programas no domínio das humanidades digitais. O seu último livro intitula-se *Scripting Reading Motions: The Book and the Computer as Self-Reflexive Machines* (MIT Press, 2013).

**Manuela Parreira da Silva**

## Fernando Pessoa e António Mora: polémica em tempo de guerra

### Resumo

Fernando Pessoa, ele-próprio e o «filósofo» António Mora escrevem profusamente sobre a Primeira Guerra Mundial, analisando e discutindo as causas e circunstâncias do conflito. Muitos textos, na grande maioria inéditos, documentam os seus pontos de vista divergentes, as suas discordâncias. Reproduz-se por assim dizer, metonimicamente, ao nível do teatro heteronímico, o confronto vivido no outro teatro, o das operações políticas e militares.

### Nota Biográfica

Professora da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (Universidade Nova de Lisboa) e membro integrado do IELT (Instituto de Estudos de

Literatura e Tradição). Dedicou-se, desde 1988, ao estudo do espólio pessoano, sendo responsável por várias edições, nomeadamente, Fernando Pessoa, *Correspondência Inédita* (1996); Fernando Pessoa, *Correspondência* (2 volumes, 1998, 1999); Ricardo Reis, *Poesia* (2000); Fernando Pessoa, *Poesia* (3 volumes, 2005-2006), em colaboração; Ricardo Reis, *Prosa* (2006); *Cartas de Amor de Fernando Pessoa e Ofélia Queiroz* (2012); Fernando Pessoa, *O Regresso dos Deuses e Outros Escritos de António Mora* (2013); Fernando Pessoa, *Cartas, Visões e Outros Textos do Sr. Pantaleão* (2014), em colaboração.

**Mariana Gray de Castro**

Comissão Organizadora

## Shakespeare, Pessoa e a invenção dos heterónimos

### Resumo

Os heterónimos de Fernando Pessoa: esboço da árvore genealógica inglesa. Esta comunicação explorará os principais ramos da árvore genealógica inglesa dos heterónimos de Fernando Pessoa: tios como Oscar Wilde, Samuel Taylor Coleridge e John Keats, e irmãos adotivos como Ezra Pound, T. S. Eliot e James Joyce. Terminará por vos tentar convencer de que a maior influência literária de Pessoa, no contexto da heteronímia – o verdadeiro pai dos heterónimos – foi William Shakespeare.

### Nota Biográfica

Fez o mestrado na Universidade de Oxford (tese sobre Fernando Pessoa e Oscar Wilde) e o douto-

ramento no King's College, em Londres (tese sobre Pessoa e Shakespeare). É agora pós-doutoranda nas universidades de Oxford e Lisboa, onde continua a explorar a relação entre Pessoa e os escritores em língua inglesa que mais o influenciaram.

Professora convidada na Universidade de Oxford desde 2006 (Literatura Portuguesa e Brasileira; um trimestre por ano). Lecionou um curso de pós-graduação no Programa em Teoria de Literatura (Universidade de Lisboa).

## Marisa Mourinha

# A utilidade do inútil: o papel da literatura na vida e na obra de Fernando Pessoa

### Resumo

Plural, polifónico, no limite do contraditório, Fernando Pessoa deixou-nos, mais do que uma obra, toda uma literatura – além de um programa cultural, literário, filosófico, quando não político. Da sua obra édita à inédita, emergem continuamente manifestações de uma matriz comum, picos de uma cordilheira que aparenta ficar sempre parcialmente submersa, assente numa série de concepções que aparecem explícitas em textos teóricos e que assomam recorrentemente, de forma nem sempre tácita, nas obras de alguns dos heterónimos. O próprio jogo da heteronímia, aliás, constitui em si uma poderosa declaração de princípios e um programa filosófico, que vemos simultaneamente actuado e prescrito na produção deste autor.

O que propomos é um percurso temático pela

obra de Pessoa, em que se torna visível aquele que consideramos ser um fio condutor da obra: uma filosofia de vida que prega a suma utilidade do inútil, o valor do belo e do bom – de um belo e de um bom cujos conceitos são herdados de um idealismo platónico. De *O Guardador de Rebanhos* à *Mensagem*, procuraremos ilustrar a aparente contradição que enforma o conjunto da obra do autor, em que um espírito de missão, aliado a uma ideia de predestinação, se conjugam de modo a resultar que, se por um lado «a vida não basta», por outro lado «viver não é preciso».

Esta postura inscreve-se numa longa tradição, que passa pelo pensamento gnóstico e pela literatura utópica renascentista, e que constitui, talvez de uma forma não aparente, uma linha de força do *Livro do Desassossego*, naquilo em que nele ora se postula, ora se aspira a uma forma alternativa de existência onde a materialidade tem uma importância mais do que secundária.

### Nota Biográfica

Nasceu em Lisboa, onde se licenciou em Filosofia na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, tendo-se especializado nas áreas da Estética e da Filosofia Portuguesa. Mais tarde, na mesma instituição, concluiu a pós-graduação no Programa de Literatura Comparada, preparando agora um doutoramento no mesmo programa, com um projecto sobre a tradução de António Lobo Antunes.

Trabalhou como tradutora literária e técnica, e em Relações Internacionais e Cooperação até Setembro de 2011, data em que começou a sua actividade de leitora de português na Università degli Studi di Perugia.

## Nuno Amado

# Ricardo Reis e o jovem que perdeu

### Resumo

Mais eclética do que geralmente se pensa, a produção poética de Ricardo Reis abrange vários géneros: é possível encontrar entre as suas odes alguns encómios, escólios, trenos, epicédios, e até mesmo, sobretudo associada à produção tardia, algumas composições de índole notoriamente elegíaca. Os cinco epicédios cuja análise proponho nesta comunicação (as odes «A nada imploram tuas mãos já coisas», «Aqui, dizeis, na cova a que me chego», «Nem da herva humilde se o Destino esquece», «Como este infante que alourado dorme» e «Já sobre a fronte vã se me acinzenta») são disso um exemplo notável. Em todas estas cinco odes tardias (datadas de 1926, 1927 e 1928), Reis encontra-se na exacta posição do imperador Adriano diante do cadáver de Antínoo, no mais famoso dos epicédios de Pessoa, e chora um defunto anónimo. Como procurarei demonstrar, há boas razões para crer que tal defunto seja o mesmo em todas as odes e, mais do que isso, que seja do sexo masculino, o que aproxima ainda mais estas cinco odes de *Antinous*. Se associarmos o lamento fúnebre de que estas cinco odes dão conta ao tom elegíaco que subjaz a muita da produção adulta de Reis (mais concretamente a partir de 1923), torna-se aliás possível afirmar que a filosofia de vida que o heterónimo prescreve em toda a sua obra, o «epicurismo triste» a que é feita referência num texto assinado por Frederico Reis, é, antes de qualquer outra coisa, o resultado de uma perda amorosa em concreto. A mais ambiciosa das intenções desta comunicação é, então, a de defender que não é possível compreender devidamente a obra de Reis sem compreender o impulso

homoerótico e pederástico que em larga medida a coordena e, por conseguinte, tornar explícita a relação absolutamente fundamental entre o heterónimo e um qualquer jovem que, como o parece confessar num dos cinco epicédios em análise, fatalmente perdeu.

### Nota Biográfica

Nuno Amado é doutorando do Programa em Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, e terminou recentemente de escrever uma dissertação sobre a heteronímia pessoana orientada pelos professores António M. Feijó e Miguel Tamen. Completou o seu mestrado em 2008, também no Programa em Teoria da Literatura, com uma dissertação sobre Franz Kafka. Colabora regularmente com o projecto Estranhar Pessoa, e os seus principais interesses são Literatura, Filosofia e as obras de Pessoa, Kafka e Hemingway.

## Onésimo Teotónio Almeida

# Fernando Pessoa e a razão em alguns textos inéditos

### Resumo

Na sua implacável lucidez, Fernando Pessoa teve grandes intuições não desenvolvidas sobre realidades e conceitos complexos, como o de razão. Em escritos ainda inéditos, Pessoa retoma algumas intuições anteriormente afloradas, mas agora bastante mais clarividentes, uma vez mais alinhando, sem dar por isso e sempre à sua pessoalíssima maneira, no paradigma filosófico dominante no mundo anglófono.

## Nota Biográfica

Doutorado em Filosofia pela Brown University (Providence, Rhode Island, USA) é, na mesma universidade, professor catedrático no Departamento de Estudos Portugueses e Brasileiros, de que foi director durante catorze anos, e *fellow* do Wayland Collegium for Liberal Learning. Autor de mais de duas dezenas de livros, entre os mais recentes contam-se, na área do ensaio: *A Obsessão da Portugalidade* (2017), *Despenteando Parágrafos* (2015) e *Pessoa, Portugal e o Futuro* (2014). É colaborador do *Jornal de Letras* desde a sua fundação. É co-director das revistas *Pessoa Plural* e *e-Journal of Portuguese History*. Foi eleito para a Academia da Marinha e para a Academia Internacional de Cultura Portuguesa. É doutor *Honoris Causa* pela Universidade de Aveiro.

## Oswaldo Manuel Silvestre

# Um imperialismo de poetas, ou um imperialismo de gramáticos?

### Resumo

Podemos decerto aplicar a Pessoa a frase com que T. S. Eliot se definia enquanto «sujeito imperial»: «I am all for empires». Nesta comunicação aborda-se o conflito entre poesia e gramática na ótica pessoana, conflito que, em rigor, se desdobra em conflitos de outra ordem, sendo o principal deles o conflito entre modalidades de imperialismo. A questão curiosa, e problemática, reside na hipótese, colocada por Pessoa, de o imperialismo de poetas poder dispensar não apenas o império fát-

co mas também, e sobretudo, a língua, ou melhor, a sua vigência histórica, impondo-se mesmo quando ela se torna arqueologia ou, numa versão mais expressiva, «língua morta». Nesse caso, porém, em que a língua não é já materna, que língua seria a língua da poesia, e que império solicitaria um tal imperialismo?

## Nota Biográfica

Professor do Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, tendo-se doutorado em Teoria da Literatura. Desde 2010-2011 leciona Materialidades da Literatura 1 no Programa de Doutoramento FCT «Estudos Avançados em Materialidades da Literatura». Dirige a licenciatura em Português e é coordenador do Instituto de Estudos Brasileiros. Integra o Conselho Editorial da revista *Colóquio/Letras* e ainda das revistas *Românica*, editada pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, e *Palavras*, revista da Associação de Professores de Português. Dirige, com Manuel Portela, a revista *MATLIT. Materialidades da Literatura*. Publicou ensaios e livros sobre questões de teoria, estética, literaturas de língua portuguesa, literatura comparada, artes e crítica cultural.

## Pablo Javier Pérez López

# O Pessoa Anarquista

### Resumo

Costuma pensar-se que Fernando Pessoa, no âmbito político, era um conservador ou mais especificamente, um liberal, firme defensor do aristocratismo e das liberdades individuais. Todavia, existe um bom número de textos que Pessoa dedica à análise de outras doutrinas políticas desde a sua juventude. Entre estas o republicanismo, o socialismo e o fascismo, tendo sido muitos destes escritos estudados e publicados pelo professor José Barreto. Existe, também, no espólio pessoano, um conjunto de textos inéditos e editos sobre o anarquismo, de cuja leitura não podemos concluir que Pessoa fosse anarquista *stricto sensu*, mas que tinha uma especial simpatia e interesse por alguns dos seus dogmas ou doutrinas, especificamente, na sua vertente individualista. Os textos pessoanos na perspectiva social ou política, ou muito especialmente, na perspectiva metafísica ou artística, mostram um interessante ponto onde o aristocratismo, o individualismo, a influência de Spencer, modelam um local de encontro entre o liberalismo e o espírito ácrata. A presente comunicação visa interpretar estes documentos, em conjunto e cronologicamente, assim como as leituras de livros e outros documentos relativos às doutrinas anarquistas feitas pelo nosso autor. Esta releitura irá permitir uma melhor compreensão do pensamento político, estético e filosófico, de Fernando Pessoa e da leve fronteira existente entre liberais e libertários.

## Nota Biográfica

Valladolid, Espanha, 1983. Doutor em Filosofia pela Universidade de Valladolid. É autor de diversas publicações e edições ligadas à dimensão filo-

sófica, estética e ibérica de Fernando Pessoa, o pensamento poético, a vontade de ilusão, o conhecimento trágico e a filosofia da cultura portuguesa. É colaborador do suplemento cultural «La sombra del ciprés» de *El Norte de Castilla*. Publicou ainda vários livros de poemas e tem traduzido diversos escritores e poetas de língua portuguesa.

## Patrick Quillier

# «... ouvir bem os sons que nascem.» Antoine Bonnet, Pedro Amaral e Xavier Dayer à escuta de Pessoa

### Resumo

Bernardo Soares escreve: «Só me conheço como sinfonia.» Ao que Fernando Pessoa ortónimo parece responder: «Música. Que sei eu de mim?» Cada um dos heterónimos mantém com a música uma relação singular e reveladora, em especial Caetano: «Para que é preciso ter um piano?/O melhor é ter ouvidos/E ouvir bem os sons que nascem.» A escuta da música é, em toda a obra pessoana, um caso peculiar e particularmente significativo de um dispositivo de escuta generalizada que é um dos motores fundamentais da heteronímia. Como é que os compositores que escreveram músicas a partir de Pessoa ouviram essa escuta? Partindo de três breves exemplos, retirados de três compositores (o francês Antoine Bonnet, o português Pedro Amaral e o suíço Xavier Dayer), tentaremos esboçar uma tipologia

dessas escutas de segundo grau. Captadas, na medida do possível, enquanto «aparições-desaparições» (Jankélévitch) percebidas com o intuito de «ouvir bem os sons que nascem.»

### Nota Biográfica

Durante largos anos, vagueou pela Europa, África, oceano Índico, em especial pela Áustria, Hungria e Portugal como professor de Literatura Clássica. Desde 1999, ensina Literatura Geral e Comparada na Universidade de Nice. Tradutor e editor de Fernando Pessoa na edição da *Pléiade*, tem traduzido poetas portugueses e húngaros contemporâneos. O primeiro verso do seu livro de poemas *Office du murmure* (1996, Editions de la Différence) evoca «toda uma tentação de trevas», não para reivindicar uma postura hermética, mas em referência às «lições de trevas» da música barroca, nas quais o inevitável trabalho de luto se torna obra de vida. O *murmúrio* é, para ele, o modelo do poema e da música, repetição trémula da força frágil do viver, incansável *ostinato* de liberdade e revolta. Voz ténue que mal se ouve, a não ser por graça de uma escuta fina. Faz ele votos de que isso seja perceptível, não só nos seus poemas e composições musicais mas também nos seus artigos, prefácios e ensaios universitários.

## Paulo Borges

# Vazio, interlúdio e entresser. A metamorfose de Fernando Pessoa em Maria Gabriela Llansol

### Resumo

A comunicação visa explorar os vários sentidos da recorrente presença da preposição *entre* em momentos vitais dos textos pessoanos, não só os referentes à experiência heteronímica, como contributo para uma alternativa ao modo predominante de experiência da realidade desde o essencialismo e substancialismo gregos. As sugestões pessoanas revelam toda a sua fecundidade e carácter precursor, em termos filosóficos, no confronto com a obra de François Jullien, pensador contemporâneo que vislumbra precisamente no *entre* a articulação das diferenças fundamentais entre a ontologia dominante da tradição europeia-ocidental e a heterotopia do pensamento chinês da vida e do devir.

A comunicação visa na mesma linha mostrar como a experiência pessoana é assumida, continuada e transfigurada na escrita de Maria Gabriela Llansol, que converte o próprio Pessoa numa figura metamórfica em devir no que designa como o espaço insubstancial do «entresser».

Estes dois momentos hermenêuticos confluirão numa reflexão de fundo sobre a natureza da realidade e da relação entre a imaginação, a literatura e a vida.

### Nota Biográfica

Professor do Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e investigador do Centro de Filosofia da mesma Universidade. Membro correspondente da Academia Brasileira de Filosofia. Director da revista *Todo o Mundo ENTRE Ninguém*. Sócio-fundador e ex-membro da Direcção do Instituto de Filosofia Luso-Brasileira. Ex-presidente (2005-2013) e membro da Direcção da Associação Agostinho da Silva. Sócio-fundador e presidente do Círculo do Entre-Ser, associação filosófica e ética. Autor de centenas de conferências, livros (de ensaio filosófico, poesia, ficção e teatro) e artigos em revistas científicas e obras colectivas, publicados em Portugal, Espanha, França, Itália, Roménia, Alemanha e Brasil.

Dos livros dedicados a Fernando Pessoa destacam-se: *O Jogo do Mundo: ensaios sobre Teixeira de Pascoaes e Fernando Pessoa* (2009); *Uma Visão Armilar do Mundo. A vocação universal de Portugal em Luís de Camões, Padre António Vieira, Teixeira de Pascoaes, Fernando Pessoa e Agostinho da Silva* (2010); *Olhares Europeus sobre Fernando Pessoa* (2010); *O Teatro da Vacuidade ou a Impossibilidade de Ser Eu. Estudos e ensaios pessoanos* (2011); *É a Hora! A mensagem da Mensagem de Fernando Pessoa* (2013); *Nietzsche, Pessoa e Freud* (coordenador, com Nuno Ribeiro e Cláudia Souza; 2013); *A Ode Marítima de Álvaro de Campos*, edição e textos interpretativos (com Cláudia Souza e Nuno Ribeiro; 2016); *A Renascença Portuguesa. Tensões e Divergências* (com Bruno Béu de Carvalho; 2016); *Do Vazio ao Cais Absoluto. Estudos e ensaios pessoanos* (2016).

## Pedro Sepúlveda

Comissão Organizadora

# Pessoa Digital: Projetos e Publicações

### Resumo

Se é certo que Fernando Pessoa é um autor cuja obra se encontra principalmente contida num espólio, tendo apenas uma pequena parte da mesma sido publicada em vida, não é menos certo que para o poeta a projeção de uma edição e publicação da obra era decisiva. As suas inúmeras listas de projetos editoriais não só projetavam a obra para uma futura publicação como lhe conferiam uma organização própria, permitindo ler tanto os fragmentos do espólio quanto as publicações em vida enquanto partes de um todo. Apesar de terem sido já parcialmente publicadas, não existe hoje ainda uma edição de referência destas listas.

De uma colaboração entre o Projeto Estranhar Pessoa (IELT, Universidade Nova de Lisboa); e o CCEH (Cologne Center for eHumanities, Universidade de Colónia) nasce o primeiro portal para a edição digital da obra de Fernando Pessoa. Numa primeira fase, o mesmo inclui uma edição das listas de projetos editoriais de Fernando Pessoa, assim como do *corpus* da poesia publicada em vida pelo poeta, em jornais e revistas, no período compreendido entre 1914 e 1935.

A edição digital tem por base a codificação eletrónica dos documentos seguindo a norma TEI, as ligações com os respetivos fac-símiles e a inclusão de diversos modos de transcrição dos textos. Esta edição contribuirá de forma decisiva para um mapeamento do espólio do poeta e uma clarificação da cronologia da obra, pensada a partir da relação entre o carácter potencial dos proje-

tos e a realidade das publicações. O portal facilita um percurso histórico e cronológico pelos documentos, oferecendo diversos modos de acesso à obra, nomeadamente através de referências a títulos de obras e nomes de autor.

### Nota Biográfica

É investigador de pós-doutoramento no Instituto de Estudos de Literatura e Tradição da FCSH da Universidade Nova de Lisboa, onde também tem ensinado. É o coordenador executivo do Projeto de Investigação Estranhar Pessoa (cf. <http://estranharpessoa.com/>). A sua investigação centra-se no estudo da Modernidade literária e filosófica. Tem trabalhado também enquanto editor da obra de Fernando Pessoa e tradutor de autores de língua alemã para português.

## Richard Zenith

Comissão Científica

## Mesa de Discussão: Eu, Fernando Pessoa

### Nota Biográfica

Free-lancer que se dedica à escrita, à investigação e à tradução. Especialista em Fernando Pessoa, tem uma vasta obra ensaística sobre o autor e organizou numerosas edições da sua obra, entre as quais o *Livro do Desassossego* e *Obras Essenciais de Fernando Pessoa* (em 7 volumes). Co-curador da exposição *Fernando Pessoa: Plural como o Universo* (São Paulo, 2010; Rio de Janeiro, 2011; Lisboa, 2012) e curador de *Os Caminhos de Orpheu* (Lisboa, 2015), dedica-se actualmente a escrever uma biografia de Pessoa.

## Rita Catania Marrone

## Os «livros ocultos» da Biblioteca Particular de Fernando Pessoa

### Resumo

A presente comunicação pretende apresentar os resultados de um estudo ainda *in progress* à volta dos livros relacionados com temas ocultos que tinham pertencido ao poeta. O objetivo de uma pesquisa deste tipo é, por um lado, o estudo científico de um assunto controverso – o esoterismo – que, por muito que seja reconhecidamente importante para a compreensão plena do pensamento pessoano, ainda não encontrou o espaço que mereceria dentro da comunidade académica. Por outro, quer entender qual é o lugar que a figura de Fernando Pessoa ocupa na moldura histórica e filosófica do revivalismo do ocultismo dos séculos XIX-XX e perceber qual foi a contribuição das especulações do poeta no que diz respeito ao chamado «esoterismo ocidental», tal como delineado pelo paradigma hermenêutico inaugurado por Antoine Faivre.

### Nota Biográfica

Licenciou-se em Filosofia e é mestre em Ciências Filosóficas na Università degli Studi di Milano, com a dissertação «Sentieridi Gnosi nell'opera di Fernando Pessoa». Foi colaboradora da cátedra de História da Filosofia da mesma Universidade. Desde 2014, é bolsista da FCT no Programa de Doutoramento em Materialidades da Literatura da FLUC, com um projeto sobre a biblioteca esotérica de Fernando Pessoa, orientado pelo professor Osvaldo Manuel Silvestre e pelo professor António Apolinário Lourenço.

## Rita Patrício

## Intenções: algumas questões críticas

### Resumo

Ao longo dos seus escritos críticos, Fernando Pessoa por diversas vezes entendeu a determinação da intenção poética como condição necessária para a compreensão e avaliação de uma obra de arte. O presente estudo pretende reflectir sobre as várias e problemáticas configurações que o problema da intenção apresenta na poética e na crítica pessoanas.

### Nota Biográfica

Professora auxiliar da Universidade do Minho e membro do projecto Estranhar Pessoa. Publicou, em 2016, *Apontamentos. Pessoa, Nemésio, Drummond*; e, em 2012, *Episódios. Da teorização estética em Fernando Pessoa*. Editou, conjuntamente com Jerónimo Pizarro, em 2006, *Obras de Jean Seul de Méluet*, o volume VIII da Edição Crítica de Fernando Pessoa; e, em 2004, com Carlos Mendes de Sousa, *Largo Mundo Alumiado – estudos em homenagem do professor Vítor Aguiar e Silva*. Em 2001, publicou *Conhecimento de Poesia: a crítica literária segundo Vitorino Nemésio*. É autora de vários ensaios, em volumes colectivos e em revistas especializadas, decorrentes dos seus estudos sobre teoria da literatura e literatura portuguesa moderna e contemporânea, nomeadamente sobre Fernando Pessoa e Vitorino Nemésio.

## Rui Sousa

## Algumas Ideias sobre a Liberdade Libertina do «Homem Superior» Pessoano

### Resumo

Em vários contextos da sua obra, Fernando Pessoa refere Francisco Sanches como um modelo a partir do qual se define um certo ideal de homem superior, que passa por uma certa forma livre de exercer a consciência em contraste com os homens comuns e com todos os outros seres vivos.

Nesta comunicação, procuraremos explorar esta definição de «homem superior» e a sua articulação com outra noção extremamente importante, a de «liberal porque liberto» que defende numa nota de 1932 e que se exprime em outras passagens da obra. A estes dois conceitos não é alheia uma problemática convivência com a humanidade vulgar e a sua quotidiana aceitação das ilusões, que permite também reflectir acerca do tipo de sociabilidade implícita na definição dos «libertos» e do tipo de ficções que conscientemente produzem. Procuraremos também evidenciar algumas coincidências entre o sentido original do termo «libertino», que Pessoa terá conhecido através da obra *A Short History of Freethought*, de John M. Robertson, e o tipo de descrição que faz da atitude do «liberto» relativamente aos diferentes dogmas culturais vigentes em cada momento, que conduzem o «homem superior» a uma esfera de relativa marginalidade.

Teremos em conta a segunda fase do *Livro do Desassossego* e alguns textos ensaísticos produzidos entre 1926 e 1935, que contribuem para a descrição dos conceitos nos quais nos propomos atentar.

## Nota Biográfica

Concluiu a licenciatura em Estudos Portugueses e o mestrado em Estudos Românicos – Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Investigador do CLEPUL, dedica-se, enquanto bolseiro da FCT, a uma tese de doutoramento na qual procurará definir uma ideia de pensamento libertino a partir das muitas definições que o conceito foi conhecendo, analisando também as suas expressões no âmbito da definição de liberdade por parte de Fernando Pessoa e nos seus reflexos no conceito de Homem Superior, sobretudo a partir do diálogo com o filósofo Francisco Sanches. Colabora no projecto do CLEPUL dedicado à Cultura Negativa em Portugal e tem participado em diferentes encontros científicos com trabalhos sobre o conceito de libertino, em particular nas suas relações com o Surrealismo em Portugal e diversos autores portugueses modernos e contemporâneos, tendo também organizado os congressos *Portugal no tempo de Fialho de Almeida* (2011) e *Surrealismo(s) em Portugal* (2013) e colaborado na organização do conjunto de eventos *100 Orpheu*, destacando-se a coordenação dos Seminários *100 Orpheu*.

## Victor K. Mendes

# A crítica da heteronormatividade na relação heterossexual em Fernando Pessoa

## Resumo

O desejo homoerótico na obra do modernista Fernando Pessoa (1888-1935) tem sido abordado por sucessivas gerações de críticos, desde o seu biógrafo João Gaspar Simões em *Vida e Obra de Fernando Pessoa* (1954), a Eduardo Lourenço em *Pessoa Revisitado* (1973), a Maria Irene Ramalho em *Atlantic Poets: Fernando Pessoa's Turn in Anglo-American Modernism* (2002), ou a Richard Zenith no ensaio «Fernando Pessoa's Gay Heteronym» (2002). Informado por estas e outras leituras, procuro oferecer neste ensaio uma perspectiva escassamente trabalhada na leitura de Pessoa e que atende à sua desestabilização *queer* dos padrões heteronormativos que não passa pela afirmação do desejo homoerótico mas pela desconstrução das relações heterossexuais. Os textos que abordarei nesta perspectiva são o conto «Maridos» e a *Correspondência Amorosa Completa* 1919-1935, entre Fernando Pessoa e Ofélia Queiroz, volume organizado por Zenith (Rio: Capivara, 2013). Este ensaio é um contributo para responder à pergunta mais abrangente: até que ponto a encenação de relações de cariz heterossexual na obra pessoana em geral desnaturaliza as prescrições heteronormativas?

## Nota Biográfica

É professor associado e diretor do *PhD in Luso-Afro-Brazilian Studies and Theory* na Universidade de Massachusetts Dartmouth. Foi editor da revista semestral *PortugueseLiterary&CulturalStudies* [<http://www.portstudies.umassd.edu/plcs>] entre 1998 e 2013. Desde 2008 é editor da série de livros híbridos de acesso livre *lusio-asio-afrobrazilian studies & theory* [[www.laabst.net](http://www.laabst.net)]. Entre as suas publicações mais pertinentes para os estudos pessoanos contam-se «The Ecology of Writing: Maria José's Fernando Pessoa» (in *Fernando Pessoa's Modernity without Borders*, ed. Mariana Gray de Castro, 2013) e «Animais, plantas e a crítica do antropocentrismo no *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa», publicado na *Revista Estranhar Pessoa*, nº 2 (2015).

# Texto de Abertura

*Clara Riso*

Cara Dra. Catarina Vaz Pinto  
Vereadora da Cultura da CML

Cara Joana Gomes Cardoso  
Presidente do Conselho de Administração da EGEAC

Caro Dr. Guilherme d'Oliveira Martins

Caros conferencistas, caro público

Agradeço as palavras do Dr. Guilherme d'Oliveira Martins no arranque deste programa de três dias, a que estamos agora a dar início com entusiasmo e satisfação.

Tenho muito gosto em concretizar a realização de mais uma edição do Congresso Internacional Fernando Pessoa – que conta desta vez com cerca de 40 especialistas e que atingiu um número muito expressivo de inscrições – e de o fazer no espaço da Fundação Calouste Gulbenkian, com quem temos vindo a construir uma relação de trabalho muito produtiva e em agradável diálogo.

Em Outubro passado, grande parte da Biblioteca Particular de Pessoa – o espólio mais valioso da Casa Fernando Pessoa – viajou para Paris onde integrou a exposição *Da Intranquilidade*, comissariada por Paulo Pires do Vale, para a Delegação da Fundação em França. Posso dizer que os livros regressaram, como seria de esperar em perfeitas condições, e já se encontram de novo na Casa onde contamos que, a médio prazo, os possamos mostrar ao público com os devidos cuidados técnicos de preservação.

De seguida, refiro que o retrato que Almada Negreiros fez de Pessoa em 1954, e que é possivelmente a peça mais icónica do espólio de arte da Casa Fernando Pessoa, atravessou a cidade para vir, há exactamente uma semana, abrir a exposição *José de Almada Negreiros: Uma maneira de ser moderno*. Podemos agora vê-lo até Junho, na sala de exposições – e de tal forma a curadora Mariana Pinto dos Santos o colocou que, mesmo fora de horas, encerradas as portas da sala, o podemos ver a partir de fora quando atravessamos o átrio principal.

E estamos aqui agora, neste auditório cheio, após longos meses de preparação, com o acompanhamento experiente e prestável dos serviços da Fundação, para começarmos já de seguida os trabalhos deste Congresso Internacional Fernando Pessoa, na quarta edição que a Casa organiza.



Serão três dias de debate, de descoberta, de convívio, de reencontro. De apresentação e discussão da mais recente investigação levada a cabo pelos conferencistas que recebemos hoje – com muita vontade de ouvir as ideias e as propostas que prepararam especialmente para esta ocasião.

Experimentaremos também o modelo das «mesas de discussão» para as quais determinados tópicos foram escolhidos para serem debatidos «em tempo real», na expectativa de incentivar os participantes dessas conversas a partilhar connosco, em directo, a construção ou desmontagem de teorias, visões ou apenas preferências suas – que podem ser complementares ou antagónicas.

É uma tentativa de pontuar o ritmo destes dias com sessões de diferentes dinâmicas: estas mesas de discussão, a apresentação de comunicações, o tempo para perguntas e comentários do público, uma entrevista mais prolongada, para além das conversas que sabemos que se prolongam após os trabalhos e já fora deste auditório.

Enquanto organizadores – e gostaria de referir os nomes das pessoas que formaram comigo a comissão organizadora deste programa: Mariana Gray de Castro, Pedro Sepúlveda e Antonio Cardillo – enquanto organizadores, dizia, agradá-nos ter conseguido encontrar também uma forma de juntar, num mesmo painel de oradores, especialistas que há muito tempo desenvolvem trabalho sobre Pessoa e investigadores doutorandos que começam agora ou começaram há pouco tempo a assumir personalidade científica de «pessoanos» – pelo menos em parte, ou também, para além de outras.

Aproveito para dizer que durante a semana que se segue ao Congresso, com a devida autorização dos conferencistas, a filmagem das sessões será colocada *online* para acesso livre, no portal Educast, podendo assim chegar a quem não está agora aqui connosco.

Para três dias de trabalho, necessariamente não pudemos incluir todas as participações que desejaríamos, mas conforta-me saber que teremos mais oportunidades para chegar a mais investigadores e a novas leituras, seja na nossa actividade regular – colóquios, seminários, aulas ou outros projectos de colaboração com centros de investigação, seja em edições futuras deste Congresso.

O apoio à investigação no campo dos estudos pessoanos é umas das principais linhas da actividade da Casa Fernando Pessoa, consideramo-lo parte da nossa responsabilidade e da nossa missão – e temos, todo o ano, as portas abertas à colaboração com os investigadores dos variados pontos do mundo.

Resta-me dizer, para terminar, que abertas estão também, neste momento, as portas da Casa Fernando Pessoa, em Campo de Ourique, onde parte da equipa continua a trabalhar, como diariamente, no acolhimento aos visitantes, na apresentação do acervo museológico da Casa, na biblioteca especializada em poesia mundial, no serviço educativo.

A outra parte da equipa está aqui – fazendo com que os trabalhos comecem muito em breve, tornando possível este encontro nas suas questões mais largas, mais latas e mais práticas – e todos esperamos que sejam três dias de agradável convivência, estimulante aprendizagem, informada troca de ideias. Que este Congresso seja realmente um contributo novo e efectivo para o desenvolvimento dos estudos pessoanos.

Muito obrigada.

# Comunicações



# Índice de comunicações

<b>Matar o Rei – Reacção ou Revolução</b> Ana Maria Freitas.....56	<b>Contemporâneos de Pessoa</b> Helder Macedo.....176
<b>Pessoa Arquitecto da Literatura de Sodoma: Uma Revisitação</b> Anna M. Klobucka.....68	<b>«Seguro Assento na Columna Firme   dos Versos em que Fico»? Fluxo e Contração na Génese de Ricardo Reis</b> Jorge Uribe.....182
<b>Um Destino chamado <i>Athena</i></b> Antonio Cardillo.....78	<b>Congressos, Simpósios e Seminários pessoanos fora de Portugal</b> José Blanco.....198
<b>A Recepção de Fernando Pessoa em Espanha nos anos 40</b> Antonio Sáez Delgado.....88	<b>Desassossegos Marítimos em Fernando Pessoa: Cinco Marinheiros</b> Kenneth David Jackson.....204
<b>Aplicando as expressões de Pessoa <i>Nonregionalism e Indefiniteness of Soul</i> ao Cosmopolitismo Radical e à Racialidade Pluritópica</b> Bartholomew Ryan.....92	<b>Bernardo Soares Subalterno: Pessoa para lá de Marx</b> Madalena Lobo Antunes.....214
<b>Pessoa (e derrida) sob Rasura</b> Bernard McGuirk.....104	<b>Atos de Escrita no Livro do Desassossego</b> Manuel Portela.....224
<b>Os Filmes de Fernando Pessoa: Escrita, Cinema e Cânone</b> Bruno Fontes.....120	<b>Fernando Pessoa e António Mora, em Tempos de Guerra</b> Manuela Parreira da Silva.....240
<b>Sujeitos à Deriva: Identidade e Alteridade em Soares, Agilulfo e Zelig</b> Caio Gagliardi.....130	<b>Shakespeare, Fernando Pessoa, e a Invenção dos Heterónimos</b> Mariana Gray de Castro.....252
<b>Fernando Pessoa pela Voz de Ana Hatherly</b> Dalila Milheiro.....140	<b>A Utilidade do Inútil: O Papel da Literatura e da Escrita na Vida e na Obra de Fernando Pessoa</b> Marisa Mourinha.....270
<b>O Vampiro Absoluto</b> Eduardo Lourenço.....158	<b>Ricardo Reis e o Jovem que Perdeu</b> Nuno Amado.....284
<b>Memória dos Primeiros Congressos Pessoanos</b> Fernando Martinho.....160	<b>Pessoa e a Razão – Ou de como ele a tinha*</b> Onésimo Teotónio Almeida.....294
<b>Ideias Teatrais de Fernando Pessoa</b> Flávio Rodrigo Penteadó.....168	

<b>O Pessoa Anarquista</b>	
Pablo Javier Pérez López.....	302
<b>Vazio, Interlúdio e Entresser. A Metamorfose de Fernando Pessoa em Maria Gabriela Llansol</b>	
Paulo Borges.....	320
<b>Pessoa Digital: Projetos e Publicações</b>	
Pedro Sepúlveda.....	332
<b>Algumas Reflexões Iniciais para a Mesa de Discussão</b>	
Richard Zenith.....	348
<b>Os «Livros Ocultos» da Biblioteca Particular de Fernando Pessoa</b>	
Rita Catania Marrone.....	352
<b>A Ironia Sanchesiana e o Homem Superior Pessoa</b>	
Rui Sousa.....	372

# Matar o Rei – Reacção ou Revolução

Ana Maria Freitas

No ensaio «Ulysses, Order and Myth» (1923), T. S. Eliot afirma que o tempo do romance acabara definitivamente com Flaubert e Henry James. Género ideal numa época anterior, não servia, no entanto, para uma modernidade que se caracterizava pela libertação dos aspectos formais. Fernando Pessoa refere-se depreciativamente ao romance nalguns apontamentos seus. No ensaio *Impermanence*, por exemplo, classifica-o como «...o conto de fadas de quem não tem imaginação», próprio de quem sonha com atitudes de vida real, numa «poesia de mesquinhez»<sup>1</sup>. *The Pickwick Papers*, de Dickens, era o livro muito amado, a «doce obra», os romances policiais traziam-lhe uma felicidade feita de coisas simples, leu *Ulysses* de James Joyce, mas sobre ele fez silêncio. Pessoa dizia também que só um poeta sabe escrever bem.<sup>2</sup>

Com efeito, como se conclui pela observação da obra e do espólio, Pessoa preferia as formas mais breves. «Les grands ouvrages me font peur», escreveu ele no canto de um manuscrito, citando La Fontaine<sup>3</sup>. A perfeição desejada era mais facilmente atingida em textos breves do que em longas estruturas de aristotélica perfeição. Perfeição essa que procurava atingir na complexidade dos seus conjuntos, na obra concebida como um todo de partes dialogantes.

Em todos os projectos de Pessoa só encontramos dois romances planeados: *Marcos Alves* e *Reacção*. A necessidade que sentiu de os escrever surgiu num mesmo momento no tempo, por volta de 1909, e podemos relacionar ambos com a Empresa Íbis.

Encontramos estes títulos em projectos:

ROMANCES:

«Reacção» (protag. Miguel Calleya)

«Marcos Alves» (out of environment owing to Great moral sense).<sup>4</sup>

1. is carried to Tr.

2. goes mad.

3. commits suicide crushed by evilness of the world around him. (PESSOA, 2006, p. 545)

1 «O romance é o conto de fadas de quem não tem imaginação. Todos nós, ou inferiores, ou em momentos de inferioridade, sonhamos com atitudes □ de vida real. Sonhamos também, é certo, com o longínquo; mas isso, embora não lembremos, é, em todo o caso, a poesia da mesquinhez. *Tout notaire*, dizia Flaubert, *a rêvé des sultanes*. O ajudante de notário, porém, sonha apenas com uma sucessão de acontecimentos em que entra a vizinha possível, o marido dela, ele galã, e assim por diante. // A literatura, como toda a arte, é uma confissão de que a vida não basta. Talhar a obra literária sobre as próprias formas do que não basta é ser impotente para substituir a vida.» (PESSOA, 2000, pp. 222, 223).

2 «Para escrever boa prosa, um homem tem de ser poeta, porque só um poeta sabe escrever bem.» (PESSOA, 2000, p. 115).

3 O autor afirma ainda, pela boca de Álvaro de Campos, a dificuldade em escrever poemas longos, como noutros tempos: «Há quanto tempo que não sou capaz / De escrever um poema extenso!... Há anos...» (CAMPOS, 2002, p. 505).

4 O autor escreveu primeiro «Marcos... (transcendentalista)» e riscou. Por baixo, «Cesar Castro» riscado e substituído por «Marcos Alves».

Os dois romances tiveram destinos diferentes. Se o título *Marcos Alves* continua a surgir em 1914, 1915 e, mais tarde, em 1920 (num conjunto atribuído a um Bernardo Soares contista, pré *Livro do Desassossego*), *Reacção* desaparece definitivamente a partir do período em que se iniciou. Compreende-se em parte. O enredo está interligado ao momento conturbado da vida nacional, o fim do regime monárquico.

A observação dos projectos pessoais desta época revela um grande desejo de intervenção no meio sociopolítico e cultural no final da monarquia. Portugal, o seu estado decadente e o seu percurso futuro interessavam profundamente o jovem Pessoa. Movido pelo desejo de agir sobre o meio, planeou 2 jornais (*O Phosphoro* e *O Iconoclasta*), panfletos, contos, o romance *Reacção* e ensaios. Observemos uma das muitas listas de títulos de obras planeadas:

História de uma Ditadura.  
A Nossa Administração Colonial.  
A Psicose Adiantativa.  
Revoluções (o preconceito revolucionário)  
Monarquia e república (espírito da rep.)  
Evolução da Ideia de povos.  
Bases para uma constituição republicana.  
Portugal and Slavery – Partly a reply, partly not a replay to Mr. Cadbury and Bart.  
Considerações post-eleitorais.  
Conceito de representação (e deduções).  
«Portugal»Várias poesias revs.  
Cartas do sr. Pantaleão  
Visões do sr. Pantaleão.  
«Reacção».  
Contos de Gomes Pipa (políticos).<sup>5</sup>  
República e religião.  
República e moralidade.  
Táctica republicana.  
Corrigenda – erros do partido.  
(PESSOA, 2014, p. 104)

Trata-se de uma lista de panfletos, de ensaios e de ficções concentrados na análise do momento que o país vivia, analisando-o, levantando hipóteses, prepa-

<sup>5</sup> Esta figura tornar-se-á, mais tarde, uma das personagens de *Na Farmácia do Evaristo*, texto semi-ficcional, escrito a propósito da revolta militar de 18 de Abril de 1925.

rando intervenções e imaginando ficções com ele relacionadas. A intervenção estender-se-ia também a Inglaterra, onde a honra portuguesa, ainda a tremer do Ultimato, era de novo atacada nos jornais com o caso Cadbury e a acusação de trabalho escravo em S. Tomé.<sup>6</sup>

Pessoa cria, nesta época, dois alter-egos para autoria de textos interventivos. Joaquim Moura-Costa, poeta satírico extremamente contundente nos ataques a figuras importantes do momento, como D. Amélia, o Conde de Samodães, João Franco ou o Padre Mattos, e Pantaleão, autor das «Visões», alegorias a aspectos da vida política, e das «Cartas», dirigidas a um sr. Smith, em que explica as idiossincrasias da vida política e cultural portuguesa.

*Reacção* e *Marcos Alves* são textos de natureza diferente e ambos representam linhas coerentemente desenvolvidas ao longo da obra: a necessidade intervencionista, continuada nos textos panfletários, como por exemplo «Aviso por Causa da Moral» e «Sobre um Manifesto de Estudantes»; e as análises de alma, textos de auto-reflexão como «A Carta da Corcunda ao Serralheiro», «Uma Carta da Argentina», «A Educação do Estóico» e até, se nos elevarmos a outro patamar, *O Livro do Desassossego*. Marcos Alves, o protagonista do romance com este título (curiosamente este nome surge mais tarde como o de um dos protagonistas da novela policiária *Cúmplices*), sofre, como diz o texto, da «depressão da derrota, agoniada tristeza de não ter feito nada» que o conduz a repetidas tentativas de suicídio, até conseguir o fim pretendido. Tem uma vida sexual nula, resultando em humilhação a sua tentativa de modificar estas circunstâncias. O prólogo e o epílogo deste romance têm diferente natureza e colocam entre uma espécie de parênteses de fria análise a narrativa de sofrimento do protagonista. No prólogo, Sanches, um cronista do *Diário da Manhã* conversa com o médico, Faustino Antunes, que tratou Marcos Alves. Este declara que os pensamentos dos alienados não têm qualquer interesse e dá um exemplo: «Os reis Lears da vida prática não são poéticos nem no que dizem nem no que fazem [...] Sim, olhe, imagine você que alguém ia escrever um romance sobre o que sentiria o Marcos Alves...» (PESSOA, 2006, p. 526)

O contraste é óbvio entre esta afirmação e a transcrição dos pensamentos de alguém que busca saída para o seu sofrimento, mas representa bem a incompreensão e desprezo com que a personagem se confronta. O epílogo é constituído por

<sup>6</sup> No início do século XX, a utilização de trabalho escravo nas roças de cacau da colónia portuguesa de S. Tomé foi denunciado por uma investigação jornalística inglesa. Essa denúncia implicava a Cadbury's, grande fábrica de chocolates compradora desse cacau, e causou grande escândalo e polémica. A ampla divulgação das atrocidades originou o boicote de produtos e a troca de acusações entre governos e instituições dos dois países. Fernando Pessoa preparou uma resposta às acusações. Neste panfleto, que não chegou a publicar, analisa os aspectos psicológicos por detrás do carácter inglês, da sua filantropia e do seu mercantilismo. (FREITAS, 2014, p. 349)

uma passagem do «Tratado de Doenças Mentais» do dr. Florêncio Gomes, Parte III, cap. II, em que o paciente é descrito com a frieza científica de um caso clínico.

Quero ainda referir que a condição de sofrimento psicológico de Marcos Alves serve de termo de comparação para Pessoa num dos seus diários. Na entrada relativa ao dia 8/3 (sábado), de 1913, lê-se:

Fui para a Baixa às 12 horas. Por várias vezes fui à tipografia às 15 e 19 horas revi as provas do meu artigo; o segundo número do *Teatro* só sai na 2ª feira. No escritório do Lavado: uma carta só. Não escrevi carta nenhuma, nem tomei apontamentos intelectuais. Soube que o Cunha Dias já não fazia, a 9 no Nacional, a conferência. À noite estive na Brasileira com o Ilídio Perfeito; depois com o Cobeira e com o Barradas e Almada Negreiros. Frases casuais, nem sequer comigo (excepto, o que, felizmente, aguentei risonho e calmo, a citação pelo Almada das frases – pedido que o Castané lhe fez, de que não dissesse indecências diante de mim), feriram a nota «Marcos Alves». [...] (PESSOA, 2003, p. 121)

Esta é uma referência a uma situação paralela do romance em questão, em que o protagonista se sente inferiorizado e até emocionalmente ameaçado e repugnado, numa conversa com um grupo de conhecidos, pelo superior conhecimento sexual destes.

*Reacção* diferencia-se de *Marcos Alves* no conteúdo e na forma. O assunto gira em redor da morte do rei, nas suas variantes, que são a necessidade de matar o rei, a hipótese de o rei ser morto, a necessária protecção do rei e a substituição do rei por outra figura de poder. Miguel Calleya é um anarquista que reflecte sobre esta ideologia e apresenta a sua variante pessoal da ortodoxia. Temos aqui, em 1909, um formato inicial, embora diferente, do banqueiro anarquista do conto do mesmo título.

*Reacção* apresenta um conjunto de personagens: Miguel Calleya, um anarquista, os irmãos do anarquista, a senhora Tereza, a Condessa, defensora acérrima da monarquia, José Toste, um homem do povo manipulado pela Condessa, o Sequeira, um conselheiro e o padre Jesuíno.

Tanto o conselheiro como o padre Jesuíno surgem em textos dialogados, mas também em fragmentos de auto-reflexão. Acompanhamos o pensamento de ambos, à noite antes de se deitarem. O tédio de alma do conselheiro que ouve a chuva lá fora e o chapear do passo, «lamenteo mesmo ao ouvido», de um transeunte casual, enquanto um livro lhe descai nos joelhos. As dúvidas do padre Jesuíno

quando, ao fim do dia, relembra o misticismo da sua infância, há muito abandonado, e já não consegue despertar em si uma sensibilidade de qualquer espécie. Como diz o texto:

Às vezes sentia sob o raciocínio – vagamente – uma amargura de dúvida, em que brilhavam – as suas ideias adquiridas e raciocinadas. Era como que um desespero mais do que íntimo, uma agonia subconsciente. Havia nele, mesmo na plenitude do raciocínio, lúcido e exacto, uma dúvida imanente, um hesitar e descreer no próprio raciocínio em que cria sem hesitar. Às vezes – quando caía, vítima da sua constituição, em uma atonia profunda, em um tédio incomensurável, impenetrável, sem fim para dentro – essa dúvida sobressaía lentamente e entenebrecia-lhe o cérebro.

Pensava então, doloridamente, se raciocinando, realmente raciocinaria; se, como os outros, não punha inconscientemente o raciocínio ao serviço de ideias preconcebidas e de origem sentimental.

Diariamente, à medida que se lhe enfraquecia o organismo, aumentava a consciência de se estar, intimamente, iludindo a si mesmo, de estar sendo, inconscientemente, falso a si mesmo; e, chegado aqui, exasperava-se de não ter o poder transcendente de análise que descesse ao íntimo da sua alma, ao inconsciente em si mesmo, desmascarando esse actor subconsciente que nele havia – arrancando-lhe, se possível fosse, não uma, mas 2, 3 ou 4 máscaras. (BNP, E3, 116-22, 22v.)

É esta figura que vai estabelecer um diálogo de subentendidos, entrecortado por olhares de soslaio, de silêncios cheios de significado, com a Condessa, quando conspira a favor da monarquia. Segundo diz, escreve «artigos, sueltos, até versos» para difundir as suas opiniões. É ele que encaminha a condessa para a solução que considera eficaz: encontrar um homem providencial e influente que salve a Monarquia. Fica-se convencido de que teria em mente alguém em especial. Acrescenta que não seria necessário esse homem ser do Parlamento, bastaria ter poder e influência junto dos ministros e do rei. Há, no padre Jesuíno, algo de duplice, em concordância com as tais máscaras de que fala o texto anteriormente citado. Sentimos, pelo diálogo, que possui um certo desprezo pela sua parceira conspirativa. Ter-se-á Pessoa inspirado na figura do detestado padre José Lourenço de Mattos, sacerdote e jornalista monárquico, objecto de textos satíricos de Pantaleão como o que a seguir se transcreve?

1. Padre Mattos! Capilé! Zumba com  
vinagre! Holocausto! Non fecit  
Saltum! Asclepiade!
2. E o vento chora pranteando e carpindo  
e chorando no ar!
3. Stromboli!
4. Quem sois vós, tonta figura territorial  
escassa,
5. Não choro, não! D. Manuel II! Farranca!  
Castanha! Horizonte!
6. Roubo, mergulho hipotético! A vida  
são dois dias, a morte é certa!  
Livro do conde de Burnay!  
Dor e alegria! Parênteses e capilé!  
Que diz o vento na folhagem?  
Chora carpido! Nosso  
Distinto amigo e grande  
Parlamentar. (PESSOA, 2014, p. 92)

A condessa, por seu lado, é uma figura bi-dimensional, feita de maldade, soberba e manha. Não existem registos de estados de alma. É uma personagem feita em bloco, manipulável na pouca inteligência, mas mulher de acção. Domina José Toste, seu inferior social, convencendo-o a intervir numa manifestação no Rossio com um grito de «Morra a Monarquia!» que permitirá a prisão, por arrasto, de pessoas inconvenientes. Convence-o de que é o seu dever, em pagamento de benesses recebidas, e de que a sua acção, não tendo riscos, pois a polícia está ao corrente da marosca, irá favorecer o rei. Pessoa não é meigo com muitas das suas figuras femininas. Embora o texto não o deixe claramente expresso, tudo indica que José Toste seria o pai do anarquista, representante do povo e vítima da manipulação da canalha da mitra e da coroa.

Existem, em *Reacção*, dois blocos de texto em que um anarquista é a figura central e é nesses fragmentos que encontramos a origem do título. O anarquista tem um nome, Miguel Calleya, e a sua intervenção foca-se nos aspectos teóricos da sua visão do anarquismo, tão paradoxal como a da figura central de *O Banqueiro Anarquista*. O anarquista surge ainda que, num outro bloco de texto, em diálogo com o irmão, e os seus argumentos focam a justificação do assassinato do rei, apresentam o regicídio «como medida social». O pai de ambos fora morto no Rossio, dois dias antes, durante uma manifestação e o anarquista pensa em colocar uma bomba debaixo da carruagem do rei. Como diz, o pai e o rei representam as duas forças em conflito – a «canalha de mitra e coroa» e o povo,

isto é, a reacção e a revolução. O regicídio é a única opção no combate entre as duas forças sociais. Como argumenta o anarquista:

A moral social é terrível. A moral da guerra terrível é. É preciso ser muito obtuso para olhar para as guerras com olhar hostil e para o regicídio – neste caso *de guerra* – de guerra social, nota bem – com ódio. O rei é um general do exército invasor. Nosso pai era (nem sequer o era) um soldado do campo invadido. Foi morto na guerra. Paciência. Na guerra há dois que a fazem. Sim, tu percebes que estamos em estado de guerra. A reacção o quis. E na guerra não há inocentes nem inculpadados nem irresponsáveis. Há – tu sabe-lo bem – *chair de cannon*. É duro? É. Mas é instituído na humanidade; mais, é instituído pela natureza. Pedem às minorias patriotas que não façam guerras... A natureza e a sua parte – a humanidade – são absurdos imorais; que fazer? *Dura lex, sed lex. À la guerre comme à la guerre.*

O anarquista parou. A energia das suas palavras trouxera-lhe às faces de costume pálidas um ligeiro rubor. O seu olhar ficou parado, fixo, como num planejar, numa contemplação interior. (BNP, E3, 116-7v, 8)

Miguel Calleya surge noutra bloco textual. Toma parte numa reunião que desta vez não tem, como a outra, um carácter conspiratório, nem é necessário baixar a voz. Trata-se, com ele diz, de uma «conferência caseira» em que Calleya, como único orador, explica o anarquismo e a sua visão do mesmo a um conselheiro e a um homem chamado Sequeira. Identificamos nesta figura o modelo original do banqueiro anarquista. Como o seu sucessor, encarna um modelo pessoal e paradoxal da ideologia que defende, depois de se identificar como um raciocinador, tal como Pessoa e Abílio Quaresma. Desconfia das multidões, pois os movimentos colectivos dão uma bestificação momentânea de cada indivíduo. Fazem parte da sua conferência os conceitos de sangue-frio, instinto, medo e fuga, alargando a análise às manifestações no homem e nos animais. Em Portugal, o sentimento impulsor é o sentimento de revolta contra «as instituições e contra a igreja», sentimento causado pela Monarquia e que conduzirá à República. Uma sublevação do povo é inevitável, mas não chega para resolver as coisas. Só a atitude individual as pode mudar:

E de mais equilibrar, quanto possível, o sentimento de revolta e a consciência com que a revolta, com que o ataque é feito. Ora o que é que está nestas condições? Nem é uma revolução com certeza que nos punha todos o melhor possível, para o melhor possível se concluir.



- Então que diabo é?
- A atitude individual.
- Oh, com 300.000 diabos! exclamou prolongadamente o Sequeira. E eu a julgar que você nos ia dar cousa maior.

Mas veja se eu não tenho razão. Pensem, por amor de... Pensem, pensem. Por que se há-de estar a perder muitas vidas, a entreter o povo, como uma revolução sempre fez, a criar o estado psíquico dos generais, para talvez falhar? Não. O que se quer é Buíças. Quanto mais melhor. (BNP, E3, 116-14v, 15)

O autor defende assim o valor do atentado individual, quando dirigido ao rei ou a ministros e não a simples capitalistas, sem influência nas alterações sociais. Há uma grande agitação, uma fermentação na sociedade moderna, o que indica que se vai dar uma transformação social. Tudo tende para uma anarquia, um estado anárquico que é apenas uma solução violenta da luta pela vida, tal como se dá na Natureza. As nossas leis morais mais não são do que «ilusões perante estes factos e elementos da incapacidade para os compreender». Um estado revolucionante, ou anarquia de uma sociedade, indica que não há já uma solução civilizada de um conflito de elementos sociais, daí resultando que a única solução é a «naturalmente natural». É necessário ajudar a atingir um estado de destruição que precipite a anarquia. O que vem depois logo se verá.

Quem tiver de vencer vencerá. Produzamos essa anarquia. O resto não é conosco. E aqui tem V<sup>a</sup> Exa como o argumento que mais ilógico e irracional parece é o mais racional e lógico de todos... Não lhe levo nada pela explicação, sr. Conselheiro, terminou o anarquista, sorrindo. A verdade deve ser para todos. (BNP, E3, 116-20v)

E aqui temos o anarquismo explicado aos pequeninos pela voz de Miguel Calleya, antecessor do banqueiro, o grande comerciante e açambarcador notável do conto mais tardio de Pessoa. Tom do discurso e paradoxo dos argumentos ligam as duas figuras ficcionais, como se da mesma personagem se tratasse que, entretanto, envelhecera, seguiu o seu caminho e acumulara dinheiro com o objectivo de o destruir enquanto conceito.

O anarquismo, a sua teoria e a sua prática, com as acções violentas sobre a ordem social, interessava Pessoa em 1909 e continuou a interessá-lo durante anos. Existe um fragmento de diálogo em francês, datável deste início de século, que, sob o título «L'anarchisme», expõe argumentos sobre o casamento e o «amor livre» de que não resisto a retirar uma passagem.

[Les théories anarchistes] incluent toute la suppression du pouvoir, l'élimina-

tion du mariage, par exemple. Tante une chose que l'autre sont absolument contraires à la science ; seuls les idiots et les dégénérés peuvent penser le contraire. Le but de l'évolution n'est autre chose que la concrétisation de l'ordre, son affirmation (strenghtening). Le mariage est le moyen par lequel la nature dans la société fait la sélection du plus pur. Mais, me dit-on, le mariage actuellement n'est pas ainsi ; il est fait en vue de l'argent, de la position. Tous arguments donc, non contre le mariage en soi, mais contre son état actuel, contre les impositions qu'une *société dégénérée* (sentez-le bien) lui impose. Vous êtes, donc avec moi ; nous sommes d'accord. (BNP, E3, 144Z-24)

Voltando ao romance inacabado a que Pessoa dá o título de *Reacção*. O projecto apresenta uma outra singularidade, para além dos aspectos já focados: é o formato utilizado. Apesar da incompletude, compreendemos que o autor escolheu um formato em blocos de texto, sem sequência temporal perceptível, blocos esses com a intervenção de personagens diversas e com naturezas diferentes: auto-reflexão, longos argumentos expositivos, diálogos e um único diálogo dramático, com indicações de cena incluídas.

Padre Jesuíno – (aparte) Este silêncio dela é prelúdio. Está é à espera da conta.

Condessa – Então o que se diz?

Padre Jesuíno – (aparte) Lá está. (alto) Ora, muita cousa. Muita cousa falsa, naturalmente.

Condessa - E muita cousa verdadeira.

Padre Jesuíno – (aparte) Nós a fingirmos que ainda não entendemos! (alto) Ora, minha senhora, dizem-se tais cousas que custa a acreditar que sejam verdadeiras.

Condessa – Pelos tempos que vão correndo...

Padre Jesuíno – É verdade (pausa). E quando são ditas, enfim, por pessoas de respeitabilidade, por pessoas sérias...

Condessa – Mas ele diz-se alguma cousa de novo?

Padre Jesuíno – De absolutamente novo – não. Já se sabia, ou podia adivinhar-se. Com respeito aos... (um gesto vago).

Condessa – Aos republicanos (disse a Condessa com um sombrear fisionómico).

Padre Jesuíno – Justamente.

(BNP, E3, 116-27)

Esta mistura de géneros num texto que não deixa de ter direito à designação de romance surpreende e não volta a ser repetida. É acontecimento pontual num projecto de 1909. O texto encontra-se na sua fase composicional, mas os apontamentos de Pessoa são claros.

Várias hipóteses se levantam. Uma delas poderá encontrar base na relação que Pessoa tinha com os gêneros, subvertendo com frequência as convenções formais. K. David Jackson considerou que o «drama of genres» é a tendência que domina toda a obra de Pessoa, resultante da tensão entre forma e pensamento, escritor e texto, linguagem e sentido. *Reacção* pode ser um exemplo disso mesmo, prenunciador, em 1909, duma tendência dominante na obra. Conforme diz Jackson:

Pessoa lives at odds with tradition, and adverse genres – defined by tensions between form and thought, writer and text, language and meaning – dominate every major facet of his literary world. [...] Pessoa aims in his literary projects to undermine genres, and its stylistic formula by changing, subverting, or altering their conventions until they can be understood differently. (JACKSON, 2010, p. 16)

Infelizmente, a tentativa de romance que *Reacção* é não teve continuidade. Pessoa abandonou este seu texto, não mantendo com ele o processo de escrita prolongada – iniciada, abandonada, retomada – que caracteriza muitos dos seus textos. A dado momento, no entanto, dedicou-lhe uma atenção demorada. A razão do abandono estaria provavelmente no momento político, radicalmente modificado pela implantação da República e pela chegada de outros vilões e de outros idealistas.

Uma certeza, porém, mais uma vez se impõe a quem investiga o espólio inédito de Fernando Pessoa: neste universo tão complexo, a parte conduz-nos ao todo e a leitura de um fragmento completa a leitura da obra.

## Referências bibliográficas

BNP, E3 – Espólio de Fernando Pessoa depositado na Biblioteca Nacional.

FREITAS, Ana Maria. «Fernando Pessoa e a Polémica Cadbury». *Revista de Estudos Anglo-Portugueses*. Número 23, 2014, pp. 349-358.

JACKSON, K. David. *Adverse Genres in Fernando Pessoa*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

PESSOA, Fernando.

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

\_\_\_\_\_. *Poesia de Álvaro de Campos*, ed. Teresa Rita Lopes. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

\_\_\_\_\_. *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*, ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

\_\_\_\_\_. *Escritos sobre Génio e Loucura*, ed. Jerónimo Pizarro. Edição Crítica de Fernando Pessoa, Série Maior, Volume VII, Tomo I. Lisboa: IN-CM, 2006.

\_\_\_\_\_. *Cartas, Visões e Outros Textos do Sr. Pantaleão*, ed. Ana Maria Freitas e Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

# Pessoa Arquiteto da Literatura de Sodoma: Uma Revisitação

Anna M. Klobucka

A presente comunicação prolonga a reflexão que apresentei no congresso organizado pela Casa Fernando Pessoa em novembro de 2013, intitulada «Fernando Pessoa ativista *queer*: Uma releitura do 'Antinous'». Argumentei então que a edição revista deste poema inglês homoerótico de Pessoa, lançada em 1921 pela *Olisipo*, na qual o autor eliminou do léxico do poema todas as palavras e expressões associáveis com um juízo de valor negativo sobre a homossexualidade deve ser vista como fruto de um avanço de consciencialização política, que se revela mais completa e coerente do que aquela que terá contribuído para a gestação da versão original do poema. Nesta última, a representação proléptica do projeto de luto do imperador Adriano como um fundamento para a luta vitoriosa das gerações vindouras de homens homossexuais é minada na sua eficácia política pelas partículas da linguagem homofóbica dispersas através do texto, gerando um conflito ideológico interno que a «refundição» do poema em 1921 suprime.<sup>7</sup>

O que tenciono iluminar hoje é a imbricação paralela, e igualmente sugestiva, entre várias enunciações e eventos protagonizados, promovidos ou acompanhados por Pessoa entre a época do *Orpheu* e a época da *Contemporânea*, com destaque particular para a chamada polémica da «Literatura de Sodoma» que se estendeu de julho de 1922 até à primavera de 1923. Com isto, pretendo fundamentar, mas sobretudo alargar, o alcance da observação de Rui Ramos de que as contribuições de Pessoa e Raul Leal a esta polémica eram o que Portugal teve de mais próximo do «movimento de afirmação pública e emancipação dos homossexuais [...] na Alemanha da década de vinte» (p. 590). Na realidade, a Literatura de Sodoma não inaugura propriamente, mas apenas cristaliza, explicita e radicaliza as correntes de militância estético-política presentes já no modernismo órfico e nos seus antecedentes e paralelos de cunho dito «decadentista» (quanto a estes últimos, penso sobretudo no romance *Nova Sapho* do Visconde de Vila Moura e no número único da revista *Centauro* de Luís de Montalvor).

Para estabelecer este elo de ligação entre o ambiente do *Orpheu* e o da Literatura de Sodoma será útil citar dois apontamentos de Pessoa tirados na altura da gestação e do lançamento da revista de 1915, em que o autor performatiza em voz de outrem várias atitudes de reação aos conteúdos e valores que a revista representaria ou promoveria. Uma destas críticas inventadas assume uma perspetiva explicitamente homofóbica, realçando, assim, a heterodoxia sexual como uma das facetas cruciais da identidade do *Orpheu*, na visão pessoana (PESSOA, 2009, pp. 61-62):

<sup>7</sup> O próprio Pessoa refere-se à reescrita do poema como uma «refundição» na sua «Tábua bibliográfica», publicada na revista *Presença* em 1928.

Invertidos a querer criar uma literatura social, é a primeira vez que se vê desde que o mundo é mundo.

O que toda esta cáfila de degenerados pensa fazer com a s[ua] literatura não se sabe!

É para que o público os conheça. É preciso que saiba quem é que está lendo.

Vale a pena ressaltar, no fragmento citado, a expressão «literatura social», a remeter para intenções e objetivos que teriam sido nutridos coletivamente pelos «invertidos» do *Orpheu*, ultrapassando, portanto, os limites individualistas de depoimentos liricamente expressivos de uma inclinação perversa mas estritamente pessoal. Aponta no mesmo sentido – da transformação da visão sexualmente heterodoxa no veículo coletivo de uma intervenção social – um esboço anterior, datável provavelmente de 1914, no qual Pessoa parece antecipar reações ao lançamento do que chama um «periódico de cultura superior» (papel que no ano seguinte viria a ser desempenhado pelo *Orpheu*):

Temos recebido felicitações de alguns dos mais considerados pederastas do nosso meio artístico. Chegaram a falar-nos em que se devia aproveitar esta súbita onda de cultura para lançar uma revista «Antínoo» com fim de habituar os portugueses aos grandes movimentos sociais de lá fora. Achamos interessante mas prematuro. Pouco a pouco, pouco a pouco... (PESSOA, 2009, p. 427)

O que Pessoa refere, nesta nota, como «os grandes movimentos sociais de lá fora» reporta-se às reivindicações do valor positivo da homossexualidade (largamente masculina) produzidas por protagonistas do que tem sido chamada «a Idade de Ouro dos movimentos homossexuais» (TAMAGNE, 2000, pp. 92-160) entre os finais do século XIX e a Primeira Guerra Mundial, principalmente na Alemanha e na Inglaterra. Pessoa estaria particularmente atento às manifestações destes movimentos na paisagem cultural britânica; segundo sustenta Fernando Beza, é sobretudo nas obras do filósofo e ativista Edward Carpenter, tais como *Love's Coming of Age* (1896) e *The Intermediate Sex* (1908), que é possível discernir ideias correlatas das noções, elaboradas por Pessoa no contexto da construção da sua comunidade heteronímica neo-pagã, sobre a «superioridade dos laços afetivos masculinos em relação à modernidade decadente e a utilização destes como forma de superação dessa mesma modernidade e dessa mesma decadência» (BELEZA, 2015, p. 250). Embora uma consideração mais alargada deste aspeto da intervenção cultural consubstanciada em *Orpheu* não caiba nos limites da presente comunicação, convém sublinhar a relevância do ideário ligado à politização do desejo homosocial masculino para o projeto pessoano da renovação da cultura nacional.

Embora não seja possível afirmar que a mera presença de *Canções* de Botto (e de outros livros «imorais») no mercado editorial português não teria produzido uma agitação política tão intensa como a que efetivamente ocorreu no início de 1923, é seguro constatar que o primeiro tiro da batalha sobre a Literatura de Sodoma foi dado por Pessoa, com o ensaio «António Botto e o ideal estético em Portugal», publicado no terceiro número da *Contemporânea*, em julho de 1922. A finalidade do ensaio deve ser avaliada no contexto da promoção da edição de *Canções* pela Olisipo, que aliás não chegou a ser impressa em janeiro de 1922, não obstante a indicação no colofon, mas apenas em novembro do mesmo ano, adiamento cujas razões permanecem por esclarecer.<sup>8</sup> Foi igual o destino do editorial em forma de cartaz, lançado pela Olisipo para promover o livro, datado de «primavera de 1922», mas presumivelmente distribuído no outono, altura em que a nova edição de *Canções* efetivamente chegou às livrarias e redações dos jornais. O editorial afirmava «faz[er] público, para que a todos conste e aproveite» (BOTTO, 2010, p. 88) cinco pontos distintos, dos quais os primeiros três se reportavam à forma e ao conteúdo da edição (título, autor, retrato, prefácios), salientando em particular a função significativa do retrato de Botto:

3. Que, para complemento da sua inteira e perfeita apresentação artística, essa edição é superiormente valorizada por um retrato fotográfico do AUTOR, que, de per si, constitui um elemento notável de educação estética;

O retrato de Botto era o mesmo que já tinha causado escândalo no ano anterior, quando a sua exposição na montra duma livraria ao lado dos exemplares da primeira edição das *Canções* levou o crítico d'*A Capital* a bradar contra a «excitante e pornográfica foto» do autor, «nuzinho até aos ombros e de olhos em alvo» (FERREIRA, 1921, p. 1). Reproduzindo o retrato na edição da Olisipo e descrevendo a imagem como «um elemento notável de educação estética», Pessoa colocava-se ostensivamente nas antípodas da crítica moralizante que tinha sido dirigida contra a poesia homoerótica de Botto, ao mesmo tempo deixando claro o interesse da Olisipo em inflamar este conflito de valores.

As alíneas quatro e cinco do editorial reforçam este propósito, avançando uma formulação tão ambiciosa quanto sugestiva da intenção subjacente à edição das *Canções*:

<sup>8</sup> Agradeço esta clarificação importante a Richard Zenith. O registo obrigatório da obra, emitido pela Biblioteca Nacional, é datado de 17 de novembro de 1922, e é da mesma altura que datam outros documentos referentes à distribuição do livro (inclusivamente os certificados da sua apreensão) reproduzidos ou mencionados na edição das *Canções/Songs* por Jerónimo Pizarro e Nuno Ribeiro (BOTTO, 2010, p. 13).

4. Que este livro representa uma contribuição valiosa para a reconstrução espiritual que é a necessidade mais urgente do nosso tempo; e

5. Que ele, portanto, deve ser lido, e os seus ensinamentos seguidos, pelas gerações que despontam para o conhecimento da vida e da arte.

Convém realçar que os termos deste editorial de Pessoa o constituem como um contradiscurso opositivo em relação a duas maneiras de interpretar a poesia homoerótica de Botto que já tinham sido registadas nas reações à edição de 1921: 1) a constatação da sua futilidade, como um epifenómeno «interessante» mas pouco sério e consequente da época moderna; e 2) – em alguma contradição com esta última visão – como uma ameaça social, principalmente para a juventude passível de ser moralmente corrompida. Citemos a propósito o mesmo crítico d'*A Capital*:

Imagine-se o efeito produzido pelo livrinho [...] quando cair nas mãos duma donzela acostuada a debruçar-se sobre as montras das livrarias! Imagine-se principalmente o perigo dos rapazinhos, jovens poetas, que se aproximem deste vate...

Para Pessoa, pelo contrário, e mesmo admitindo que as formulações do editorial representariam para o dono da Olisipo um excesso retórico consciente e performativamente assumido, o significado central das *Canções*, «a efetivação no discurso do desejo homossexual» – na expressão de Mário César Lugarinho (2003, p. 143) – e a maneira singular como esta efetivação era encarnada na poesia de Botto, teriam consequências sociais tão importantes quanto positivas, *particularmente* para as «gerações que despontam para o conhecimento da vida e da arte».

Ao contrário do texto-manifesto apresentado no editorial da Olisipo, o ensaio «António Botto e o ideal estético em Portugal», com a sua retórica convoluta e repleta de referências eruditas, dificilmente poderia ser apreendido pela generalidade dos leitores como uma apologia da homossexualidade masculina em geral ou do lirismo homoerótico das *Canções* em particular. Porém, na composição editorial do respetivo número da *Contemporânea*, o texto pessoano (que ocupa as páginas 121 a 126) era seguido de imediato (nas páginas 127 a 128) por uma «canção» inédita<sup>9</sup> de Botto que contrasta fortemente com a forma e o conteúdo da exegese de Pessoa, não apenas pelo seu teor expressivamente homoerótico, mas também devido ao realismo dramático da negociação intersubjetiva entre os dois ex-amantes que conversam no poema, num estilo prosaico e referencialmente concreto que diverge diametralmente da abstração intelectualizada do discurso pessoano:

Fazes-me pena dizendo  
Que sou culpado  
Da vida que tens levado.  
Mas vá, responde mais claramente:  
Eu sou culpado porquê?  
Lá por ter sido o primeiro...  
Bem se vê que és infantil,  
Meu doido amor de algum dia,  
Meu adolescente loiro  
— Corpinho alto  
Que eu doidamente mordida...

Já neste espaço do terceiro número da *Contemporânea* instaurou-se, portanto, entre o ensaio de Pessoa e a canção de Botto, uma dialética de posicionamentos, representações e estilos que no desenvolvimento futuro da polémica à volta de Botto e outros «imorais» seria redirecionada para o diálogo entre os textos assinados por Pessoa e os atribuídos a Álvaro de Campos, nomeadamente a carta de Newcastle-on-Tyne que elogiava a «não-hipocrisia ... não complicação» (BOTTO, 2010, p. 111) da poesia abertamente homoerótica de Botto. Se a intervenção original conjunta – pessoana e *bottiana* – no foro da revista de José Pacheco foi pensada como uma provocação, este propósito frutificou já no número seguinte da *Contemporânea*, com o ensaio que daria o nome cumulativo aos eventos de 1922-23, «Literatura de Sodoma, o Sr. Fernando Pessoa, o o ideal estético em Portugal», do jornalista católico e monárquico Álvaro Maia (GONÇALVES, 2014, pp. 66-80). Ao longo do seu texto, Maia mostra-se exasperado com os arabescos da argumentação pessoana, apontando repetidamente para a evidência da própria poesia de Botto como prova de que o seu significado decisivo residia na expressão do desejo homossexual e não numa sublimada recuperação da estética helénica: «os seus estetas não vão além de simples devotos do orgasmo invertido: para disso nos capacitarmos bastará ler o livro do seu panegirizado» (p. 69). Segundo comenta Lugarinho:

Na verdade, hoje, para os Estudos Gays e Lésbicos, o texto de Maia é mais pacífico e iluminador do que se poderia imaginar na época de sua publicação. [...] Maia consegue deixar clara a intenção de Pessoa em destacar a obra de Botto... [e], mesmo escandalizado, parece ser o único a perceber que o salto fora dado e que [...] a efetivação no discurso do desejo homossexual era a garantia de que aqueles que haviam sido lançados à excentricidade podiam transpor as barreiras da sociedade e reivindicar a sua existência. (2003, p. 143)

<sup>9</sup> O poema viria a ser incluído no volume *Curiosidades Estéticas*, publicado em 1924.

Deste modo, apesar de adotar uma expressão discursiva fortemente homofóbica, a argumentação de Maia coloca-se ao lado da carta (homófila) de Campos, publicada no mesmo número da revista, na medida em que ambos os autores rebatem sobretudo a hermenêutica falaciosa de Pessoa perante o objeto estético e ético que o seu ensaio aborda, a poesia homoerótica de Botto. Terá sido Maia encorajado ativamente a juntar-se ao debate que se ia desenvolvendo nas páginas da *Contemporânea*? Um esboço manuscrito de Pessoa, intitulado «Catolicismo imoral», com o qual o autor, nas palavras de José Barreto, «parece ter querido intervir de forma anónima e provocatória, tentando lançar a confusão, no debate iniciado com a publicação [...] do seu artigo “António Botto e o ideal estético em Portugal”» (BARRETO, 2009, p. 41), lança uma luz efetivamente confusa, mas ainda assim iluminadora, sobre a questão da atribuição dos papéis na polémica. Neste esboço sem data Pessoa performatiza (como já fizera antes a propósito dos «invertidos» do *Orpheu*) uma voz indignada igualmente com a sua própria interpretação de Botto e com a alegada defesa deste pelo «católico imoral» Maia:

O jornalista católico (!) Alvaro Maia elogiou o livro do Sr. Boto, sem pejo e sem escrúpulo. O monárquico Fernando Pessoa, sinistra figura de degenerado que tem acompanhado como uma sombra negra todos os uranistas doentios dos atuais tempos, também escreveu um artigo repugnante em elogio do livro do Sr. Botto.

Deixando de lado a questão da participação de Álvaro Maia na polémica, notemos que este rascunho de Pessoa reforça a identificação da sua própria função (autoatribuída) como o orquestrador da mesma. Esta função viu-se reafirmada publicamente, já no início de 1923, com o lançamento seguinte da *Olisipo* (e que seria o último livro publicado pela editora), *Sodoma Divinizada* de Raul Leal, que polemizava com Álvaro Maia a pretexto do artigo deste sobre Botto, mas concentrando-se principalmente em defender a sua própria teoria mística da consagração da «pederastia [...] divinamente sentida» (Leal em GONÇALVES, 2014, p. 98; itálicos no original). Vale a pena observar aqui, parenteticamente, que além de se ter constituído como um confronto das forças homofóbicas e homófilas (à maneira do conflito profetizado pelo imperador Adriano em *Antinous*), a polémica da Literatura de Sodoma foi também uma plataforma de articulação de, no mínimo, quatro visões ou teorizações distintas da homossexualidade masculina protagonizadas pelos próprios «degenerados» (entre os quais Pessoa pelo menos performativamente se incluía, como vimos na nota citada). Assim, Leal deixava bem claro que a poesia e o modo de vida de Botto não harmonizavam com o seu próprio «ideal do luxurioso e pederasta místico» (p. 102). Mas ao invés de Pessoa, Leal não afastava a experiência homossexual efetivamente vivida da utopia ética e estética que advogava, afirmando apenas

que o «meio depravado, sacrílego da vida moderna» não permitia «exercer o vício» à sua maneira, ou seja, «misticamente» (pp. 102-103).

Pessoa terá arquitetado este debate, que se ia desenrolando nas páginas de livros e na imprensa, mas a sua transição para a esfera do confronto violento, físico e jurídico, deveu-se a um evento de outra índole e dimensão: a intervenção da polícia num baile na Graça, no domingo de Carnaval, que resultou na detenção, julgamento e condenação de dezasseis «homens que se vestiram de mulher», para citar o título da notícia sobre o evento no *Diário de Lisboa* (14/2/1923). Uma semana depois já se encontrava constituído o «movimento de ação moralizadora» composto por alunos universitários de Lisboa, que prometia «meter na ordem», coletiva e indiscriminadamente, os travestis da Graça e «esses equívocos senhores que andam por aí, nas ruas e nos cafés, irritando [...] com maneiras femininas e elegâncias ridiculamente exageradas», juntamente com «os artistas decadentes, os poetas de Sodoma, os editores, autores e vendedores de livros imorais» (GONÇALVES, 2014, pp. 107-108). Haveria muito mais a dizer sobre o que se seguiu neste confronto – a apreensão dos livros, o lançamento dos panfletos contra a campanha moralizadora, o envio destes por Pessoa a 205 personalidades que José Barreto caracteriza como «a nata dos médicos, psiquiatras, cientistas, professores, escritores, artistas, advogados, engenheiros e jornalistas portugueses» (2016, p. 628)<sup>10</sup> – mas o tempo disponível só me permite colocar a seguinte pergunta: poderá a Literatura de Sodoma ser considerada, anacronicamente, uma espécie de Stonewall português, o tipo de evento-movimento ativista, multifacetado e catalizador, cuja realização oito anos antes Pessoa ainda via como «interessante mas prematur[a]»?

<sup>10</sup> Uma questão importante que o tempo disponível para esta comunicação não me permitiu desenvolver prende-se com a participação de Judith Teixeira nesta fase mais dramática da controvérsia da Literatura de Sodoma. Como é sabido, o seu volume de estreia, *Decadência*, foi lançado precisamente em fevereiro de 1923, para se tornar logo sujeito à apreensão, juntamente com os livros de Botto e Leal. É igualmente sabido que Pessoa nunca incluiu Teixeira na sua defesa dos escritores «imorais», circunstância que tem sido interpretada (inclusivamente por mim mesma) como uma das ilustrações mais eloquentes da homossexualidade masculina exclusionária do ambiente modernista português em geral e do circuito do pensamento e da ação pessoanos em particular. No entanto, tendo em conta que *Decadência* é lançado apenas em fevereiro de 1923 (embora Teixeira já fosse colaboradora da *Contemporânea* desde 1922), compreende-se melhor que o protagonismo da poetisa não se encontrasse refletido nas etapas anteriores da polémica. Esta constatação não esgota, obviamente, a questão, constituindo apenas um ponto de partida para a reconsideração da participação de Teixeira nos eventos de 1922-23, cujo ímpeto, pelo menos na visão de Pessoa, teria como objetivo uma reivindicação do valor cultural positivo da homossexualidade masculina e certamente não do lesbianismo ou do protagonismo artístico feminino. Convém notar ainda, como um dado de importância crucial para a mesma reconsideração, que entre os 205 destinatários dos panfletos contra a campanha moralizadora, identificados por José Barreto, se encontrava uma única mulher: precisamente Judith Teixeira.

## Referências bibliográficas

---

BARRETO, José.

---

\_\_\_\_\_. «Um improvável republicano moralista». *jornal i*, 29 de outubro de 2009, p. 41.

---

\_\_\_\_\_. «Os destinatários dos panfletos pessoanos de 1923». *Pessoa Plural* 10 (Fall 2016), pp. 628-703.

---

BELEZA, Fernando. *Desejos modernistas: (Trans)nacionalismo, cosmopolitismo e sexualidade em Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro*. Tese de Doutoramento em Luso-Afro-Brazilian Studies and Theory, Departamento de Português, Universidade de Massachusetts Dartmouth, 2015.

---

BOTTO, António. *Canções/Songs*. Trad. Fernando Pessoa. Orgs. Jerónimo Pizarro e Nuno Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 2010.

---

FERREIRA, Armando. «O livro da D. Antónia. ‘Canções’... a ele!» *A Capital*, 18 de abril de 1921, p. 1.

---

GONÇALVES, Zetho Cunha, org. *Notícia do maior escândalo erótico-social do século XX em Portugal*. Lisboa: Letra Livre, 2014.

---

LUGARINHO, Mário César. «‘Literatura de Sodoma’: o cânone literário e a identidade homossexual». *Gragoatá* 14 (2003), pp. 133-145.

---

PESSOA, Fernando. *Sensacionismo e outros ismos. Edição Crítica de Fernando Pessoa*, vol. 10, ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa: IN-CM, 2009.

---

RAMOS, Rui. *A Segunda Fundação (1890-1926)*. Vol. 6 de *História de Portugal*, dir. José Mattoso, ed. revista e atualizada. Lisboa: Estampa, 2001.

---

TAMAGNE, Florence. *Histoire de l’homosexualité en Europe*. Paris: Seuil, 2000.

# Um Destino chamado *Athena*

Antonio Cardillo

Universidade Nova de Lisboa

Entre Outubro de 1924 e Junho de 1925 cumpre-se a curta parábola de *Athena* – *Revista de Arte* mensal. Saíram apenas 5 números, mas foi o bastante para eternizar, no panorama modernista português, um projecto que trará a lume, pela primeira vez, os nomes de Alberto Caeiro e Ricardo Reis, nove anos depois da estreia de Álvaro de Campos, enquanto poeta sensacionista, no primeiro número de *Orpheu*.

Dirigida em «coabitação» por Fernando Pessoa, responsável pela parte literária, e Ruy Vaz, como director da parte dedicada às artes plásticas e à arquitectura, *Athena* contou com a colaboração de alguns velhos membros órficos como Luiz de Montalvor, Raul Leal, Mário de Sá-Carneiro (a quem é consagrado o n.º 2) e Almada Negreiros para além de outros artistas com vínculos de amizade muito fortes a Fernando Pessoa: António Botto, Henrique Rosa e Augusto Ferreira Gomes. É todavia graças aos abundantes contributos inéditos assegurados pelo próprio Pessoa, como autor ou tradutor, e pelos seus heterónimos, que a revista suscitou o maior interesse.

De facto, Ricardo Reis assina 22 odes em *Athena* 1, Álvaro de Campos confirma as qualidades de prosador já mostradas em *Ultimatum*, com três artigos («O que é a Metafísica?», «Apontamentos para uma Estética Não-Aristotélica I», «Apontamentos para uma Estética Não-Aristotélica II»), Alberto Caeiro aparece em *Athena* 4 com 22 poemas de *O Guardador de Rebanhos* e em *Athena* 5 com 16 poemas *inconjuntos* e Fernando Pessoa ortónimo é autor de 16 poemas, diversos artigos e traduções de Edgar Allan Poe, O. Henry e Walter Pater. Em entrevista ao *Diário de Lisboa*, em Novembro de 1924, Fernando Pessoa explicava que o objectivo da publicação era:

Dar ao público português, tanto quanto possível, uma revista puramente de arte, isto é, nem de ocasião e início como o *Orpheu*, nem quase de pura decoração como a admirável *Contemporânea*.

(PESSOA, 1999, p. 224)

O que este sintético parágrafo anuncia abertamente e subentende nas entrelinhas é que o empreendimento de *Athena*, nascido como uma alternativa neo-clássica no campo das revistas literárias da época, não pretendia ser apreciado apenas pelo seu aspecto formal, mas sim ser um espaço de reflexão teórica, de balanço do itinerário percorrido desde *Orpheu* e de apresentação de novas correntes estéticas dentro do modernismo português. Dito por outras palavras, as intenções de Pessoa, enquanto director, eram tornar o periódico no órgão pro-



mocional do neopaganismo português<sup>11</sup> e, ao mesmo tempo, a explanação da própria heteronímia como sistema *excedente* de poetas incumbidos de fazerem «arte superior».

Relativamente ao primeiro pressuposto, o editorial *ortónimo* que abre o n.º 1 de *Athena*, explicando o simbolismo do título da publicação e o tipo de arte que preconiza, serve também de preâmbulo piscando o olho ao classicismo apolíneo e horaciano de Ricardo Reis:

Se é lícito que aceitemos que a alma se divide em duas partes — uma como material, a outra puro espírito —, de qualquer conjunto ou homem hoje civilizado, que deve a primeira à nação que é ou em que nasceu, a segunda à Grécia antiga. Exceptas as forças cegas da Natureza, disse Sumner Maine, quanto neste mundo se move, é grego na sua origem. Estes gregos figuraram em a deusa Atena a união da arte e da ciência, em cujo efeito a arte (como também a ciência) tem origem como perfeição [...] é pois ao nível da abstracção que a arte e a ciência, ambas se alçando, se conjugam, como dois caminhos no píncaro para que ambos tendam. É este o império de Athena, cuja acção é a harmonia. Não se aprende a ser artista; aprende-se, porém, a saber sê-lo. [...] Cada um tem o Apolo que busca, e terá a Atena que buscar. (PESSOA, 1999, p. 218)

Na tentativa de cumprir o seu sonho juvenil de ser criador de mitos, Fernando Pessoa, na sua fase artística mais inovadora e experimental, dedicou-se a uma densa produção de «ismos» literários e filosóficos. Em contraste com outros, como o atlantismo, o paulismo, o interseccionismo e o sensacionismo, enquadráveis numa conjuntura predominantemente modernista, o neopaganismo pessoano correspondeu à resolução teórica de restaurar o culto politeísta sob o modelo civilizacional helénico. Exaltando a dimensão pluralista das forças da Natureza, responsáveis pelo equilíbrio do mundo e pelas acções humanas, ostenta alguma continuidade com a época da nostalgia dos deuses pagãos exilados e o desejo do seu retorno, que floresceu na literatura além dos séculos XVIII e XIX, com Goethe, Schiller, Heine e Hölderlin, e foi revitalizada por Nietzsche. De acordo com esses gigantes do romantismo alemão, os deuses olímpicos e de outras remotas civilizações não eram simples categorias mágicas, mas sim seres vivos que, outrora, praticamente dominavam a vida humana em todas as situações e acontecimentos, previsíveis ou imprevisíveis. Em Nietzsche, nomeada-

<sup>11</sup> Sabe-se que *Athena* começa por ser concebida já no final dos anos 10 como periódico oficial do Neopaganismo. Assim chega a ser prevista com o subtítulo *Cadernos de Cultura Superior*, com um sumário que incluía António Mora, Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Fernando Pessoa. Do mesmo modo, com o subtítulo de *Cadernos de Reconstrução Pagã* e direcção de António Mora integra a programação da editora Cosmópolis, cerca de 1919.

mente, a Grécia homérica, do tempo das epopeias e das tragédias, que se estende de Tales a Ésquilo, foi o momento em que predominaram o que para ele eram os verdadeiros valores aristocráticos, quando a virtude residia na força e na potência, como atributo do guerreiro favorito dos deuses.

O desmantelamento da Razão categorial, em defesa de uma racionalidade vital, poética e paradoxal, reviveu também em Pessoa e nos textos redigidos, ora em seu próprio nome, ora nos de Alberto Caeiro, Ricardo Reis, António Mora ou Álvaro de Campos, na sua adesão ao paganismo como formulação mítica, conscientemente assumida, da crença na existência real e materialmente superior dos deuses, isto é, a aceitação da materialidade no divino e do inefável no humano.

No que concerne ao papel e à função da «arte superior» no interior de uma cultura, é paradigmático um breve fragmento, intitulado *Athena*, presumivelmente contemporâneo à revista homónima, onde Pessoa hierarquiza três tipos de arte, acompanhandoos das respectivas finalidades:

O fim da arte inferior é agradar, o fim da arte média é elevar, o fim da arte superior é libertar. Mas a arte média, se tem por fim principal o elevar, tem também que agradar tanto quanto possa; e a arte superior, se tem por fim libertar, tem também que agradar e que elevar, tanto quanto possa ser [...]. Elevar e libertar não são a mesma coisa. Elevando-nos, sentimo-nos superiores a nós mesmos, porém por afastamento de nós. Libertando-nos, sentimo-nos superiores em nós mesmos, senhores, e não emigrados, de nós. A libertação é uma elevação para dentro, como se crescêssemos em vez de nos alçarmos. (PESSOA, 1967, p. 30)

Ainda que a arte superior também agrade e eleve, uma vez que acumula as funções de todos os outros tipos de arte, só a arte superior liberta verdadeiramente, porque, segundo um texto em que Pessoa expressara a mesma ideia dez anos antes, «liberta da própria vida»:

A arte suprema tem por fim libertar — erguer a alma acima de tudo quanto é estreito, acima dos instintos, das preocupações morais ou imorais. A arte nada tem a ver com a moral, quanto ao fim; tem, quanto ao conteúdo. Toda a arte deve dar prazer — o tipo de prazer é que varia. A arte inferior dá prazer porque distrai, liberdade porque liberta das preocupações da vida; a arte superior menor dá prazer porque alegre, liberdade porque liberta da imperfeição da vida; a arte superior dá prazer porque liberta, liberdade porque liberta da própria vida. (PESSOA, 1967, p. 53)

O tema da arte enquanto libertação é, de resto, um tema transversal à obra de Pessoa: «A arte livra-nos ilusoriamente da sordidez de sermos» (BNP/E3, 3-3r; cf. PESSOA, 2010, p. 480), proclama um conhecido passo atribuído, ainda que não de forma consensual, ao *Livro do Desassossego*, de Bernardo Soares. Importa sublinhar, porém, que no entendimento de Pessoa, e em conformidade com a sua determinação do ideal estético, esta libertação que a arte proporciona não se dá sob a forma de fuga desta vida para outra existência paralela ou de substituição da vida fáctica, terrena, real, por outra, ilusória, fantasiosa, que redimisse o sofrimento da existência corrente — ainda que Álvaro de Campos possa, em determinados momentos, endossar esta perspectiva (cf. PESSOA, 2014). Com efeito, um tal processo de fuga ou substituição corresponde antes, como vimos, aos ideais budistas e cristãos, ao passo que o ideal estético se caracteriza precisamente pela aceitação e afirmação incondicionais desta mesma vida. Neste sentido, a libertação em causa na arte superior, que «liberta da própria vida», é «uma elevação para dentro, como se crescêssemos em vez de nos alçarmos» (PESSOA, 1967, p. 53), distinguindo-se da elevação produzida pela arte média justamente por não incluir nela qualquer tipo de fuga ou alienação da vida ou de si mesmo: «Elevando-nos, sentimo-nos superiores a nós mesmos, porém por afastamento de nós. Libertando-nos, sentimo-nos superiores em nós mesmos, senhores, e não emigrados, de nós» (PESSOA, 1967, p. 31). Assim, em lugar de substituir a vida fáctica ou promover uma fuga, emigração ou alienação da existência, a arte superior promove antes o apego e o amor à vida, porque a completa ou aperfeiçoa, nos termos descritos por Ricardo Reis:

A arte existe, não, como quer Campos, para substituir a vida, senão para a completar. Tudo na vida, excepto o desejo do homem, é irracional e imperfeito; na arte o homem projecta o seu desejo e a vontade de perfeição que há nele. [...] A arte baseia-se na vida, porém, não como matéria mas como forma. Sendo a arte um produto directo do pensamento, é do pensamento que se serve como matéria; a forma vai buscá-la à vida. A obra de arte é um pensamento tornado vida: um desejo realizado em si mesmo. (PESSOA, 1990, p. 411)

A arte concretiza, pois, a ideia de perfeição que temos da vida, aumentando-a, acrescentando-a, aperfeiçoando-a de acordo com o desejo que temos relativamente a ela e que a arte realiza «em si mesmo».

No texto dedicado a António Botto («António Botto e o Ideal estético em Portugal»), que Fernando Pessoa publicou em *Contemporânea* 3 em 1922, fazer arte é «querer tornar o mundo mais belo» ou proporcionar «beleza acrescentada à que há no mundo» (PESSOA, 1999, p. 175). Neste sentido, o artista será aquele que, não considerando a vida perfeita, mas ainda assim não a negando, busca o

aperfeiçoamento desta através da arte, «para que a sua imperfeição lhe [...] doa menos», não de um ponto de vista objectivo, evidentemente, mas subjectivamente, «aperfeiçoando o conceito e o sentimento dela»: na definição de Pessoa cunhada no já citado ensaio ortónimo de *Athena* 1, a arte é precisamente «o aperfeiçoamento subjectivo da vida» (PESSOA, 1999, p. 217).

Quase dez anos depois, num outro texto escrito em homenagem a António Botto, para Pessoa continua a ser o apolíneo o responsável pelo equilíbrio, pela harmonia, pela luz, pela contemplação da beleza e a criação de formas belas, pelo aumento, acrescento ou completude da vida por meio da sua acção artística, ao ponto de ser identificado como o ideal estético por excelência: «Todo o artista é pois, como tal, um expositor involuntário do ideal apolíneo» (PESSOA, 1999, pp. 451). Com este ideal em mente, todo o artista deve, pois, viver em contínua contemplação e criação de beleza — à semelhança, justamente, dos gregos antigos, «que [a] exigiam, e por isso punham, não, como nós, aqui e ali e de vez em quando, e como superfluidade ou sobremesa, mas em tudo e sempre, e como necessidade ou alimento» (PESSOA, 1999, pp. 445). Trata-se, pois, de recuperar essa capacidade que os gregos antigos magistralmente representavam, de olhar para a vida com a simplicidade, inocência, ou, na expressão de Nietzsche, «superficialidade», que lhes permitia manter-se à tona, «na superfície, na dobra, na pele» e «acreditar em formas, em sons, em palavras, em todo o Olimpo da aparência» (GC, Prefácio, 4), admirando nelas a sua beleza e extraíndo desta a mais profunda afirmação vital — trata-se, em suma, de recuperar essa «adoração da aparência» que, caracterizando de forma peculiar a «vontade da mentira» helénica, se opõe, muito em particular, à «vontade de verdade» que, instaurada por Platão, se tornaria, segundo Nietzsche, o núcleo do ideal ascético que ainda hoje domina toda a cultura ocidental.

Diz-nos Pessoa pela boca do seu heterónimo filósofo, António Mora: «Fingimos e sonhamos para poder viver [...]» (PESSOA, 2013, p. 170), ideia que Pessoa desenvolve no passo já anteriormente citado, justificando ainda a primazia da arte face a qualquer outro modo de irrealidade ou ilusão:

A arte livra-nos illusoriamente da sordidez de sermos. Enquanto sentimos os males e as injurias de Hamlet, príncipe da Dinamarca, não sentimos os nossos — vis porque são nossos e vis porque são vis. O amor, o somno, as drogas e intoxicantes, são fórmulas elementares da arte, ou, antes, de produzir o mesmo efeito que ella. Mas amor, somno, drogas tem cada um a sua desillusão. O amor farta ou desillude. Do somno desperta-se, e, quando se dormiu, não se viveu. As drogas pagam-se com a ruína de aquelle mesmo physico que serviram de estimular. Mas na arte não ha desillusão porque a illusão foi ad-

mittida desde o principio. Da arte não ha despertar, porque nella não dormimos, embora sonhassemos. Na arte não ha tributo ou multa que paguemos por ter gosado d'ella. O prazer que ella nos offerece, como em certo modo não é nosso, não temos nós que pagal-o ou que arrepende-nos d'elle. Por arte entende-se se tudo que nos delícia sem que seja nosso — o rasto da passagem, o sorriso dado a outrem, o poente, o poema, o universo objectivo. Possuir é perder. Sentir sem possuir é guardar, porque é extrahir de uma coisa a sua essencia. (BNP/E3, 3-3r; cf. PESSOA, 2010, p. 480)

Se há convicção que Pessoa nunca abandona, desde *Orpheu* passando por *Athena*, é a da confiança no fenómeno transfigurador e revitalizador da arte, bem como do papel do filósofo ou artista enquanto grande divinizador e dinamizador da vida. Colocar, pois, a arte ao serviço da vida — eis a «regra de vida» que, adoptada por Pessoa, converterá filosofia e poesia em missão civilizadora e as suas actividades filosófico-literárias em tarefas de vida.

Na célebre carta enviada a Armando Côrtes-Rodrigues a 19 de Janeiro de 1915, poucas linhas antes de anunciar ao amigo o plano de «lançar pseudonicamente a obra Caeiro-Reis-Campos» (PESSOA, 1998, p. 142), descrita como «toda uma literatura que eu criei e vivi, que é sincera, porque é sentida, e que constitui uma corrente com influência possível, benéfica incontestavelmente, nas almas dos outros» (PESSOA, 1998, p. 142), Pessoa confessa:

Alguns anos andei viajando a colher maneiras-de-sentir. Agora, tendo visto tudo e sentido tudo, tenho o dever de me fechar em casa no meu espírito e trabalhar, quanto possa e em tudo quanto possa, para o progresso da civilização e o alargamento da consciência da humanidade. (PESSOA, 1998, p. 142)

Num outro texto sem data, Pessoa distingue três tipos de artista: aquele para quem a arte é uma necessidade básica, fisiológica, directa, como a comida ou a bebida; aquele para quem a arte é um refúgio ou esconderijo da própria vida, funcionando como o álcool ou um narcótico ou anestésico; e, por último, aquele para quem «a arte é uma tarefa, uma missão a cumprir» (PESSOA, 1990, p. 52). É certamente a este último grupo, a que Pessoa chama grupo dos «grandes criadores» e onde inclui Milton, que Pessoa pertence. Quanto ao conteúdo desta tarefa ou missão, podemos depreendê-la através de mais um excerto do texto comumente conhecido por «António Botto e o ideal estético criador»:

Passaram sobre os tempos da Hélade dois mil anos de civilizações diferentes: o ideal apolíneo deixou de existir, excepto nos artistas, em que é nato; séculos e séculos de barbárie, de cristianismo e de universalidade ruste turvaram

a clareza da vista. Soterraram o mundo externo, esconderam a beleza, como a Palavra do Mestre, sob o arco da ilusão. Perante um mundo externo assim confuso e obscuro, o esteta, amante da luz que é de Apolo, terá um sentimento — o da revolta. Reagirá, e a reacção é uma acção. Passará de contemplativo a activo, de esteta a artista. Gritará o que calaria, cantará o que preferiria ouvir. (PESSOA, 1999, p. 455)

Graças à arte — ou à reabilitação do que aqui chamámos ideal estético — conseguir fazer frente a vinte e cinco séculos de domínio de ideais ascéticos, seja sob a sua forma moral, religiosa, filosófica ou política, em todo o caso unidos pela comum desvalorização e negação do mundo e da vida, recuperando a contemplação da beleza, o amor à vida, a afirmação da existência. Denunciar estes dois milénios de interpretação moral e moralizante da existência, substituindo-a por uma interpretação estética, que glorifique a vida humana e transmute os valores doentios até hoje vigentes em valores que promovam um verdadeiro florescimento dos homens e de toda a cultura ocidental. Ter um verdadeiro impacto na civilização e nas gerações futuras, educando os homens a aceitar e afirmar a vida fáctica, incluindo a dor, o sofrimento, o caos, o absurdo, a morte, abdicando de uma justificação ou sentido que a transcenda. Cultivar nos homens um verdadeiro amor pela vida e um espírito não só contemplativo, mas também criador e criativo, que permita superar a decadência e o niilismo da cultura ocidental actual. Estes são alguns dos aspectos que, realçando as tarefas ou missões que Pessoa conferiu à sua obra, configuram também o destino único atribuído por Pessoa à arte.

## Referências bibliográficas

---

PESSOA, Fernando.

---

\_\_\_\_\_. *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, ed. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa: Ática, 1967.

---

\_\_\_\_\_. *Pessoa por Conhecer — Textos para Um Novo Mapa*, ed. Teresa Rita Lopes, Lisboa: Estampa, 1990.

---

\_\_\_\_\_. *Correspondência. 1905-1922*, ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

---

\_\_\_\_\_. *Crítica, Ensaios, Artigos e Entrevistas*, ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

---

\_\_\_\_\_. *Livro do Desasocego*, ed. Jerónimo Pizarro, vol. XII, Lisboa: IN-CM, 2010.

---

\_\_\_\_\_. *O Regresso dos Deuses e Outros Escritos de António Mora*, ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.

---

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

# A Recepção de Fernando Pessoa em Espanha nos anos 40

*Antonio Sáez Delgado*

Universidade de Évora – Centro de Estudos Comparatistas FLUL

A recepção de Fernando Pessoa em Espanha nos anos 40, após a Guerra de Espanha, constitui um campo interessante de trabalho em que encontramos elementos de natureza estética e ideológica em diálogo ou confronto permanente. Num tempo marcado radicalmente pela nova realidade social e política do pós-guerra, a recepção de Pessoa define uma baliza fundamental nas relações literárias e culturais entre os dois países, que agora convém visitar à luz de novos elementos de análise.

De facto, a recepção da obra pessoana em Espanha começa, a pouco e pouco, a ser um terreno bem iluminado, e a sombria década dos anos 40 não podia deixar de ser uma exceção. Para lá da primeira aparição de uma coletânea de poemas pessoanos (*Poesías*, 1946, com introdução e tradução de Joaquín de Entrambasaguas) e da edição do primeiro ensaio de magnitude dedicado à obra do autor dos heterónimos (em *Ensayos sobre literatura portuguesa*, de Ildefonso-Martínez Gil), é possível encontrar novas marcas que indiciam uma recepção mais profunda do poeta, em que o contexto no novo estado espanhol adquire uma notável importância.

Após a chegada da ditadura a Espanha, começa um processo de construção do aparato fascista do Estado que vai conceder, de facto, um importante papel à cultura, com o objetivo de legitimar uma área básica no pensamento oficial que fora profundamente lesada pelo exílio massivo de intelectuais e escritores republicanos, que criaram uma espécie de nova Espanha cultural fora das fronteiras. No seio desse esforço de construção de uma nova ordem cultural, marcadamente dirigida e dirigista, a entente com Portugal adquire um papel fundamental, através de um amplo programa de cargos públicos, instituições, editoras e publicações controladas, em maior ou menor medida, pelos organismos nacionais de propaganda.

No contexto deste vasto projeto de oficialização cultural, encontramos a figura de Fernando Pessoa, através da ação cultural desenvolvida por um eixo Lisboa-Madrid que tem como protagonistas António Ferro, do lado português, e figuras como Eugenio Montes ou José García Nieto, do lado espanhol. Estes intelectuais, entre outros, criarão uma autêntica rede de relações entre os dois países, com a finalidade de criar laços estáveis entre os dois sistemas e defender o posicionamento das respetivas culturas no panorama internacional. Tal ocorre na esteira do domínio ideológico de ideários como a *Acción espanhola* de Ramiro de Maeztu ou o Integralismo de António Sardinha, ainda presentes neste conjunto de escritores, que divulgaram em Espanha a obra de Fernando Pessoa num leque temporal compreendido entre o Doutoramento *Honoris Causa* do escritor falangista Eugenio d'Ors, em 1938, pela Universidade de Coimbra, e o mesmo grau

académico concedido ao general Francisco Franco, em 1949, num sinal evidente da deriva própria do momento, no que diz respeito a estratégias em comum de mandatários políticos e culturais.

Os resultados desta investigação, que apresenta dados inéditos sobre a receção de Pessoa neste contexto, serão publicados muito em breve numa revista da especialidade.

# Aplicando as expressões de Pessoa *Nonregionalism e Indefiniteness of Soul* ao Cosmopolitismo Radical e à Racialidade Pluritópica

*Bartholomew Ryan*

The Portuguese Sensationists are original and interesting because, being strictly Portuguese, they are cosmopolitan and universal. [...] No people de-personalises so magnificently. That weakness is its great strength. That temperamental nonregionalism is its unused might. That indefiniteness of soul is what makes them definite. [...] They are born civilised, because they are born acceptors of all [...] they have a positive love of novelty and change. They have no stable elements [...]

PESSOA/CROSSE/CAMPOS (?), 1916

A nation which does not produce traitors can hardly be said to be civilized; a nation which produces too many cannot be said also to be. England is the example of a civilized nation, with such magnificent examples as the late Sir Roger Casement [...]

FERNANDO PESSOA, 1916-1918

Nesta comunicação procurarei aplicar as expressões de Pessoa *nonregionalism e indefiniteness of soul* à possibilidade e actividade contemporânea de um cosmopolitismo radical e daquilo a que chamarei uma «racialidade pluritópica». *Pluritopic* é um termo que tomei de empréstimo a Madina Tlostanova e Walter Mignolo, de que falarei mais tarde neste ensaio (TLOSTANOVA & MIGNOLO, 2010, p. 11). Estes termos em inglês, que se encontram no título da minha apresentação, foram escritos por Pessoa numa carta não publicada de 1916 (durante a globalmente destrutiva Primeira Guerra Mundial), no contexto da promoção da revista modernista *Orpheu* – uma carta que foi atribuída a dois heterónimos cosmopolitas: Álvaro de Campos e Thomas Crosse. Estes dois termos, juntamente com um parágrafo em particular, também escrito em inglês, a que me referirei mais tarde, como que resumem as estratégias de espionagem, a poesia heteronímica e as mitologias criativas literárias e (supra-)nacionais de Pessoa. Todos estes aspectos da produção literária de Pessoa penetram e põem em evidência o papel sempre mutável da linguagem humana, da (des-)localização, do exílio, das máscaras e da condição metafísica de «andar à deriva» para o *self* moderno, que na minha perspectiva preparam o caminho para o cosmopolitismo radical e a «racialidade pluritópica». Talvez esta perspectiva permaneça ainda apenas uma possibilidade, um gesto messiânico, mas parece-me uma perspectiva necessária e crucial, especialmente nestes tempos confusos, nihilistas, perturbados e adversos que vivemos.

# 1. Cosmopolitismo Radical?

As palavras do «Prefácio para uma Antologia de Poetas Sensacionistas» (publicado pela primeira vez em 1952<sup>12</sup>) convidam o leitor a pensar hoje de novo, positivamente, em Pessoa como um todo, e no gesto messiânico de um cosmopolitismo radical. O que é o cosmopolitismo radical e de que forma se aplica a Pessoa? Atentemos numa passagem deste prefácio:

The Portuguese Sensationists are original and interesting because, being strictly Portuguese, they are cosmopolitan and universal. [...] No people depersonalises so magnificently. That weakness is its great strength. That temperamental nonregionalism is its unused might. That indefiniteness of soul is what makes them definite [...] They are born civilised, because they are born acceptors of all [...] they have a positive love of novelty and change. They have no stable elements [...]<sup>13</sup>

Este não é um cosmopolitismo banal; o que gostaria de mostrar é que Pessoa resiste à imagem de um cosmopolita confortável, elitista, materialista e pseudoliberal dos tempos modernos. Continuando a desenvolver ideias que apresentei num artigo no ano passado sobre «caos e cosmopolitismo» (RYAN, 2016, pp. 51-83) e aproveitando a sugestão de Fernando Beza de «uma heterotopia cosmopolita periférica» (BELEZA, 2015, p. 3), gostaria de sugerir que Pessoa nos oferece o gesto de um cosmopolitismo radical que abrange um jogo de antinomias, uma «racialidade pluritópica», um *nonregionalism* e uma *indefiniteness of soul*. As antinomias são bastante evidentes na passagem citada: *weakness/ strength, strictly Portuguese/ cosmopolitan and universal* e *indefiniteness/ definite* – e todas elas abanam a razão do sono de uma convicção fictícia. O gesto messiânico no seu «*unused might*» do cosmopolitismo radical é complexo, variado, polilinguístico, itinerante, materialmente indiferente, paradoxal, enraivecido e divertido. Enquanto «*born acceptors of all*», que «*depersonalise[] so magnificently*», estes vulneráveis «cosmopolitas» que não têm «*stable elements*» contrapõem-se à histeria e paranóia rígidas e dogmáticas que tendem para o totalitarismo e a uniformidade experienciados nos anos 30 e que hoje também testemunhamos em movimentos populares sinistros, na aversão pelo estranho e no retorno à ignorância e ao nacionalismo exclusivo.

12 Publicado pela primeira vez no *Tricórnio*, uma antologia de textos inéditos organizada por José Augusto França, Lisboa.

13 Tradução de Tomás Kim: «Os sensacionistas portugueses são originais e interessantes porque, sendo estritamente portugueses, são cosmopolitas e universais ... Nenhum povo despersonaliza tão magnificamente. Essa fraqueza é a sua grande força. Esse não-regionalismo temperamental é o seu inusitado poder. É essa indefinidade de alma que o define. [...] Eles nascem civilizados porque nascem aceitadores de tudo. [...] gostam francamente de mudar e do que é novo. Não possuem elementos estáveis.» Tlostanova e Mignolo explicam que «the pluritopic approach does not accentuate relativism or cultural diversity. It stresses instead the social, political, and ontological dimensions of any theorising and any understanding, questioning the Western locus on enunciation masked as universal and out-of-concrete-space. It strives to (re)construct, more specifically, the difference in the loci of enunciation and the politics of knowing beyond cultural relativism» (TLOSTANOVA & MIGNOLO, 2010, p. 18).

A atitude do cosmopolitismo radical (a etimologia de radical é «chegar à raiz, ao essencial») é o compromisso do «Gosto de ti porque és diferente, e não porque és semelhante» e do «Aceito-te apesar de seres diferente», ainda que existam leis que ambos temos de respeitar. Assim, no seu poema mais ambicioso – a «Ode Marítima» – Campos afirma que: «A fraternidade afinal não é uma ideia revolucionária. / É uma coisa que a gente aprende pela vida fora, onde tem que tolerar tudo.» (PESSOA, 2002, p. 140). E a «Ode Marítima» é central para o cosmopolitismo de Pessoa (sobre o qual Fernando Beza escreve no ensaio já mencionado), porque o cosmopolitismo de Pessoa está sempre relacionado com o mar, e esta pluralidade Pessoaana do sujeito alastra para uma pluralidade da raça quando pensamos que a pluralidade se encontra nas águas do mundo – é esse o seu *topos*, a sua localização fluida. A verdade é que a «raça» é já um conceito pluralizante e hierárquico. E isso é parte do problema. Só existe uma «raça», que é a raça humana, mas a racialização dá origem a uma classificação social da raça que leva ao racismo. Impõe-se, então, a pergunta: como desfazer este processo de classificação mantendo o reconhecimento de diferenças culturais e bio-étnicas, por um lado, e as realidades de estruturas racializadas, por outro?

Escolhi o termo «racialidade» para designar a condição de se ser «de uma determinada raça», como resultado de um processo de classificação em grupos, com base em traços físicos, linhagem, genética e relações sociais; e «pluritópico» para combinar pluralidade com sítio ou tema [do grego *topos* (lugar)], ou seja, para designar um tema ou uma localização plural.<sup>14</sup> A «racialidade pluritópica» designa, assim, a pluralidade da raça humana re-imaginada de acordo com os princípios do cosmopolitismo radical. Talvez tanto o sujeito como a raça sejam ficções, mas Pessoa – enquanto poeta, desempenhando por vezes a função de xamã – re-imagina tanto o sujeito como a questão da raça num cosmopolitismo radical. O cosmos neste mundo é, afinal, o oceano, no qual todas as raças imaginadas e re-imaginadas navegam. Não existe uma morte do sujeito, mas uma pluralidade; não existe uma morte da raça, mas uma pluralidade. Tolerar pode ser uma tarefa difícil, mas para o cosmopolita radical, como diz Campos, «Todas as caras são curiosas!» (PESSOA, 2002, p. 140) E continuando, num sentido mais fundamentalmente metafísico, Campos e o mestre de Pessoa, Alberto Caeiro – o guardador de rebanhos, que é o guardador de diferenças – declara: «tudo é diferente de nós, e por isso é que tudo existe» (PESSOA, 2014, p. 454).

14 Tlostanova e Mignolo explicam que «the pluritopic approach does not accentuate relativism or cultural diversity. It stresses instead the social, political, and ontological dimensions of any theorising and any understanding, questioning the Western locus on enunciation masked as universal and out-of-concrete-space. It strives to (re)construct, more specifically, the difference in the loci of enunciation and the politics of knowing beyond cultural relativism» (TLOSTANOVA & MIGNOLO, 2010, p. 18).



Muitas vezes, ao lermos Pessoa, à primeira vista parece ser ténue a linha que separa o cosmopolitismo do colonialismo. A diferença entre os dois talvez seja que ser cosmopolita significa permitir ao estranho ameaçador ao nosso lado florescer, brincar e viver com as nossas antipatias, permitir que essa quantidade desconhecida exista («a positive love of novelty and change»), aceitar o vizinho – tal como o «estrangeiro», o «órfão» e a «viúva» do Antigo Testamento Judaico<sup>15</sup> –, e tornar-se parte da paisagem como humano, e não como humanista<sup>16</sup>; enquanto o colonizador, que tem como prioridade a família, os parentes e a nação, se distingue por criar hierarquias raciais, por explorar o outro e os seus recursos e por controlar e manipular a paisagem. A Primeira Guerra Mundial é um exemplo de uma guerra colonial e não de uma guerra cosmopolita – ainda que, na verdade, por definição não possa sequer existir algo como uma «guerra cosmopolita».

O cosmopolitismo radical é aquilo que floresce na tensão ambígua entre antinomias e antipatias. Quando penso em poetas cosmopolitas radicais de antinomias e pluralidade no século XX, Pessoa e Joyce aparecem em primeiro plano: são, ao mesmo tempo, extremamente locais e extremamente universais; frenéticos e ociosos; obstinadamente itinerantes, mas com a obsessão de regressar a «casa» (revelando assim as tensões íntimas entre a vida nómada e a viagem em direcção ao *nomos*); são altamente ambiciosos e sérios, mas também brincalhões; são completamente caóticos na sua obsessão pela ordem e pela perfeição (daí a visão de Joyce de um «chaosmos»); e na sua expressão de uma pluralidade do sujeito, abrem a possibilidade de uma «racialidade pluritópica»; são ainda polilinguísticos – sabendo perfeitamente que escrever em inglês é tanto um gesto cosmopolita como uma marca de colonização e servidão. Esta foi a grande luta de Joyce, especialmente quando escreveu a sua última obra-prima, *Finnegans Wake* – talvez o livro mais cosmopolita (e mais enraivecido) de toda a literatura, que celebra e incorpora antipatias e antinomias em todo o lado (incluindo no título): «Thus we cannot escape our likes and dislikes, exiles or ambushers, beggar and neighbour and – this is where the dimeshow advertisers advance the temporal relief plea – let us be tolerant of antipathies.» (JOYCE, 1992, p. 163)

É possível que Pessoa seja todas estas coisas e talvez até mais. Não há dúvida de que existem lacunas enormes e decisões a serem tomadas ao lermos a vasta e multifacetada obra de Pessoa, e – devido às suas declarações provocadoras e contraditórias – Pessoa pode ser implicitamente colocado entre o cosmopolitismo e o colonialismo. A caracterização particular de Pessoa do cosmopolitismo como algo não regional, indefinido e messiânico encontra-se muito longe da

15 *A Bíblia*: O Antigo Testamento: Êxodo 22: 21-22, 23: 9; Jeremias 7: 6; Ezequiel 22: 7; Zacarias Zechariah 7:10.

16 Veja também a definição de pagão de António Mora: «Um pagão não é humanista: é humano» (PESSOA, 2013, p. 81). O cosmopolita pode ter muito mais afinidade com o pagão do que com o cristão.

realidade presente do cidadão português comum – que, pelo menos de um ponto de vista cultural, em muitos casos permanece católico, nacionalista, subserviente e derrotado.<sup>17</sup> Campos sabia-o muito bem ao escrever a sua invectiva contra tudo no seu ensaio futurista hilariante, *Ultimatum*, onde satiriza toda a cultura europeia e proclama que chegámos à época da desintegração niilista de Nietzsche. Portugal também não é poupado (lembre-se que este texto foi escrito em 1917, quando a Primeira Guerra Mundial já se arrastava há três anos): «E tu, Portugal-centavos, resto de Monarquia a apodrecer República, extrema-unção-enxovalho da Desgraça, colaboração artificial na guerra com vergonhas naturais em África!» (PESSOA, 2014, p. 406).<sup>18</sup> O compromisso de Pessoa com a novidade e a mudança [«*novelty and change*»] e a posição messiânica da frase que estamos aqui a analisar também se encontram na sua visão daquilo a que chama «a literatura de antemanhã» (PESSOA, 2006, p. 890), na qual, de forma significativa para a minha argumentação nesta comunicação, inclui *Ulysses*, de Joyce, ecoando ainda as esperanças de Nietzsche no aparecimento de filósofos e artistas globais no futuro, no século XX e para além dele.<sup>19</sup> A mudança e a novidade são dolorosas, e todas as épocas são frequentemente tratadas como apocalípticas, porque as nossas vidas aceleram-se para a morte e o nosso tempo é sempre escasso. Assim, todos os grandes poetas têm de ser, de uma forma ou de outra, fundamentalmente apocalípticos, não para nos fazer entrar em pânico, mas para nos acordar para a nossa existência temporal e multifacetada de infinitas diferenças e antinomias. Olhemos agora para o *nonregionalism* e a *indefiniteness of soul* de Pessoa, e vejamos de que forma se relacionam com o cosmopolitismo radical e a «racialidade pluritópica».

## 2. Temperamental Nonregionalism e Indefiniteness of Soul

Ao pensarmos no *temperamental nonregionalism*, testemunhamos aspectos das primeiras notas musicais da «Ode Marítima» – que é o sonho de uma vida no mar (cuja localização é todo o lado e lado nenhum), no cosmos enquanto oceano, de forma semelhante às visões de Ishmael, Ahab e o seu autor, Melville, em

17 O irmão de Ricardo Reis, Frederico Reis, escreveu um panfleto sobre Caeiro, Reis e Campos como apresentação da «escola de Lisboa», e afirmou que: «é o único centro português onde entrou um grau superior de cosmopolitismo» (PESSOA, 2014, p. 436).

18 A Alemanha, o suposto novo império para uma nova era, não é melhor tratada por Álvaro de Campos: «Tu, cultura alemã, Esparta podre com azeite de cristianismo e vinagre de nietzschização, colmeia de lata, transbordamento imperialóide de servilismo engatado!» (PESSOA, 2014, p. 406).

19 Podemos aqui pensar também em *Orpheu*, que tanto Pessoa como Bernardo Soares vêem como uma revista que fala para poucos e que está ainda à nossa frente como leitores: «a arte dos que escrevem em Orpheu sói ser para poucos. Ele disse-me que talvez fosse dos poucos» (PESSOA, 2012, p. 44).

*Moby Dick*. Campos procura de forma desesperada ser o humano universal<sup>20</sup>, depois de ter nascido em Tavira com raízes judaicas, ter estudado engenharia naval na Escócia e ter viajado por todo o mundo, antes de se tornar ocioso em Lisboa até ao final da sua vida, escrevendo o mesmo poema volátil vezes sem fim. Campos é, tal como descreve perto do final da «Ode Marítima», como os «Patriotas transitórios duma mesma pátria incerta / [...] Com o cosmopolitismo perfeito e total de nunca pararem num ponto / E conterem todas as espécies de trajas, de caras, de raças!» (PESSOA, 2014, p. 103). Permanece inconstante, diverso, fragmentado, carregando as culturas católica, judaica e muçulmana dentro de si, e derramando poesia de forma obstinada na sua existência nómada e ociosa, para construir a sua educação cosmopolita – viver no mar, uma «vida flutuante, diversa, acaba por nos educar no humano» (PESSOA, 2002, p.140). Pessoa estabeleceu-se como o poeta quintessencial de Lisboa; o seu retrato, tal como o de Kafka em Praga, pode ser encontrado em copos, aventais e vitrines em toda a parte. Mas Pessoa passou a maior parte de sua infância em Durban, a colónia britânica do Natal na África do Sul, tendo crescido na literatura britânica e queria ser um poeta de língua inglesa, pois crescera na literatura britânica e os seus heróis literários não eram apenas António Vieira (que morava no Brasil) e Cesário Verde (autor do grande poema metropolitano «O sentimento dum occidental»), mas também Shakespeare, Milton, Shelley, Pater, Carlyle e Goethe.<sup>21</sup> Kafka – «o poeta de Praga» – era um judeu que escrevia em alemão, que odiava a cidade de Praga e cujo nome entrou na linguagem humana universal como oblíquo, absurdo, inexplicavelmente, paradoxalmente preso à palavra «kafkiano». Joyce deixou a Irlanda quando tinha vinte e um anos e escreveu *Ulysses* e *Finnegans Wake* em cidades europeias continentais (Trieste-Zurique-Paris); hoje é visto igualmente como o artista mais cosmopolita da Irlanda, bem como o escritor de Dublin. Esta é a antinomia do *regionalism* e *nonregionalism* – do *nomos* e do nómada – no cosmopolita radical.<sup>22</sup>

Este «não-regionalismo» (*nonregionalism*) da localização encoraja, física e mentalmente, uma «indefinidade da alma» (*indefiniteness of soul*). Faz por isso sentido que Pessoa tenha perseguido o seu próprio Fausto impossível ao longo de toda a sua vida adulta, a sua «Tragédia Subjectiva» para a língua portuguesa – esse conto clássico germânico da alma dividida que se tornou, juntamente com Dom Quixote e Hamlet, uma estória ou expressão universal do *self* moderno: um

20 Campos tenta apresentar o seu Eu próprio como um tipo universal antes de encontrar e descobrir Alberto Caeiro: «O meu próprio monóculo me faz / Pertencer a um tipo universal» (PESSOA, 2014, p. 64).

21 Pessoa escreveu que: «Shakespeare escreve como um anjo caído; Vieira como um homem divinizado, e de Milton se pode dizer a mesma coisa. Shakespeare escreve como um deus carnal» (PESSOA, 1966, p. 384).

22 Este tipo de cosmopolitismo é uma ofensa ao espartano homogéneo de Rousseau; também ao tipo burguês confortável que deseja manter os ciganos e os refugiados fora de vista e longe da mente; e ainda aos críticos conservadores como Georg Lukács e T.S. Eliot, que foram, um dia,, escritores revolucionários.

*self* dividido, em conflito, brincalhão e localizado no princípio da incerteza.<sup>23</sup> Neste *Zeitgeist* do modernismo, pelo menos na Europa, T. S. Eliot escreve, enquanto ainda mergulhado nas tensões das antinomias e do desespero, o grande poema cosmopolita da procrastinação – «The Love Song J. Alfred Prufrock» –, em 1916, o mesmo ano do «Prefácio para uma antologia de Poetas Sensacionistas». E Campos escreveria, para dar a si próprio algum alívio e talvez consolo, que todas as mentes fortes são indecisas (PESSOA, 2014, p. 460<sup>24</sup>). Ao mesmo tempo, Joyce escreve que carrega o peso de uma «intensely doubtful soul» e «twinsome mind» (JOYCE, 1992, p. 188<sup>25</sup>), e Pessoa multiplica e despedaça o Fausto de Goethe em milhares de peças, reflexões e estilhaços de vidro. Quando Pessoa diz, em inglês, que os portugueses Sensacionistas «depersonalise so magnificently» está, na verdade, a falar para si próprio e para o cosmopolita radical que nos espera.

Na «indefinidade da alma», Pessoa, como todos sabemos, é capaz de criar uma multiplicidade de poetas, ideias e vozes; e esta visão enraizou-se muito cedo, no início do século XX, ao longo das fronteiras da África do Sul, onde o império britânico se cruzou com a África indígena, bóeres africanos, cônsules portugueses e trabalhadores indianos. O cosmopolita radical é como um espião, usando uma máscara atrás da outra. De forma semelhante ao homem de acção revolucionário, Pessoa trabalha em espionagem e traições enquanto escritor, enganando, fingindo (*finge*), indo contra si mesmo, virando um heterónimo contra outro, divertindo-se com paradoxos e antinomias. A declaração messiânica de Pessoa é que os portugueses «are born civilised, because they are born acceptors of all». Assim, a sua admiração pelo império britânico deve-se ao facto de este ser civilizado por ser capaz de conter e produzir grandes traidores. Um ano depois do parágrafo a que me tenho vindo a referir, Pessoa escreve o seguinte – novamente em inglês, sendo esta a segunda passagem em que gostaria de me focar:

A nation which does not produce traitors can hardly be said to be civilized; a nation which produces too many cannot be said also to be. England is the example of a civilized nation, with such magnificent examples as the late Sir Roger Casement, Houston Stewart Chamberlain and Mr. Frank Harris. (PESSOA, 1993, p. 298)

23 Como o filósofo indiano Radakrishnan escreveu: «Certainty is the source of inertia in thought, while doubt makes for progress.» (RADHAKRISHNAN: 2009, 34)

24 Campos escreve em «Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro»: «Indeciso, como todos os fortes.»

25 «You were bred, fed, fostered and fattened [...] of this dastard century, you have become of twosome twiminds forenests gods, hidden and discovered, nay, condemned fool, anarch, egoarch, hiersiarch, you have reared your disunited kingdom on the vacuum of your own most intensely doubtful soul.»

Todos estes homens mencionados por Pessoa foram traidores do império britânico em diferentes graus e, pegando apenas num deles – Sir Roger Casement –, temos um homem que exemplifica o cosmopolitismo radical, que aspirava a uma racialidade pluritópica e a uma Irlanda plural nas suas cruzadas em nome das populações indígenas do Congo, da Amazónia e da Irlanda, um homem que tinha sempre outra pele ou *self* escondido, por detrás daquele que apresentava. A vida diplomática de Casement esteve ligada ao mundo lusófono, trabalhando em Lourenço Marques, Durban, Luanda, Rio de Janeiro, Santos e Belém do Pará, e ficando, entretanto, no Hotel Bragança, em Lisboa – um *topos* em que Saramago colocaria Ricardo Reis no seu grande romance, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Casement é um feixe de antinomias: um aventureiro que atravessou mares e viajou ao longo de rios na sua procura messiânica por verdade e justiça, fundindo a visão do *nomos* e da vida nómada; um sonhador que gostaria de ser um poeta, mas que ganhava a vida a escrever relatórios longos e entediantes para vários consulados; um homem que foi elevado a cavaleiro pelo império britânico mas que ao mesmo tempo se tornou um terrível revolucionário; um homem que se assumia ser do maior gabarito moral, mas que, na verdade, era um homossexual «depravado»; uma pessoa que se via como um orgulhoso «incorrigible Irishman» mas que acabou por ser enforcado como traidor britânico em 1916.

O peso das antinomias definiu alguns dos revolucionários internacionais mais famosos do século XX – os últimos exemplos incluem o Dr. Ernesto Che Guevara, um argentino errante, que foi do México para Cuba e para o Congo, para acabar por morrer isolado na Bolívia, como um cruzado internacional à deriva; ou o Dr. Frantz Fanon, um afro-caribenho, nascido em Martinica, que se tornou seguidor de Sartre em Paris, que ansiava ser aceite como argelino, que não falava árabe mas apoiou a FLN até ao fim, e que se manteve sempre aberto a novas ideias, tal como expõe na última linha do seu livro pioneiro, *Peau noires, masques blancs*, na prece: «*O mon corps, fais de moi toujours un homme qui interroge!*»<sup>26</sup>

26 Campos escreve em «Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro»: «Indeciso, como todos os fortes.» «You were bred, fed, fostered and fattened [...] of this dastard century, you have become of twosome twiminds forenests gods, hidden and discovered, nay, condemned fool, anarch, egoarch, hiersiarch, you have reared your disunited kingdom on the vacuum of your own most intensely doubtful soul.» Frantz Fanon, *Peau noires, masques blancs*, 1952. Pergunto-me se quando o polímata brasileiro Gilberto Freyre escreveu no livro *The English in Brazil* que «Men of great intellectual value or professionalism were here on diplomatic and consular service, such as Lord Strangford, Burton and Casement» (FREYRE, 2001, p. 119) estaria ciente de que os três nomes que menciona foram antinomias, vivendo na tensão entre duas identidades, todas elas figuras de «Barry Lyndon» em diferentes graus, vivendo vidas duplas, e aprendendo desde cedo a viver com máscaras e eus plurais, e representando o sistema britânico. Pessoa, o poeta que exclama «Sê plural como o universo», revela-se nessa tensão, coisa que Freyre talvez já soubesse inconscientemente.

## Conclusão

Naturalmente que, juntamente com os desempenhos de grandes personagens como Casement na carta inédita ou Napoleão, Kant e Cristo no poema «Tabacaria», encontram-se todos os ninguéns sem rosto que dão a Pessoa a sua poesia – os barbeiros, os vendedores de tabaco, os/as amantes desconhecidos/as e os heterónimos banais: todos juntos flutuam, com reflexos mutáveis, no oceano universal. Na formulação particularmente feliz de Richard Zenith, Pessoa deixou-nos «a cosmography not just of his multiplied self but of Western thought and philosophy as embodied by those various selves» (PESSOA, 2001, p. 37). É sempre importante lembrar que a vocação do poeta e do filósofo no desvelamento do *self* moderno é para abrir novos horizontes, para perturbar o leitor; e ainda que o poeta e o filósofo estejam sempre ligados a algum lugar – o sítio onde nasceram, viveram e morreram –, eles falam sempre para a diversidade do ser humano, problemático e lutador – que é toda a gente – enquanto ser diferente e divergente, caótico, questionador e impossível. Que possamos, enquanto humanos, aceitar por muito tempo esta complexidade do cosmopolitismo radical e da re-imaginada pluralidade da raça.

## Referências bibliográficas

---

BELEZA, Fernando. «Orpheu Cosmopolita: Políticas Culturais e Heterotopia Sensacionista em “Ode Marítima”, de Álvaro de Campos». *Revista Estranhar Pessoa*, n.º 2, Caderno do Orpheu, 2015, pp. 30-56. [www.estranharpessoa.com/revista](http://www.estranharpessoa.com/revista)

---

FANON, Frantz. *Black Skin, White Masks*, trad. Charles Lam Markmann, Londres: Pluto Press, 2008.

---

FREYRE, Gilberto. *The English in Brazil*, trad. Christopher J. Tribe, Lancaster: Boulevard Books, 2011.

---

JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Londres: Penguin Books, 1992.

---

PESSOA, Fernando.

---

\_\_\_\_\_. Álvaro de Campos: Obra Completa, ed. Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello, Lisboa: Tinta-da-china, 2014.

---

\_\_\_\_\_. *O Regresso dos Deuses*, ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.

---

\_\_\_\_\_. *Livro do Desassossego*, ed. Richard Zenith, 10.<sup>a</sup> edição, Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.

---

\_\_\_\_\_. *Escritos sobre Génio e Loucura*, ed. Jerónimo Pizarro. Edição Crítica de Fernando Pessoa, volume VII. Lisboa: IN-CM, 2006.

---

\_\_\_\_\_. *Álvaro de Campos — Poesia*, ed. Teresa Rita Lopes, Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

---

\_\_\_\_\_. *The Selected Prose of Fernando Pessoa*, ed. e trad. Richard Zenith, Nova Iorque: Grove Press, 2001.

---

\_\_\_\_\_. *Pessoa Inédito*, coord. Teresa Rita Lopes, Lisboa: Livros Horizonte, 1993.

---

\_\_\_\_\_. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, ed. Jacinto de Prado Coelho e Georg Rudolf Lind, Lisboa: Ática, 1966.

---

RADHAKRISHNAN, S. (editor). *The Principal Upanishads*. Nova Deli: Harper Collins, 2009.

---

RYAN, Bartholomew. «Orpheu e os Filhos de Nietzsche: Caos e Cosmopolitismo», in *Nietzsche e Pessoa. Ensaios*, ed. Bartholomew Ryan, Marta Faustino e Antonio Cardiello, Lisboa: Tinta-da-china, 2016.

---

TLOSTANOVA, Madina V. e Mignolo, D. Walter. «On Pluritopic Hermeneutics, Trans-modern Thinking, and Decolonial Philosophy». *Engaging Otherness*, ed. Rafael Reyes-Ruiz, Abu Dhabi: Zayed University Press, 2010, pp. 11-27.

# Pessoa (e derrida) sob Rasura

*Bernard McGuirk*

Gato que brincas na rua...

Gato que me fitas com olhos de vida, quem tens lá no fundo?

L'animal que donc je suis (à suivre)...

A ilusão, que me mantinha,

Só no palco era rainha:

Despiu-se, e o reino acabou.

As aspas são as vestes:

Dispa-as,

E no palco há só palavras.

\  
«FERNANDO PESSOA»  
/  
\  
/  
O CRÍTICO  
/  
\  
/  
POÉTICA  
/  
\  
/

Tibi vero gratias agam quo clamore? Amore, more, ore, re

ATHANASIUS KIRCHER

Sinto na minha pessoa uma força

religiosa, uma espécie de oração,

uma semelhança de clamor.

Mas a reacção contra mim desce-me

da inteligência...

BERNARDO SOARES

\  
/  
RASURAS  
/  
\  
/

A poesia deve ser apreendida de modo «escrivível» e não meramente legível; não subservientemente mas abertamente, à la Roland Barthes, tomando como certo que «o nascimento do leitor» [ainda que nunca o *dictum*] deve ter como custo a morte [e o *dictat*] do autor. Se, de facto, «a escrita produz incessantemente sentido, mas é sempre para o evaporar», então *caveat lector* em encontros com tais como, digamos, a condescendência do Mestre (Caeiro) – evocada pelo jovial

cumprimento «saúdo todos os que me lerem» (PESSOA, 1993, p. 21) – na direcção de uma incontável comunidade de interlocutores protagonistas; independentemente de quão confortável possa ser, ou não, a sua «cadeira predileta», o assento favorito (para leitura) ou a favorecida cadeira (académica). Um poema de Pessoa, arriscadamente, tornará impossível qualquer afirmação, qualquer gesto, assumindo-se «de justifier absolument un point de départ» [para justificar em absoluto um ponto de partida]; não motivará (mais uma vez) senão um alerta quanto à estruturação e estruturalidade da estrutura; resistindo e no entanto representando o dissimulado truísmo derrideano: «Il faut commencer quelque part où nous sommes [...] en un texte deja où nous croyons être» [É necessário começar onde quer que estejamos: num texto em que pensamos estar] (DERRIDA, 1967b, p. 233). Irrepreensivelmente perspicaz, Richard Zenith, com a palavra certa para o contexto, e para um «Pessoa» sempre sob rasura, lança uma bóia de salvação ao exegeta textualista naufragando no esforço, nunca na fonte, da escrita: «we may also suspect that Pessoa’s exercise in elimination was, after all, not so successful, or not so instantaneous. We may suspect that the erased life kept reappearing, so that it needed to be reerased over and over» [podemos sempre suspeitar que o exercício de eliminação de Pessoa não teve, no final de contas, assim tanto sucesso, nem foi tão instantâneo quanto isso. Podemos suspeitar que a vida rasurada ia emergindo de novo, sendo por isso necessário rasurá-la uma e outra vez] (ZENITH, p. 46).

\ /  
PERSONA  
/ \

Magnificat: Ecce animot. A minha alma glorifica [... o Signo]

Gato que me fitas com olhos de vida,  
quem tens lá no fundo?

FERNANDO PESSOA

Surpris nu, en silence, par le regard  
d’un animal, par exemple, les yeux  
d’un chat...

JACQUES DERRIDA

Animot libération

Animal: J’avais donc été tenté [...] de forger un autre mot singulier, à la fois proche et radicalement étranger, un mot chimérique en contravention avec la loi de la langue française, l’animot [...] Ecce animot [...] Il faut envisager qu’il y ait des «vivants» dont la pluralité ne se laisse pas se rassembler dans la seule figure de l’animalité simplement opposée à l’humanité [...] Ecce animot [...] au titre de l’animal autobiographique, en réponse aventurée, fabuleuse ou chimérique à la question «Mais moi, qui suis-je?»

JACQUES DERRIDA

Liberdade em relação à questão «Mais moi, qui suis-je?» [Mas eu, quem sou eu?], poderá ser um ponto de partida demasiado «radicalmente estrangeiro» para aqueles críticos condenados à perdição de um cânone Vida-e-Obra, Vida-como-a-Obra, presos a causa e efeito, e não a uma abordagem analítica, obra-enquanto-palavra [work-as-word], à assinatura – um sinal tanto da sua devoção a Pessoa qua autor quanto ao *corpus* textual fenomenológico designado «Fernando Pessoa», perenemente entre aspas, logo já e sempre re-legível... ou, deste modo, arriscando-nos ao fazer eco de Roland Barthes, escrevível?

Qualquer que seja a «resposta quimérica à questão “Mas eu, quem sou eu?”», «Conheço-me e não sou eu», o verso final do poema (de 1931) que tem início com o verso «Gato que brincas na rua», parece raramente ter bastado enquanto aviso, aos aspirantes *cognoscenti* especialistas, para que o autor enquanto sujeito fosse deixado em paz (antes sozinho que em má companhia); para que o efeito não fosse tomado senão como e enquanto texto:

Ser poeta não é uma ambição minha

É a minha maneira de estar sozinho.

(PESSOA, 1993a, p. 21)

Os espectros das marcas imprimidas no campo da crítica pela morte do autor barthesiana, «La mort de l’auteur», antecessora de «L’animal que donc je suis (à suivre)», «O animal que logo eu sou (a continuar/a seguir)», o convite «arriscado, fabuloso ou quimérico», assombrarão – antes da conjecturação de catacreses infelizes, teimosas falácias autorais ou intencionalistas – uma visitação inicial ao tom pseudopastoral de «O Guardador de Rebanhos». Errando pelos campos-de-pasto/minas textuais da invectiva de Pessoa, e não pelos genericamente encantadores se bem que ilusórios efeitos de realidade de uma imaginada solidão, quer tenha sido vivida ou não, o decifrador errante prontamente ver-se-á confrontado com um *caveat lector*:

E se desejo às vezes,  
Por imaginar, ser cordeirinho  
(Ou ser o rebanho todo  
Para andar espalhado por toda a encosta  
A ser muita coisa feliz ao mesmo tempo),

É só porque sinto o que escrevo ao pôr-do-sol,  
Ou quando uma nuvem passa a mão por cima da luz  
E corre um silêncio pela erva fora.

Quando me sento a escrever versos  
Ou, passeando pelos caminhos ou pelos atalhos,  
Escrevo versos num papel que está no meu pensamento,  
Sinto um cajado nas mãos  
E vejo um recorte de mim  
No cimo dum outeiro,  
Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas ideias  
Ou olhando para as minhas ideias e vendo o meu rebanho,  
E sorrindo vagamente como quem não compreende o que se diz  
E quer fingir que compreende.

Saúdo todos os que me lerem,  
Tirando-lhes o chapéu largo  
Quando me vêem à minha porta  
Mal a diligência levanta no cimo do outeiro.

(PESSOA, 1993a, p. 21)

Que les masses lisent la morale, mais  
de grâce ne leur donnez pas notre  
poésie.

STÉPHANE MALLARMÉ

\ /  
RECORTE  
/ \

vejo  
um recorte  
de mim  
rebanho ideias  
olhando vendo  
ideias rebanho

[...] imaginando-o, descrevendo-o, escarpelizando-o, como se tivesse realmente existido. Foi só poesia, verbo sem sujeito, sujeito em busca do Verbo, anonimato grandioso onde todos cabemos e ele sobra.

EDUARDO LOURENÇO

Quando Mallarmé afirma ser «profondément et scrupuleusement syntaxier» [profunda e escrupulosamente sintaxeador] de modo algum diminui, pelo contrário, contribui para o objectivo último do poeta: «céder l’initiative aux mots» [ceder a iniciativa às palavras] (MALLARMÉ, 1945, p. 366). Concomitantemente, no texto pessoano, a escrita evidencia o primado, pela e na poesia, das palavras sobre as ideias. Uma figura recortada a tesoura («recorte») ocupa a função de objecto do verbo activo na primeira pessoa do singular; elevada ao nível de silhueta distante, mirador ao longe das «ideias» e do «rebanho» à medida que as duas palavras trocam de lugar, permutavelmente, e enquanto quiasmo, necessariamente, cede a iniciativa às palavras. O «Eu»/«Sujeito» vislumbra-se apenas quando, já e sempre, desaparecido; tornado (prisioneiro platónico, «quando uma nuvem passa a mão por cima da luz») um outro de sombras que nominalmente olhe para trás (sem amarguras) mas, dotado de agência, fingindo um entendimento do género atribuído ao crítico que feito cordeirinho inocente – fora da caverna e, no entanto, ai dele, Neanderthal ainda – dando-se ares de entendedor, «sorrindo vagamente»; pastoreando, confusamente, ideias de rebanhos, rebanhos de ideias, ao passo que «o que se diz» consiste... sim, de palavras.

«Quando me sento a escrever versos [...] Escrevo versos num papel que está no meu pensamento», serve, no seguimento de «le vide papier que la blancheur défend» [o papel vazio que a brancura defende] de Mallarmé (MALLARMÉ, 1945, p. 38), para nos lembrar do efeito de estranhamento entre o que é pensado e o que é lido; as palavras na página que, notoriamente, podem vir a ser interpretadas como a suposta metafísica, o raciocínio, ou as meras ideias, do versificador. O poema de Pessoa expõe em seguida uma postura amplamente entendida como uma estética específica de Alberto Caeiro, «Eu não tenho filosofia: tenho sentidos»; então, famosamente, «Há metafísica bastante em não pensar em nada» (PESSOA, 1993, p. 28), receita mágica do próprio e do seu contrário, da presença e do seu outro. A sintaxe, contudo, «profunda e escrupulosamente», implica

também uma exposição arriscada da noção do «Eu»/sujeito (como resposta à questão «Mas eu, quem sou eu?») à iminência e imanência de «estar»; indelevelmente alinhada com um forte alerta, proferido por Eduardo Lourenço, ao decifrador que espera por um (outro) «Desejado»:

[...] imaginando-o, descrevendo-o, escarpelizando-o, como se tivesse realmente existido. Foi só poesia, verbo sem sujeito, sujeito em busca do Verbo, anonimato grandioso onde todos cabemos e ele sobra. (LOURENÇO, 1990, p. 22).

Ao responder *en différence* – na diferença que é «só poesia» e, no entanto, *toujours et déjà*, para Lourenço é também «anonimato grandioso» – o «verbo sem sujeito, sujeito em busca do Verbo», poderá seguir «assumindo o título de um animal autobiográfico», arriscando-se assim face à «resposta fabulosa, ou quimérica» – e o discurso – do *animot*.

«Gato que brincas na rua»... «L’animal que donc je suis (à suivre)»

Au centre optique d’une telle réflexion se trouverait la chose – et à mes yeux le foyer de cette expérience incomparable qu’on appelle la nudité. Et dont on croit qu’elle est le propre de l’homme, c’est-à-dire étrangère aux animaux, nus qu’ils sont, pense-t-on alors, sans la moindre conscience de l’être.

JACQUES DERRIDA

Gato que brincas na rua  
Como se fosse na cama,  
Invejo a sorte que é tua  
Porque nem sorte se chama.

Bom servo das leis fatais  
Que regem pedras e gentes,  
Que tens instintos gerais  
E sentes só o que sentes.

És feliz porque és assim,  
Todo o nada que és é teu.  
Eu vejo-me e estou sem mim,  
Conheço-me e não sou eu.

(PESSOA, 1995, p. 131)

Ecce animot [...] au titre de l’animal  
autobiographique, en réponse aventurée, «Mais moi,  
qui suis-je?»

JACQUES DERRIDA

Será que não passa de uma linguagem incoerente, «simplesmente oposta a humanidade», porque «soava como se estivesse contrariando as leis da língua (portuguesa)», «*Et dont on croit qu’elle est le propre de l’homme*»? Ou será um discurso daquela *animotion* «*que donc je suis (à suivre)*»...? Seja por um «*je*» ou por um «eu», o que constituirá então atravessar a fronteira última? Será possível?

Le «j’entre», en passant le seuil, le «je passe» (peraô) nous met ainsi, si je puis dire, sur la voie de l’aporos ou de l’aporia: le difficile ou l’impraticable, ici le passage impossible.

JACQUES DERRIDA

MAGNIFICAT

Quando é que passará esta noite interna, o universo,  
E eu, a minha alma, terei o meu dia?

Quando é que despertarei de estar acordado?

Não sei. O sol brilha alto,

Impossível de fitar.

As estrelas pestanejam frio,

Impossíveis de contar.

O coração pulsa alheio,

Impossível de escutar.

Quando é que passará este drama sem teatro,

Ou este teatro sem drama,

E recolherei a casa?

Onde? Como? Quando?

Gato que me fitas com olhos de vida, Quem tens lá no fundo?

É esse! É esse!

Esse mandará como Josué parar o sol e eu acordarei;

E então será dia.

Sorri, dormindo, minha alma!

Sorri, minha alma, será dia!

(7 Novembro 1933; PESSOA, 1993b, p. 298)



Devant le chat qui me regarde nu, aurais-je honte comme une bête qui n'a plus le sens de sa nudité? Ou au contraire honte comme un homme qui garde le sens de la nudité? Qui suis-je alors? Qui est-ce que je suis? À qui le demander sinon à l'autre? Et peut-être au chat lui-même?

JACQUES DERRIDA

É esse! ... Citizen «Quem»?

le non-passage [...] une imperméabilité [...] d'une frontière infranchissable [...] la voie de l'aporos ou de l'aporia: le difficile ou l'impraticable, ici le passage impossible [...] un seuil [...] une ligne, ou tout simplement le bord ou l'abord de l'autre comme tel.

JACQUES DERRIDA

*Magnificat anima mea...* mas onde está o (objecto oculto/em falta – a Palavra – o Signo)

*Dominum?*

Face à ausência de um Significante Transcendental, e envolto nas *Tenebrae* da «difícil passagem» – «la noche oscura» – tão cara aos místicos em busca do divino na noite escura da alma, o discurso, neste caso, em contraste, joga com e na carestia de objectos e objectivos sagrados. A relação entre as palavras «eu» e «a minha alma» torna-se ambivalente por uma função sintáctica/semântica provocantemente dupla: aposição-e-oposição... (dis)junção; dis-função. Longe de propor, e muito menos de declarar, alguma liberação do «eu»/sujeito, uma espécie de iluminação por entre a escuridão universal, o intertexto inicialmente evocado pelo título do poema não convoca senão diferença. Pois não se encontra aqui asserção alguma, equivalente algum de «*exultavit spiritus meus in Deo salvatore meo*» [o meu espírito exulta (de alegria) em Deus meu Salvador]. Não resta senão questionamento e perplexidade – sem resolução do mistério (cabalista?) «Quando é que despertarei de estar acordado?». Não se oferece senão paradoxo; quanto ao resto, «Não sei». Ora perante a luz resplandesciente, o frio cintilante ou a não menos alienante internalização da percepção putativa, esbarra-se com uma impossibilidade tripla; um drama sem teatro... ou vice-versa.

Histriónico (histérico, para os mais cépticos), o retiro do místico em direcção ao familiar, por muito que desaponte após a bem-ou-não-sucedida aspiração ao encontro, e perda em, o amado divino – a abnegação mesma do ser – , foi um retor-

no a «casa» garantindo ao menos o requisito mínimo da devoção convencional e um lugar de onde a busca (pela boda – «casar») possa reiniciar-se. Ao ecoar a impossibilidade tripla de apreender por via da percepção, enumeração e vigilância, com severidade, urgência, rogando, «Onde? Como?

Quando?», está-se longe de re-abordar o (não-)drama e (não-)teatro, o (não-)teatro e (não-)drama de despertar para o haver sido já acordado, despoleta-se antes uma viragem prática, um desvio doméstico, para longe da autocontemplação em busca de revelação, em direcção – ao exacto oposto do misticismo – o axial: «Gato que me fitas com olhos de vida, quem tens lá no fundo?»:

Devant le chat qui me regarde nu, aurais-je honte comme une bête qui n'a plus le sens de sa nudité? Ou au contraire honte comme un homme qui garde le sens de la nudité? Qui suis-je alors? Qui est-ce que je suis? À qui le demander sinon à l'autre? Et peut-être au chat lui-même?

(DERRIDA, 2006, p. 19)

É esse! ... Citizen «Quem»?

A palavra «Quem», no seguimento imediato ao vislumbre de vitalidade revelado ao sujeito interpretativo no olhar casual de um gato, reafirma e, ao mesmo tempo, mina a possibilidade – ao enfatizar antes a futilidade – de qualquer aposicionalidade no binómio «eu» e «a minha alma». Será que, poderá, um gato conter um «quem»? Existe no gato alguma profundidade?

Ou, antecipando a projecção de uma vergonha autoengendrada pela parte de Derrida, é suficiente a observação? Poder-se-á colocar a análise de lado? Ou, partindo do intemporalmente imperscrutável fitar felino, dar-se-á o caso da única revelação viável ser – para o sujeito moderno – nada mais do que a memória de uma antiga necessidade de milagres? «Comment un animal peut-il vous regarder en face?» pondera Derrida; «Ce sera l'un de nos soucis. Alice s'apercevait ensuite que...» (DERRIDA, 2006, p. 21) [«Como é que um animal vos pode olhar olhos nos olhos? Essa será uma das nossas preocupações. Alice notou então que...»]. E, *qua scriptor*, eu garanto, cauda a coda, «A continuar/ a seguir»...

«É esse! É esse!». Se é o bastante para «Josué», é o bastante para o «eu» também; *sicut locutus est?* Foram sempre as palavras ditas que contaram («contar») mais do que qualquer estrela, ou adivinhação cintilante de qualquer espécie. Assim sendo, a minha alma engrandece a [Palavra]... e o seu poder não-revelatório mas sempre encantatório; mas com uma *différance*... Pode o texto pessoano, não na presença falada de «paroles» mas na *archi-écriture*, na reformulação forjada de

«les mots», ser reencontrado, refundado, re-lido *scriptiblement* – pois a escrita sempre – como tendo predicado, antecipado, («tão completamente») a tentação de Derrida não em se submeter a análise, na busca do eu/sujeito-enquanto-psyche, mas antes «forjar outra palavra no singular, próxima mas ao mesmo tempo radicalmente estrangeira, uma palavra quimérica que soava [cathresis?] como se contrariasse as leis da língua francesa [post-portuguesa], *l'animot* [...] *Ecce animot*». O que ocorreu entre a passagem dos santificados campos de pasto-e-de-batalha e a antiga confiança num Todo-Poderoso interventivo e protector, à imagem e semelhança do qual o «Eu» fora concebido, para a condição do cidadão moderno, numa era secular de luto pela perda de certezas, de um garantido enquadramento [e enquadrador] de identidade? Nas alturas («no cimo do outeiro»?) não está nenhum profeta, nenhum vidente, nenhum portador de mandamentos... mas sim a ambivalente diligência; qua palavra, simultaneamente veículo de, e responsabilidade por, uma nova ética.

Talvez «Nós» – voltando; ou voltando-nos agora para o «gato» – de novo tenhamos de «[temos que] imaginar a existência de 'criaturas vivas' cuja pluralidade não pode ser contida na figura única de uma animalidade que é simplesmente oposta à humanidade [...] assumindo o título de um animal autobiográfico, na forma de uma resposta arriscada, fabulosa ou quimérica à questão «Mas eu, quem sou eu?». Despertará (estando acordado) o «Eu»? O fechamento, contudo, não é permitido sintacticamente (ainda que o poema tenha de acabar):

Sorri, dormindo, minha alma!

Sorri, minha alma, será dia!

Primeira pessoa do singular do pretérito perfeito (sorri)? Imperativo singular (sorri)? É uma questão relevante; mas não mais do que a nota, prehe de promessa, de «será», o último verbo activo do texto; auspiciosamente (ainda «dormindo») «será dia!»... e sempre-exclamativa (nunca-cumprida) futuridade. Agora, familiarmente, a fronteira última, o fim da vida de cada um:

le non-passage [...] une imperméabilité [...] d'une frontière infranchissable [...] lavoie de l'apuros ou de l'aporia: le difficile ou l'impraticable, ici le passage impossible [...] un seuil [...] une ligne, ou tout simplement le bord ou l'abord de l'autre comme tel.

(DERRIDA, 1996, pp. 44; 25; 31)

Ao perseguir respostas arriscadas, fabulosas ou quiméricas à questão «Mas eu, quem sou eu?», ter-se-á tornado aparente, no vaivém entre imagens e palavras, entre metáforas e metonímias, que também o poeta terá feito uso de uma gramática «próxima mas radicalmente estrangeira». A pluralidade de relações explorada no acto criativo de outrar o outro, frequentemente correndo o risco de o tornar objecto, por regra implica a absorção de um eu/sujeito simultaneamente outrado, ou mesmo tornado objecto. Poucas vezes se terá corrido esse risco mais abertamente do que na projecção de um outro genérico enquanto aliado.

A fortuita troca de olhares entre o felino e a catalisadora «humanidade», encarnada momentaneamente pelo próprio Derrida na medida da (e na) circunstância da investida deste ensaio na questão do radical estrangeiro, examine quer «ce regard dit animal» [este olhar dito animal] quer «la limite abyssale de l'humain» [o limite abissal do humano] (DERRIDA, 2004, p. 263). A interrogação de figuras dominantes através do olhar de um ser/sujeito nos poemas de Pessoa terá sido visto como «seguindo», neste caso, com sempre «mais» por vir; mormente no sondar de ambas as profundezas, do «abissal» e do abismal. Ter-se-á visto como a distorção linguística se combina com a monstruosidade figurativa à medida que a animalização assume o papel gramatical de envesgar o outro. Mas onde, onde estou eu [*I/eye*]?

Eu/Nós – terá sido demonstrado de que forma o outro objecto é multiplicado à medida que se trans[des]forma... mas, na mesma medida, e como Derrida há muito não deixou de alertar, «não podemos pronunciar uma única proposição destrutiva que não tenha já deslizado para a forma, a lógica, e as postulações implícitas daquilo que precisamente procura contestar» (DERRIDA, 1978, p. 280) [«nous ne pouvons énoncer aucune proposition destructrice qui n'ait déjà dû se glisser dans la forme, dans la logique et les postulations implicites de cela même qu'elle voudrait contester» (DERRIDA, 1967, p. 412).] O desafio colocado pelo sujeito pessoano no retratar de potenciais alianças e dos efeitos, muitas vezes involuntários, sobretudo, precisamente, através da libertação dos seus *animots*, terá sido o de reconhecer que não há nada que não seja já e sempre, introspectivamente e contestavelmente, inseparavelmente figurativo e textual. *Ecce anima*? Existem respostas «arriscadas, fabulosas ou quiméricas» a essa pergunta, também. Mas elas, o que são elas? E como podem ser reconhecidas? Terá sido necessário aceitar um eu/sujeito-no-outro/outro-no-eu/sujeito «radicalmente estrangeiro», de modo a que Eu/Nós, também, confrontando os *animots* de Derrida, somos tentados a «imaginar a existência de 'criaturas vivas' cuja pluralidade não pode ser contida na figura única de uma animalidade que é simplesmente oposta à humanidade». Os dois não são um só no casamento de conveniência do emparelhamento binário. O terceiro termo – *Il n'y a pas de hors-texte*

– não é um nem outro. Não há outro além do texto; é, inseparavelmente no género do poema, concomitantemente *animage* e *animot* (pois não há nada que não seja já, também, textual). Diferente de, e mais do que, qualquer mudança da metáfora para a metonímia, na expressão de Derrida «*Ecce animot* segue assumindo o título de um [«à jamais»] animal autobiográfico». «[N]ão pode ser contida na figura única [«*un coup*»] uma animalidade que é simplesmente oposta à humanidade», onde quer que o *locus* [«*de dés*»] esteja, quem quer que o outro/outrado seja, qualquer que seja «a resposta quimérica à questão ‘Mas eu, quem sou eu?’»:

UN COUP DE DÉ  
JAMAIS  
QUAND BIEN MÊME LANCÉ

\ /  
MOTS  
/ \

UM JOGO DE DADOS  
JAMAIS  
QUANDO BEM MESMO LANÇADO

Ecce... aniMOTS

UM JOGO DE RATOS  
JAMAIS  
QUANDO BEM MESMO LANÇADO

Não é  
ser cordeirinho  
Ou  
o rebanho todo  
É a minha  
maneira de estar

um recorte  
nem sorte se chama  
Gato  
quem tenho lá no fundo?

Moi=fantôme. Donc «je suis» voudrait dire  
«je suis hanté» [...] Partout où il y a Moi,  
es spukt, «ça hante»

JACQUES DERRIDA

Ma mort est structurellement  
nécessaire au prononcé du Je.

JACQUES DERRIDA

Transforma-se o luto no *animot*.

Não imaginar qualquer excendente espectral na textualidade do poema seria condenar toda e qualquer re-leitura a ocorrer num tempo pré-concebido como estando fora dos eixos; em que a crítica se julga estar já e sempre em dívida, impagável, para com uma *archi-poiesis* anterior; em que a única coisa que restaria tentar fazer seria, na pior das hipóteses, um empreendimento para refutar (insistentemente, ao ponto de chegar à quadratura do círculo) a afirmação, digamos, de Octavio Paz a respeito – não por casualidade – de Fernando Pessoa, «Los poetas no tienen biografía. Su obra es su biografía» (PAZ, 1969, p. 133); ou, ainda que de forma mais plausível, um luto qualquer pela irrecuperabilidade de algum sentido latente, supostamente inerente, recuperável. Assim sendo, imaginar seria aceitar e simultaneamente condenar o «Estado» da crítica literária a uma abjeção ainda mais profunda. Para Derrida, a relação em questão é evocada no subtítulo de *Spectres de Marx*, nomeadamente, *L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale* [Espectros de Marx, o estado da dívida, o trabalho de luto e a Nova Internacional]; e na sua afirmação categórica de que não há uma memória singular e que todo o trabalho é (de) luto:

Moi=fantôme. Donc «je suis» voudrait dire «je suis hanté» [...] Partout où il y a Moi, es spukt, «ça hante».

[Eu=fantasma. Logo «eu sou» quereria dizer «eu sou assombrado» [...] Onde quer que haja Eu, es spukt, «assombra».] (DERRIDA, 1993, p. 212)

A «resposta arriscada, fabulosa ou quimérica» à questão «Mais moi, qui suis-je?», ou/e «Mas eu, quem sou eu?» é: onde quer que haja *animot*, «assombra».

Ma mort est structurellement  
nécessaire au prononcé du Je.  
[A minha morte é estruturalmente  
necessária ao pronunciar do Eu.]

JACQUES DERRIDA

## Referências bibliográficas

---

DERRIDA, Jacques.

---

..... *L'écriture et la différence*, Paris: Éditions du Seuil, 1967a.

---

..... *Of Grammatology*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1967b.

---

..... *Writing and Difference* (trans. Alan Bass), Londres: Routledge, 1978.

---

..... *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris: Éditions Galilée, 1993.

---

..... *Aporias*, Paris: Galilée, 1996.

---

..... *Apprendre à vivre* (entretien avec Jean Birnbaum), Paris: Éditions Galilée/Le Monde, 2004.

---

..... *L'animal que donc je suis*, Paris: Éditions Galilée, 2006.

---

LOURENÇO, Eduardo. «Invocação Pessoa ou Do Espírito Destas Comemorações». Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa – Um Século de Pessoa. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p. 22.

---

MALLARMÉ, Stéphane. Œuvres complètes, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1945.

---

PAZ, Octavio. «El desconocido de sí mismo». Cuadrivio. México: Joaquín Mortiz, 1969, pp. 131-163.

---

PESSOA, Fernando.

---

..... *Poemas de Alberto Caeiro* (nota explicativa e notas de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor), Lisboa: Ática, 1993a.

---

..... *Poesias de Álvaro de Campos*, Lisboa: Ática, 1993b.

---

ZENITH, Richard. «Fernando Pessoa's Gay Heteronym?». *Lusosex. Gender and Sexuality in the Portuguese-Speaking World*, eds. Susan Canty Quinlan e Fernando Arenas. Mineápolis e Londres: University of Minnesota Press, 2002, pp. 35-56.

# Os Filmes de Fernando Pessoa: Escrita, Cinema e Cânone

*Bruno Fontes*

Universidade de Coimbra

Estudos Avançados em Materialidades da Literatura

Pode parecer estranho que a cinematografia portuguesa, tantas vezes considerada – e nem sempre de forma elogiosa – como *demasiado literária*, não tenha recorrido com mais frequência, pelo menos até este momento, à figura ou à obra de Fernando Pessoa. Talvez isso aconteça, em parte, porque a sua «autobiografia sem factos» – expressão algo mistificadora, mas apta para demonstrar que a sua obra é mais relevante do que a sua biografia – oferece alguma resistência a um tipo de representação onde a hegemonia da imagem instiga, por vezes, a uma ocultação, ou até mesmo a um apagamento, dos vestígios de qualquer escrita.

Em todo o caso, os cineastas que retrataram Pessoa ou adotaram motivos pessoanos nos seus filmes foram tendo a consciência da necessidade de evidenciar a sua escrita. Foi o caso de Luís Vidal Lopes em *Mensagem* (1988), ainda que este filme pouco mais seja do que um *comentário* dessa obra (que não chega, de facto, a *documentar*), ou de Wim Wenders em *Viagem a Lisboa* (1994, *Lisbon Story* no original) onde Pessoa é, basicamente, um *leitmotiv* textual.

Mas, para além destes exemplos, subsistem dois outros filmes que adotam a escrita de Pessoa de uma forma bem diferenciada; nestes casos, a mesma surge quer como espelho da sua materialidade ou produção, quer como elemento dissonante que leva a um choque ou a uma tensão entre esta e a imagem em movimento: são eles *Conversa Acabada* (1981) e *Filme do Desassossego* (2010), ambos de João Botelho.

*Conversa Acabada* convoca alguns dos textos fundamentais de Fernando Pessoa e de Mário de Sá-Carneiro, e, sobretudo, a sua correspondência<sup>27</sup>. Por conter um elemento escrito num meio que é predominantemente visual, a representação epistolar no cinema pode ser encarada como uma «intrusão ruidosa» (KIRALY, 2015, p. 173) no fluxo contínuo das imagens, constituindo um problema de *mise en scène* que tem orientado os cineastas para a escolha de diferentes modelos de «inscrição» no filme. Destes, os mais frequentes são ou filmar o momento da redação da carta e confiar a sua «leitura» ao remetente ou, em alternativa, filmar o momento da sua receção, sendo neste caso o destinatário, muitas vezes através de voz *over*, a revelar o seu conteúdo. Estes recursos, na maioria das vezes, vêm «convocar algumas das estratégias clássicas da elisão da escrita», como «o domínio da voz, a destituição do funcionamento *in absentia* da carta, para referir as mais comuns» (ROWLAND, 2016, p. 213), mas a presença da carta no cinema pode também imprimir um poder performativo à escrita, nomeadamente quando o próprio *ato de escrever* é representado no ecrã, e criar um efeito que

<sup>27</sup> Com particular incidência nas cartas de Sá-Carneiro, devido à circunstância, bem conhecida, de a quase totalidade das que Fernando Pessoa lhe remeteu terem sido perdidas na sequência do seu trágico falecimento em Paris.

chama a atenção para a opacidade e para a reflexividade do dispositivo cinematográfico, entendido enquanto artefacto, tecnologia ou conjunto de práticas que concorrem, de forma metonímica, para a criação do chamado efeito-cinema, neste caso expondo-o e tornando-o visível, como se, numa espécie de artifício brechtiano, a «quarta parede» do filme fosse derrubada.

Vejamos como isso ocorre em *Conversa Acabada*. Sobre o mesmo, Botelho afirma que é «um filme [...] sem profundidade, à superfície, como se os atores fossem marionetas portadoras de texto» (*apud* VEIGA, 2010), afirmação que remete para dois dos seus aspetos fundamentais: em primeiro lugar, para uma conceção de cinema subordinado a uma lógica do enquadramento, ou seja, entendido enquanto forma de reconhecimento, investigação e exploração do seu próprio dispositivo; e em segundo lugar, para o tipo de recitação adotada pelos atores, desprendida da afetação geralmente reservada para este tipo de textos quando ditos em voz alta, parecendo até que «[n]ão é pedido aos atores para interpretar um texto – cujo fraseado literário faz com que seja, aliás, impossível de ser interpretado – e tampouco para vivê-lo: mas somente para dizê-lo» (BAZIN, 1991, p. 112). Este efeito de reflexividade, que demonstra uma autoconsciência do texto enquanto texto e não (somente) enquanto uma linha de diálogo fílmico, manifesta-se sobretudo quando as intervenções orais são acompanhadas de momentos de realização escrita, onde os atores performatizam não apenas a criação epistolar ou artística, mas, acima de tudo, demonstram ser, de facto, as mencionadas «marionetas portadoras de texto».

Para o compreender, verifique-se a sequência do filme que inicia com a cena em que Sá-Carneiro escreve, num café de Paris, a carta a Fernando Pessoa datada de 4 de maio de 1913. Vemo-lo escrevendo ao mesmo tempo em que ouvimos a sua voz como meio de representação fílmica da escrita da carta («Meu querido Fernando...»), e através desta descrevendo o local em que se encontra e o ruído que neste existe, que a cena também reproduz. Informa ainda que vai enviar um poema da sua autoria, e refere-se a uma companhia não solicitada, um «militar reformado que fala só e implica com os circunstantes», representado na imagem pelo homem que está exatamente à sua frente.

O ápice da cena ocorre quando Sá-Carneiro questiona «Como é que de súbito me virgulo para outra arte tão diferente?» Veja-se que após esta frase suspende a escrita e observa o militar reformado. Depois continua: «Pela primeira vez acho-me a compor de dentro para fora.» Estas palavras são ditas em voz alta enquanto são escritas, ao contrário do que sucede antes, onde apenas se ouve o conteúdo da carta através da sua voz *over*. Note-se ainda que tal sucede durante a descrição de uma nova fase do seu processo criativo: «compor, pela primeira

vez, de dentro para fora». Então, é possível intuir que esta companhia não solicitada é um recurso que faz pressentir a existência de um vínculo com a sua evolução criativa, não sendo de surpreender a exteriorização da voz. Considerando ainda que a carta dá conta do processo que originou a coletânea *Dispersão*, publicada em 1914, mais significativo se torna o vínculo entre processo criativo, escrita, voz e ambiente em que o poeta se encontra.

A cena seguinte mostra Fernando Pessoa no seu quarto em Lisboa. É dado especial relevo no enquadramento à encenação do seu espaço e instrumentos de trabalho (a mesa de trabalho repleta de papéis avulso preenchidos com manuscritos e também cadernos abertos, onde Pessoa se senta, de costas para a objetiva), que espelham uma relação intrínseca com a escrita. A voz é novamente predominante, ainda que não a sua, mas a de Sá-Carneiro, declamando em *over* a estrofe final do poema «Inter-sonho» («Pressinto um grande intervalo/ Deliro em todas as cores/ Vivo em roxo e morro em som»); de seguida ouvimos a mesma voz *over* declamando a estrofe final de «Álcool» («Nem ópio nem morfina. O que me ardeu,/ Foi álcool mais raro e penetrante:/ É só de mim que ando delirante –/ Manhã tão forte que me anoiteceu.»), e depois a quarta e quinta estrofes de «Dispersão» [«(O Domingo de Paris/ Lembra-me o desaparecido/ Que sentia comovido/ Os Domingos de Paris:// Porque um Domingo é família,/ É bem-estar, é singeleza, / E os que olham a beleza/ Não têm bem-estar nem família)»]. Só então surge a voz de Pessoa, lendo outra vez em voz alta estas mesmas estrofes. A leitura do poema é retomada pela voz *over* de Sá-Carneiro, que recita a estrofe seguinte do mesmo poema («O pobre moço das ânsias.../ Tu, sim, tu eras alguém! / E foi por isso também/ Que te abismaste nas ânsias»), e ainda antes de a sua leitura terminar, Pessoa «interrompe-o», voltando atrás e lendo em voz alta a estrofe, e repetindo, de seguida, os dois últimos versos da mesma.

Portanto, esta sequência mostra o propósito principal do filme, que é representar a conversa epistolar entre os dois poetas, e também a sua dinâmica de base, que é um diálogo em contraponto cujo fundamento de base e elemento de geração e de fixação da imagem é a própria escrita, apresentada como realidade pré-existente às imagens e elemento estruturante para a sua composição.

*Filme do Desassossego* também evidencia a escrita, embora de uma forma distinta. Partindo de uma matéria-prima na qual, como declara André Rui Graça (2013, p. 503), é inerente a problemática da inexistência de uma forma «correta» para organizar os seus fragmentos e, por conseguinte, de construir uma sequência linear que corresponda à do *mythos* aristotélico convencional, as eventuais premissas para a sua remediação têm de passar, necessariamente, por um gesto de seleção e de ordenação desse material.

Nesse processo, Botelho não abdica nem da criação de uma identidade para Bernardo Soares, nem do recurso a um enquadramento contextualizante que permita enfatizar e veicular uma noção, mesmo que parcial, de narrativa linear entre os diferentes *tableaux*, ou cenas, do filme, e julgo que não deveremos reconhecer neste gesto qualquer ato de traição em relação ao *Livro*, pois há que assumir a possibilidade de este conter, também, e por mínimo que seja, um dispositivo narrativo, induzido, por exemplo, pela introdução de personagens<sup>28</sup> e pelas noções de tempo e de espaço.

O engenho do filme está, contudo, nos vários recursos de que se serve para evidenciar a onnipresença da escrita na sua composição. Destes, o mais evidente é talvez a forma como os vários fragmentos do *Livro* estão organizados. Isso pode ser verificado logo desde o início, onde, e seguindo a ordenação de Zenith (PESSOA, 2015), podemos verificar que o primeiro fragmento a ser recitado é o 471, «Peristilo»<sup>29</sup>, passando depois para o 350, que é declamado pelo ator que interpreta Pessoa, e que serve de prelúdio a uma encenação modernizada do «Prefácio», na qual avultam ainda excertos, por exemplo, dos fragmentos 27 ou 3.

Outro recurso visível é a existência de uma polifonia, que representa o desassossego como uma espécie de voz solta que se espalha por toda a cidade, onde uma «multidão» de vozes assume e recita o *Livro*: predominantemente Soares, mas também Pessoa, empregados e clientes de restaurantes, um vagabundo num cemitério, uma dançarina de *cabaret*, entre outras personagens mais ou menos identificáveis, criando uma multiplicidade de perspetivas que chega a espantar o próprio Soares, como se pode apurar na cena do cemitério. O termo «polifonia» aponta ainda para a presença reiterada da música no filme, que, salvo raras exceções, parte de excertos do *Livro* e conhece os mais variados registos, desde o fado à ópera e mesmo ao *hip-hop*, demonstrando que esta é crucial para a significação de um filme que claramente se assume como *verbal* e que recorre a estes momentos precisamente para sublinhar essa natureza, tendo em conta que as letras das canções, salvo raras exceções, advêm de fragmentos do livro composto pelo semi-heterónimo Bernardo Soares. Paralelamente, os interlúdios musicais produzem ainda momentos privilegiados de intermedialidade, como por exemplo durante a interpretação de Caetano Veloso, que aparece através de uma transmissão de rádio, e demonstra, de forma clara, a intromissão de medialidades distintas na tessitura fílmica.

28 Como, por exemplo, a figura recorrente do patrão Vasques.

29 Que na primeira fase da composição do *Livro do desassossego*, em 1913, estava projetado para ser o seu «prefácio», como o filme também sugere.

Para ilustrar agora um outro processo recorrente no filme, considere-se a cena em que Bernardo Soares entra na igreja de São Domingos e, após olhar para o plano superior da igreja, recita: «Busco e não encontro» (excerto do fragmento 134), e depois «quero e não posso» (excerto do fragmento 218); encaminhando-se de seguida em direcção à saída, senta-se num dos bancos da nave e continua: «Sem mim o sol nasce e se apaga. Sem mim a chuva cai e o vento geme [...]» (continuação do fragmento 218), e depois pergunta: «Onde está Deus, mesmo que não exista?» (excerto do fragmento 88). Depois de breves momentos em que observa o teto da igreja, Soares prossegue: «Que infernos e purgatórios, paraísos tenho em mim? [...]» (excerto do fragmento 443). Aparece a estátua de um santo no altar, e a sua declamação continua: «Arranco do pescoço uma mão que me sufoca» (excerto do fragmento 20), «Uma mão fria aperta-me a garganta e não me deixa respirar a vida. Tudo morre em mim, mesmo o saber que posso sonhar». (excerto do fragmento 141). Posteriormente repete: «Onde está Deus, mesmo que não exista?» (o mesmo excerto do fragmento 88). É possível então verificar que esta cena tem, como muitas outras do filme, a particularidade de compilar – e de combinar – excertos de diferentes fragmentos, concebendo uma *collage* de frações de um livro fragmentado que se concretiza numa espécie de música concreta que está a ser concebida numa igreja e que discorre sobre questões basilares da fé e da teologia. E, nem de propósito, a cena termina com um cântico coral: a *Cantiga de Santa Maria* de Afonso X, interpretada pelo Coro Infantil da Universidade de Lisboa.

Assim, podemos assumir que o trabalho levado a cabo por Botelho em torno do *Livro do Desassossego* resulta numa *mise-en-abyme* onde se podem identificar afinidades entre o exercício de combinação e o processo cinematográfico, nomeadamente no exercício de montagem. Maior e mais complexo do que a soma das partes, tal como o *Livro*, o *Filme* é uma «obra aberta» onde tudo se dispersa, e na qual «sem diminuir o papel – decisivo – do estilo da *mise en scène* no êxito do empreendimento, é importante ver bem sobre o que ela se apoia: um jogo maravilhosamente subtil de interferências e de contrapontos» (BAZIN, 1991, p. 109).

Então, tendo em conta que praticamente todas as falas de ambos os filmes provêm de textos dos dois autores e que o próprio processo de escrita dos mesmos se evidencia neles como um tecido de signos essencial para a sua constituição, é possível encará-los como o resultado de uma escrita fílmica, ou seja, como produto de um processo levado a cabo por uma *caméra-stylo*, recuperando o termo cunhado em 1948 por Alexandre Astruc para descrever uma prática cinematográfica com a mesma elaboração, postura artística e ontologia que caracteriza o trabalho literário e para defender que uma produção fílmica, em certos casos, pode ter o mesmo modo e a mesma forma de um processo de escrita.

Dada, portanto, esta sua natureza singular, como poderão os referidos filmes conviver com a formação e com a consolidação do legado pessoano? Poderão, de algum modo, contribuir ou interferir nesse processo? Poderá o cinema cumprir este papel? Claro que esta questão terá de ser vista caso a caso, pois se, por exemplo, *Vale Abraão* (1993), de Manoel de Oliveira, não terá certamente contribuído para canonizar Gustave Flaubert, ou talvez nem mesmo Agustina Bessa-Luís, já, por exemplo, *Camões* (1946), de Leitão de Barros, se certamente também não contribuiu para tal, é no mínimo um sintoma da centralidade canónica do autor que retrata.

Para examinar esta questão em relação ao filme sobre Pessoa e Sá-Carneiro, note-se que João Botelho usou, durante a sua rodagem, objetos pessoais de Pessoa como adereços fílmicos, como os seus óculos, cigarreira de prata, boquilha de marfim, canetas, os cadernos manuscritos de Mário de Sá-Carneiro forrados de papel-ferro azul anotados e emendados por Fernando Pessoa ou mesmo a revista *Blast* que é possível notar na cena que retrata a escrita da *Ode Triunfal*. Mas, para além disto, consegui ainda ter acesso à arca do poeta, numa altura – anos de 1980/81 – em que esta estava ainda praticamente por explorar e por investigar, já que, para dar um pequeno (grande) exemplo, basta referir que o *Livro do Desassossego* era ainda quase desconhecido nesse momento, e em que, por conseguinte, a visão pessoana era radicalmente diferente da atual. Esta particularidade da produção de *Conversa Acabada* deu origem a um processo que, sendo alimentado por um trabalho de exploração e de utilização sistemática da obra literária que pode ser classificado, e passe a expressão, como «para-filológico», e cujo resultado veio a verificar-se no facto de o filme, tendo inicialmente sido projetado como um documentário, ter entretanto evoluído para um retrato da conversa epistolar e da evolução artística dos dois autores, plenamente sustentado pela sua produção textual. Deste modo, *Conversa Acabada* relança poderosamente a mitologia pessoana como uma máquina de produção textual sem fim e a consolidação da sua imagem enquanto uma «arca cheia de gente», para recuperar a expressão de Antonio Tabucchi, trabalho esse que é depois reavivado pela filologia posterior.

O *Filme do Desassossego*, cuja estreia é de 2010, surge num momento bem distinto, no qual a receção pessoana se tornou, como é sabido, universal e unânime. Apesar disso – embora também se possa decretar que «por causa disso» – Botelho preferiu não aceder aos circuitos habituais de distribuição e de exibição cinematográficas, face à experiência negativa com o seu filme anterior, *A Corte do Norte* (2008), que adapta um romance de Agustina Bessa-Luís. Trilhando um percurso alternativo de salas não comerciais espalhadas pelo país, e aproveitando o facto de as obras de Fernando Pessoa terem uma centralidade absoluta nos

programas de Língua e Literatura Portuguesa do ensino secundário (sinal inequívoco da sua consolidação canónica), o filme efetuou uma digressão de vários meses em que foi exibido para o público escolar e geral, conseguindo, dessa forma, uma visibilidade e uma distribuição que, de outro modo, dificilmente teria.

Refere Aguiar e Silva (2007, p. 266) que um cânone se forma quando na metalinguagem de um código literário assumem preponderância determinados princípios estéticos que garantem a uma obra uma função nuclear que a outorga de características modelares e que lhe cauciona tanto um teor precativo como uma função conativa e didática. Podem ser várias as causas e os processos que conduzem a tal preponderância, já que, por exemplo, o facto de uma livraria em Oslo vender apenas e só o *Livro do Desassossego* pode ser encarado, em simultâneo, como sintoma, como causa, mas também como fator de consolidação do cânone pessoano. *Conversa Acabada* e *Filme do Desassossego* surgiram em momentos diferentes da receção pessoana, e tanto as diferenças nas suas produções como os seus diferentes modos de distribuição e de exibição refletem isso, questões que obrigam, necessariamente, a pensar que um cânone é constituído de formas diversas e através de influências distintas, e que o cinema também pode ser sintoma, causa ou mesmo parte das instâncias de consagração de uma obra literária.



## Referências bibliográficas

---

AGUIAR E SILVA, Vítor. *Teoria da Literatura*. 8.<sup>a</sup> edição. Volume 1. Coimbra: Edições Almedina, 2007.

---

ASTRUC, Alexandre. *Du stylo a la caméra... Et de la caméra au stylo: Écrits (1942-1984)*. Paris: Archipel, 1992.

---

BAZIN, André. *O Cinema: Ensaios*. São Paulo: Editora Brasileira, 1991.

---

GRAÇA, André Rui. «O *Filme do Desassossego*, ou o cinema como palco de uma ópera de fragmentos literários pessoais». *Atas do II Encontro Anual da AIM*, ed. Tiago Baptista e Adriana Martins (2013), pp. 501-509.

---

KIRALY, Hajnal. «Cartas no ecrã: a representação da correspondência escrita em adaptações de *Amor de perdição*». *A Escrita do Cinema: Ensaios*. Clara Rowland e José Bértolo (org.). Lisboa: Documenta, 2015, pp. 173-189.

---

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego, composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*, ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio e Alvim, 2015.

---

ROWLAND, Clara (2015). «Ser sombra entre sombras: Inscrição e circuito no cinema de Pedro Costa». *A Escrita do Cinema: Ensaios*. Clara Rowland e José Bértolo (org.). Lisboa: Documenta, 2015, pp. 207-221.

---

SÁ-CARNEIRO, Mário de.

---

\_\_\_\_\_. *Em Ouro e Alma: correspondência com Fernando Pessoa*. Ricardo Vasconcelos e Jerónimo

---

\_\_\_\_\_. *Verso e Prosa*. ed. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio e Alvim, 2016.

---

VEIGA, B. (2010). «A imagem na obra de João Botelho», 2010. Último acesso em 04-04-2017. <http://b-veiga-reflexoes.blogspot.pt/2010/10/introducao-o-trabalho-sob-o-qual-me.html>.

## Filmografia

---

BOTELHO, João.\_\_\_\_\_. *Conversa Acabada* (1981), 100 minutos, sonoro, cor, português.

---

\_\_\_\_\_. *Filme do Desassossego* (2010), Ar de filmes, 90 minutos, sonoro, cor, português.

# Sujeitos à Deriva: Identidade e Alteridade em Soares, Agilulfo e Zelig

Caio Gagliardi

— E porque não levanta a celada e mostra o rosto?

O cavaleiro não fez nenhum gesto; sua direita enluvada com uma manopla férrea e bem encaixada cerrou-se mais ainda ao arção da sela, enquanto o outro braço, que regia o escudo, pareceu ser sacudido por um arrepio.

— Falo com o senhor, ei, paladino! — insistiu Carlos Magno. — Como é que não mostra o rosto para o seu rei?

A voz saiu límpida da barbela.

— Porque não existo, sire.

— Faltava esta! — exclamou o imperador. — Agora temos na tropa até um cavaleiro que não existe! Deixe-nos ver melhor.

Agilulfo pareceu hesitar um momento, depois com mão firme e lenta ergueu a viseira. Vazio o elmo. Na armadura branca com penacho iridescente não havia ninguém.

ITALO CALVINO

Este diálogo localiza-se no início de *O Cavaleiro Inexistente*, um dos romances emblemáticos de nosso tempo, publicado por Italo Calvino, em 1959, e parte de uma trilogia (juntamente com *O Visconde Partido ao Meio* e *O Barão nas Árvores*) intitulada *Os Nossos Antepassados*, através da qual o autor tencionava traçar, com leveza e bom humor, uma genealogia do homem contemporâneo. Nessa paródia de um romance de cavalaria, escrita em chave burlesca, a narradora, Irmã Teodora, é uma freira confinada cuja penitência é justamente contar a fábula de Agilulfo. O diálogo citado ocorre durante a passagem em revista do imperador Carlos Magno por sua tropa, da qual faz parte o incorruptível cavaleiro. Referência no campo de batalha, para servir a fé cristã Agilulfo não dorme e executa suas tarefas com perfeição. Sempre imaculada, sua armadura, no entanto, está sempre vazia.

Essa parábola tem aqui o propósito de nos conduzir por um caminho próprio pelas veredas do que Leyla Perrone-Moisés chamou de «sensação do vácuo subjetivo» (72), referindo-se, é claro, a Fernando Pessoa. A seu ver, a questão fundamental da poética pessoana é a do «sujeito tentando constituir-se, em luta entre a identidade e a alteridade» (72). Ora, é justamente esta última palavra um conceito-chave para Calvino em sua análise do homem de seu tempo, isto é, os meados do século passado. Num ensaio intitulado «O mar da objetividade», o escritor considera que o homem do pós-guerra rendeu-se à objetividade, tornando-se resignado e pragmático, por lhe faltar a confiança para conduzir a história. Sua crise é a «crise do espírito revolucionário» (53). Como resultado, teria se feito ví-

tima de um processo de alienação segundo o qual sua identidade passou a ser determinada pelo, assim chamado, mundo objetivo, isto é, um conjunto de estereótipos que obliteram a consciência, planificam as reações e enferrujam os sentidos. Para Calvino, é preciso libertar a identidade da «cratera fervente da alteridade». Pensar nisso à luz de Pessoa produz um significativo contraste: se para o escritor italiano (bem sabemos que Calvino nasceu em Cuba) a alteridade é o polo contrário à afirmação do sujeito autêntico, para Pessoa, a quem «fingir é conhecer-se», ela se torna sua parte constitutiva. Podemos considerar, aliás, que é justamente por incorporar a alteridade àquilo que Pessoa propõe como uma performance do eu, que o poeta galvaniza a noção de personalidade, resgatando-a da poeira romântica.

Já para Calvino, a alteridade nunca é positiva. A seu ver, a tragédia do mundo pós-guerra, e poderíamos acrescentar, pós-Pessoa, reside em este ser habitado por pessoas sem individualidade, reduzidas a comportamentos preestabelecidos. A seu ver, a excentricidade cedeu lugar ao conformismo, o homem que outrora procurava se afirmar como exceção, preocupa-se em se afirmar pela aceitação. No prefácio à segunda edição de sua trilogia (1960), Calvino considera que «O problema hoje não é mais o da perda de uma parte de si mesmo, mas o da perda total, o de não ser mais nada.» (CALVINO, 1997, pp. 15-16). Conformados, somos felizes. Cegamente felizes, diria um Soares revoltado por entender que a adaptação resulta de uma debilidade do intelecto e dos sentidos. A desgraça existencial talvez possa se resumir, segundo uma concepção que reitera claramente o apelo de Calvino, a uma relação indiretamente proporcional: quanto menos humanos, mais felizes.

Irrita-me a felicidade de todos estes homens que não sabem que são infelizes. A sua vida humana é cheia de tudo quanto constituiria uma série de angústias para uma sensibilidade verdadeira. Mas, como a sua verdadeira vida é vegetativa, o que sofrem passa por eles sem lhes tocar na alma, e vivem uma vida que se pode comparar somente a de um homem com dor de dentes que houvesse recebido uma fortuna — a fortuna autêntica de estar vivendo sem dar por isso, o maior dom que os deuses concedem, porque é o dom de lhes ser semelhante, superior como eles (ainda que de outro modo) à alegria e à dor. (SOARES, 2014, p. 252)

Emperrado pela doença da burocracia, o homem contemporâneo a Calvino, e nada distante de nós, é o sujeito rasurado (por vezes dividido, noutras dilacerado), como consequência de sua institucionalização. Ele descende dos homens que surgem um século antes, os sujeitos empacados de Dostoiévski e Melville. É o ácido e amargurado narrador das *Memórias do Subsolo*, que escarnece dos ho-

mens de ação e considera que possuir uma «consciência muito perspicaz é uma doença». É Akáki Akákievitch, o protagonista de «O Capote», de Gógol. Por mais que mudassem os demais funcionários do escritório, este permanecia no mesmo lugar, executando a mesma função de copista, não apenas com zelo, mas com amor. Akákievitch, talvez já tivesse nascido amanuense, de uniforme e calvo. É Bartleby, outro «lamentavelmente respeitável» copista de Wall Street, que estranhamente acha melhor não realizar o seu trabalho tampouco deixar o escritório do advogado-narrador que lhe ofereceu emprego. A pergunta que paira sobre a novela de Melville, sobre o que leva Bartleby a permanecer naquele local, mesmo quando o escritório muda de endereço, e conseqüentemente a morrer na prisão, remete-nos a Bernardo Soares. Se levarmos em conta uma entre as muitas afirmações que faz a respeito de seu espaço de trabalho e seu espaço de moradia, encontraremos uma daquelas belas distinções esquemáticas que Pessoa tanto cultivou:

E, se o escritório da Rua dos Douradores representa para mim a vida, este meu segundo andar, onde moro, na mesma Rua dos Douradores, representa para mim a Arte. Sim, a Arte, que mora na mesma rua que a Vida, porém num lugar diferente, a Arte que alivia da vida sem aliviar de viver, que é tão monótona como a mesma vida, mas só em lugar diferente. Sim, esta Rua dos Douradores compreende para mim todo o sentido das coisas, a solução de todos os enigmas, salvo o existirem enigmas, que é o que não pode ter solução. (SOARES, 2014, p. 38)

A Arte mora na mesma rua que a Vida. A tal ponto essa identificação se estabelece que, em outros momentos, esses espaços apresentam-se imiscuídos, sem fronteiras demarcadas, cambiando livremente de sentido. Dessa múltipla representação resulta uma possível resposta para a atitude de Bartleby. É como se pode ler o trecho a seguir, em que Soares se recolhe no escritório da rua dos Douradores, apegado a suas coisas como as únicas que lhe restam:

E recolho-me, como ao lar que os outros têm, à casa alheia, escritório amplo, da Rua dos Douradores. Acheço-me à minha secretária como a um baluarte contra a vida. Tenho ternura, ternura até às lágrimas, pelos meus livros de outros em que escrevo, pelo tinteiro velho de que me sirvo, pelas costas dobradas do Sérgio, que faz guias de remessa um pouco para além de mim. Tenho amor a isto, talvez porque não tenha mais nada que amar — ou talvez, também, porque nada valha o amor de uma alma, e, se temos por sentimento que o dar, tanto vale dá-lo ao pequeno aspecto do meu tinteiro como à grande indiferença das estrelas. (SOARES, 2014, p. 37)

Soares, talvez como Bartleby, mas também como o incógnito protagonista do «Diário de um Louco», de Gógol, ou o aflito funcionário público Goliadkin, de *O Duplo*, de Dostoiévski, tem amor à escrivãzinha, ao tinteiro, ao escritório, enfim, talvez por não ter mais nada que amar. Projetando-se no futuro, seja numa pequena casa ou num asilo, nosso narrador se recordará da vida monótona e cotidiana de funcionário de escritório. O mesmo escritório, já por ele descrito como «sórdido», é também o substituto aos amores não vividos, aos triunfos não experimentados. Soares teme que, ao fecharem o escritório, se lhe fechem também os sonhos, porque ele é o funcionário que sonha num escritório da Baixa, e deixar este espaço, do qual, aliás, ele por vezes *bartlebianamente* permanece durante o almoço, seja recair no desolamento de uma vida sem realidade. Assim, é forçoso concluir que se o apego ao espaço de trabalho reflete uma escassez de experiências no plano real, por ser escritor Soares é capaz de transformar esse mesmo escritório no lugar da arte e do sonho. «Seja onde estiver», afirma, «recordarei com saudade o patrão Vasques, o escritório da Rua dos Douradores, e a monotonia da vida quotidiana será para mim como a recordação dos amores que me não foram advindos, ou dos triunfos que não haveriam de ser meus». (SOARES, 2014, p. 38)

Quantas vezes, afinal, surpreendemos Soares sozinho no escritório, conjecturando, imaginando e tomando consciência de si? Seja consigo, seja com uma vasta gama de funcionários das narrativas modernas, o raciocínio, a imaginação e a inteligência operam como tentativa de afastar o indivíduo do banal cotidiano, do *Homo burocraticus*, ou do «mar da objetividade», como fala Calvino. Impossibilitado de escrever a própria biografia, por seu livro não conter fatos, mas uma «história sem vida», o que Soares busca, seja na mesa de seu quarto, seja no escritório, é «ser menos reles, empregado e anônimo», ou «a glória noturna de ser grande não sendo nada». Escrever é, para si, cultivar uma consciência livre, emancipada do real.

Mas esse é um gesto que apresenta uma reação colateral. Segundo Perrone-Moisés, «a consciência é uma máquina infernal de produção de vácuo; a inteligência vai destruindo passo a passo o ser...» (72) O que particulariza a destruição da subjetividade em Pessoa é que, ao contrário do que ocorre com Agilulfo ou o homem pragmático do pós-guerra, o pensamento ou a consciência não o levam à anulação, ao homem sem coluna cervical, mas a um vazio necessário à multiplicação. Como escritor, Pessoa é necessariamente um espaço vazio; jamais estéril. Incapaz de ser um único, tornou-se muitos, todos eles únicos. Nas palavras de Bernardo Soares: «Criei-me eco e abismo, pensando. Multipliquei-me aprofundando-me.» (SOARES, 2014, p. 101)

Quando consideramos a perda de si mesmo, de que fala Calvino, sobre o pano de fundo da moderna narrativa de ficção, verificamos que ela é um sentimento próprio ao mundo dos pequenos funcionários ressentidos, presos a um conjunto de regras que dirigem sua conduta no trabalho e – daí sua tragédia – fora dele. A não ser pelo cargo que ocupam, não são mais nada. E sabem disso. São homens subterrâneos, na feliz expressão de Dostoiévski, irritadiços e amordaçados. Como resposta desastrada a essa condição, Raskólnikov, o jovem estudante de São Petersburgo, «a cidade mais abstrata e meditativa de todo o globo terrestre», segundo o narrador das *Memórias*, reage à doença da inação que se alastra pelas consciências profundas e inativas de seu tempo, assassinando a velha usurária que lhe arrenda um quarto de pensão. O assassinato é, no entanto, a única reação possível, já que sua atitude é uma vingança moral, movida pelo desejo irremediável de se libertar do exílio interior. Mas a angústia e a autopenitência que sobrevêm a essa atitude são implacáveis e dominam o resto do romance.

Essas personagens, que compõem a geografia humana do romance moderno, são consciências torturadas, paisagens interiores em degradação. Vivem como pequenos animais parasitando um meio que os anula e do qual não são capazes de se libertar. Gregor Samsa, mesmo depois de ter-se descoberto transformado num terrível inseto, reflete, pateticamente trancado em seu quarto, enquanto os pais e até mesmo o patrão o esperam ansiosos do lado de fora da porta, que pelo menos poderá usá-lo como desculpa para não ter tomado o trem a tempo de não se atrasar para o trabalho. Por seu turno, a preocupação maior de seu pai, ao ver o filho naquele estado assustador, é com as aparências e o sustento da família. É contra esse tipo de reação, inteiramente presa ao *status quo*, e simbolizada numa maçã arremessada com raiva contra o filho, e que se incrustará em seu corpo frágil e apodrecerá com ele, que Calvino se volta.

Estreitamente ligada à sua consciência angustiada, a percepção da própria inexistência é um dado constante na biografia espiritual de Bernardo Soares. Num desses lampejos, o narrador afirma: «Cheguei hoje, de repente, a uma sensação absurda e justa. Reparei, num relâmpago íntimo, que não sou ninguém. Ninguém, absolutamente ninguém» (SOARES, 2014, p. 221). Esse tema está intrinsecamente presente no DNA cultural que conforma uma personagem-símbolo da efervescência norte-americana dos anos 1920 e 1930. Trata-se de Leonard Zelig, o *chameleon man* imaginado por Woody Allen, em *Zelig* (1983). Este curto, e significativo, diálogo do filme ressoa muitos momentos da obra de Pessoa:

- Não, eu não sou médico... Quem é Leonard Zelig?
- Você!
- Não, eu não sou ninguém. Não sou nada.

Escrito, dirigido e representado pelo próprio Allen, *Zelig* é um paciente *sui generis* que rapidamente adquire a aparência, os trejeitos, a cultura e a forma de pensar daqueles com quem convive. Assim o vemos obeso, negro, índio, chinês, falando como um psicanalista, a depender de quem o cerca. Todos menos um. A personagem, que afirma sentir-se «segura» sendo como os outros, é incapaz de assumir uma personalidade própria. Em sua ânsia de aceitação, e devido à falta de autoestima, vive como reflexo, um espelho calviniano do mundo exterior, em constante fuga de si mesmo. Enquanto Zelig está sentado próximo a uma janela, em silêncio, o narrador *em off* afirma que a sua «existência era uma não-existência», e que a personagem não passava de «uma cifra, uma não-pessoa, uma aberração performática». Álvaro de Campos diria que Zelig, aquele que «fazia-lhes a todos a vontade», seria o epítome do sujeito «cansado, fútil, quotidiano e tributável», cuja doença era, afinal, o mal de seu próprio tempo. Diante do «Espelho», de Machado de Assis, objeto que tia Marcolina mandara colocar no quarto do sobrinho recém-nomeado alferes da guarda nacional, Jacobina não passa de uma figura difusa e esfumada sem a farda, sua «alma exterior», capaz de lhe conferir nitidez. Assumindo o posto militar, dá-se conta de que «o alferes eliminou o homem». Em clave similar, Calvino não hesitaria em identificar Zelig como a prosopopeia do que chamou de «cratera da alteridade».

Zelig convive com uma psicanalista, Eudora Fletcher, seu estranho par romântico no filme e com quem estabelece o diálogo citado, a respeito da nova personalidade de psicanalista assumida pelo paciente. Notemos que *Zelig* situa-se num momento em que a *belle époque* cedia espaço às novas formas de representação do humano, com as vanguardas e a Psicanálise, momento em que a experiência da Primeira Guerra Mundial havia inviabilizado a transcendência romântica e, na visão de Benjamin, tornado a experiência intransmissível. O sujeito redefinia-se pelos recônditos desconhecidos da personalidade, então mapeados pelo método psicanalítico. Aqueles elementos que constituíam a identidade mais ou menos estável do homem ocidental, desmanchavam-se diante das novas condições a que este era submetido e através das quais era analisado. Zelig é um sujeito à deriva nas águas agitadas do início do século passado, que busca o lastro identitário no sentimento de pertença. Esse seu modo acrítico de ação, como um títere nas mãos do acaso, leva-o, por exemplo, a assumir lugar num comício nazista, que, como uma seita religiosa, oferece-lhe uma arriscada âncora salvadora.

O rápido, porém preciso, autodiagnóstico de Zelig é formidavelmente glosado pelas palavras de Vitangelo Moscarda, o inesquecível protagonista em autodegradação de *Um, Nenhum e Cem Mil*, de Pirandello, para quem a simples enunciação do pronome pessoal do caso reto na primeira pessoa do singular deflagra uma inconsistência de base:

Dizer ‘eu’ a quem? Qual o sentido de dizer ‘eu’, se para os outros a palavra tinha um sentido e um valor que jamais poderiam ser os meus? E mesmo para mim, que estou tão apartado dos outros, qual o sentido de dizer ‘eu’, se isso logo me provoca o horror do vazio e da solidão? (PIRANDELLO, 2010, p. 161)

Esse mesmo diagnóstico nos remete alternativamente ao início do poema «Tabacaria», no qual, segundo Álvaro de Campos, não possuir ou sequer poder desejar possuir uma identidade fixa é a possibilidade de se projetar sobre tudo e todos. Enquanto Zelig não é capaz de se distinguir dos outros, e, a não ser quando questionado, é alguém que não se vê, Pessoa, Soares e companhia heteronímica nunca deixam de se confrontar consigo mesmos. Desse ensimesmamento resulta a conversão de uma doença numa possibilidade psíquica: não ser nada abre janelas para todos os sonhos do mundo. O sensacionismo converte, desse ângulo, o negativo em positivo: a possibilidade de tratar o fingimento não apenas como fado, mas estratégia de autoconhecimento. Enquanto Zelig é um objeto de estudo, pesquisa e exposição, sendo raramente o sujeito de suas atitudes, Pessoa é, quase sempre, objeto de investigação de si próprio. Em uma expressão, vive menos do que se vê vivendo. E é através da escrita que esse mecanismo entra em marcha. A escrita de Pessoa tantas vezes cumpre o mesmo papel que a Psicanálise da Dr.<sup>a</sup> Fletcher, levando-o a integrar formidavelmente os dois polos da pesquisa – é sujeito e objeto dela, ao mesmo tempo.

Pessoa constrói sua obra tendo em conta a ausência do real e o anonimato do sujeito empírico, assumindo-se, como forma de suprir essa falta, como sujeito ficcional. O «ponto central» de sua personalidade, segundo suas próprias palavras, está na habilidade de se converter numa «pessoa inexistente» capaz de sentir o que ele já não poderia. Ser «camaleão», expressão de Keats, e aqui retomada à luz das metamorfoses de Zelig, é para Pessoa uma condição de escrita. Refazendo-se pelo sonho, Pessoa é o grande ator de um palco imaginado por si. É o criador de personagens autoras, isto é, que atuam criando-se a si mesmas. Pessoa é, possivelmente, o escritor que melhor representou um dado congenial ao que entendemos por «moderno», isto é, a performatividade do ato criativo ao traduzir a autoria como atuação.

Considerada a sua poética dessa perspectiva mais ampla, o gênero do filme de Allen parece tocar a fundo o que entendemos por «pessoano». *Zelig*, cuja estética e narrativa adotam o jornalismo como referência, pode ser definido como um *documentário ficcional*. E o que é, ou o que são esses eus pessoanos senão isso mesmo, documentários ficcionais?

A experiência estética de se ler Pessoa-Soares à luz das fábulas de Calvino e Allen confere especial relevo a seu introspectivismo radical. Agilulfo e Zelig são símbolos poderosos de uma época em que o vazio não é uma característica apenas individual. Mas se é verdade que se trata de personagens a par da própria precariedade, é também verdade que esse é um saber pálido, distante da consciência dilacerada e autorreflexiva com que Pessoa reexamina a si e seu estar num mundo cujos velhos pilares, isto é, a Religião, o Estado e a Ciência não são mais lenitivos para a angústia individual.

## Referências bibliográficas

ASSIS, Machado de. «O Espelho». In *Seus 30 Melhores Contos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

CALVINO, Italo. *O Cavaleiro Inexistente*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e Castigo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002.

\_\_\_\_\_. *Memórias do Subsolo*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000.

\_\_\_\_\_. *O Duplo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2011.

GÓGOL, Nikolai. *O Capote e Outras Histórias*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2010.

KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

KEATS, John. *Letters of John Keats to His Family and Friends*. Sidney Colvin (edit.). Disponível em: <http://www.john-keats.com/>. Acesso em: 18 de março de 2017.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o Escrivão – uma história de Wall Street*. Trad. Irene Hirsch. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa – alguém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego – Bernardo Soares*. Ed. Richard Zenith. Porto: Assírio e Alvim, 2014.

PIRANDELLO, Luigi. *Um, Nenhum e Cem Mil*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

## Filmografia

ALLEN, Woody (dir.), *Zelig*, 1983.

# Fernando Pessoa pela Voz de Ana Hatherly

*Dalila Milheiro*

Universidade Aberta

Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais

A máscara da palavra  
revela-esconde  
o rosto vago  
de um sentido mudo

ANA HATHERLY

Meus poetas preferidos eram Rilke, Fernando Pessoa e Keats  
Entrevista de Cecília Barreira a Ana Hatherly

A impressão que me causaram esses poemas foi imensa [Rilke]. Anteriormente (nos primeiros anos da minha adolescência) só a poesia de Fernando Pessoa me causara um impacto semelhante.

ANA HATHERLY

Nesta breve comunicação, não pretendemos abordar a problemática da intertextualidade, porém não podemos deixar de referir o caráter paragramático do texto literário, já estudado por vários especialistas, como Roland Barthes, Gerard Genette ou Julia Kristeva, que relewa o caráter complexo em que o texto poético é escrito, com ecos do contributo de outros textos.

Fernando Pessoa, através de Ricardo Reis, um dos seus heterónimos, escreveu:

A novidade, em si mesma, nada significa, se não houver nela uma relação com o que a precedeu. Nem, propriamente, há novidade sem que haja essa relação. Saibamos distinguir o novo do estranho, o que, conhecendo o conhecido, o transforma e varia, e o que aparece de fora sem conhecimento de coisa nenhuma. (PESSOA, F., s/d, pp. 390-391)

A citação anterior levanta a questão da inovação literária no que diz respeito às influências anteriores, nomeadamente a associação entre a criação literária e as várias referências culturais que influenciam um escritor. Numa perspectiva semiótica, de acordo com as palavras citadas de Ricardo Reis, a novidade de um poema não impede «a margem de inovação que a informação estética solicita» (REIS, 1982, p. 32), ou seja, o idêntico gera novidade. Nesse sentido, a nossa modesta intenção de *confronto dialogante, entre o universo poético de Ana Hatherly e os ecos literários pessoanos que aí subsistem, pretende* «realçar a carga de inovação consentida pela afinidade» (REIS, 1982, p. 40). Assim, como afirma, Ana Hatherly, «a obra de arte deve desvelar, deve colocar o homem perante si próprio e perante o mundo em atitude de interrogação ou procura» (HATHERLY, 1962, p. 106).

No seu ponto de vista, o escritor tem de ser um «porta-voz da inovação, um modelo de audácia, imaginação e poder criador» (2001, p. 387) e, nesta linha de pensamento, a Literatura também «se constrói sobre a transgressão» (VILA MAIOR, 2005, p. 669).

A linguagem da escritora-artista surge como «forma de acesso ao mistério, ao indizível, ao coração das coisas: a escrita na sua misteriosa capacidade de criar, recriar sentidos» (COUTO, 2010, p. 32). Consideramos que a escrita de Ana Hatherly apela à re-criação de novos sentidos e ambiguidades e que as aproximações a Fernando Pessoa constituem uma mais-valia que tornam a palavra «uma ambígua realidade» (HATHERLY, 1975, p. 26), valorizando o enigma da escrita e a pluralidade de sentidos. A nossa comunicação propõe-se, assim, valorizar esta vertente de inovação e transgressão/subversão a que Ana Hatherly nos habituou, destacando a presença de Fernando Pessoa no universo poético da autora e nos estudos a que a escritora-ensaísta dedicou a um dos seus poetas de referência, que sempre admirou e elegeu, e que hoje aqui homenageamos.

Recuamos a 1960 para recordar que Ana Hatherly lidera, com o poeta Ernesto Manuel Melo e Castro, o Movimento da Poesia Experimental Portuguesa, visando a retoma do «projeto de renovação da literatura portuguesa, já iniciado pelo Modernismo» com *Orpheu*, em 1915 (FERREIRA, 2010, p. 121). Encontramos, assim, deste logo, uma linha de continuidade e afinidade entre as duas figuras aqui visadas numa missão que se prolonga no tempo: «A sessenta anos de distância [escrevia Hatherly, em 1975, na revista *Colóquio/Letras*], o significado histórico do *Orpheu* é maximamente o de ter sido um movimento de vanguarda. É assim que ele faz parte da nossa experiência contemporânea.» A escritora-artista reconhece a herança e o valor histórico de *Orpheu*, por isso refere que «nunca é necessário modernizar as obras de arte e tem sido sempre possível a cada época definida produzir os seus expoentes criadores» (1975, pp. 7-8).

No universo poético de Ana Hatherly dos anos 50-60, é o «Pessoa das contradições e dos paradoxos que mais lhe interessa» (MARTINHO, 2008, p. 24). Vejam-se os casos dos poemas «Isto» e «Autopsicografia», que assentam em relações dicotómicas – verdade/mentira, sentimento/fingimento, pensar/sentir – e que encontramos em poemas de *As Aparências*, de 1959, como o poema II «Passar para o outro lado do espelho»: «Contínua é a minha partida/Para o regresso.// O espelho que eu cruzo/tendo dupla face/nunca me indica/Qual lado ultrapasse.// Se só uma miragem/Nele se encontra/Não sei se é a ele/Ou só a minha imagem/ Que o meu ser defronta...» (HATHERLY, 1980, p. 28).

Também em poemas de *A Dama e o Cavaleiro*, de 1960, nos confrontamos com as mesmas relações contraditórias, como neste excerto de «Os Enigmas»: «O riso tem lágrimas/que a tristeza esquece/as lágrimas sorrisos/que o bem escarnece./Sorrir tem tormento/que o mal encarece. [...] Mil mares fragmentam/as pedras que esperam/ A libertação./ Então crescem plantas/E erguem-se árvores/Que descobrem no dorso/Os passos do vento/ E gemem, vergadas...» (HATHERLY, 1980, p. 33).

Nos poemas «Príncipe» e «A chuva oblíqua é um convite à inclinação do teu ombro»<sup>30</sup>, ambos de 1965, há indiscutíveis ecos de Fernando Pessoa. Em «Príncipe», encontramos o eco do poema de Alberto Caeiro «O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia», que a autora reconhece ter estudado detalhadamente na comunicação, apresentada durante o 1.º Congresso de Estudos Pessoaanos, no Porto, em abril de 1978, intitulada «O cubo das sensações e outras práticas sensacionistas em Alberto Caeiro». A escritora refere que nesse poema «ocorre uma prática que alude ao *sensacionismo*, associada a um erotismo moderno, com deliberados laivos de um romantismo passional» (HATHERLY, 2001, pp. 15-16). Numa análise pormenorizada deste poema, assume que a teoria do Sensacionismo, apesar de exposta fragmentariamente, é duma clareza notável que se pode definir como «*um conjunto de instrumentos, ou seja, um programa*» (1979, p. 77). Na análise sistemática feita pela escritora, pode observar-se o programa proposto da prática da teoria sensacionista e verificar-se a multiplicidade de interpretações. Ana Hatherly demonstra a perfeita aplicabilidade dos princípios sensacionistas no texto analisado, bem como em outros poemas de *O Guardador de Rebanhos*, de Alberto Caeiro e até a outros heterónimos.

O poema «A chuva oblíqua é um convite à inclinação do teu ombro» alude ao poema «Chuva Oblíqua» de Fernando Pessoa. No entanto, esta referência cinge-se ao título, pois o poema hatherlyano dá «preferência à realidade da máquina sobreposta à realidade humana» (2001, p. 16). O fascínio pela tecnologia e pela ciência ilustram uma postura subversiva do cânone lírico tradicional. Vejamos um excerto:

Ontem uma máquina entrou-me pela cabeça dentro. Estava sentada à secretária e lia o jornal. [...] Na verdade era uma máquina extremamente curiosa porque tinha o instinto mecânico da criação, que é um processo subliminar comum a todos os mecanismos. [...] Na verdade era a máquina de um homem que em relação a ela exercia as funções de maestro, porque uma máquina é sempre um complexo rítmico sonoro. [...] Na verdade nesse dia a máquina

30 «A chuva oblíqua é um convite à inclinação do teu ombro» consta do volume *Sigma*, de 1965. Os poemas «Príncipe» e «A chuva oblíqua é um convite à inclinação do teu ombro» estão antologiadados em *Poesia 1958-1978* (pp. 58-59 e pp. 47-50, respetivamente) e *um calculador de probabilidades* (pp. 53-54 e 55-57).



conseguiu emitir um somido totalmente diferente dos habituais e previstos na partitura:

no momento em que ia pronunciar a primeira palavra, riu. (pp. 49-53)

O processo de variação sobre um tema<sup>31</sup>, que a autora já usara na sua escrita com Camões, Joyce e Rilke, recorrendo a processos combinatórios barrocos e a técnicas de composição musical, atesta-se na série de *Eros Frenético* «I – Noite Canto-te Noite», «II – Canto-te» e «III – Noite Noite», de 1968, cujo programa é oferecido ao leitor. Esta série foi inspirada na ode «Vem, Noite, Antiquíssima e Idêntica» de Álvaro de Campos: «Vem, Noite antiquíssima e idêntica,/Noite Rainha nascida destronada,/Noite igual por dentro ao silêncio. Noite/Com as estrelas lantejoulas rápidas/No teu vestido franjado de Infinito» (PESSOA, F., s/d., p. 155). Neste tríptico hatherlyano realça-se «um tipo de experimentação sobre o silêncio» que a autora refere ter a ver com a sua ligação com a música, mesmo a música de vanguarda tão querida aos experimentalistas (HATHERLY, 2001, p. 19).

Na composição «O Tacto», que integra a obra coletiva *Poética dos Cinco Sentidos*, de 1979, o texto dialoga com as conhecidas e fascinantes tapeçarias medievais *La Dame à la Licorne*. Assinalamos também alguns laivos temáticos que nos recordam a ambiência campestre própria do Mestre Caeiro: «Tecedeadas e pastores, rebanhos lanosos e fios de tear formam um conjunto indissociável na metonímica textura verbal. A desdenhar Alberto Caeiro, as «guardadoras de rebanhos», num jogo de prestidigitação surrealista, imolam os animais no tear a fim de que, guardados, vivam para sempre entre a trama e a urdidura do tape-te.» (SANTOS, 2010, p. 106).

Outra marca Pessoaana que conhecemos da estrutura frásica do verso inicial de «Autopsicografia» – «O poeta é um fingidor» – foi transposta para os poemas hatherlyanos «Um Calculador de Improbabilidades»: «O poeta é/um calculador de probabilidades limita/a informação quantitativa fornecendo/ reforçada informação estética...» (2001, p. 61) e «O Poeta é um Guardador» de *O Cisne Intacto*, «o poeta é um guardador// guarda a diferença/guarda da indiferença//no incerto/guarda a certeza da voz» (1983, p. 12).

Não podíamos de igual modo deixar de referenciar o poema «Quase Égloga», da obra *O Pavão Negro*, dedicado ao Mestre Caeiro, em que Hatherly, em tom apelativo e dialogante, coloca o sujeito poético a identificar-se metaforicamente com um pastor de palavras, numa mútua semelhança entre o *seu* pastor e o Mestre: «Olha:/também eu/sou um pastor de rebanhos/e/ iguais às tuas/as minhas ovelhas/também são palavras» (2003, pp. 48-49).

O tema das máscaras do poeta, de forte incidência modernista e tão caro a Fernando Pessoa, é, na escrita hatherlyana, transferido para a palavra. Como notou Fernando Martinho, podemos observar esse facto no poema «A Máscara da Palavra» em que os versos de «Tabacaria» – «Quando quis tirar a máscara,/ Estava pegada à cara.» (PESSOA, s/d., p. 257), são «objeto de um *misreading* que implica um deslocamento para o próprio *medium* («a máscara da palavra/colou-se-nos ao rosto»)» (2004, p. 50). Efetivamente, em *A Idade da Escrita*, de 1998, Ana Hatherly convoca o poder da palavra como realidade indescritível e maravilhosa que permite voar, encontrando-se «discretas alusões a textos e temas de Pessoa» (MARTINHO, 2008, p. 29). Como já vimos no poema «A Máscara da Palavra», de Ana Hatherly, são notórias as afinidades com o poema pessoano «Tabacaria» numa aproximação da ideia da máscara, alienação de si próprio, enquanto valor intrínseco entre o *eu* e a(s) palavra(s). Já no poema hatherlyano «No fundo azul», assistimos ao retomar da temática do fingimento numa dicotomia entre a realidade e a ficção, bem ao gosto de Fernando Pessoa: «o poeta tenta uma arriscada ordem/[...] simula mentir/ para atingir/ a superior verdade» (1998, p. 22). Desta forma, a palavra alcança um valor decisivo visto que permite com a sua *máscara* auxiliar a re-invenção do trabalho poético. Nesse sentido, Hatherly afirma que toda a escrita é uma «reescrita do mundo», permitindo «Restituir o indizível ao que é dito» (2004, p. 97). Como escreveu no poema «A Escritalidade»: «Escrevo para dizer o que não pode ser dito» (2004, p. 210), incitando sempre o leitor a ter uma participação ativa no ato de ler e no processo criativo.

Em *Rilkeana*, de 1999, na primeira *variação* das *Elegias de Duíno* de Hatherly, voltamos a encontrar o ecoar do poema «Ode à Noite» de Álvaro de Campos com o chamamento de uma noite silenciosa e extática: «Todos os sons soam de outra maneira/Quando tu vens./Quando tu entras baixam todas as vozes,/[...] Ninguém sabe quando entraste,/[...] vendo que tudo se recolhe./Que tudo perde as arestas e as cores» (s/d., p. 159). Vejamos o excerto do poema hatherlyano: «até o chumbo da sombra avançar/e aos poucos surgir a noite/antiga e idêntica sempre/lançando-me em vossos braços/vazios/cheios só de vozes/inaudíveis» (1999, p. 31).

31 Note-se, por exemplo, o livro III – *Leonorama* – que diz respeito às 31 Variações sobre o mote de Lianor, glosado num vilancete camoneano, ou as 23 *Variações sobre fragmentos de Finnigans Wake de Joyce*, publicado pela primeira vez em 1982 no volume coletivo intitulado *Joyciana*, ou até as variações rilkeanas em que cada uma das 10 Elegias de Rilke ou o seu tema dominante é glosada num poema-variação, que por sua vez se desdobra em subvariações-síntese.

O investigador Fernando Martinho também assinala, no seu artigo «Notas sobre Ana Hatherly e Fernando Pessoa», que em *Itinerários* e *O Pavão Negro*, ambos de 2003, encontramos «diálogos explicitamente assumidos com Pessoa, dentro, aliás, de uma linha decididamente intertextualista, muito em sintonia com o culturalismo da poesia portuguesa dos últimos anos» (2008, p. 30), indicando a glosa do poema do heterónimo pessoano Ricardo Reis: «Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia» em que «Dois jogadores de xadrez jogavam/ o seu jogo contínuo//[...] Um púcaro com vinho refrescava/sobriamente a sua sede.» (s./d., p. 59). Atentemos agora ao poema «Magusto Poético» de Ana Hatherly, retirado da obra *Itinerários*: «um púcaro com vinho/por favor, trouxe-me sem demora/que a sede já me mata e me devora/neste poético magusto/em que participo a tanto custo» (2003, p. 13). As aproximações são notórias, destacando-se o tom descontraido e folgazão dos versos hatherlyanos.

Parece-nos igualmente relevante referir marcas textuais pessoanas na obra poética bilingue (português e castelhano) *Fibrilações*, publicada em 2005, por Ana Hatherly. Neste conjunto de pequenos-grandes poemas encontramos diálogos que se estabelecem num exercício criativo de escrita em que se expõem as temáticas: a ilusão no sonho; a dicotomia pensar/ sentir; a alienação do sujeito poético; o fingimento; o domínio da noite: «Os meus poemas são/o inaudível grito de um sonho» (2005, p. 5), «A memória é/onde os sonhos adormecem» (*id.* 89); «Pensar é pesar/montanhas de espuma» (*id.* 15); «O espelho partiu/a moldura ficou/Agora vemo-nos/furiosamente» (*id.* 23), «O surdo palpitar do eu/é um eco de ecos» (*id.* 39); «Formas de medo:/ falar/ fingir/ calar/ correr/ ficar quieto» (*id.* 25); «No alto silêncio da noite/construir pontes» (*id.* 19), «O lento despertar da noite/ bate asas no meu coração» (*id.* 37).

Os ecos de Pessoa e dos seus heterónimos, quer a nível temático quer no que diz respeito às relações dicotómicas, estão nitidamente presentes no universo poético hatherlyano, como acabámos de constatar em exemplos apresentados. Contudo, os diálogos intertextuais não ficam por aqui, alargando-se também a duas obras que Ana Hatherly tão originalmente criou: *Anacrusa-68 Sonhos* e *463 Tisanas*, jogos verbais com o seu nome.

Em *Anacrusa*, a escritora registou e seleccionou sonhos escritos ao longo de vinte anos. O sonho surge como uma forma de conhecimento, uma forma de registo da experiência num campo de autodescoberta em que o texto escrito permite a passagem do invisível ao visível, logo do irreal ao real. Estes textos de origem onírica são também eles enigmáticos. Que espécie de textos são estes? A própria autora auxilia-nos nesta resposta: «não são ficção, nem poemas, nem ensaios. São relatos de experiências reais, mas involuntárias» (2008, p. 117). Para a própria Hatherly, os seus *sonhos-em-texto* constituem planos de experiência da escrita.

Estes textos de origem onírica são enigmáticos e um deles contempla Fernando Pessoa: o sonho de 12 de setembro de 1970:

Estou em casa de Fernando Pessoa com A. Digo: Fernando Pessoa já morreu. A. Diz: não, vais ver. Fernando Pessoa aparece: magro, com óculos, vestindo um fato cinzento. A. apresenta-me: não sei se conhece... Conheço sim, diz Fernando Pessoa, já ouvi falar muito. Fita-me com uma intensidade quase insuportável. Fala comigo um pouco e depois diz: Sim, disseram-me que você era muito intelectual – e rindo – imagine o que isso pode significar para mim... Ajoelho-me junto dele e beijo-lhe as mãos. Então ele projecta-se sobre mim como se fosse uma sombra ou uma nuvem. (p. 28)

O código da escrita e do sonho entrelaçam-se numa comunhão-homenagem entre as duas figuras num registo em que podemos identificar a imagem física que conhecemos de Pessoa e o humor/ironia tão ao gosto de Hatherly. A reverência da autora revela-se no gesto de veneração e estima num momento de união comparativa.

A interpretação deste sonho por parte de Ernesto Sousa traduz-se também numa homenagem a Fernando Pessoa, Almada Negreiros e Shakespeare, que de seguida transcrevemos:

Meu Deus Meu Deus Amor Minha Aparição. Meu Pai. Olha longamente para mim como as pedras como os brutos como o Outro. De quem serei criação se não for a tua criatura? Vem portanto. Da noite Antiquíssima. Ó vem lentamente Bem-Aventurado. Vem do Oriente. E aponta-me do Ocidente. E aponta-me ao Ocidente a Direcção única. Então se quiseres podes desaparecer mas eu não te esquecerei e tu: Remember me! Remember me! (p. 64)

Estes relatos foram transformados em instrumentos críticos ou de crítica e, por isso, Ana Hatherly pediu a um grupo de colegas e amigos<sup>32</sup> que fizessem comentários libertos de teorias para serem publicados juntamente com os textos originais. Porém, o resultado foi surpreendente: os comentários não corresponderam ao que a autora desejava, o que acentuou a diferença entre aquele/a que escreve o que sonhou e aquele/a que comenta o que leu. Nesta linha de ideias, a escritora considera que a reedição de *Anacrusa*<sup>33</sup> é o resgate de um projeto que ficou em aberto, o que nos remete para a noção de projeto em construção, apelando a uma participação ativa dos leitores, tão ao gosto da autora e que aqui já assinalámos. Note-se ainda que, nas várias edições das *Tisanas*, Ana Hatherly incluiu alguns sonhos que não constam no volume de *Anacrusa*, contudo é notória a contaminação/transposição destes textos entre si.

Como notou Cláudio Teixeira, o diário de sonhos de Ana Hatherly assume a relação entre a escrita e o sonho, o imaginário e a memória (s/d., p. 393), salientando que o sonho em si é inacessível e só se torna acessível através das palavras que o registam. Nesse sentido, também nós entendemos o registo da escrita de sonho como uma metalinguagem, pois o sonho só existe na forma em que é contado; uma escrita que produz outras máscaras.

A obra *463 Tisanas* compila originais criações publicadas por Ana Hatherly desde os anos 60. Este projeto ficou igualmente em aberto, à semelhança dos seus *Sonhos*, já que a autora pretendia publicar quinhentas tisanas. Estes pequenos poemas em prosa subvertem o real quotidiano, tendo origem no Budismo Zen, em parte inspiradas nas fábulas ao modo oriental. Estas singulares produções textuais são também uma espécie de fábulas, antifábulas, contos de fadas e parábolas criadas pela escritora que têm uma regra elementar, a do acontecer. Acontece sempre alguma coisa, sendo o real uma sucessão de «aconteceres». Efetivamente, todas as tisanas obedecem a um princípio semelhante ao dos *koans* budistas (formas de meditação de origem oriental): acontecimento-problema-interrogação-enigma. Quer seja uma citação, um comentário ou uma situação, todas as tisanas pressupõem sempre que algo acontece, a algo que diz respeito ao significado ou ao questionamento do significado.

32 Os comentários e textos paralelos são de Fr. Adelino Pereira; Agripina Costa Marques; Alberto Pimenta; Almeida Faria; António Ramos Rosa; Carl-Erik af Geijerstam; Carlos Baptista da Silva; Emília Nadal; E. M. de Melo e Castro; Ernesto de Sousa; Eugénio Lisboa; Jonathan Griffin; José-Augusto França; José Blanc de Portugal; Maria Aparecida Ribeiro; Marianne Sandels; Mécia de Sena; Pedro Tamen.

33 A obra foi publicada pela primeira vez em agosto de 1983 pela editora &etc, em Lisboa. A edição de 2008 foi integralmente reeditada pela Cosmorama, reproduzindo integralmente o texto original, a que se acrescentou um posfácio e um sonho inédito, recente.

Com frequência, as tisanas oferecem-se como desconcertantes ao leitor na decifração dos textos. Efetivamente, os ensinamentos zen das tisanas comportam uma técnica de retirar as certezas e uma meditação sobre a natureza da linguagem que conduzem a uma impossibilidade de decidirmos o sentido a atribuir. O zen possibilita exprimir o inteligível, «oferecendo possibilidades de comunicação» e a «capacidade de nos virar o espírito do avesso» (WATTS, 2000, p. 12), sendo que estas possibilidades permitem descortinar o significado subjacente às palavras. Há, pois, a nosso ver, um funcionamento discursivo que remete para a meditação, o silêncio, o vazio e a perplexidade, num território rico em subversões verbais e numa meditação da natureza da linguagem. Estas formas textuais apresentam-se como representantes do ideário budista que enfatiza a reflexão e que nos leva a procurar a solução e/ou a sabedoria. Todas as palavras surgem como chaves em mais uma criação literária inovadora de Ana Hatherly.

Em quatro tisanas – a 114, a 230, a 234 e a 269 – surgem alusões a Pessoa e à Casa Fernando Pessoa. A partir destas peculiares produções literárias, configura-se a imagem pessoana num quadro de interseções entre cultura, sociedade, identidade e escrita, fazendo da sua obra um *locus* privilegiado de análise. Observemos os exemplos:

... Estou perto do café que Fernando Pessoa frequentava. Olho o céu e digo parece de papel pardo. Encosto-me a uma das colunas. Penso e repenso o suicídio diário. Estou triste, Não posso amar senão em liberdade. (Tisana 114, p. 65)

Retrato de Fernando Pessoa: Sempre de perfil. A caminho da invisibilidade. Perdido na escrita, na entrada em outro. (Tisana 230, p. 99)

Hoje sinto-me realmente sem ninguém. Mas o motivo é que eu não estou capaz de fornecer aos outros os elementos necessários para que me restituam o que é meu. Como Pessoa, também eu sinto-o-que-não-sinto. (Tisana 234, p. 100)

Abriu a Casa Fernando Pessoa. Lisboa em peso está presente, acotovelando-se nos corredores dessa instalação literalmente desalmada. Perturbada saio rapidamente. Do lado de fora, ainda despercebido, um actor vestido à la Pessoa anos 30, roçando-se pela parede, diz baixinho: quero ir p'ra casa, quero ir p'ra casa. (Tisana 269, p. 109)

As referências a Pessoa e à casa onde viveu nos últimos 15 anos de vida (1920-1935), hoje a Casa Fernando Pessoa – ativa Casa de Cultura –, surgem, pois, como subversões verbais numa escrita singular onde também as temáticas pessoais assomam novamente no universo hatherlyano: as oposições pensar/sentir, consciência/inconsciência; heteronímia eu-outro (s); o processo criativo e a liberdade.

De seguida, consideramos ainda importante assinalar os textos críticos e analíticos que Ana Hatherly devotou ao estudo de Pessoa ortónimo e heterónimos, reforçando o fascínio que o Poeta desempenhou na sua criação ensaísta e os propósitos programáticos aí veiculadas, como «O cubo das sensações e outras práticas sensacionistas em Alberto Caeiro», já por nós referido no início desta comunicação, e os manuscritos «'O cisma na alma' – variações sobre o tema da unidade e diversidade em Fernando Pessoa» e «A propósito de Kirkegaard e Fernando Pessoa», que integram o espólio de Ana Hatherly da Biblioteca Nacional de Lisboa.

O estudo «'O cisma na alma' – variações sobre o tema da unidade e diversidade em Fernando Pessoa» foi escrito em Baltimore, em abril de 1990, na Universidade americana Johns Hopkins, para o Congresso do Pen Clube Português, que teve lugar no Funchal, no mesmo ano. Ana Hatherly refere que não é especialista de Pessoa, embora tenha escrito «alguma coisa sobre a obra» (p. 1), afirmando que lhe ocorreu uma observação feita pelo secretário-geral Alexandre Blokh: «la moitié des Portugais est spécialiste de Fernando Pessoa; l'autre moitié est Pessoa!» (*id.*). Sem a intenção de impor aos especialistas pessoanos conceitos<sup>34</sup>, fragmentariamente expostos, aplicados à sociedade que foi a do Poeta, Hatherly propõe, a partir das análises, de carácter universal, de Arnold Joseph Toynbee, expostas na obra *A Study of History*, que sejam:

consideradas como uma proposta de leitura interpretativa dos desdobramentos do poeta e do seu processo criativo no seu aspeto exemplar, modular. Esse seu desdobramento, que é o eixo da sua personalidade, pode assim ser concebido como um poliedro de n faces (sendo cada um um heterónimo), faces cujo conjunto, não obstante, a perfeita individuação de cada uma, consideradas na sua totalidade, constituem uma unidade, pois essas faces, facetas ou personae, são solidárias, e sendo cada uma um microcosmos o seu conjunto constitui um macrocosmos (p. 5)

a convicção que permeia a obra do Poeta de que o ser [...] é uma construção que a todo o instante se desconstrói, aponta para uma consciência de que a multiplicidade das facetas [...] que constituem a unidade do ser, da alma, do sentimento, da vida, enfim, de tudo, é apenas a percepção de que essa construção que se desconstrói [...] está em constante movimento, e portanto em estado de variação, mas não necessariamente de mudança. (*id.*)

<sup>34</sup> Como a situação dinâmica/estática, a situação passiva/ativa, o Arcaísmo/Futurismo, e os três pares de módulos (planos do comportamento, sentimento e ação).

Ao afirmar que a propósito da génese dos heterónimos, Fernando Pessoa escreveu «não evoluo, viajo», Ana Hatherly refere que:

o poeta viajaria porque, como disse Toynbee, «a experiência espiritual do Cisma na Alma é uma situação dinâmica e não estática». A criação dos heterónimos e todo o desdobramento (que Fernando Pessoa equipara ao processo da dramaturgia) é assim simultaneamente e sucessivamente abandono e auto-domínio; rebelião e sacrifício; sentimento de deriva e sentimento de culpa. (p. 6)

Consideramos que, com este estudo, Hatherly apresenta uma proposta viável assente nos pressupostos universais de Toynbee e que pode ser aplicável ao desdobramento de Fernando Pessoa poeta e ao seu processo criativo. Na sua ótica, a personalidade múltipla do Poeta pode ser concebida como «um cismo da alma», à luz dos conceitos apresentados. Essa fragmentação emerge como um processo criativo, pois cada desdobramento contribui para a sua diversidade «em que o poeta se transfigurou, sublinhando-se». (p. 6B – Adenda manuscrita pela autora).

A palestra «A propósito de Kirkegaard e Fernando Pessoa», escrita em Lisboa, em outubro de 1994, e lida aos microfones da RDP; Antena 2, nasceu da admiração de Ana Hatherly pelo filósofo Kierkegaard: «encantou-me pela profundidade do seu pensamento como pela diversidade das suas propostas, donde não está excluída a ironia, processo tanto do meu agrado» (p. 1). Para a escritora, o filósofo tinha muitos pontos em contacto com Fernando Pessoa, como já tivera oportunidade de demonstrar no II Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos que se realizou em Nashville em 1983. Na sua opinião,

tanto Pessoa como Kierkegaard declaradamente se reconheceram como poetas-filósofos; ambos escreveram páginas de auto-interpretação, em ambos os casos publicados postumamente; ambos tiveram uma consciência aguda do acto da escrita como desdobramento dramático, e por isso ambos escreveram obras, não só em seu próprio nome mas também em nome de personagens por eles criadas a que atribuíram personalidades distintas, directamente relacionadas com as obras produzidas.

[Conhecidos que são os heterónimos pessoanos, lembrarei aqui apenas que, das 14 obras publicadas por Kierkegaard, 7 estão assinadas por pseudónimos ou heterónimos] (p. 2)

Ana Hatherly considera que Kierkegaard, o filósofo que se considerava poeta, tal como Fernando Pessoa, que foi um poeta tantas vezes filósofo, se encontram em sintonia quanto à angústia declarada num «sentimento do desencontro essencial do homem consigo mesmo» que conduz a um «sentimento trágico da vida» (p. 3).

Não poderíamos deixar também de referir o estudo, dos meados dos anos 50 (54-56), que Eduardo Lourenço escreveu intitulado «Kierkegaard e Pessoa ou a Comunicação Indirecta» (1993, pp. 121-144) e que dedicou a Ana Hatherly e Maria Velho da Costa. Na nossa opinião, esse texto é uma reconhecida homenagem a *Fernando – Rei da Nossa Baviera* – e a Ana Hatherly, admiradora do poeta, num triângulo de excelência que constitui o «homem-como-literatura», como entusiasticamente apelidou o pensador português:

É como leitores que nós somos *literatura*, paisagem invadida, submersa, iluminada por todas as emoções, sentimentos, angústias, alegrias que, para parafrasear Pessoa, não damos a nós mesmos nem à vida, mas *estão lá* inscritas, incoactivas, nesse lugar sem lugar nem espaço mais virtual do que todos os espaços virtuais que chamamos *livro* em virtude do qual somos literatura. (LOURENÇO, 2016, p. 53)

A lembrança de Fernando Pessoa pela voz de Ana Hatherly, tão encantada pela escrita e pelos seus enigmáticos caminhos, perdura em nós sempre com a lembrança de que a literatura «permite ao homem ‘imaginar’» (VILA MAIOR, 2002, p. 103). A nossa comunicação apresenta-se como um tributo a estes dois grandes escritores e figuras da cultura portuguesa que nos dão asas para *imaginar* através das suas palavras/escritas num diálogo intertextual estimulante.

Terminamos com as palavras de Ana Hatherly, que admite ter entrado em diálogo com os escritores que amou, nomeadamente Fernando Pessoa, advindo daí uma grande lição:

«Quem não é capaz de aceitar críticas, quem não é capaz de rir das próprias deficiências, quem julga que ser sizudo é ser sábio, então na verdade tem ainda tudo para aprender, inclusive que a alegria de viver passa pela alegria de viver daqueles que nos rodeiam, que alegria é igual a liberdade, liberdade de expressão, liberdade de criar, liberdade de ser, ou seja, liberdade de sermos diferentes uns dos outros sem que essas diferenças sejam fonte de conflito mas, pelo contrário, possam ser fonte de mútuo esclarecimento e estímulo para o progresso individual.

Talvez a convivência democrática seja isso.» (1977, p. 11)

## Referências bibliográficas

### Bibliografia ativa

HATHERLY, Ana.

..... *Um Ritmo Perdido*, Lisboa: Soc. Ind. de Tipografia, 1958.

..... *As Aparências*, Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural, 1959.

..... *A Dama e o Cavaleiro*, Lisboa: Guimarães Editores, 1960.

..... *Nove Incursões*, Lisboa: Sociedade da Expansão Cultural, 1962.

..... *Sigma*, Lisboa: Gráfica Santelmo, 1965.

..... *Eros Frenético*, Lisboa: Moraes Editores, 1968.

..... «O significado histórico do Orpheu (1915-1975).» *Revista Colóquio/Letras*, Inquérito, n.º 26 (1975), Jul., pp. 7-8.

..... *Crónicas, Anacrónicas, Quase-Tisanas e outras Neo-Prosas*, Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1977.

..... «O cubo das sensações e outras práticas sensacionistas em Alberto Caeiro.» *O espaço crítico – Do simbolismo à vanguarda*, Lisboa: Editorial Caminho, 1979a, pp. 76-90.

..... *Poesia 1958-1978*, Col. Círculo de Poesia. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

..... *O Cisne Intacto, Outras metáforas – Notas para uma teoria do poema ensaio*, Coleção Os Olhos e a Memória, Porto: Limiar, 1983.

..... «A idade da escrita (poema-ensaio).» *Revista Colóquio/Letras*, Poesia, n.º 99, Set. 1987, pp. 43-45.

..... *Rilkeana*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

..... *Um Calculador de Improbabilidades*, Lisboa: Quimera, 2001.

..... *Itinerários*, Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2003a.

---

..... *O Pavão Negro*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2003b.

---

..... *Interfaces do Olhar – Uma Antologia Crítica, Uma Antologia Poética*, Lisboa: Roma Editora, 2004.

---

..... *Fibrilações*, Lisboa: Quimera, 2005.

---

..... *463 Tisanas*, Lisboa: Quimera, 2006.

---

..... *Anacrusa – 68 sonhos*, Lisboa: Cosmorama Edições, 2008 [1983].

---

..... *Espólio de Ana Hatherly*, publicação 19, cota 57, com guia preliminar, Lisboa: Biblioteca Nacional, 1925-2015.

---

HATHERLY, Ana *et al.* *Poética dos Cinco Sentidos: La Dame à La Licorne*, Lisboa: Bertrand, 1979b, pp. 45-52.

#### **Bibliografia passiva**

---

COUTO, Anabela Galhardo. «A Reinvenção do Dizível Feminino em a Neo-Penélope.» *Leonorama*, – vol. de Homenagem a Ana Hatherly (Org. de PIMENTAL, Maria do Rosário e MONTEIRO, Maria do Rosário), Lisboa: Edições Colibri /FCSH – Universidade Nova de Lisboa, 2010, pp. 31-38.

---

FERREIRA, Nádía Paulo. «Reinvenção, Desconstrução e Insistência.» *Leonorama*, – vol. de Homenagem a Ana Hatherly (Org. de PIMENTAL, Maria do Rosário e MONTEIRO, Maria do Rosário), Lisboa: Edições Colibri /FCSH – Universidade Nova de Lisboa, 2010, pp. 117-131.

---

GASTÃO, Ana Marques.

---

..... «Diálogos com a Autora – Palavras que Riem.» *Interfaces do Olhar – Uma Antologia Crítica, Uma Antologia Poética*, Lisboa: Roma Editora, 2004, pp. 147-161.

---

..... *O Falar dos Poetas – Entrevistas* (Ana Hatherly) Porto: Edições Afrontamento, 2011, pp. 33-47.

---

LOURENÇO, Eduardo.

---

..... «Kierkegaard e Pessoa ou A comunicação Indirecta (a Ana Hatherly e Maria Velho da Costa).» *Fernando Rei da Nossa Baviera*, Lisboa: IN-CM, 1993, pp. 121-144.

---

..... «Do Homem como literatura.» *E – A Revista do Expresso*, Edição 2256, 22 de janeiro de 2016, pp. 52-53.

---

MARTINHO, Fernando.

---

..... «A Idade da Escrita de Ana Hatherly», *Interfaces do Olhar – Uma Antologia Crítica, Uma Antologia Poética*, Lisboa: Roma Editora, 2004, pp. 49-52.

---

..... «Notas sobre Ana Hatherly e Fernando Pessoa.» *Via Atlantica*, 2008, pp. 23-33.

---

MONTEIRO, Adolfo Casais. *A Poesia de Fernando Pessoa*, Lisboa: IN-CM, 1999.

---

PESSOA, Fernando.

---

..... *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*; textos estabelecidos e prefaciados por G. RUDOLF LIND e J. do PRADO COELHO; Lisboa: Ática, s./d.

---

..... *Odes de Ricardo Reis*; Coleção «Poesia» fundada por Luís de Montalvor; Lisboa: Ática, s./d.

---

..... *Odes de Ricardo Reis*; Coleção «Poesia» fundada por Luís de Montalvor; Lisboa: Ática, s./d.

---

..... *Poesias de Álvaro de Campos*; Coleção «Poesia» fundada por Luís de Montalvor; Lisboa: Ática, s./d.

---

..... *Poesia I, 1902-1929 – Obra Poética de Fernando Pessoa*; Introdução, organização e biobibliografia de QUADROS, António; Lisboa: Europa-América, 1995a.

---

..... *Poesia II, 1930-1933 – Obra Poética de Fernando Pessoa*; Introdução, organização e biobibliografia de QUADROS, António; Lisboa: Europa-América, 1995b.

---

.....*Poemas de Alberto Caeiro – Obra Poética de Fernando Pessoa*; Introdução, organização e biobibliografia de QUADROS, António; Lisboa: Europa-América, 1995c.

---

PIMENTEL, Maria do Rosário e MONTEIRO, Maria do Rosário. *Leonorama*, – vol. de Homenagem a Ana Hatherly, Lisboa: Edições Colibri /FCSH – Universidade Nova de Lisboa, 2010.

---

REIS, Carlos. *Construção da Leitura*, Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1982, pp.

---

SANTOS, Gilda. «Da Textura do Enigma: Algumas Linhas a Des(a)fiar “O Tacto” de Ana Hatherly» in *Leonorama* – vol. de Homenagem a Ana Hatherly (Org. de PIMENTAL, Maria do Rosário e MONTEIRO, Maria do Rosário). Lisboa: Edições Colibri /FCSH – Universidade Nova de Lisboa, 2010, pp. 93-111.

---

TEIXEIRA, Claudio Alexandre de Barros. «Sonho, mito e criação poética em Ana Hatherly» in *Homografias – Literatura e Homoerotismo*, São Paulo: Universidade de São Paulo, s./d. pp. 383-393.

---

VILA MAIOR, Dionísio.

---

.....*Introdução ao Modernismo*, Coimbra: Almedina, 1996.

---

..... «O Discurso Finissecular e o Discurso Pedagógico-Literário. Alguns contributos.» *Actas do Colóquio Literatura e Fim de Século*, Lisboa: Universidade Aberta, 2002, pp. 97-111.

---

..... «Literatura, leitura e figuração do imaginário (e Uma carta...)» in *Des(a) fiando discursos. Homenagem a Maria Emília Ricardo Marques* (Org. CARVALHO, Dulce, VILA MAIOR, Dionísio, TEIXEIRA, Rui de Azevedo), Lisboa: Universidade Aberta, 2005, pp. 667-675.

# O Vampiro Absoluto

Eduardo Lourenço

É toda a falta de um Deus verdadeiro que é o cadáver  
vácuo do céu alto e da alma fechada.

*Livro do Desassossego*

Quando o planeta pessoano, ou antes, a galáxia pessoana, assim nomeada por um dos nossos pessoanos demasiado esquecidos, José Augusto Seabra, chocou com os nossos ouvidos, transformando-os para sempre pela sua mensagem sideral, muitos de nós perceberam que, sem o saber, já tinham sido *vividos e encarnados* em múltiplos fantasmas que cumprindo o seu destino nos tinham sugado o sangue e a alma. E que daí em diante, vítimas complacentes dessa transsubstanciação inédita, não seriam mais que uma pequena nota de rodapé na franja azul desse vampiro celeste que se gabava de poder ser como Deus — «tudo de todas as maneiras» —, não nos deixando mais herança do que a de contemplar e glosar e roer sem fim o osso divino em que ficávamos convertidos. E aqui estamos, um século após a sua encarnação real e poética convertida em meta e glosa quase universal do *Eu como pluralmente divino* e enigmaticamente humano, oferecido à nossa devoração encantada.

Curiosamente, este estatuto da nossa transcendência paradoxal e incontornável não suscitou — ou raramente — a espécie de nova Teosofia — ou a teosofia natural — onde enraiza a aventura, entre todas «extraordinária», no sentido de Edgar Allan Poe, de nos confrontar com aquele território onírico, hiper-real e fantasmagórico que Pessoa, tradutor de teósofos, batizou como sendo o domínio de *além-Deus...*

Talvez fosse preferível que Pessoa o tivesse designado de aquém-Deus, aquilo que não tem mais realidade que a nossa impotência em o nomear e concebê-lo, se não como Pura Ausência, percebida e invocada como sendo a nossa própria Existência, como puro nada — mas um Nada que dói. E que é menos a vida crucificada entre os braços românticos da «morte anteriana», coeterna da nossa alma, do que a mesma sombra desse Deus imaginado por Pessoa como «pura impotência» e descrito como Aquele a quem «a Verdade morreu». É a sua uma versão mais «niilista» do que a celebrada «morte de Deus» segundo Nietzsche, que tem autor. Na ótica de Pessoa ninguém «matou» Deus. O seu insondável silêncio é só o inverso de um mundo que é, em si mesmo e independentemente da nossa ofuscação pela sua «beleza divina», como a Natureza inteira, «voz de Deus». Encarnada em Caeiro, esta «evidência» é mais «pagã» que as *réveries* fantásticas com que o Poeta de «O Guardador de Rebanhos» e Reis se coroaram a si mesmos de rosas imortais.



# Memória dos Primeiros Congressos Pessoaanos

*Fernando Martinho*

Mesa de discussão: História dos Congressos Pessoaanos

À memória de Alexandrino Severino

Uma das inovações que o último Congresso Internacional Fernando Pessoa, realizado na primeira metade do mês de Fevereiro de 2017, trouxe, foram as mesas de discussão, uma das quais sobre a «História dos Congressos Pessoaanos». Não deixei, quando da minha intervenção, de felicitar a directora da Casa Fernando Pessoa, pela criação de tal mesa, pois o conhecimento da existência de uma tradição crítica de estudos pessoanos já com longos anos é essencial para os que no presente têm aberto novos caminhos nesse domínio. Deixo, aqui, o testemunho que me é pedido sobre a minha participação em alguns dos primeiros congressos sobre Pessoa que tiveram lugar em Portugal, nos Estados Unidos e Brasil, entre 1978 e 1988, registando, ao mesmo tempo, quando oportuno, eventos que com ele tiveram alguma relação ou que condicionaram mesmo o conteúdo de comunicações neles apresentados. A este último respeito, é de salientar o elevado número de intervenções sobre o *Livro do Desassossego* no II Congresso Internacional, em Nashville, entre 31 de Março e 2 de Abril de 1983, motivado, obviamente, pelo impacto que teve a publicação, no ano anterior, do *Livro*, com pref. e org. de Jacinto do Prado Coelho, e recolha e transcrição de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha. Realce-se igualmente que no I Congresso, realizado no Porto entre 3 e 5 de Abril de 1978, de uma destas investigadoras, Maria Aliete Galhoz, uma das pioneiras na consulta do espólio, fora lida, pela impossibilidade de estar presente, uma comunicação exactamente «Sobre o *Livro do Desassossego*», em que falava das complexas condições em que procedera ao levantamento do material para o *Livro*, e fizera a transcrição dos originais, com vista à edição de que se encarregaria Jorge de Sena e que, como é sabido, não viria a efectivar-se, pelos múltiplos problemas que, à época, colocava a distância a que Sena se encontrava de Portugal (cf. «Inédito de Jorge de Sena sobre o *Livro do Desassossego*», in *Persona*, n.º 3, Julho de 1979). Com isto se prende também o difícil mas brilhante exercício a que se entrega Maria da Glória Padrão, numa comunicação apresentada em Maio de 1976, no âmbito dos cursos livres promovidos pelo recém – criado Centro de Estudos Pessoaanos, e que veio a ser publicada no n.º 1 de *Persona* («A escrita do desassossego»), tendo em conta que, então, eram reduzidos os elementos de que se dispunha do *Livro*, os poucos que Pessoa dera a lume em vida, as referências feitas ao seu projecto sobretudo na correspondência com amigos, os textos que Maria Aliete revelara na edição da *Obra Poética* de Pessoa, publicada no Brasil, e a meritória edição feita por Petrus, no Porto, a partir dos materiais disponíveis. O Centro de Estudos Pessoaanos, fundado por Arnaldo Saraiva e outros docentes da Faculdade de Letras do Porto, em 1976, e que, no ano seguinte, daria início, à publicação da revista *Persona*, cuja existência se prolongaria, com doze números vindos a lume, até Dezembro de 1985, e de que um dos propósitos era, para reproduzir palavras de Saraiva, na

alocução pronunciada em 26 de Abril de 1976, quando da inauguração do Centro, «estimular a investigação sobre Fernando Pessoa, o modernismo e sobre as vanguardas artísticas do séc. XX, ou sobre a cultura portuguesa contemporânea», esteve na origem dos dois primeiros Congressos Internacionais de Estudos Pessoaanos, o primeiro, como vimos, no Porto, em 1978, e o segundo, em Nashville, em 1983.

Entretanto, em Outubro de 1977, data para a qual o CEP chegara a programar o 1.º Congresso Internacional em Portugal, segundo revela A. Saraiva no discurso de abertura do Congresso do Porto de Abril de 1978, realizara-se, com «grande sucesso» (cf. SARAIVA, *loc. cit.*), um Simpósio Internacional sobre Fernando Pessoa na Brown University, nos Estados Unidos. O volume que resultou do Simpósio, veio a público quatro anos mais tarde, tinha como «editor» George Monteiro, professor naquela universidade, e que viria a ser autor de uma importante bibliografia sobre Pessoa, frequentemente nas suas relações com o mundo cultural anglo-saxónico, convocava para o título a segunda parte do título da comunicação de Jorge de Sena («Fernando Pessoa: The man who never was»), e este e João Gaspar Simões, tão diferentes nos seus percursos pessoanos, tinham sido as «vedetas» do Simpósio, e, ao que se diz, teriam mesmo encerrado com um caloroso abraço as diferenças que por muito tempo os opusera. A capa do volume exibia uma caricatura de Pessoa feita por David Levine, artista bem conhecido, à época, dos leitores de *The New York Review of Books*, o que diz das dimensões que já atingira a internacionalização da figura e da obra de Pessoa.

O convite dirigido a algumas das personalidades estrangeiras, como Jakobson, Octavio Paz, Bréchon, Pierre Rivas e Jonathan Griffin, e que não puderam participar no evento, não faz senão confirmar as dimensões dessa internacionalização, para que uma das figuras que respondera à chamada dos organizadores da grande reunião da «família pessoana» no Porto, Armand Guibert, dera um decisivo contributo com a inclusão de Pessoa em 1960 na famosa colecção «Poètes d'aujourd'hui», da Seghers, com um poder de irradiação muito grande. A comunicação deste pioneiro da divulgação da obra de Pessoa em França (depois de Pierre Hourcade, o qual, lembre-se, teve ocasião de conhecer o poeta em Portugal), e que, depois, serviu de estímulo para um alargamento da sua presença noutros países, foi, sem dúvida, um dos grandes acontecimentos do Congresso, a par da presença da irmã de Pessoa, D. Henriqueta Madalena, cuja generosidade no empréstimo de materiais para a exposição organizada por José Augusto Seabra e pelo arquitecto Fernando Távora, no âmbito do Encontro, foi determinante. Não se pense, no entanto, que foi fácil a tarefa de Guibert na imposição da grandeza de Pessoa. O seu longo texto, «Naissance et progrès de la gloire de Fernando Pessoa dans le monde francophone», dá conta dos obstáculos

que teve de superar, alguns deles, para nós, hoje, quase inacreditáveis, como, por exemplo, a recusa de Camus, conselheiro editorial da Gallimard (a qual só mais tarde veio a abrir-se ao poeta português), a uma edição da «Ode Marítima». Valerá a pena reproduzir parte da carta que Guibert recebeu de Camus: «Impossible de placer ici le poème portugais dont j'ai pourtant apprécié la bizarrerie et l'inspiration. Je te le renvoie donc...».

Foi com justificado orgulho que Saraiva, no discurso de abertura do Congresso, fez referência ao número de comunicações apresentadas, 46, e o Encontro constituiu, sem dúvida, dada a qualidade da maioria das intervenções, e em face do interesse que suscitou junto dos *media*, um verdadeiro êxito. Para mim, conhecer pessoalmente alguns dos participantes e ouvir as intervenções dos que não puderam estar presentes, representou um grande estímulo para que prosseguisse na via de pesquisa dos Estudos Pessoaanos, que iniciara, em larga medida, com os cursos sobre Pessoa que orientei, como leitor de Português, em Bristol e Santa Barbara. No Porto, tive ocasião de ouvir os trabalhos de, entre outros, Alexandrino Severino, A. Hatherly, A. Crespo, o já referido Guibert, Cleonice, E. Lourenço, F. Guimarães, G. Rudolf Lind, Tavani, Jacinto do Prado Coelho, Joaquim-Francisco Coelho, Joel Serrão, Sena, Leyla, Luciana, Maria Aliete, Óscar Lopes, Stephen Reckert, Graça Moura e Yvette Centeno, para além, naturalmente, dos responsáveis pela organização do evento e que estavam à frente da revista do Centro de Estudos Pessoaanos, que promovera o Congresso.

Pela impossibilidade de me deter na maioria das comunicações feitas, resolvi seleccionar duas, a de Joel Serrão, e a de Alexandrino Severino, em certa medida, pelas razões que as justificaram. A do primeiro, «Nas origens do projecto cultural de Pessoa (1910-1912)», estava claramente ligada a um projecto, a publicação de textos políticos de Pessoa, a que, em breve, Joel Serrão daria concretização editorial, em três volumes, os dois primeiros vindos a lume em 1979, e o terceiro, em 1980. Os livros, que tinham introdução e organização do conhecido historiador e ensaísta, e que contavam, relativamente à recolha de textos, com a colaboração de duas jovens docentes da Faculdade de Letras de Lisboa, Maria Isabel Rocheta e Paula Morão, tinham por título, respectivamente, *Sobre Portugal: introdução ao problema nacional, Da República (1910-1935) e Ultimatum e páginas de sociologia política*. A de A. Severino, «'Rubaiyat', um poema desconhecido de Fernando Pessoa», partia, curiosamente, da constatação da ausência nos volumes até então publicados da obra de Pessoa, inclusive a *Obra Poética*, vinda a público no Brasil, de um poema dado à estampa em vida do poeta, no n.º 3 da 3.ª Série da *Contemporânea*, correspondente aos meses de Julho-Outubro de 1926, «Rubaiyat» (reproduzido, por exemplo, mais tarde, na imprescindível *Fotobibliografia de Fernando Pessoa*, org. de João Rui de Sousa,

1988). Para além do estudo minucioso do poema, inspirado, como é sabido, pela tradução que Edward Fitzgerald fez em meados do séc. XIX de *Rubaiyat* do poeta persa Omar Khayyam, contém informações interessantes sobre o acesso que, relativamente cedo, alguns investigadores, por gentileza da irmã de Pessoa, tiveram à biblioteca do poeta, e se deram conta das anotações que ele frequentemente fazia nos seus livros, e, como acontecia com a tradução de Fitzgerald, neles deixava mesmo tentativas de tradução da sua lavra (sobre a importância da consulta do espólio e da biblioteca de Fernando Pessoa, veja-se a comunicação de um dos mais destacados pessoanos, Y. K. Centeno, igualmente no Congresso do Porto, «O espólio e a biblioteca de Fernando Pessoa: uma solução para alguns enigmas»).

Antes de abordarmos o II Congresso, a cuja organização, como já se referiu, esteve ligado Alexandrino Severino e a sua Universidade, em Nashville, conviria registar, muito rapidamente, algumas publicações que se verificaram pouco antes de 1978 e no período entre esta data e a do II Congresso nos Estados Unidos, em 1983, e que, em maior ou menor grau, não deixaram de ter reflexos nesses Encontros. De 1973 é a primeira edição de *Pessoa Revisitado*, de Eduardo Lourenço, ainda hoje considerado por muitos o mais importante contributo para a compreensão da obra do criador do «drama em gente». Do mesmo ano, é o estudo, de inspiração bachelardiana, de Maria da Glória Padrão, *A Metáfora em Fernando Pessoa*, galardoado com o Prémio Mário Sacramento. No início da década, viera a lume *Teoria Poética de Fernando Pessoa*, de Georg Rudolf Lind, o qual, juntamente com Jacinto do Prado Coelho, já fora responsável pela edição de dois volumes de prosa de Pessoa, que abriram perspectivas fundamentais aos estudiosos do poeta. Para o conhecimento da biografia do poeta tinham sido essenciais os contributos de António Quadros, cujo volume na Col. «A Obra e o Homem», da Arcádia, remonta a 1960, e que foi objecto, depois, de várias reedições, refundidas; e, embora indo muito além dos aspectos meramente biográficos, os trabalhos de dois estudiosos que se ocuparam da presença de Pessoa na África do Sul, Alexandrino Severino, cuja edição portuguesa, *Fernando Pessoa na África do Sul*, de 1983, tem por base a tese de doutoramento que, em 1969, defendeu na Universidade de São Paulo, e Hubert D. Jennings, que, tendo sido professor na Durban High School, se dedicou, já em idade avançada, ao estudo do antigo aluno daquela escola, tendo publicado textos em periódicos portugueses em 1969, antes de o Centro de Estudos Pessoaanos ter dado à estampa, já em 1984, o seu livro *Os Dois Exílios. Fernando Pessoa na África do Sul*. De 1974 é o importante ensaio de José Augusto Seabra (que fez parte da equipa directiva de *Persona* até ao seu 3.º número, de Julho de 1979), *Fernando Pessoa ou o poetodrama*, vindo a público em São Paulo, e, elucidativamente dedicado, em primeiro lugar, a Barthes, nos seguintes termos: «A Roland Barthes, em cujo horizonte de leitura foi escrito este livro». Dentro do espírito da *nouvelle critique* que, em lar-

ga medida, inspirou os responsáveis de *Persona*, se situa igualmente a ensaísta brasileira Leyla Perrone-Moisés, cujo livro sobre o poeta português, *Fernando Pessoa: aquém do eu, além do outro*, de 1982, foi amplamente lido e discutido em Portugal, como já o tinham sido os ensaios de Paz e Jakobson, em colaboração com Luciana Stegagno Picchio, «El desconocido de sí mismo», «Les oxymores poétiques de Fernando Pessoa», de 1961 e 1968, respectivamente. Sem indicação de data, mas seguramente dos princípios dos anos 80 é o estudo comparativo de Arnaldo Saraiva sobre *Fernando Pessoa e Jorge de Sena*, promovido pelas Edições Árvore, do Porto. Em 1981, Maria José de Lancastre, que já desenvolvera em Itália, sozinha ou em colaboração com Antonio Tabucchi um importante trabalho em prol do conhecimento da obra de Pessoa, inaugura, entre nós, com a *Fotobiografia* dedicada a Fernando Pessoa, um género que iria conhecer ampla fortuna em Portugal. E, finalmente, embora pelo mês indicado no colofon já fora do limite que nos propuséramos, vem a público no próprio ano em que se realiza o Congresso de Nashville o indispensável *Fernando Pessoa: esboço de uma bibliografia*, de José Blanco, que, para além do contributo decisivo que, à época, representa para os Estudos Pessoaanos, tem a vantagem inestimável de nos oferecer uma bibliografia passiva temática.

Nas «palavras de explicação e agradecimento» de que fez anteceder as quarenta e cinco comunicações apresentadas no II Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos, realizado num lugar aparentemente tão improvável como Nashville, conhecida sobretudo por ser a capital de uma modalidade musical americana, a *country music*, não perdeu Alexandrino Severino a oportunidade de esclarecer que o Encontro tinha lugar numa das universidades de «maior prestígio nos Estados Unidos», a Vanderbilt University, onde nascera o New Criticism, e de os estudos luso-brasileiros terem, na instituição, uma tradição que remontava aos finais da Segunda Guerra Mundial e que, naquele momento, se afirmavam com grande pujança no contexto universitário norte-americano. No final da sua alocução não deixava de assinalar a presença entre os participantes de duas personalidades, João Gaspar Simões e Hubert D. Jennings, salientando acerca do primeiro tratar-se de alguém «que conheceu o poeta, que foi seu amigo, e que a ele consagrou grande parte do seu labor crítico», e, a propósito do segundo, que no ano seguinte daria a público o livro acima referido, sublinhando que «aprendeu a língua portuguesa já perto dos oitenta anos para melhor poder ler a poesia de [Pessoa] no original». De entre as várias comunicações dedicadas ao *Livro do Desassossego* em Nashville, que constituíra no ano anterior o maior acontecimento no âmbito dos Estudos Pessoaanos, é imperativo destacar a de Eduardo Lourenço, «O *Livro do Desassossego*, texto suicida», não apenas um dos mais brilhantes ensaios que se escreveram sobre o *Livro*, e a tão curta distância da sua publicação, como também um dos grandes momentos no próprio ensaísmo do

autor. Não desconhecendo, naturalmente, a relevância da longa intervenção de Jennings, gostaria de realçar ainda dois ensaios, o saboroso jogo, desde logo patente no título («Jorge Luis Borges, ele autor de Fernando Pessoa»), de Emir Rodríguez Monegal, grande especialista de Borges, que, a pretexto de um improvável e imaginário encontro do escritor argentino e Pessoa na Lisboa de 1923, realiza um notável estudo comparativo da obra de duas figuras centrais da literatura novecentista, que motivou um não menos saboroso poema a V. Graça Moura; e a comunicação de Maria Irene Ramalho de Sousa Santos («Interrupção poética: Fernando Pessoa e o «Kubla Khan» de Coleridge»), uma das nossas melhores ensaístas, não suficientemente conhecida fora do mundo académico, aqui e noutros ensaios dentro do campo em que se move com mais agilidade crítica e hermenêutica, o da ligação com o campo literário da sua especialidade, o anglo-americano, cumprindo igualmente lembrar a sua intervenção como mediadora, no processo comparativo, pois poucos se lembrarão que, aluna de Harold Bloom nos Estados Unidos, a ela se deve, em grande parte, pelo conhecimento de Pessoa que transmitiu ao crítico americano, a presença do poeta no seu apertado *Western Canon*, dos anos 90. Não deixe de mencionar-se também a presença, entre os autores de comunicações, de Robert Bréchon, que, na sequência de Hourcade e Guibert, desempenhou um papel de extrema relevância em França, enquanto crítico de grande gabarito e responsável por edições do nosso poeta. Registe-se ainda que foi em Nashville que tive ocasião de conhecer pessoalmente Simões.

Entramos, por fim, nos Congressos relacionados com duas efemérides incontornáveis nos anos 80, as comemorações do cinquentenário da morte de Pessoa, em 1985, e as do centenário do nascimento em 1988. Em 1982, porém, um conhecido professor de Direito, em Coimbra, Vital Moreira, em artigo publicado na revista *Vértice*, avançava a tese de se ter dado já início à «era pessoana da cultura portuguesa», tendo em conta a grande diversidade de manifestações existentes em volta de Pessoa, nos mais variados domínios. A verdade é que, por exemplo, para os poetas portugueses, pelo influxo que dele, desde cedo, receberam, há muito que essa era tinha tido início. O III Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos teve lugar em Lisboa, na Gulbenkian, sob a responsabilidade da Comissão Executiva do Cinquentenário da Morte do poeta, constituída por representantes de diversas instituições culturais, e era presidida por Alçada Baptista, director do então Instituto Português do Livro. Não foram publicadas actas do Encontro (a lista dos participantes e os títulos das suas comunicações podem ver-se no último número que se publicou da revista *Persona*). Fez-se, no entanto, publicação do catálogo da exposição que acompanhou o Congresso, *Coração de Ninguém*, da responsabilidade de Teresa Rita Lopes, autora de um dos livros cimeiros da bibliografia passiva pessoana, *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création, 1977*. O catálogo, para além dos importantes

documentos e imagens que revelava, tinha o grande interesse de incluir uma minuciosa bibliografia de José Blanco, sob o título de «Pessoana recente: um balanço bibliográfico provisório», organizada por países, e, relativamente a Portugal, em função dos anos posteriores a 1981, o último considerado no seu livro de 1983, ou seja 1982, 1983, 1984 e o próprio ano de 1985.

O IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos, em 1988, que teve também uma Secção Brasileira, em São Paulo, e uma secção Americana, em New Orleans, realizou-se em Lisboa, igualmente na Fundação Gulbenkian, e as actas foram publicadas nesse mesmo ano com o título *Um Século de Pessoa: Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa*, e esteve a cargo de uma comissão organizadora, tendo como comissário Eduardo Lourenço e como presidente Vasco Graça Moura. A finalizar, sobre o profundo significado deste encontro, que, no fim do volume das actas, recolhe muitas das reportagens que a imprensa portuguesa lhe dedicou, talvez valha a pena reproduzir as palavras de Eduardo Lourenço que alguns dos jornais registaram: «Pessoa não precisa de nós e mais do que simples evocação ou homenagem este encontro deve deixar Pessoa entregue ao seu enigma para que não cedamos à ilusão de que deciframos o nosso.»

# Ideias Teatrais de Fernando Pessoa

*Flávio Rodrigo Penteado*

Universidade de São Paulo

Nesta comunicação propõe-se a discussão de algumas ideias teatrais de Fernando Pessoa. Sabe-se que o autor fazia questão de sublinhar a «substância dramática» de seus escritos, relacionando tal característica, com frequência, à heteronímia. No entanto, qual seria sua concepção de «drama»? Embora seja possível afirmar que se encontra formulada em textos dispersos, como que em estado latente, tal noção está longe de ser estável. Assim, será focalizado aqui apenas um texto, aliás bastante conhecido, no qual o autor busca conceituar o gênero dramático.

Segundo alegação do próprio Pessoa, este extenso ensaio, que nunca chegou a concluir, foi motivado por uma peça escrita por um contemporâneo seu. Trata-se da peça *Octávio*, de Vitoriano Braga. Não obstante tenha conquistado relativo reconhecimento em vida, o dramaturgo deve a este texto teórico de Pessoa boa parte das menções que se têm feito ao seu nome, em vista da forma laudatória com que ali se evoca seu drama:

notável entre a multidão nula das peças modernas, sejam de que nação forem, [...] corresponde, passo a passo, e nos detalhes como no conjunto, às exigências com que a cultura moderna impõe a acção dramática. (PESSOA, 1973, p. 94-95)

Existem diferentes versões do ensaio de Pessoa. Além da clássica edição de Jacinto do Prado Coelho e Georg Rudolf Lind (PESSOA, 1973), depois retomada por António Quadros (PESSOA, 1986), outras duas foram propostas mais recentemente: uma por Carla Gago (2013), nos anexos de sua tese de doutorado, e a outra por Pauly Elen Bothe (PESSOA, 2013). Se faço referência a questões editoriais é porque o texto apresenta algumas dificuldades de datação já discutidas em detalhe por Jorge Uribe (2014, pp. 11-12) e que não cabe desenvolver aqui. Ainda assim, é necessário atentarmos para a possibilidade de a redação do texto abranger ao menos duas épocas distintas, situáveis entre 1916, ano em que *Octávio* subiu ao palco do Teatro Nacional D. Maria II, e 1927, quando a peça foi editada em livro. Tal hipótese implica reconhecer que durante algum tempo Pessoa teve na mira a obra de Vitoriano Braga. É útil, portanto, nos determos em aspectos deste ensaio e também da peça em torno da qual se estrutura.

Embora parta de uma designação ampla, referente a «drama» enquanto gênero, o autor do ensaio esclarece não ter por objetivo a redação de um tratado de natureza mais exaustiva, passível de abarcar todas as espécies dramáticas, mas sim de um estudo que focalize o que ele chama de «modalidade representativa», cujo interesse se sustenta na realidade em si mesma, uma vez que «procura apresentar a acção de tal modo que pareça real, que dê illusão de ser vida» (PESSOA,

2013, p. 65). Trata-se, claro está, de uma concepção bastante alinhada aos princípios do naturalismo ou do realismo social, visando aos costumes de uma época, seja para espelhá-los ou satirizá-los.

Como se sabe, a estética naturalista se desenvolveu no último quarto do século XIX, em meio à voga positivista e cientificista, e se norteava pelo princípio de que aquilo que se coloca em cena é não uma forma estilizada da realidade, mas sim a própria realidade em si mesma, como que isenta de mediações, algo que se percebe claramente na formulação a seguir: «quanto à fábula, [...] que pareça, na verdade, ser, não fábula, senão vida» (PESSOA, 1986, p. 72). Ora, para atingir tal objetivo, a dramaturgia naturalista levou às últimas consequências a metáfora do «belo animal» empregada por Aristóteles em sua *Poética*. Ali, o filósofo assegura na comparação a um animal o rigoroso encadeamento lógico que deve nortear a construção da fábula, por meio do qual a tragédia efetiva a mimese de uma ação completa, governada pela sequência começo-meio-fim. Esta metáfora, pois, se estabeleceu como um dos paradigmas da estética do Ocidente, alimentando uma concepção organicista da peça teatral, na fronteira do fisiologismo.

O conceito de drama formulado por Pessoa em seu estudo, portanto, ao evocar a organicidade da obra, pressupõe a associação com a biologia e as ciências positivas, largamente referidas ao longo dos fragmentos que compõem o ensaio. Mas será essa aproximação, construída em torno do drama *Octávio*, apenas pretexto para que o autor desenvolva o assunto na direção que mais lhe interessa?

Estudiosos do teatro como Luiz Francisco Rebello (1994) e Duarte Ivo Cruz (BRAGA, 1999) já destacaram a modernidade do texto de Vitoriano Braga, não obstante algumas características formais que o inscrevem no quadro estrutural do naturalismo. Efetivamente, desenvolve-se ali um elemento erótico pouco frequente na dramaturgia portuguesa de então, evidenciado sobretudo na construção do personagem que dá título à peça, Octávio, oscilante «entre o estado de impotência sexual e uma homossexualidade não claramente assumida» (*ibidem*, p. 15).

De fato, tudo leva a crer que a crueza do assunto tenha sido decisiva para que a peça somasse apenas seis representações. Isso porque, uma vez levada ao palco, a peça explicitaria cenicamente o homossexualismo do protagonista, que as réplicas no texto dissimulam por meio de numerosos eufemismos, como por exemplo «mau rapaz» (*ibid.*, p. 116), «homem muito fora do vulgar» (*ibid.*, p. 138), de «feitio pouco natural na intimidade» (*ibid.*, p. 139), entre outros.

O tópico do homossexualismo é desenvolvido por meio da inserção em temática mais ampla – o casamento por conveniência –, o que se nota já nos primeiros lances do primeiro ato. Ali, enquanto se desenrola uma festa no jardim da mansão de seus pais, marqueses, um enfadado Octávio, compositor e pianista cujo tipo remete ao de um *dandy*, encontra refúgio na companhia de seu amigo e confidente Gil. Nesse primeiro diálogo, projeta-se a tensão afetiva e sexual entre os dois personagens, que dará o tom de outras relações no decorrer da ação. Quando os marqueses entram em cena, acompanhados pelos pais da jovem Graça, fica explícito o comum desejo de unirem seus filhos. Por meio de um par de réplicas trocadas pelos pais da moça, subentende-se que eles estão arruinados, daí o interesse deles no casamento da filha com o rico Octávio.

A situação se confirma no princípio do segundo ato. Ali, transcorridos oito meses desde o casamento, Graça revela a Rodrigo, seu amante e antigo pretendente, estar grávida dele, e essa é a situação que dispara o conflito central da peça, pois ela e Octávio jamais consumaram o matrimônio. Serão infrutíferas suas tentativas de seduzir o marido, que a enxerga como não mais que uma companheira, sem qualquer conotação sexual. Para Octávio, sua esposa Graça se resume a uma amiga a quem solicitar opinião a respeito das melodias que compõe.

No terceiro e último ato, Octávio agoniza, acometido por um mal cuja origem não se explica, e Graça, por sua vez, se mostra cada vez mais angustiada, porque ela já não pode ocultar os primeiros sinais da gravidez. Isso tudo encaminha o desfecho trágico: a Marquesa sinaliza à nora ter-se dado conta de sua condição e, sem poder conter a felicidade, ela se apressa a difundir a novidade ao filho, na esperança de reanimá-lo. E aqui, Octávio, sentindo-se profundamente traído pela esposa, menos pelo adultério em si do que pelo fato de ela ter-lhe afinal conquistado a admiração, uma vez que teria se mantido, durante todo o casamento, carinhosa e prestativa mesmo em vista da castidade forçada que ele impunha a ela, Octávio, enfim, sentindo-se profundamente traído, destina suas últimas palavras a Gil, suspira e morre.

O sumário de alguns dos eventos da peça pode evidenciar a dimensão algo melodramática do texto, mas não o requinte da elaboração psicológica das personagens e a habilidade em conduzir o encadeamento das situações, aspectos que mais interessaram ao estudo de Pessoa. *Octávio* efetivamente comprova a maestria dramaturgicista de Vitoriano Braga, cujas peças têm por traço distintivo a admirável segurança técnica da estrutura dramática. No entanto, a despeito de suas virtudes, é difícil objetar o quanto a passagem dos anos subtraiu o vigor de suas peças: trata-se de textos que ganham em potência sobretudo ao serem examinados sob a perspectiva da cena portuguesa de então, dominada por tendên-

cias que os mais destacados expoentes do drama moderno europeu já haviam posto de lado. As peças de Vitoriano Braga, então, vacilam ao serem confrontadas com as realizações de outros dramaturgos que também exploraram o tema da sexualidade, tais como Strindberg, Wedekind e Schnitzler.

Parece seguro afirmar que Pessoa via méritos em *Octávio*. São exageradas, claro, suas laudações ao texto, não porque o disponham acima das realizações de seus contemporâneos portugueses, mas sim porque o emparelham às obras de outros dramaturgos modernos europeus. É possível sustentar que algumas das sondagens daquele estudo excedem o âmbito da peça, mas incorreríamos em outro exagero se qualificássemos a peça como simples pretexto para o estudo, na medida em que grande parte das concepções ali expostas se ajustam à matéria dramática de Vitoriano Braga.

Logo se vê que a definição de «drama» proposta por Pessoa neste longo estudo pouco tem a ver com *O Marinheiro* ou com o conhecido fragmento em que busca conceituar o «teatro estático». O caso é que este extenso estudo sobre o drama faz referência, ainda, a um autor russo que viveu na mesma época, Nicolas Evreinoff. Seria a obra deste dramaturgo mais familiar aos «dramas estáticos» pessoanos? Vejamos:

O limite da preocupação científica na arte [...] é o espantoso acto *O Teatro da Alma*, de Evreinoff, em que a cena é o «interior da alma humana» e as personagens, designadas por A<sup>1</sup>, A<sup>2</sup> e A<sup>3</sup>, etc., são as várias subindividualidades componentes desse pseudo-simplex a que se chama o espírito. Mas neste caso o autor fez inteligência de mais e arte de menos na obra, que fica pertencendo, como a maioria das inovações literárias e artísticas modernas, não à arte mas às curiosidades da inteligência [...] (PESSOA, 1973, p. 93-94)

Conforme podemos observar, Pessoa critica duramente o texto por considerá-lo muito «científico» e pouco «artístico». Ora, para que possamos entender o que está em jogo nesta afirmação, é proveitoso reunirmos mais informações a respeito do dramaturgo russo e de sua peça.

No início do século XX, Nicolas Evreinoff era celebrado como um dos principais expoentes do assim chamado «teatro de vanguarda». A tradutora inglesa de algumas das peças dele, inclusive, chega a dizer que, em comparação com *The Theatre of the Soul*, as peças de Tchekhov pareceriam «sweet lemonade (indubitably made of real lemons) after one has drunk a little of Evreinof's strong essential life» (EVREINOFF, 1915, p. 7). A pergunta é: o texto do dramaturgo russo sustenta essa afirmação de superioridade?

Parece-me que não. É verdade que a peça tem uma premissa de fato singular: o estabelecimento da ação no interior da mente humana, propondo a tripartição de um *self* em três figuras, motivo que logo remete a *O Marinheiro* de Pessoa. Só que, à parte isso, o Evreinoff de *The Theatre of the Soul* se revela um dramaturgo bastante convencional. Quando lemos a peça, logo percebemos que ele não faz nenhum esforço para contornar elementos facilmente associáveis ao melodrama ou ao teatro de *boulevard*, práticas combatidas pela atitude vanguardista que Evreinoff reclamou para si em alguns textos teóricos. Tentemos ver isso um pouco mais de perto.

A rubrica inicial da peça anuncia que a ação transcorre «in the soul in the period of half a second» (*ibidem*, p. 13). Tal ação, porém, é antecipada por um prólogo que se desenrola no palco com as cortinas ainda abaixadas, quando um Professor, aparelhado com lousa e giz, explica à plateia o que veremos em cena: o embate entre diferentes componentes da psique humana, de modo que H1 simboliza a Razão, H2 a Emoção e H3 o Corpo Físico. O Professor encerra sua exposição inicial fazendo um alerta: ainda que um indivíduo não seja governado exclusivamente pela razão, é preciso que esta prevaleça, sob pena de suceder um desastre.

Após a saída do Professor, levantam-se as cortinas e se inicia a ação de fato, em torno do confronto entre H1, que apela à razão, e H2, que apela à emoção, pelo controle das ações do ser humano que as abriga. Durante todo o tempo, H3, designada como entidade física e que, portanto, ilustra o aspecto exterior do sujeito que as figuras em cena compõem, permanece ao fundo, em estado de torpor, despertando apenas no desfecho, quando cabe a ela uma única fala.

O modo como os eventos são conduzidos, no entanto, destoa da ressalva feita por Pessoa em seu estudo, de que «o autor fez inteligência de mais e arte de menos». A fragilidade estética do texto resulta não do excesso de «cientificismo», mas sim de seu apoio em formas dramáticas desgastadas. De fato, por trás de uma superfície provocativa, revela-se uma estrutura bastante previsível – e muito distante, portanto, de configurar um ato «espantoso». Trata-se de uma dramaturgia erguida sobre uma série de elementos melodramáticos: personagens planas, chapadas, divididas em boas e más; réplicas que, em geral, sofrem de tamanho exagero que beiram a paródia; enredo amoroso que resulta em traição e catástrofe, entre outros.

Na aparência desconcertante, o texto de Evreinoff mal disfarça a intriga similar à de um drama burguês: um pai de família, infeliz ao lado da esposa e da filha, envolve-se com uma dançarina e passa a beber compulsivamente, até que, desprezado pela amante, suicida-se com um tiro de pistola.

O que temos nessa peça, em síntese, é um descompasso entre aquilo que nos é prometido – ou seja: um questionamento profundo da forma dramática, por meio da aproximação com a ciência – e aquilo que nos é entregue: um texto dramático que, à parte a excentricidade da forma, termina por seguir os princípios básicos de um drama mais convencional. Também este *The Theatre of the Soul*, portanto, guarda poucas semelhanças com a teoria e prática dramática de Pessoa, ao contrário do que induz a breve descrição que ele faz em seu estudo sobre o gênero dramático.

Na realidade, as ideias teatrais que Pessoa mobiliza em seus «dramas estáticos» pouco se assemelham àquelas cultivadas por seus contemporâneos em Portugal. Sabemos que aquela modalidade teatral remonta ao Simbolismo, em geral, e a Maeterlinck, em particular. Mas o caso é que o «drama estático» reúne atributos que remontam também à tradição de língua inglesa, como nos «dramas líricos» de Shelley e Yeats, por exemplo. É preciso reconhecer que uma peça como *O Marinheiro* pareceria extravagante apenas se comparada com a dramaturgia portuguesa da época, uma vez que, se pensarmos na recusa à ação das peças de Tchekhov, na fragmentação do teatro futurista ou ainda nos dramas de estação de Strindberg, o teatro estático se revela muito menos deslocado. A análise de tais aspectos, porém, exigiria de nós uma nova comunicação.

## Referências bibliográficas

BRAGA, Vitoriano. *Teatro Completo*: com peças inéditas. Introdução, pesquisa e fixação de textos de Duarte Ivo Cruz. Lisboa: IN-CM, 1999.

EVREINOF, Nikolai. *The Theatre of the Soul*. Translated by Marie Potapenko and Christopher St. John. London: Hendersons, 1915. Exemplar disponível para consulta na Casa Fernando Pessoa, cota 8-179.

GAGO, Carla. *Drama em Pessoa: de modelos estético-normativos a um espaço utópico. Contextualização histórico-crítica de uma poética modernista*. Zurique: Romanisches Seminar da Philosophische Fakultät da Universität Zürich, 2013. Tese de doutorado.

PESSOA, Fernando. *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. 2ª ed, textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1973.

----- . *Páginas sobre Literatura e Estética*. Organização, introdução e notas de António Quadros. Lisboa: Europa-América, 1986.

----- . *Apreciações Literárias de Fernando Pessoa*. Edição de Pauly Elen Bothe. Lisboa: IN-CM, 2013.

REBELLO. *Fragmentsos de uma Dramaturgia*. Lisboa: IN-CM, 1994.

URIBE, Jorge Alberto. *Um Drama da Crítica: Oscar Wilde, Walter Pater e Matthew Arnold, lidos por Fernando Pessoa*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2014. Tese de doutorado.



# Contemporâneos de Pessoa

Helder Macedo

**1.** A inegável importância fundamental – e fundadora – de Fernando Pessoa e dos escritores associados à revista *Orpheu* tem levado não só a um obscurecimento retrospectivo de autores nesse tempo considerados canónicos mas também tem ido de par com uma redutora marginalização, por parte da actual crítica literária, de outros autores cujas obras podem – e deveriam – ser entendidas como exemplos de uma equivalente modernidade. É esse o caso de Raul Brandão, de António Patrício e de M. Teixeira-Gomes. Os modernistas do *Orpheu* foram, em seu tempo, considerados marginais. Autores como esses três têm continuado a ser marginalizados. Creio, no entanto, que uma análise comparativa seria iluminadora tanto da modernidade desses autores quanto do modernismo de autores associados ao *Orpheu*, como Mário de Sá-Carneiro e, não menos, Fernando Pessoa. Apontarei aqui algumas pistas de leitura, restringindo-me, no entanto, dentro do tempo disponível, a uma breve referência a António Patrício antes de comentar alguns aspectos particularmente significativos da obra de Teixeira-Gomes. Quis, ainda assim, mencionar Raul Brandão. E só não mencionei Camilo Pessanha porque a modernidade da sua obra já havia sido reconhecida pelos próprios modernistas do *Orpheu*.

**2.** Uma cronologia comparativa ajuda a situar esses autores no seu tempo comum:

Manuel Teixeira Gomes: 1860-1941

Camilo Pessanha: 1867-1926

Raul Brandão: 1867-1930

António Patrício: 1878-1930

Fernando Pessoa: 1888-1935

Mário de Sá-Carneiro: 1890-1916

Por aqui se nota que Fernando Pessoa (falecido em 1935) foi durante menos tempo contemporâneo de Sá-Carneiro (falecido em 1916) do que de Raul Brandão e de António Patrício (falecidos em 1930) ou de Teixeira-Gomes (que sobreviveu até 1941).

**3.** António Patrício foi um sensualista enamorado pela morte. O seu sensualismo aproxima-o de Teixeira-Gomes (com quem aliás manteve uma relação de amizade até ao fim da vida). Mas, em contraste com a vital sexualidade de Teixeira-Gomes, tem porventura afinidades mais profundas não só com a algolagnia alucinatória de Raul Brandão ou de Camilo Pessanha, mas também com a narcísica auto-erotização suicida de Mário de Sá Carneiro. Adoptou como epígrafe para várias das suas obras a fala de Ricardo II, na peça de Shakespeare, «nothing can we call our own but death», brilhante e sucintamente traduzida como «bem nossa, só a morte». A implícita percepção do amor como a posse da

(ou pela) morte é central à sua ficção, à sua poesia e, muito especialmente, às suas peças de teatro: *D. João e a Máscara* (em que as mulheres amadas por D. João são a máscara da morte desejada), *Pedro Cru* (centrada na fisicalidade funérea do amor de D. Pedro por Inês de Castro) e *Dinis e Isabel* (onde o «milagre das rosas» torna a rainha Isabel numa entidade sobre-humana que transcende a fisicalidade do amor, desencadeando o ciúme sexual do rei D. Dinis por um mortífero Deus usurpador).

4. *Dinis e Isabel* permite uma aproximação literária com Fernando Pessoa, no seu «drama estático» *O Marinheiro*. Ambas as obras têm não só uma óbvia influência da poesia dramática de Maurice Maeterlinck mas também, e mais significativamente, manifestam uma correspondente representação onírica da consciência humana. No Preâmbulo que antecede a peça, António Patrício escreve o seguinte:

*Dinis e Isabel* é um conto de vitral em cinco actos. Nada de história e quase nada lenda: só o milagre das rosas em motivo. É uma pequena tragédia, toda íntima, sem indicações de costumes ou cenários mais que os estritamente indispensáveis para situar um drama de consciências. A acção finda no quarto acto: ecoa, em *tragédia estática*, no quinto. [...] Chamei-lhe em subtítulo, à Shakespeareana maneira, «Conto de Primavera», porque me pareceu resumir assim a intenção toda lírica do conto: – dar, dramatizada, uma visão de «Livro de Horas», o sonho de alguém que uma manhã de primavera, entrasse numa igreja e adormecesse, sob a influência fulgurante dos vitrais.<sup>35</sup>

O Preâmbulo a *Dinis e Isabel* é datado de 15 de Maio de 1919. *O Marinheiro* é datado de 11/12 de Outubro de 1913. Fernando Pessoa não poderia portanto ter conhecido a «tragédia estática» de António Patrício e é improvável que António Patrício conhecesse o «drama estático» de Fernando Pessoa. Esse desconhecimento mútuo torna as convergências entre as duas obras ainda mais relevantes para a caracterização das perspectivas literárias comuns aos dois autores.

5. Se há correspondências literárias entre Fernando Pessoa e António Patrício, as afinidades conceptuais entre M. Teixeira-Gomes e Fernando Pessoa são ainda mais fundamentais e estruturantes. Devotarei o resto do tempo disponível para sugerir como e porquê, dando especial atenção às obras de carácter memorialista escritas por Teixeira-Gomes no exílio e, muito especialmente, à colectânea de escritos recolhidos sob o título de *Miscelânea*.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> António Patrício, *Dinis e Isabel*, Paris-Lisboa: Aillaud e Bertrand, 1919. Itálicos meus.

<sup>36</sup> M. Teixeira-Gomes, *Miscelânea*, 3ª ed., Venda Nova: Bertrand, 1991 (1ª ed. 1937).

6. Teixeira-Gomes descreveu as circunstâncias psicológicas do seu exílio numa carta datada 1927 ao poeta João de Barros e incluída em *Miscelânea*:

«Saí de Portugal sem um livro, sem um papel, sem um apontamento ou nota; nada que, de longe ou de perto, recordasse o antigo literato ou político: abri na vida uma página perfeitamente em branco». Depois diz: «olho para o céu, para o mar, para as montanhas, para a paisagem, com a encantada curiosidade de um ressuscitado. [...] Vou consumindo, à semelhança de certos animais que hibernam, a própria enxúndia [...] e repito, invariavelmente, ao fim de cada dia: ‘este já ninguém me tira’.» E, sugerindo uma implícita sequência lógica, acrescenta: «Note que eu era sonâmbulo em pequeno, e sempre tive, acordado, facilidade de desassociar a inteligência da sensibilidade. [...] O desdobramento da própria personalidade, em actor e espectador, posso-o provocar a meu bel-prazer; e sem o menor esforço, nos passeios solitários, se me arma o teatro da alma, o pano sobe, e a representação começa.»

Recordar e imaginar são processos mentais muito semelhantes. Ambos são ficções, uma permitindo que aquilo que aconteceu pareça ter sido imaginado e a outra possibilitando que aquilo que se imagina pareça ter acontecido. Ao pessoano «drama em gente» corresponde, em Teixeira-Gomes, o «teatro da alma». Fernando Pessoa, nos seus heterónimos, também foi actor e espectador de si próprio.

7. Noutra carta escrita em 1927 ao seu camarada literário António Patrício e também incluída em *Miscelânea*, Teixeira-Gomes fez várias considerações sobre viver no passado como um modo de preencher um presente em que teria desejado habitar o futuro. Nesse contexto, exemplifica o seu pensamento com uma referência à Cartago que já não existe na «paisagem onde o lugar persiste» e refere-se aos mitos em termos que relacionam a intemporalidade que lhes é inerente com a memória de experiências por si próprio vividas. Diz o seguinte:

Tal a magia dessa antiquíssima invenção, a que chamam mitos, e reside na consciência da sua aplicação: perenemente actuais, no decorrer dos séculos, para a humanidade inteira. Quantas vezes o verifiquei, em lances da minha própria vida. Um lhe vou eu contar que sobejamente justifica o meu juízo. – O grande amor da minha vida, à semelhança de todas as paixões veementes e sinceras, não foi, não podia ser feliz, e dava para uma linda novela que só teria o defeito de a verdade parecer inverosímil.

Teixeira-Gomes diz que não escreveu essa «linda novela» porque «teria o defeito de a verdade parecer inverosímil». Mas, como também diz noutra contexto, em *Miscelânea*, «nem sempre a verdade é verosímil». Sendo assim, noutra carta a António Patrício, datada de 1930 e publicada em 1934, com o título de *A Cigana* nas *Novelas Eróticas*, retoma a experiência desses seus amores inverosímeis. O que vai contar é a experiência alucinatória de uma troca de identidades entre a mulher amada e uma mágica cigana que seria e não seria com ela intermutável. A inverosimilhança foi transformada numa alucinação em que o fantástico adquire existência física e expressão sexual. É como se a sexualidade fosse, ela própria, uma experiência alucinatória exercida em corpos autónomos mas intermutáveis. Teixeira-Gomes não os reduz a meros objectos do desejo. Mas reproduz as metamorfoses do desejo em imagens tornadas corpos tangíveis pelas suas configurações mentais. E assim, embora cada identidade individual seja única, como projecções da mente tornam-se intermutáveis. Esse processo é dramaticamente exemplificado no contexto de outra carta a António Patrício, datada de 1930 e incluída em *Miscelânea*, onde estabelece uma complexa relação entre a nudez carnal e a sua transmutação na escultura clássica e renascentista antes de contar uma experiência alucinatória que lhe tinha acontecido:

Com a minha indefectível memória visual, a que nunca fotografia alguma se pôde comparar, todo esse mundo de formas nuas me tomou conta da alma, e fácil me era evocá-las, na própria luz em que as vira, quando isso me aprazia. Mas dar-lhes vida, animá-las ao ponto de as ver moverem-se por si, andar, lutar, rir, chorar? Não o consegui nunca por vontade própria, por mais esforços que para isso fizesse. Tive, porém, a dita de assistir à ressurreição das principais dessas imagens; de as contemplar em carne e osso; de as ouvir imprecisar e suplicar: de as ver estorcer-se nos tormentos da mais cruciante agonia... Foi em Siracusa, durante a mais completa e assombrosa alucinação de que tenho notícia em indivíduo ainda não atacado de demência, e que me permitiu assistir ao milagroso espectáculo, sem perder a consciência de que estava acordado.

E então acrescenta, num parêntese explicativo:

(Em determinados espíritos a alucinação nunca significou sintoma de loucura; para eles ver é simplesmente imaginar com intensidade. Nesses espíritos as ideias tomam facilmente a representação ou existência objectiva.).

Esta extraordinária caracterização dos processos alucinatórios da mente permite relacioná-los com a dissociação da inteligência da sensibilidade – e o consequente desdobramento da personalidade em actor e espectador – no que designou como o seu «teatro da alma». Mas Fernando Pessoa também se desdobrou

em actor e espectador na criação heteronímica do seu «drama em gente». E esse autodiagnosticado «histérico-neurasténico» (sem que isso fosse sintoma de loucura...) descreveu (e ficcionou) a génese dos seus heterónimos como um semelhante processo alucinatório em que as ideias tivessem tomado «representação ou existência objectiva». A relação entre os processos criativos dos dois escritores torna-se ainda mais significativa quando entendida à luz do pensamento filosófico de Fernando Gil. No seu *Tratado da Evidência*, Fernando Gil estabeleceu uma seminal relação entre a evidência e a alucinação: a evidência não necessita de prova, é uma coisa em si própria; e as alucinações não permitem prova, são aparências de coisas-em-si «nascidas da intolerância da frustração e do desejo».<sup>37</sup>

Na carta em que descrevera as circunstâncias do seu exílio (a «página em branco» que tinha aberto na sua vida) e a configuração do seu «teatro da alma», Teixeira Gomes havia dito que, à semelhança dos animais hibernando, iria consumir a própria enxúndia ou, noutras palavras, que se iria alimentar das reservas interiores acumuladas ao longo da sua vida até então. E, à guisa de explicação, acrescentara: «Note que eu era sonâmbulo em pequeno». Como se, no exílio, tivesse entrado num equivalente tempo sonambular (se é que não numa heteronímica «Lisbon Revisited»). Noutra carta, escrita dois anos depois, acrescenta o seguinte comentário irónico: «Reabsorvida a própria enxúndia, entrevejo ainda a utilização do Inconsciente. É o tesouro do literato que pretende ser genuinamente moderno: escutar o Inconsciente e apanhar-lhe as ‘surpresas’. Pode suceder, porém, que eu encontre o Inconsciente ainda mais pobre e árido do que o consciente.» Mas desse perigo, como conclui com reiterada ironia sobre os dúbios produtos literários do Inconsciente, estaria defendido por outra característica da sua personalidade: «a inquietação». Ou, em correspondentes termos pessoais, «o desassossego». Nascida da intolerância da frustração e do desejo (como, nas palavras de Fernando Gil, são as alucinações) a inquietação manifestada nas obras de Teixeira Gomes escritas no exílio transformaram o exílio num «teatro da alma». Ou seja, num *Livro do Desassossego* onde o factual, o mítico e o onírico coexistem como manifestações complementares da imaginação e da memória.

<sup>37</sup> Fernando Gil, *Tratado da Evidência*, Capítulo VIII, «A Operação da Evidência», Lisboa: IN-CM, 1996 (1ª ed. francesa, 1993).

# «Seguro Assento na Columna Firme | dos Versos em que Fico»?: Fluxo e Contração na Génese de Ricardo Reis

Jorge Uribe

Universidade de São Paulo (PNPD/CAPES)

Na famosa carta que Fernando Pessoa enviou ao jovem Adolfo Casais Monteiro, com data de 13/14 de Janeiro de 1935, surge a seguinte descrição:

Ricardo Reis nasceu em 1887 (não me lembro do dia e mez, mas tenho-os algures), no Porto [...] Ricardo Reis é um pouco, mas muito pouco, mais baixo, mais forte [que Caeiro] [...] de um vago moreno mate; [...] educado num collegio de jesuitas, é como disse médico; vive no Brasil desde 1919, pois se expatriou espontaneamente por ser monarchico. É um latinista por educação alheia, e um semi-hellenista por educação propria. (MARTINES, 1998, pp. 256-257).

Assumamos que Pessoa entregou este *retrato falado* a um dos seus primeiros críticos e admiradores, porque considerou que essa informação devia fazer parte da leitura dos textos assinados «Ricardo Reis». Nesses termos, assumimos também que uma correspondência entre os dados biográficos e a obra que então era, e que estava ainda por ser conhecida, sob esse nome, sugere-se natural, entregue pelo autor como uma caracterização *de* Reis, fixa e definitiva desde a sua génese. Esse tipo de relação descritiva lembra a primeira estrofe de uma das odes do próprio Reis, redigida por volta de 1921: «Tornar-te-has só quem tu sempre foste. | O que te os deuses dão, dão-o no começo. | De uma só vez o Fado | Te da o fado que és um» (PESSOA, 2016, p. 123). Esses versos são uma constatação estoica da aniquilação temporal, muitas vezes cristalizada na lírica de Reis, na qual a transformação, o tempo da vida, é denunciada como prescindível e aparente frente a imagem unificada de uma identidade fadada deterministicamente. Correlativamente, a face visível de um autor seria então como uma estátua ou uma coluna pronta para a posteridade. Do autor obtemos uma imagem consistente, sólida, sem porosidades, fixa na coincidência concordante da sua vida e da sua obra.

Contudo, num tipo de recalque que é característico do estudo e da edição das obras de Fernando Pessoa, indo ao encontro dos papéis do espólio somos convidados a reconhecer que, se em 1935 *esse* era, e sempre tinha sido, o único e legítimo *retrato* do autor das «Odes» publicadas nas revistas *Athena* e *Presença*, ele, Ricardo Reis, não foi sempre exatamente ele mesmo. Os papéis do espólio mostram como por trás da última versão da sua identidade, formulada retrospectivamente por Pessoa para nós leitores da sua obra, existe uma cuidadosa escolha de possibilidades. A reunião e colação dos traços constitutivos é contingente; os *dados vitais* de Reis são esses, em 1935, mas podiam ser outros. Os papéis do espólio mostram-nos, clara e reiterativamente, que nem sequer os elementos mais notórios do estilo autoral «de Ricardo Reis» são constantes. Nos papéis que configuram a história individual desse autor, a sua escrita existe em contraposição a outras escritas que também habitam a obra de Fernando Pessoa, e entre elas

reconhecemos uma operação de progressivo contraste que traça os contornos dessa coexistência. A ortografia arcaizante e o vocabulário ideologizado, por exemplo, dois dos traços mais visíveis do estilo Ricardo Reis, terão sido «descobertos» – para utilizar aqui um termo empregado ambigualmente por Pessoa na já citada carta<sup>38</sup> –, e fixados durante o desenvolvimento de uma maneira particular de escrever, que por sua vez propõe, de modo acumulativo e progressivo, uma autoria.<sup>39</sup>

Como indicam textos e apontamentos que foram guardados no espólio pessoano na condição de esboços, a variação verifica-se a respeito de todos os elementos da biografia de Ricardo Reis que Pessoa fixou na carta a Casais Monteiro. Por exemplo, ainda que Pessoa, em 1935, indique o Porto como o lugar certo do nascimento de Reis, houve um momento em que esse poeta teria nascido em Lisboa, assim como Caeiro e Campos, membros todos de uma suposta «escola de Lisboa» (*ibid.*, pp. 367-373). Essa escola comportava uma oposição de tipo progressivo com relação às escolas de Coimbra, a de Antero e Junqueiro, e do Porto, isto é, a da Renascença Portuguesa de Teixeira de Pascoais. Dita progressão escolástica seria minuciosamente explicada por um tal Frederico Reis, possível irmão do Ricardo, que não teve vida longa entre os papéis pessoanos<sup>40</sup>. Porém, esse viés narrativo parece finalmente subsumido pela última versão que Pessoa assina do *retrato* familiar dos heterónimos, na carta a Casais Monteiro, que os faz provenientes de cantos distintos da geografia portuguesa (Porto, Lisboa e Tavira) perdendo, possivelmente por já não ser da mesma maneira relevante numa época diferente, o caráter polémico das naturalidades iniciais. Pessoa, na mesma carta, também diz não recordar a data do nascimento de Reis, mas tê-la definida al-gures. Constata-se, em documentos autógrafos do espólio, que para o nascimento do Reis existem as datas de «19 de Setembro | às 4 ou 5 da tarde» (BNP/E3 21-108<sup>r</sup>)<sup>41</sup> dia de São Januário, e a de «4 de Agosto de 1887, at 2 p.m», efeméride da batalha de Alcácer-Quibir (BNP/E3 90<sup>6</sup>-77<sup>v</sup>). Não há resolução definitiva, e fica-

38 A expressão utilizada por Pessoa na carta é: «Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir – instintiva e subconscientemente – uns discípulos [...]». Miguel Tamen, muito acertadamente, notou que o verbo «descobrir», na frase, teria um significado ambíguo: «É como se “descobrir” [...] quisesse ao mesmo tempo dizer ‘ver o que lá está’ e ‘inventar o que lá não está’» (TAMEN, 2002, p. 91).

39 A esse respeito, veja-se a diferença num mesmo verso de Ricardo Reis, redigido pela primeira vez em 1914, e a sua versão publicada em 1924: «Este, seu escasso campo ora lavrando,» (PESSOA, 2016, p. 39) em 1914, e «Este, seu scasso campo ora lavrando,» (*ibid.*, p. 83). A última seria a ortografia definitiva das odes publicadas na revista *Athena* e de uma parte importante da prosa de Reis, nunca passada a limpo. Esta reivindicação da minúcia ortográfica torna-se particularmente relevante quando verificamos, por exemplo, que, ainda depois de publicadas algumas «Odes» de Reis na *Athena*, Pessoa sentiu a necessidade de rever o material para ajustar do melhor modo possível o que lá estava impresso ao estilo de Reis. Com esse fim inseriu, a lápis, no seu exemplar da revista, correções que alteravam, por exemplo, a grafia do condicional «se» pela forma arcaica «si». Na mesma linha, porém em termos de vocabulário, note-se que terá sido em 1916, aproximadamente, e não antes, que Reis começou a escrever «christismo» em vez de «christianismo». Esta particularidade terminológica, que implica um distanciamento confessional, teria sido sugerida a Pessoa pelas leituras do racionalista inglês John M. Robertson (*cf.* BARRETO, 2008, pp. 735-737).

40 Mário de Sá-Carneiro refere-se a essa possível criação de Pessoa como o «mano Reis» (SÁ-CARNEIRO, 2015, p. 249), tendo conhecido poucos meses antes as primeiras odes de Ricardo. Existem fundamentalmente três textos associados à produção de Frederico Reis, todos redigidos entre 1914 e 1915 (PESSOA, 2016, pp. 367-374).

41 A abreviatura remete para a cota dos documentos do espólio de Fernando Pessoa, catalogados e conservados na Biblioteca Nacional de Portugal (BNP) Espólio 3 (E3).

mos curiosos, pois sabemos que para Pessoa, e para o universo de referencialidade que habita a obra, esse tipo de informação teria relevância por motivos astrológicos. Este tipo de jogo de peças, no qual se procura fazer encaixar a biografia com a astrologia para que *batam certo*, chama a nossa atenção para uma espécie de determinismo às avessas, onde se interroga desde a vida os astros e não diretamente os astros sobre a vida. Pareceria então que o que é procurado com esse processo de encaixe é o efeito do discurso determinista, antes do que reconhecer que exista um determinismo (*cf.* **Figuras 1 e 2**).

Continuando com os elementos da biografia de Reis, diferente, e mais importante, resulta o fato de ele ser um exilado, que teria viajado para o Brasil em 1919 por ser monárquico, como disse Pessoa em 1935. Os papéis do espólio contam que, afinal, Reis esteve sempre exilado. Essa condição faria parte constitutiva do seu caráter lírico: ou era um pagão forçado a existir num mundo cristão, como lamenta numa das suas primeiras odes de 1914, «Desterrado da patria antiquissima da minha | Crença» (PESSOA, 2016, p. 50), ou então seria-o também num sentido geográfico, mas muito antes de 1919, como estabelece uma dedicatória dirigida ao mestre Alberto Caeiro, em 1914, que constaria numa hipotética edição dum seu livro de *Odes*, nunca publicada:

N’esta suja e esteril republica longinqua tudo é de geito a cada vez mais, por uma reacção, me dar paganismo. Os meus pensamentos vão todos para essa paisagem lucida e calma de Portugal, tão naturalmente predestinada a produzir os homens que receberão das mãos longinquas dos gregos o facho do sentimento naturalista. (*ibid.*, p. 203)

A «suja» república distante poderia ser o Brasil, como afirma a carta de 35, e Reis teria partido já em 1914 e não em 1919; ou poderia então ser o Peru, como sugere um documento que designa uma morada em Arequipa ou no Cerro de Pasco (*cf.* **Figura 3**), lugar no qual Reis até poderia ter encontrado o poeta César Vallejo, para sentarem-se juntos a falar acerca das suas respetivas «Nostalgias Imperiales»<sup>42</sup>. Outros documentos sugerem que Reis morava na «América»,

42 Para traçar um caminho de aproximação entre a poesia de Reis e a de Vallejo, justifica-se citar aqui um dos poemas do conjunto *Nostalgias Imperiales*, redigido em 1917 (VALLEJO, 1988, pp. 54-55):

II  
La anciana pensativa, cual relieve  
de un bloque pre-incaico, hila que hila;  
en sus dedos de Mama el huso leve  
la lana gris de su vejez tranquila.  
Sus ojos de esclerótica de nieve  
un ciego sol sin luz guarda y mutila...!  
Su boca está en desdén, y en calma aleva  
su cansacio imperial talvez vigila.  
Hay ficus que meditan, melenudos  
trovadores incaicos en derrota,  
la rancia pena de esta cruz idiota,  
en la hora en rubor que ya se escapa,  
y que es lago que suelda espejos rudos  
donde náufrago llora Manco Cápac.

o que pode querer dizer os Estados Unidos: «O sr. dr. Ricardo Reis é um distinto professor de humanidades n'um importante collegio americano.» (*ibid.*, p. 357).

Tudo isto serve para dizer que, muito antes de partir para o exílio, em 1919, por ser monárquico, Reis já tinha deixado Portugal pelo mesmo motivo ou por outro semelhante. A sugestão comportamental que perfilaria o caráter estava definida, a narrativa e os seus detalhes deviam ser «descobertos» para tornar esse caráter significativo para a leitura da sua obra, e esse resultado não teria o mesmo efeito se fixado em 1914 ou depois de 1919, por um assunto de adequação histórica. Nada é por acaso. O traço fundamental, modulador do sentimento lírico de Reis, o exílio, adquiriu novos significados e implicações, perto dos anos 20, no seu contato com a então decorrente história de Portugal, particularmente após o assassinato de Sidónio Pais. Essa adequação cristalizar-se-ia na sua biografia numa relação projetiva onde a conjunção obra-vida *faz sentido* para nós leitores, como verificou Jorge de Sena, após ter levado a sério, e bem, as informações que tinha recebido para ler e compreender a figura de Ricardo Reis:

Mas como é que era monárquico no Portugal daquele tempo um “pagão” não só livre-pensador mas de abertas tendências anticatólicas e anticristãs, quando livre-pensamento e republicanismo se equacionavam na realidade dos republicanos e na mitologia dos seus opositores? Talvez porque ele representasse, no seu classicismo e no seu monarquismo, algo daquele complexo ideológico que fez que, no século XVIII, os neoclássicos, sem faltar às aparências do catolicismo oficial, se dessem a apoiar o despotismo esclarecido. (SENA, 2000, p. 378)

\*

Sob um primeiro olhar poderá parecer contraditório que, junto do interesse por acrescentar informações biográficas à leitura de certos poemas, que contribuem assim para que os autores-heterónimos sejam vistos como individualidades, também tenha surgido em Pessoa a vontade de oferecer ao leitor relatos genéticos que narram o aparecimento desses autores enquanto criaturas da sua própria escrita. Esses relatos se apresentariam como distantes da efabulação poética se forem postos de lado da historiografia do ato criativo, contada, ou melhor, *lembrada*, pelo seu protagonista, tal como ela aconteceu. Porém, assim como a configuração das biografias-ficcionais se revela contingente, os relatos genéticos também foram minuciosamente fabricados em contextos específicos e variáveis com o tempo<sup>43</sup>. A possível «gênese» de Ricardo Reis apresenta, no espólio, mais do que uma versão.

43 É essa a natureza do relato do «Dia triunfal», incluído na já citada carta de 1935, no qual Pessoa *lembra/conta* como surgiram os nomes de Reis, Caeiro e Campos, a modo de epifania, entre 1912 e 1914, e cuja *historicidade* e relevância sistémica têm sido amplamente comentadas e discutidas pela crítica pessoana. Os principais nomes nesse debate, no momento em que se manifestou pela primeira vez, nos anos oitenta, foram Luciana Stegagno-Picchio e Ivo Castro. Para um resumo da questão e uma detalhada recolha de documentos relacionados com a gênese da carta e do relato que ela contém cf. URIBE, 2017.

Um primeiro momento da existência de Reis, segundo a carta de 1935, afirma que «Ahi por 1912, salvo erro», com a escritura de uns versos «não no estylo Alvaro de Campos, mas num estylo de meia regularidade» surgiu um «vago retrato da pessoa que estava a fazer aquillo», e que com esse surgimento «(Tinha nascido, sem que eu [Pessoa] soubesse, o Ricardo Reis.)» (MARTINES, 1998, p. 255)<sup>44</sup>. Anos mais tarde, continua Pessoa, após ter surgido o mestre Caeiro, a 8 de Março de 1914, houve um sopro de vida na argila que era então um poeta indistinto e anónimo: «Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome, e *ajustei-o a si mesmo*, porque nessa altura já o via.» (*ibid.*, 255-256). Nesse instante, segundo o relato, através da interação entre as entidades Caeiro, Reis, Campos e o próprio Fernando Pessoa, ter-se-ia formado o conjunto que só em 1928 seria batizado como *drama em gente*, repentina e definitivamente.

À diferença de Caeiro e de Campos, o que talvez seja indício de prematuridade, para Reis existe no espólio um outro relato genético, diferente em todo sentido daquele contido na carta de 1935, e muito possivelmente redigido a começos do ano de 1914 (PESSOA, 2016, pp. 351-352). Num texto, sob o título «*Ricardo Reis. Vida e Obra*», é apresentada uma génese e óbito do poeta das *Odes* que é anterior inclusive ao facto de tratar-se do poeta das *Odes*, assim como anterior ao facto de vir integrar uma *cotterie* ao lado de Caeiro, Campos e Pessoa, nomes não referidos nessa primeira instância. Esse relato apresenta um Reis perecedouro, nascido numa «alma» e não numa cidade, e autor de uma «theoria neo-classica» destinada a reagir tanto contra «o romantismo moderno, como contra o neo-classicismo á Maurras» (*ibid.*, 352). Teria nascido em Janeiro de 1914, e não em Março, Setembro ou Agosto, e faleceria pouco depois, estragando para sempre o romance de José Saramago. Isto é, esse primeiro Reis, mais diretamente vinculado a Charles Maurras do que a Caeiro, e mais à prosa do que à poesia, ficava eximido da integração num conjunto dramático e morria solitário, após ter dado alguma lânguida satisfação ao seu autor: «Sei que a certa altura havia já dentro de mim, grato ao meu ouvido, o nome do “Dr. Ricardo Reis”. Estava tudo completo; a figura estava creada. Tinha feito tudo o que me era agradável que fizesse. A □ O Dr. Ricardo Reis morreu onde nasceu, em m[inha] alma» (*ibid.*). Haveria sido esse primeiro Reis a se manifestar numa lista de projetos, que reúne exclusivamente prosas, muitos dos quais não superaram o estado de gestação no atelier que hoje, em ruínas, é o espólio, e que assinalam alguns dos temas que durante toda a escrita vindoura permaneceriam indicativos *de* Reis (cf. SEPÚLVEDA e URIBE, 2016, pp. 61-62 e **Figura 4**).

44 Num artigo intitulado «Ricardo Reis Triunfal», Richard Zenith fez a cuidadosa recolha dos vestígios concretos dessa pré-história no espólio, à volta de um poema intitulado «Paganismo» ou «Poema do Paganismo», aportando materialidade ao assunto (ZENITH, 2014).

\*

Só depois do aparecimento de Caeiro é que Ricardo Reis se encontrou consigo mesmo, ou então foi «arrancado» do seu falso paganismo por Pessoa, e começou a escrever odes, indiscutivelmente, o centro da sua obra e da sua *personalidade*. Por esse motivo, já em 1915, fazia-se visível nas listas de projetos de Fernando Pessoa a intenção de publicar uma coleção de livros sob o título «*Bibliotheca de Cultura Cosmopolita*» (*ibid.*, p. 76 e **Figura 5**), na qual as obras de Reis mostravam a sua necessária proximidade com as obras de Caeiro e de Campos.

Porém, em casos onde persiste a instabilidade das entidades, a vizinhança pode gerar conflitos fronteiriços e múltiplas reformulações. Precisamente entre as obras da «*Bibliotheca de Cultura Cosmopolita*» encontramos o título *O Regresso dos Deuses*, que teve durante a vida de Pessoa mais do que uma forma e mais do que um possível autor (*cf. ibid.*, pp. 44-45). Numa outra lista, datável de um período próximo, surge António Mora como concorrente da autoria desse texto e de outros que, de maneira mais ou menos indireta, visariam uma apresentação de Alberto Caeiro como o reconstrutor do paganismo no Portugal do século XX.<sup>45</sup> Os títulos, e os textos implicados por esses títulos e que se encontravam em estado de desenvolvimento, poderiam migrar para diferentes configurações de entidades que, segundo as ordenações sequenciais e acumulativas das obras, expressariam percursos autorais diferentes. Neste caso, na relação Caeiro-Mora-Reis, trata-se então de uma triangulação de entidades mais ou menos móveis que, dadas certas confluências ou distanciamentos, iriam manifestar diversos «aspectos» de uma única relação autoral.<sup>46</sup>

Desenvolvendo essa ideia, veja-se um caso que exemplifica a acidentalidade na configuração autoral da prosa de Reis com relação à obra de António Mora. No espólio encontramos um texto como o título «*Ad Finem*» que começava exibindo a indicação de «*Prefacio R[icardo] Reis*», para passar a ser *de* Mora: «*R[icardo] Reis <sup>Mora</sup>*» (*cf. Figura 6*). Dita mudança teria sido provocada quando, no meio do ato de escrita, o texto acabou sendo *acerca de* Reis. Para poder incluir uma afirmação mais ortodoxa do que corresponderia ao caráter dos poemas-Reis, Pessoa convida Mora para o palco, e ele, sem piedade, polemiza com Reis, denunciando os seus defeitos:

45 Duas listas de projetos, elaboradas por Pessoa entre 1915 e 1916, são ilustrativas sobre os possíveis movimentos de atribuição da autoria de algumas obras, sublinhando a tênue fronteira que separava a prosa de Reis da obra de António Mora. Numa delas, o título é enumerado considerando as duas autorias como possibilidades: «*Ricardo Reis: O Regresso dos Deuses*, e outros estudos neo-pagãos. (ou *Antonio Mora*)» (SEPÚLVEDA e URIBE, 2016, p. 97); na segunda, uma lista aparentemente dedicada exclusivamente às obras de Mora, surge «*O Regresso dos deuses*», e a seguir uma nota que confirma o caráter expansivo dessa redistribuição autoral: «*O livro sobre a Decadência das Sociedades Modernas*, antigamente destinado a Ricardo Reis.» (*ibid.*, 100).

46 Não é casualidade que um dos prefácios mais elaborados que Pessoa chegou a preparar para a publicação das obras heterónimas, de Caeiro, Campos, Mora e Reis, levava precisamente o título «*Aspectos*», de inspiração astrológica (*ibid.*, pp. 142-143).

Que nobreza ha na phrase impia de Ricardo Reis: Prefiro Rosas [meu amor] á Patria? | Ou no stulto e jactancioso epodo em que se vanagloria de não se importar com a guerra e as coisas dos homens, antepoendo-lhes um jogo de xadrez? [...] Em que se distinguem estas □ das mais características effusões dos baixos «decadentes» dos Whitman, dos Paters e dos Wildes da nossa Byzancio Universal? (PESSOA, 2002, p. 243)

Com esta acusação, Mora rebaixa Reis ao nível dos mesmos autores que o próprio considera, em vários dos seus textos em prosa, «lixo-christão com pretensões pagans» (PESSOA, 2016, p. 232). Deste modo, um juízo de valor acerca de uma tradição literária próxima, usado frequentemente por Reis para exaltar Caeiro, e pela mesma via a si próprio, ganha independência, encontra um novo agente de enunciação e vira-se contra o seu criador. Reis surge e desaparece durante o processo de acoplamento entre a ideia particular a ser escrita e o seu desenvolvimento estilístico.

\*

Falando ainda em genesis, sabemos, pelos manuscritos do espólio, que em 1914 Reis teria escrito cerca de 36 odes, pelo menos 7 delas num mesmo dia, a 12 de junho, na véspera de Pessoa alcançar os vinte e seis anos de idade (*cf. PESSOA, 2016, pp. 186-188*). Esse primeiro conjunto, que obteve importantes acréscimos entre 1917 e 1923, até chegar ao número considerável de 117 odes, estaria na base da severa colheita que Pessoa decidiu publicar em 1924, isto é, as vinte odes que constituem o primeiro «Livro» de Reis nas páginas da *Athena*. Só uma ode migrou praticamente inalterada da versão de 1914 para 1924: «As rosas amo dos jardins de Adonis,» (PESSOA, 2016, p. 77), precisamente uma dedicada à admiração do instante.

O conjunto de odes publicadas, que Silva Belkior considerou, e bem, «um todo orgânico» (BELKIOR, 1983, p. 51), está marcado pelo diálogo com modelos horacianos. Desde a sua abertura, com o poema que começa com os versos «Seguro assento na columna firme | dos versos em que fico» (PESSOA, 2016, p. 77), é sugerido um hipérbaton temático que começa, como notou Maria Helena Rocha Pereira, com uma imitação da última ode do livro III de Horácio «Exegi monumentum aere perennius» (HORÁCIO, 1882, pp. 77-78)<sup>47</sup>. Poderíamos assim inter-

47 Cito a paritir da tradução de John Conington, disponível *online* no projeto Perseus, <http://www.perseus.tufts.edu>:  
And now 'tis done: more durable than brass  
My monument shall be, and raise its head  
O'er royal pyramids: it shall not dread  
Corroding rain or angry Boreas,  
Nor the long lapse of immemorial time.  
I shall not wholly die: large residue  
Shall 'scape the queen of funerals. Ever new  
My after fame shall grow, while pontiffs climb  
With silent maids the Capitolian height. [...]

pretar esta figura como um colocar Reis onde acaba Horácio. A consolidação de Reis como um poeta autónomo, ainda que composto, um «Horacio grego que escreve em português» (PESSOA, 2016, p. 253), inverte sua condição de espelho de Horácio, implícita tematicamente na primeira ode, e explícita numa interpelação admonitória subtilmente disfarçada na última do conjunto «Cuidas, invio, que cumpres, apertando» (*ibid.*, p. 85), que na versão de 1914 ainda chamava ao venusiano pelo nome: «Cuidas tu, louro Flacco, que apertando» (*ibid.*, p. 52). Reis é Reis por saber não ser Horácio e não cantar o que Horácio cantou.

A Coluna firme dos versos que são Reis ergue-se como resultado de uma restrita colação de um vasto caudal de possibilidades, rigorosamente consideradas e avaliadas durante um período de aproximadamente dez anos, de 1914 a 1924. Contudo, a sua auto-afirmação enquanto autor é estritamente dependente de uma projeção em direção a outras escritas, como já vimos no caso do contraste com António Mora. Para além de enfrentar Horácio, em termos que são mais agonísticos que laudatórios, Reis alcança o seu ponto de maior expressividade na ode «De novo traz as apparentes novas | Flores» (*ibid.*, pp. 82-83) que, como fica claro num esboço anterior à publicação, é um poema elegíaco que, interpellando a cidade de Lisboa, exalta a memória de Alberto Caeiro e dos seus pares Homero, Alceu e Píndaro «Ad Caeri manes magistris»:

[...] Fique, porém, livre da leiva e do Orco,  
A fama; e tu, que Ulysses erigira,  
    Tu, em teus septe montes,  
    Orgulha-te materna,  
Egual, desde elle ás septe que contendem  
Cidades por Homero, ou alcaica Lesbos,  
    Ou heptapyla Tebas  
    Ogygia mãe de Pindaro. (*ibid.*)

A *vitalidade* de Reis, a sua compleição quase-física, «mais baixo, mais forte [que Caeiro] [...] de um vago moreno mate», está diretamente vinculada à capacidade de interagir com outras figuras autorias, o que sublinha a sua incompletude constitutiva. Isto resulta mais evidente quando verificamos que boa parte da obra de Reis, tanto poemas como prosas, são, em última instância, acerca das obras de outros, chamem-se Horácio, Caeiro ou, ainda, Álvaro de Campos, o condiscípulo com o qual instaura uma acalorada polémica (*cf. ibid.*, pp. 326-332).

Em coerência com o anterior, também é de natureza instável e co-dependente o projeto ao qual pertence a maior parte da prosa de Ricardo Reis: o prefácio à obra de Alberto Caeiro, que reúne a maior parte dos textos em prosa assinados

com o seu nome. Durante uma primeira parte de elaboração desse projeto, entre 1915 e 1918, o prefácio do livro de Caeiro foi tornando-se num extenso tratado sobre a história do «christismo», com múltiplos começos, não poucas conclusões e um mar de capítulos incompletos, acumulando uma extensão absolutamente inadequada para um prefácio (*cf. ibid.*, pp. 209-284). Contudo, existe no espólio um único documento que encerra uma unidade completa que podemos chamar prefácio de Reis para a obra de Alberto Caeiro, e que começa com a afirmação: «Alberto Caeiro da Silva nasceu em Lisboa a □» e termina como um clamor apoteótico «Alegrae-vos, todos vós que choraes na maior das doenças da Historia! | O Grande Pan renasceu!» (*ibid.*, pp. 282-284)<sup>48</sup>. A respeito desse texto, Manuela Parreira da Silva escreveu, na sua edição da prosa de Reis: «É provável pois, que Fernando Pessoa [...] tenha inicialmente escrito um pequeno prefácio: [o texto 1 da sua edição] [...] que, posteriormente, com a sua tendência para complexificação, tenha resolvido desenvolver o curto prefacio acabando por lhe dar um alcance de obra crítica.» (PESSOA, 2003, p. 13). Na realidade, aconteceu o contrário, e temos novamente aqui um procedimento que espelha o movimento de contração que também se manifestou na publicação das vinte odes de Reis. A versão completa do prefácio data de 1929, como Pessoa relatou a João Gaspar Simões, num esboço de carta que afinal não lhe enviou: «Hontem mesmo conclui, ha dias atravez de um exforço terrivel de impersonalização, o estudo inicial de Ricardo Reis – duas simples páginas de prosa – á obra de Alberto Caeiro.» (MARTINES, 1998, p. 275). Não se trata só de *acreditar* no que Pessoa afirmava a Gaspar Simões, mas de constatar que a materialidade do espólio confirma a contiguidade histórica de ambos os textos (**Figuras 6 e 7**).

\*

Visto o anterior, podemos então afirmar que a identidade particular de um heterónimo, o reconhecê-lo como autor, é o produto de uma harmonização de sinais de diversa índole que concorrem durante o processo de escrita, edição, publicação e leitura de alguns textos. O movimento portanto é traçado da diversidade para a unidade, ou como o próprio Reis afirmava, num dos últimos poemas que terá escrito por volta de 1935:

<sup>48</sup> Não deixa de ser interessante que, ainda no contexto da apoteose de Alberto Caeiro, no final do documento, surja uma menção de um elemento da tradição literária portuguesa que reitera o efeito projetivo das identidades que constituem os autores Caeiro e Reis: «Esta obra inteira é dedicada por desejo do proprio auctor á memoria de Cesario Verde» (*ibid.*, p. 284).



Vivem em nós innumeros;  
Se penso ou sinto, ignoro  
Quem é que pensa ou sente.  
Sou sòmente o logar  
Onde se sente ou pensa.

Tenho mais almas que uma.  
Ha mais eus do que eu mesmo.  
Existo todavia  
Indiferente a todos.  
Faço-os callar: eu fallo.

Os impulsos cruzados  
Do que sinto ou não sinto  
Disputam em quem sou.  
Ignoro-os. Nada dictam  
A quem me sei: eu escrevo.

(PESSOA, 2016, p. 176)

Ricardo Reis é o resultado da acumulação depurada de asserções ao interior e em torno dum conjunto textual, em expansão e contração. A relação entre esses textos e essa *assinatura* legitima-se retrospectivamente, como reconhecimento, por parte do leitor, duma narrativa de tipo biográfico. Reis, como entidade que escreve revelada pela escrita, é o efeito da leitura dos textos assinados por ele. Para ler Reis, temas, projetos, prosódia, ortografia e outros traços são sinais construtivos. Nenhum deles é suficiente por si mesmo, embora todos se apresentem como gradualmente necessários para que o efeito seja produzido. Depende, portanto, da feliz coincidência de vários elementos que possamos *ver* e ouvir Reis com clareza. O artifício confessa-se, mas não por isso nos exime do seu fascínio: Reis não tem natureza para além da sua manifestação.

## Referências bibliográficas

Barreto, José (2008). «Robertson, J. M.», em *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo Português*, coord. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Caminho.

Belkior, Silva (1983). *Fernando Pessoa – Ricardo Reis: os originais, as edições, o cânone das odes*. Lisboa: IN-CM / Centro de Estudos Pessoaanos.

Horácio (1882). *The Odes and Carmen Saeculare of Horace*. Trad. John Conington. Londres: George Bell and Sons.

Pessoa, Fernando (2016). *Obra completa de Ricardo Reis*, ed. Jerónimo Pizarro e Jorge Uribe. Lisboa: Tinta-da-china.

\_\_\_\_ (2002). *Obras de António Mora*. Edição de Luís Filipe Teixeira. Edição Crítica de Fernando Pessoa, Série Maior, vol. VI. Lisboa: IN-CM.

\_\_\_\_ (2003). *Ricardo Reis. Prosa*, ed. Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.

Sá-Carneiro, Mário (2015). *Em Ouro e Alma. Correspondência com Fernando Pessoa*. Ed. Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china.

Sena, Jorge (2000). *Fernando Pessoa & Ca Heterónima – estudos coligidos, 1940-1978*. Lisboa: Edições 70. 3ª edição revisada e aumentada.

Sepúlveda, Pedro e Uribe, Jorge (2016). *O planeamento editorial de Fernando Pessoa*. Lisboa: IN-CM.

Tamen, Miguel (2002). «Caves e andares nobres», in *Artigos Portugueses*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Uribe, Jorge (2017). «Autoria, evolução e sentido: apontamentos para um re-leitura da Carta sobre a génese dos heterónimos», in *Revista Estranhar Pessoa*, n.º 4 (no prelo).

Vallejo, César (1988). *Obra Poética*, coord. Américo Ferrari. Bogotá: Colección Archivos-Unesco.

Zenith, Richard (2014). «Reis triunfal», in *Revista Estranhar Pessoa*, n.º 1.

Anexo

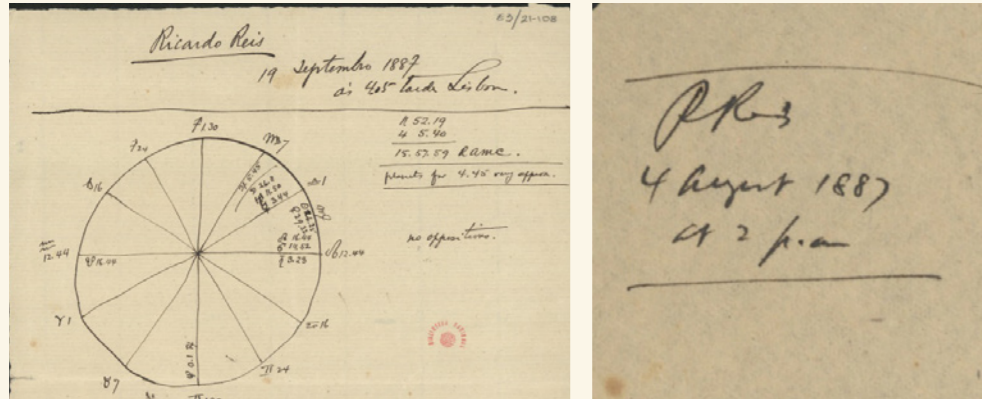


Figura 1. (esquerda)  
BNP/E3 21-108

Figura 2. (direita)  
BNP/E3 90<sup>a</sup>-77<sup>a</sup>

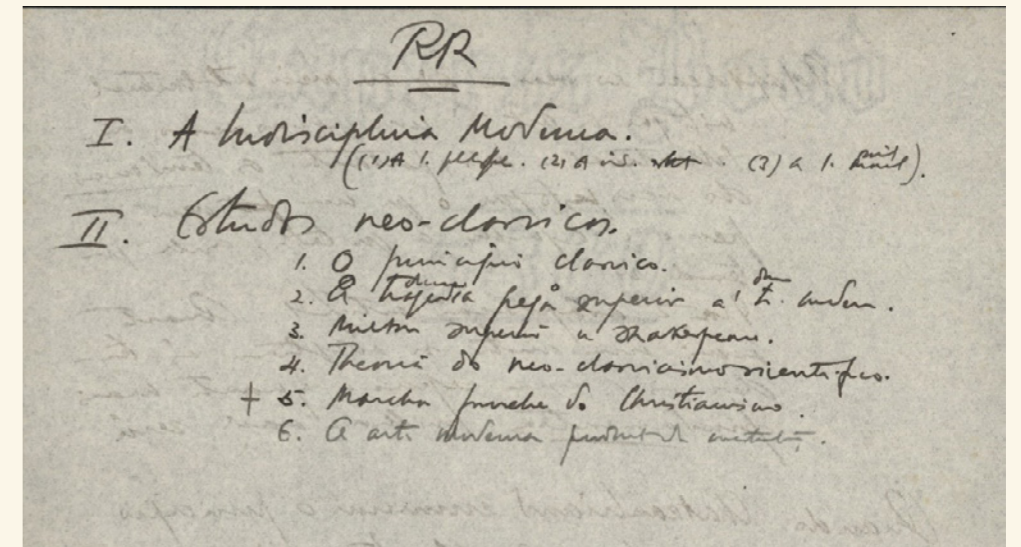
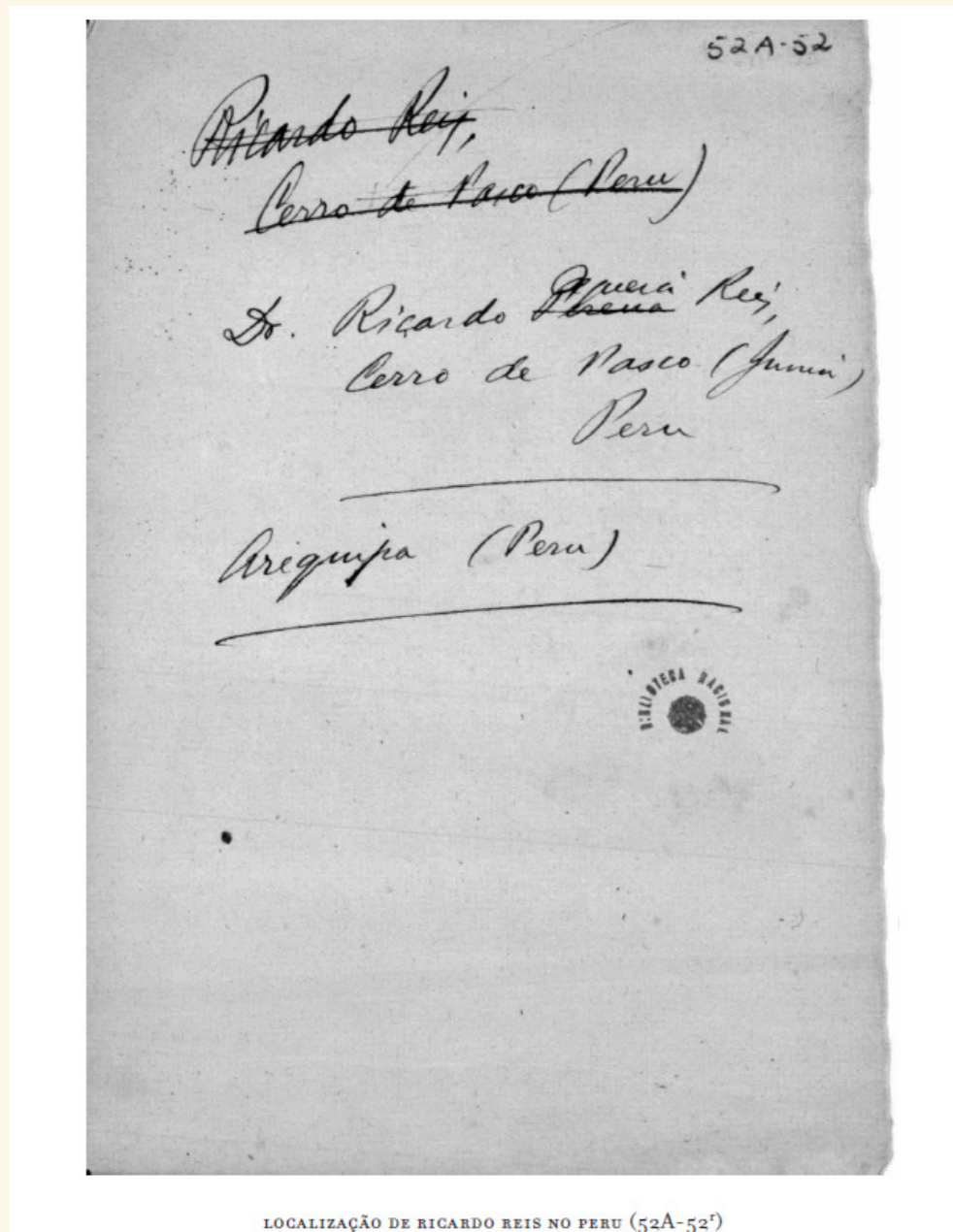


Figura 4. BNP/E3 71A-63<sup>a</sup>



LOCALIZAÇÃO DE RICARDO REIS NO PERU (52A-52<sup>a</sup>)

Figura 3. BNP/E3 52A-52<sup>a</sup>

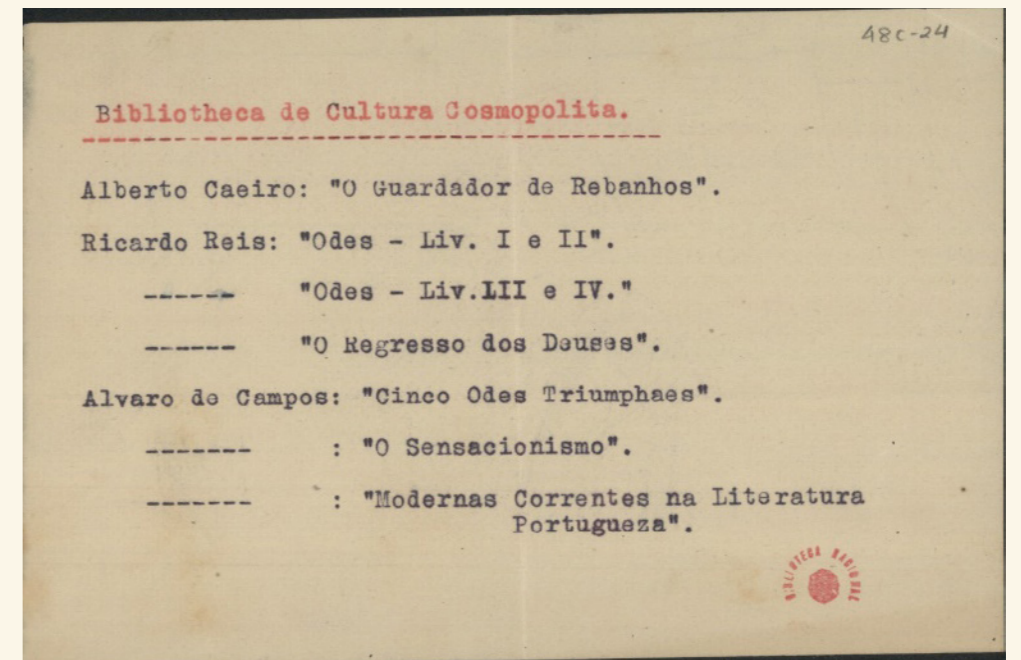


Figura 5. BNP/E3 48C-24<sup>a</sup>

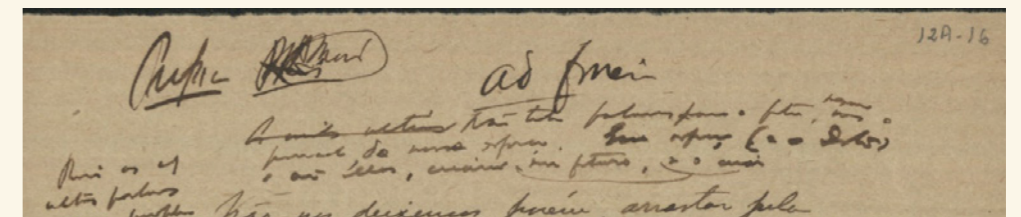


Figura 6. BNP/E3 12A-16<sup>a</sup>

175<sup>21-73</sup>

A obra, porém, e o seu paganismo, não foram pensados: foram ~~sentidos~~ sentidos com o que quer que seja que é em nós mais profundo que o sentimento ou a razão.

Alberto Caetano da Silva nasceu em Lisboa a 4 de Abril de 1889, e nessa cidade falleceu, tuberculoso, em 4 de Maio de 1915. A sua vida, porém, decorreu quasi toda numa quinta do Ribatejo (?); ~~allí~~ ~~foram~~ ~~os~~ ~~seus~~ ~~primeiros~~ ~~trabalhos~~, os do livro intitulado "O Guardador de Rebanhos", os do livro, ou o que quer que fôsse, incompleto, chamado "O Pastor Amoroso", e alguns, os primeiros, que eu mesmo, herdando-os para publicar, com todos os outros, reuni sob a designação, que Alvaro de Campos me suggeriu bem, de "Poemas Inconjunctos". Os ultimos poemas, a partir d'aquelle numerado -----, são porém producto do ultimo periodo da vida do auctor, de novo passada em Lisboa. Julgo de meu dever estabelecer esta breve distincção, pois esses ultimos poemas revelam, na perturbação da doença, uma novidade um pouco estranha, ~~alguma~~ ao character da obra, em natureza e direcção.

A vida de Caetano não pode narrar-se pois que não ha nella de que narrar. Seus poemas são o que ~~vejo~~ vejo. Em tudo mais não houve incidentes, nem ha historia. O mesmo breve episodio, improprio e absurdo, que deu origem aos ----- poemas de "O Pastor Amoroso", não foi um incidente, senão, por assim dizer, um esquecimento.

A obra de Caetano representa a reconstrução integral do paganismo, na sua essencia absoluta, tal como nem os gregos nem os romanos, que viveram nelle e porisso o não pensaram, o puderam fazer. Dizer mais fora explicar, o que de nada serve; affirmar menos fora mentir. Toda obra falla por si, com a voz que lhe é propria, e aquella linguagem em que é pensada; quem não entende, não entende, e não ha que explicar-lhe. É como fazer comprehender ~~um~~ ~~idioma~~ ~~que~~ ~~este~~ ~~não~~ ~~falla~~.

Ignorante da vida e quasi ignorante das letras, quasi sem convivio nem cultura, fez Caetano a sua obra por um progresso imperceptivel e profundo, como aquelle que dirige, atravez das ~~consciencias~~ ~~inconscientes~~ ~~das~~ ~~homens~~, o desinvolvimento das civilizações. Foi um progresso de sensações, ou, antes, de maneiras de as ter, e uma evolução intima de pensamentos derivados ~~de~~ ~~taes~~ ~~sensações~~ ~~progressivas~~.

Pensei, quando primeiro me foi entregada a empreza de prefaciar estes livros, ~~em~~ ~~fazer~~ ~~um~~ ~~largo~~ ~~estudo~~, ~~sobre~~ ~~a~~ ~~obra~~ ~~de~~ ~~Caetano~~ ~~e~~ ~~a~~ ~~sua~~ ~~natureza~~ ~~e~~ ~~destino~~ ~~fatal~~. Não pude fazer estudo que me satisfizesse, porque se não commenta o que é directo, como o céu e a terra.

Figura 6. BNP/E3 21-73'

114-102

Meu querido Camarada:

Acabo de receber o seu livro "Themas", e, antes d'humano de ler, antes de mais nada, de paginas com que me honra nelle.

É ~~total~~ claro que não sei, nem posso saber, que grau de justeza ou de verdade existe nessas paginas, mas fiquei profundamente commovido com a intenção amiga que ha nellas. Não digo "amigo" no sentido de "amizade", senão no da amizade melhor.

Os acasos da vida a que chamo minha, ou a fatalidade superior que dirige todas as apparencias dos acasos, tem feito com que, até agora, eu tenha sido uma personalidade objectivamente obscura. A clara affeição das suas palavras como que me liberta do que poderia com justiça considerar a antecâmara de cousa nenhuma. Pela primeira vez sinto ~~nitidamente~~ nitidamente o sol das almas externas á minha, e não sei como agradecer-lhe o dourado matinal d'esta sensação.

Succede que, na occasião presente, estou num estado de transição de mim para mim - mas d'aquelles estados de transição, que sendo em mim frequentes, se nunca repetem. O seu estudo é uma voz amiga que me surge contraria da malicia da hesitação e da malhadada do caminho, para que eu possa ter alguma confiança na minha existencia pessoal como nação independente.

Então mesmo concluí, atravez de um esforço terrivel de impersonalização, o estudo inicial de Ricardo Reis - duas simples paginas de prosa - d'obra completa de Alberto Caetano. Concluido o estudo, quasi chorei de alegria, mas lembrei-me depois que o entusiasmo do discipulo e a grandeza, allí expressa, do mestre, se tinham passado exclusivamente em mim, que eram ficções do interludio, alean da confusão e do descaminho.

Figura 7. BNP/E3 114-102'

# Congressos, Simpósios e Seminários pessoanos fora de Portugal

*José Blanco*

Recordarei aqui brevemente alguns dos Congressos, Simpósios e Seminários pessoanos realizados fora de Portugal.

Tudo começou há precisamente quarenta anos. Foi, com efeito, em Outubro de 1977 que teve lugar nos Estados Unidos a primeira iniciativa deste género: o *International Symposium on Fernando Pessoa*, organizado na *Brown University* pelo então chamado Centro de Estudos Portugueses e Brasileiros, de que era director o professor George Monteiro. Neste projecto pioneiro participaram apenas dois portugueses; todos os outros participantes eram de língua inglesa, com natural maioria de norte-americanos.

Os dois portugueses eram Jorge de Sena e João Gaspar Simões. O primeiro, que era então *chairman* do Departamento de Espanhol e Português e do Programa de Literatura Comparada da Universidade da Califórnia, Santa Barbara, foi directamente convidado por George Monteiro, que lhe pediu sugestões sobre nomes de outros possíveis participantes, nomeadamente de Portugal. Em carta para George Monteiro escreveu Jorge de Sena: «*As to Portugal, I must say – even if for decades I have not had any personal contact with him – that it seems to me extremely unjust not to invite, as no. 1, Dr. João Gaspar Simões, who is in fact in this world of ours, the dean of Pessoa studies whether we like it or not, and moreover, the critic who first, nearly fifty years ago, proclaimed Pessoa the great poet that even Pessoa himself by then was and was not quite sure of being.*» Sena indicava mais dois nomes «*of the highest category in Pessoa's studies*»: Eduardo Lourenço e José Augusto Seabra.

Foi em Providence que Jorge de Sena e João Gaspar Simões fizeram as pazes. É curioso notar que nessa mesma carta Sena se refere a Jacinto do Prado Coelho (outro dos seus «inimigos de estimação»), como um «*outstanding 'fernandista'*» – nessa altura ainda não se dizia «*pessoano*», termo hoje comum e que – nunca é demais repeti-lo – foi cunhado pelo professor Arnaldo Saraiva.

A comunicação de Jorge de Sena ao Simpósio tinha o título – que se tornou icónico – *Fernando Pessoa. The Man Who Never Was*, e foi publicada pela primeira vez, em tradução portuguesa do Autor, no número 2 da revista *Persona* (Julho de 1978). O conjunto dos doze números desta revista, publicados entre 1977 e 1985, constituem, ainda hoje, uma obra de referência nos estudos pessoanos. Daqui faço um apelo ao professor Arnaldo Saraiva, grande motor desta iniciativa pioneira, para que dela seja feita a reedição que merece.

Em 1983, os pessoanos voltaram a reunir-se nos Estados Unidos para o II Congresso Internacional, desta vez em Nashville, Tennessee. Porquê esta escolha de uma cidade que, além de ser a capital da *country music*, é célebre em toda a América por o seu monumento mais importante ser uma réplica exacta do Parthénon de Atenas, em tamanho natural? Se Pessoa o tivesse visto, este «fingimento» em betão teria certamente feito as suas delícias, mas a verdadeira razão foi o empenho e a «carolice» do professor Alexandrino Eusébio Severino, autor de uma obra pessoana de referência – a tese de doutoramento sobre *Fernando Pessoa na África do Sul* – e que era então director do Departamento de Português na vetusta Vanderbilt University daquela cidade. O Congresso de Nashville caracterizou-se pela abundância de comunicações sobre o *Livro do Desassossego*, que tinha sido publicado pela Ática poucos meses antes.

Em 1986 tiveram lugar em França, na Fundação Royaumont, uns muito interessantes *Encontros sobre Fernando Pessoa*, organizados sob a direcção de Rémy Hourcade, filho de Pierre Hourcade, cronologicamente o primeiro pessoano francês, que conheceu pessoalmente o Poeta em Lisboa e foi o seu primeiro tradutor em França.

Os Encontros de Royaumont tiveram duas facetas interessantes. A primeira foi a intervenção, ao lado de críticos pessoanos como Robert Bréchon, Armand Guibert ou Françoise Laye, de três criadores literários não-especialistas em Fernando Pessoa: os poetas René Tavernier, Claude Esteban e Bertrand Noel. A segunda foi a realização de «oficinas de tradução», nas quais grupos de participantes trabalharam em traduções de poemas de Fernando Pessoa para francês.

Em 1988 teve lugar o IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos, o maior até hoje realizado. Desdobrou-se geograficamente em duas secções: em Abril, a secção brasileira, na Universidade de São Paulo, organizada pela professora Maria Aparecida Santilli; em Novembro, a secção norte-americana, na *Tulane University*, de Nova Orleães, organizada pelo professor Almir Brunetti.

A secção brasileira reuniu o maior número de participantes até hoje registado: 81 participantes com comunicação. A Comissão Consultiva do Congresso tinha 42 membros e a Comissão Organizadora 30 membros. Recordo-me de ver o vastíssimo auditório da USP completamente cheio e nunca mais esqueci um encontro com três jovens estudantes de Teresina, no Piauí, que tinham feito mais de 2000 quilómetros para vir a São Paulo ouvir falar de Fernando Pessoa.

Em Julho de 1997 teve lugar em Cerisy-La Salle, em França, um colóquio com o título «*Pessoa: unité, diversité, obliquité*». Dos 21 participantes que apresentaram comunicações, apenas sete eram portugueses. Entre os presentes, salientou-se um grande nome da intelectualidade francesa: o filósofo, dramaturgo e romancista Alain Badiou.

Em Setembro de 2005, reuniu-se na Universidade de Leipzig um grupo de especialistas pessoanos para comemorar o 70.º aniversário da morte de Fernando Pessoa. O encontro deu origem a um excelente livro de ensaios editado por Steffen Dix e Jerónimo Pizarro, sob o título *A Arca de Pessoa*.

Em 2008 registou-se um novo encontro internacional pessoano num local inesperado: Jerusalém. Organizado pela Hebrew University, este minicongresso teve por tema a heteronímia. Do lado português, participaram Eduardo Lourenço, Richard Zenith e eu próprio. Os participantes israelitas não contribuíram para que eu recorde o encontro como um dos melhores momentos na minha experiência pessoana. Um deles, filósofo e crítico de formação francesa, apresentou uma longa comunicação em que procurou demonstrar o significado semiótico oculto do desprezioso texto que Pessoa escreveu sobre Lisboa – o guia turístico *Lisbon. What the Tourist Should See* – apresentando-o como uma manifestação heteronímica.

Quero referir, finalmente, a magnífica iniciativa de Mariana Gray de Castro ao organizar no King's College de Londres, também em 2008, um colóquio pessoano em que o número de participantes portugueses foi inferior ao de participantes estrangeiros: apenas 7 portugueses contra 10 de outras nacionalidades. A realização deste colóquio marcou a recepção definitiva de Fernando Pessoa no Reino Unido. As comunicações apresentadas foram depois reunidas num volume editado em Inglaterra sob o sugestivo título *Fernando Pessoa's Modernity Without Frontiers*.

Antes de acabar estas pequenas notas, gostaria de lembrar que em 1 de Junho de 1972 – há trinta e oito anos – um conhecido e influente crítico literário publicava no *Diário Popular* um artigo intitulado *A frustração da literatura portuguesa no plano universal*, em que escrevia a propósito de Fernando Pessoa: «*Com o andar dos anos, supomos, a problemática dos heterónimos perderá muito do apreço de que goza hoje em dia. O caso Pessoa irá perdendo na bolsa dos valores universais a cotação de que actualmente goza, a par e passo que for ganhando na cotação dos valores nacionais um mais sólido contexto [...] Deixem passar os anos e verão que o “drama em gente”, o lado exótico do caso Pessoa, desinteressará os estrangeiros. A universalidade da sua obra perderá alguma coisa, mas a sua radical originalidade portuguesa subsistirá: Pessoa tornar-se-á mais nosso do que dos outros.*»

O autor desta profecia totalmente falhada chamava-se João Gaspar Simões...

(Após segunda intervenção de Arnaldo Saraiva)

Gostaria de acrescentar apenas duas notas de pé de página ao que disse há pouco. Nestes Congressos pessoais há sempre momentos altos, para recordar, mas por vezes, há também momentos baixos que são para esquecer.

O momento mais baixo, para mim, aconteceu no Congresso de Nashville, em 1983, com a comunicação sobre a *Mensagem* apresentada por um professor americano, cujo nome é melhor não recordar aqui. O orador defendeu que, na *Mensagem*, Fernando Pessoa exprime, consciente ou inconscientemente os seus próprios conflitos sexuais identificando o seu subconsciente com uma recapitulação poética da História de Portugal. Segundo ele, a *Mensagem* descreve as três fases do acto sexual em que castelos, espadas, gládios e padrões são símbolos fálicos apontando no final para a impotência sexual do poeta. E estes extraordinários disparates ficaram registados nas Actas do Congresso.

Agora, o momento mais alto. Na véspera da abertura do Congresso de Leipzig, no *lobby* do hotel onde estávamos hospedados, o professor Eduardo Lourenço anuncia que precisa de ir para o quarto escrever a comunicação que vai apresentar no dia seguinte. No outro dia, de manhã, aparece com um molho de «folhinhas» que tinha escrito noite adentro na sua extraordinária caligrafia. Vamos para a Universidade, entramos na sala, Eduardo Lourenço pousa as «folhinhas» em cima da mesa e começa a falar, sem olhar para elas uma única vez. E diz, totalmente de improviso, as palavras mais bonitas que ouvi na minha vida sobre Fernando Pessoa e Portugal. Felizmente, alguém do público tinha um gravador e elas ficaram registadas.

Meu querido Eduardo Lourenço – nunca mais me esqueci desse momento.

# Desassossegos Marítimos em Fernando Pessoa: Cinco Marinheiros

*Kenneth David Jackson*

Sou o único homem a bordo do meu barco.  
Os outros são monstros que não falam

SOPHIA DE MELLO BRAYNER

Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, na sua prosa, criaram uma série de personagens estranhos, irreais e fortes, desde o professor Antena, da estranha morte, a Herr Prosit, do jantar muito original, ao banqueiro anarquista, que insiste na sua condição de único autêntico anarquista, ao Dr. Quaresma, cuja capacidade lógica chega a identificar os culpados mesmo antes da investigação. Juntam-se a esses personagens, em vista do significado profundo literário, estético, filosófico e artístico do mar na vida e obra de Fernando Pessoa, cinco marinheiros, igualmente taciturnos e filosóficos, que fazem dos oceanos ambientes de potencialidades irreais. Nas suas condições marítimas de exceção, revelam outras maneiras de ser e de viver, ocupam realidades diferentes. Interessa ao presente estudo o significado profundo misterioso, estético, filosófico e artístico dos personagens marítimos que aparecem, ou são apenas imaginados, desde o ambiente onírico e irreal da peça *O Marinheiro*, à terrível perfeição do longe, à realidade criada unicamente pela vontade no conto «A Perda do Hiata Nada», e à apoteose do marinheiro icónico das viagens portuguesas em *Mensagem*. São todos personagens extraordinários e mágicos, que atravessam os horizontes da percepção, físicos prodigiosos levados por um raciocínio maior, e pelo destino, a pensar e a viver outras realidades.

## *O Marinheiro*

Na sua única peça, *O Marinheiro, de 1913 (Orpheu, n.º 1, Lisboa, Jan-Mar 1915)*, num devaneio filosófico de dúvida epistemológica, Pessoa teoriza a possível existência de um marinheiro, que pode ou não ser verdadeiro, pode ou não ter viajado e pode ou não voltar a uma terra sem nome e a uma torre onde três mulheres e uma defunta velam pela sua aparição na cova que mal se vislumbra da pequena janela de uma torre medieval. É um idílio marítimo sem o mar, de um marinheiro que nunca aparece, mas é considerado a única figura verdadeira da peça. Jogando com ficção e imaginação, no paradoxo que é o teatro estático, emprestado do teatrólogo belga Maurice Maeterlinck (1862-1949),<sup>49</sup> a peça é uma alegoria da eterna espera para desvendar o mistério da existência. As três veladoras vivas enfrentam silêncio, vazio e nada e ao esperar pelo marinheiro, que nunca aparece, levantam dúvidas sobre a cognição, a identidade e até a própria existência. Sofrem de uma crise ontológica provocada pela ideia de que a cons-

<sup>49</sup> *Le Trésor des humbles*, Paris: Societé dv Mercvre de France, 1896.

ciência intelectual existe apenas depois das experiências formadoras, sendo assim uma invenção lírica e maleável do tempo e da memória. Na figura do marinheiro ausente, a peça salienta o poder dos mitos históricos e põe em dúvida a nossa percepção de qualquer realidade.<sup>50</sup> Nunca sabemos se o marinheiro se lembrará das veladoras nem se voltará jamais. A consciência e a memória talvez sejam ilusões e o universo se repete indefinidamente. As veladoras sofrem o horror da impossibilidade de saber ou de sentir, de serem vítimas de uma realidade latente poderosa. O oceano imaginado torna-se imanência de um mistério maior: como saber unir o passado e o presente, a existência e a potencialidade, a plenitude e a perda, o sonho e a realidade, a distância e a proximidade, a solidariedade e a solidão.

Conta a segunda veladora, ao sonhar da passagem de uma vela, que o marinheiro naufragou numa ilha deserta, sem esperança de salvamento ou de voltar à sua terra.<sup>51</sup> É uma irrealidade repetida num devaneio no *Livro de Desassossego*:

Então, na praia rumorosa só das ondas próprias, ou do vento que passava alto [...] entregava-me a uma nova espécie de sonhos [...] como as volutas desrendando-se do mar alçante do fundo de uma grande verdade; tremulamente de um azul oblíquo ao longe, esverdeando na chegada com transparências de outros tons verde-sujos [...] congregando em si todas as ressacas, os regressos à Liberdade da origem, as saudades divinas [...] um corpo de saudade com alma de espuma, o repouso, a morte, o tudo ou nada que cerca como um grande mar a ilha de naufragos que é a vida. (1998, p. 205)

O marinheiro começa então a imaginar e, com o passar dos anos, começa a construir uma nova terra natal. Uma existência virtual substitui a verdadeira, até o ponto do marinheiro duvidar da realidade e da existência da sua vida anterior. Chega a inventar uma juventude no país novo, que nunca teve, o sonho fabricado de felicidade na ilha vira realidade. As outras duas veladoras, ao ouvir a história, de repente sentem-se desejosas de juntar-se ao marinheiro nesse admirável mundo novo. O horror que sentem pela separação da nossa consciência da realidade, porém, é confirmado pela perda do marinheiro, que nunca poderá voltar ao seu país, e também pelo mito que inventou de uma terra paralela e substituta, que poderá ser verdadeira, mas para sempre alongada. Diz o poema «Ó naus felizes, que do mar vago»:

50 Pessoa antecipa a temática da peça *En attendant Godot*, de Samuel Beckett (1953), por quarenta anos.

51 A origem literária dessa idealização de ilha tropical encontra-se em Daniel Defoe (*Robinson Crusoe*, 1719), em *Paul et Virginie* (1787) de Bernardin de Saint-Pierre, nas aventuras de Robert Louis Stevenson (*Treasure Island*, 1883) ou inclusive nas histórias da Índia de Rudyard Kipling (*The Jungle Books*, 1894).

E enquanto ela assim se esquece, tristonha  
Regressam, velas no mar ao longe  
As naus ao porto medieval. (1995, p. 206)

## «Ode Marítima» (*Orpheu*, nº 2 Lisboa, Abr-Jun 1915)

O volumoso poema de Álvaro de Campos, a seguir a peça *O Marinheiro*, é outro relato de uma viagem que nunca aconteceu, cantada por alguém que não sai do cais e talvez nem tenha pronunciado palavra alguma. Tudo é imaginado pelo narrador, num estado de devaneio; entra num estado psíquico quase de hipnose, que começa quando, estando no cais, gira o volante de uma nau imaginária e participa delirantemente na viagem de um Argonauta. Na imaginação do narrador, ao girar o volante, transforma-se num pirata em mares asiáticos, estuprando e saqueando, ou num canibal. Aumenta o estado de êxtase, cheio de sonhos atávicos e orgiásticos. Exulta em devaneios exóticos e encenações dos grandes arquétipos das viagens históricas portuguesas para a África e Ásia:

Toda a vida marítima! tudo na vida marítima! ... As solidões marítimas, como certos momentos no Pacífico... A extensão mais humana, mais salpicada, do Atlântico!

O indico, o mais misterioso dos oceanos todos!... O Mediterrâneo, doce, sem mistério nenhum, clássico... Todos os mares, todos os estreitos, todas as baías, todos os golfos, / Queria apertá-los ao peito, senti-los bem e morrer!

Os episódios de luxúria, pirataria e canibalismo o transportam a um estado de consciência acima do bem e do mal, passando dos limites da moralidade e da sociedade, antes de voltar, exausto, ao cais e à quietude. A sinestesia anima memórias pseudo-históricas, assim como visões de um erotismo náutico violento. É uma realidade excessiva, resultado de uma fúria centrífuga de psiques e almas, dispersos numa viagem estridente e tão primitiva que parece anterior ao ser humano, puro ritmo antes de qualquer significado possível. Ao acompanhar essa viagem em voz lírica furiosa, o narrador vive uma identidade primitiva psíquica, numa tentativa desesperada de existir, independente do seu autor e das suas circunstâncias.



## Dois Contos

Em dois contos incompletos que ficaram inéditos até 2012 e 2015, recuperados e publicados por Ana Maria Freitas – «A Perversão do Longe» (2012, pp. 55-64) e «A Perda do Hiate *Nada*» (2015, pp. 165-186) – os narradores se fascinam por dois marinheiros e aventureiros taciturnos, ambos ligados à África, o primeiro a Madagáscar, onde diz que nunca desembarcou, e o capitão Ayakwamm do Hiate, cujo nome é de origem nairlandesa. Podem ter antecedentes os dois em personagens literários, tanto o «Velho Marinheiro» de Coleridge (1798), o obcecado capitão Ahab, do romance *Moby Dick* (1851) de Melville, como o maldiçoado holandês voador, na ópera de Wagner (1843). Têm os dois marinheiros pessoais um ar de mistério, dedicam-se a teorizações sobre a beleza, o vago e incerto do longe e do ideal, a rejeição da lógica e os domínios da imaginação.

No conto «A Perversão do Longe», o estranho marinheiro, que fora uma vez poeta simbolista, «como um grande pintor exilado pintando [...] as perfeições dos tons imperfeitos do mar», atrai a atenção do narrador quando diz, com os olhos fixados na Outra Margem – «Que belo, a esta hora, o perfil nítido dos montes!» (2012, p. 57). Fascinado pelo ar indefinido e pelos olhos lúcidos do marinheiro, pela «estranha e inquietante beleza das suas obras [...] de paisagens perfeitas, de países impossíveis», o narrador pede-lhe para contar sua vida. Ouve um relato estranho e inesperado, de uma vida governada por impulsos ilógicos e que não distingue entre viagens e sonho de viagens. O marinheiro comparte lembranças de viagens a Madagáscar, a partes da Índia e a uma ilha de Oceânia, lugares onde nunca desembarcou, que nunca viu e que talvez não existam. Escreve, antecipando Alberto Caeiro: «Sou ilógico como o sistema do universo.» (2012, p. 59). Sugere que as suas viagens poderão ter acontecido em outro mundo. Ao viver a mistura de sonho e realidade, com todas as sensações confundidas, a sua auto-descrição resume a condição de Fernando Pessoa poeta:

...como misturei o sonho e a realidade, todas as minhas sensações se misturaram e confundiram em mim... meu desassossego parece-me ser, ainda, a única atitude de alma que me dá algum descanso. Vivi o paradoxo e o absurdo... Não sei como sentir o que verdadeiramente sinto. Não sei como viver a vida que vivi. Sou um monstro de impossibilidades realizadas. (2012, p. 60)

Ao contar as suas viagens talvez imaginadas, o marinheiro confessa sentir dor, ânsia, mágoa e tédio das viagens. Prefere imaginá-las do que ter de fazê-las. Não é a beleza do mar que o marinheiro vê, mas uma realidade única e una, «o mar-beleza [...] beleza e mar eram a mesma coisa». São sentimentos repetidos no poema «A Chave Perdida» («The Lost Key»), d’*O Rabequista Louco*:

Longe da vista da praia!  
Cansado de cada mar!  
As coisas são sempre mais  
Que o mais que possam mostrar.

(Set out from sight of shore!  
Grow tired of every sea!  
All things are ever more  
Than most they seem to be). (1995, p. 388)

O narrador do conto, encantado pela poesia pura do estado do marinheiro, entre o sonho e a viagem, roga acompanhá-lo nessas viagens da imaginação, a Constantinopla, a ilhas da Oceânia, mas é recusado com a curta recusa: «Não [...] O sr. não é belo [...] É feio e cheio de realidade» (2012, p. 62). Rejeitado, o narrador começa a duvidar da realidade do marinheiro; pode ser que tenha sido atraído pela tentação ou perversão do Longe, pelo fantasma daquilo que não se sabe se passou realmente. Talvez o marinheiro fosse apenas a encarnação desse Longe, um sonho dentro do sonho do viver. Frente a um paradoxo irresolúvel, o narrador recomenda uma atitude de indiferença consciente a tudo, como a única maneira de acomodar-se à vida quotidiana.

\*

«A Perda do Hiate *Nada*», história apresentada como duvidosa pelo narrador, volta ao caso de uma viagem, ou não viagem no Hiate fantasma do capitão Ayakwaan, que acaba em naufrágio e tragédia. Pode ser considerado outro dos contos de raciocínio pessoais. Novamente, um capitão fascina o narrador, pela fisionomia triste, pelo caráter forte, pela inteligência e pelo aspecto de melancolia e de desespero. Numa exposição de maestria filosófica, o Capitão prova que o conhecimento científico é superficial, sendo individual. Usando de ideias provavelmente encontradas na obra de Schopenhauer, *O Mundo como Vontade e Representação* (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1818), alega o Capitão que apenas a vontade, por ser inconsciente e impessoal, pode chegar à verdade. E da vontade, apenas a crença é capaz de criar, de fazer ser – ao contrário do imaginar, visualizar, imaginar ou desejar. E essa vontade pura não opera no universo inteiro, mas num subuniverso criado pela vontade. Quem crê cria realidades, no caso, a Hiate *Nada*. Será o Capitão um tipo de super-homem imortal nietzschiano, criador de além-mundos, empenhado em fazer um grande ato de criação, paradoxo supremo, ao criar artificialmente e por força de vontade um mundo real. Assim, a viagem do Hiate *Nada* é uma realidade outra, uma das infinitas realidades que podem ser criadas, todas infinitas, diferentes e afastadas uma da outra. Numa, encontra-se ainda a armada d’El Rei D. Sebastião.

No meio da viagem, o narrador, servindo de médico a bordo, ao examinar pinturas de paisagens exóticas e perfeitas dos lugares impossíveis pelas quais passavam, descobre com pavor e angústia que os quadros eram fotografias, portanto esses lugares fantasma deveriam existir: palácios, castelos, jardins ideais e perfeitos. Percebe também que o mar em que viajam não é mar comum, mas estranhamente perfeito. A beleza era inseparável desse mar, o mar-beleza. Sabe naquele momento que saíra do mundo real, a entrar num novo mundo desconhecido. Vive duplamente na realidade outra desse mar de sonhos verdadeiros, criados pela vontade do capitão Ayakwamm.

Voltando a pensar nas pinturas, o narrador sente-se torturado por dúvidas e avança gritando ao Capitão: «Mas tudo isso, tudo isso *não é real*. Tudo isto não pode ser». Com o grito, com a desconfiança, desfaz-se tudo e o Hiate naufraga naquele instante contra rochedos de estranha beleza. O narrador salva-se nadando até uma ilha deserta, de onde é salvo por um vapor de carreira. Perguntado depois sobre o nome do brigue perdido, não pode dizer senão «Nada», resposta que parecia absurda e falsa. Quando depois o narrador meditava sobre o irreal desta vida, surgia diante dos olhos a figura do capitão Ayakwamm, meio sinistro e meio divino. «A Perda do Hiate Nada» trabalha com a relação entre a consciência e os espaços alternativos, realidades outras, como a viagem pela beleza pura do Hiate Nada, realidade excessiva e frágil, construída pela vontade de criação pura do filósofo-artista Capitão.

## *Mensagem / Mar Português*

Os doze poemas de *Mar Português* não pertencem, da mesma maneira, ao tempo histórico, mas aos segredos dos deuses, personificados pelo Monstrengo, que dialoga com D. João Segundo, ou seja, Adamastor, o gigante cuja paixão fora rejeitada pela deusa Thetis, que o transformou num monte estéril. O tema desses poemas é o alto custo, a perda e a amargura das viagens em termos humanos, capturados em versos que fazem da água do mar lágrimas: «Ó mar salgado, quanto do seu sal / São lágrimas de Portugal.» Partindo da Torre de Belém, os marinheiros ouvem a denúncia d'O Velho do Restelo, lamentando as noivas abandonadas e toda uma geração ausente: «*Quantas noivas ficaram por casar / para que fosse nosso, ó mar.*» Os heróis Bartolomeu Dias e Fernão de Magalhães estão enterrados nas areias da África e Oceânia, Sepúlveda e Leonor em Moçambique, Lourenço de Almeida nas águas de Chaul. Assim desafia-se o monstrengo, com perda e sacrifício, para poder cumprir o destino, possuir o mar e chegar ao fim da terra, ao paraíso. É matéria para um drama de paixão religiosa realizada no poema, «Ascensão de Vasco da Gama». Lá Pessoa compõe uma

ópera barroca sinfónica, narrada na terceira pessoa, cujo cenário é o mundo das viagens, reduzido aos seus elementos essenciais, mar, terra e céu: é o mar-beleza unido ao céu-beleza. A emoção é de alumbramento, frente ao espaço, som e luz de um espetáculo celeste. Através da figura clássica *adynaton*,<sup>52</sup> o céu abre, como tromba de água, para receber a alma do Argonauta. É um teatro marítimo concentrado num momento de misticismo e de êxtase, personificado no último marinheiro elevado pelo mar e pelo destino, virado divindade.

## Conclusão

Com os cinco marinheiros, Pessoa personifica e idealiza o personagem masculino, que entrega-se corpo e alma a um raciocínio e a uma lógica diferentes, desenvolvidos muito acima da norma e aplicados a realidades alternativas superiores. Esses personagens remontam, do lado Vitoriano, a figuras ficcionais como Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle (1859-1930), ou na França às memórias de Eugène François Vidocq (1775-1857) ou aos personagens Monsieur Lecoq (1900), de Emile Gaboriau, ou Arsène Lupin (1905), de Maurice Leblanc, e do outro lado a marinheiros como o capitão Bernard Fokke (1600-1678), identificado com a lenda do holandês voador, ou ao capitão Cook (1728-1779), que encontrou o seu fim no Pacífico.

Da mesma maneira, pode-se considerar, ou debater, o nexos entre esses personagens e os heterónimos, mais completamente biografados. Os marinheiros são personagens porta-vozes de filosofias, obcecados com a procura de uma condição, uma beleza pura de pensamento e de existência, que mal pode ser imaginada, muito além da nossa realidade. Existem graças ao poder da imaginação, navegam em mundos e vidas governados por leis de física e de consciência muito diferentes das vigentes e atuais. Há nisso um assombro, pela audácia e diferença, e algum absurdo, humor e loucura. Em uma variada e ondulante obra, os cinco marinheiros pessoanos abrem novos espaços, encontram na imaginação marítima um caminho à despersonalização e à universalidade, num espaço imaginado de novas dimensões, aberto a outras realidades, ao infinito, aos sonhos e ao mistério.

52 Uma forma de hyperbole levada a extremos quase impossíveis.

## Referências bibliográficas

---

PESSOA, Fernando.

---

\_\_\_\_\_. *Livro do Dessassossego*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998.

---

\_\_\_\_\_. «O Marinheiro» *Poemas Dramáticos*. Notas explicativas e notas de Eduardo Freitas da Costa. Lisboa: Ática, 1952; 1ª publ. in *Orpheu*, nº 1. Lisboa: Jan-Mar 1915.

---

\_\_\_\_\_. *Mensagem*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1934.

---

\_\_\_\_\_. «Ode Marítima. *Poesias de Álvaro de Campos*.» Lisboa: Ática, 1944 (imp. 1993); 1ª publ. in *Orpheu*, nº 2. Lisboa: Abr-Jun 1915.

---

\_\_\_\_\_. «A Perda do Hiato Nada». *A Estrada do Esquecimento e outros contos*, Ana Maria Freitas, ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

---

\_\_\_\_\_. «A Perversão do Longe.» *O Mendigo e outros contos*. Ana Maria Freitas, ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.

---

\_\_\_\_\_. *Poesias*. Nota explicativa de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor. Lisboa: Ática, 1942 (15ª ed. 1995).

---

\_\_\_\_\_. «The Mad Fiddler». *Poesia Inglesa*. Org. e trad. Luísa Freire. Pref. Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte, 1995; 1ª publ. in *O Louco Rabequista*. Organização e tradução de José Blanco de Portugal. Lisboa: Presença, 1988.

# Bernardo Soares Subalterno: Pessoa para lá de Marx

*Madalena Lobo Antunes*

Esta análise pretende ser uma leitura do *Livro do Desassossego* partindo de instrumentos teóricos que, à primeira vista, poderão parecer estranhos à obra. É de notar, porém, que o autor que escreveu «estrangeiro aqui como em toda a parte» tende a fazer também com que os seus críticos e investigadores se tornem «estrangeiros» das próprias ideias. Trabalhar sobre a obra pessoana é confrontar-nos repetidamente com os nossos preconceitos e lugares-comuns teóricos que funcionam como portos-seguros interpretativos. O caso da condição profissional de Bernardo Soares e da sua relação ambivalente com o espaço e com as figuras do escritório do patrão Vasques obrigou-me à fuga desses portos-seguros. Percebi que esta leitura não beneficiaria, pelo menos inicialmente, de uma mediação teórica de um marxista contemporâneo, mas que teria, sim, muito a ganhar de uma aproximação produzida pelo *close reading* dos textos de Fernando Pessoa e Karl Marx. Não tenho ambições de com ela abrir uma porta a uma interpretação abrangente do pensamento político de Fernando Pessoa pois é, no mínimo, problemático, considerar marxista um autor que escreve:

UMA ÁRVORE NÃO VAI a comícios. Uma pedra não tem na ponta da língua (que aliás não possui) tudo o que afinal Karl Marx nunca disse ou quis dizer [...]  
UMA PEDRA é mais interessante que um operário. (PESSOA, 2003, pp. 373374)

Ainda que esta linguagem lapidar e provocadora possa sugerir, por exemplo, a lógica de Alberto Caeiro, essa possibilidade não chega para sustentar a dita análise global nem chega para justificar nem a recusa nem a defesa das ideias de Marx da parte de Pessoa. Ademais, o pensamento político de Pessoa apresenta muitas subtilezas, mas dificilmente conseguiríamos aproximá-lo de algum tipo de defesa do proletariado ou da luta de classes do ponto de vista conceptual. Isto não implica que a obra literária de Pessoa não englobe muitas das figuras, de diversas classes sociais, com as quais teve contacto enquanto habitante de um ambiente urbano heterogéneo. Na sua obra literária descreve a Lisboa que conheceu e até analisa a crueza das imagens que o rodeiam, especialmente nos textos que atribui a Álvaro de Campos e Bernardo Soares.

É no *Livro do Desassossego* que Pessoa desenvolve uma narrativa verdadeiramente urbana e moderna relatando o dia a dia de um empregado de escritório em Lisboa. A partir de 1929, o *Livro do Desassossego* ganha outro protagonista que herda a profissão do anterior, protagonista esse que ganhará cada vez mais consistência ao longo da escrita do livro. Entre Bernardo Soares e Fernando Pessoa há algumas semelhanças. Ambos são trabalhadores do comércio um, guarda-livros, dedicado aos números, e o outro, correspondente comercial, dedicado às letras. Sabemos também que Pessoa manobrou o seu tempo e as suas relações profissionais de maneira a conseguir organizar a sua escrita.

O *Livro do Desassossego* pode ser considerado um livro construído pela posteridade que ganhou consistência enquanto objecto-livro através das várias intervenções editoriais a que foi submetido. Este livro de Pessoa é inseparável da sua condição de empregado de escritório, e talvez também justificado por ela. A função de correspondente comercial implicaria uma capacidade de socialização na qual Pessoa se distinguia, especialmente nas relações com os colegas e os seus superiores, como se pode constatar, por exemplo, no facto de que Pessoa ficaria frequentemente com a chave do escritório ao fim-de-semana e teria assim acesso privilegiado ao papel e às máquinas de escrever para que pudesse dactilografar os seus textos (cf DE SOUSA, 2010, pp. 36-37 e PESSOA, 2003, pp. 106-109). Experiência essa que Soares aparentemente partilhará num dos textos do *Livro do Desassossego*<sup>53</sup>. Bernardo Soares é uma espécie de subFernando Pessoa. Ou seja, muitas das suas experiências quotidianas são semelhantes às de Fernando Pessoa, mas a sua condição humana e social é diferente, é inferior. Soares está mais isolado, vai para Lisboa depois da morte da mãe e do pai, não tem amigos, e a sua escrita ganha, por isso, outra importância. Uma leitura marxista do *Livro do Desassossego* faz sentido porque Bernardo Soares é o seu trabalho e Pessoa fez questão de sublinhar isso. Parece-me ainda evidente que a obsessão de Soares com o patrão Vasques e com os outros colegas com lugares distintos na hierarquia do escritório deve ser analisado ao pormenor, pois aquelas são as personagens da sua vida/livro. Resta-me então esta última hipótese: um trabalhador que abraça a sua alienação é, ainda assim, alienado?

O *Livro do Desassossego* fascina-nos pelas hipóteses de análise que nos coloca. Esses múltiplos prismas contaminam a leitura do livro e podem assoberbar-nos enquanto tentamos relacionar-nos com a estranheza do objecto. Reconhecemos no *Livro do Desassossego* algo declaradamente literário, com elementos que nos são familiares, especialmente quando considerado no contexto da obra pessoana. Depois de conseguirmos finalmente ultrapassar a questão ficcional-autoral (Teive, Guedes e Soares), ficamos presos no purgatório conceptual que é a atribuição do estatuto de «semi-heterónimo» a Bernardo Soares, e que não nos deixa fugir da questão heteronímica. As semelhanças entre Pessoa e Soares, assim como a aproximação autobiográfica que nos tenta, prendem a nossa atenção num aspecto da obra de Pessoa que parece inescapável, a sua qualidade metalinguística. Bernardo Soares escreve. Bernardo Soares escreve um livro. Bernardo Soares escreve um livro para si mesmo. Enquanto nos concentramos nesses factos e nos deixamos seduzir por essa ideia, esquecemo-nos de outro aspecto igualmente relevante para a análise da personagem. Bernardo Soares trabalha.

53 «Sou eu que sozinho no escritório deserto, posso viver imaginando sem desvantagens da inteligência. [...] Estou, não no meu banco alto, mas recostado, por uma promoção por fazer, na cadeira de braço redondos do Moreira.» (PESSOA, 2011, p. 347)

O trabalho de Soares é tão importante que Pessoa decide incluir o seu título profissional no subtítulo, como epíteto, nos textos que publica do *Livro*, como explica Pedro Sepúlveda:

Entre o início de 1929 e o final de 1932, Pessoa publicou vários textos que indica como pertencentes ao *Livro do Desassossego*, na revista *Presença* (PR n.º 27, Jun. 1930 e n.º 34, Nov. 1931), *Descobrimto e Revolução* (cf. as indicações completas em LdD, pp. 566-577), ao longo daquela que terá sido, não só tendo em conta as publicações, a fase mais produtiva de escrita do mesmo. Todos estes textos são acompanhados, com pequenas variações, pela indicação «Trecho | Do «Livro do Desasocego, composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa» (cf. LdD, p. 169), assinados porém, sem excepção, com o nome de Fernando Pessoa. (SEPÚLVEDA, 2013, p. 128)

Enquanto habitante da cidade de Lisboa, Soares entra em diálogo com a cidade e com os seus antepassados literários dos quais se destaca claramente Cesário Verde. Mas, no entanto, é na qualidade de empregado de escritório, e enquanto ajudante de guarda-livros em particular, que desenvolve a sua narrativa de si:

Penso, muitas vezes, em como eu seria se, resguardado do vento da sorte pelo biombo da riqueza, nunca houvesse sido trazido, pela mão moral de meu tio, para um escritório de Lisboa, nem houvesse ascendido dele para outros, para este píncaro barato de bom ajudante de guarda-livros, com um trabalho como uma certa sesta e um ordenado que dá para estar a viver. (PESSOA, 2011, p. 153)

Bernardo Soares descreve o seu trabalho com uma certa dose de ironia. Mas, na realidade, se a «certa sesta» pode ser vista como uma condição de trabalho adormecido, ou seja, um trabalho que Soares consegue fazer semilúcido, é também dessa condição, a de um adormecimento que parece pressupor uma certa alienação, que Soares partirá para a escrita. A alienação de Soares não existe só na sua consciência ou falta dela perante o que o rodeia, é também uma percepção alheia do propósito prático do seu trabalho. A escrita tem lugar a partir desse espaço de adormecimento, mas que é também um espaço de lucidez autoirónica que gera o metacomentário sobre as condições de trabalho. Bernardo Soares é autoconsciente do seu trabalho alienado, transcende, por isso, essa condição e fá-lo através da escrita. Essa evidência vem à tona especialmente nas referências repetidas à hierarquia do escritório, e na sua obsessão com o patrão Vasques:

Todos temos o patrão Vasques, para uns visível, para outros invisível. Para mim chama-se realmente Vasques, e é um homem sadio, agradável, de vez em quando brusco mas sem lado de dentro, interesseiro mas no fundo justo,

com uma justiça que falta a muitos grandes génios e a muitas maravilhas humanas da civilização, direita e esquerda. Para outros será a vaidade, a ânsia de maior riqueza, a glória, a imortalidade... Prefiro o Vasques homem meu patrão, que é mais tratável, nas horas difíceis, que todos os padrões abstratos do mundo. (PESSOA, 2011, p. 55)

Trata-se, portanto, de uma apropriação da figura do patrão Vasques, uma apropriação repetida e obsessiva. Nessa apropriação, Soares transcende a sua condição de subalterno através da comparação. O seu patrão é diferente porque é o «seu» patrão Vasques e é por si construído na sua narrativa. O facto de Vasques ser dono das horas de Soares («Que me é esse homem, salvo o obstáculo ocasional de ser dono das minhas horas, num tempo diurno da minha vida?» (PESSOA, 2011, p. 56) não o preocupa porque uma das formas de transcender essa condição é assumir aquele patrão:

Mais vale, na verdade, o patrão Vasques que os Reis de Sonho; mais vale, na verdade, o escritório da Rua dos Douradores do que as grandes áleas dos parques impossíveis. Tendo o patrão Vasques, posso gozar o sonho dos Reis de Sonho; tendo o escritório da Rua dos Douradores, posso gozar a visão interior das paisagens que não existem. Mas se tivesse os Reis de Sonho, que me ficaria para sonhar? Se tivesse as paisagens impossíveis, que me restaria de impossível? (PESSOA, 2011, p. 189)

Na sua escrita de oposições, entre a arte e a vida, o Patrão Vasques é o símbolo constante do adormecimento profissional que Soares escolhe, de um lugar na hierarquia do escritório, das contas que faz diariamente. Porém, noutros momentos, o desassossego resulta precisamente de uma noção de distância entre si e o trabalho, comparável à descrição que Marx faz do trabalhador alienado. Como explica Marx nos *Manuscritos Económicos e Filosóficos (Economic and Philosophic Manuscripts of 1844)*:

The alienation of the worker in his product means not only that his labor becomes an object, an external existence, but that it exists outside him, independently, as something alien to him, and that it becomes a power on its own confronting him [...]. (MARX, 1988, p. 72)

Essa alienação obriga Soares a reavaliar constantemente a sua relação com o patrão Vasques e a construir literariamente essa relação como outra coisa. Porém, a sua condição de subalterno, num escritório com uma hierarquia fixa, nem sempre é resolvida pacificamente, como se pode constatar noutro trecho do livro:

Parei de trabalhar e não quero mexer-me daqui. Estou olhando para o mataborrão branco sujo, que alastra, pregado aos cantos, por sobre a grande idade da secretária inclinada. Fito atentamente os rabiscos de absorção e distração que estão borrados nele. Várias vezes a minha assinatura às avessas e ao invés. Alguns números aqui e ali, assim mesmo. Uns desenhos de nada, feitos pela minha desatenção. Olho a tudo isto como um aldeão de mataborrões, com uma atenção de quem olha novidades, com todo o cérebro inerte por detrás dos centros cerebrais que promovem a visão. Tenho mais sono íntimo do que cabe em mim. E não quero nada, não prefiro nada, não há nada a que fugir. (PESSOA, 2011, pp. 131-132)

O seu trabalho é alheio, são contas sem vida própria, distantes de uma realidade concreta a que Soares consiga chegar. Mas, ao concebê-las como tal, Soares torna-se mais lúcido no seu trabalho, mesmo que essa realização tenha apenas uma consequência narrativa. Todo o processo, nesse espaço que é o do distanciamento do adormecimento, é um processo automatizado que aparentemente é valorizado por deixar espaço a Soares para fugir: «Devo ao ser guarda-livros grande parte do que posso sentir e pensar como a negação e fuga do cargo.» (PESSOA, 2011, p. 153). É desse espaço de fuga e negação que a escrita nasce. Todavia, Soares sabe que a sua condição profissional é a única que tem realmente, que o liga aos outros e ao exterior, porque não tem laços concretos com mais ninguém. Leva-o a considerar essa distância, essa incapacidade de se identificar com o processo do trabalho, todo o tempo que tem livre para pensar no desassossego, no tédio que resulta das tarefas monótonas que tem de executar e a realização de que o seu tempo não é, de facto, seu, é de outro, do patrão Vasques. Esta problemática é explicada por Marx:

External labor, labor in which man alienated himself, is a labor of self-sacrifice, or mortification, [...] the external character of labor for the worker appears in the fact that it is not his own, but someone else's, that it does not belong to him, that in it he belongs, not to himself, but to another [...]. (MARX, 1988, p. 74)

A aproximação do *Livro do Desassossego* ao pensamento de Marx ganha ainda mais legitimidade quando consideramos a ocupação profissional de Bernardo Soares. Um «guarda-livros» é alguém que trata de contabilidade, de contas, uma função que Marx considera uma síntese do capitalismo, dedicando-lhe até algumas páginas de um subcapítulo no segundo volume do *Capital*:

Apart from the actual buying and selling, labour time is expended in bookkeeping, which absorbs objectified labour such as pens, ink, desks, office paraphernalia. This function, therefore, exacts the expenditure on the one hand of la-

bour power and on the other of instruments of labour. [E, mais adiante no texto], A unity within its circuits, as value in motion, whether in the sphere of production or in either phase of the sphere of circulation, capital exists ideally only in the form of money of account, primarily in the mind of the producer of commodities, the capitalist producer of commodities. This movement is fixed and controlled by bookkeeping, which also includes the determination of prices, on the calculation of the prices of commodities. (MARX, 1997, p. 137)

O guarda-livros é o que determina o preço das mercadorias e que avalia a condição das mesmas perante o mercado. O guarda-livros é um dos principais agentes e símbolos do capitalismo, dos intermediários que se intrometem entre o trabalhador e o fruto do seu trabalho. Bernardo Soares é o ajudante desse agente, o subalterno do operário qualificado capitalista. No entanto, talvez por influência das suas leituras de Cesário, que tornou a profissão de empregado de escritório em algo poético, Soares consegue transcender esta condição e iluminar momentaneamente a sua condição profissional, aproximando-se e ao seu livro dessa condição poética que vê e lê em Cesário. Mas entre Soares e Cesário há, por vezes, um espaço de alienação laboral lúcida aparentemente contraditória:

Às vezes, quando ergo a cabeça estonteada dos livros em que escrevo as contas alheias e a ausência de vida própria, sinto uma náusea física, que pode ser de me curvar, mas que transcende os números e a desilusão. A vida desgostame como um remédio inútil. E é então que eu sinto com visões claras como seria fácil o afastamento deste tédio se eu tivesse a simples força de o querer deveras afastar. Vivemos pela acção, isto é, pela vontade. Aos que não sabemos querer — sejamos génios ou mendigos — irmana-nos a impotência. De que me serve citar-me génio se resulto ajudante de guardalivros? Quando Cesário Verde fez dizer ao médico que era, não o Sr. Verde empregado no comércio, mas o poeta Cesário Verde, usou de um daqueles verbalismos do orgulho inútil que suam o cheiro da vaidade. O que ele foi sempre, coitado, foi o Sr. Verde empregado no comércio. O poeta nasceu depois de ele morrer, porque foi depois de ele morrer que nasceu a apreciação do poeta. (PESSOA, 2011, p. 136)

O poeta pode potencialmente ocupar outro espaço e transpor a leitura do mundo feita por Marx. Porém, para Soares, no caso de Cesário, isso terá dependido da leitura póstuma que outros fizeram da obra. Bernardo Soares tem apenas a vida do escritório, concreta e monótona, e a escrita, composta por gestos solitários potenciais geradores de algo que poderá um dia vir a ser maior que a sua condição de ajudante de guardalivros. O seu livro existe apenas em potência. É no escritório que coexiste, que ocupa um lugar específico, confirmado pela existência de outros, o chefe Moreira, o patrão Vasques, os vários caixeiros.

A descrição do episódio da fotografia de escritório parece sintetizar esta condição:

O sócio capitalista<sup>54</sup> aqui da firma, sempre doente em parte incerta, quis, não sei por que capricho de que intervalo de doença, ter um retrato do conjunto do pessoal do escritório. E assim, anteontem, alinhámos todos, por indicação do fotógrafo alegre, contra a barreira branca suja que divide, com madeira frágil, o escritório geral do gabinete do patrão Vasques. Ao centro o mesmo Vasques; nas duas alas, numa distribuição primeiro definida, depois indefinida, de categorias, as outras almas humanas que aqui se reúnem em corpo todos os dias para pequenos fins cujo último intuito só o segredo dos Deuses conhece. [...] Nunca tive uma ideia nobre da minha presença física, mas nunca a senti tão nula como em comparação com as outras caras, tão minhas conhecidas, naquele alinhamento de quotidianos. Pareço um jesuíta fruste. A minha cara magra e inexpressiva nem tem inteligência, nem intensidade, nem qualquer coisa, seja o que for, que a alce da maré morta das outras caras. Da maré morta, não. Há ali rostos verdadeiramente expressivos. O patrão Vasques está tal qual é — o largo rosto prazenteiro e duro, o olhar firme, o bigode rígido completando. A energia, a esperteza, do homem — afinal tão banais, e tantas vezes repetidas por tantos milhares de homens em todo o mundo — são todavia escritas naquela fotografia como num passaporte psicológico. Os dois caixeiros viajantes estão admiráveis; o caixeiro de praça está bem, mas ficou quase por trás de um ombro de Moreira. E o Moreira! O meu chefe Moreira, essência da monotonia e da continuidade, está muito mais gente do que eu! Até o moço — reparo sem poder reprimir um sentimento que busco supor que não é inveja — tem uma certeza de cara, uma expressão directa que dista sorrisos do meu apagamento nulo de esfinge de papelaria. (PESSOA, 2011, p. 93)

A alienação de Soares, ou para usar a expressão de Marx para uma das consequências últimas do trabalho alienado, o *self-estrangement*, ou *autoalienação*, é *assimilada e assumida ironicamente*. Ela existe e é consciente ocupando assim um espaço para lá da *mundivisão* de Marx. Talvez seja uma alienação levada ao extremo até à *reductio ad absurdum*<sup>55</sup> que, enquanto escrita para ninguém, é um escape e uma confirmação dessa circunstância. Não podemos, no entanto, considerar a condição de ajudante de guarda-livros sem nos lembrarmos de Marx por um lado, e da proposta de modernidade metaliterária que esta leitura do

54 Esta alusão ao «sócio capitalista» pode sugerir um distanciamento da figura. O «sócio capitalista» não dedica as mesmas horas ao escritório que os outros trabalhadores. É uma figura sem corpo, descrita aparentemente em oposição ao Patrão Vasques, sem nome e sem identidade. Interpretar esta adjectivação como uma crítica ao capitalismo alienado, ainda que velada, não me parece inteiramente descabido.

55 Num dos textos do *Livro do Desassossego*, Pessoa escreve apenas a seguinte frase: «A *reductio ad absurdum* é uma das minhas bebidas predilectas.» (PESSOA, 2011, p. 288)

*Livro pode sugerir, por outro. É nos episódios vividos no escritório e na interação com as outras personagens do livro, os colegas de escritório de Soares, que O Livro do Desassossego se torna na narrativa do desassossego ou, melhor ainda, na narrativa da alienação escolhida, no escritório da Rua dos Douradores, em Lisboa.*

## Referências bibliográficas

MARX, Karl. *Economic and philosophic manuscripts of 1844*. Translated by Martin Milligan. 2nd edition. Nova Iorque: Prometheus Books, 1988.

MARX, Karl; ENGELS, Frederick. *Marx & Engels Collected Works: Capital*, Vol. II. Volume 36. Londres: Lawrence & Wishart, 1997.

PESSOA, Fernando.

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

\_\_\_\_\_. *Livro do Desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. Ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio e Alvim, 2011.

SEPÚLVEDA, Pedro. *Os Livros de Fernando Pessoa*. 1.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Babel, 2013.

SOUSA, João Rui de Sousa. *Fernando Pessoa: Empregado de escritório*. 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.



# Atos de Escrita no Livro do Desassossego

Manuel Portela

No *Arquivo LdoD* (2017), o *Livro do Desassossego* foi transformado num texto legível computacionalmente cuja legibilidade maquínica se constitui, ela própria, como um dispositivo gerador de múltiplos atos de fala literários, isto é, de atos que nos permitem experimentar a dinâmica que institui um campo literário. Nessa medida, o *Arquivo LdoD* é uma máquina que nos oferece a possibilidade de descobrirmos processos de escrita e edição cujo horizonte concetual e material é a produção da ocorrência «Livro do Desassossego», isto é, a instanciação da projetualidade autoral e da projetualidade editorial numa obra-livro. A codificação e programação do *Arquivo LdoD* integram funcionalidades de representação genética e crítica que mostram quer o processo cumulativo de escrita e revisão autoral registado nos testemunhos, quer a passagem desse arquivo de documentos a um conjunto de quatro edições, que selecionaram e organizaram interna e externamente o texto de cada um dos testemunhos (PESSOA/PRADO COELHO, 1982; PESSOA/SOBRAL CUNHA, 2008; PESSOA/ZENITH, 2012; PESSOA/PIZARRO, 2010).

A esta componente estritamente editorial e meta-editorial, o *Arquivo LdoD* acrescenta um conjunto de funcionalidades de simulação da performatividade literária, isto é, do campo de relações dinâmicas entre escrita, leitura, edição e livro, com a possibilidade de criação de edições virtuais e de escrita de variações sobre os textos (PORTELA e SILVA, 2016; PORTELA, 2016a e 2016b). Através das funcionalidades de visualização dos originais, comparação de transcrições e edições, criação de edições virtuais e, ainda, de reescrita e recombinação de texto, a meta-representação integra-se na simulação. Ao fazer do *Livro do Desassossego* um objeto legível e manipulável computacionalmente, em múltiplas escalas e a partir de diferentes posições, o *Arquivo LdoD* torna possível fazer experiências com os atos de fala literários. Neste artigo uso o *Arquivo LdoD* para interrogar especificamente os atos de escrita no *Livro do Desassossego*. Por outras palavras: que forma é possível dar à pergunta *o que é um ato de escrita* quando a pergunta é formulada através desta máquina?

## 1. Escrever e sentir

Um dos tópicos do *Livro do Desassossego* diz respeito à relação entre escrever e sentir e, em particular, à implicação da escrita nos processos de consciência do sujeito senciente. A autodescrição do ato de escrita surge no *Livro* como uma das expressões do processo de consciência, sendo tematizado por ambos os narradores – Vicente Guedes e Bernardo Soares. O *sentir-se a sentir*, que espelha a regressão infinita de um sujeito ensimesmado nas suas próprias sensações, transforma-se assim no *sentir-se a escrever*. Na cópia de uma carta para Paris dirigida

a Mário de Sá-Carneiro, datada de 14 de março de 1916, encontramos referências que nos permitem descrever a processualidade interior e exterior dos atos de escrita. Podemos distinguir três camadas nessa processualidade simbólica e material da escrita. Numa primeira camada, através de imagens evocativas poderosas, ocorre a representação de uma determinada consciência do sujeito acerca das suas emoções e sentimentos:

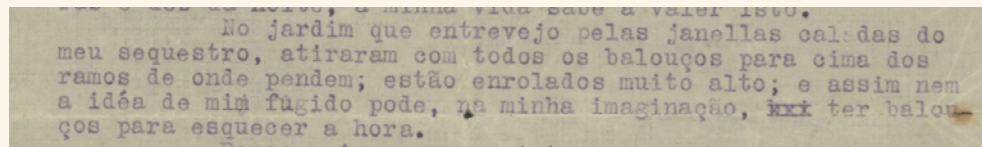


Figura 1. Fac-símile BNP/E3, 114³-35 (pormenor). Arquivo LdoD.

No jardim que entrevejo pelas janellas caladas do meu sequestro, atiraram com todos os balouços para cima dos ramos de onde pendem; estão enrolados muito alto; e assim nem a idéa de mim fugido pode, na minha imaginação, ter balouços para esquecer a hora. (BNP/E3, 114³-35, Arquivo LdoD)

Numa segunda camada, dá-se a presentificação do momento da escrita como experiência textual da impossibilidade de interseção entre sujeito da enunciação e sujeito do enunciado, isto é, da impossibilidade de coincidência entre *ser eu* e *escrever eu*. A recordação do sentimento passado filtra o sentimento presente e a forma particular dessa imaginação sobreposta passado-presente na consciência atual do corpo coincide com o momento de o sujeito se escrever:

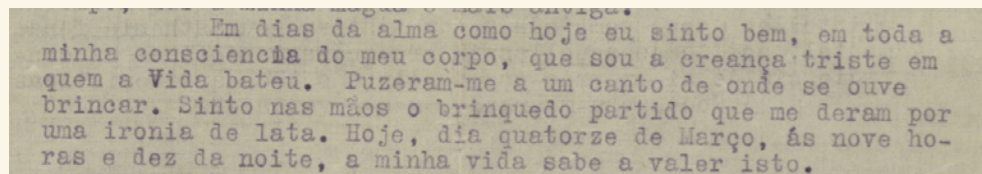


Figura 2. Fac-símile BNP/E3, 114³-35 (pormenor). Arquivo LdoD.

Em dias da alma como hoje eu sinto bem, em toda a minha consciencia do meu corpo, que sou a creança triste em quem a Vida bateu. Puzeram-me a um canto de onde se ouve brincar. Sinto nas mãos o brinquedo partido que me deram por uma ironia de lata. Hoje, dia quatorze de Março, ás nove horas e dez da noite, a minha vida sabe a valer isto. (BNP/E3, 114³-35, Arquivo LdoD)

Por último, numa terceira camada, a consciência integrada daqueles dois processos – isto é, da consciência de si e da consciência da escrita como parte da consciência de si – evidencia-se, para o escritor, como um dos conteúdos do *Livro do Desassossego*:

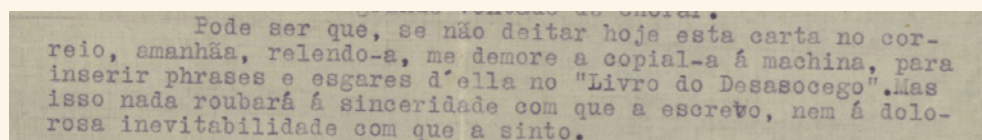


Figura 3. Fac-símile BNP/E3, 114³-35 (pormenor). Arquivo LdoD.

Pode ser que, se não deitar hoje esta carta no correio, amanhã, relendo-a, me demore a copial-a á machina, para inserir phrases e esgares d'ella no «Livro do Desasocego». Mas isso nada roubará á sinceridade com que a escrevo, nem á dolorosa inevitabilidade com que a sinto. (BNP/E3, 114³-35, Arquivo LdoD)

Uma frase como «relendo-a, me demore a copial-a á machina, para inserir phrases e esgares d'ella no “Livro do Desasocego”» indica que Pessoa trabalhou com uma conceção específica do *Livro do Desassossego* – na qual caberiam certas expressões, frases e parágrafos da carta – e, além disso, permite caracterizar também a processualidade corporal e laboral da ação de escrever. Escrever à mão, reler e copiar à máquina são parte da morfologia material e técnica do modo de produção da escrita. Por outro lado, a coimplicação paralelística entre sentir e escrever – «com que a escrevo»/ «com que a sinto» – sugere a ancoragem da significabilidade da escrita num processo de consciência que resulta do sistema de retroações entre escrita e emoção. As «phrases e esgares» a inserir eventualmente no *Livro do Desassossego* seriam expressões sinceras de emoções sentidas e não meros efeitos retroativos de emoções pós-produzidas pela escrita, ainda que o copiá-la à máquina implique, também, a distância do reconhecimento de um efeito de escrita.

O *Livro do Desassossego* poderia assim descrever-se também como um livro da consciência da escrita, isto é, um livro que perscruta os processos cognitivos, perceptivos e verbais que permitem ao sujeito sentir-se e pensar-se através da escrita. Se admitirmos, com António Damásio (2010), que a consciência autobiográfica é um processo emergente complexo que pressupõe os níveis da protoconsciência visceral, a que mantém a homeostase do organismo, e da consciência nuclear, a que mapeia as modificações do organismo na interação com objetos, poderíamos descrever o *Livro do Desassossego* como uma fenomenologia particular da emergência de complexidade a que chamamos consciência autobiográfica – não apenas de um eu que tem memória e um amplo sentimento de si, mas de um eu que emerge no processo de se escrever.

Em lugar de técnicas de imagiologia eletromagnética que permitam detetar os fluxos de oxigénio em certas áreas cerebrais, a observabilidade dos processos de produção de consciência é garantida pela escrita como sistema cognitivo expandido que externaliza nas marcas sobre o papel o sujeito a *sentir-se* e a *pensar-se*. A pronominalização reflexa seria a expressão linguística de um processo neurológico e psíquico, e o ato de escrita um intensificador da linguagem como fenómeno da consciência. A retroação que fecha o circuito neurológico e torna possível a consciência, e portanto a consciência da consciência, surge mediada e amplificada pelo processo de inscrição autográfico e pelo sistema de enunciação que, através dele, institui uma subjetividade.

O efeito de consciência – o efeito através do qual a consciência emerge enquanto consciência de si própria – toma a forma de biograficidade, isto é, de vida de um eu que se torna eu escrevendo-se e do qual a escrita é sinal e signo. Escrever o ato de escrita seria por isso uma das formas de mostrar a natureza emergente dos processos de consciência e a sua vinculação à percepção singular do sujeito que esses processos instituem.

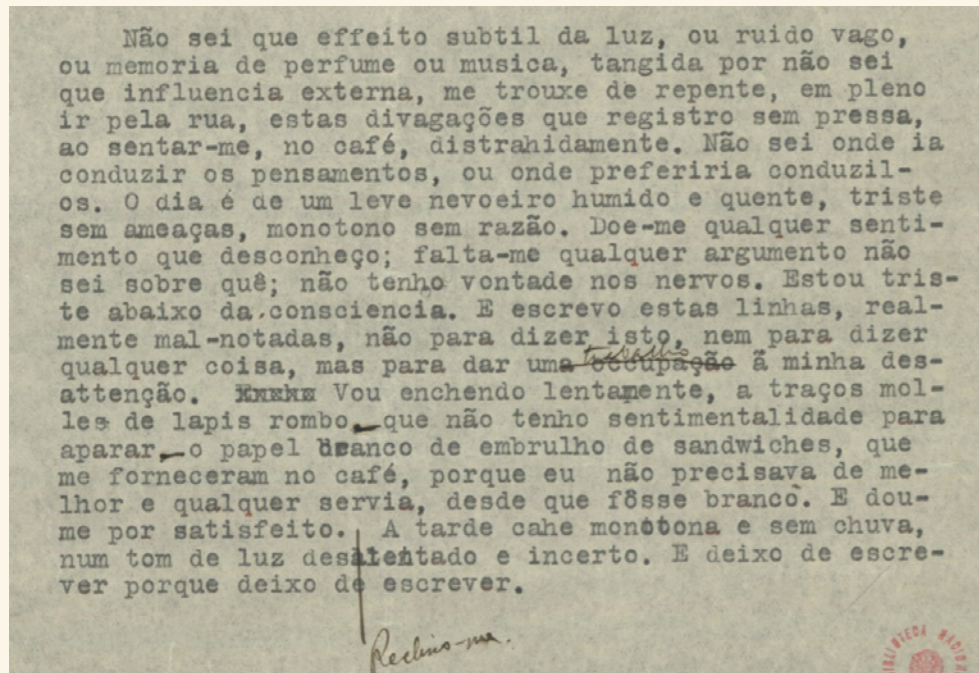


Figura 4. Fac-símile BNP/E3, 1-57<sup>a</sup> (pormenor). Arquivo LdoD.

Não sei que efeito subtil de luz, ou ruído vago, ou memória de perfume ou música, tangida por não sei que influência externa, me trouxe de repente, em pleno ir pela rua, estas divagações que registro sem pressa, ao sentar-me, no café, distraidamente. Não sei onde ia conduzir os pensamentos, ou onde preferiria conduzi-los. O dia é de um leve nevoeiro húmido e quente, triste sem ameaças, monótono sem razão. Dói-me qualquer sentimento que desconheço; falta-me qualquer argumento não sei sobre quê; não tenho vontade nos nervos. Estou triste abaixo da consciência. E escrevo estas linhas, realmente mal notadas, não para dizer isto, nem para dizer qualquer coisa, mas para dar um trabalho à minha desatenção. Vou enchendo lentamente, a traços moles de lapis rombo — que não tenho sentimentalidade para aparar —, o papel branco de embrulho de sandwiches, que me forneceram no café, porque eu não precisava de melhor e qualquer servia, desde que fosse branco. E dou-me por satisfeito. Reclino-me. A tarde cai monótona e sem chuva, num tom de luz desalentado e incerto... E deixo de escrever porque deixo de escrever. (PESSOA, 2012, pp. 102-103)

Neste parágrafo, a observação-participante acerca do ato de escrita invoca a aleatoriedade da cadeia de sensações e percepções que desencadearam a ação de escrever como um efeito da reverberação do mundo imediato na consciência. Ao mesmo tempo, a notação do trabalho da escrita descreve etnograficamente a cena da escrita – «[e] escrevo estas linhas», «para dar um trabalho à minha desatenção», «[v]ou enchendo lentamente», «a traços moles de lapis rombo», «o papel branco de embrulho de sandwiches», «que me forneceram no café». Forma particular das inscrições, disposição íntima e ritmo do corpo, instrumento e suporte da escrita, lugar físico e social onde decorre. Por último, a oscilação repetida entre o presente da observação e o presente da escrita mostra que a consciência de estar a escrever se torna num dos conteúdos principais da consciência. A frase «[e] deixo de escrever porque deixo de escrever» não é mera autodescrição que assinala o final do texto, é sobretudo a evidência do texto como registo da temporalidade de um ato presentificado de escrita que tem de se interromper, e em cuja interrupção significativa e significado parecem estar por breves instantes sincronizados.

## 2. Sinais e signos da escrita

Quando consideramos os testemunhos como atos de escrita, isto é, testemunhos de ações que criam aquilo que escrevem, surgem duas hipóteses para caracterizar o *Livro do Desassossego*. Por um lado, os testemunhos são *sinais de um ato de escrita particular*, isto é, sinais de uma duração biológica (*bio-gráfica*) de um ato concreto de escrita, que permite ao sujeito concentrar a sua atenção durante um certo período de tempo e mover a mão com a caneta ou com o lapis sobre o papel ou sobre o teclado da máquina de escrever. Os testemunhos são registos gráficos de um corpo que escreve. São provas escritas da escrita. Por outro lado, os testemunhos são *signos de atos de escrita*, isto é, representações de sensações e percepções coincidentes com o momento da escrita e que, por isso, realçam esse momento. Considerados neste duplo sentido, os textos do *Livro* seriam signos do acesso intensificado do sujeito à sua própria consciência de sujeito e sinais dos atos de escrita através dos quais esse processo se autografou.

A presença física do ato escrita, através da inscrição e da consciência da inscrição, torna-se determinante na instituição de uma lógica fragmentária na obra: de cada vez que começo a escrever, isto é, de cada vez que um sujeito ou uma voz se instanciam através da escrita, é o próprio ato de escrita enquanto sinal e enquanto signo que se inscreve sobre o papel. A presentificação de um momento de sensação e percepção que é coextensivo com o momento da escrita, isto é, a existência de um desdobramento que transforma a consciência (incluindo a

consciência da escrita) no próprio conteúdo da escrita, determinariam a materialidade linguística e documental do texto: *um conjunto limitado de parágrafos que pode ser fisicamente produzido de forma contínua* segundo os ritmos circadianos de um corpo que escreve. Este conjunto de frases e parágrafos ocupa, geralmente, uma parte de uma folha, ou uma ou duas folhas, ou uma sequência limitada de pequenas folhas, e a sua extensão corresponde, na maioria dos casos, a *um único ato de escrita*, ainda que sujeito a maiores ou menores revisões posteriores.

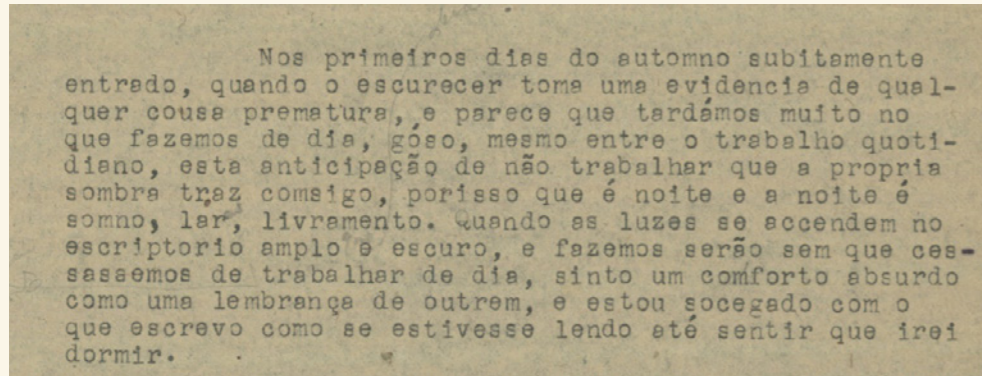


Figura 5. Fac-símile BNP/E3, 3-22r (pormenor). Arquivo LdoD.

Nos primeiros dias do outono subitamente entrado, quando o escurecer toma uma evidência de qualquer coisa prematura, e parece que tardámos muito no que fazemos de dia, gozo, mesmo entre o trabalho quotidiano, esta antecipação de não trabalhar que a própria sombra traz consigo, por isso que é noite e a noite é sono, lares, livramento. Quando as luzes se acendem no escritório amplo que deixa de ser escuro, e fazemos serão sem que cessássemos de continuar trabalhando de dia, sinto um conforto absurdo como uma lembrança de outrem, e estou sossegado com o que escrevo como se estivesse lendo até sentir que irei dormir. (PESSOA, 2012, p. 72)

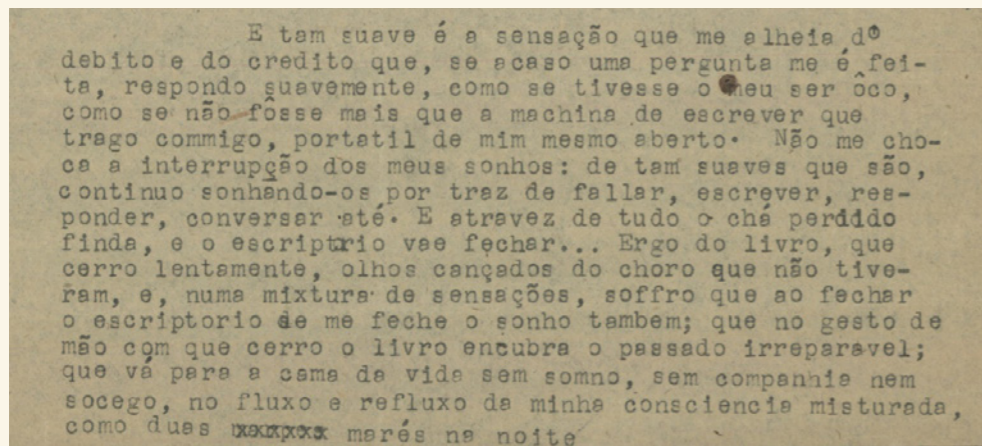


Figura 6. Fac-símile BNP/E3, 3-22r (pormenor). Arquivo LdoD.

E tão suave é a sensação que me alheia do débito e do crédito que, se acaso uma pergunta me é feita, respondo suavemente, como se tivesse o meu ser oco, como se não fosse mais que a máquina de escrever que trago comigo, portátil de mim mesmo aberto. Não me choca a interrupção dos meus sonhos: de tão suaves que são, continuo sonhando-os por trás de falar, escrever, responder, conversar até. E através de tudo o chá perdido finda, e o escritório vai fechar... Ergo do livro, que cerro lentamente, olhos cansados do choro que não tiveram, e, numa mistura de sensações, soffro que ao fechar o escritório se me feche o sonho também; que no gesto da mão com que cerro o livro encubra o passado irreparável; que vá para a cama da vida sem sono, sem companhia nem sossego, no fluxo e refluxo da minha consciência misturada, como duas marés na noite negra, no fim dos destinos da saudade e da desolação. (PESSOA, 2012, p. 72)

Nestes dois parágrafos de um texto datilografado, a saliência do presente da sensação, desencadeada pelo trabalho no escritório quando escurece mais cedo, em sobreposição com outras sensações de tranquilidade recordadas, serve para acentuar a «consciência misturada» de um eu que se observa como desprovido de ser – «como se não fosse mais que a máquina de escrever que trago comigo, portátil de mim mesmo aberto». A sensação deste «ser oco», cuja emergência enquanto sentimento de si é mera função da escrita e dos seus processos de imaginação, depende, tal como noutros textos do *Livro*, da profunda saliência da sensação do presente como conteúdo da escrita. O reverso do vazio significativo do eu-escrito seria a presença do presente do eu-que-escreve.

A natureza semiestruturada e fragmentária do *Livro do Desassossego* decorreria da presença material e biológica do ato de escrita, isto é, de uma ação do organismo com uma certa duração e etiologia, dependente da fisicalidade de um conjunto de ações corporais. De cada vez que o sujeito se dispõe a escrever, a sensação e a perceção dos objetos da escrita misturam-se com a sensação e a perceção do ato de escrever, fazendo de cada fragmento de escrita também um registo do próprio ato de escrita. A fragmentação do *Livro* resultaria deste processo sempre recomeçado de presentificar a escrita, trazendo para dentro do texto a biograficalidade que torna possível ao sujeito escrever e escrever-se: escrever o sujeito, escrever o mundo, escrever a escrita. A consciência de estar a escrever torna-se num conteúdo determinante do *Livro*, mesmo quando essa reflexividade está diluída ou dispersa noutros pensamentos ou mesmo quando a escrita se tornou num hábito quase automático e inconsciente.

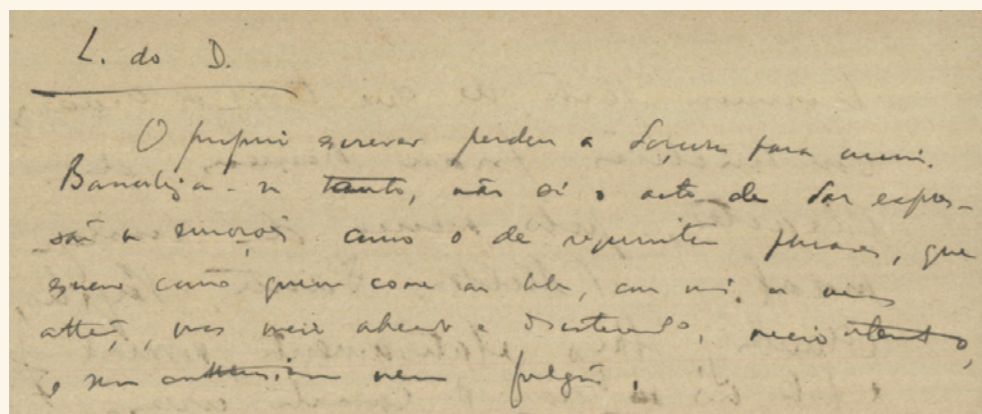


Figura 7. Fac-símile BNP/E3, 9-11 (pormenor). Arquivo LdoD.

O próprio escrever perdeu a doçura para mim. Banalizou-se tanto, não só o acto de dar expressão a emoções como o de requintar frases, que escrevo como quem come ou bebe, com mais ou menos atenção, mas meio alheado e desinteressado, meio atento, e sem entusiasmo nem fulgor. (PESSOA, 2012, p. 416)

A ação de escrever é uma ação corporal cujo ritmo circadiano o *Livro* permite observar, já que os atos de escrita que contém resistem à incorporação numa macroestrutura textual ou narrativa que apagasse completamente a sua evidência enquanto registo do ato de escrever. É como se, de cada vez que escreve, Pessoa se visse dominado pela consciência de estar a escrever e pelas condições físicas que permitem que um ato de escrita tenha apenas uma certa duração, determinada pelos limites de atenção e de esforço do corpo que escreve o momento em que escreve. Cada texto é uma reiteração e um recomeço do processo, resultando em dispersão e proliferação, quando observado no seu resultado documental, semântico e narrativo. O fragmento seria a evidência gráfica da escrita como ação biográfica, quer dizer da possibilidade de a vida se escrever através de um organismo consciente. Escrever alarga a homeostase do organismo ao sistema formado pelo seu corpo e pelas inscrições produzidas pelo seu corpo, como se a sensação de si proviesse do instrumento de escrita:

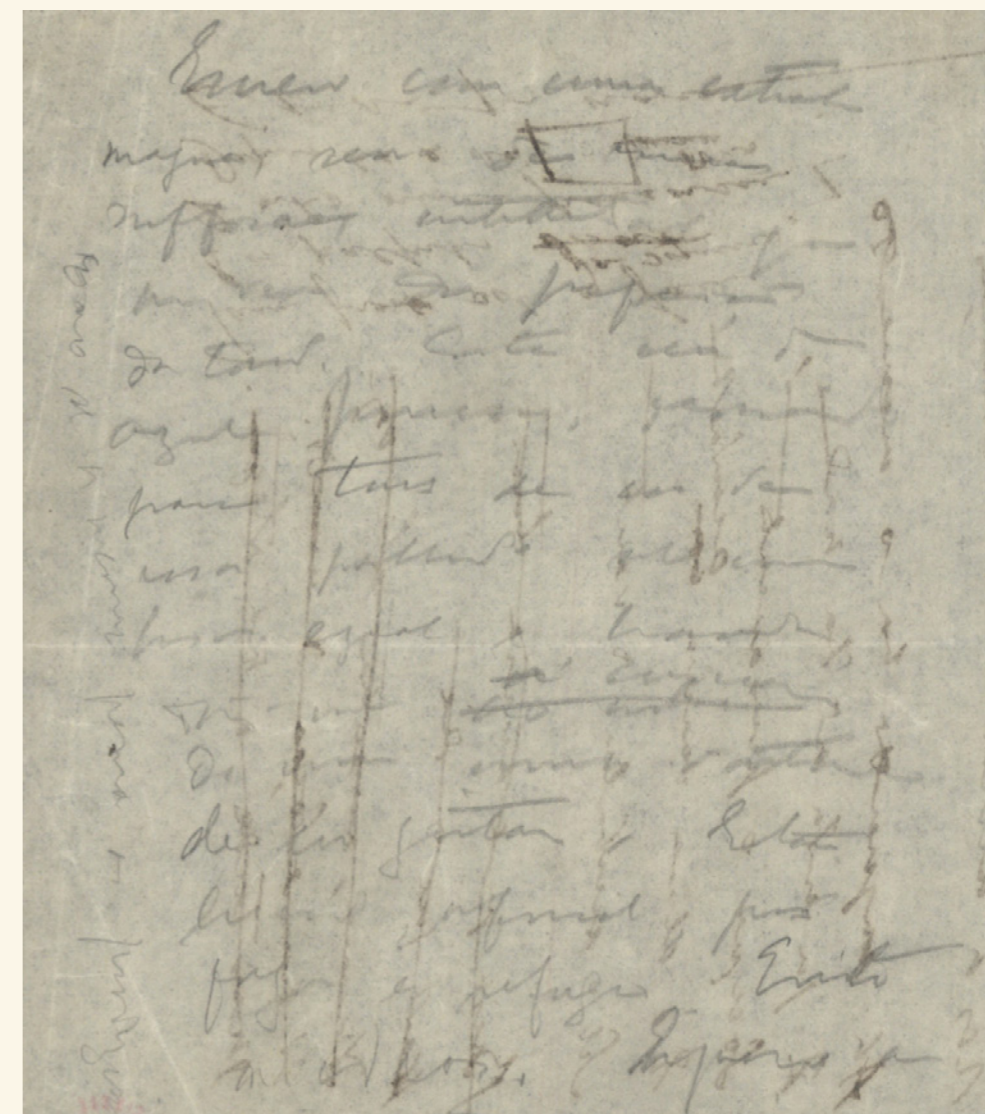


Figura 8. Fac-símile BNP/E3, 60A-22v (pormenor). Arquivo LdoD.

Escrevo com uma estranha mágoa, servo de uma sufocação intelectual, que me vem da perfeição da tarde. Este céu de azul precioso, desmaiando para tons de cor-de-rosa pálido sob uma brisa igual e branda, dá-me à consciência de mim uma vontade de eu gritar. Estou escrevendo, afinal, por fuga e refúgio. Evito as ideias. Esqueço as expressões exactas, e elas brilham-se-me no acto físico de escrever, como se a mesma pena as produzisse. (PESSOA, 2012, p. 64)

A descrição referencial do mundo exterior («perfeição da tarde», «céu de azul precioso», etc.) é dada através da sensação da sua percepção, aproximando-a da sensação da própria subjectividade – um (mundo) e outra (sensação do mundo) sempre coados pelo filtro da consciência («consciência de mim»). A exatidão das expressões parece assim ter sido produzida pela pura exterioridade do ato de escrita, revelando o ato de escrever como um elemento do sistema cognitivo expandido (VAN HULLE, 2014) que suplementa os processos de retroação a partir dos quais emerge a consciência senciente: «Esqueço as expressões exactas, e

elas brilham-se-me no acto físico de escrever, como se a mesma pena as produzisse.» É esta presença poderosa do ato físico de escrever e das imagens milimétricas, produzidas de fora para dentro, que permitem perceber os atos de escrita no *Livro* como um modelo dos processos de consciência.

Na medida em que cada momento de escrita é a iteração deste processo, isto é, de um ato físico de escrita que se regista a si próprio no acontecer autográfico da sua enunciação, o *Livro do Desassossego* seria uma coleção de atos de escrita, definíveis pela sua ação enquanto escrita ensimesmada no seu próprio presente. Por isso, a presentificação da sensação que acompanha o ato de escrita se torna tão frequente: a coincidência da sensação com a consciência da sensação e de ambas com a ação de escrever encenam o próprio ato de escrita como manifestação fenomenológica da consciência. Tornam assim observável e sentível, através da escrita, a retroação que me permite ver, sentir, pensar e escrever em segundo grau, isto é, ver-me a ver-me, sentir-me a sentir-me, pensar-me a pensar-me, escrever-me a escrever-me.

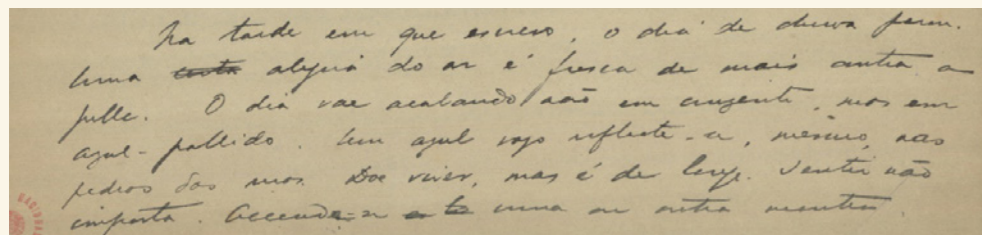


Figura 9. Fac-símile BNP/E3, 2-20 (pormenor). Arquivo LdoD.

Na tarde em que escrevo, o dia de chuva parou. Uma alegria do ar é fresca de mais contra a pele. O dia vai acabando não em cinzento, mas em azul-pálido. Um azul vago reflecte-se, mesmo, nas pedras das ruas. Dói viver, mas é de longe. Sentir não importa. Acende-se uma ou outra montra. Em uma outra janela alta há gente que vê acabarem o trabalho. O mendigo que roça por mim pasmaria, se me conhecesse. (PESSOA, 2012, p. 202)

### 3. Atos de escrita no Arquivo LdoD

Peter L. Shillingsburg (2006) propôs uma teoria geral dos atos de escrita [«script acts»] nos processos de transmissão textual para sublinhar a singularidade de cada instanciação de uma obra, seja nas suas versões autorais seja nas suas versões editoriais. Qualquer instanciação material de uma obra pressupõe uma cadeia de atos de escrita que configuram a historicidade particular da sua forma à medida que é produzida e reproduzida ao longo do tempo. Por outras palavras: cada forma textual seria um testemunho de um conjunto de atos de escrita específicos, «each leaving its record in manuscripts, proofs, books, revisions, reprintings, and translations» (50). Sob este ponto de vista teórico, o *Arquivo LdoD* po-

deria descrever-se como uma meta-representação de dois tipos de atos de escrita: atos de escrita autorais, como os que foram descritos nas duas secções anteriores; e atos de escrita editoriais, isto é, as intervenções editoriais particulares que estão registadas em quatro das edições da obra. Além disso, às intervenções de transcrição, seleção e organização realizadas pelos editores sobre os atos de escrita registados nos testemunhos autorais, haveria ainda a acrescentar os atos de composição e paginação que originaram as formas impressas do livro nas suas várias edições. É este sistema múltiplo de inscrições que permite instanciar a obra num texto e num livro específicos.

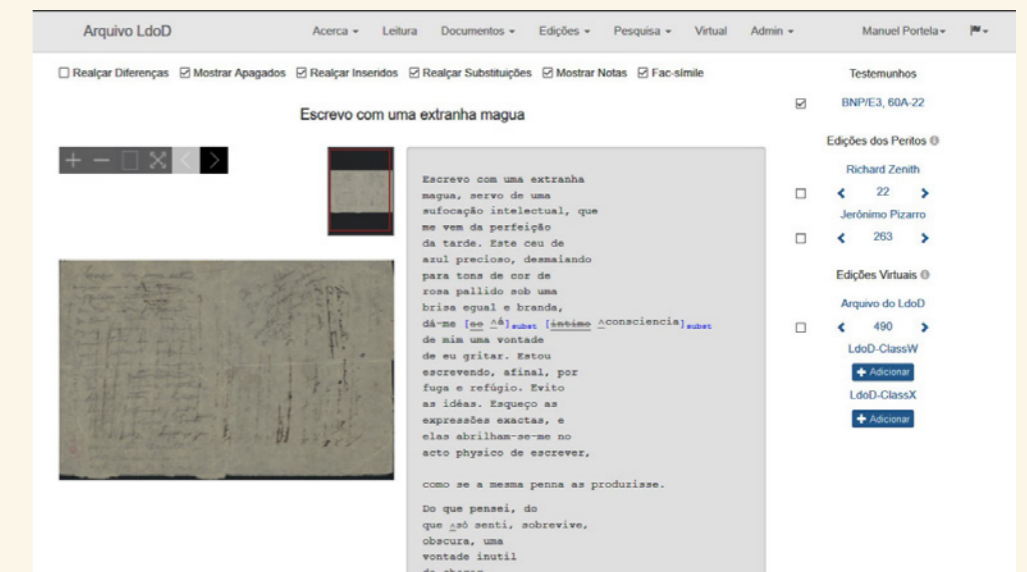


Figura 10. Arquivo LdoD: interface de visualização e comparação edições.

Ao colocar no mesmo plano comparativo os fac-símiles dos testemunhos autorais, novas transcrições desses documentos e transcrições de quatro versões editoriais dos documentos, o *Arquivo LdoD* torna possível observar o modo como cada uma delas reinscreve o arquivo autoral. Deste modo, as novas transcrições e as quatro edições são consideradas no *Arquivo LdoD* enquanto modos de produção do *Livro do Desassossego* – atos de escrita no sentido proposto por Shillingsburg –, isto é, versões textuais que rematerializam uma determinada ideia da obra. O menu de comparação de transcrições permite relacionar os dois planos de produção textual – o plano autoral e o plano editorial – quer a nível microtextual, isto é, na granularidade das variações internas a cada unidade textual, quer a nível macrotextual, ou seja, na divisão e posição relativa de cada unidade textual no conjunto do *Livro*. A interpretação pelos editores dos processos de escrita ou de reescrita autoral – por exemplo, nos casos em que há vários testemunhos atribuíveis a uma mesma sequência, ou quando alguns desses testemunhos são versões parcialmente idênticas de um mesmo texto – torna-se observável através da meta-representação da seleção e organização editorial, revelando a performatividade do processo editorial enquanto modo específico de reinscrição de um ato de escrita anterior.

Quando formulada através do *Arquivo LdoD*, a pergunta *o que é um ato de escrita no Livro do Desassossego* teria três respostas distintas, mas correlacionáveis. A primeira resposta: um ato de escrita é uma inscrição que se autodocumenta e de que os fac-símiles digitais constituem uma representação. A componente genética do *Arquivo LdoD* procura modelar a topografia e a temporalidade dessas inscrições através de uma transcrição que re-representa os testemunhos (cancelados, substituídos, acrescentados, variantes, etc.). A segunda resposta: um ato de escrita, entendido como uma certa duração de um processo contínuo e ininterrupto de escrita, é uma das unidades compositivas do *Livro do Desassossego*. Na medida em que a consciência de estar a escrever se constitui narrativamente enquanto manifestação da consciência senciente (tematizada em diversos textos do *Livro do Desassossego*), e na medida em que muitos textos tentam presentificar o conteúdo percetual da consciência no momento de escrita, cada ato de escrita é condicionado pelo recomeço e iteração deste processo mais do que pela continuação narrativa do conteúdo de textos anteriores. A aparente fragmentação do conjunto dos textos regista a processualidade dos atos de escrita como conteúdo da escrita. A terceira resposta: um ato de escrita, na aceção alargada referida acima, é a intervenção particular que, em cada edição, resulta numa determinada transcrição e sequenciação de textos.

Assim, é a processualidade do ato de escrita como evidência autográfica e introspectiva dos processos de consciência que os testemunhos autodocumentam *também na sua forma material e textual específica*: um conjunto grande de folhas soltas contendo sequências de parágrafos que formam textos com um grau significativo de modularidade, ainda que vários núcleos, escritos em momentos diversos, sejam semanticamente solidários entre si e obedeçam a grafotropias diferentes. O amplo espaço de intervenção na edição e reedição do texto da obra depende daquelas características documentais e textuais, que tornam possível continuar a constelar os textos em redes de relações variáveis e apenas semi-determináveis. De certo modo, a semi-heteronimidade de Bernardo Soares seria uma outra figuração da *escrita em ato*: no intervalo oco da linguagem, o ser de Bernardo Soares mantém um vínculo com o sistema percetual e sensorial do organismo que o escreve e cujo sentir-se a escrever é dado pela presentificação da consciência enquanto escrita. Como se, nessa semi-heteronimização, a distância entre ser e enunciar pudesse ser atravessada, momento a momento, através da reiteração circadiana e corporal de atos de escrita.

## Referências bibliográficas

---

DAMÁSIO, António. *Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain*. Nova Iorque: Pantheon Books, 2010.

---

PESSOA, Fernando.

---

\_\_\_\_\_. *Livro do Desasocego*. Ed. Jerónimo Pizarro. *Edição Crítica das Obras de Fernando Pessoa, Vol. XII* (Tomos I e II). Lisboa: IN-CM, 2010.

---

\_\_\_\_\_. *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*. Recolha e transcrição dos textos de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha. Pref. e org. Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática [2 vols.], 1982.

---

\_\_\_\_\_. *Livro do Desassossego por Vicente Guedes, Bernardo Soares*. Leitura, fixação de inéditos, organização e notas de Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Relógio d'Água, 2008.

---

\_\_\_\_\_. *Livro do Desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. Ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.

---

PORTELA, Manuel, e António Rito Silva (orgs). *Arquivo LdoD: Arquivo Digital Colaborativo do Livro do Desassossego*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, 2017. URL: <https://ldod.uc.pt/>

---

PORTELA, Manuel, e António Rito Silva. «Fernando Pessoa's *Book of Disquiet* as a Dynamic Digital Archive.» *Edizioni Critiche Digitali: Edizioni a confronto/ Digital Critical Editions: Comparing Editions*. Eds. Paola Italia and Claudia Bonsi. Roma: Sapienza Università Editrice, 2016, pp. 37-50.

---

PORTELA, Manuel.

---

\_\_\_\_\_. «Writing the Archive: An Experiment in Literary Self-Consciousness.» *Gamma: Journal of Theory and Criticism*. 23 (2016a): pp. 15-32.

---

\_\_\_\_\_. «A Simulação da Performatividade Literária no Arquivo LdoD.» *Cultura e Digital em Portugal*. Orgs. José Luís Garcia, João Teixeira Lopes e Teresa Duarte Martinho. Porto: Afrontamento, 2016b, pp. 89-101.

---

SHILLINGSBURG, Peter L. *From Gutenberg to Google: Electronic Representations of Literary Texts*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

---

VAN HULLE, Dirk. *Modern Manuscripts: The Extended Mind and Creative Undoing from Darwin to Beckett and Beyond*. Londres: Bloomsbury Academic, 2014.



# Fernando Pessoa e António Mora, em Tempos de Guerra

*Manuela Parreira da Silva*

O tema desta comunicação impôs-se-me, de certa forma, ao reler o já velho artigo de Georg Lind, «Fernando Pessoa perante a primeira guerra mundial» (LIND, 1981) – uma das raras abordagens a esta vertente da obra pessoana. Aí, o autor – responsável, com Jacinto do Prado Coelho, pela publicação pioneira dos inéditos da «arca» – anota que Fernando Pessoa escreveu oito poesias relacionadas com a Grande Guerra, poesias repartidas entre si e os três heterónimos – «Ode Marcial» de Álvaro de Campos; «Os Jogadores de Xadrez» e «Prefiro rosas, meu amor, à pátria» de Ricardo Reis; um dos *Poemas Inconjuntos* de Alberto Caeiro, «A guerra que aflige com os seus esquadrões o mundo»; «O Menino de sua mãe» e «TOMAMOS A VILA DEPOIS DUM INTENSO BOMBARDEAMENTO», de Fernando Pessoa ele-mesmo, além de dois longos poemas em inglês, «Salute to the Sun's entry into Áries/ Saudação à entrada do sol em Áries» e um poema sem título, «Now are no Janus'temple doors thrown wide / Do tempo de Jano os portais já não abrem»<sup>56</sup>.

Georg Lind demora-se na análise destas composições que tratam da guerra e dos seus horrores, na sua generalidade, e não explicitamente da guerra de 14-18. Mas as datas em que foram escritas, entre 1915 e 1917, permitem ao autor encontrar aí alusões à guerra que, então, devastava a Europa. No primeiro destes poemas em inglês, por exemplo, pode ler-se: «A nossa mente igualmente abalada.../ Não sabemos a força a que recorrer/ Ou em que lado da verdade crer. // Ah! Todos os lados em guerra têm razão» (PESSOA, 2000, p. 129). Mais adiante: «Tecei grinaldas de tão estranha flor, / Que até Dezembro ela possa durar / E que aos pés do Fado ireis então depor» (*ibid.*, p. 131). E no segundo, Fernando Pessoa fala do modo como a guerra moderna é agora científica: «O bélico gesto, em ciência transformado / Desdenha do ideal eterno que se ajustas / À batalha com elmo e armadura» (*ibid.*, p. 39).

Lind vê também no referido poema de Caeiro, de 24-10-1917, um apelo à paz. Afirma, porém, que «esta é a última palavra acerca da guerra. Nunca mais [Fernando Pessoa] voltou a falar nela, nunca mais quis lembrar-se nos restantes dias da vida» do conflito (LIND, 1981, p. 445).

Foi esta afirmação que me decidiu francamente a retomar o tema. De facto, Pessoa escreveu muitos outros poemas sobre a guerra. O estado actual da arte permite-nos dizê-lo sem hesitação. Lembro apenas, a título de exemplo, um conjunto de cerca de uma centena de quadras, estas, sim, com referência explícita à guerra de 14-18, publicado pela primeira vez em 1989 por Pedro Teixeira da Mota, em *Poesia Mágica, Profética e Espiritual*.

<sup>56</sup> Utilizo a tradução de Luísa Freire (PESSOA, 2000).

Nestas quadras, escritas de forma avulsa e que foram objecto de arranjos diversos, de acordo com diferentes editores, Fernando Pessoa põe as palavras na boca de um cego (ao jeito daqueles cegos nómadas que, há algumas décadas, ganhavam a vida cantando versos, informando e comentando os acontecimentos que estavam na ordem do dia). É este cego que afirma: «Tenho a noite em cima dos olhos / Mas não dentro da cabeça.» ou «A cegueira que Deus me pôs/ É um modo de luz me dar» (PESSOA, 2005, p. 34), justificando assim a sua clarividência e o carácter profético de uma parte significativa das quadras:

O fado cantado à guitarra  
Tem um som de desejar.  
Vejo o que via o Bandarra,  
Não sei se na terra ou no ar. (*ibid.*, p. 43)

Como o Bandarra das Trovas, este cego anuncia o regresso do Encoberto, de D. Sebastião e do Quinto Império:

Vejo o Encoberto voltar,  
Vejo Portugal subir,  
Há uma claridade no ar  
E um sol no meu sentir. (*ibid.*, p. 35)

Até que para o lado da barra  
Há-de vir um grande clarão,  
E voltar, como diz o Bandarra,  
El-Rei Dom Sebastião.

Mas o Quinto Império há-de vir  
Prometido a Portugal. (*ibid.*, p. 33)

Curiosamente, o D. Sebastião redentor toma, por vezes, à semelhança do que acontece no conhecido poema de 1920, «À Memória do Presidente-Rei», a figura de Sidónio Pais:

Um dia o Sidónio torna.  
Estar morto é estar a fingir.  
Quem é bom pode perder a forma  
Mas não perde o existir.» (*ibid.*)

Um Sidónio que surge, por sua vez, como contraponto a Afonso Costa – representando cada um, por assim dizer, as duas faces de Portugal perante a guerra:

Quem é bom nunca é feliz,  
Quem é mau é que tem razão;  
O Afonso está em Paris  
E o Sidónio num caixão. (*ibid.*, p. 32)

Afonso Costa, um dos políticos responsáveis pela entrada de Portugal na guerra, com o envio de um Corpo Expedicionário de 30 000 homens para a Flandres; Sidónio Pais, o germanófilo, que não concordaria com o alinhamento do exército nacional ao lado dos Aliados e que, guindado ao poder em 1917, é acusado de travar o *roulement* das tropas, apressando a sua derrota.

Fernando Pessoa, adversário assumido da política de Afonso Costa, não perde aqui a oportunidade de satirizar, de forma assaz crua, o resultado trágico da participação portuguesa na contenda. São muitas as quadras em que o cego, autêntica *vox populi*, clama não só contra Afonso Costa, mas contra todos os seus comparsas. Vejamos alguns exemplos:

Venderam a pátria aos bocados,  
Vai tudo para o estrangeiro,  
Mandaram-nos como degredados  
Para a guerra □

Tu olhas para a tua desgraça,  
Pobre mãe, que estás só no (teu) lar?  
Pede ao Afonso que faça  
Teu filho ressuscitar.

Sem braços para qualquer obra,  
Nem podes limpar o choro.  
O Norton que te descubra  
Dois braços, que podem ser de ouro. (*ibid.*, pp. 36-37)

Assim, no canto do cego, confluem a voz lamentosa de um Portugal destroçado – «Metade foi para guerra, / Metade morreu de fome» – e a promessa messiânica de um Salvador. É este Salvador – de que Sidónio Pais poderia ter sido o mais perfeito avatar, pelo menos na óptica pessoana, expressa em vários escritos, nomeadamente no jornal *Acção* (quatro números de 1919) – que, mais do que nunca, depois do assassinio do próprio Sidónio, se faz desejado.

Lembro ainda outro conjunto de 18 quadras, constituindo um poema, datável de 1919-1920 e publicado, pela primeira vez, em 1993, no qual sentimos o eco da guerra.

Num registo igualmente de extrema ironia, Pessoa ataca, sem nunca o nomear, o poeta tradicionalista e popular António Correia d'Oliveira. Este recolhera-se, desde 1912, numa povoação minhota, Belinho (Esposende), para versejar em «linho de neve, branquinho», em «Lua, rodinha de prata», transformando o «Portugal Doentinho», como lhe chama o poeta dos heterónimos, num «País das pieguices», onde tudo seria maravilhoso, terno, idílico, e onde a recordação dos desastres da guerra seria, naturalmente, um tropeço:

Soldado que vais à guerra,  
Se lá ficaste, não digas.  
Suor de mortos emperra  
A viola das cantigas.

Foste corneta na França,  
Lá morreste em tambor-mor.  
Quem te mandou ser criança?  
Eu fiquei e foi melhor... (*ibid.*, p. 91)

Há, nestas duas quadras, convém sublinhar, uma clara alusão ao livro-panegírico de Correia d'Oliveira, publicado em 1918, precisamente com o título *Soldado que vais à Guerra – Novas Redondilhas*.

Estes versos remetem-nos para alguns contos que Ana Maria Freitas deu a conhecer em 2014. Refiro-me ao conto ou esboço de conto intitulado «A Trincheira», datado de 22-9-1917, e a «O caso do Sargento Falso», no qual se põe em destaque o corpo de uma criança, jazendo como cadeira partida, «sobre o sangue seco» (PESSOA, 2014, p. 30), depois de um combate, fazendo lembrar a «criança loura» de «TOMÁMOS A VILA DEPOIS DUM INTENSO BOMBARDEAMENTO».

Mas Fernando Pessoa escreveu em prosa ensaística dezenas e dezenas de páginas sobre o conflito. E distribuiu a António Mora um papel marcante nesse discurso. É entre os dois, ele-próprio e o seu outro, que o diálogo se trava, como se Pessoa quisesse transpor para a ficção heteronímica o duelo Alemanha-Aliados. O Dr. Mora escreve, então, *Dissertação a favor da Alemanha*, tomando aparentemente partido e denunciando a sua (ou a do próprio Pessoa?) simpatia germanófila, e Fernando Pessoa escreve *O Templo de Jano*, com o subtítulo «considerações em tempo de guerra» – conjunto incompleto de textos (em português e inglês), onde se propõe ser imparcial.

O título *O Templo de Jano* reenvia-nos de novo para o poema em inglês de 7-1-1915, «Do Templo de Jano os portais já não abrem». Em tempos de guerra, na Roma antiga, o templo consagrado ao deus Jano mantinha as portas sempre abertas. O próprio deus, bifronte, com as duas faces olhando cada uma numa direcção oposta, seria, para os antigos romanos, «a imagem e representação da desunião e da cisão que a guerra é», no dizer de Pessoa num fragmento em inglês (LOPES, 1993, p. 292). Pessoa, contudo, e como é seu hábito, propõe-se fazer o deus Jano tomar um outro sentido: «Tomarei as duas faces do deus como símbolo da imparcialidade com a qual espero, perante os Deuses, abordar o assunto destes ensaios» (*ibid.*).

Mais à frente, escreve:

Tenciono examinar a presente guerra com olhos inteiramente neutrais, encarando os acontecimentos e os trabalhos que são mostrados neste visível plano com o coração isento, um espírito nem sujeito à compaixão nem à admiração, idóneo e simples nesta perseguição da verdade. (*ibid.*)

Pessoa conclui este fragmento:

Ao abrir, por isso, as portas do meu Templo de Jano, eu abro mas declaro guerra ao preconceito e paixão, concentrando-me nos dois horizontes da hora para a dupla visão do deus imparcial. (*ibid.*)

Esta declaração de intenções revelar-se-á difícil de cumprir, como veremos. Serve, no entanto, como primeira resposta ao modo como Mora apresenta o seu opúsculo, *Dissertação a favor da Alemanha*:

vou nele defender a tese que não só vai contra a opinião da maioria dos meus – o que seria de importância mínima –, mas – e é isto que deveras importa – contra os próprios interesses da minha pátria. (PESSOA, 2013, p. 195)

Mora justifica esta atitude, afirmando:

O amor da pátria e o escrúpulo da verdade são, de ordinário, amigos que bastas vezes se desavêm. Digo que são amigos, porque são – ambas as cousas – sentimentos de feição altruísta. Digo que bastas vezes se desavêm, porque o que mais custa é querer encarar a verdade em assuntos onde a verdade pode ferir. (*ibid.*)

O que o norteia é, pois, a perseguição da verdade e, neste ponto, em consonância com Pessoa. Como ele, Mora pretende ser justo na apreciação dos factos, tomando o ponto de vista distanciado do sociólogo:

O meu procedimento é o dum pensador, não o dum patriota. Nenhum homem de pensamento pode proceder como patriota em Portugal contemporâneo. O destino da nossa terra está nas mãos de homens de mentalidade de escravos que se encontram dominadores, de cristãos disfarçados de espíritos-libertos, de gente que, do mando, nem sequer tem a clareza de alma para mandar. Nenhum homem superior pode colaborar na obra nacional. (*ibid.*, p. 196)

Todo o texto é, de resto, significativo da posição assumida por Mora – que é também a de Pessoa ou de Álvaro de Campos – em relação ao «Portugal-Centavos, resto de Monarquia a apodrecer Republica, extrema-unção-enxovalho da Desgraça, collaboração artificial na guerra com vergonhas naturaes em Africa!» (CAMPOS, 1917, p. 30), para usar a invectiva de Campos no seu *Ultimatum*, outro texto onde a guerra surge como pano de fundo.

Estando Portugal, temporariamente pelo menos, assim descaracterizado e falho de identidade, alinhado, ainda por cima, ao lado de nações enfermas de cristismo, não poderia António Mora tomar partido pelos Aliados, isto é, pelo partido de Portugal no conflito. É que, como escreve: «Não tem Pátria aquele cuja Pátria não tem deuses próprios» (PESSOA, 2013, p. 196). E, num outro fragmento, confirma: «Nós, os neo-pagãos, não temos partido na guerra presente» (*ibid.*, p. 212).

Esta última justificação está, pois, em perfeita sintonia com o papel que Fernando Pessoa atribui ao Dr. Mora dentro do seu círculo heteronímico. Ele é o «continuador filosófico» de Alberto Caeiro e, nessa medida, o teorizador por excelência do paganismo do Mestre.

Assim sendo, enquanto neo-pagão, ou mais propriamente pagão<sup>57</sup>, e, por isso mesmo anticristista, Mora não deveria também tomar partido pela Alemanha. Com efeito, diz Mora:

<sup>57</sup> Num fragmento da obra *O Regresso dos Deuses*, igualmente atribuída a Mora, este precisa: «Não somos, na verdade, neo-pagãos, nem pagãos novos. Neo-pagão, ou pagão novo, não é termo que tenha sentido. [...] Mas nós, que somos pagãos, não podemos usar um nome que indique que o somos como «modernos», ou que viemos «reformar», ou «reconstruir» o paganismo dos gregos. Viemos ser pagãos. Renasceu, em nós, o paganismo.» (PESSOA, 2013, p. 81).

Esta guerra representa, apenas, uma cisão no cristismo. Não vai mais longe. O cristismo, desde a sua origem no Império Romano decadente, engloba dois grupos de ideias – a ânsia de domínio universal, filha do proselitismo férreo de um judaísmo internacionalizado; e a sentimentalidade doentia, igualitária e fraternitária, característica de todos os períodos de decadência e de dissolução [...]. (*ibid.*, pp. 212-213)

A verdade é que, para o Dr. Mora, do Cristianismo, a Alemanha «colheu apenas quasi o elemento imperialista», essa «ânsia de domínio universal». No confronto com as outras nações beligerantes, ela distingue-se por ter uma cultura que, embora «viciada» por esse elemento cristão, mantém um forte cunho pagão.

«A Alemanha começou a reconstrução do paganismo ou continuou a da Renascença» (*ibid.*, 222), escreve Mora. Ela abre caminho à cultura clássica, que Mora tanto preza, uma cultura baseada na «noção concreta da realidade», na «subordinação do espírito individual à fenomenologia geral da Natureza» (*ibid.*, p. 225), numa forte disciplina. Tudo isso os germânicos têm. Por outro lado, a capacidade de organização e as suas «artes de civilização», como lhes chama Mora, manifestam-se na indústria, no comércio e na ciência aplicada, onde a Alemanha é «suprema». E a ciência, no entender de Mora, «é filha do paganismo, porque a ciência é grega» (*ibid.*, p. 90). Com a crescente valorização da ciência, é, portanto, o paganismo que renasce.

Deste modo, se compreende a admiração do Dr. Mora pela Alemanha, nação que sobressai no seio de uma civilização doente de cristianismo. E se compreende igualmente, que, pretendendo-se neutral, acabe por manifestar uma especial simpatia pela Alemanha, pois considera que, na sua derrota, se veria «falhada outra vez a recondução da cultura europeia para o ideal clássico, na sua realidade fundamental, que o cristismo fez que abandonássemos» (*ibid.*, p. 226). Do mesmo modo ainda, se pode compreender porque «desejaria a sua vitória nas armas, ainda que fosse contra a [sua] própria pátria» (*ibid.*, p. 227).

Fernando Pessoa, por sua vez, visa com o seu *Templo de Jano*, uma abordagem diferente da de Mora. Faz também uma reflexão histórico-sociológica acerca das culturas envolvidas na guerra, mas afasta-se do seu ponto de vista militantemente pagão ou anticristista.

Para Pessoa – cristão gnóstico e nacionalista cosmopolita –, aquilo que importa salientar é, por exemplo, que, na presente guerra, a disputa é essencialmente entre a Alemanha e a Inglaterra; os outros factores são sociologicamente secundários. O conflito é entre duas civilizações – o tipo

individualista e o tipo colectivista, como foi logo ao princípio visto pela maioria das pessoas, e destes o primeiro tipo é a Inglaterra, e o segundo exemplo a Alemanha. (LOPES, 1993, pp. 298-299)

Como precisa num texto inédito, destinado igualmente a *O Templo de Jano*:

De um lado temos, é certo, a chamada cultura germânica, e essa, boa ou má, é efectivamente uma cultura. É um todo uno e homogéneo, casada nelle a teoria com a practica, e nos seus próprios absurdos e excessos coerente com a idéa central que rege toda estrutura.

Mas do outro lado o que é que temos? Qual é a cultura em cuja defeza se congregam as nações que luctam contra a Allemanha? O que teem elas de comum, para que digam que se opõem á cultura alemã? Há talvez uma cultura francesa [...] (E3, 55B-60)

Segundo Pessoa, lê-se num outro fragmento,

Na Grã-Bretanha há um individualismo accidental incapaz de organização [...]. Em França há um falso liberalismo agrilhado a um cesarismo republicano, e dourado com toda a parafernália mal cheirosa do revolucionarismo retórico. Na Rússia, nem sequer existe Rússia ainda.»<sup>58</sup> E, por isso, «É como uma nação representativa da moderna tendência para o anti-individualismo que a Alemanha é essencialmente o Inimigo.» (LOPES, 1993, p. 297)

Mas não é nos textos destinados a *O Templo de Jano* que melhor percebemos a divergência de opiniões de Pessoa relativamente a Mora. Algumas réplicas a Mora surgem em textos que trazem como indicação *A Guerra*. É de pressupor que se trata de uma outra obra, com título ainda indefinido ou abreviado (há outras indicações como *The German War* ao *A Alemanha e a Guerra*), na qual Fernando Pessoa (?) dissertaria sobre a contenda presente e entraria, abertamente, em polémica com o seu «outro», fiel ao seu hábito de criar controvérsia entre os seus vários «eus».

É assim que encontramos, a par do elogio à «serenidade lúcida e justa», revelada pelo Dr. A. Mora no seu «extraordinário» opúsculo, uma crítica ao facto de este não ter compreendido «devidamente o fenómeno psíquico denominado a cultura alemã» (PESSOA, 2013, p. 267). Para Pessoa, esta baseia-se em ter uma forte componente prática, em ser uma «cultura geral do espírito, orientação especializada da acção desse espírito».

<sup>58</sup> *Ibidem*.

Outro erro apontado ao Dr. Mora é:

considerar a organização alemã como prova de uma superior competência cultural, comparando-a à geral indisciplina típica dos países latinos, e assim da Inglaterra e da Rússia. Mas o facto da organização germânica prova precisamente o contrário. É porque se apoia em princípios mais antiquados do que os latinos que a Alemanha consegue obter tão forte disciplina e organização. (*ibid.*, pp. 267-268)

Pessoa sublinha ainda, por exemplo, que Mora não repara que a cultura alemã é nacionalista, não é cosmopolita como a francesa. E relativamente à afirmação de Mora acerca da importância manifesta da Alemanha no campo da indústria, do comércio e da ciência aplicada, diz Pessoa que o que «importa, e marca a nossa civilização é o cosmopolitismo resultante». Ora, acrescenta, «*A Alemanha civiliza-se nos meios de civilização, esquecendo os fins.*» (*ibid.*, p. 269). Não, é, portanto, cosmopolita.

Dir-se-ia que Fernando Pessoa terá inicialmente pretendido transpor para o interior da ficção heteronímica o duelo exterior Alemanha-Aliados. A estratégia, no entanto, acaba por se revelar algo inconsequente, já que a controvérsia se situa ao nível destas interpretações divergentes e não, de modo algum, ao nível do partido que cada um toma no conflito. Apesar de todos os protestos de imparcialidade, já vimos como António Mora prefere a vitória alemã e como Fernando Pessoa, por sua vez, escreve no prefácio a *O Templo de Jano*, que «Nenhuma vitória será uma realidade se a vitória não estiver no espírito alemão» (LOPES, 1993, p. 289).

Também num texto inédito, atribuível ao ortónimo, este contesta um artigo no jornal *O Mundo*, onde João de Barros, antes ainda da intervenção de Portugal na guerra, apela aos escritores portugueses a que declarem «bem alto que estão do lado dos aliados na presente guerra» (E3, 55A-94). Pessoa diz ser sua intenção demonstrar, no seu opúsculo (não se sabe qual), «que a alma portuguesa deve estar com a sua irmã, a alma germânica». Não chega, contudo, a fazê-lo, pois o texto dactilografado fica incompleto.

As razões desta inconclusão são afins das que levam à incompletude e fragmentaridade de tantas obras pessoanas. Aquilo que começa por ser uma abordagem breve ou circunscrita a um tema muito específico redundava, por força de uma expansão excessiva dos seus raciocínios, num quase tratado enciclopédico, impossível de concretizar. Acresce que, no caso que nos vem ocupando, os textos escritos para as várias obras planeadas se interceptam, se confundem, tornando difícil atribuir-lhe uma autoria inequívoca e, conseqüentemente, detectar as desejadas e anunciadas divergências de pontos de vista.

Uma dificuldade acrescida reside no facto de Fernando Pessoa (ao contrário do que afirmava Georg Lind) se ter interessado sumamente pela guerra de 14-18 e ter tentado descrevê-la e comentá-la de múltiplos ângulos, escrevendo em simultâneo, não só poemas e contos, como três ou quatro obras diferentes, em seu nome e em nome alheio.

Fernando Pessoa e António Mora acabam, assim, polémicas à parte, por se encontrar numa plataforma de entendimento face a uma guerra na qual a supremacia e a vitória germânica é, pelos dois, justificada e desejada.

## Referências bibliográficas

---

CAMPOS, Álvaro de, «Ultimatum», *Portugal Futurista*, n.º 1, 1917.

---

LIND, Georg Rudolf, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, Lisboa: IN-CM, 1981.

---

LOPES, Teresa Rita (coord.), *Pessoa Inédito*, Lisboa: Horizonte, 1993.

---

PESSOA, Fernando.

---

\_\_\_\_\_. *Poesia Inglesa II*, ed. Luísa Freire, Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

---

\_\_\_\_\_. *Poesia (1918-1930)*, ed. Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine, Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

---

\_\_\_\_\_. *O Regresso dos Deuses e outros escritos de António Mora*, ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.

---

\_\_\_\_\_. *A Estrada do Esquecimento e outros contos*, ed. Ana Maria Freitas, Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

# Shakespeare, Fernando Pessoa, e a Invenção dos Heterónimos

Mariana Gray de Castro

Universidade de Lisboa / Universidade de Oxford

William Shakespeare foi o escritor que Pessoa mais admirava, colocando-o acima de todos os outros, incluindo a si próprio.

Harold Bloom, provavelmente o mais célebre Shakespeariano dos nossos dias, escreveu um livro sobre como Shakespeare inventou o conceito moderno do ser humano, *Shakespeare: The Invention of the Human* [*Shakespeare: A Invenção do humano*] (1998).<sup>59</sup> O livro de Bloom é sobre como Shakespeare nos inventou a todos, e explicou-nos a nós mesmos. No meu livro, *Shakespeare, Fernando Pessoa, e a invenção dos heterónimos* (2017), procuro mostrar que, sem Shakespeare, não existiria a heteronímia.<sup>60</sup> Proponho que uma nova abordagem aos heterónimos de Pessoa – uma abordagem shakespeariana – enriquece e ilumina a nossa compreensão e admiração da arte destes dois gigantes da literatura.

Pessoa interessou-se profundamente pela vida e obra de Shakespeare durante toda a vida. Este fascínio não é de todo invulgar, especialmente no caso de um escritor cuja formação literária, até aos 17 anos de idade, foi quase inteiramente em língua inglesa. Pessoa recebeu um exemplar da *Obras Completas* de Shakespeare em 1905, como prémio escolar em Durban.<sup>61</sup> Viria a escrever, muitos anos mais tarde, que a sua formação inglesa, na então colónia britânica de Natal, fora fulcral para a sua evolução literária.<sup>62</sup>

O exemplar de Pessoa das *Obras Completas* de Shakespeare, mais duas edições diferentes da peça *The Tempest* [*A Tormenta*], e ainda cerca de trinta outros livros sobre a vida e obra de Shakespeare, estão hoje na sua biblioteca na Casa Fernando Pessoa, quase todos cheios de marginália (anotações nas margens e sublinhados).

A dada altura, Pessoa quis traduzir toda a obra de Shakespeare, por considerar que as edições portuguesas que então havia eram todas fracas. Existem vários rascunhos embrionários, mas Pessoa nunca chegou a produzir nenhuma tradução inteira. Podemos ver no seu exemplar de *A Tormenta* (o título que ele teria escolhido para a sua tradução de *The Tempest*), que fez algumas tentativas nas entrelinhas.

A célebre canção de Áriel, que começa «Full fathom five thy father lies», é um dos passos mais poéticos da peça:

<sup>59</sup> BLOOM, Harold. *Shakespeare: The Invention of the Human*, Nova Iorque: Riverhead Books [Penguin], 1998.

<sup>60</sup> Mariana Gray de Castro, *Shakespeare, Fernando Pessoa, e a invenção dos heterónimos*, Londres: CCC Press, 2017. Edição inglesa *Fernando Pessoa's Shakespeare: The Invention of the Heteronyms*, Londres: CCC Press, 2016.

<sup>61</sup> SHAKESPEARE, William. *The Complete Works of William Shakespeare*, org. W. J. Craig, Oxford, Clarendon, s.d. [1892]. Exemplar na biblioteca particular de Pessoa (Casa Fernando Pessoa, Lisboa).

<sup>62</sup> Pessoa: «a factor of supreme importance in my life, and, whatever my fate be, indubitably shaping it» [um fator de suprema importância na minha vida, e, qualquer que seja o meu destino, formando-o indubitavelmente. Carta ao *British Journal of Astrology*, 08/02/1918, in *Correspondência 1905-1922*, org. Manuela Parreira da Silva, Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, p. 258.

Full fathom five thy father lies  
Of his bones are coral made;  
Those are pearls that were his eyes:  
Nothing of him that doth fade,  
But doth suffer a sea-change  
Into something rich and strange.<sup>63</sup>

A canção de Áriel é sobre a morte e a metamorfose, mas pode também ser encarada como uma profunda reflexão sobre o poder transformador da linguagem: sobre como os grandes poetas, como Shakespeare e Pessoa, conseguem transformar, como o mar, os olhos em pérolas, os ossos em corais.

Pessoa traduz os versos de Áriel, nas entrelinhas, como:

A cinco braças jaz teu pae  
Os seus ossos coral são:  
Pérolas são seus olhos, ai!  
Nada d'elle \*corre ou vai  
Mas, no mar \*contudo, fica  
Qualquer c[oisa] estranha e rica.<sup>64</sup>

É notável o esforço em ser o mais fiel possível ao lirismo de Shakespeare: a tradução mantém não apenas a rima do original (ABABACC), mas ainda exatamente o mesmo número de sílabas de cada verso. Em tamanho exercício de fidelidade, alguma coisa se perdeu: Pessoa vê-se obrigado a inserir um melodramático «ai!» no terceiro verso, para alcançar os efeitos desejados de transposição rítmica e métrica.

Embora a qualidade da tradução de Pessoa seja questionável – esse «ai» dissonante estraga um pouco o conjunto – o seu trabalho revela bem o seu ideal de tradução. Num texto maravilhoso intitulado «Sobre traduzir Shakespeare», provavelmente destinado a ser um prefácio às traduções que pretendia fazer, Pessoa explica que aquilo que distinguirá as suas traduções das traduções existentes será «o exato traslado de Shakespeare para português»:

Achei que a peor cousa que se podia obrigar a um portuguez era traduzir Shakespeare. Por isso – entenda-se bem – se traduzi Shakespeare foi para discordar do stado actual da mentalidade portugueza. Em Portugal nunca se

traduziu acima de Castilho.<sup>65</sup> O vernaculo é a desculpa do stupido, como a fé é o fogão do pobre de spirito.

Não devo àquelles a quem não devo explicações outra explicação que não seja esta. Fallo em Shakespeareano de proposito, e pressinto ao fallar que não me comprehendem.

Diz Sydney Smith que um escosez só percebia um dito de espirito mediante intervenção cirurgica.<sup>66</sup> Só com a operação do timpano pode um portuguez perceber Shakesp[leare.] É preciso pôr este commentario antes de esta tradução. O que o leitor vae ler é o exacto traslado de Sh[akespeare] para portuguez. Vae o leitor não perceber nada. É que isto é Shak[es]p[leare.] O resto é o rei D. Luiz e os outros.<sup>67</sup>

Este parece ter sido sempre o seu ideal, pelo menos no caso dos escritores que mais admirava: a sua tradução do poema «The Raven» [O Corvo], de Edgar Allan Poe, publicada pela primeira vez na revista *Athena* 1 (1924), traz uma nota a explicar que é «ritmicamente conforme o original».<sup>68</sup>

Pessoa, como tantos leitores de Shakespeare, adorava a sua linguagem poética, que tentou emular nos seus próprios sonetos em inglês, 35 *Sonnets*, publicados em 1918. Mas adorava igualmente as suas peças de teatro, escrevendo de forma inequívoca, em inúmeros textos, que Shakespeare fora o maior poeta dramático de todos os tempos.

No célebre texto crítico «Os graus da poesia», Pessoa descreve a progressão da poesia, desde a poesia lírica até a poesia dramática, que segundo ele está no cume da montanha poética.

O primeiro grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, concentrado no seu sentimento, exprime esse sentimento. Se ele, porém, for uma criatura de sentimentos variáveis e vários, exprimirá como que uma multiplicidade de personagens, unificadas somente pelo temperamento e o estilo. Um passo mais, na escala poética, e temos o poeta que é uma criatura de sentimentos vários e fictícios, mais imaginativo do que sentimental, e vivendo cada estado de

<sup>63</sup> *The Tempest*, Londres, Paris, Nova Iorque, Toronto e Melbourne: Cassel & Co., 1908, p. 43.

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> António Feliciano de Castilho (1800-1875) traduziu as *Metamorphoses* de Ovidio, as *Geórgicas* de Virgílio, o *Fausto* de Goethe, e peças de Molière e Shakespeare (embora não falasse inglês).

<sup>66</sup> Sydney Smith, clérigo inglês que trabalhou em Edimburgo por volta de 1800, afirmou: «It requires a surgical operation to get a joke well into a Scotch understanding.»

<sup>67</sup> «Apêndice», in *A Tormenta, de William Shakespeare*, trad. Fátima Lopes, série Pessoa Editor, org. Mariana Gray de Castro, Lisboa: Guimarães, 2001, pp. 36-39.

<sup>68</sup> *Athena: edição facsimilada*, Lisboa: Contexto, 1994, p. 3.



alma antes pela inteligência que pela emoção. Este poeta exprimir-se-á como uma multiplicidade de personagens, unificadas, não já pelo temperamento e o estilo, pois que o temperamento está substituído pela imaginação, e o sentimento pela inteligência, mas tão somente pelo simples estilo. Outro passo, na mesma escala de despersonalização, ou seja de imaginação, e temos o poeta que em cada um dos seus estados mentais vários se integra de tal modo nele que de todo se despersonaliza, de sorte que, vivendo analiticamente esse estado de alma, faz dele como que a expressão de um outro personagem, e, sendo assim, o mesmo estilo tende a variar. Dê-se o passo final, e teremos um poeta que seja vários poetas, um poeta dramático escrevendo em poesia lírica. Cada grupo de estados de alma mais aproximados insensivelmente se tornará uma personagem, com estilo próprio, com sentimentos porventura diferentes, até opostos, aos típicos do poeta na sua pessoa viva. E assim se terá levado a poesia lírica — ou qualquer forma literária análoga em sua substância à poesia lírica — até à poesia dramática, sem, todavia, se lhe dar a forma do drama, nem explícita nem implicitamente.<sup>69</sup>

Noutra versão do mesmo texto, Pessoa cita Shakespeare como o exemplo supremo do mais alto grau da poesia, a poesia dramática:

O quarto grau da poesia lírica é aquele [...] em que o poeta [...] entra em plena despersonalização. Não só sente, mas vive, os estados de alma que não tem directamente. Em grande número de casos, cairá na poesia dramática, propriamente dita, como fez Shakespeare, poeta substancialmente lírico erguido a dramático pelo espantoso grau de despersonalização que atingiu.<sup>70</sup>

Estas palavras apontam para a primeira das duas qualidades fulcrais que, segundo Pessoa, caracterizam o poeta dramático, distinguindo-o do simples poeta ou dramaturgo: a «plena despersonalização». É a despersonalização que permite ao poeta dramático criar personagens psicologicamente credíveis e profundamente humanas, com «personalidades» diferentes da do seu autor. Como Pessoa afirma num ensaio, o poeta dramático é «selfish, he builds others from himself. Falstaff is Shakespeare as truly as Perdita, Iago and Desdemona are Shakespeare» [egoísta; constrói outros de si próprio. Falstaff é tanto Shakespeare como Perdita, Iago e Desdemona são Shakespeare].<sup>71</sup>

69 *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, org. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa: Ática, s.d. [1966], p. 106.

70 *Ibid.*, p. 68.

71 Pessoa, «Essay on intuition», in *Pessoa por conhecer II: Textos para um novo mapa*, org. Teresa Rita Lopes, Lisboa: Estampa, 1991, p. 194.

A biblioteca de Pessoa contém livros de Samuel Taylor Coleridge, John Keats e William Hazlitt, entre outros – todos estes, como Pessoa, ao mesmo tempo poetas e críticos. Estes leitores românticos de Shakespeare afirmaram que o dramaturgo inglês se tornava de tal modo despersonalizado, ao criar as suas assombrosas personagens dramáticas, que perdia no processo a sua própria identidade. Hazlitt escrevera em 1814 que Shakespeare parecia quase não ter uma existência individual própria, mas apoderar-se das existências dos outros conforme a sua vontade, e viajar sucessivamente através das suas personagens, como Hamlet, Otelo, Lear e Falstaff.<sup>72</sup>

Keats leu estas palavras em 1817, e no mesmo ano escreveria, numa carta sobre Shakespeare, sobre o «chameleon poet» [poeta camaleão], desprovido de qualquer identidade própria:

What shocks the virtuous philosopher, delights the camelion Poet. It does no harm from its relish of the dark side of things any more than from its taste for the bright one; because they both end in speculation. A Poet is the most unpoetical of any thing in existence; because he has no Identity – he is continually in for – and filling some other Body – The Sun, the Moon, the Sea and Men and Women who are creatures of impulse are poetical and have about them an unchangeable attribute – the poet has none, no identity – he is certainly the most unpoetical of all God's Creatures.<sup>73</sup> [Aquilo que choca o filósofo virtuoso delicia o poeta camaleão. [...] Um poeta é o ser mais apoético que há, porque não tem nenhuma identidade; está sempre a formar, e encher, algum outro corpo. O sol, a lua, o mar, os homens e as mulheres, que são criaturas impulsivas, são poéticos, e têm uma qualidade imutável; o poeta não tem nenhuma qualidade imutável, não tem nenhuma identidade. É certamente a criatura menos poética de todas as criaturas de Deus.]

Pessoa leu estas palavras num livro que possuía sobre Keats, onde vem citada a célebre carta sobre o poeta-camaleão.<sup>74</sup>

Estas assombrosas palavras sobre a despersonalização autoral foram determinantes para os ideais artísticos da geração modernista de Pessoa, tanto em termos de prática literária quanto de teoria estética. Os modernistas viriam a considerar a despersonalização, muitas vezes representada pelo exemplo de

72 Citado em Jonathan Bate, *The Romantics on Shakespeare*, Londres: Penguin, 1992, p. 166.

73 John Keats, carta a Richard Woodhouse, 27/10/1818, in *Letters of John Keats 1814-1821*, org. H. E. Rollins, 2 vols, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958, vol. I, pp. 386-387. O trecho é, por vezes, reproduzido como «continually in for, and filling», «continually in, for, and filling», ou «continually informing and filling».

74 COLVIN, Sidney. *Keats*, org. John Morley, Londres: Macmillan & Co. / Nova Iorque: The Macmillan Company, 1899, pp. 215-216.

Shakespeare, como uma das principais características do génio artístico; o ensaio seminal de Eliot «Tradition and the Individual Talent» [A Tradição e o talento individual] (1919) defende que a melhor parte da obra de um poeta será «a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality» [um autossacrifício contínuo, uma contínua extinção da personalidade.]<sup>75</sup> Joyce postulou que o autor ideal seria «like the God of creation, [...] within or behind or beyond or above his handiwork, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails» [como o Deus da criação, [...] dentro ou atrás ou além ou acima de sua obra, invisível, refinado para fora da existência, indiferente, limando as unhas.]<sup>76</sup> Estas palavras seguem numa linha direta da prescrição de Flaubert de que «L'artiste, dans son oeuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout et visible nulle part» [O artista, na sua obra, devia ser como Deus no universo, presente em toda parte e em nenhuma parte visível.]<sup>77</sup> Pessoa sublinhou a seguinte frase num ensaio sobre Shakespeare na sua biblioteca: «This unconsciousness, or impersonality, I have always held to be the highest style of genius» [Sempre considere esta inconsciência, ou impessoalidade, o mais alto marco do génio.]<sup>78</sup>

Keats concebe a despersonalização de Shakespeare num contexto dramático, escrevendo que «the poetical character [...] is not itself – it has no self [...] it has no character [...] It has as much delight in conceiving an Iago as an Imogen» [a natureza poética [...] não é o que é [...] não tem identidade [...] não tem natureza [...] tem tanto prazer a conceber um Iago quanto uma Imogen.]<sup>79</sup> Joyce afirma, de forma parecida, no ensaio de 1900 «Poetry and Drama» [Poesia e drama]: «In every other art personality, mannerism of touch, local sense, are held as adornments, as additional charms. But here [i.e. in drama] the artist forgoes his very self» [em todas as outras artes a personalidade o maneirismo do estilo, o sentido de espaço, são tidos como adornos, como encantos. Mas no drama o artista renuncia à sua própria identidade.]<sup>80</sup> Em *A Portrait of the Artist as a Young Man* [Retrato do artista quando jovem], faz com que o protagonista, Stephen Dedalus, teorize que no movimento do lírico para o épico para o dramático, a personalidade do poeta, «at first a cry or a cadence or a mood and then a fluid and lambent narrative, finally refines itself out of existence, impersonalises itself, so to speak» [inicialmente um grito ou uma cadência ou um estado de espírito e depois uma narrativa fluida e suave, finalmente refina-se para fora da existência, despersonalizando-se, por assim dizer.]<sup>81</sup>

75 ELIOT, *Selected Prose of T. S. Eliot*, org. Frank Kermode, Londres: Faber & Faber, 1975, p. 40.

76 JOYCE, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Londres: Penguin, 2000, pp. 219, 233.

77 FLAUBERT, Gustave. Carta a Louise Collet, 9/12/1852, in *Correspondance*, 4 vols, Paris: Gallimard, 1973-1998, II, p. 204.

78 GILFILLAN, George. «Shakespeare – A Lecture», in *A Gallery of Literary Portraits*, Londres: J. M. Dent & Co / Nova Iorque: E. P. Dutton & Co, s.d. [Introdução de 1909], p. 190.

79 KEATS, carta a Woodhouse, 27/10/1818, in *Letters of John Keats*, p. 386.

80 JOYCE, *Occasional, Critical, and Political Writings*, org. Kevin Barry, Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 26.

81 JOYCE, *A Portrait*, p. 217.

A poesia dos heterónimos pessoanos é, como os discursos que Shakespeare dá a Hamlet ou a Falstaff, «poesia lírica posta na boca de diversos personagens».<sup>82</sup> Pessoa sempre se autodefiniu como sendo um poeta dramático, como Shakespeare; basta recordarmos as suas cartas a João Gaspar Simões e Adolfo Cascais Monteiro sobre a génese e a arte dos heterónimos. Numa carta de 1931 a Gaspar Simões, por exemplo, Pessoa explica: «O ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático [...] Desde que o crítico fixe [...] que sou essencialmente poeta dramático, tem a chave da minha personalidade.»<sup>83</sup>

Na mesma carta, faz a ligação entre a poesia dramática e a despersonalização, exactamente como a tinha feito no caso de Shakespeare: «como poeta dramático, sinto despegando-me de mim».<sup>84</sup> Da mesma forma, informa Casais em carta de 20 de Janeiro de 1935, que a sua «despersonalização instintiva» é aquilo que caracteriza a sua autoclassificação genérica: «o fenómeno da minha despersonalização instintiva, a que aludi em minha carta anterior, para explicação da existência dos heterónimos, conduz naturalmente a essa definição».<sup>85</sup> Em seguida, explica que é esta despersonalização que lhe permite habitar diferentes personalidades dramáticas, em palavras altamente evocativas das suas avaliações da arte de Shakespeare: «Vou mudando de personalidade, vou [...] enriquecendo-me na capacidade de criar personalidades novas, novos tipos de fingir que compreendo o mundo, ou, antes, de fingir que se pode compreendê-lo.»<sup>86</sup>

Para dar ainda mais peso ao paralelismo entre o génio dos dois autores, no rascunho da carta a Casais citada anteriormente, Pessoa escreve que a sua despersonalização o deixa sem nenhuma identidade própria:

Hoje já não tenho personalidade: quanto em mim haja de humano, eu o dividi entre os autores vários de cuja obra tenho sido o executor. Sou hoje o ponto de reunião de uma pequena realidade só minha.

Trata-se, contudo, simplesmente do temperamento dramático elevado ao máximo; escrevendo, em vez de dramas em atos e ação, drama em almas. Tão simples é, na sua substância, este fenómeno aparentemente tão confuso.<sup>87</sup>

82 PESSOA, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, p. 106.

83 PESSOA, *Correspondência II*, p. 255.

84 *Ibid.*, p. 256.

85 *Ibid.*, p. 350.

86 *Ibid.*, p. 351.

87 PESSOA, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, org. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa: Ática, s.d., p. 101.

Para frisar esta ideia, uma das «almas» do drama pessoano, Álvaro de Campos, prestativamente informa-nos que «Fernando Pessoa [...] não existe, propriamente falando.»<sup>88</sup> Com uma identidade própria tão ténue, Pessoa torna-se, como o seu Shakespeare, noutra Deus invisível da criação artística.

Se Pessoa é, como defende, um poeta dramático despersonalizado ao estilo de Shakespeare, segue logicamente que os seus heterónimos serão semelhantes a personagens dramáticas. A analogia é proposta pelo próprio Pessoa: «Álvaro de Campos», escreve, «é a personagem de uma peça; o que falta é a peça».<sup>89</sup>

A ideia de que Shakespeare não existiria, literalmente – em vez de apenas literariamente – gerou, no final do século XIX, a teoria de conspiração de que ele seria um pseudónimo de outro escritor, ou outros escritores. Pessoa interessou-se de forma quase obsessiva pelo chamado problema da autoria da obra shakespeariana, lendo dezenas de livros sobre o assunto, e respondendo aos vários argumentos dos seus autores em cerca de duzentos manuscritos, quase todos inéditos. O seu fascínio pelo tema foi, como sempre, motivado pelo seu próprio caso, pois Pessoa sempre afirmou existir mais plenamente na sua escrita do que na sua vida real: basta recordarmos o enorme cepticismo sobre a existência que atravessa toda a sua obra. (Jorge de Sena, num ensaio de 1982, chamou Pessoa «o homem que nunca foi», e a ideia tornou-se quase um lugar-comum da crítica pessoana.) Além disso, Pessoa leu e escreveu sobre problema da autoria de Shakespeare mais intensamente nos dois ou três anos imediatamente anteriores à sua explosão nos heterónimos, de 1914.

Mas deixando de parte o problema de escritores literalmente invisíveis, quero voltar à invisibilidade literária. A «plena despersonalização» que Pessoa descobre na obra de Shakespeare, e que coloca no centro da sua própria arte, é a qualidade que, Pessoa afirma, permite aos dois autores criarem personagens tão reais, ou até *mais* reais, do que os seus criadores. Num prefácio inacabado para uma projetada antologia da sua poesia heteronímica, Pessoa escreve:

Afirmar que estes homens todos diferentes, todos bem definidos [os heterónimos], que lhe passaram pela alma incorporadamente, não existem – não pode fazê-lo o autor destes livros; porque não sabe o que é existir, nem qual, Hamlet ou Shakespeare, é que é mais real, ou real na verdade.<sup>90</sup>

88 PESSOA (Álvaro de Campos), *Notas para a Recordação do Meu Mestre Caeiro*, org. Teresa Rita Lopes, Lisboa: Estampa, 1997, p. 75.

89 PESSOA (Álvaro de Campos), *Álvaro de Campos: Poesia*, org. Teresa Rita Lopes, Lisboa: Assírio & Alvim, 2002, p. 15.

90 PESSOA, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, p. 95.

Chegamos assim a outra problemática fulcral, e igualmente fascinante, do universo dos heterónimos de Pessoa: a insinceridade, ou para empregar um termo mais pessoano, o fingimento. O fingimento é, escusado será dizer, outra a outra qualidade essencial que Pessoa descobre, em abundância, na arte de Shakespeare.

Jonathan Bate, um dos meus shakespearianos preferidos, faz a seguinte descrição do génio de Shakespeare:

The genius of *King Lear* is that it was written by a man who was totally unlike his creation. The poetry of a teenager in love is sincere: that is what makes it bad. The key to dramatic art is Insincerity, i.e. that the author should only pretend keenly to feel what he expresses. That way, he can pretend equally keenly to feel the opposite things which he also expresses. He can infect the spectator with the feeling of what it is like to be Goneril as well as that of what it is like to be Lear.<sup>91</sup>

[O génio de *Rei Lear* é que a peça foi escrita por um homem completamente diferente da sua criação. A poesia de um adolescente apaixonado é sincera: é por isso mesmo que é má. A chave da poesia dramática é o Fingimento, isto é, o autor só deve fingir que sente, profundamente, aquilo que exprime. Assim, pode igualmente fingir que sente profundamente as coisas opostas que também exprime.]

Pessoa teria concordado inteiramente. Louva Shakespeare pela mesma qualidade:

Não é Shakespeare, talvez, o maior poeta de todos os tempos, pois me não parece possível antepor alguém a Homero; mas é o maior expressor que houve no mundo, o mais insincero de quantos poetas tem havido, sendo por isso mesmo que exprimia com igual relevo todos os modos de ser e de sentir, e com igual alma vivia os diversos tipos psíquicos – verdades gerais *humanas* em cuja expressão se empenhou.<sup>92</sup>

Em outro texto, Pessoa escreve, muito ao estilo de Oscar Wilde, outro autor que influenciou o seu pensamento sobre o fingimento artístico:

Sincerity is the one great artistic crime. Insincerity is the second greatest. The great artist should never have a really fundamental and sincere opinion

91 BATE, *The Genius of Shakespeare*, Londres: Macmillan, 1997, p. 150.

92 PESSOA, *Correspondência II*, p. 84.

about life. But that should give him the capacity to feel sincere, nay to be absolutely sincere about anything for a certain length of time – that length of time, say, which is necessary for a poem to be conceived and written.<sup>93</sup>

[A sinceridade é o maior crime artístico. A insinceridade é o segundo maior. O maior artista nunca deverá ter uma opinião realmente essencial e sincera sobre a vida. Mas isso devia dar-lhe a capacidade para se sentir sincero, melhor, para ser completamente sincero, sobre qualquer coisa durante um certo espaço de tempo – o espaço de tempo, digamos, necessário à concepção e escrita de um poema.]

Ou melhor, como Pessoa o põe de forma inesquecível, no poema «Autopsicografia», o poeta dramático deve fingir tão completamente, que chega a fingir que é dor a dor que deveras sente. Esta ideia é incrivelmente parecida com uma frase de Shakespeare que aparece na peça *Como Quiserdes*, tradução *sui generis* de Pessoa de *As You Like It*; o sábio tolo Touchstone diz: «A poesia mais sincera é a mais fingida.» Este tipo de fingimento não é, paradoxalmente, insincero. Pessoa teria concordado com Wilde que «to censure an artist for a forgery was to confuse an ethical with an aesthetical problem, because so-called forgeries were merely the result of an artistic desire for perfect representation [...] an attempt to realise one's own personality on some imaginative plane out of the trammelling accidents and limitations of real life.» [censurar um artista por uma falsificação é confundir um problema ético com um problema estético, porque as ditas falsificações são só o resultado do desejo artístico pela representação perfeita [...] uma tentativa de realizar a nossa própria personalidade num espaço imaginativo à parte dos incidentes e das limitações da vida real.]<sup>94</sup> Pessoa destacou estas palavras na margem no seu exemplar do ensaio *The Portrait of Mr W. H.* [*O Retrato do Sr. W. H.*]. Os heterónimos de Pessoa são, neste contexto, uma tentativa sincera de realizar uma personalidade num espaço imaginativo à parte dos incidentes e das limitações da vida real.

Pessoa escreve num texto atribuído a Álvaro de Campos: «Shakespeare era essencial e estruturalmente fictício; e por isso a sua constante insinceridade chega a ser uma constante sinceridade, de onde a sua grandeza.»<sup>95</sup> Em relação a si próprio, e tendo sempre o paralelismo com Shakespeare em mente, explica numa carta de 1915:

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>94</sup> WILDE, Oscar. *Lord Arthur Savile's Crime and Other Prose Pieces*, Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1909, pp. 153-154.

<sup>95</sup> PESSOA, *Textos de Crítica e de Intervenção*, Lisboa: Ática, 1980, p. 275.

Mantenho, é claro, o meu propósito de lançar pseudonimamente a obra Caeiro-Reis-Campos. Isso é toda uma literatura que eu criei e vivi, que é sincera, porque é sentida, e que constitui uma corrente com influência possível, benéfica incontestavelmente, nas almas dos outros.

O que eu chamo literatura insincera não é aquela análoga à do Alberto Caeiro, do Ricardo Reis ou do Álvaro de Campos [...]. Isso é sentido na *pessoa de outro*; é escrito *dramaticamente*, mas é sincero (no meu sentido grave da palavra) como é sincero o que diz o Rei Lear, que não é Shakespeare, mas uma criação dele.<sup>96</sup>

Este paradoxo central, de que o fingimento que Pessoa descobre na obra de Shakespeare, e coloca no centro da sua própria arte, será a forma mais *sincera* possível de expressão, tem várias fontes: filosóficas, psicológicas e artísticas. Uma das grandes revelações do modernismo, para o qual Pessoa tanto contribuiu, é que não temos um *eu* fixo, conhecível e transmissível. Mas é notável que Pessoa cite o exemplo de Shakespeare de forma recorrente, quase obsessiva, quase sempre que tenta explicar a heteronímia. O seguinte exemplo é um dos meus textos pessoais preferidos sobre a heteronímia:

Por qualquer motivo temperamental que me não proponho analisar, nem importa que analise, construí dentro de mim várias personagens distintas entre si e de mim, personagens essas a que atribuí poemas vários que não são como eu, nos meus sentimentos e ideias, os escreveria.

[...] Negar-me o direito de fazer isto seria o mesmo que negar a Shakespeare o direito de dar expressão à alma de Lady Macbeth, com o fundamento de que ele, poeta, nem era mulher, nem, que se saiba, histero-epiléptico, ou de lhe atribuir uma tendência alucinatoria e uma ambição que não recua perante o crime. Se assim é das personagens fictícias de um drama, é igualmente lícito das personagens fictícias sem drama, pois que é lícito porque elas são fictícias e não porque estão num drama.

Parece escusado explicar uma coisa de si tão simples e intuitivamente compreensível. Sucede, porém, que a estupidez humana é grande, e a bondade humana não é notável.<sup>97</sup>

Pessoa apropriou-se de Shakespeare não só na arte mas também na vida, numa representação prodigiosa do ideal de Wilde de que a vida deveria imitar a arte.

<sup>96</sup> PESSOA, *Correspondência I*, p. 142.

<sup>97</sup> PESSOA, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literária*, p. 106.

A grande metáfora unificadora que atravessa toda a obra de Shakespeare é a ideia do mundo como um palco, onde existir (ou ser) e representar (ou agir) – as palavras em inglês, *being* e *acting*, invocam os dois sentidos – são de impossível separação. Jacques, em *Como Quiserdes* (tradução curiosa de Pessoa de *As You Like It*), tem o mais célebre discurso shakespeariano sobre os sucessivos papéis que os homens, feito actores, representam no «grande palco de loucos» (*Rei Lear*) que é o mundo:

All the world's a stage,  
And all the men and women merely players;  
They have their exits and their entrances,  
And one man in his time plays many parts (2.7.239-42).<sup>98</sup>

[O mundo inteiro é um palco,  
E todos os homens e mulheres são meros actores:  
Eles têm as suas saídas e as suas entradas;  
E um homem cumpre em seu tempo muitos papéis]

A imagem da vida como um espectáculo teatral, no qual os homens vestem uma série de papéis, sucessivamente, não foi inventada por Shakespeare; ela aparece na literatura clássica, medieval, renascentista e contemporânea. Num livro de Ben Jonson, um dramaturgo contemporâneo de Shakespeare, Pessoa sublinhou as seguintes palavras que exprimem uma ideia parecida:

I have considered our whole life is like a Play; wherein every man forgetful of himself, is in travail with expression of another. Nay, we so insist in imitating others, as we cannot (when it is necessary) return to ourselves; like children, that imitate the vices of stammerers so long, till at last they become such; and make the habit to another nature, as it is never forgotten. <sup>99</sup>

[Considero que a nossa vida inteira é como uma peça de teatro; na qual cada homem esquece quem é, e assume a identidade de outro. Aliás, insistimos tanto em imitar os outros, que não conseguimos (quando é necessário) voltar a nós próprios [...] e o ser-se outro é um hábito que nunca pode ser esquecido.]

Mas Shakespeare representou esta ideia, nas suas peças, como ninguém. Quase todas as grandes personagens shakespearianas são irresistivelmente atraídas pela representação: Iago não é o que é, Rosalind é um jovem actor que finge ser

<sup>98</sup> SHAKESPEARE, *Complete Works*, p. 255.

<sup>99</sup> JONSON, Ben, «De vita humana», in *The Works of Ben Jonson*, 3 vols, Londres: Chatto & Windus, 1897-1904, vol. III, p. 404. Exemplar na biblioteca de Pessoa.

uma jovem mulher que finge ser um jovem que finge ser uma jovem mulher, Cleópatra representa um papel de infinita variedade e Hamlet finge ser louco. Ricardo III começa por afirmar que, já que a sua deformidade física o impede de ser o típico amante, irá representar o vilão.

Pessoa insistia tanto em imitar o heterónimo Álvaro de Campos que, como temia Ben Jonson, parecia por vezes ter alguma dificuldade em regressar a si próprio. Gaspar Simões paradoxalmente salienta o entusiasmo de Pessoa em brincar a ser Álvaro de Campos quando nos tenta convencer de que o Poeta era normalíssimo na vida real: «Pessoa na intimidade [...] quando *não* se apresentava a Régio e a mim [...] sob a máscara do ‘Sr. Álvaro de Campos’, era o homem mais urbano e terra-a-terra que imaginar se pode.»<sup>100</sup>

Nas suas cartas a Ophelia Queiroz, a única namorada de que temos conhecimento, o próprio Pessoa faz referência à companhia constante de Campos no seu quotidiano: «Tens hoje do teu lado o meu velho amigo Álvaro de Campos, que em geral tem sido contra ti. Alegra-te!»; ou, «Como [...] se dá a circunstância de o sr. eng. Álvaro de Campos ter que me acompanhar amanhã durante grande parte do dia, não sei se será possível evitar a presença – aliás agradável – desse senhor.»<sup>101</sup> Ophelia explica, com uma certa irritação, que por vezes Pessoa queria ser Álvaro de Campos quando estava com ela:

[Fernando] Dizia-me então: «Hoje não fui eu que vim, foi o meu amigo Álvaro de Campos.» [...] Portava-se, nestas alturas, de uma maneira totalmente diferente. Destrambelhado, dizendo coisas sem nexos. Um dia, quando chegou ao pé de mim, disse-me: «Trago uma incumbência, minha Senhora, é a de deitar a fisionomia abjecta desse Fernando Pessoa, de cabeça para baixo, num balde cheio de água.»<sup>102</sup>

Ophelia conta, ainda, que quando Pessoa se declarou a ela pela primeira vez, recorreu a Shakespeare, apropriando-se de um discurso de Hamlet para exprimir o seu amor:

<sup>100</sup> GASPAR SIMÕES, João. *Vida e Obra de Fernando Pessoa: História de uma geração*, Lisboa: Bertrand, 1981, p. 392.

<sup>101</sup> PESSOA, *Correspondência I*, p. 165.

<sup>102</sup> QUEIROZ, Ophelia. *Cartas de Amor de Fernando Pessoa*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2002, p. 101.

Lembro-me que estava em pé, a vestir o casaco, quando ele entrou no meu gabinete. Sentou-se na minha cadeira, pousou o candeeiro que trazia na mão e, virado para mim, começou de repente a declarar-se, como Hamlet se declarou a Ophelia: «Oh, querida Ophélie! Meço mal os meus versos; careço de arte para medir os meus suspiros; mas amo-te em extremo. Oh! Até ao último extremo, acredita!»<sup>103</sup>

Richard Zenith informa que Pessoa retirou estas palavras diretamente da peça de Shakespeare.<sup>104</sup>

O trecho relevante está numa carta de Hamlet à sua Ophelia, que Polónio intercepta e começa a ler em voz alta para o Rei e a Rainha. Penso que terá sido o próprio Pessoa a apontar a Ophélie o paralelo entre a sua declaração de amor e a de Hamlet, pois este não é um dos trechos mais conhecidos da peça, e parece-me que Ophelia dificilmente o recordasse, palavra a palavra, tantos anos depois do evento ocorrido. Além disso, a declaração de Pessoa, conforme descrita por ela, não é uma tradução directa da de Hamlet, como é típico das apropriações do poeta-pega: a sua transformação dos indecentes «gemidos» do Príncipe em mais românticos «suspiros» é uma alteração feliz.

Este episódio mostra bem que o que Pessoa aprendeu com Shakespeare chegou a revelar-se na sua vida de verdade, não só nas vidas fingidas dos heterónimos.

<sup>103</sup> *Ibidem*, «O Fernando e eu: relato de Ophelia Queiroz, destinatária das Cartas de Fernando Pessoa, Recolhido e estruturado por sua sobrinha-neta Maria da Graça Queiroz», in *Cartas de Amor de Fernando Pessoa*, pp. 21-22.

<sup>104</sup> Ver as edições de Zenith de *The Selected Prose of Fernando Pessoa*, org. e trad. Richard Zenith, Nova Iorque: Grove Press, p. 129, e *Fotobiografias Século XX: Fernando Pessoa*, Lisboa: Círculo de Leitores, 2008, pp. 12, 125.

## Referências bibliográficas

Athena: *edição facsimilada*, Lisboa: Contexto, 1994.

BATE, Jonathan. *The Romantics on Shakespeare*, Londres: Penguin, 1992.

BLOOM, Harold. *Shakespeare: The Invention of the Human*, Nova Iorque: Riverhead Books [Penguin], 1998.

CASTRO, Mariana Gray de. *Shakespeare, Fernando Pessoa, e a invenção dos heterónimos*, Londres: CCC Press, 2017. Edição inglesa *Fernando Pessoa's Shakespeare: The Invention of the Heteronyms*, Londres: CCC Press, 2016.

COLVIN, Sidney. *Keats*, org. John Morley, Londres: Macmillan & Co. / Nova Iorque: The Macmillan Company, 1899.

ELIOT, T. S. *Selected Prose of T.S. Eliot*, org. Frank Kermode, Londres: Faber & Faber, 1975.

FLAUBERT, Gustave. *Correspondance*, 4 vols, Paris: Gallimard, 1973-1998, vol. II.

GASPAR SIMÕES, João. *Vida e Obra de Fernando Pessoa: História de uma geração*, Lisboa: Bertrand, 1981.

GILFILLAN, George. «Shakespeare – A Lecture», in *A Gallery of Literary Portraits*, Londres: J. M. Dent & Co / Nova Iorque, E. P. Dutton & Co, s.d. [Introdução de 1909].

JONSON, Ben. «De vita humana», in *The Works of Ben Jonson*, 3 vols, Londres: Chatto & Windus, 1897-1904.

JOYCE, James.

..... *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Londres: Penguin, 2000.

..... *Occasional, Critical, and Political Writings*, org. Kevin Barry, Oxford: Oxford University Press, 2000. KEATS, John. *Letters of John Keats 1814-1821*, org. H. E. Rollins, 2 vols., Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958, vol. I.

PESSOA, Fernando.

---

..... Álvaro de Campos: Poesia, org. Teresa Rita Lopes, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002.

---

..... *Correspondência 1905-1922*, org. Manuela Parreira da Silva, Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

---

..... *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, org. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa: Ática, s.d. [1966].

---

..... *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, org. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa: Ática, s.d.

---

..... *Pessoa por Conhecer II: Textos para um Novo Mapa*, org. Teresa Rita Lopes, Lisboa: Estampa, 1991.

---

QUEIROZ, Ophelia. *Cartas de Amor de Fernando Pessoa*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

---

SHAKESPEARE, William.

---

..... *The Complete Works of William Shakespeare*, org. W. J. Craig, Oxford: Clarendon, s.d. [1892]).

---

..... *The Tempest*, Londres, Paris, Nova Iorque, Toronto e Melbournem: Cassel & Co., 1908.

---

..... *A Tormenta, de William Shakespeare*, trad. Fátima Lopes, série Pessoa Editor, org. Mariana Gray de Castro, Lisboa: Guimarães, 2001.

---

WILDE, Oscar. *Lord Arthur Savile's Crime and Other Prose Pieces*, Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1909.

---

ZENITH, Richard. *Fotobiografias Século XX: Fernando Pessoa*, Lisboa: Círculo de Leitores, 2008.

# A Utilidade do Inútil: O Papel da Literatura e da Escrita na Vida e na Obra de Fernando Pessoa

*Marisa Mourinha*

«Que dites-vous?... C'est inutile?... Je le sais!  
Mais on ne se bat pas dans l'espoir du succès!  
Non! non! c'est bien plus beau lorsque c'est inutile!»

Rostand, *Cyrano de Bergerac*, Acto V, Cena 6

Plural, polifónico, no limite do contraditório, Fernando Pessoa deixou-nos, mais que uma obra, toda uma literatura – além de um programa cultural, literário, filosófico, quando não político. Da sua obra édita à inédita, emergem continuamente manifestações de uma matriz comum, picos de uma cordilheira que aparenta ficar sempre parcialmente submersa, assente numa série de concepções que aparecem explícitas em textos teóricos e que assomam recorrentemente, de forma nem sempre tácita, nas obras de alguns dos heterónimos. O próprio jogo da heteronímia, aliás, constitui em si uma poderosa declaração de princípios e um programa filosófico, que vemos simultaneamente actuado e prescrito na produção deste autor.

Propomos aqui um percurso temático, em que se torna visível aquele que consideramos ser um fio condutor da obra de Pessoa: uma filosofia de vida que prega a suma utilidade do inútil. Presente, de forma dispersa, um pouco por toda a obra, esta constitui uma linha de força do *Livro do Desassossego*. Procuraremos ilustrar qual o lugar que a escrita ocupa na vida do autor: da obra à biografia, Pessoa escreve e vive esta recusa da vida que não lhe basta, enclausurando-se na existência de papel que o liberta e o iliba da vida de todos os dias.

O título que escolhemos para este texto evoca o do ensaio «A utilidade do conhecimento inútil<sup>105</sup>» («The usefulness»), de Abraham Flexner. Publicado em 1939, nele o autor manifesta-se contra a visão utilitarista do conhecimento, que valoriza o saber em função da sua aplicação prática. A sua crítica começa por incidir na área científica, no sentido mais restrito do termo, recordando como muitas experiências (como as de Maxwell sobre o magnetismo, ou as de Faraday em torno da electricidade) só vieram a encontrar aplicação prática muito mais tarde.

<sup>105</sup> Foi publicado em 2013 em Itália, e traduzido já em várias línguas, *L'utilità dell'inutile*, de Nuccio Ordine. A obra compõe-se de três partes: uma reflexão sobre o futuro da universidade, uma defesa das literaturas ditas clássicas e a tradução do ensaio de Abraham Flexner, do qual a autora retira também o título.



Mas a argumentação de Flexner exprimia também uma preocupação humanista, traduzida na sua reivindicação da necessidade da «libertação do espírito humano», muito para além das suas implicações teóricas: «Justification of spiritual freedom goes, however, much farther than originality whether in the realm of science or humanism, for it implies tolerance throughout the range of human dissimilarities.» (FLEXNER, 1939, p. 550), escreve Flexner, poucas linhas depois de ter comentado que verificava que movimentações no sentido contrário se estavam a erguer, naquela altura, na Alemanha e na Itália<sup>106</sup>.

Esta defesa das ciências ditas teóricas, nas quais não se vislumbra uma utilidade visível ou imediata, é o que vemos também, por exemplo, na *Metafísica* de Aristóteles, quando se diz que a filosofia é um saber livre, «que existe por si», constituindo um fim em si mesma (Cf. ARISTÓTELES, A2, 982b). Esta ligação entre inutilidade e liberdade é recorrente e deixa testemunhos não só na Filosofia: é uma convicção que desponta um pouco por toda a parte, encarnando uma certa ideia de humanismo.

Do idealismo de matriz (neo)platónica, que vê com uma certa suspeita o mundo da materialidade, às utopias renascentistas de Thomas More ou de Campanella (na *Utopia*, a prata e o ouro são ostensivamente desprezados e, na *Cidade do Sol*, a riqueza é identificada como fonte de corrupção), há inúmeras manifestações, por parte da comunidade dos escritores, que se manifestam partidários da *inutilidade*: esta «militância» vai de Ovídio (que, na primeira das Cartas Pônticas, explica por que escreve, dizendo que continua a praticar a sua arte inútil, como um marinheiro naufragado que volta ao mar, depois de jurar que nunca mais o faria) ao projecto de Leopardi, de um jornal inútil, ou ao prefácio a *Mademoiselle de Maupin*, onde Theophile Gautier lavra um incendiado protesto contra os que atacam a arte pela sua falta de utilidade. São inúmeros os exemplos da defesa do inútil pelos homens de letras, embora a questão da utilidade tenha matizes diferentes nestes vários autores<sup>107</sup> (Cf. ORDINE, 2013).

Em Fernando Pessoa, também não se coloca exactamente nos mesmos termos, mas podemos dizer que encontramos, na sua obra, como que um *elogio do inútil*, em vários registos e heterónimos. Do pouco que editou em vida, à massa de inéditos que paulatina e continuamente temos visto vir a público, encontramos recorrentemente uma visão em que o inútil tem uma função determinante. O conceito aparece de várias formas, em vários momentos e em várias obras, tanto de forma explícita como, por vezes, também implícita. O inútil, em Pessoa, tem

<sup>106</sup> «The subject which I am discussing has at this moment a peculiar poignancy. In certain large areas – Germany and Italy especially – the effort is now being made to clamp down the freedom of the human spirit.» (FLEXNER, 1939, p. 550)

<sup>107</sup> Os exemplos acima são todos explorados por Nuccio Ordine na obra citada.

uma extensão semântica pode ir do supérfluo ao absurdo, e tem, em si, a beleza e a nobreza das coisas que (como a Filosofia, no dizer de Aristóteles), não servem para mais nada, que são um fim em si mesmas: «É nobre ser tímido, ilustre não saber agir, grande não ter jeito para viver» (PESSOA, 2008, p. 63).

Embora ele declare, na *Nota Biográfica* de 1935, ser descendente de um «misto de fidalgos e judeus» (PESSOA, 2003, p. 203), a aristocracia que o autor recorrentemente invoca deve ser entendida como uma «aristocracia de alma» (PESSOA, 2003, p. 210). Ou, dito de outra maneira, e para usar a expressão de Almada Negreiros quando, em 1935, explica em que medida era aristocrático o projecto *Orpheu* – «não no seu efémero sentido de sangue, mas na sua verdadeira essência de valores» (NEGREIROS, 1935, p. 1). Trata-se de uma concepção de aristocracia que extravasa a sua aceção restrita e mais literal, e que encontramos explicitamente sancionada em «O Caso Mental Português» (PESSOA, 1980, p. 166), texto em que o autor nos expõe a sua divisão da sociedade em camadas que se querem mais mentais do que sociais. A classe *mental* a que o poeta pertence, pois, possui aristocracia neste sentido, em que é mais uma postura do que uma ascendência, mais uma sensibilidade do que uma filiação e que, não raro, se consubstancia num ideal de contemplação, quando não de inércia, que é incompatível com uma visão utilitarista da vida e da existência:

Aprende a desligar as idéas de voluptuosidade e de prazer. Aprende a gosar em tudo, não o que elle é, mas as idéas e os sonhos que provoca. Porque nada é o que é, e os sonhos sempre são os sonhos. Para isso precisas não tocar em nada. Se tocares o teu sonho morrerá, o objecto tocado occupará a tua sensação.

Vêr e ouvir são as unicas cousas nobres que a vida contem. Os outros sentidos são plebeus e carnaes. A única aristocracia é nunca tocar. Não se approximar – eis o que é fidalgo. (PESSOA, 2010, p. 21)

É desde muito cedo que Pessoa começa a manifestar «sintomas» desta falta de vocação para a acção: num texto com data de 30 de Outubro de 1908, escrito em inglês, Pessoa diz ter «a thousand plans which, even if one man could realise them, he had to have one characteristic which in me is purely negative—the power of will.<sup>108</sup>» (PESSOA, 1966a, p. 5) Queixa-se, nesse texto, desta espécie de dissonância que o enche de sofrimento e o deixa – segundo nos diz, de forma enfática – à beira da loucura, sofrendo «como se pudesse fazer tudo mas fosse, por uma deficiência da vontade, incapaz de o fazer»<sup>109</sup>.

<sup>108</sup> «a thousand plans which, even if one man could realise them, he had to have one characteristic which in me is purely negative — the power of will. But I suffer — on the very limit of madness, I swear it — as if I could do all and was unable to do it, by deficiency of will. The suffering is horrible. It holds me constantly, I say, on the limit of madness» (PESSOA, 1966, p. 5).

<sup>109</sup> «as if I could do all and was unable to do it, by deficiency of will» (PESSOA, 1966, p. 5).

Num outro texto, que Lind e Prado Coelho datam (tentativamente) de 1910, explica-nos como a hesitação e a dúvida são, nele, constitutivas:

«Nothing is or can be positive to me; (...) All for me is incoherence and change. All is mystery and all is meaning. (...)

All my life has been one of passiveness and of dream. All my character consists in the hatred, in the horror of, in the incapacity pervading all that is me, physically and mentally, for decisive acts, for definite thoughts. I had never a resolution born of a self-command, never an external betraying of a conscious will. My writings were none of them finished;» (PESSOA, 1966a, p. 16)

O horror à definição que se declara neste excerto aparece aqui ligado a esta espécie de doença da vontade, temática recorrente, que atravessa toda a obra. Este impulso dispersivo será, porém, levado ao extremo no *Livro do Desassossego*, esse «livro estranho, como portões abertos ao fim de uma alameda abandonada» (PESSOA, 2014a, pp. 434-435), onde o autor se «vinga» desta incapacidade de acabar, criando um livro de fragmentos, e levando ao extremo tendências que são suas, explorando-as até ao absurdo: «[...] A acção é uma doença do pensamento, um cancro da imaginação. Agir é exilar-se. Toda a acção é incompleta e imperfeita. O poema que eu sonho não tem falhas senão quando tento realizá-lo.» (PESSOA, 2014a, p. 269)

Se é certo que Bernardo Soares é apenas um semi-heterónimo, torna-se mais fácil argumentar que o seu *Livro* é um panfleto genuinamente pessoano, e que as ideias e a filosofia que lhe subjazem são, afinal, as do autor. Nesta obra, escrita ao longo de anos, composta de fragmentos atribuídos a vários autores – a começar por Pessoa ortónimo – e, também por isso, heterogénea, tanto em termos de estilo quanto de conteúdos, o autor empenha-se em levar ao extremo uma série de características da sua personalidade e sensibilidade<sup>110</sup>. Talvez mais na primeira que na segunda fase, o *Livro do Desassossego* dá voz a este elogio do inútil, em passagens como esta:

E eu ofereço-te este livro porque sei que elle é bello e inutil. Nada ensina, nada faz crêr, nada faz sentir. Regato que corre para um abysmo-cinza que o vento espalha e nem fecunda nem é damninho [...]E porque este livro é absurdo, eu o amo, porque é inutil, eu o quero dar; e porque de nada serve querer t'o dar, eu, t'o dou... (PESSOA, 2010, p. 24)

<sup>110</sup> E isto sabemos-lo mais pelas pistas que deixou na correspondência, e que veremos mais à frente, do que pelo conteúdo da obra em si.

Este que foi pensado por Pessoa e que nos chega como *Livro do Desassossego* afinal – é tudo menos *um* livro. Sem querer entrar demasiado na arqueologia do *Desassossego*, façamos notar que, no primeiro trecho que veio a público (em 1913), a autoria é atribuída a Pessoa. É só mais tarde, nomeadamente entre 1929 e 1932, que surgem vários excertos em várias revistas, e passa a ser habitual que se façam acompanhar de uma indicação relativa já não ao autor, mas ao organizador:

No primeiro trecho publicado do *Livro do Desassossego* (*A Águia*, 1913) esta genealogia ainda não é evidente. Fernando Pessoa figura como autor, e aparece apenas a indicação do trecho ser parte «do 'Livro do Desasocego' em preparação». Nos trechos que se lhe seguiram, publicados todos em revistas entre 1929 e 1932 (3 publicados em *A Revista*, um em 1929 e dois cerca de 1932; cinco em *Descobrimto* durante o ano de 1931; um em *Revolução* em 1932 e dois na revista *Presença*, em 1930 e 1931), aparece uma lenda que pouco variaria com o passo dos anos: «Trecho do 'Livro do Desasocego', composto por Bernardo Soares, Ajudante de Guarda-Livros na cidade de Lisboa» (PESSOA, 2010, p. 171). Aqui já a genealogia começa a ser evidente, mas o assunto irá complicar-se ainda mais, até ficar no estado actual das coisas, que se Pessoa alguma vez imaginou, o terá feito ficar extático: um livro póstumo, editado muitas vezes, sempre diferentemente, por diversos editores. Por outras palavras, Pessoa deixou as peças do fato, e cada qual cose à sua medida, literalmente: *Sartor Resartus* (o alfaiate remendado). (BOTHE, 2014, p. 137)

Na cosmografia traçada, *a posteriori*, pelo próprio Pessoa, aparece como Mestre Caeiro, e como dia triunfal o do seu aparecimento: 8 de Março de 1914. Mas o *Desassossego* já surgira antes disso. Tal como já tinha surgido, em 1912, Ricardo Reis<sup>111</sup>, sem que Pessoa desse por isso. Ou antes: sem que tivesse ainda tido a ideia de organizar a sua produção escrita em torno da heteronímia. Um processo que, porém, nem sempre foi transparente para o próprio autor, conforme testemunha esta passagem:

Há acidentes no meu distinguir uns de outros que pesam como grandes fardos no meu discernimento espiritual. Distinguir tal composição musicante de Bernardo Soares de uma composição de igual teor que é a minha.

Há momentos em que o faço repentinamente, com uma perfeição de que pasmo; e pasmo sem imodéstia, porque, não crendo em nenhum fragmento de liberdade humana, pasmo do que se passa em mim como pasmaria do que se passasse em outros — em dois estranhos. (PESSOA, 2012, p. 239)

<sup>111</sup> Sobre isto, ver PESSOA, 2016b e PESSOA, 2000.

À parte estes «acidentes» e hesitações, o facto é que o *Livro do Desassossego* ficou por acabar. Com inúmeros manuscritos e dactiloscritos com a indicação de pertencerem a esta obra, e com um número improvável de edições diferentes no mercado, o autor deixou este mundo sem ter preparado a sua edição do *Livro do Desassossego*. O que é significativo, se pensarmos que, da sua produção escrita, era relativamente pouco o que ele ponderava publicar. A propósito da organização dos fragmentos do *Livro do Desassossego*, Pessoa deixa uma nota com o seguinte teor:

A organização do livro deve basear-se numa escolha, rígida quanto possível, dos trechos variadamente existentes, adaptando, porém, os mais antigos, que falhem à psicologia de Bernardo Soares, tal como agora surge, a essa vera psicologia. À parte isso, há que fazer uma revisão geral do próprio estilo, sem que ele perca, na expressão íntima, o devaneio e o desconexo lógico que o caracterizam. (PESSOA, 1966<sup>a</sup>, p. 103)

Este excerto denuncia a consciência que Pessoa tinha da evolução do estilo dos fragmentos que destinara a fazer parte do *Livro*. A dissertação continua, enunciando o autor várias hipóteses, que provavelmente não pôde sequer testar. Este projecto acompanhou-o por anos, num processo, ao que parece, nem sempre voluntário. Muito cedo o *Desassossego* começa a impor-se: não só aquele heterónimo (ou semi-heterónimo) surgira antes dos outros como se insinuava de forma insidiosa e recorrente na produção de Pessoa. Vejamos este exemplo, de uma carta a Cortes-Rodrigues de Setembro de 1914:

Nada tenho escrito que valha a pena mandar-lhe. Ricardo Reis e Álvaro futurista — silenciosos. Caeiro perpetrador de algumas linhas que encontrarão talvez asilo num livro futuro. [...] O que principalmente tenho feito é sociologia e desassossego. Você percebe que a última palavra diz respeito ao «livro» do mesmo; de facto tenho elaborado várias páginas daquela produção doentia. A obra vai pois complexamente e tortuosamente avançando. (PESSOA, 1999, p. 120)

Volta a escrever-lhe em Outubro e, depois, em Novembro, testemunhando sensivelmente a mesma coisa: «O meu estado de espírito obriga-me agora a trabalhar bastante, sem querer, no *Livro do Desassossego*. Mas tudo fragmentos, fragmentos, fragmentos.» (PESSOA, 1998, p. 199)

Muitos anos passaram desde estas cartas a Cortes-Rodrigues (de 1914), até à carta a Gaspar Simões (de 1932), em que Pessoa diz que o Livro «tem muita coisa que equilibrar e rever», coisa que não sabe prever quanto levará, mas avança que, seguramente, nunca menos de um ano... (Cf. PESSOA, 1998, p. 199) Porquê persistir, então, em escrever este «Diário sem intimidade», como lhe chamou Georg Rudolf Lind? (LIND, 1985)

O álibi toma por vezes a forma do paradoxo – ou da blague: «Parecerá a muitos que este meu diário, feito para mim, é artificial de mais. Mas é de meu natural ser artificial.» (PESSOA, 2010, p. 105) Terá começado talvez como um exercício de estilo, mas acaba por se tornar um espaço de liberdade, este «diário ao acaso» (PESSOA, 2010, p. 88), que parte do ortónimo para o heterónimo e é performativo, fragmentário, heterogéneo... e, muitas vezes, contraditório.

Uma linha de força do *Livro do Desassossego* é essa estética da inutilidade: «Os compradores de cousas inúteis sempre são mais sábios do que se julgam — compram pequenos sonhos. São creanças no adquirir.» (PESSOA, 2010, p. 23) «Ser criança» é uma coisa muito valorizada pelo autor que, por exemplo, numa das «Notas para a recordação do meu mestre Caeiro», faz contar a Álvaro de Campos como Caeiro o desarmou na sequência de uma discussão:

Este género de argumentação, cumulativamente infantil e feminina, e portanto irresponsável<sup>112</sup>, atou-me o cérebro durante uns momentos. [...]

Nessa altura senti carnalmente que estava discutindo, não com outro homem, mas com outro universo. [...]

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

«O que é o 34 na realidade?» (PESSOA, 2014a, pp. 456-457)

Para quem, como Pessoa, sofre por tudo ser «mistério e significado», Caeiro – a quem «Pensar incomoda como andar à chuva / Quando o vento cresce e parece que chove mais.» (PESSOA, 2016, p. 32) – surge como uma espécie de antídoto. Caeiro encarna o paganismo que os outros teorizam (Reis parece ter sido uma primeira tentativa de Caeiro), e tem essa inocência que, em geral, perdemos com a idade – e que é fundamental para o exercício que Pessoa se propõe fazer:

Toda a literatura consiste num esforço para tornar a vida real. [...] As crianças são muito literárias porque dizem como sentem e não como deve sentir quem sente segundo outra pessoa. Uma criança, que uma vez ouvi, disse querendo dizer que estava à beira de chorar, não «Tenho vontade de chorar», que é

112 Lind e Prado Coelho optam por «irresponsável» em vez de «irresponsível» (Cf. PESSOA, 1980).

como diria um adulto, isto é, um estúpido, senão isto: «Tenho vontade de lágrimas». E esta frase, absolutamente literária, a ponto de que seria afectada num poeta célebre, se ele a pudesse dizer, refere resolutamente a presença quente das lágrimas a romper das pálpebras conscientes da amargura líquida. [...] (PESSOA, 2014<sup>a</sup>, p. 118)

O escrever-se, deste ponto de vista, pode ser encarado, paradoxalmente, como um esforço para se tornar real, e seria uma explicação possível para esta *existência de papel* que parece ser a de Pessoa. Mas aparece mais como uma inevitabilidade do que como uma escolha. Exercício de estilo até certo ponto, sem dúvida. Mas onde acaba a personagem e começa o autor?

Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo. [...] Tornei-me uma figura de livro, uma vida lida. O que sinto é (sem que eu queira) sentido para se escrever que se sentiu. [...] De tanto pensar-me, sou já meus pensamentos mas não eu. Sondei-me e deixei cair a sonda [...] E assim, em imagens sucessivas em que me descrevo – não sem verdade, mas com mentiras –, vou ficando mais nas imagens do que em mim, dizendo-me até não ser, escrevendo com a alma como tinta, útil para mais nada do que para se escrever com ela. (PESSOA, 2014a, pp. 175-176)

Particularmente para quem tem a sensibilidade do poeta, pode não haver outra solução. A escrita, para Pessoa, impõe-se como uma necessidade – ou uma missão: «Diziam os argonautas que navegar é preciso, mas que viver não é preciso. Argonautas, nós, da sensibilidade doentia, digamos que sentir é preciso, mas que não é preciso viver.» (PESSOA, 2014a, p. 123) O autor deixa repetidamente pistas de que se sente imbuído do mesmo espírito de missão que animava os marinheiros – e o homem do leme da *Mensagem* (PESSOA, 2007b).

Ao terminar o namoro com Ophelia Queiroz, em 1920, escreve Pessoa estas palavras:

«Fiquemos, um perante o outro, como dois conhecidos desde a infância, que se amaram um pouco quando meninos, e, embora na vida adulta sigam outras afeições e outros caminhos, conservam sempre, num escaninho da alma, a memória profunda do seu amor antigo e inútil.» (PESSOA, 2007a, p. 233)

Mas adverte, logo a seguir, deixando entender que se crê guardado para outro destino:

Que isto de «outras afeições» e de «outros caminhos» é consigo, Ophelinha, e não comigo. O meu destino pertence a outra Lei, de cuja existência a Ophelinha nem sabe, e está subordinado cada vez mais à obediência a Mestres que não permitem nem perdoam. (PESSOA, 2007a, p. 233)

Em 1929, voltam a corresponder-se e, de novo, a relação se interrompe; nessa altura, escreve Pessoa a Ophelia, entre outras coisas, que, se casar, não será senão com ela, pois aprecia «muito – muitíssimo – a sua índole o seu carácter». Mas faz uma ressalva:

Resta saber se o casamento, o lar (ou o que quer que lhe queiram chamar) são coisas que se coadunem com a minha vida de pensamento. Duvido. Por agora, e em breve, quero organizar essa vida de pensamento e de trabalho meu. Se a não conseguir organizar, claro está que nunca sequer pensarei em pensar em casar. Se a organizar em termos de ver que o casamento seria um estorvo, claro que não casarei. Mas é provável que assim não seja. O futuro — e é um futuro próximo — o dirá. (PESSOA, 2007a, p. 297)

Nesta última carta a Ophelia, Pessoa transmite de novo, e com muita ênfase, esta ideia de que nem tudo depende dele. Diz sentir que chegou a um momento na sua vida que será – terá de ser, forçosamente – de viragem. E que muito em breve se decidirá o seu percurso futuro. E isto por causa dos Mestres a que, quase dez anos antes, cripticamente se referira. Desta vez será mais explícito:

De resto, a minha vida gira em torno da minha obra literária — boa ou má, que seja, ou possa ser. Tudo o mais na vida tem para mim um interesse secundário: [...] É preciso que todos, que lidam comigo, se convençam de que sou assim, e que exigir-me os sentimentos, aliás muito dignos, de um homem vulgar e banal, é como exigir-me que tenha olhos azuis e cabelo louro. (PESSOA, 2007a, p. 297)

Não é que não queira comportar-se como os demais: é que não pode. Desculpa-se com Ophelia dizendo mais uma vez, embora noutros termos, que não se lhe pode exigir que se comporte como «um homem vulgar e banal».

Vem a propósito a reflexão de Oscar Wilde: «I am one of those who are made for exceptions, not for laws» (WILDE *apud* Uribe, 2012). Sabemos da influência em Pessoa de Wilde<sup>113</sup> – ele, que é mais um nome na longa e nobre tradição de defesa do inútil –, e que, no prefácio a *The Picture of Dorian Gray* (WILDE, 2011), essa espécie de panfleto pró-arte, termina com a constatação «All art is quite useless». Esta é uma ideia que se repete, também, no *Livro do Desassossego*: «Porque é bela a arte? Porque é inútil. Porque é feia a vida? Porque é toda fins e propósitos e intenções.» (PESSOA, 1910, p. 32) Note-se, porém, que, com a vocação para o paradoxo que o caracteriza, Pessoa não hesita em ilustrar, na mesma obra, para que serve a arte: «A arte tem valia porque nos tira daqui» (PESSOA, 2014a, p. 294).

Se o poeta é um fingidor, o prosador do *Desassossego* é um drama em gente; e o que isto significa é que o autor-personagem passa a viver o que escreve ou a escrever o que vive, e deixa de haver grande distinção entre a escrita e a vida. O que talvez explique o modo como o *Livro do Desassossego* se foi impondo na vida e na obra de Pessoa, e o acompanhou daquela forma, evoluindo com ele. Dirá Cabral Martins que «As questões do fragmento e do performativo que se colocam para a escrita do *Livro do Desassossego* iluminam retrospectivamente toda a obra de Pessoa. [...] como se tivesse explodido aquele “grande teatro” que os heterónimos pareciam querer construir.» (MARTINS, 2014, p. 47)

A arte ou, mais especificamente, a literatura, na vida de Pessoa, tem então essa *utilidade* de proporcionar a evasão de um mundo «vulgar e banal» a que o poeta não pode pertencer – e, assim, no mesmo movimento, de dar sentido à sua existência, cujo *destino* pertence a outra *Lei*. A vida literária surge pois como contraponto iniciático: nascida do desassossego causado por essa dissonância que o poeta descreve como fazendo parte da sua vida desde muito jovem, a única solução disponível era fazer dela o centro da sua existência.

*A autora agradece especialmente ao Rui Sousa pela ajuda com as referências bibliográficas.*

<sup>113</sup> E sabemos, pela datação de Jorge Uribe (URIBE, 2012), que Pessoa trabalhou simultaneamente num ensaio sobre Wilde (nunca terminado) e na sua «Teoria da Aristocracia», que denuncia, de resto, uma sensibilidade muito próxima da do irlandês. Sobre a relação entre Pessoa e Wilde, ver os trabalhos de Jorge Uribe (2012 e 2014, no último caso sob o nome de Jorge Alberto Uribe Lozada) e Mariana Gray de Castro (2006).

## Referências bibliográficas

ARISTOTLE. *Metaphysics, Volume I: Books I-IX*. (tradução: Hugh Tredennick). *Loeb Classical Library* N.º 271. Cambridge: Harvard University Press, 1933.

BOTHE, Pauly Ellen. «Dos livros no Livro do Desasocego». *Central de Poesia: O Livro do Desassossego*. (org. Patrícia Soares Martins, Golgona Anghel, Fernando Guerreiro). Lisboa: CLEPUL, 2014, pp. 135-142.

CASTRO, Mariana Gray de. «Oscar Wilde, Fernando Pessoa, and the Art of Lying». *Portuguese Studies* 22, 2006, pp. 219-249.

FLEXNER, Abraham. «The Usefulness of Useless Knowledge». *Harpers Magazine*, n.º 179, Junho/Novembro de 1939, pp. 544-552.

LIND, Georg Rudolf. «Le ‘Livre de l’inquiétude’: un journal sans intimité». *Fernando Pessoa: poète pluriel*. Paris: Centre Georges Pompidou & Éditions de la Différence, 1985, pp. 193-200.

MARTINS, Fernando Cabral. «O Livro do Desassossego e a escrita heteronímica». *Central de Poesia: O Livro do Desassossego*. (org. Patrícia Soares Martins, Golgona Anghel, Fernando Guerreiro). Lisboa: CLEPUL, 2014, pp. 43-48.

NEGREIROS, José de Almada. «Orpheu – um aniversário». *Diário de Lisboa*, Suplemento Literário, n.º 4418, 8 de Março de 1935, pp. 1-2.

ORDINE, Nuccio. *L'utilità dell'inutile. Manifesto*. Milão: Bompiani, 2013.

Pessoa, FERNANDO.

..... *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* (ed. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho). Lisboa: Ática, 1966a.

..... *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias* (ed. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho). Lisboa: Ática, 1966b.

..... *Textos de Crítica e de Intervenção* (ed. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho). Lisboa: Ática, 1980.

..... *Pessoa por Conhecer – Textos para um Novo Mapa* (ed. Teresa Rita Lopes). Lisboa: Estampa, 1990.

---

..... *Cartas entre Fernando Pessoa e os diretores da «Presença»* (ed. Enrico Martines). Lisboa: IN-CM, 1998.

---

..... *Correspondência 1905-1922* (ed. Manuela Parreira da Silva). Lisboa: Assírio & Alvim, 1999a.

---

..... *Correspondência 1923-1935* (ed. Manuela Parreira da Silva). Lisboa: Assírio & Alvim, 1999b.

---

..... *Poesia de Ricardo Reis* (ed. Manuela Parreira da Silva). Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

---

..... *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal* (ed. Richard Zenith). Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

---

..... *Cartas* (ed. Richard Zenith). Lisboa: Assírio & Alvim, 2007a.

---

..... *Mensagem* (ed. Fernando Cabral Martins). Lisboa: Assírio & Alvim, 2007b.

---

..... *Livro do Desassossego* (ed. Teresa Sobral da Cunha). Lisboa: Relógio d'Água, 2008.

---

..... *Livro do Desasocego* (ed. Jerónimo Pizarro). Lisboa: IN-CM, 2010.

---

..... *Teoria da Heteronímia* (ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith). Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.

---

..... *Livro do Desassossego* (ed. Richard Zenith). Lisboa: Assírio & Alvim, 2014a.

---

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

---

..... *Obra Completa de Alberto Caeiro* (ed. Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari). Lisboa: Tinta-da-china, 2016a.

---

..... *Obra Completa de Ricardo Reis*. (ed. Jerónimo Pizarro e Jorge Uribe). Lisboa: Tinta-da-china, 2016b.

---

URIBE, Jorge. «Oscar Wilde, Educação e Teoria Aristocrática: um texto que era três». *Pessoa Plural*. Número 2 (2012). [http://www.brown.edu/Departments/Portuguese\\_Brazilian\\_Studies/ejph/pessoaplural/Issue2/PDF/I2A10.pdf](http://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/Issue2/PDF/I2A10.pdf) (consultado a 9 de Abril de 2017)

---

URIBE-LOZADA, Jorge Alberto. *Um Drama da Crítica. Oscar Wilde, Walter Pater e Matthew Arnold, lidos por Fernando Pessoa*. Tese de Doutoramento em Estudos da Literatura e da Cultura. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2014.

# Ricardo Reis e o Jovem que Perdeu

Nuno Amado

Para efeitos de ensino e não só, é costume dizer-se que Ricardo Reis é um poeta clássico, discípulo de Horácio, que prega o epicurismo e o estoicismo e se dirige frequentemente a interlocutoras femininas. Um dos objectivos deste ensaio é pôr em causa esta ideia mais ou menos cristalizada e relativamente consensual. Para tanto, focar-me-ei brevemente em cinco odes que, do meu ponto de vista, se devem ler em conjunto (à excepção de uma ode não-datada, as outras são de um período muito curto, entre 1926 e 1928), e que mostram um Ricardo Reis bem diferente<sup>114</sup>. Embora a classificação não seja imediata em todas as odes, defenderei que se tratam de cinco epicédios (cinco cantos fúnebres nos quais o poeta se encontra diante do cadáver da pessoa que celebra), semelhantes, portanto, a *Antinous*, o mais famoso dos epicédios escritos por Pessoa. O primeiro deles é de Maio de 1927, e foi publicado no número 6 da revista *Presença*:

A nada imploram tuas mãos já coisas,  
Nem convencem teus lábios já parados,  
    No abafo subterrâneo  
    Da húmida imposta terra.  
Só talvez o sorriso com que amavas  
Te embalsama remota, e nas memórias  
    Te ergue qual eras, hoje  
    Cortiço apodrecido.  
E o nome inútil que teu corpo morto  
Usou, vivo, na terra, como uma alma,  
    Não lembra. A ode grava,  
    Anónimo, um sorriso. (PESSOA, 1994, p. 80)<sup>115</sup>

Queria centrar a análise apenas no adjectivo «anónimo», no último verso. Sintacticamente, qual é a função deste adjectivo? Que nome qualifica? Há, pelo menos, três hipóteses evidentes: 1) pode servir para qualificar o «cortiço apodrecido» em que consiste agora o defunto a quem o poeta se dirige; 2) pode servir para qualificar o «corpo morto» mencionado três versos antes; 3) pode servir para qualificar o «sorriso», surgindo então por hipérbato, e por necessidade de acerto métrico (se o adjectivo fosse colocado no final, o verso ficaria com cinco, e não com seis sílabas), antes do substantivo e do artigo definido.

<sup>114</sup> O argumento que reproduzo de seguida está contido na secção V do capítulo 6 da tese de doutoramento que apresentei ao Programa em Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, intitulada *Ricardo Reis (1887-1936)* e defendida em Novembro de 2016 (AMADO, 2016, pp. 423-437).

<sup>115</sup> BNP/E3 51-57r e BNP/E3 51-54r.

Dada a ênfase colocada no anonimato que advém da inutilidade do nome usado em vida, três versos antes («e o nome inútil que teu corpo / usou»), faz sentido pensar, porém, que o adjectivo cumpre a função de vocativo, designando, portanto, o próprio defunto. Assim sendo, trata-se de um defunto do sexo masculino<sup>116</sup>.

Esta interpretação conduz a considerar que o adjectivo «remota», no sexto verso, não serve para qualificar distância a que a eventual defunta fora remetida na sequência da morte (interpretar o adjectivo como uma qualidade da pessoa a quem a ode se dirige obrigaria a considerar que se trata de uma mulher), mas a «ode» que, funcionando como sujeito subentendido da frase, seria afinal a responsável por embalsamar o sorriso daquela pessoa. Embalsamar «só talvez o sorriso com que amavas» é, aliás, equivalente a gravar apenas «um sorriso»: as duas frases insinuam exactamente o mesmo, que a única coisa que é motivo de lembrança é o sorriso do defunto<sup>117</sup>.

Não obstante a aparente arbitrariedade que me leva a escolher a hipótese do vocativo, e não uma das outras, creio que esta interpretação é inteiramente justificada pelos casos que apresento de seguida. O segundo epicédio sobre o qual me parece importante reflectir foi escrito poucas semanas depois do primeiro, a 6 de Julho de 1927:

Aqui, dizeis, na cova a que me chego,  
Não stá quem eu amei. Olhar nem falla  
Se escondem nesta leiva.  
Ah, mas olhos e bocca aqui se escondem!  
Mãos apertei, não alma, e aqui morrem.  
Homem, um corpo chóro. (PESSOA, 1994, p. 157)<sup>118</sup>

O principal interesse, para o propósito deste argumento, é de novo o verso final, mais concretamente o substantivo «homem». Mais uma vez, importa perceber qual a função sintáctica desta palavra. Há duas hipóteses: ou é 1) aposto de sujeito, referindo-se ao próprio poeta que fala, que assim se apresentaria («eu, homem, um corpo choro»), ou é 2) aposto de objecto directo, referindo-se ao próprio corpo chorado pelo poeta («eu choro um corpo, um homem»). Consultando o manuscrito original, percebe-se que Reis experimentou duas versões alterna-

116 Em «No Ádito do Hades», Óscar Lopes escolhe a terceira hipótese, interpretando a ode, coerentemente, como um epitáfio a uma «morta» (LOPES, 1978, p. 601).

117 Outra possibilidade seria entender que o adjectivo «remota» qualifica a «húmida imposta terra», que assim desempenharia o papel de sujeito subentendido da frase e assumiria a responsabilidade da embalsamação. Menos plausível, mas igualmente relevante, seria entender que o adjectivo serve para qualificar a própria acção de permanecer embalsamado na memória, funcionando, portanto, como um advérbio. Nesse caso, o sujeito da frase seria o próprio sorriso, que embalsamaria remotamente na memória do poeta o corpo outrora amado.

118 BNP/E3 51-58r.

tivas do último verso, as quais depressa terá riscado: «Corpo, outro corpo choro» e «Homem, o humano choro». Em qualquer uma delas, o elemento que antecede a pausa estipulada pela vírgula parece sugerir um aposto de sujeito. No primeiro caso, o poeta está a dizer que ele próprio, o sujeito a quem compete chorar um corpo, é também ele pouco mais do que um corpo. No segundo caso, está a referir a sua própria humanidade, análoga à do defunto. Em qualquer das duas versões alternativas, o substantivo serviria para acentuar a ideia de que somos sobretudo corpos, não almas, o que aliás repercute aquilo que é dito no resto do poema (a distinção entre os olhos e a boca e a função que têm, olhar e falar, pressupõe uma distinção entre o corpo e a alma que o anima). Mas nenhuma destas alternativas foi preservada e, em lugar delas, Reis preferiu uma formulação notoriamente ambígua. Uma vez que «homem», no verso que acabou por permanecer, pode reportar-se tanto ao poeta como ao defunto (pode funcionar como aposto de sujeito ou aposto de objecto directo), Reis parece convidar o leitor a considerar a possível masculinidade do defunto e, por conseguinte, a inclinação homoerótica do poema (a relação entre os dois é, evidentemente, amorosa).

De novo, não existem evidências textuais suficientes que me levem a favorecer de modo incontestável esta possibilidade. Mas talvez existam motivos suficientes, nestes dois epicédios, para que se possa desconfiar disso. É incontornável, por exemplo, que as ambiguidades existem. E, se a existência de uma ambiguidade não chega para justificar o que quer que seja, a existência de duas ambiguidades, em dois poemas dirigidos a um defunto e escritos com poucos dias de diferença, não pode ser negligenciada. É com isto em mente que se deve ler o terceiro epicédio, escrito um ano e meio mais tarde, a 20 de Novembro de 1928:

Nem da herva humilde se o Destino esquece.  
Seiva a lei o que vive.  
De sua natureza murcham rosas  
E prazeres se acabam.  
Quem nos conhece, amigo, taes quaes fomos?  
Nem nós nos conhecemos. (PESSOA, 1994, p. 163)<sup>119</sup>

Neste epicédio, Reis lembra que tudo o que vive, mesmo a erva mais humilde, está destinado a morrer. E, uma vez que associa essa fatalidade à fatalidade de terem fim certos prazeres, é legítimo pensar que o «amigo» a quem se dirige no quinto verso corresponde ao mesmo defunto amado a quem se dirige nos dois epicédios anteriores. Aliás, os prazeres são comparados a rosas murchas, e a rosa é a flor a que sistematicamente é associado o amor, na poesia de Reis (o lou-

119 BNP/E3 51-65r.



ro, por exemplo, é sistematicamente associado à glória poética). A ode XII do Livro I de Ricardo Reis é um ótimo exemplo dessa associação. A solicitação amorosa que aí tem lugar, e cuja natureza homoerótica António M. Feijó tornou inescapável (FEIJÓ, 2015, pp. 101-118), concretiza-se através de uma exortação singular. O poeta, que anuncia logo a abrir que não quer a flor que o amigo lhe dá, mas a flor que propriamente é («A flor que és, não a que dás, eu quero»), exorta a que esse amigo, metaforizado numa flor, lhe seja a sua flor: «flor, sê-me flor!» (PESSOA, 1994, pp. 69-70). Essa flor, como se percebe pela dedicatória da versão original da ode<sup>120</sup>, é uma rosa: «*ad juvenem rosam offerentem*» (PESSOA, 1994, p. 70)<sup>121</sup>.

A mesma rosa na qual é metaforizado, na ode XII, o objecto do desejo amoroso do poeta aparece a metaforizar, no epicédio em análise, o prazer amoroso de que os dois amigos, o poeta e o defunto, terão em tempos usufruído. Os últimos versos sugerem, aliás, uma qualquer furtividade antiga: ninguém parece saber aquilo que eles foram. À luz dos pronunciamentos dos primeiros versos, a ruptura entre o passado que nem eles já conhecem e o presente releva, portanto, da morte de alguma coisa e da cessação dos prazeres que tal morte provocou. O amigo a quem Reis se dirige é um defunto, e a ode dá conta das saudades que o poeta tem do amor que tinha antes da morte dessa pessoa.

O quarto epicédio não está datado, mas Jerónimo Pizarro e Jorge Uribe sugerem que seja de 1931-1932 (PESSOA, 2016, p. 164), dado que o manuscrito se encontra no mesmo documento em que se encontra dactilografado parte do prefácio de Pessoa ao livro *Alma Errante* de Eliezer Kamenezky, publicado em Fevereiro de 1932. Ainda que ligeiramente afastado, em termos cronológicos, a proximidade temática com os restantes epicédios parece-me evidente:

Como este infante que alourado dorme  
Fui. Hoje sei que ha morte.  
Lydia, há largas taças por encher  
Nosso amor que nos tarda.  
Qualquer que seja o amor ou as taças, breve  
Ajamos. Teme e desfruta. (PESSOA, 1994, p. 184)<sup>122</sup>

Neste caso, interessam-me sobretudo os dois primeiros versos. Em larga medida, Reis distingue duas pessoas: a primeira é o «infante que alourado dorme» diante do qual se encontra, e ao qual compara a pessoa que ele próprio foi em

120 BNP/E3 51-40r.

121 Uma possível tradução desta dedicatória seria: «ao jovem que oferece a rosa».

122 BNP/E3 52-34r.

tempos; a segunda é a pessoa que ele próprio é actualmente. Essa distinção, de resto, depende apenas de um critério: o facto de a segunda pessoa (o próprio poeta) ter consciência da morte, coisa que a primeira pessoa não tem. É verdade que Reis pode ter diante de si, de facto, uma criança a dormir. Mas, na sequência dos epicédios anteriores, é difícil não ver neste «infante que alourado dorme» o mesmo defunto de antes. Nesse sentido, o verbo «dormir» estaria a ser usado como um eufemismo. Mas é exactamente assim que Reis o emprega, na primeira versão dos dois versos finais do mesmo poema, que entretanto riscou: «qualquer que seja o amor ou as taças, cedo / acaba, e dormiremos» (PESSOA, 1994, p. 373). Estar a dormir, nesta ode em específico, significa estar morto. Sendo assim, o que Reis está a insinuar é que foi, em tempos, exactamente igual ao jovem rapaz que amou e que entretanto morreu.

Ora, esta cisão entre a pessoa consciente da morte que se é e a pessoa ingénua que se foi, e que morreu entretanto, é o tópico de várias odes de Reis (sobretudo da década de 20). Veja-se, a título de exemplo, a seguinte ode de 2 de Julho de 1930:

Quem fui é externo a mim. Se lembro, vejo;  
E ver é ser alheio. Meu passado  
Só por visão relembro.  
Aquillo mesmo que senti me é claro.  
Alheia é a alma antiga; o que me sinto  
Chegou hoje à estalagem.  
Quem pode conhecer, entre tanto erro  
De modos de sentir-se, a exacta fôrma  
Que tem para consigo? (PESSOA, 1994, p. 166)<sup>123</sup>

Para Reis, a pessoa que foi é uma pessoa externa à pessoa que é. Assim é porque, ao lembrar-se dessa pessoa, vê-a, e «ver é ser alheio». De acordo com a ontologia particular de Reis, há uma separação fundamental entre a pessoa que vê e aquilo que é visto. Fazendo parte daquilo que vê, na medida em que a vê na memória, a pessoa que foi no passado é assim uma pessoa separada da pessoa que é. Como o afirma peremptoriamente no quinto verso, «alheia é a alma antiga». Esta cisão fundamental entre a pessoa que se é no presente e o conjunto de pessoas que se foi anteriormente é constitutiva de Reis<sup>124</sup>, e surge repetidamente ao longo da produção adulta do heterónimo. Há, contudo, um outro aspecto importante a reter. Além de irremediavelmente externa, essa pessoa que foi em tempos é também uma pessoa que não pode não amar. A relação entre a pessoa que

123 BNP/E3 51-69r.

124 Elaborei um extenso argumento acerca desta cisão fundamental da secção V do capítulo 5 à secção II do capítulo 6 da minha tese de doutoramento (AMADO, 2016, pp. 357-394).

se é e a pessoa que se foi não é apenas de perda. De modo a que se compreenda a natureza amorosa dessa relação, e a natureza elegíaca de toda a poesia de Reis, leia-se a seguinte ode de 22 de Outubro de 1923:

Pequena vida consciente, sempre  
Da repetida imagem perseguida  
Do fim inevitável, a cada hora  
    Sentindo-se mudada,  
E, como Orpheu volvendo á vinda esposa  
O olhar algoz, para o passado erguendo  
A memória pra em maguas o apagar  
    No barathro da mente. (PESSOA, 1994, p. 149)<sup>125</sup>

A «pequena vida consciente» que cada um de nós é caracteriza-se por duas coisas: 1) por ser perseguida pela «repetida imagem» do «fim inevitável», ou seja, por ter consciência da morte; e 2) por mudar constantemente. Esta segunda característica é explicitada através de uma comparação mitológica. Quando, pela recordação, olhamos para a pessoa que fomos, agimos sobre ela como Orfeu sobre Eurídice, no momento em que, não resistindo à curiosidade, olha para trás para se certificar de que a esposa o continuava a seguir e a petrifica. O que a comparação sugere é que, ao recordarmos a pessoa que fomos, não só nos cindimos dessa pessoa, que passa a ser alheia à pessoa que propriamente somos, como também matamos involuntariamente essa pessoa, como Orfeu. É por isso que o olhar é «algoz». Mas a comparação não termina aqui. A pessoa que fomos no passado, agora condenada ao abismo da mente, é também, e por comparação com Eurídice, uma pessoa que não podemos deixar de amar, apesar da petrificação a que a sujeitámos.

Cientes agora da ontologia em que Reis põe a convicção, regressemos ao quarto epicédio. Se a pessoa que se foi e a pessoa que se é são duas pessoas diferentes, e se a primeira é um defunto que a segunda continua a amar, o defunto amado por Reis, que neste epicédio surge sob a forma de um «infante que alourado dorme», corresponde ao jovem que ele próprio foi. É uma questão, portanto, de tomar a sério a comparação proposta nos dois primeiros versos: «Como este infante que alourado dorme / fui. Hoje sei que ha morte» (PESSOA, 1994, p. 184). E o que é que distingue esse jovem que também foi da pessoa que é agora? Quatro coisas: 1) ser jovem; 2) ser louro; 3) estar a dormir, ou estar morto; e 4) não ter consciência da morte. Trata-se, pois, de uma figura que se caracteriza pela juventude, pelo cabelo louro, pela morte prematura e pela inconsciência. Dava jeito que houvesse na obra de Pessoa uma figura assim...

<sup>125</sup> BNP/E3 52-13r.

O quinto epicédio foi publicado no número 10 da *presença* e está datado de 13 de Junho de 1926, o dia do trigésimo oitavo aniversário de Pessoa:

Já sôbre a fronte vã se me acinzenta  
O cabelo do jóven que perdi.  
    Meus olhos brilham menos.  
Já não tem jús a beijos minha bôca.  
Se me ainda amas, por amor não ames:  
    Trahiras-me commigo. (PESSOA, 1994, p. 81)<sup>126</sup>

A leitura imediata do poema consiste em tomar metonimicamente o jovem a que Reis se refere no segundo verso pela juventude que o distingue. Deste ponto de vista, o poeta estaria a dizer que perdeu a juventude antiga. Seria assim natural que o cabelo se lhe acinzentasse, que os seus olhos, sem a beleza de outrora, lhe brilhassem menos, e que a sua boca, menos apetedida, já não tivesse direito a beijos. Seria, então, uma ode ao declínio físico de um poeta envelhecido ao qual já não se consagram quaisquer afeições amorosas. O facto de ter sido escrito no dia de aniversário de Pessoa parece ajudar a esta interpretação. É de certo modo absurdo, no entanto, que a velhice de Reis justifique a sua abstinência sexual. À partida, queixar-se da velhice não implica senão o pessimismo acerca da possibilidade de continuar a ser amado. A meu ver, a ode é um epicédio como os anteriores. Se entendermos a relação que temos com a juventude perdida à luz de uma perda amorosa, como explicado atrás, o jovem no qual a juventude do poeta é propositadamente figurada é literalmente o jovem que Reis foi e que, de facto, perdeu. Desse ponto de vista, os olhos «brilham menos» e a sua boca «já não tem jús a beijos» porque já não pode ver nem beijar esse jovem perdido.

Dizendo de outro modo, o jovem que Ricardo Reis perdeu, e que nestes epicédios surge como um defunto que em tempos amou, é a pessoa que ele próprio outrora foi, a pessoa que era antes de se tornar consciente de si mesmo. Assim que, reparando na fronteira entre o mundo exterior e o mundo interior, pôde ver finalmente o jovem que ele próprio era, tornou-se outra pessoa. É isso que determina a diferença fundamental entre a pessoa que Reis é no presente da enunciação e a pessoa que ficou para trás. Assim que viu esse jovem, Reis tornou-se outra pessoa e, como «Orpheu volvendo á vinda esposa / o olhar algoz» (PESSOA, 1994, p. 149), condenou a pessoa vista ao abismo da memória. Adquirir consciência de si, no vocabulário de Reis (e no de Pessoa), equivale a reparar na pessoa que também é e em apaixonar-se por essa pessoa, mas também a matá-la involuntariamente. E toda a vida adulta de Reis é uma consequência desse momento funda-

<sup>126</sup> BNP/E3 51-53r e BNP/E3 70-33v.

dor. Toda a sua poesia, se prestarmos a devida atenção, acusa esse pecado original: é um longo lamento pela perda do jovem que foi. O tom elegíaco que alimenta a poesia de Reis resulta, no fundo, da insatisfação de não poder voltar a ser como era, de não coincidir com aquela figura ideal que perdeu. E a filosofia prática que recomenda amiúde, aquela mistura de epicurismo e estoicismo que tão bem se sintetiza no conceito de «epicurismo triste» (PESSOA, 2003, p. 280) a que se refere o suposto irmão do poeta, Frederico Reis, não é senão uma forma de suavizar o desconsolo perene de já não ser a pessoa que em tempos foi.

## Referências bibliográficas

---

AMADO, Nuno. *Ricardo Reis (1887-1936)*. Tese de Doutoramento no Programa em Teoria da Literatura, Universidade de Lisboa, 2016. <[http://www.letras.ulisboa.pt/images/areas-unidades/literaturas-artes-culturas/programa-teoria-literatura/documentos/amado2\\_def.pdf](http://www.letras.ulisboa.pt/images/areas-unidades/literaturas-artes-culturas/programa-teoria-literatura/documentos/amado2_def.pdf)>

---

FEIJÓ, António. *Uma Admiração Pastoril pelo Diabo (Pessoa e Pascoaes)*. Lisboa: IN-CM, 2015.

---

LOPES, Óscar. «No Ádito do Hades», *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Porto: Brasília Editora, pp. 595-614.

---

PESSOA, Fernando.

---

\_\_\_\_\_. *Obra Completa de Ricardo Reis*, ed. Jerónimo Pizarro e Jorge Uribe. Lisboa: Tinta-da-china, 2016.

---

\_\_\_\_\_. *Poemas de Ricardo Reis*, ed. Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: IN-CM, 1994.

---

\_\_\_\_\_. *Prosa de Ricardo Reis* [ed. Manuela Parreira da Silva]. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

# Pessoa e a Razão – Ou de como ele a tinha\*

*Onésimo Teotónio Almeida*

Brown University

Não cessam de aparecer mais e mais inéditos de Pessoa e com eles não pára de aumentar a minha admiração por essa figura genial que foi o poeta e pensador. Se ela era já imensamente complexa, a situação apenas se intensifica com as revelações que continuam a surgir tornando-se cada vez mais impossível traçar um perfil global do seu pensamento. Resta-nos a possibilidade de nos concentrarmos em facetas específicas das várias dimensões da sua obra. Eu, por exemplo, tenho-o feito focando-me quase exclusivamente no estudo de *Mensagem* e da escrita ortónima.

Hoje deixarei completamente de lado *Mensagem* e ocupar-me-ei de alguns inéditos em que Pessoa aponta notas resultantes de leituras de filósofos ingleses mas que, como habitualmente acontece em Pessoa, estão longe de ser meras paráfrases de ideias lidas, pois o poeta deixa sempre em tudo o seu olhar crítico; tudo passa pelo crivo da sua inteligência.

Num conjunto de inéditos sobre as emoções e o sentido moral, explicitou o seu conceito de razão, revelando uma vez mais a sua familiaridade com o pensamento filosófico inglês e dando sinais de assimilar os seus parâmetros e a sua nomenclatura básica. Vejamos por exemplo estas definições terminológicas:

The foundations of morals are triple: instinct, which produces civics; obedience, which produces inhibition: reason, which produces harmony in action. 15(1)-47

Aqui o importante é o elemento «razão», associado à «produção de harmonia na acção». A ele voltaremos mais adiante. Por agora, observemos apenas as duas frases seguintes que envolvem ‘razão’ e ‘moral’:

Reason, by itself, is not moral, because there is no moral to come out from reason. Reason does not create; it merely limits. 15(1)-47

Está aqui expressa uma consciência clara de que o papel da razão é apenas o de organizador. Pessoa não descobriu isso por si; bebeu-o na leitura dos filósofos ingleses, mas conseguiu descodificar densos textos e captar-lhes o núcleo duro dos conceitos estruturantes da modernidade segundo a tradição inglesa. Longe de outras, nomeadamente a alemã. Assim sendo, em *flashforward* avancemos que a concepção pessoana de razão não vai nunca ter nada que ver com a de Hegel, por exemplo.

\* Agradeço ao Antonio Cardillo não apenas o ter-me facultado os inéditos que usei para este ensaio, mas também o ter insistido comigo para que eu escrevesse sobre eles.

Em vez de nos debruçarmos de imediato nessa análise do conceito, parece-me melhor começar indirectamente, por uma via mais lateral que nos permitirá entender outros conceitos de Pessoa, os quais por sua vez tornarão mais acessível o entendimento do que seja para ele a razão.

Numa nota de 15-5-19 intitulada «Liberal Rationalism», Pessoa escreve:

There are two errors that may be committed in this respect. One is to make metaphysics science, the other to make science a metaphysics. The first any theist commits; the second is committed for instance by Professor Haeckel in his «Riddles of the Universe».

Let us abandon, indeed, metaphysics for science, but, doing so, let us remember that science does not *substitute* metaphysics; its province is another. [15-5-19]

É lapidar essa distinção entre metafísica e ciência e nunca a vi posta nestes termos por ninguém. O que não significa que não haja mais quem o tenha feito, mas apenas que eu nunca antes encontrei uma formulação em termos tão sintéticos. Como se viu, para Pessoa há dois erros que se pode cometer: fazer da metafísica uma ciência, e fazer da ciência uma metafísica.

Não posso de facto imaginar maneira mais sucinta e mais brilhante de colocar essa antiga questão. Mesmo fora do domínio da filosofia, nem João Paulo II, nem Stephen Jay Gould, que no conflito entre o criacionismo e evolucionismo se encontraram propondo o não-conflito entre as duas abordagens, conseguiram ser tão lapidarmente sintéticos. Com efeito, não têm faltado desmandos de cientistas *going off the deep end*, ou seja, saltando fora do paradigma empírico-racional estabelecido dentro do qual se move a ciência moderna, quando se atrevem a fazer pronunciamentos para além desse paradigma ao negarem a possibilidade de existência de algo que possa ultrapassar os limites do referido paradigma. O erro correspondente, segundo Pessoa, é o de se fazer da metafísica uma ciência. E a prova de que isso é possível está mais do que patente na filosofia ocidental ao longo dos séculos.

O implacável e penetrante golpe do olhar de Pessoa prossegue:

Religion is an emotional need of mankind. The rationalist may not want it, but he has to admit that other people may. It is emotional but it is also a need. [15-5-19]

Este é mais um contributo para a compreensão da diferença entre os domínios do emotivo e do racional. O emotivo – Pessoa não o disse, mas deixa implícito – pertence ao domínio não do irracional, mas do não-racional. A razão não se lhe aplica, mas daí não se infere que se trate de algo irracional.

Pessoa avança na sua destrinça entre ciência e metafísica em passagens que nos ajudam a captar com mais precisão o seu conceito de razão:

All science is, substantially, an attempt at science. Even if reason itself did not warn us against the conferring of too much truth upon our generalizations, which are necessarily always hasty, and upon our observations, which are necessarily always imperfect, the historical experience of scientific theories would give our conjectures that advice. The history of science and of knowledge has seen so many truths sink into mere speculations or into provisional dreams, that the historian of our minor, as of our major, philosophy may put a constant query to the end of any and every paragraph he indites [???]. Even the dearest littlenesses of science may to-morrow be subverted by great cyclones of mind. We may have to abandon the coefficient of expansion of iron. We may have to convert Boyle's Law. It is not impossible to formulate, in a sort of tired dream, the negation of the choicest principles of our external sureties. Even two and two may one day cease to be four, to a brighter understanding of the surface and femininity of things. [15-2-67]

Por incrível que pareça, está aqui Karl Popper *avant la lettre*. O paradigma empírico-racionalista não nos fornece verdades últimas e definitivas, ou a Verdade com V maiúsculo, no sentido platónico, apenas verdades operacionais, que nos permitem ver mais longe, melhor do que o que ontem se conseguiu enxergar, mas nunca verdades definitivas. Amanhã tudo pode mudar, todavia até lá estas são as verdades mais seguras que podemos obter dentro dos possíveis pressupostos empírico-racionalistas. Quem, todavia, está informado sobre a frequência com que o nome de Francisco Sanches aparece nos manuscritos de Pessoa e o apreço que por ele o poeta revela, reconhecerá aqui a influência directa do autor de *Quod Nihil Scitur*.<sup>127</sup>

Haverá hesitações sobre esta minha leitura do que de facto pensa Pessoa? Então prossigamos na leitura dessa mesma nota:

<sup>127</sup> Fiz referência a essa precedência de Sanches em relação a Karl Popper em «Francisco Sanches: o 'elo perdido' entre os descobrimentos e a ciência moderna». *Cultura – Revista de História e Teoria das Ideias*, vol. XII, 2ª série, Primavera 2001, pp. 221-229.

Truth is unattainable, but logic is intelligible. Ghosts may be things, but things are things, even if they be ghosts. [15-2-67]

Aqui, Pessoa está naturalmente usando uma liberdade poética, como muito gosta de fazer, no presente caso jogando com dois sentidos de «things». Com efeito, de algo que existe mentalmente ou na imaginação (como *ghosts*), pode dizer-se também que existe. Mas o importante dessa passagem é a afirmação de que a verdade é inatingível, significando que a Verdade com V maiúsculo ultrapassa o campo de respostas possíveis segundo o paradigma científico dentro do qual nos movemos, o já referido empírico-racional.

Se dúvidas houvesse sobre Pessoa estar a raciocinar dentro desse modelo empírico-racional que caracteriza a nossa modernidade, atentemos na seguinte afirmação surgida na sequência de raciocínio das anteriores:

If a God has made us, it is a sort of blasphemy to doubt the world he made us in and with, and the reason which he gave us as the means for the understanding of that world. If deeper things in our souls reveal objective truths deeper than visible things, and if subtler operations of our minds yield more certain results than reason, we have no power to distinguish, having nothing clearer than our senses, or to criticize, having nothing more coherent than logic. [15-2-67]<sup>128</sup>

Dizer brilhante lucidez é dizer-se pouco. Por isso qualquer paráfrase minha seria supérflua.

Pessoa retorna ao tema numa outra nota intitulada «Rationalism» que, apesar do título, nada tem de racionalista, mas antes de analítica crítica; quando muito, partindo de um ponto de vista empírico-racionalista sem pretender fechar nele o universo do conhecimento possível. Atentemos nas suas palavras:

The scientific spirit means three things: (1) the holding as actually (or, at least, provisionally) true only those laws of facts which have been subjected to an objective test, which anyone, given the culture, the instruments and the opportunity, may equally well apply: (2) the holding as actually (or, at least, provisionally) false of the doctrines or pseudo-facts which directly contradict such laws or facts and are either insusceptible not by nature, but by

<sup>128</sup> A passagem continua nestes termos: «Perhaps God makes a mockery of the things he has himself given us, and plays hide-and-peek with his own self. For all we know, this may be possible. But as wise men, we will take the gift we see and use the tools we have received; the rest we shall leave to the action of Fate and to the hidden purpose if these be one of the unknown substance of things.»

statement, of objective proof or, being susceptible to it, are not or have not been brought to it; (3) the holding as unknown as to their truth those theories or ideas which, being of a nature wholly incommensurable with the laws and facts which can be verified objectively, are, by that very nature, insusceptible of objective proof. [15-2-68]<sup>129</sup>

De novo, se dúvidas existissem, creio que seriam dissipadas pelo seguinte parágrafo que surge um pouco mais adiante:

When a man of «science» says that, as a man of science, he does not accept the doctrine of Trinity, he is talking like anything except a man of science. All that he can say, as a man of science, is that he not only has not, but he cannot have, any opinion on the doctrine of the Trinity. He may also say, as man – not of science but of mankind –, that he does not believe in the doctrine of the Trinity; in the same capacity, he may say that he does believe in it. He is entitled to either affirmation of faith; but, be it negative or positive, it is always an affirmation of faith. The moment he makes it he has ceased to be a man of science at all. He has become merely a man. [15-2-68]

Difícil obter-se mais clara distinção entre o domínio do empírico-racional – o da ciência – e o da metafísica ou, no caso, da fé. A última citação de Pessoa capaz de nos ajudar a destrinçar as ideias estruturantes da sua mundividência – se quiserem, da sua mundividência ortónima – poderá ser esta outra afirmação:

Rationalism is dogmatic, and it is not a system of philosophy. Telescopes search the sky and, as they find no limit, they declare matter infinite. But such is no scientific method. Such is a pure assumption, which is the outcome of your idea of Rationalism. How do you know that reason has the power to affirm infinite multiplication. [?][15-1-46]

Voltemos então ao ponto de partida deste ensaio, para completarmos este excuroso na tentativa de deslindarmos conceitos básicos da mundividência de Pessoa.

Fica estabelecida nesta análise uma separação nítida das emoções – analítica apenas e isto basta-nos – entre razão e emoções, pois estas escapam ao foro racional. A razão não justifica qualquer racionalismo, que significaria uma mundividência ditada pela razão, por nada permitir fora dos limites dela. Ora fora dos limites dela começam por estar as emoções, mas até está também a própria

<sup>129</sup> Um pouco mais adiante Pessoa escreve: «he proof that the literal interpretation of the statements of Genesis as to the creation of the world is wrong does not affect the metaphysical principles of the religions based on that Genesis. It affects solely the doctrine of physical creation, in so far as it is thus understood.»

experiência, que lhe é pura e simplesmente imposta pelos sentidos. Por outro lado, as emoções são responsáveis por associações metafísicas que, por sua vez, não estão necessariamente em contradição com a razão, mas situam-se em universos por natureza e por definição separados. A razão é, no fundo, o universo da lógica, que é inteligível porque tem regras claras, como Aristóteles brilhantemente demonstrou. São regras de pensamento que interligam elementos empíricos com outros que os transcendem inteiramente e que caem fora da alçada quer do empírico quer do racional, como acontece com o mundo das emoções que apontámos no início desta viagem.

Se a alguém ocorrer a pergunta sobre como harmonizar tudo isto com o que as ciências cognitivas hoje nos ensinam, ou, por exemplo, como será possível conciliar tanta distinção com a imbricação entre razão e emoção demonstrada por António Damásio no seu *O Erro de Descartes*, apresso-me a antecipar-me: não vejo qualquer incompatibilidade. Damásio demonstrou empiricamente que existe um sector do cérebro que regula as emoções e que a ausência dele ou do seu funcionamento afecta as decisões da razão; ou, talvez melhor, que a mera actividade da razão simples não basta para conduzir alguém à acção. Nada do que atrás ficou dito entra em contradição com o que hoje é comumente admitido sobre essa imbricação.

Face ao acima exposto, parece evidente que Pessoa recusa o racionalismo por arvorar a razão em – digamos – razão última, algo que ela nunca foi nem sequer em Aristóteles. Nem mesmo em Descartes que, em luta com os empiristas ingleses, a defendeu contra o que ele considerava um excesso de dependência dos dados dos sentidos. O racionalismo propriamente dito é algo tardio, excessivo e exclusivamente concentrado num único ângulo do conhecimento científico. O outro, o experimental, o que a tradição racionalista perdeu de vista, vem a ser aquele que os empiristas ingleses argutamente desenvolveram. Afinal, só numa dinâmica de interacção entre os dois se concebe a ciência moderna. As emoções podem ser objecto de análises empírico-racionais, contudo não são necessariamente redutíveis a esse universo. Tal como também a metafísica não poderá nunca sê-lo.

Estou em crer que estes inéditos revelam algo estururante no pensamento de Pessoa. Plenamente consciente de as grandes questões em torno do sentido da existência caírem fora da alçada da ciência, ele decide mover-se no universo do criativo, do emotivo, do poético entretendo fingindo respostas impossíveis. Faço questão de frisar que ‘estruturante’ não implica unidade; é apenas a base teórica (e ele procurou ler tudo e todos os autores que prometiam trazer alguma luz) que legitima o seu lançar-se na sua diversidade de sentir em múltiplas direcções. Sendo assim, Pessoa está longe de ser um louco atirador sem nexos; ele assenta num ponto sólido para ele tornado clarividente: a inexistência de respostas no plano empírico-racional. A partir daí, Pessoa sente-se livre e desassossegado para seguir buscando e criando.

# O Pessoa Anarquista

Pablo Javier Pérez López

Do título da minha apresentação poderão inferir rapidamente um jogo intertextual e uma provocação. O jogo intertextual tem que ver claramente com um diálogo com *O Banqueiro Anarquista*, uma obra já aqui referida, publicada em 1922 na revista *Contemporânea*, obra que – a meu ver – recebeu pouca atenção crítica – em comparação com outras grandes obras de Fernando Pessoa. Prova disto, por exemplo, é não existir um verbete dedicado a esta obra no grande *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* (Caminho, 2008). Foi compreendida como uma grande sátira em vez de um *conto para o raciocínio*, como foi considerada pelo seu próprio autor. A provocação deste meu título tem que ver com o facto de se ter pensado, durante muitos anos, Fernando Pessoa no lado direito do jogo político. Esta ideia tem que ver não apenas com afirmações do próprio Fernando Pessoa mas também com a existência de uma série de preconceitos. Só com a publicação de alguns estudos de José Barreto e de outros autores, o pensamento político de Fernando Pessoa foi situado de maneira mais precisa onde realmente reside. Isto é, no liberalismo, um liberalismo individualista de estilo inglês.

Ele próprio afirma isto num texto do último ano da sua vida, «Explicação de um livro», onde não apenas reconhece a sua fidelidade aos princípios do liberalismo individualista de estilo inglês mas também afirma que o Estado é uma ficção. São estes alguns tiques que podem fazer com que esse liberalismo se possa pensar próximo do anarquismo individualista, pois não é segredo que a origem do anarquismo individualista está no liberalismo:

...Mas, de facto, fui sempre fiel, por índole, e reforçada ainda por educação — a minha educação é toda inglesa —, aos princípios essenciais do liberalismo, — que são o respeito pela dignidade do Homem e pela liberdade do Espírito, ou, em outras palavras, o individualismo e a tolerância, ou, ainda, em uma só palavra, o individualismo fraternitário.

Há três realidades sociais — o indivíduo, a Nação, a Humanidade. Tudo mais é fictício.

São ficções a Família, a Religião, a Classe. É ficção o Estado. É ficção a Civilização.

O indivíduo, a Nação, a Humanidade são realidades porque são perfeitamente definidos. Têm contorno e forma. O indivíduo é a realidade suprema porque tem um contorno material e mental — é um corpo vivo e uma alma viva... (PESSOA, 1966, p. 433)

Relativamente às leituras ou vestígios de leituras presentes no espólio e na Biblioteca Particular de Fernando Pessoa, encontram-se autores como como Godwin, Wilde, Proudhon, Thoreau, Stirner (*O único e a sua propriedade*, por



exemplo, é uma obra que faz parte dos planos editoriais de Pessoa<sup>130</sup>), e uma obra que ainda faz parte dos livros presentes na Biblioteca Particular de Fernando Pessoa, que explica as mais importantes doutrinas do anarquismo. Trata-se do livro intitulado *As Doutrinas Anarquistas*, de Paul Eltzbacher, traduzido pelo anarquista português Manoel Ribeiro (Liv. Guimarães, 1908, BpFP 3-2) e que apresenta uma assinatura de Alexander Search. Trata-se dum livro que contém um texto a lápis, na contracapa, que começa com uma afirmação muito clara e que faz muito sentido pensado no universo do anarquismo individualista: «1. My principle, if not single objective is my own happiness.» Estamos, de alguma maneira, perante um individualismo hedonista. Há outros apontamentos de leitura ou de títulos de livros sobre o anarquismo que Pessoa teve ou talvez queria comprar, entre eles: Carlos Malato: *Filosofía del anarquismo*, A. Hanon. *Psicología del socialista anarquista*. Alfredo Naquet: *La anarquía y el Colectivismo*, e Lundholm, *El Anarquismo*, quase todas traduções espanholas da editora Sempere, Valencia, que eram muito comuns nessa altura em Lisboa.<sup>131</sup>

Importa ainda salientar que está presente, em muitos projectos de juventude de Fernando Pessoa, a temática e o estudo do anarquismo. Especialmente significativos são quatro grandes projectos datáveis dos anos 1906-1910: *The origin of power*, *The Logical basis of Anarchy*, *Estudos de sociologia Republicana e Socialismo e Anarchismo*.<sup>132</sup>

No primeiro destes projectos, Pessoa pergunta como é possível construir logicamente o anarquismo e escreve:

The logic of the anarchist is not false, it is insufficient. The reasons as do, all enthusiastic, by intuitions, but intuitions thought they may lead right are not philosophical. Between the emotional logic of the anarchist and the real basis of this system there is the difference between an intuition that all is not right and a conviction that all is wrong. (BNP/E3 154-8v)

Estes projectos permanecem muito ligados ao contexto histórico do Portugal da altura e ao fim da Monarquia em 1910<sup>133</sup>. Pessoa escreve num desses documentos sobre sociologia republicana:

<sup>130</sup> Cf. BNP/E3 48B-62, BNP/E3 48B-103.

<sup>131</sup> Cf. BNP/ E3 48B-38v, BNP/E3 48-54, BNP/ 144H-17r, BNP/ 144H-37v.

<sup>132</sup> Cf. BNP/ E3 48B-120, BNP E3 48B-139, BNP E3 48H-46, BNP E3 /144D-1.

<sup>133</sup> De alguma maneira, alguns destes textos também falam da aliança antinatural entre republicanos e anarquistas. Aliança antinatural que se repetirá nos anos trinta em Espanha. Nessa altura, Pessoa escreve: «...The present situation [1930] in Spain presents a striking analogy with the situation in Portugal in 1910, on the verge of the Republic, which was proclaimed on the 5th. of October...» *Sobre o Fascismo e a Ditadura Militar e Salazar*, p. 151. É curioso e sintomático que nessa altura da guerra civil, em Espanha, chegue a haver, não um banqueiro, mas sim uma ministra anarquista: Federica Montseny.

The true question we have to ask is not «is anarchy possible?» but this «is anarchy good?» Because, perchance, the good night not be possible and we should have to be contented by a lesser evil. Perhaps we may have to end in a pessimistic way. (BNP/E3 92-80v)

Mesmo que, por vezes, Pessoa interroga a essência do anarquismo a partir da ideia de decadência e de degenerescência, tão importante na sua época e na do próprio Pessoa, leitor de Nordau, também considera, por vezes, o anarquismo um «producto da civilização», um exemplo do elemento suicidário do progresso: «...a sign of progress is at the same time a sign of decadence. Progress is suicidal», indica num apontamento ligado ao projecto *The Dream of Anarchist Socialism* (BNP-55A-17). [Cf. Imagem 1]. No fim de contas, para ele, o anarquismo é uma maneira de inadaptação, só que para Pessoa a inadaptação era e foi, também no seu caso, antes de mais, uma realidade individual. Pessoa refere:

#### Very Important.

Anarchism is inadaptation. But it seems that [in] the inadaptation we must be solitary; but anarchists are not solitary: They have societies of their own. The meaning of this is perhaps, inadapted people when they are social [they] are bad to the civil. (Cf. Tarde) (BNP/E3 92D-48)

É este um dos grandes paradoxos que estão por trás do anarquismo revolucionário e das críticas que Pessoa fará. Existe ainda um documento inédito muito interessante onde Pessoa recolhe de maneira muito sistemática todas as suas ideias contrárias ao anarquismo político revolucionário. Muitas delas têm que ver com esse paradoxo já indicado:

3

*Nada sendo, e porque nada somos, somos tudo.*

Defeitos do anarchismo:

- (1) quer que cada qual viva a sua vida, quando a minha vida nunca é minha. Assim como não é minha como efeito, não pode querer ser minha como fim.
- (2) não encarar a Verdade frente a frente. O anarchismo é a deificação das Convenções e da Mentira.
- (3) não compreender que existir é ter limites.

- [i.e.  
não compreender  
(1) que existir é ter limites  
(2) \_\_\_\_\_ é ser real.  
(3) \_\_\_\_\_ é não ser individual. ]

O anarchismo é tudo isto porque é  
(1) illogico (não sabe pensar)  
(2) anti-scientifico  
(3) inauthentic (não sente quanto somos)

[r]  
A liberdade, a igualdade, a fraternidade, estas e outras são convenções que empregamos para suavizar a brutalidade da vida, como empregamos as convenções de + e de elogio para tornar suaves e, quanto possível, agradáveis as relações sociais. O anarchista erige as convenções em Verdades. Deifica por isso a mentira.  
Não é Tolstoi que encara a Verdade. É Machiavelli.  
(BNP/ E3 92M-45)

Pessoa tem sintonia com o anarchismo individualista precisamente porque este propugna a quebra das ficções sociais, pois o nosso autor sabe muito bem, tal como aparece num apontamento que deve ter tirado de outro autor, que: «A humanidade é tão de coisas postiças que há milhões de homens capazes de baterem e morrerem por uma fé que não teem.» (BNP/E3 113P2-102) [Cf. Imagem 5].

De alguma maneira, e paradoxalmente, Pessoa defende um individualismo aristocrático que aceita a possibilidade de haver homens superiores, verdadeiramente livres. Trata-se de uma perspectiva muito spenceriana.

Em *O Banqueiro Anarquista*, a lógica que Pessoa expõe afirma que aquele homem que escreve o conto é o verdadeiro anarquista porque consegue fugir e abolir as convenções sociais (que tornaram a desigualdade possível), incluindo aquelas que criam os próprios anarquistas e a própria categoria *anarquista*. As ficções sociais não são naturais. A contradição essencial do anarchismo é tentar equilibrar o meu egoísmo natural com a solidariedade humana: a compensação egoísta (lembramos aqui o primeiro texto que citámos, onde Pessoa declara a sua fidelidade ao liberalismo inglês, definindo o seu individualismo como «individualismo fraterno»). Nos grupos anarquistas cria-se tirania, uma tirania nova. O único verdadeiro anarchismo é aquele que começa pela libertação dos indivíduos: trabalhem todos para o mesmo fim mas separados. Não pode exis-

tir uma sociedade livre sem indivíduos livres. «Os tipos das organizações operárias» criam sindicatos, partidos, agrupações, antes de libertar indivíduos. É esta a grande crítica que Pessoa faz neste *conto do raciocínio*, neste *conto para fazer pensar*, que pode ser considerado como uma afirmação do interesse de Pessoa por um tipo muito específico de anarchismo: o anarchismo individualista, o anarchismo do anarchismo. Esta obra, portanto, não é apenas uma brincadeira lógica nem uma caricatura, não é apenas uma sátira, é uma crítica ao anarchismo revolucionário, que cria tirania e não cria liberdade individual. Nesse sentido, a citação chave da obra, é, a meu ver, esta: «Libertei um, libertei-me a mim...» (PESSOA, 1999, p. 60)<sup>134</sup>. O anarchismo só pode ser compreendido, portanto, parece indicar Pessoa, como libertação prática de indivíduos e não como criação de novas ficções sociais. Noutro fragmento inédito, que faz parte dos documentos que Pessoa escreveu a pensar numa nova versão deste conto e numa tradução para inglês e para francês, há algumas afirmações chave que vão neste sentido:

O verdadeiro anarchista sou eu...

Faço \*provar á sociedade e á patria, ás convenções. Em mim ha qualquer poder \*social cujo romantismo está ainda na phase do anarchismo e do comunismo.

-----  
Eu por mim não posso destruir a estructura da sociedade.  
O que posso fazer? Sirvo-me d'ella para a destruir em relação a mim.  
+  
(MN-798)

Mas Pessoa também fala no anarchismo duma maneira diferente que vai além das considerações políticas. Há um texto, por exemplo, que faz parte das *Crónicas da Vida que Passa*, e publicado em *O Jornal*, em 1915, que diz:

[...] Portugal precisa dum indisciplinador. Todos os indisciplinadores que temos tido, ou que temos querido ter, nos têm falhado. Como não acontecer assim, se é da nossa raça que eles saem? As poucas figuras que de vez em quando têm surgido na nossa vida política com aproveitáveis qualidades de perturbadores fracassam logo, traem logo a sua missão. Qual é a primeira

134 A meu ver, quem melhor soube compreender o anarchismo em Pessoa e *O Banqueiro Anarquista* foi Burghard Baltrusch: «Também o anarchismo se caracteriza por uma inerente forma paradoxal: Como realizar a utopia, como destruir as ficções sociais sem tyrannizar ninguém? É a partir desta questão que o persistente interesse de Fernando Pessoa no anarchismo tem de ser analisado. [...] As diferentes posições ideológicas e estéticas mantidas por Fernando Pessoa ao longo da sua vida evidenciam uma constante preocupação com aquilo que pode ser considerada a questão fundamental da filosofia anarquista: a dicotomia irresolúvel entre o indivíduo que aspira à liberdade mais completa possível e o desejo de contribuir para uma solidariedade humana em geral.» (BALTRUSCH, 2011, p. 268). «As disseminações semânticas e desconstruções das utopias anarquistas que o banqueiro propõe são, em última instância, uma tradução do profundo cepticismo pessoano em relação a todo o conceptualismo e a todos os sistemas impostos. A liberdade consiste em abolir todas as convenções, até aquelas do próprio anarchismo – isto podia ser outra das mensagens principais deste texto.» (BALTRUSCH, 2011, p. 276).

coisa que fazem? Organizam um partido... Caem na disciplina por uma fatalidade ancestral.

Trabalhemos ao menos — nós, os novos — por perturbar as almas, por desorientar os espíritos. Cultivemos, em nós próprios, a desintegração mental como uma flor de preço. Construamos uma anarquia portuguesa. Escrupulizemos no doentio e no dissolvente. É a nossa missão, a par de ser a mais civilizada e a mais moderna, será também a mais moral e a mais patriótica. (PESSOA, 2011, pp. 41-42)

Neste texto encontramos o mesmo argumento referido previamente. Os grandes líderes revolucionários criam antes de mais um partido, uma nova disciplina, quando o que convém para a liberdade individual e absoluta é uma indisciplina mental, uma desorientação dos espíritos. Mas também há um outro anarquismo que tem que ver com este, claro, compreendido como desintegração mental. O próprio Pessoa escreve um texto intitulado *Anarquismo*, que começa assim: «A Noite e o Caos são parte de mim...» (PESSOA, 1990, p. 325). Trata-se daquele anarquismo que eu chamo de ontológico. O indivíduo está estilhaçado, sem governo. Lembremos que uma das definições de anarquismo, e também aquela mais popular, é exactamente essa: *ausência de governo, caos, desordem*. Nesse sentido, até a própria heteronímia poderia ser compreendida como uma aceitação da impossibilidade de governar-se a si próprio. Um anarquismo quase biológico que aceita que o «caos é parte de mim».

Mas há ainda uma outra maneira de compreender o anarquismo em Pessoa. Através da arte, segundo o próprio autor: «A arte é essencialmente antisocial e anarchista. Ninguém tem direito a defender theorias anarchistas e muito menos a fazer anarchismo de factos. O anarchista de factos é uma pessoa indelicada que postula uma vida altiva julgando-se com direito á sinceridade. Ser sincero não justifica nada, nem sequer a sinceridade.» (BNP/E3 144C-11). Há um outro texto dactilografado, talvez inédito, intitulado *Liberdade*, onde Pessoa exprime muito claramente o que para ele é a Liberdade. No fim desse texto escreve: «Ser livre não é não ter disciplina, é não precisar de disciplina – ser *rhythmico e superior*» (BNP/E3 92M-52) [Cf. Imagem 6]. Em termos poéticos, até, Pessoa inveja o anarquismo do vento, como se depreende de um poema fragmentário e inédito:

Na anarquia lúcida do vento  
Nas folhas secas do meu sentimento  
No outonno do meu sêr.  
(BNP/E3 37-35)

O conhecido poema de Campos, *A Passagem das Horas*, até, poderia compreender-se como a máxima expressão de um desejo de liberdade absoluta – que outra coisa é o verdadeiro anarquismo senão a aspiração à liberdade absoluta? Há um fragmento nesse poema que diz:

[...]Sentir tudo de todas as maneiras,  
Ter todas as opiniões,  
Ser sincero contradizendo-se a cada minuto,  
**Desagradar a si-próprio pela plena liberalidade de espírito,**  
E amar as coisas como Deus.  
[...] (CAMPOS, 2014, p. 130)<sup>135</sup>

Repare-se na palavra escolhida pelo autor do poema: não é a palavra liberdade, mas liberalidade, que evoca algo de mais específico e ambíguo do que a própria liberdade e inclui a consciência e o compromisso definitivo com ela.

Em suma podemos falar de três níveis de anarquismo em Pessoa: um anarquismo político, em que Fernando Pessoa é um liberal individualista, o que também, por vezes, pode ser considerado um anarquismo individualista. Faz sentido aqui falar em Anarquismo aristocrático e lembrar a teoria pessoana do Génio e o Supra-Camões; um Anarquismo estético, em que a arte é sempre considerada por ele como essencialmente heterodoxa, criadora de desordem e destrutora das convenções e ficções sociais. Deste modo, a autêntica liberdade só parece ser possível na arte, o único território onde a igualdade não é um valor. E, por último, podemos falar também num Anarquismo ontológico, porque toda a obra de Pessoa, quer em termos estéticos quer até biográficos, foi a assunção duma liberdade sem limites e a confissão e a enunciação da impossibilidade quase orgânica de governar-se a si próprio, de ser dono de si próprio. Recordo mais dois autores quando penso neste assunto do Pessoa anarquista. Lembro-me de Nietzsche e do seu conceito de *espírito livre*, um novo tipo de homem superior que cria os seus próprios valores e condutas e fica à margem das convenções do grupo. Recordo-me também de Raul Brandão que escreve, num dos seus artigos de imprensa, que um homem do povo, de sobrenome Pitta, a quem perguntou porque é que era anarquista, respondeu: «Porque tenho fé e porque sou desgraçado...» (BRANDÃO, 2013, p. 415)

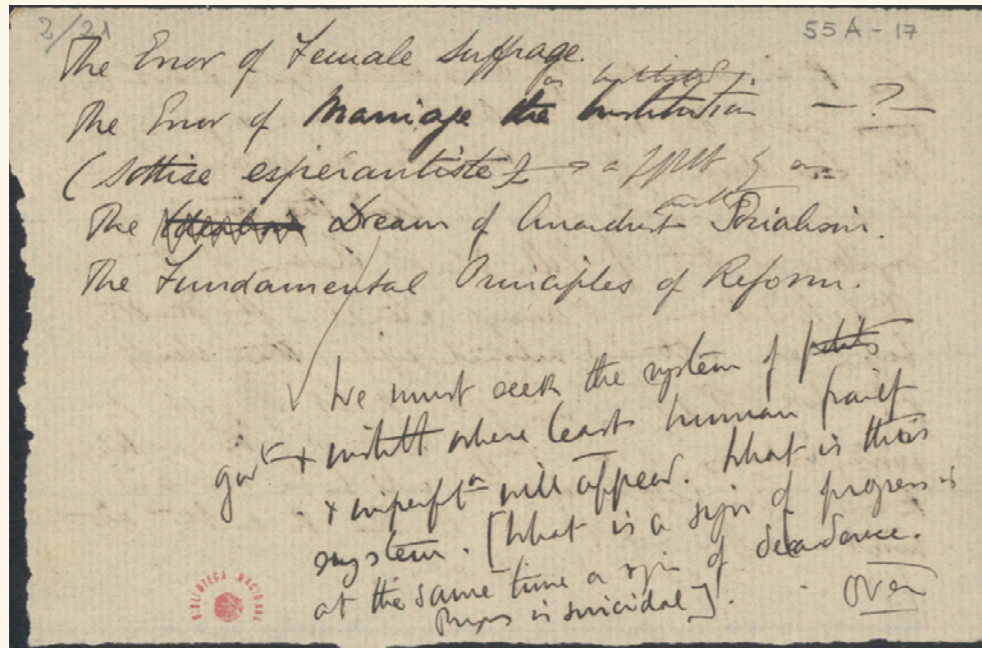
135 O negrito é nosso.

## Anexo Documental

- espaço deixado em branco pelo autor
- \* leitura conjeturada
- // lição dubitada pelo autor
- + palavra ilegível

1

BNP/E3 55A-17



The Error of Female Suffrage

The Error of Marriage as Institution -?-

(Sothis esperantiste)

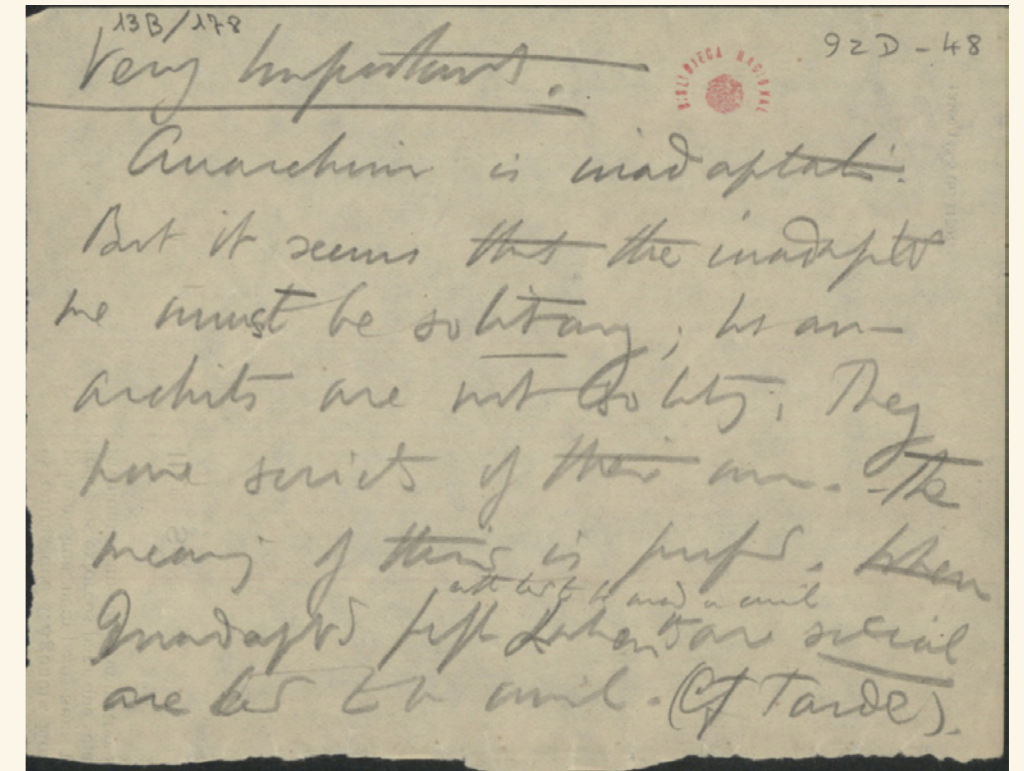
The Dream of Anarchist Socialism.

The Fundamental Principles of Reform.

We must seek the system of \*government and institution where /least/ human \*faith and imperfection will appear. What is this system. [ What is a sign os progress is at the same time a sign of decadence. Progress is suicidal].

2

BNP/E3 92D-48



Very Important.

Anarchism is inadaptation. But it seems that [in] the inadaptation we must be *solitary*; but anarchists are not solitary: They have societies of their own. The meaning of this is perhaps, inadapted people when they are social [they] are bad to the civil. (Cf. Tarde)

3 92M-45

Nada sendo, e porque nada somos, somos tudo.

Defeitos do anarquismo:


- (1) Querer que cada qual viva a sua vida, sem a vida nunca e' unida. An. como se e' unida como efeito, não pode pensar se não como fim.
- (2) não encarar a Verdade frente a frente. O an. e' a deificação da mentira.
- (3) não compreender que existe e' ter limites.

[i.e.]

não compreender

- (1) que existe e' ter limites
- (2) \_\_\_\_\_ e' ser real.
- (3) \_\_\_\_\_ e' não ser individual. ]

O an. e' tudo isto porque e'

  - (1) illogico (não sabe pensar)
  - (2) anti-cientifico
  - (3) inauthetico (não sente quanto somos)

Defeitos do anarquismo:

- (1) quer que cada qual viva a sua vida, quando a minha vida nunca é minha. Assim como não é minha como *efeito*, não pode querer ser minha como fim.
- (2) não encarar a Verdade frente a frente. O anarquismo é a deificação das Convenções e da Mentira.
- (3) não compreender que existir é ter limites.

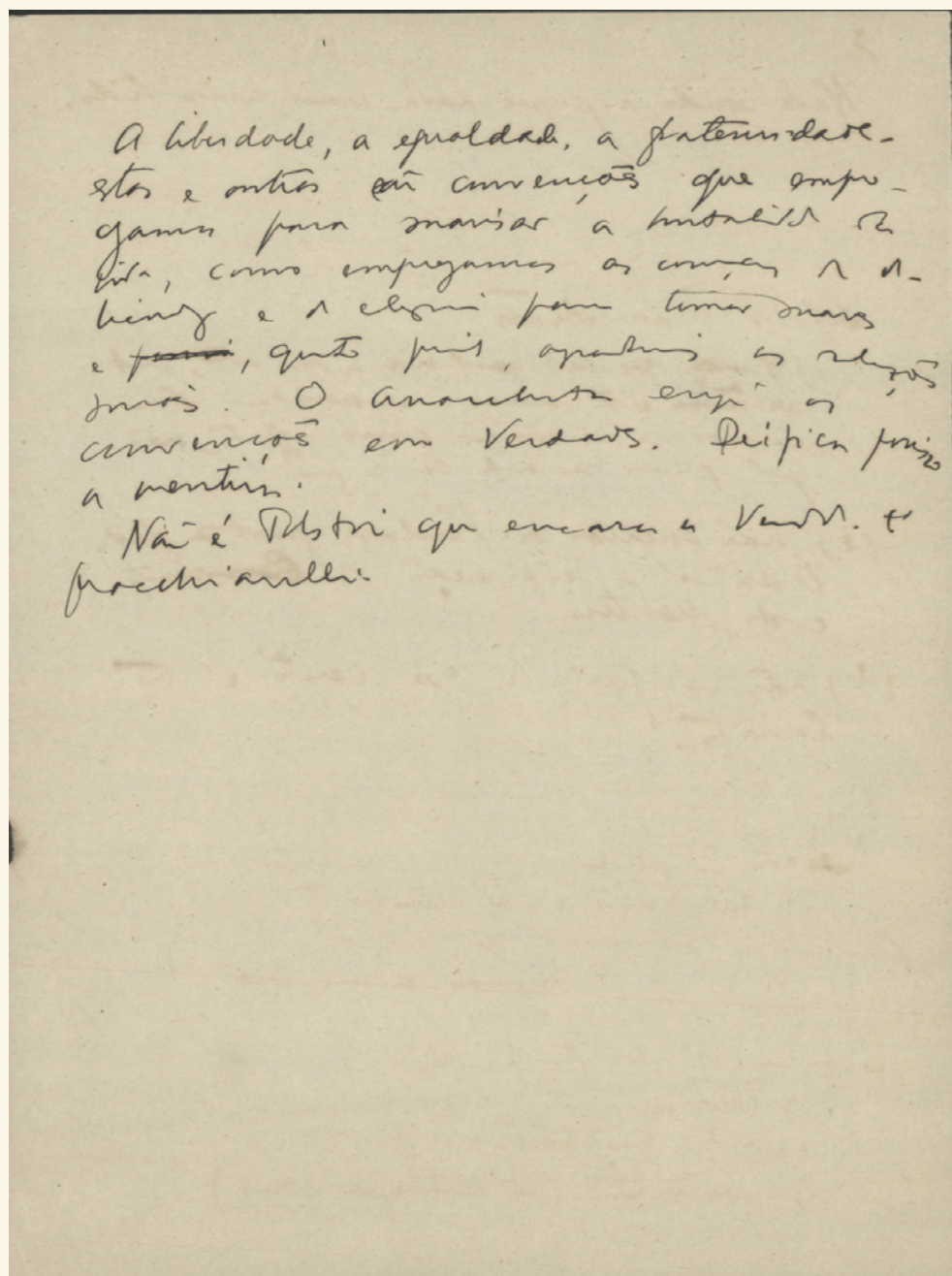
[i.e.]

não compreender

- (1) que existir é ter limites
- (2) \_\_\_\_\_ é ser real.
- (3) \_\_\_\_\_ é não ser individual. ]

O anarquismo é tudo isto porque é

- (1) illogico (não sabe pensar)
- (2) anti-cientifico
- (3) inauthetico (não sente quanto somos)



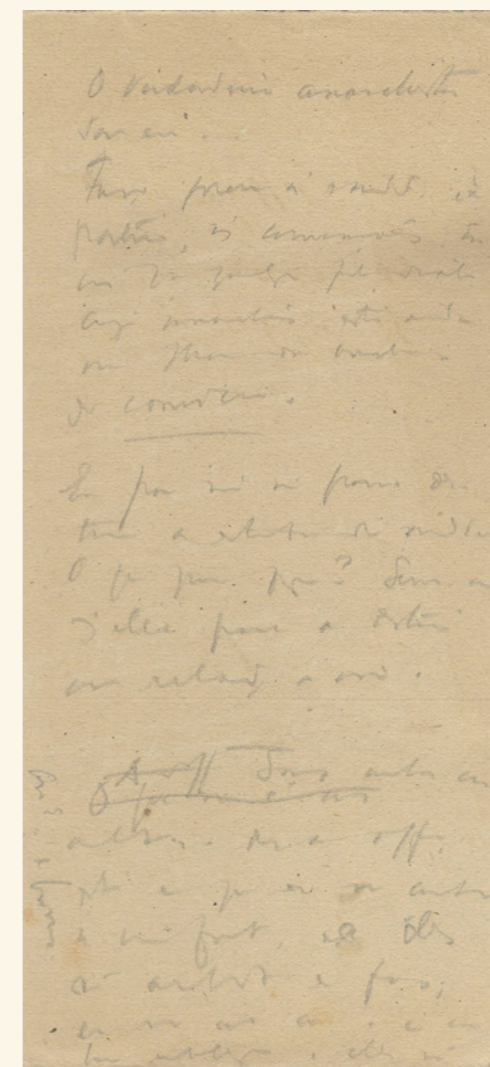
[r]

A liberdade, a igualdade, a fraternidade, estas e outras são convenções que empregamos para suavisar a brutalidade da vida, como empregamos as convenções de † e de elogio para tornar suaves e, quanto possível, agradáveis as relações sociais. O anarchista erige as convenções em Verdades. Deifica porisso a mentira.

Não é Tolstoi que encara a Verdade. É Machiavelli.

4

(MN-798)



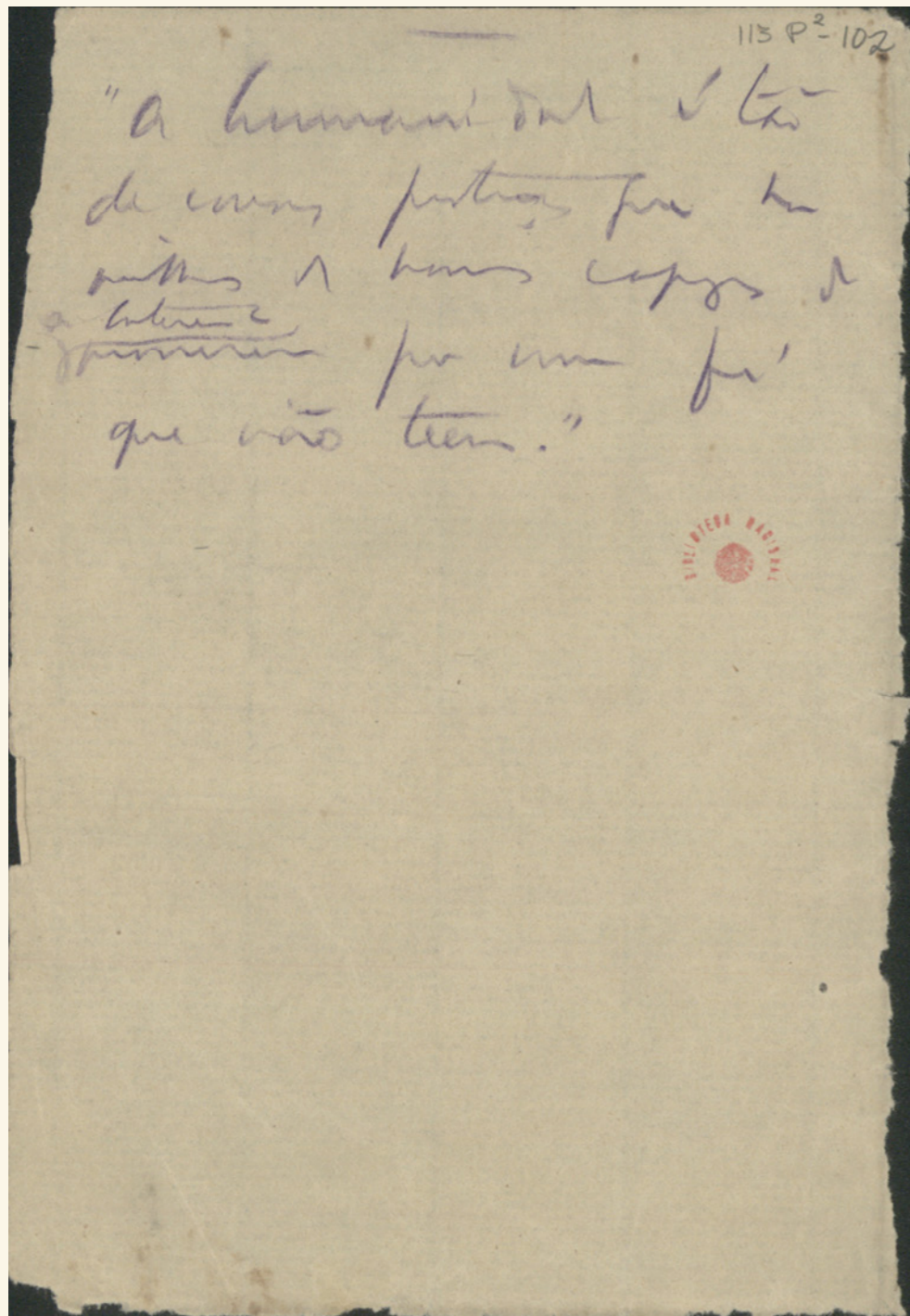
O verdadeiro anarchista sou eu...

Faço \*provar á sociedade e á patria, ás convenções. Em mim ha qualquer poder \*social cujo romantismo está ainda na phase do anarchismo e do comunismo.

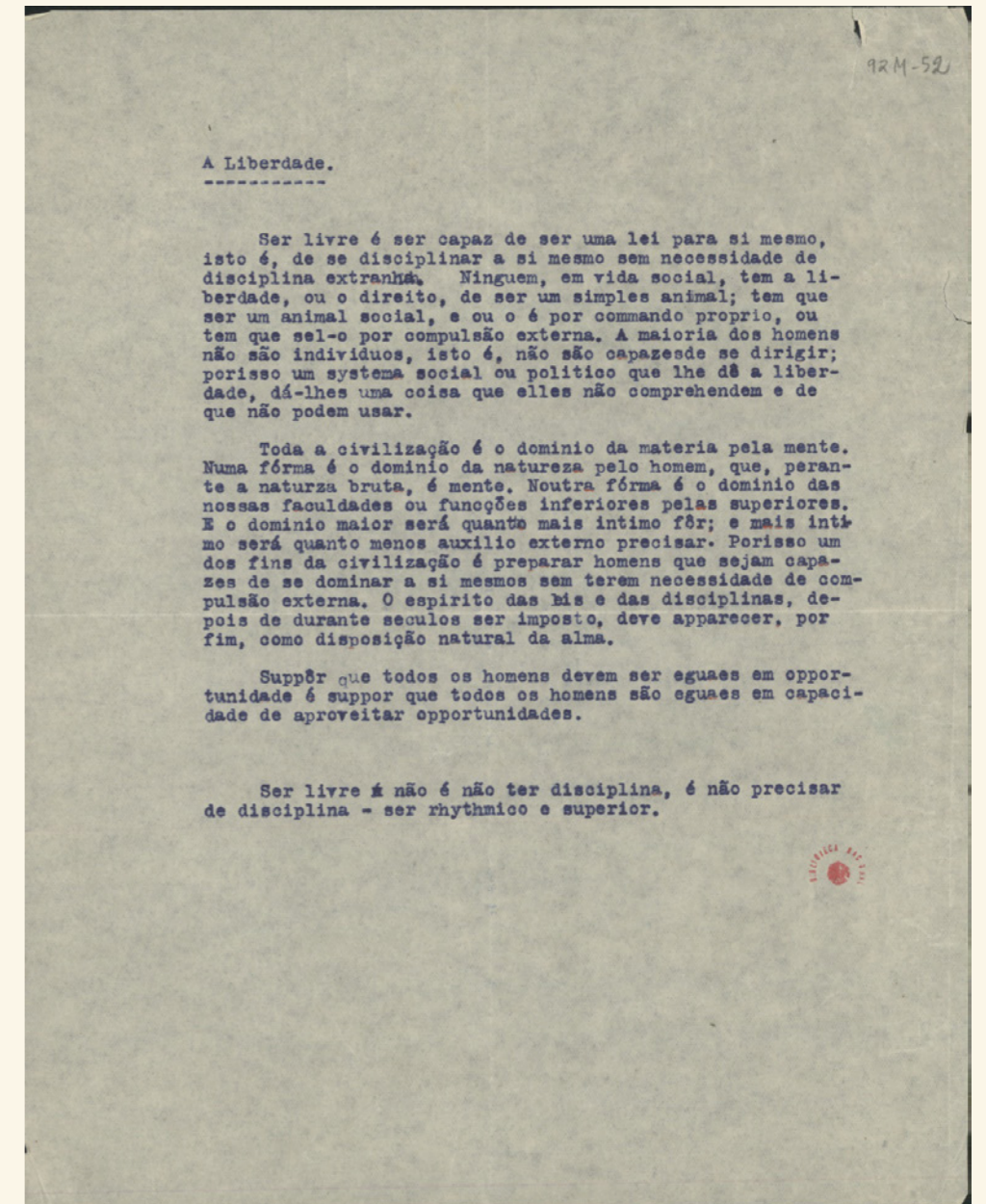
-----  
Eu por mim não posso destruir a estrutura da sociedade.

O que posso fazer? Sirvo-me d'ella para a destruir em relação a mim.

†



«A humanidade é tão de cousas postiças que ha milhares de homens capazes de se baterem e morrerem por uma fé que não teem.»



### A Liberdade

Ser livre é ser capaz de ser uma lei para si mesmo, isto é, de se disciplinar a si mesmo sem necessidade de disciplina extranha. Ninguém, em vida social, tem a liberdade, ou o direito, de ser um simples animal; tem que ser um animal social, e ou o é por commando proprio, ou tem que sel-o por compulsão externa. A maioria dos homens não são individuos, isto é, não são capazes de se dirigir; porisso um systema social ou politico que lhe dê a liberdade, dá-lhes uma coisa que elles não comprehendem e de que não podem usar.

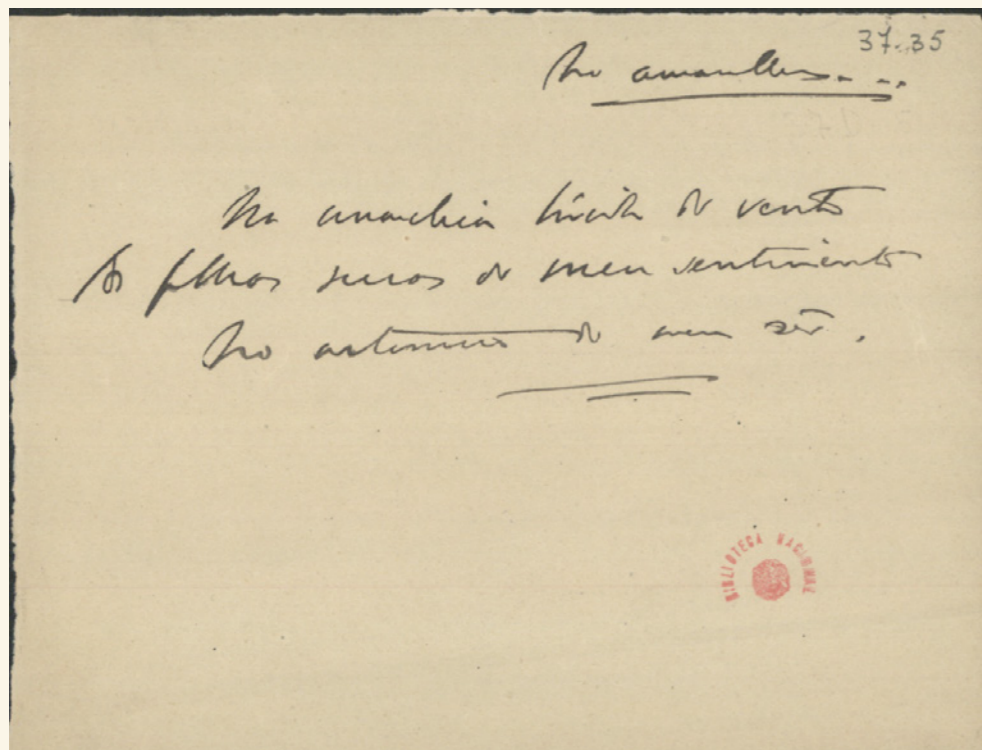
Toda a civilização é o domínio da materia pela mente. Numa fôrma é o dominio da natureza pelo homem, que, perante a natueza bruta, é mente. Noutra fôrma é o dominio das nossas faculades ou funções inferiores pelas superiores. E o domimo maior será quanto mais intimo fôr; e mais intimos será quanto menos auxilio externo precisar. Porisso um dos fins da civilização é preparar homens que sejam capazes de se dominar a si mesmos sem terem necessidade de compulsão externa. O espirito das leis e das disciplinas, depois de durante seculos ser imposto, deve apparece, por fim, como disposição natural da alma.

Suppôr que todos os homens devem ser eguaes em opportunidade é suppor que todos os homens são eguaes em capacidade de aproveitar opportunidades.

Ser livre não é ter disciplina, é não precisar de disciplina – ser rhythmico e superior.

7

BNP/E3 37-35



*Na anarchismo...*

Na anarchia lúida do vento  
As folhas seccas do meu sentimento  
No outomno do meu sêr.

## Referências bibliográficas

BALTRUSCH, Burghard. «Anarquia e Heteronimia em Fernando Pessoa – o Banqueiro Anarquista revisitado», *Revista de Estudos Literários*, 2011, 1, p. 268.

BRANDÃO, Raul. *A Pedra Ainda Espera Dar Flor*, Lisboa: Quetzal, 2013.

CAMPOS, Álvaro de. *Obra Completa*, Lisboa: Tinta-da-china, 2014.

PESSOA, Fernando.

..... *Pessoa por Conhecer*, Lisboa: Estampa, 1991.

..... *Crónicas da Vida que Passa*, Lisboa: Ática, 2011.

..... *O Banqueiro Anarquista*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

..... *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Lisboa: Ática, 1966.



# Vazio, Interlúdio e Entresser. A Metamorfose de Fernando Pessoa em Maria Gabriela Llansol

*Paulo Borges*

Universidade de Lisboa

Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa

Creemos que a experiência mítica e ritual mais arcaica nos oferece elementos muito pertinentes para compreender a natureza e o sentido mais fundos da experiência de outração e metamorfose que diversamente encontramos em Fernando Pessoa e Maria Gabriela Llansol, bem como da própria experiência poético-literária e de uma das possibilidades do humano simultaneamente mais esquecidas e obscuramente desejadas no presente ciclo da cultura e da civilização globalizadas. Na sua teoria da festa e do sagrado de transgressão, Roger Caillois nota que as culturas arcaicas, sobreviventes nos povos indígenas, partilham o mito e a ritualização de um tempo primordial, um *Urzeit*, por vezes designado como tempo do «sonho», que opera a transição do caos para o cosmos e no qual tudo é possível, pois as formas e limites dos seres e das coisas ainda não se definiram e fixaram, não estando as suas relações sujeitas a regras e leis estáveis de causalidade. Assim sendo, o natural e comum é a metamorfose e aquilo que só surge como miraculoso e extraordinário após a ordem aparente do mundo se haver instalado. Como escreve o autor:

Os objectos deslocavam-se por si mesmos, as canoas voavam pelos ares, os homens transformavam-se em animais e inversamente. Eles mudavam de pele em vez de envelhecer e de morrer. Todo o universo era plástico e fluido e inesgotável<sup>136</sup>.

Era assim «possível um homem transformar-se em animal, planta ou pedra»<sup>137</sup>. Todavia, quando os antepassados ou as instâncias criadoras definem as diferentes regiões do mundo e espécies de entes e instituem as distintas tribos, instituições, costumes e leis, todas as coisas e seres ficam contidos em determinados limites, doravante considerados naturais, o que resulta na perda dos anteriores «poderes mágicos» pelos quais realizavam instantaneamente todos os desejos e se convertiam de imediato no que lhes agradava ser. A constituição dos seres na ordem cósmica implica o sacrifício da «existência simultânea de todas as possibilidades» e da ausência de regras. Os seres ficam confinados nas suas individualidades, espécies e géneros, dá-se uma geral imobilização ontológica e surgem os interditos, a fim de se manter a legalidade instituída. O cosmos destaca-se do caos, ou do *caósmico* devir original, e traz consigo a morte, «como o fruto o verme», consequência da definição da vida nos viventes. A confusão das origens dá lugar à história natural e humana e às formas consideradas normais de causalidade, a ebulição metamórfica e criadora cede à vigilância que visa manter a boa ordem do criado e o ócio, a prodigalidade e a abundância são substituídos pelo trabalho, pela poupança e pela escassez. É importante contudo notar que o caos e o tempo mítico primordiais, com a sua pletora de possibili-

<sup>136</sup> Cf. CAILLOIS, Roger. *O Homem e o Sagrado*, Lisboa: Edições 70, 1988, pp.101-102.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 104.

dades, permanecem presentes como a origem do cosmos e do tempo natural e histórico. Origem neles oculta como a sua mais funda virtualidade que tende constantemente a manifestar-se, violando as causalidades supostas normais na irrupção de tudo o que surge como inexplicável e desconcertante<sup>138</sup>.

A obscura memória dessa infância do mundo, simultaneamente caótica e edénica, permanece aliás como uma «saudade do coração»<sup>139</sup>, pois a vida no mundo determinado e ordenado é insatisfatória e despotenciada, estando sujeita à erosão do tempo cronológico. É por isso que a sua própria manutenção exige um regresso cíclico, no final do ano, ao caos primordial, a fim de se regenerar nas ilimitadas virtualidades do indeterminado criador sempre latente como o fundo incondicionado de tudo. Assim surge o mundo às avessas e a experiência do sagrado de transgressão, que suspende os interditos e prescreve a sua violação como forma de libertar a potência da vida reprimida e recalçada pelos mesmos, porém apenas durante um tempo definido e a fim de a canalizar para a restauração e ulterior manutenção da ordem cósmica e social, agora rejuvenescida. Vale notar que a fenomenologia do sagrado de transgressão, desde as Saturnais romanas às Festas dos Loucos cristãos medievais ou às ainda actuais festas transmontanas do solstício de Inverno, tem como elemento central, num contexto geral de desregramento e excesso, a metamorfose por via do teatro de máscaras carnavalescas que induz a transformação instantânea dos mascarados num outro ser, seja pelo travestimento sexual, seja pela identificação com as forças não-humanas, divinas, demoníacas, animais ou dos antepassados míticos, que as vestes, as máscaras e as acções não representam ou simbolizam, mas incorporam<sup>140</sup>.

Destacamos que estas práticas mostram uma experiência do mundo considerado real como uma determinação actual de formas, coisas, seres e vidas segundo as categorias lógicas da sua classificação humana que se dá apenas numa superfície aparente e que mascara um fundo sem fundo de indeterminação virtual – *onde se encontra em osmose o que nas formas do mundo convencional aparece distinto e separado, possibilitando a metamorfose dessas formas* – que se pode sempre manifestar e a que se pode sempre receder, seja para o explorar, seja para dele colher a energia criadora que permita renovar a ordem aparente do real. É isso aliás que faz, como nota Philippe Descola, que um traço de muitas das ontologias animistas, ou «anímicas», seja a «capacidade de metamorfose» de seres que têm formas físicas distintas, mas interioridades semelhantes ou idênticas, permitindo que um humano se incorpore num animal ou numa planta, que um animal assu-

138 *Ibid.*, pp. 102-103.

139 *Ibid.*, p. 104.

140 *Ibid.*, pp. 105-112 e 115-122.

ma a forma de outro animal e que uma planta ou animal dispam «a sua veste para colocar a nu a sua alma objectivada num corpo de humano»<sup>141</sup>. Embora esta plasticidade tenha limites, ela depende da possibilidade que cada interioridade anímica tem de mudar a perspectiva que a sua forma física inicialmente lhe confere, vendo os outros como eles se vêem e aparecendo-lhes assim com uma forma idêntica à sua, nisso a que Viveiros de Castro chama o «perspectivismo», comum aos povos ameríndios<sup>142</sup>. Os mitos são aliás, fundamentalmente, histórias de metamorfoses, como se consagra em Ovídio.

Para melhor compreender como Pessoa, Llansol e a essência da experiência poético-literária se inscrevem nesta questão, cabe recordar Platão, que no *Teeteto* – texto que marca a deriva epistemológico-científica da sabedoria e filosofia gregas, pela identificação de *sophia* com *epistémé*<sup>143</sup> –, se demarca daqueles que consideram não haver nada «que seja individualmente si mesmo e em si mesmo», nem que se possa designar e qualificar seja de que modo for. Para estes, como Protágoras, Heraclito, Epicarmo e Homero, que segundo o filósofo ateniense negam a existência de um qualquer ser e da sua qualificação, tudo o que aparenta «ser» é na verdade mero resultado da «translação», do «movimento» e da «mistura recíproca», ou do «escoamento», o que faria do predicado «é» uma «designação incorrecta», «pois nada “é”, mas “devem” sempre»<sup>144</sup>. Deste modo, «nada existe em si e por si, mas tudo se produz por um entrecruzamento de relações e recebe do movimento a sua diversidade». Tudo é em correlação e interdependência, o que faz com que haja que eliminar a palavra «ser», bem como todos os termos que «estabilizem», substituindo-os por expressões conformes ao dinamismo da *physis*: «o que está em via de se produzir», «de se fazer», «de desaparecer», «de se alterar». Isto aplicar-se-ia a tudo, desconstruindo as supostas entidades como «homem», «pedra», «cada animal» ou «qualidade» como meras «combinações» transitórias e metamórficas de «partes» que são elas mesmas outras tantas combinações transitórias e metamórficas de partes<sup>145</sup>, sem que a sua desmontagem pareça revelar qualquer fundo substancial individual e permanente fora do sortilégio estabilizador da linguagem e da percepção por si condicionada<sup>146</sup>. Rejeitando os que designa como «fluentes», Platão assume n’O *Sofista* que falar é sempre falar de uma «tal ou tal coisa», de uma determinada coisa existente e individual, ao ponto de não admitir sequer que fale alguém que não fale «de nenhuma coisa individualmente» e sobretudo quem «tente enunciar o não-existente»<sup>147</sup>.

141 Cf. DESCOLA, Philippe. *Par-delà nature et culture*, Paris: Gallimard, 2005, p. 240.

142 *Ibid.*, pp. 241-247; CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Métaphysiques Cannibales*, Paris: PUF, 2009, pp. 13-29; *Id.*, «Os nomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio», *Mana*, n.º 2 (2), 1996, pp. 115-144.

143 Cf. PLATÃO, *Teeteto*, 145 e.

144 *Ibid.*, 152 d-e.

145 *Ibid.*, 157 a-c.

146 *Ibid.*, 180 a-b.

147 *Id.*, *O Sofista*, 237 d-e.

A tarefa platónica de colocar a linguagem ao serviço da determinação essencializadora e entificadora, não só para promover o agenciamento do mundo narrado nos mitos de origem como também para possibilitar o seu conhecimento e o inerente poder científico-político sobre ele, instaurando o reino do humano<sup>148</sup>, será consumada por Aristóteles, que, antes mesmo de formalizar os princípios lógicos de identidade, não-contradição e terceiro excluído, reduz o *logos* a uma função semântica. No livro *gamma* da Metafísica, «significar» (*semainein*) passa do seu sentido primeiro de «indicar» e «fazer sinal, próprio do acto e desempenho concreto de um falante, ao de um enunciado que define inequivocamente objectos, o que seria a função supostamente inerente às palavras<sup>149</sup>. O *semainein* da palavra deixou de ser indicativo – como em Heraclito: «O mestre cujo oráculo é o de Delfos não diz nem esconde, mas dá sinais»<sup>150</sup>, sem sinalizar algo determinado – para se tornar semântico. Deixou de sugerir um caminho a descobrir e a percorrer, ou seja, uma *experiência* a haver, com todo o *perigo* que a etimologia da palavra sugere, inerente a um contacto imediato com o real anterior ao pensamento<sup>151</sup>, para se encerrar na suposta segurança de um significado fixo. Segundo François Jullien, começou assim o império logocêntrico e científico que colonizou o mundo colonizando a percepção do real mediante «a palavra de determinação e de definição» que se desprende das ambivalências e metamorfoses míticas remetendo para a «marginalidade ilógica» a «palavra da não-disjunção não-significação» ainda presente no «Deus é dia-noite guerra-paz inverno-verão saciedade-fome» de Heraclito<sup>152</sup>, mas já exorcizada na clivagem de Parménides entre ser e não-ser, verdade e falsidade. Ainda segundo Jullien, esta outra vocação e possibilidade do dizer, que não se deixa isolar em objectos nem reduzir a nenhum «quê», «uma vez abandonada pela filosofia, refugiou-se na Europa do lado daquilo que se convencionou chamar “poesia”»<sup>153</sup>. Desenvolvendo-se subversivamente como *antilogos*, a poesia teria «arrastado a Europa moderna numa esquizofrenia» não reconhecida ou pelo menos não analisada, fruto da clivagem da palavra entre o «*logos* determinante e discriminante da ciência» e o seu «recalcado», a palavra poética, operando em sentidos opostos. Se «a ciência tranquiliza» e «a arte inquieta», como disse Braque, «a poesia tornou-se, integralmente, a arte de gerar inquietação no seio da e

148 Cf. BRAGUE, Rémi. *Le Règne de l'Homme. Genèse et échec du projet moderne*, Paris: Gallimard, 2015.

149 Cf., por exemplo, ARISTÓTELES, *Metafísica*, 1006b–1007a; JULLIEN, François. *Si parler va sans dire. Du logos et d'autres ressources*, Paris: Seuil, 2006, p. 28.

150 Cf. HERACLITO, *Fragments*, 39 (93), texto estabelecido, traduzido e comentado por Marcel Conche, Paris: PUF, 1987, 2ª ed., p. 150.

151 Cf. PANIKKAR, Raimon. *De la Mística. Experiencia plena de la Vida*, Barcelona: Herder, 2005, p. 76; cf. também *Id.*, *Iconos del Misterio. La experiencia de Dios*, Barcelona: Ediciones Península, 2001, 3ª ed. corrigida e aumentada, p. 17: «Experiencia no es ciencia, no es episteme, no pertenece a la epistemología, sino que antes bien la funda. Experiencia es el toque que tenemos con la realidad. Y como tal toque es inmediato. La mediación viene hecha por nuestro conocimiento que interpreta el sentido de tal toque.»

152 Cf. HERACLITO, *Fragments*, 109 (67), p. 379.

153 Cf. JULLIEN, François. *Si parler va sans dire. Du logos et d'autres ressources*, p. 31.

perante a linguagem»<sup>154</sup>. Por exemplo, quando Manoel de Barros escreve: «Os jardins se borboletam»<sup>155</sup>.

Pessoa é um dos mestres dessa inquietação, que nos visita num poema inglês de juventude, «The King of Gaps». A composição evoca um «rei desconhecido / Cujo reino era o estranho Reino das Fendas / Aberturas / Hiatos / Intervalos / Vazios / Abismos», sendo «senhor do que está entre uma coisa e outra, / Dos entre-seres» e disso que em nós «reside entre o nosso despertar e o nosso sono, / Entre o nosso silêncio e a nossa fala, entre / Nós e a consciência de nós». É um «rei misterioso» que mantém «um reino estranho e mudo», separado das noções de tempo e lugar, que reina, «não coroadado», entre «propósitos» e «acção», sendo «o mistério que há entre olhos e visão, nem cego nem vidente». «Nunca terminou nem começou», nada sendo senão uma «presença vazia» e «um abismo no seu próprio ser», uma abertura que contém a «não-riqueza do não-ser». E o poema conclui dizendo que «Todos pensam que ele é Deus, excepto ele mesmo»<sup>156</sup>.

É um poema apofático, que não fala senão *des-dizendo* o que diz, num paradoxal dizer que se silencia na tentativa de sugerir o indefinido, a não-coisa, o não-isto ou aquilo,<sup>157</sup> que se experiencia no íntimo de si. Neste sentido, ao falar de algo que não é coisa alguma, que não tem determinação, ao indicar um não-objecto, este poema é um exemplo do discurso que não tem sentido segundo os critérios da lógica platónico-aristotélica. Nada dizendo que tenha contornos e características, o poema *entrediz* o que há *entre* tudo o que surge com contornos e características, sendo notável a rítmica reiteração da preposição «entre», que ocorre sete vezes. *Entre* é o próprio *gap*, o espaço indeterminado e inclassificável, que não é forma, coisa, ente, ser, essência, substância ou eu, afim ao que nas línguas ocidentais se diz *no-thing*, *né-ant*, *ni-ente*, *N-ichts*, *oud-èn*, *ni-hil* ou em português *nenh-um*, pois o *nada* tem outra etimologia. *Entre* é o *inter-valo*, o espaço aberto, vazio e livre entre duas valas, trincheiras ou posições, nas quais se agrupam os opositores num combate. *Entre* é a abertura sem reificação, entificação, objectivação ou determinação, livre da lógica de posição e oposição que estrutura todo o antagonismo, desde o dialéctico ao bélico. *Entre* não é um meio-termo, mas o espaço ilimitado e abissal (o «*gap*») que não se encerra nas balizas de opostos que aparentemente o enquadram na percepção comum, centrada nas formas sensíveis e inteligíveis.

154 *Ibid.*, p. 33.

155 BARROS, Manoel de. «Retrato do Artista Quando Coisa», in *Poesia Completa*, Lisboa: Caminho, 2011, p. 366.

156 PESSOA, Fernando. «The King of Gaps», in *Poesia Inglesa*, I, ed. e trad. Luísa Freire, Lisboa: Assírio & Alvim, 2000, p. 280 (as traduções do inglês são da nossa autoria).

157 Cf. SELLS, Michael A. *Mystical Languages of Unsayings*, Chicago / Londres: The University of Chicago Press, 1994, pp. 2-4.

Com as diferenças que não podemos aqui explicitar, *o Entre / Gap* tem afinidades dialogantes com o *káos* de Hesíodo, o *apeiron* de Anaximandro, o Nada por excelência do neoplatonismo grego e cristão, a *Śūnyatā* (vacuidade) budista, o *tiep hien* («*interbeing*», entre-ser) de Thich Nhat Hanh, o *jian* chinês, o *wu* (não-haver, ausência) taoista, as expressões *ma* (intervalo) e *aida* (entre) tão marcantes no pensamento e cultura japoneses<sup>158</sup> e o *bar-do* (entre-dois) tibetano. Sobretudo se não lhe conferirmos o estatuto metafísico e divino que o *King of Gaps* pessoano pode equivocadamente assumir para os outros, mas que manifestamente não assume para si, pois que para si nada é, livre da consciência auto-reflexiva e auto-identificativa.

O *entre* pessoano, que surge no *The King of Gaps* como espaço indeterminado, convida a ser compreendido também como processo de metamorfose, se o pensarmos na linha de coerência que coliga o «Posso imaginar-me tudo, porque não sou nada» do *Livro do Desassossego*<sup>159</sup> e as *Ficções do Interlúdio*, nome dado à constituição dos heterónimos<sup>160</sup>. Com efeito, se em Bernardo Soares a descoberta de si como um não-si, um «ninguém»<sup>161</sup>, não é um termo de chegada, mas a eclosão de um ilimitado exercício de imaginação autocriadora, pelo qual o sonho se não distingue da realidade e da vida<sup>162</sup>, as *Ficções do Interlúdio* são, como a etimologia sugere, esse (auto)moldar-se ou dar-se forma imaginando-se que se abre no espaço de não ser isto ou aquilo que se desvela entre duas execuções da identidade convencional ou, noutro sentido, o próprio jogo (*lūdus*) auto-imaginativo onde se manifesta o ilimitado potencial de tudo ser que é inerente ao vazio de si (e que mostra que este vazio não é estático, estéril ou niilista, mas antes dinâmico, fecundo e criador, como na sua compreensão e experiência budista e taoista<sup>163</sup>). É isso que Pessoa teoriza como «despersonalização»-«imaginação» que dá lugar a «várias personagens distintas entre si e de mim» no processo que designa como «outrar»<sup>164</sup>, possível pelo «não ter substância – só modos só desvios –», num ilimitado auto-perspectivismo<sup>165</sup> (pesem as ambiguidades que nes-

158 Cf. AAVV, *Ma et Aida. Des possibilités de la pensée et de la culture japonaises*, textos reunidos e apresentados por Sakae Murakami-Giroux, Fujita Masakatsu e Virginie Fermaud, Mas de Vert, Éditions Philippe Picquier, 2016.

159 SOARES, Bernardo. *Livro do Desassossego*, ed. Richard Zenith, Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, p. 185.

160 Cf. PESSOA, Fernando. «Ficções do Interlúdio», in *Obras*, I, introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros e Dalila Pereira da Costa, Porto: Lello & Irmão, 1986, pp. 710-711.

161 «Cheguei hoje, de repente, a uma sensação absurda e justa. Reparei, num relâmpago íntimo, que não sou ninguém. Ninguém, absolutamente ninguém» – SOARES, Bernardo. *Livro do Desassossego*, p. 257.

162 «[...] o certo é que não distingo entre a realidade que existe e o sonho, que é a realidade que não existe» – *Ibid.*, p. 341; «... esse episódio da imaginação a que chamamos realidade» – *Ibid.*, p. 225.

163 Cf. BORGES, Paulo. «“Posso imaginar-me tudo, porque não sou nada. Se fosse alguma coisa, não poderia imaginar”. Vacuidade e autocriação», in *Do Vazio ao Cais Absoluto ou Fernando Pessoa entre Oriente e Ocidente*, Lisboa: Âncora, 2017, pp. 29-44.

164 Cf. PESSOA, Fernando. «Ficções do Interlúdio», in *Obras*, I, pp. 711-712.

165 «Ah sentir tudo de todos os feitos! / Não ter substância – só modos só desvios – / Alma vista de uma estrada que vira a esmo / Seja eu leitura variada para mim mesmo!» – *Id.*, *Obras*, I, p. 302.

te processo temos procurado assinalar<sup>166</sup>). O *entre* como espaço insubstancial de autocriação imaginativa coliga-se ainda, noutras passagens da obra pessoana, com o «entreser-se» como «relação» simultânea de identidade e diferença consigo e com os outros<sup>167</sup>, com os «entre-seres», designação da impossibilidade de uma clara distinção entre os entes, seja no regime de consciência nocturno ou diurno, onírico ou de vigília<sup>168</sup>, e com o próprio sentimento vago de si, entre o sono e a vigília, a consciência e a inconsciência, indiscernível e inclassificável:

Não durmo. Entresou. Tenho vestígios na consciência. Pesa em mim o sono sem que a inconsciência pese... Não sou. O vento... Acordo e redurmo e ainda não dormi<sup>169</sup>.

Abismo sem dimensão e/ou processo de transformação interligado com o mundo, o *entre* pessoano convida a ser pensado no diálogo com a filosofia do *entre* que François Jullien actualmente desenvolve inspirado na heterotopia do pensamento chinês. O *entre* indicaria a transição íntima a todo o processo de transformação, o *trans* da passagem de uma forma a outra, o *metaxu* (entre-dois) que Platão e Aristóteles têm dificuldade em pensar porque não «é» e escapa à determinação *onto-lógica*, na medida em que no «indistinto da transição» desaparecem quer a forma-essência, o *eidōs*, quer o *logos*, o discurso-razão, ou seja, as condições de todo o real, segundo o pensamento grego e ocidental dominante. Incapaz de pensar a transição imanente, o entre-ser do *metaxu*, sem o reificar como mero intermediário entre extremos, o pensamento platónico-aristotélico teria derivado para o *meta*, o «além» da meta-física<sup>170</sup>, optando pela transcendência e pela lógica do Ser (e do não-ser) em detrimento das imanes ambiguidades da vida, cujo abandono no mito necessitou a sua preservação na literatura<sup>171</sup>. Na literatura e na respiração, centro vital das culturas e sabedorias orientais, em cuja troca contínua entre o vazio e o cheio se dá a experiência directa e vivida, não conceptual, do *metaxu*, o entre-dois do inspirar-expirar<sup>172</sup>, que em chinês se expressa no ideograma *jian*, composto pelos dois batentes de uma porta entre os quais passa um raio lunar<sup>173</sup> ou o sopro e o fluxo do *qi*, a sub-

166 Cf. BORGES, Paulo. «“Posso imaginar-me tudo, porque não sou nada. Se fosse alguma coisa, não poderia imaginar”. Vacuidade e autocriação», in *Do Vazio ao Cais Absoluto ou Fernando Pessoa entre Oriente e Ocidente*, pp. 29-44.

167 Cf. PESSOA, Fernando. *Textos Filosóficos*, I, estabelecidos e prefaciados por António de Pina Coelho, Lisboa: Ática, 1993, p. 38.

168 «Escuro, escuro, tudo, em sonho ou vida, / É a mesma mistura de entre-seres / Ou na noite, ou ao dia transferida» – PESSOA, Fernando. *Obras*, I, p. 373.

169 SOARES, Bernardo. *Livro do Desassossego*, p. 271.

170 Cf. JULLIEN, François. *Les transformations silencieuses*, Paris: Bernard Grasset, 2009, pp. 25-31; *L'écart et l'entre. Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*, Paris: Éditions Galilée, 2012, p. 53; *Près d'elle. Présence opaque, présence intime*, Paris: Éditions Galilée, 2016, p. 91.

171 Cf. *Id.*, *Philosophie du Vivre*, Paris: Gallimard, 2011, pp. 130-131.

172 Cf. *Ibid.*, p. 123; *De l'Être au Vivre. Lexique euro-chinois de la pensée*, Paris: Gallimard, 2015, pp. 182-183; *L'écart et l'entre. Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*, p. 52.

173 Cf. *Id.*, *De l'Être au Vivre. Lexique euro-chinois de la pensée*, pp. 185-186.

til energia da vida<sup>174</sup>. Não tendo estatuto próprio, nada sendo em si mesmo, o *entre* é o espaço aberto onde e por onde tudo advém, tudo passa e se passa, tudo se transforma<sup>175</sup>.

O *entre* surge em Llansol como «o fio do entresser», sobre o qual há a «arte» de uma «conversação infundável»<sup>176</sup>, num processo de escrita que é precisamente um entretecer de sobreposições<sup>177</sup>, mutações e «sagradas metamorfoses»<sup>178</sup> que configura uma literatura às avessas e uma experiência análoga à do arcaico sagrado de transgressão. Se a escrita fragmentária desarruma, mescla e batalha «contra os géneros literários e os paradigmas», abrindo «clareiras de respiração na língua», é para exprimir uma «pujança»<sup>179</sup> afim à «Restante Vida»<sup>180</sup>, essa «vida de que não se fala, e não se pressente e que, no entanto, enche, escondidamente real, o seio da primeira vida»<sup>181</sup>, a vida aparente. A vida latente, entre as formas do ser/pensar/dizer do mundo convencional, forjado pela «*impostura da língua*»<sup>182</sup> fixadora de sentidos e significados – tal como o latente «tempo do sonho» das cosmogonias indígenas que irrompe nos interstícios da normalidade –, é a que surge do «Vazio» que é o fundo sem fundo de tudo e de onde emerge o que mete medo: a «mutação», a «Tradição, segundo o espírito da Restante Vida», e «um corpo ‘a’ screver» a «Outra Forma de Corpo»<sup>183</sup>, que é a da abertura dos afectos à comunidade dos vivos que é a epifania do não-determinado: «todos os seres vivos são nada puro»<sup>184</sup>. O outro corpo possível é o do «espaço edénico», que não é o paraíso original, mas uma imanência sempre latente, como um «meio da coisa» fluido e plasmável, adquirido por todos aqueles que perdem o medo, se libertam do princípio de identidade e do poder e se convertem de pessoas em «figuras», metamorfoseando-se num «grande desejo de jogo, de viagem, de paisagem aberta»<sup>185</sup>. Numa escrita que se assume como transfiguração da própria vida, em que as personagens com formas psicofisiológicas fixas dão lu-

174 Cf. *Ibid.*, p. 187.

175 Cf. *Id.*, *L'écart et l'entre. Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*, p. 52.

176 Cf. LLANSOL, Maria Gabriela. *Finita*, fotografias de Duarte Belo, posfácio de Augusto Joaquim, Lisboa: Assírio & Alvim, 2005, pp. 128-129.

177 Cf. *Id.*, *O Livro das Comunidades*, seguido de *Apontamentos sobre a Escola da Rua de Namur*, posfácio de Silvina Rodrigues Lopes, Lisboa: Relógio d'Água, 1999, p. 57; *Na Casa de Julho e Agosto*, seguido de *O Espaço Edénico*, posfácio de João Barrento, Lisboa: Relógio d'Água, 2003, p. 162; *Lisboaleipzig 1. o encontro inesperado do diverso*, Lisboa: Rolim, 1994, p. 129.

178 Cf. *Id.*, *Causa Amante*, posfácio de Augusto Joaquim, Lisboa: Relógio d'Água, 1996, p. 71.

179 Cf. *Id.*, *Na Casa de Julho e Agosto*, seguido de *O Espaço Edénico*, p. 157.

180 Cf. *Id.*, *O Livro das Comunidades*, seguido de *Apontamentos sobre a Escola da Rua de Namur*, pp. 9-10.

181 Cf. *Id.*, *Na Casa de Julho e Agosto*, seguido de *O Espaço Edénico*, p. 68.

182 A «rapariga que temia a impostura da língua» é uma das figuras llansolianas: *Id.*, *Um beijo dado mais tarde*, fotografias de Duarte Belo, posfácio de João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim, 2016, p. 21.

183 Cf. *Id.*, *O Livro das Comunidades*, seguido de *Apontamentos sobre a Escola da Rua de Namur*, pp. 9-10.

184 Cf. *Ibid.*, p. 61.

185 Cf. *Id.*, *Na Casa de Julho e Agosto*, seguido de *O Espaço Edénico*, pp. 146 e 150-151. Sobre a «figura» em Maria Gabriela Llansol, cf. BARRENTO, João. «O que é uma figura?», in AAVV, *O que é uma figura? Diálogos sobre a Obra de Maria Gabriela Llansol na Casa da Saudação*, organização de João Barrento, Lisboa: Mariposa Azual, 2009, pp. 121-157.

gar a «figuras» não meramente humanas<sup>186</sup> em contínua mutação e a discursividade narrativa evanesce em constelações imaginais e «cenas fulgor»<sup>187</sup>, os desempenhos centram-se em místicos, rebeldes e iconoclastas que compõem «a árvore genealógica dos irmãos do Vazio Principal»<sup>188</sup> – não da *arché* ou princípio hegemónico que assombrou a aurora do pensamento grego – e que por isso incarnam o fluxo subversor da história superficial da Europa, a dos poderes político-religiosos sujeitos ao princípio de identidade, definição e dominação. Transgredir esse princípio é a possibilidade singular do humano, no risco disso a que se chama «metanoite»<sup>189</sup>, que o abre para um coabitar comunitário e metamórfico com «figuras não-humanas» na «simultaneidade temporal» e erotizante da bondade e dos afectos<sup>190</sup>. Comunidade cósmica, «**Comum idade** real por imaginária, e imaginária por verdadeira», inclui tudo o que excluem os humanos que não arriscam a identidade, não só animais<sup>191</sup>, mas também plantas, terra e coisas, numa não «hierarquização do vivo»<sup>192</sup> que é também a sua extensão, dir-se-ia animista, para além da dualidade tão lesiva do «ser humano mais comum» quanto também da «pedra», do «arbusto» e do «bicho»<sup>193</sup>. O vínculo desta comunidade é um regime extático de consciência («o que nós procuramos são os estados do fora-do-eu») <sup>194</sup>, que parece advir da proximidade perigosa do «**ser-humano**» ao «**ponto-voraz**» da «Presença» não-humana que é simultaneamente o que ilumina a «cena fulgor» e onde ela se anula<sup>195</sup>. A comunidade cósmica radica no facto de todos os seres serem «formas da mesma imagem» dessa Presença e assim se implicarem, reconhecerem e comunicarem trans-verbalmente, sendo na aprendizagem disso que reside a arte de devir humano. Mas esta comunidade, ou «espaço-nó», é um «espaço de perigo», na medida em que nele se processam «grandes mutações de energia» que colocam em risco o corpo e modificam «a maneira de ser e de viver», fazendo com que as formas que nele se inscrevem se convertam nas já referidas figuras<sup>196</sup>, ou seja, processos de mutação e de mutualidade amorosa, seja em relação à Presença Amante, seja entre si<sup>197</sup>, nos quais a «forma-humana» é chamada a «ser os sentidos (a sensualidade e os sentimentos) da Presença não humana» e «a consciência das formas-animais

186 Cf. LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 1.º encontro inesperado do diverso*, Lisboa: Rolim, 1994, pp. 129 e 143.

187 Cf. *Ibid.*, pp. 128 e 140.

188 Cf. *Id.*, *O Livro das Comunidades*, seguido de *Apontamentos sobre a Escola da Rua de Namur*, p. 70.

189 Cf. *Id.*, *Na Casa de Julho e Agosto*, seguido de *O Espaço Edénico*, p. 143.

190 Cf. *Ibid.*, pp. 142-145 e 163.

191 Cf. *Id.*, *Finita*, p. 72.

192 Cf. *Ibid.*, p. 95; *Na Casa de Julho e Agosto*, seguido de *O Espaço Edénico*, pp. 141 e 152; *Lisboaleipzig 1. o encontro inesperado do diverso*, p. 142.

193 Cf. *Id.*, *Lisboaleipzig 1. o encontro inesperado do diverso*, p. 99.

194 Cf. *Ibid.*, p. 118.

195 Cf. *Ibid.*, pp. 140-141.

196 Cf. *Ibid.*, p. 142.

197 Cf. *Ibid.*, p. 143; *Finita*, fotografias de Duarte Belo, posfácio de Augusto Joaquim, pp. 150-151.

e vegetais, a consciência da paisagem», abrindo assim às outras formas de vida a «boa-nova da criação»<sup>198</sup>, o «eterno retorno» não do mesmo, mas do «mútuo»<sup>199</sup>, a potência e a possibilidade da comutação amorosa.

A escrita-modo de vida de Maria Gabriela Llansol transcende a autora num espaço de transmutações, o Espaço Llansol, onde se ensaia uma das maiores possibilidades da experiência poético-literária e afinal humana, a de, no registo em que começámos este texto, invocar o tempo do Sonho das cosmogonias indígenas e experimentar o sagrado de transgressão do mundo às avessas, não para renovar e preservar o mundo convencional instaurado pelo pensamento categorial filosófico-científico e pelos poderes político-religiosos, mas para o superar na libertação e reinvenção da pujança de todos os possíveis. O tempo mítico do Sonho, onde nada é impossível, é aliás o tempo da experiência real do sonho lúcido, tradicionalmente explorado pela meditação oriental e hoje também objecto da investigação neurocientífica e neurofenomenológica: quando tomamos consciência que sonhamos, tudo o que se imagina imediatamente acontece<sup>200</sup>, sendo vivido com o mesmo sentimento de realidade da consciência de vigília, o que sugere que a consciência imaginativa excede os limites do «eu acordado» e da causalidade em que se move<sup>201</sup>. Sem que o possamos aqui desenvolver, é esse o destino de Pessoa ao ser convocado para esse espaço de imaginação metamórfica, a partir da sua predisposição para a outração: ser virado do avesso, tornando-se Aossê (de Aossepe)<sup>202</sup>, que no convívio com Bach na sua casa em Leipzig se outra e livra da pessoa que não deixou de ser ao abandonar a fixação em Lisboa/Portugal, ao ter uma vida de família, ao encontrar o amor, ao abrir-se aos não-humanos, ao ganhar «uma alma para além da mente», ao assumir um heterónimo feminino – Infausta (a não-Fausto?) – , ao humanizar-se e ao libertar-se do pessoanismo e de todo o imaginário da galáxia Pessoa para aceder a um conhecimento maior, de quarto grau, acima do terceiro de Espinosa<sup>203</sup>.

198 Cf. *Id.*, *Lisboaleipzig 1.º encontro inesperado do diverso*, p. 146. Cf. também p. 143.

199 Cf. *Ibid.*, pp. 140 e 143.

200 Cf. THOMPSON, Evan. *Waking, Dreaming, Being. Self and consciousness in neuroscience, meditation, and philosophy*, prefácio de Stephen Batchelor, Nova Iorque: Columbia University Press, 2015, pp. 169-170. Cf. também LaBERGE, Stephen. *Lucid Dreaming. A Concise Guide to Awakening in Your Dreams and in Your Life*, Sounds True, 2009.

201 Cf. THOMPSON, Evan. *Waking, Dreaming, Being. Self and consciousness in neuroscience, meditation, and philosophy*, p. 122.

202 Cf. LLANSOL, Maria Gabriela. *Um Falcão no Punho*, posfácio de Augusto Joaquim, Lisboa: Relógio d'Água, 1998, 2.ª ed., p. 87.

203 Cf. BARRENTO, João. «Os Nós de Aossê», in AAVV, *Pessoa e Bach na casa de Llansol*, organização de João Barrento e Maria Etelvina Santos, Lisboa: Mariposa Azul, 2013, pp. 30-35 e 39-41.

# Pessoa Digital: Projetos e Publicações

*Pedro Sepúlveda*

IELT, Universidade Nova de Lisboa

Se é certo que Fernando Pessoa é um autor cuja obra se encontra principalmente contida num espólio, tendo apenas uma pequena parte da mesma sido publicada em vida, não é menos certo que para o poeta a projeção de uma edição e publicação da obra era decisiva. As suas inúmeras listas de projetos editoriais não só projetavam a obra para uma futura publicação como lhe conferiam uma organização própria, permitindo ler tanto os fragmentos do espólio quanto as publicações em vida enquanto partes de um todo. Apesar de terem sido já parcialmente publicadas, não existe hoje ainda uma edição de referência destas listas.

De uma colaboração entre o Projeto Estranhar Pessoa (IELT, Universidade Nova de Lisboa; cf. <http://estranharpessoa.com/>) e o CCEH (Cologne Center for eHumanities, Universidade de Colónia) nasce o portal para a edição digital da obra de Fernando Pessoa (<http://www.pessoadigital.pt/>; disponível brevemente). Numa primeira fase, o mesmo inclui uma edição das listas de projetos editoriais de Fernando Pessoa, assim como do *corpus* da poesia publicada em vida pelo poeta, em jornais e revistas, no período compreendido entre 1914 e 1935.

A edição digital tem por base a codificação eletrónica dos documentos seguindo a norma TEI, as ligações com os respectivos fac-símiles e a inclusão de diversos modos de transcrição dos textos. Esta edição contribuirá de forma decisiva para um mapeamento do espólio do poeta e uma clarificação da cronologia da obra, pensada a partir da relação entre o carácter potencial dos projetos e a realidade das publicações. O portal facilita um percurso histórico e cronológico pelos documentos, oferecendo diversos modos de acesso à obra, nomeadamente através de referências a títulos de obras e nomes de autor.

## Pessoa Digital: Projetos e Publicações

A *Edição Digital de Fernando Pessoa: Projetos e Publicações* nasce de uma colaboração entre o Projeto Estranhar Pessoa, sediado no Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (IELT), da FCSH da Universidade Nova de Lisboa (cf. <http://estranharpessoa.com/>), financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) entre 2013 e 2015, e o Cologne Center for eHumanities (CCeH), da Universidade de Colónia. Este portal apresenta-se enquanto proposta de edição digital da obra de Fernando Pessoa, indo além de uma dimensão arquivística e constituindo-se como um dos projetos pioneiros neste campo. Os primeiros resultados do projeto serão disponibilizados aos leitores e utilizadores muito em breve, previsivelmente no verão de 2017, ficando disponíveis no endereço <http://www.pessoadigital.pt/>.

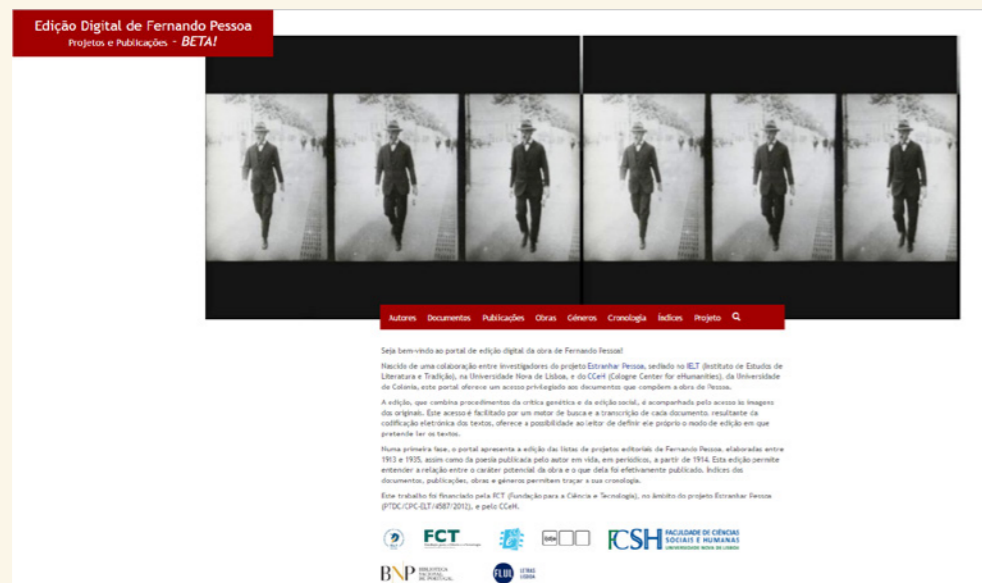


Figura 1. Página de entrada do portal da *Edição Digital de Fernando Pessoa: Projetos e Publicações*.

Numa primeira fase, este portal inclui uma edição das listas de projetos editoriais de Fernando Pessoa, elaboradas no período compreendido entre 1913 e 1935, assim como da poesia publicada em vida pelo poeta, em jornais e revistas, em nome próprio ou sob os nomes de Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Alberto Caeiro, no período compreendido entre 1914 e 1935. Este *corpus* será progressivamente ampliado, partindo da ideia de que tanto os projetos editoriais como as publicações em vida reúnem um conjunto de informações decisivas para entender o sentido de conjunto da obra de Fernando Pessoa, assim como o seu desenvolvimento ao longo da vida do poeta.

## Projetos editoriais e publicações em vida

As listas de projetos editoriais de Fernando Pessoa não só obedeciam a um propósito prático, de projeção de títulos a editar e publicar, como conferiam uma determinada organização de conjunto, permitindo entender a disposição das diversas obras e o modo como estas se relacionam entre si. Estas mesmas listas permitem ler tanto os testemunhos do espólio como as publicações em vida enquanto partes de um mesmo todo, estabelecendo afinidades entre textos éditos e inéditos. É neste sentido que se torna decisiva a relação entre as listas de projetos e as publicações, ambas contendo informações indispensáveis para entender o desenvolvimento cronológico da obra e possibilitando também um mapeamento do espólio do poeta.

A análise dos inúmeros projetos editoriais, que contrastam com as esparsas publicações realizadas em vida, permite entrever um poeta que projetava constantemente a sua obra para futura publicação, conferindo-lhe nesses projetos um sentido de conjunto. A atividade de planeamento constituía uma verdadeira obsessão do autor, revelando um pensamento editorial dominante, que tem em vista a organização da obra tanto de um ponto de vista editorial quanto poético<sup>204</sup>. Este traço de Pessoa surpreende leitores que concebem a figura de um poeta que se recolhe no anonimato e opta por não publicar a obra.

Tanto em projetos como em publicações que preparava, Pessoa desenhava determinados contornos, de índole poética e editorial, que definem a posição e as características de cada obra na sua relação com o todo. Entre estes contornos, que não são exteriores mas interiores a uma dada obra, encontra-se a atribuição de autoria, de títulos individuais e de conjunto. A persistência de ideias alternativas de organização anula a possibilidade de escolher uma delas como definitiva, tanto no que diz respeito aos projetos como às publicações. Sabe-se como Pessoa revia frequentemente os textos já publicados, introduzindo emendas e variantes posteriormente a uma publicação, como nos casos dos *English Poems*, dos poemas de Ricardo Reis e Alberto Caeiro publicados na revista *Athena*, ou no de *Mensagem*. Para além destas correções, as mesmas obras surgem inseridas em projetos editoriais posteriores, enquanto partes de conjuntos maiores, que alteram a sua posição no conjunto e introduzem novos títulos ou mesmo novas atribuições de autoria em momentos subsequentes a uma publicação (cf. SEPÚLVEDA, 2013, pp. 25-65).

<sup>204</sup> São referidos aqui apenas de forma breve alguns dos aspetos fundamentais do pensamento editorial de Pessoa, assim como algumas das características que definem a relevância das listas de projetos no contexto da obra pessoana. Para um desenvolvimento destas questões, cf. SEPÚLVEDA E URIBE, 2016.



Criando figuras autorais, e também de editor ou de tradutor, enquanto parte de um enredo ficcional, Pessoa tornou inseparáveis os planos editorial e poético. É necessário conceber as suas listas de projetos editoriais também como documentos literários, que integram a obra. O próprio poeta tem isto mesmo em vista, ao definir, numa lista classificativa datável aproximadamente de 1932, «Plans and similar notes» como a derradeira entre as categorias em que se divide a sua obra (cf. SEPÚLVEDA E URIBE, 2016, pp. 213-216). As listas de projetos editoriais, essenciais para compreender o preenchimento das categorias de título, autor, editor, tradutor ou coleção, implicadas no desenho sistémico de toda a obra, possuem uma dimensão literária e fundacional, na medida em que nelas se definem os fundamentos dessa mesma obra.

Tal como uma publicação depende do nome de autor que surge no seu cabeçalho, capa ou frontispício, as obras pessoanas só podem ser pensadas na sua relação com uma figura autoral, vendo-se o seu sentido radicalmente alterado caso estas sejam atribuídas a Caeiro, Campos ou ao *Livro do Desassossego*. Lembrando aqui o primeiro documento do espólio do poeta à guarda da Biblioteca Nacional, em que se lê «A[lvaro] de C[ampos] (?) ou L[ivro] do D[esasocego] (ou outra cousa qualquer)» (BNP 1-1r), percebemos como esta hesitação, que coloca num mesmo plano título e autoria da obra, permite pelo menos três leituras distintas do mesmo trecho, dependentes da atribuição que para ele aceitarmos.

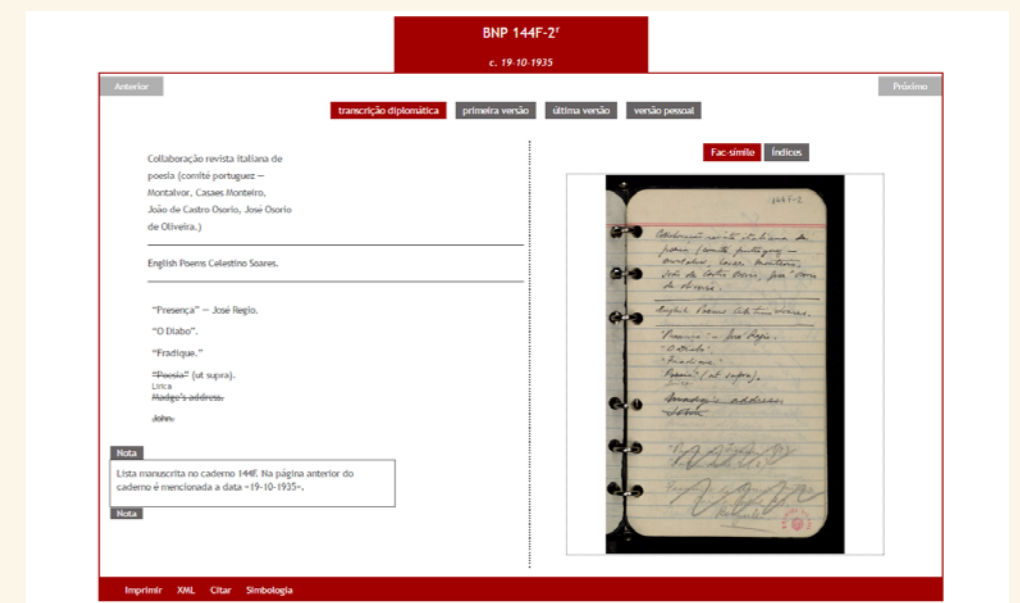
No contexto do planeamento editorial, importa distinguir entre listas de projetos de índole distinta e planos que estruturam determinada obra. A edição digital concentra-se apenas no primeiro *corpus*, já que são as listas de projetos que contêm as informações mais relevantes com vista a entender o desenvolvimento sistémico da obra de Fernando Pessoa. Planos editoriais são incluídos na edição apenas nos casos em que estes estão inseridos numa determinada lista de projetos. Relativamente a trabalhos de edição anteriores das listas de projetos editoriais, sublinhe-se que estas têm merecido a atenção dos editores nos últimos anos, tendo sido incluídas em diversos volumes, geralmente em anexos a edições temáticas, faltando, no entanto, uma edição de referência destes documentos. Trabalho pioneiro foi desenvolvido neste sentido por Jorge Nemésio (1958), e mais tarde por Teresa Sobral Cunha (1987), mas nunca finalizado através da publicação de uma edição abrangente das listas. Foi publicado em finais de 2016 um volume de estudo e antologia das listas de projetos, intitulado *O planeamento editorial de Fernando Pessoa*, de autoria minha e de Jorge Uribe, com colaboração de Pablo Javier Pérez López, que reúne e transcreve 90 documentos, respeitantes a projetos relacionados com as obras atribuídas a Caeiro, Reis, Campos e Mora, e com o *Livro do Desassossego*. A edição digital reúne, nesta primeira fase, cerca de 400 textos, entre eles várias listas anteriormente inéditas.

## A edição digital

A edição digital resulta, como acima referido, de uma colaboração entre uma equipa associada ao projeto Estranhar Pessoa, encarregada da recolha, transcrição e datação dos documentos, e uma equipa da Universidade de Colónia, responsável pelo desenvolvimento informático do portal e pela codificação eletrónica dos documentos, segundo normas internacionais TEI (*Text Encoding Initiative*). A coordenação editorial está a meu cargo, a coordenação técnica é de Ulrike Henny, e da parte do projeto Estranhar Pessoa colaboraram especialmente Jorge Uribe e Pablo Javier Pérez López, na reunião, transcrição e análise dos documentos. Numa colaboração mais pontual participaram ainda Filipa Freitas e Ana Leonor Branco. Diversos consultores, quer dos Estudos Pessoaanos quer do domínio da Edição Digital, ofereceram também uma preciosa ajuda no desenvolvimento do trabalho.

Trata-se de uma edição que beneficia amplamente, como irei demonstrar através de alguns exemplos, do formato digital. Acedendo a um documento, o portal possibilita a apresentação simultânea de texto transcrito e fac-símile, que pode ser ampliado e visualizado de diversos modos.

**Figura 2.** Fac-símile e transcrição diplomática da lista de projetos com a cota BNP 144F-2f.



Para cada documento do espólio, como as listas editoriais, são apresentadas quatro modalidades distintas de transcrição textual. A primeira é uma *transcrição diplomática*, que inclui todas as variantes, hesitações, acrescentos e trechos riscados pelo autor. Este modo de transcrição mantém, dentro do possível, uma fidelidade ao escrito original, representando-o em termos não só semântico como também gráfico. Este tipo de fidelidade é particularmente relevante no que diz respeito às listas de projetos editoriais, em que a disposição dos elemen-

tos na página alberga uma dimensão significativa. Estes mesmos elementos são apresentados na transcrição numa posição próxima do original, o que é nomeadamente realizado através de quebras de linha, e de forma graficamente legível, prescindindo assim, sempre que possível, de uma simbologia suplementar, característica dos aparatos de edições críticas. A transcrição diplomática pretende apresentar o escrito tal como este surge no fac-símile, procurando incluir todos os elementos relevantes para a sua leitura e corrigindo apenas lapsos evidentes.

A segunda modalidade de transcrição é a de uma *primeira versão* do documento, assim designada por apresentar um resultado editorial, que exclui trechos rejeitados pelo autor, correspondente a uma primeira campanha de escrita. Trata-se de uma representação editorial do escrito que segue aquela que foi uma primeira redação do documento, excluindo posteriores acrescentos e variantes sobre as quais não recai uma escolha explícita do autor. As abreviaturas são desenvolvidas e as quebras de linha retiradas. Segue-se uma terceira modalidade, que apresenta aquela que é a última versão editorial do documento. O termo «versão», em lugar de «lição», conceito mais habitual na crítica textual, marca a dimensão interventiva de qualquer representação editorial, que implica sempre uma escolha entre possibilidades que o documento alberga e, ao contrário da transcrição diplomática, constrói uma versão editorial do escrito a partir de uma seleção dos elementos que este contém. Este termo refere ainda, de forma mais clara que «lição», o caráter dinâmico e não finalizado deste tipo de documentos do espólio, nos quais não existe uma lição definitiva do texto.

A última versão inclui todos os trechos posteriormente acrescentados ao documento e não rejeitados pelo autor, optando ainda, nos casos de variantes sobre as quais não recai uma escolha autoral, pela última das variantes do texto. À semelhança do que acontece na primeira, esta última versão inclui o desenvolvimento das abreviaturas, rejeitando as quebras de linha. Uma quarta e última modalidade é a *versão pessoal*, que permite ao leitor escolher de entre os elementos codificados no documento (variantes, acrescentos, trechos riscados, abreviaturas, quebras de linha) aqueles que pretende ver representados.



Figura 3. Cabeçalho da lista de projetos BNP 143-5, na sua transcrição diplomática.

O exemplo da transcrição do documento BNP 143-5r é relevante para o entendimento das diferenças entre a primeira e a última versão do texto. Na transcrição diplomática lê-se «Some Portuguese Poets Writers», sendo «Writers» uma variante inserida na entrelinha inferior e não recaindo uma escolha autoral sobre qualquer uma delas. Na primeira versão lê-se apenas «Some Portuguese Poets», privilegiando a primeira variante, na última versão lê-se então «Some Portuguese Writers». É conhecido o amplo debate entre editores a respeito de qual a variante que deve ser privilegiada em situações como esta, definindo-se anteriores edições em formato de livro com base na lição escolhida e na versão estabelecida de cada texto. Algumas edições seguem a primeira lição do texto, outras a última, existindo ainda exemplos de escolha entre variantes realizada com base num critério hermenêutico<sup>205</sup>. A nossa edição digital proporciona diversas modalidades de acesso a cada texto, procurando superar anteriores oposições entre critérios editoriais e dar conta do dinamismo da escrita do autor e das suas diferentes etapas.

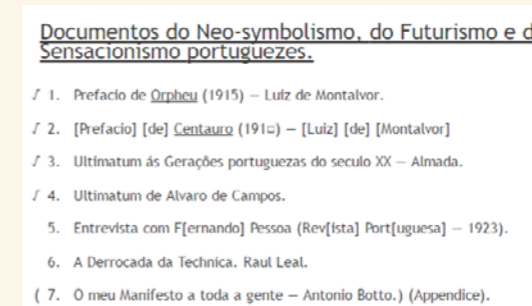
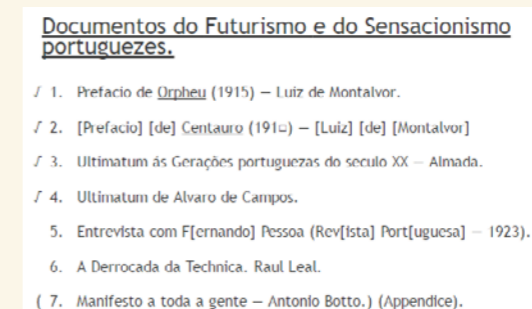
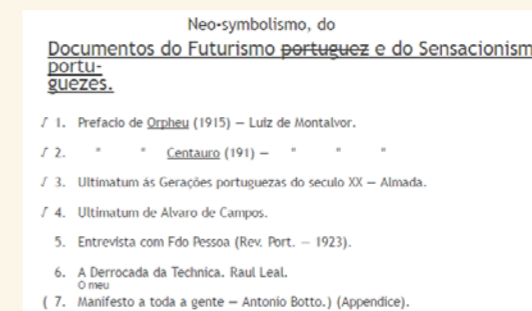


Figura 4. Excertos dos diferentes modos de transcrição de uma lista de projetos pertencente à coleção particular de Manuela Nogueira: transcrição diplomática, primeira versão e última versão.

205 Cf. a este propósito LOPES, 1992; GALHOZ, 1993; MARTINS, 2011 e CASTRO, 2013.

Nestas imagens vemos uma lista de projetos pertencente à coleção particular de Manuela Nogueira, sobrinha de Fernando Pessoa. Trata-se de uma lista complexa, que inclui diversos segmentos riscados e outros acrescentados após uma primeira campanha de escrita. Estes elementos não são incluídos numa primeira versão do documento, que contempla apenas o que se considera uma primeira redação, que não tenha sido posteriormente rejeitada pelo autor. «Documentos do Neo-symbolismo, do Futurismo português e do Sensacionismo portugueses.», na transcrição diplomática, é assim «Documentos do Futurismo e do Sensacionismo portugueses.», na primeira versão. Do mesmo modo e segundo critério idêntico, «O meu Manifesto a toda a gente», na transcrição diplomática, corresponde a «Manifesto a toda a gente» na primeira versão do texto. A última versão do texto segue os trechos acrescentados, e não rejeitados pelo autor, lendo-se assim «Documentos do Neo-symbolismo, do Futurismo e do Sensacionismo portugueses.» e «O meu Manifesto a toda a gente».

Outros elementos da edição são a datação, sempre aproximada e conjetural, do documento, assim como uma nota breve que remete para uma publicação anterior em livro, quando existente, assim como para elementos materiais do suporte do texto relevantes para a sua datação. Entre estes elementos encontram-se a existência de uma data autógrafa, a presença de outro texto na mesma folha, que permita aproximá-la de determinada data, assim como timbres ou marcas de água, que através de uma contextualização e de uma aproximação a outros suportes do espólio facilitam igualmente uma datação. Qualquer um destes elementos serve de apoio ao trabalho de datação, que todavia não pode prescindir de uma análise interpretativa dos conteúdos do respetivo texto, essencial em qualquer tarefa de datação.

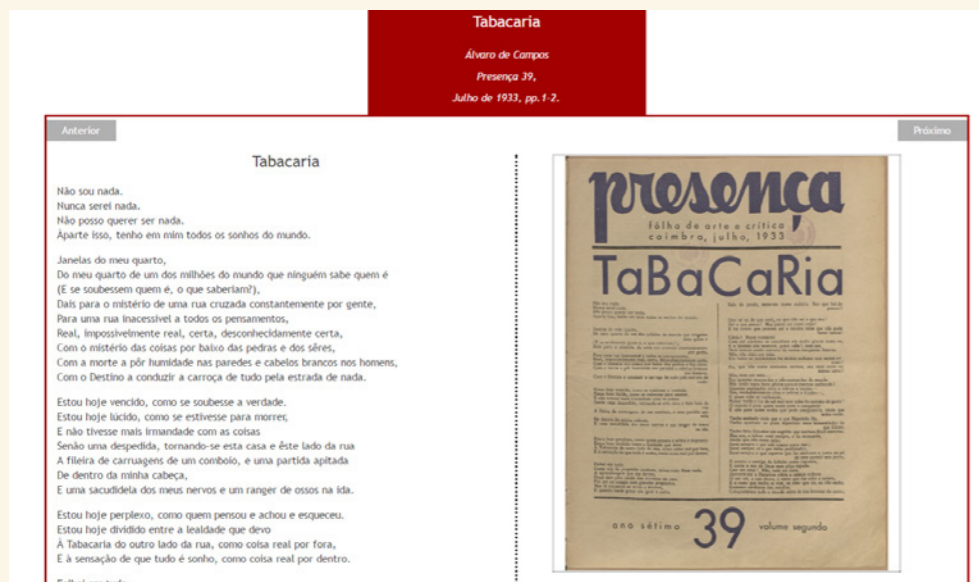


Figura 5. Edição do poema «Tabacaria», de Álvaro de Campos

Naturalmente, este tipo de questões, respeitantes a variantes, acrescentos ou trechos riscados pelo autor, e consequentes versões diferentes do mesmo documento, só se colocam a respeito dos documentos do espólio, e não das publicações realizadas em vida, em que existe apenas uma fixação do texto, pelo menos se seguirmos apenas um testemunho publicado. No exemplo apresentado nesta imagem, do poema «Tabacaria», de Álvaro de Campos, a transcrição segue, tal como no caso das listas, a ortografia do original, corrigindo apenas lapsos evidentes, e apresentando também tanto títulos como assinaturas de um modo que permanece fiel, dentro do possível, ao modo como foi publicado o poema.

Numa primeira fase do portal, são apenas considerados os primeiros testemunhos de publicação dos poemas de Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis e Fernando Pessoa, que correspondem a todos os poemas publicados em vida do poeta em jornais e revistas, entre 1914 e 1935. Numa fase posterior, poderão ser incluídos os testemunhos de publicações posteriores dos mesmos poemas, o que acontece pontualmente, embora na grande maioria dos casos se encontre apenas uma publicação de cada poema. Outros testemunhos relevantes são as alterações introduzidas por Pessoa sobre alguns dos exemplares destas publicações, nomeadamente emendas e variantes, que teriam em vista uma reedição que não chegou a ser concretizada, como acontece com os poemas de Reis e de Caeiro publicados na revista *Athena*. Pessoa conserva na sua biblioteca particular, hoje à guarda da Casa Fernando Pessoa, um exemplar desta revista, em que insere inúmeras anotações, entre emendas e variantes<sup>206</sup>. Uma edição mais abrangente deve contemplar todos estes testemunhos, e ainda diferentes versões manuscritas que se encontrem no espólio dos mesmos poemas, como tem aliás acontecido nas mais recentes edições destes poemas. Num primeiro momento, e de acordo com o foco da edição digital, importa principalmente colocar em confronto o testemunho de uma fixação do texto através da sua publicação e os diversos projetos editoriais seus contemporâneos ou que se relacionam com essa mesma publicação.

A concretização das várias formas de transcrição ou, mais propriamente, de apresentação de uma mesma fonte, é facilitada pela edição digital e pelo modelo de edição digital escolhido, que é definido por Elena Pierazzo (2015) como *The-Source-and-the-Output-Model*. Na base da edição não está uma determinada versão editorial do texto mas uma representação dos elementos através da codificação eletrónica do texto, em formato XML-TEI. É a partir desta codificação que são geradas as diversas apresentações editoriais do texto, o que é de particular relevância no trato do espólio de Fernando Pessoa, em que os textos não assumem uma forma fixa e finalizada.

206 Cf. o exemplar com a cota CP 0-28, disponível para consulta em <http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/>.

O resultado não está assim predeterminado na codificação dos textos, já que emergindo de uma mesma base a edição digital proporciona diversas possibilidades de apresentação dos elementos. Para além da apresentação das diferentes modalidades de transcrição (diplomática, primeira versão, última versão, versão pessoal), de referir ainda a apresentação simultânea de texto e fac-símile, já demonstrada através dos exemplos, e ainda a criação de múltiplos acessos à edição, através de diferentes possibilidades de navegação, hiperligação dos conteúdos e pesquisa, encontrando-se todos os menus e instrumentos de pesquisa tanto em português como em inglês.

Neste âmbito da navegação no portal, começaria por sublinhar a importância do motor de busca, que permite uma pesquisa simples por um termo ou uma expressão em todos os textos do portal (*full-text search*), podendo-se além disso proceder a uma pesquisa avançada com critérios mais específicos.



Figura 6. Exemplo de pesquisa avançada, definindo uma pesquisa pelo autor Alberto Caeiro, mencionado como autor, em lista editorial (excerto).

A pesquisa avançada permite restringir o *corpus* a textos de um autor, ou em que um nome de autor é mencionado, enquanto autor, editor, tradutor ou tema de uma obra. É possível ainda pesquisar apenas em textos publicados em vida ou somente em materiais não publicados, escolher um determinado género, uma data ou um período, assim como uma língua. Na base do motor de busca avançado está também a codificação dos documentos. Combinam-se informações contidas nos meta-dados – como a data do documento, se o texto foi publicado ou não – com informações marcadas na transcrição do texto, tais como os nomes de autor e a função exercida por esses nomes. Outra forma de apresentação visual das informações marcadas na codificação de base é a linha do tempo que foi integrada no portal, e onde se encontram todos os textos da edição, tanto as publicações em vida como as listas de projetos editoriais.

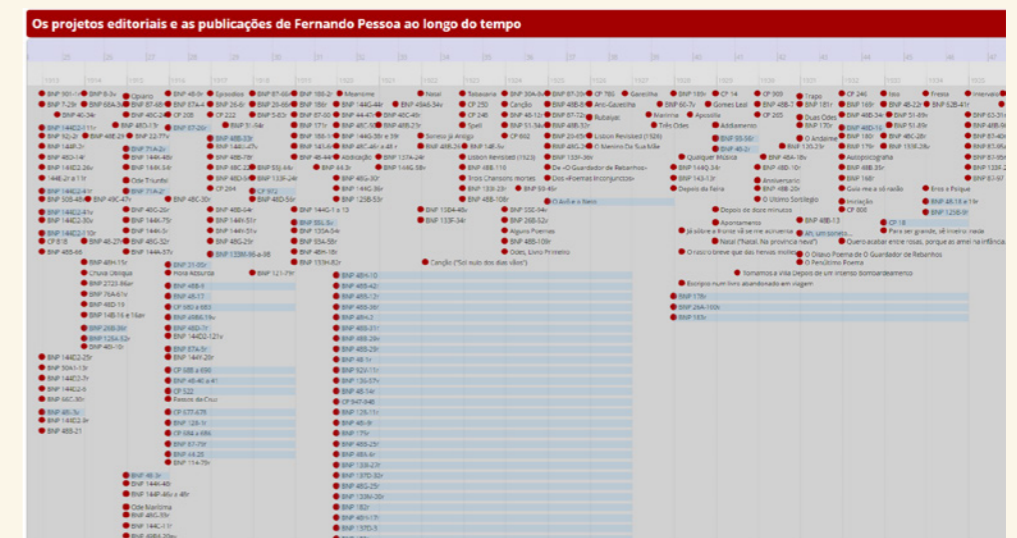


Figura 7. Linha do tempo.

Pode percorrer-se a linha do tempo e ver assim listados para cada ano os respetivos documentos, numa primeira fase reunidos e publicados entre 1913 e 1935. Clicando numa cota do espólio ou num título de uma publicação chega-se ao respetivo texto. Esta cronologia, estabelecida no caso das listas editoriais de forma necessariamente conjectural, considerando, no entanto, todos os elementos materiais e de conteúdos relevantes para este efeito e assinalando essa dimensão conjectural, é de grande relevância para entender o desenvolvimento progressivo e paralelo de projetos e publicações, acompanhando a definição de títulos, de conjuntos de obras e a sua atribuição a nomes de autor ao longo da vida de Pessoa.

Outra parte fundamental da edição digital e que vai além das possibilidades de uma edição impressa é a marcação semântica de entidades nos documentos, possibilitando a exploração de relações entre diferentes documentos, por um lado, e entre documentos e publicações, por outro. Nos documentos são marcadas as ocorrências de nomes de figuras, reais ou ficcionais, títulos de obras e periódicos. Foi estabelecido um índice central de nomes, títulos e periódicos, que remete para cada ocorrência dos mesmos nos documentos.

Periódicos	
A B C D E F H I J M N O P R S T V	
A	
A Aguiã	BNP 135A-54r, BNP 136-57v, BNP 144D2-41r, BNP 144F-2r, BNP 144P-2r, BNP 144P-46v a 48r, BNP 144X-48v, BNP 14B-16 e 16av, BNP 169r, BNP 171r, BNP 182r, BNP 188-1r, BNP 189r, BNP 26B-52v, BNP 8-3v, BNP 87-79r
A Galera	BNP 144X-48v
A Ideia Nacional	BNP 48G-29r
A Monarchia Nova	
A Renascença	BNP 133M-96-a-98, BNP 135A-54r, BNP 144X-48v, BNP 48B-66, BNP 48G-29r, BNP 48H-15r
A Republica	BNP 144D2-41r, BNP 144X-48v, BNP 14B-16 e 16av
A Semana	BNP 144P-46v a 48r
Acção	BNP 171r

Figura 8. Índice de periódicos (excerto).

Este índice é visível não apenas enquanto índice central mas também junto a cada documento, indicando as entradas respeitantes a esse mesmo documento. Estas marcações possibilitam ainda uma organização de toda a informação, quer a respeitante à poesia publicada quer às listas do espólio, sob uma determinada perspectiva, permitindo nomeadamente visualizar todos os títulos respeitantes a uma obra ou a um nome de autor. Outra componente destas marcações do texto diz respeito ao género de cada texto, no que toca a este *corpus* dividido entre Lista editorial, Plano editorial, Nota editorial e Poesia. Como já referi, a edição dos documentos do espólio centra-se nas listas de projetos editoriais, aqui designadas listas editoriais, podendo conter ainda planos e notas editoriais que se encontrem inseridos nas listas, nesse caso igualmente transcritos. A edição das publicações em vida está por agora limitada à poesia, publicada entre 1914 e 1935, mas irá ser ampliada futuramente, abrangendo também a prosa.

## Notas finais

A história das listas de projetos e das publicações é a de um desenvolvimento dinâmico da escrita e da sua fixação através de uma proposta de organização editorial, seja esta um projeto ou uma publicação. Estas fixações distintas são, ainda que mutáveis ao longo do tempo, pontualmente significativas, contribuindo para uma definição da obra de um ponto de vista não só editorial como poético.

Traçar a história de projetos e publicações pessoais com base numa edição digital significa assim analisar uma obra em construção, mas que alude a um propósito maior, que o poeta sempre procurou e projetou mas que considerou nunca ter atingido, o de um estabelecimento do sentido da obra enquanto todo plenamente constituído. É deste modo que a análise dos projetos editoriais e das publicações de Pessoa, ambos remetendo para uma totalidade significativa, da qual estão ausentes marcas de fragmentariedade, permite clarificar a posição do fragmento na obra de Pessoa. Alguns textos que Pessoa deixou no espólio são fragmentários, tanto de um ponto de vista material como de conteúdo, mas tal não acontece relativamente aos textos publicados em vida e raramente se encontram nas listas de projeto marcas de fragmentariedade. Tanto os projetos como as publicações aludem a esse sentido de conjunto da obra, pleno e uno, nunca definitivamente constituído, e é no sentido de um contraste entre este sentido projetado e a fragmentariedade de alguns dos textos que é necessário entender a questão do fragmento em Fernando Pessoa<sup>207</sup>.

Em molde de nota final, gostaria de sublinhar que este trabalho de edição tem de ser necessariamente entendido na sua dimensão colaborativa, apelando à colaboração não só de uma equipa como de todos os investigadores, especialistas e leitores da obra, potenciais utilizadores desta ferramenta, que poderá assim vir a ser melhorada, corrigida e ampliada futuramente. Fica assim desde já lançado o apelo a toda a comunidade de leitores e estudiosos de Pessoa, que podem e devem contribuir com o seu *feedback* para este trabalho, que será sempre um *work in progress* e só adquire sentido através desta sua dimensão colaborativa.

<sup>207</sup> Cf. a este respeito Sepúlveda, 2013, pp. 275-302 e Feijó, 2015, pp. 143-158.

## Referências bibliográficas

---

BNP: Espólio de Fernando Pessoa à guarda da Biblioteca Nacional de Portugal.

---

CP: Biblioteca Particular de Fernando Pessoa à guarda da Casa Fernando Pessoa.

---

CUNHA, Teresa Sobral. «Planos e projectos editoriais de Fernando Pessoa: uma velha questão». *Revista da Biblioteca Nacional* 2/2, n.º 1 (1987), pp. 93-107.

---

GALHOZ, Maria Aliete. «A fortuna editorial pessoana e seus problemas». *Mensagem. Poemas Esotéricos*, ed. José Augusto Seabra. Madrid [etc.]: Coleção Arquivos, 1993, pp. 216-226.

---

MARTINS, Fernando Cabral. «Fernando Pessoa e o Original Perdido». *Tágides 1* (2011), pp. 89-100.

---

CASTRO, Ivo. *Editar Pessoa*, 2.ª ed. Lisboa: IN-CM, 2013.

---

FEIJÓ, António M. *Uma admiração pastoril pelo diabo (Pessoa e Pascoaes)*. Coleção Pessoaana. Ensaios. Lisboa: IN-CM, 2015.

---

NEMÉSIO, Jorge. *A obra poética de Fernando Pessoa: estrutura de futuras edições*. Salvador da Bahia: Progresso Editora, 1958.

---

PIERAZZO, Elena. *Digital Scholarly Editing. Theories, Models and Methods*. Farnham: Ashgate, 2015.

---

SEPÚLVEDA, Pedro. *Os livros de Fernando Pessoa*. Ensaística Pessoaana. Lisboa: Ática, 2013.

---

SEPÚLVEDA, Pedro e URIBE, Jorge. *O planeamento editorial de Fernando Pessoa*. Colaboração de Pablo Javier Pérez López. Coleção Pessoaana. Ensaios. Lisboa: IN-CM, 2016.

---

LOPES, Teresa Rita. «A crítica da edição crítica». *Revista Colóquio/Letras* 125/126 (1992), pp. 199-218.

# Algumas Reflexões Iniciais para a Mesa de Discussão

*Richard Zenith*

Mesa de discussão: Eu, Fernando Pessoa

Pessoa escreveu o poema «Adiamento» em Abril de 1928 e publicou-o alguns meses depois. É aquele poema que começa: «Depois de amanhã, sim, só depois de amanhã...». Mais adiante diz o narrador do poema:

Hoje quero preparar-me,  
Quero preparar-me para pensar amanhã no dia seguinte...  
Ele é que é decisivo.  
Tenho já o plano traçado; mas não, hoje não traço planos...  
Amanhã é o dia dos planos.  
Amanhã sentar-me-ei à secretária para conquistar o mundo;  
Mas só conquistarei o mundo depois de amanhã...  
Tenho vontade de chorar,  
Tenho vontade de chorar muito de repente, de dentro...  
Não, não queiram saber mais nada, é segredo, não digo.  
Só depois de amanhã...

Nem sequer foi Fernando Pessoa, mas um Pessoa disfarçado de engenheiro naval, que nos fez essa advertência. Hoje, quase noventa anos mais tarde, o segredo mantém-se. Os génios não se explicam.

Há dez anos trabalho numa biografia tentando descobrir quem era Fernando Pessoa. Continuo à procura, mas uma coisa sei: o Fernando Pessoa que morre em 1935 é o mesmo Fernando Pessoa que atraca no porto de Alcântara em Lisboa a 14 de Setembro de 1905, após nove anos da sua infância passados em Durban. Nos trinta anos seguintes de vida que lhe restam, Pessoa muda, é certo. A sua fé na política vai decrescendo enquanto a sua busca espiritual se torna cada vez mais insistente. Mas nisso Pessoa é como todos, ou como muitos. É fascinante explorar os caminhos trilhados por Pessoa na literatura, na política, no pensamento e no mundo esotérico, mas como vamos chegar àquilo que *motivou* a sua entrada nos caminhos que trilhou? Em inglês há uma expressão em forma de pergunta que aqui seria muito pertinente: «What makes him tick?» Ou seja: o que o faz andar (como se fosse um relógio)?

Concordo com os céticos que as contagens de heterónimos têm pouca ou nenhuma importância e a catalogação deles em pré-heterónimo, sub-heterónimo, etc. não servem para esclarecer o fenómeno, mas considero o *fenómeno* de heteronímia – o querer ser tudo e todos e mais do que tudo e todos – importantíssimo. Não é a mesma coisa que as máscaras de Yeats, as *personae* de Ezra Pound ou os muitos nomes com que Kierkegaard assinou os seus livros. A heteronímia remonta aos primeiros actos de escrita de Fernando ainda criança, em Lisboa e Durban. Nele a heteronímia, a escrita e a sua percepção de quem era andaram sempre de mãos dadas.

A discussão sobre o significado da heteronímia começou ainda em vida de Pessoa, que usou a palavra heterónimo pela primeira vez na sua «Tábua Bibliográfica» publicada na revista *Presença* em dezembro de 1928. Em 1929, João Gaspar Simões publicou o primeiro grande ensaio dedicado a Pessoa, dizendo que «[n]a literatura portuguesa [a sua obra] tem um lugar solitário e supremo». E dizia ainda que Pessoa é um dos «poucos escritores portugueses capazes de interessarem um público europeu». Pessoa ficou agradecido e até comovido por este reconhecimento crítico. Já neste ensaio, porém, Gaspar Simões lançou a ideia – que ia desenvolver mais tarde – de que a heteronímia existia em função da sua incapacidade artística. Assim: «Se Fernando Pessoa não chega a realizar uma grande obra é porque as forças da sua individualidade, divididas, umas a outras se anulam. A distribuição de tendências por Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos [...] é um sintoma de dispersão consciente do que se tem a certeza de se ser incapaz de fundir, inconscientemente, para objectivar numa grande obra de arte. Contudo, a obra de Fernando Pessoa é já importante.» Mais tarde, Gaspar Simões repetiria esta observação à luz do binómio sinceridade/insinceridade, vendo a heteronímia como um truque de ilusionismo que convém a Pessoa por ele não conseguir pôr-se sinceramente – isto é, por inteiro – numa obra artística.

Eu disse que o texto de João Gaspar Simões era o primeiro grande ensaio crítico sobre Pessoa, mas o primeiro ensaio de todo sobre Pessoa foi publicado um ano antes, em agosto de 1928, por Rebelo de Bettencourt, num livro chamado *O Mundo das Imagens*. Rebelo de Bettencourt tinha sido um bom amigo de Santa Rita Pintor, sobre quem escreveu na revista *Portugal Futurista*. No seu ensaio de quatro páginas sobre Pessoa, em vez de ver incapacidade, este crítico via **sobrecapacidade**. Cito: «Quase todos os poetas fazem-nos sentir as suas emoções e só elas, e o nosso coração, alheando-se de si mesmo – só estremece com o sentimento alheio. Fernando Pessoa, pelo contrário, faz-nos acordar ao mesmo tempo um novo mundo de imagens, que não são dele somente, mas são nossas também.» Extraordinário! Este primeiro crítico conseguiu identificar a razão do poder de sedução de Fernando Pessoa sobre nós, os seus leitores. De facto, quando Pessoa diz «Eu», está a dizer «Tu», «Eu», «Todos nós», pelo menos potencialmente.

E o crítico continua: «E é tão complexa ou tão completa a sua personalidade que teve que se desdobrar nesse extraordinário engenheiro Álvaro de Campos.»

Ora, a **incapacidade** apontada por Gaspar Simões e a **sobrecapacidade** realçada por Rebelo de Bettencourt são até certo ponto conciliáveis. Este último crítico, no seu pequeno ensaio sobre Pessoa, também observa:

Esparça e fragmentária é a sua obra – (*o que lembra a incapacidade criativa assinalada por Gaspar Simões*) – mas o seu espírito original e criador, a subtilidade do seu pensamento, não hão de morrer tão cedo, antes estarão sempre, como amparo e guia, ao lado de todos quantos, sentindo na sua inteligência a necessidade quase física de ser uma outra coisa, mais completa e perfeita, nele hão de sentir o precursor dum grande movimento e a **origem duma nova vida**.

FP sentia também a exigente necessidade de **se criar um novo homem**, com um novo cérebro, vivendo e agindo num mundo novo. A velhice do mundo apavorava-o – e era absolutamente necessário que uma nova juventude viesse renovar a Europa envelhecida.

Este primeiro crítico, portanto, viu o valor de Pessoa não apenas na sua obra publicada – «esparça e fragmentária» – mas também, e sobretudo, no seu «espírito original e criador», desejoso de se criar um «novo homem».

Desde muito novo e para sempre, Pessoa tinha horror do convencionalismo, da repetição, da ideia de levar uma vida como tantos outros já levaram. Os movimentos que inventou ao redor de *Orpheu* – paulismo, interseccionismo, sensacionismo – são um aspeto passageiro e superficial do seu afã de renovação. A sua ideologia quinto-imperialista e o seu mergulho no oculto e na magia – visando uma transformação como que alquímica de si próprio – são manifestações mais profundas desse mesmo afã.

Consciente de que, em certo sentido, não há nada de novo, renovar, para Pessoa, era também reavivar as partes do passado talvez injustamente esquecidas. Daí as odes de Ricardo Reis, o neopaganismo... O desassossego, em Pessoa, era menos uma angústia existencial do que uma ânsia de existir em todo o lado e em todos os tempos ao mesmo tempo.

«Estar é ser» reza a penúltima frase do texto «Ambiente», publicado em 1927. Não menos revolucionária do que «*Je est un autre*» de Rimbaud, esta frase – «estar é ser» – constitui uma efetiva negação de «ser» como condição essencial ou permanente. A única coisa permanente é a impermanência. *Estar muito*, embora de forma necessariamente provisória, uma vez que tudo é provisório – *estar muito*, eu dizia, é *ser muito*. Foi Álvaro de Campos, o grande viajante que esteve em muitos lugares diferentes do mundo, que disse «Estar é ser». Fernando Pessoa, que escreveu sobre os mais variados assuntos, explorando ora o lado A ora o lado B de cada questão e propondo ainda um lado C e um lado D, poderia ter dito «Escrever é ser» e o sentido seria praticamente o mesmo.



# Os «Livros Ocultos» da Biblioteca Particular de Fernando Pessoa

*Léon de Poncins e a teoria  
do governo oculto do mundo*

*Rita Catania Marrone*

Universidade de Coimbra – Materialidades da Literatura

Este artigo propõe-se a apresentar uma parte dos resultados da investigação que estou a desenvolver no âmbito do doutoramento em Materialidades da Literatura, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, que tem como objeto a biblioteca esotérica de Fernando Pessoa, analisada a partir do conceito de *biblioteca* – na formulação ampliada que Mazzino Montinari sugeriu no caso da biblioteca de Friedrich Nietzsche – e do paradigma hermenêutico do *esoterismo ocidental*, teorizado por Antoine Faivre. Objetivo da minha pesquisa é perceber de que maneira as leituras de Pessoa no campo do esoterismo ocidental informaram a sua obra, não apenas no que diz respeito aos escritos que já foram reconhecidos como «esotéricos» mas também na produção mais estreitamente literária. No presente artigo, darei uma panorâmica do trabalho que pode resultar do estudo da biblioteca esotérica de Fernando Pessoa, através de um exemplo, o da Maçonaria, tomando em análise uma amostra dos livros relacionados com esta temática.

Na biblioteca de Pessoa, os livros que tratam de Maçonaria são 20 – dos quais um número bastante consistente foi publicado entre 1928 e 1935 (a restante parte se distribui entre 1923-1925; dá-se também a existência de dois exemplares mais antigos, de 1898 e 1821, e dois de 1905). Oito em vinte contêm não apenas sublinhados mas também notas de leitura do próprio Pessoa e apenas quatro não levam nenhum tipo de marca que indica a leitura por parte do poeta. Pode afirmar-se, portanto, que a Maçonaria ocupa um lugar privilegiado na biblioteca esotérica de Pessoa. Uma curiosidade é que o que é considerado ser o último livro que Fernando Pessoa poderá ter adquirido faz mesmo parte deste grupo.<sup>208</sup>

Uma das obras pertencente a este conjunto que mais chama a atenção, pelo seu conteúdo controverso, é o texto do antissemita e defensor da teoria da conspiração Léon de Poncins, *Les Forces Secrètes de la Révolution* (0-18), publicado em 1928, do qual Pessoa tinha a edição ampliada e corrigida de 1929<sup>209</sup>. É um dos livros com mais marcas de leitura dos que fazem referência à Maçonaria.

O nome de De Poncins surge mais duas vezes na biblioteca de Fernando Pessoa: em dois números de 1935 da revista *Bandarra*<sup>210</sup>, em que De Poncins aparece primeiro na capa – por ocasião de uma visita a Portugal, em que é saudado com «a maior fraternidade espiritual» – e numa entrevista detalhada no número se-

208 (0-38) LANTOINE, Albert. *Histoire de la Franc-Maçonnerie Française: la Franc-Maçonnerie dans l'état*. Paris: Émile Nourry, 1935. O livro, que apresenta sublinhados por parte de Pessoa, foi publicado em julho de 1935, apenas quatro meses antes da morte do poeta.

209 (0-18) PONCINS, Léon de. *Les forces secrètes de la révolution: F[ranc]M[açonnerie]-Judaïsme*. Paris: Éditions Bossard, 1929.

210 N° 10, ano 1, 8 de maio de 1935 (135c-6) e n° 11, ano 1, 25 de maio de 1935 (135c-8).

guinte. Na verdade, a presença desta obra na biblioteca de Pessoa não é assim tão inusitada, pois trata-se de um livro bastante comum entre os intelectuais daquela época<sup>211</sup>.

Léon de Poncins foi um historiador francês que desenvolveu uma interpretação da Revolução Francesa de marca cristã e conspiracionista, afirmando que a Revolução de 1789 tinha sido provocada pela ação oculta da Maçonaria, que visava a dissolução da tradição europeia e cristã, através da infiltração de componentes alheias. Estes elementos estranhos não eram senão elementos judeus – enquanto a Maçonaria seria composta, de acordo com De Poncins, por uma percentagem equivalente a 90% dos seus membros. A luta contra a Maçonaria e o Judaísmo era, na opinião do historiador, necessária para a manutenção da ordem europeia e da civilização ocidental.

*Les Forces Secrètes de la Révolution* foi um dos livros que mais chamou a minha atenção, não tanto por causa do seu aspeto político e historicamente contingente, mas sim porque a teoria da conspiração e da existência de uma história oculta que está detrás do pensamento de De Poncins foi distinguida por Leon Surette, no seu livro *The Birth of Modernism* (1993), como uma das características fundamentais do movimento ocultista do século XIX-XX<sup>212</sup>.

Com efeito, a teoria da conspiração conseguiu propagar-se com rapidez porque encontrou um terreno fértil numa tradição filosófica que estava a ter naquela época muito sucesso e que remonta à Ciência Nova de Giambattista Vico, tendo entre os seus sequazes, por exemplo, filósofos do calibre de Oswald Spengler, Henry Adams, Leo Frobenius e Benedetto Croce. Trata-se daquilo a que habitualmente se chama meta-história – ramo da filosofia da história que reconhece a existência de uma esfera que, mesmo não sendo totalmente extrínseca e separada da própria história, permanece constante e não é sujeita ao fluxo dos eventos, ainda que influido sobre eles<sup>213</sup>.

211 Por exemplo, Alfredo Pimenta, o historiador que entrou na célebre polémica desencadeada pelo artigo publicado por Fernando Pessoa em defesa da Maçonaria no *Diário de Lisboa*, em 4 de fevereiro de 1935, possuía uma cópia de *Les Forces Secrètes de la Révolution*. A biblioteca particular de Pimenta está à guarda da Fundação Calouste Gulbenkian, onde se dá a existência de mais uma cópia do livro de De Poncins, na coleção privada de José Vianna da Motta.

212 Cf., em particular, SURETTE, 1993, pp. 19-23; 37-49; 60-63.

213 Sem querer entrar no mérito de um discurso do qual não sou certamente especialista, quero contudo chamar a atenção para o facto de Surette ter reconhecido na obra de outros modernistas a presença destas temáticas – bem simples de identificar no caso de Yeats, em *A Vision*, mas também observáveis nos *Cantos* de Pound, que Surette lê como um grande poema mítico e meta-histórico: «The historiography and much of the content of W.B. Yeats' *Vision* is clearly derived from occult historical literature. And Ezra Pound's *Cantos*, which Pound himself described as "a poem including history", can be seen to express the occult version of the secret history of Europe (enlarged to include America and China) once we are familiar with occult historiography.» (SURETTE, 1993, p. 37)

Esta esfera fixa e imutável pode ser comparada ao conceito de *concordância* (ou *tradição*), que faz parte do paradigma hermenêutico de Antoine Faivre como um aspeto secundário do esoterismo ocidental, mas principal no desenvolvimento do ocultismo moderno<sup>214</sup>. Existiria uma espécie de história paralela, invisível à maioria das pessoas, que informa e determina os acontecimentos históricos visíveis e que é apanágio de um estrito círculo de indivíduos. A ideia de uma história oculta está fundada na suposição que uma elite «subterrânea» e escondida se teria mantido viva e ativa através das épocas, transmitindo uma tradição secreta, recorrendo a uma linguagem críptica e a textos de carácter simbólico, decifráveis só para quem possui a chave de dito conhecimento – ligando-se assim a mais um aspeto fundamental do ocultismo moderno, ou seja à transmissão da sabedoria através da iniciação.

Exatamente a um conhecimento deste tipo faz referência Fernando Pessoa quando afirma a existência de uma linha direta de descendência entre a «heresia» da Gnose e a Maçonaria:

Esta heresia não desapareceu nunca. Opressa, esmagada exteriormente, essa seita de ocultistas tornou-se secreta, desapareceu da evidência histórica, mas não da vida. Não é impossível encontrar, aqui e ali, evidências da sua permanência secreta. (PESSOA, 1966, p. 252)

A natureza oculta dos ensinamentos escondidos na doutrina gnóstica é justificada, por um lado, pela necessidade de se proteger da tentativa da religião oficial de suprimi-la, por outro pela convicção de que apenas os iniciados podem compreender de verdade o conteúdo da sabedoria em questão. É justamente através da transmissão do conhecimento verdadeiro – que vindo da Gnose, afirma Pessoa, atravessa várias épocas para se manifestar plenamente na Maçonaria – que existe uma história paralela, subterrânea, que sobrevive a despeito das tentativas de apagá-la e torná-la ilegal. Como afirma Surette, a história oculta é «always a history of an oppressed and enlightened culture perpetuating itself only surreptitiously and with great difficulty». (SURETTE, 1993, p. 38)A par do cristismo oficial, com os seus vários misticismos e ascetismos e as suas magias várias, nós notamos, episódicamente vindo à superfície, uma corrente que data sem dúvida da Gnose (isto é da junção da Cabala judaica com o neopla-

214 É preciso esclarecer que ocultismo e esoterismo, termos utilizados quase sempre sem distinção, não são sinónimos – conforme regista o *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism* (pp. 887-888). Se, no primeiro caso, o termo esoterismo ocidental delimita um paradigma dentro do qual se encaixam diferentes correntes históricas e filosóficas, no segundo caso, o termo ocultismo, como substantivo, nasce apenas no século XIX, em concomitância com o revivalismo do interesse à volta do pensamento mágico. O substantivo ocultismo é utilizado pelos estudiosos com referência a um particular aspeto histórico do esoterismo ocidental: no princípio foi utilizado para identificar um movimento que teve o seu início com a filosofia de Éliphas Lévi, com o neo-martinismo e com as manifestações do esoterismo *fin-de-siècle*; em seguida, passou a designar também todas as correntes que nasceram a partir daí, incluindo Teosofia, Espiritismo e várias seitas, como a Golden Dawn.

tonismo) e que ora nos aparece com aspecto dos cavaleiros de Malta, ou dos Templários, ora, desaparecendo, nos torna a surgir nos Rosa-Cruz para, finalmente, surgir à plena superfície na Maçonaria. Os maçons são os descendentes remotos, mas segundo uma tradição nunca quebrada, dos esotéricos espíritos que compunham a Gnose. As fórmulas e os ritos maçónicos são nitidamente judaicos; o substrato oculto desses ritos é nitidamente gnóstico. A Maçonaria derivou de um ramo dos Rosa-Cruz. (PESSOA, 1966, p. 252)

O que aqui importa pôr em evidência é que as ordens iniciáticas seriam protagonistas invisíveis da história do mundo – ideia que subjaz quer ao pensamento de Fernando Pessoa quer à teoria conspiracionista e antimaçónica de De Poncins:

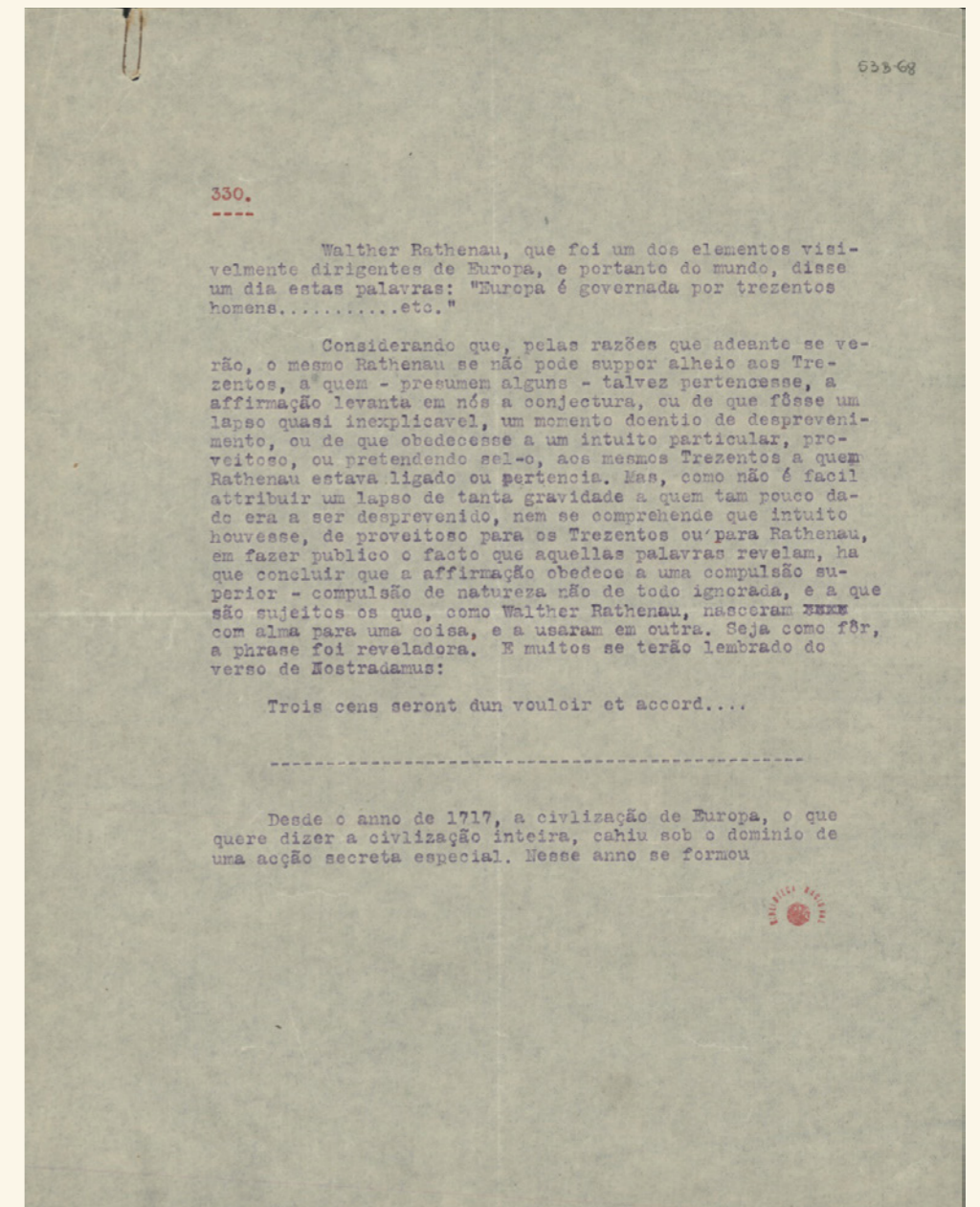
Pareceria absurdo citar esta subcorrente cristista, se a importância dela na história não fosse, apesar de ser oculta, enorme. Ela agiu fortemente na Renascença e na Reforma; a sua ingerência na Revolução Francesa é assinalada. A natureza do assunto preclui, claro é, que se haja feito um estudo certo dele; mas o que sai pelos interstícios da história não deixa dúvidas a este respeito. (PESSOA, 1966, pp. 252-253)

*Les forces secrètes de la révolution*, justamente: a teoria que está na base deste trecho não é apenas o da Tradição esotérica mas também a de De Poncins segundo a qual a Maçonaria estaria na base da Revolução Francesa, agindo nos *interstícios da história*.

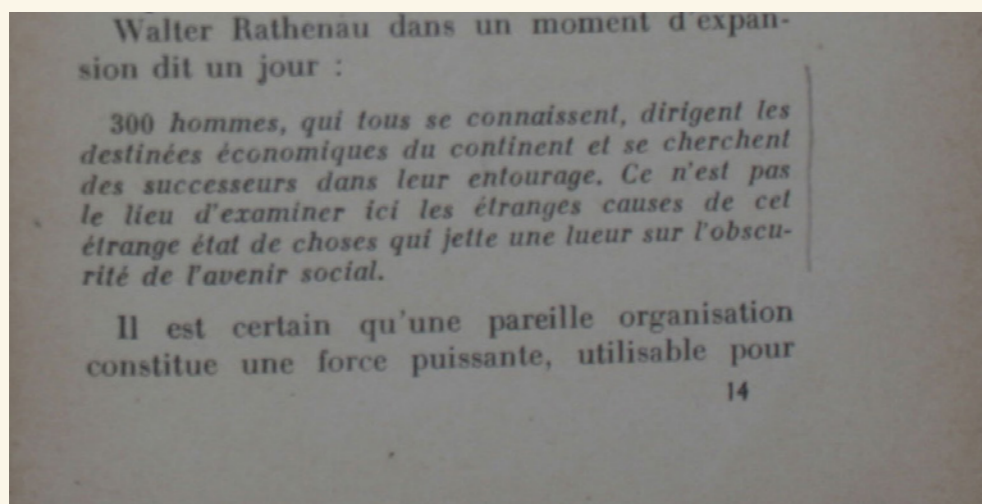
A hipótese da existência de tal sociedade oculta permitiu a instauração de teorias de carácter conspiracionista – onde às vezes uma, às vezes outra categoria social era tomada como bode expiatório. Longe de serem opiniões minoritárias, infelizmente faziam parte do imaginário coletivo da época – o próprio Pessoa não está isento destas influências. Estou a referir-me, em particular, ao conjunto de textos que levam o título de *Os Trezentos* – e que, embora já apareceram em várias edições da obra de Pessoa, ainda não foram publicados na sua totalidade e tampouco devidamente estudados.<sup>215</sup>

Apesar de não podermos afirmar, como ficará logo mais claro, que este conjunto de textos provenha da leitura da obra de De Poncins, a semelhança de perspectiva e dos assuntos tratados são evidentes. Um dos textos do espólio (53B-68) sobre os Trezentos é o que aqui segue:

215 CENTENO, Yvette. *Fernando Pessoa: Os Trezentos e Outros Ensaios*. Lisboa: Presença, 1988 (pp. 127-143); Manuel Gandra voltou a publicar recentemente o mesmo conjunto de textos do espólio (53B-55 a 53B-92): PESSOA, Fernando. *Hermetismo e Iniciação*. Organização, prefácio e notas de Manuel J. Gandra. Sintra: Zéfiro, 2015 (pp. 193-204). Só alguns dos textos, inclusive um inédito (26-30r) e com a indicação de outros fragmentos em que aparecem referidos os Trezentos (278C2-7r, 26-20r a 21r e 55J-85r a 89r), foram publicados também em: Pessoa, Fernando. *Sobre o Fascismo, a Ditadura Militar e Salazar*. Edição de José Barreto. Lisboa: Tinta-da-china, 2015. De facto, só uma parte dos textos sobre os Trezentos – que apresentam características em comum, pelo facto de serem escritos à máquina e de levarem explicitamente o título de «300» – entrou na pasta 53B.



As primeiras linhas deste texto (Walther Rathenau, que foi um dos elementos visivelmente dirigentes de Europa, e portanto do mundo, disse um dia estas palavras: «Europa é governada por Trezentos homens..... etc.») parecem quase a tradução de um trecho de Walter Rathenau (p. 209) que De Poncins cita, e que Pessoa sublinha:



O segundo parágrafo do texto de Pessoa explica porque De Poncins comenta a citação de Rathenau com as palavras «*dans un moment d'expansion*». Rathenau, que foi morto em 1922 por um grupo antisemita, na opinião de De Poncins e de Pessoa pertencia ao grupo dos Trezentos – cometendo assim o imperdoável erro de revelar a sua implicação, que deveria ter ficado oculta.

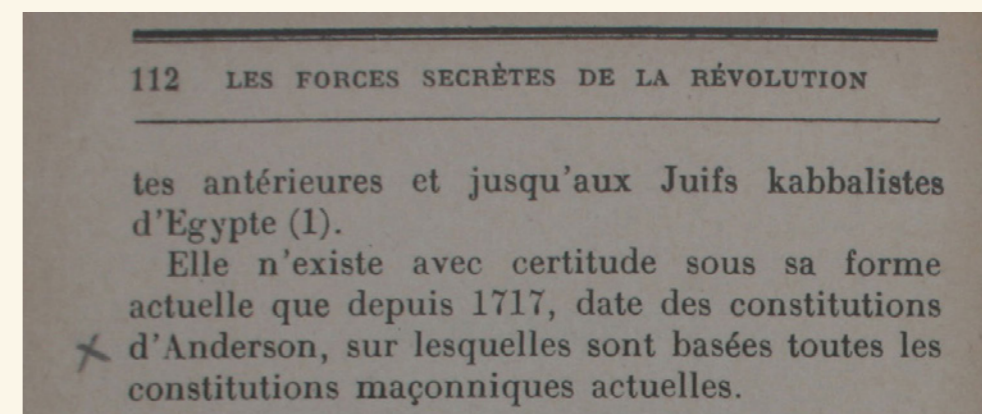
A citação de Nostradamus que aparece no texto de Pessoa pode ser completada por uma nota de leitura a lápis, deixada pelo poeta no verso de uma folha de papel, que trata ainda do governo oculto dos Trezentos, presente no espólio (55J-86v)<sup>216</sup>:

Trois cens seron d'un vouloir et accord,  
Que pour venir au bout de leur attainte,  
Vingt mois après tous unis et record,  
Leur Roy Trahy simulant haine fainte.

As últimas duas linhas da quadra são comentadas por Pessoa com um ponto de interrogação a lado – provavelmente denunciando a negação pela qual o poeta não quis citar a quadra na sua totalidade, mas apenas a parte que mais lhe interessava.

O texto em análise, aliás, ficou inacabado: «Desde o anno de 1717, a civilização de Europa, o que quer dizer a civilização inteira cahiu sob o dominio de uma ação secreta especial. Nesse anno se formou [...]». Todavia, pode ser completado por outro trecho da obra de De Poncins que Pessoa tinha marcado com um X na margem da página:

<sup>216</sup> Agradeço a Richard Zenith a informação.



No dia 24 de junho, dia de São João Baptista, de 1717<sup>217</sup>, deu-se a formação da Grande Loja de Inglaterra, com a consequente estipulação da Constituição de Anderson, que está na base da Franco-Maçonaria moderna. O desenvolvimento (embora parcial, por causa do carácter inacabado do texto) do raciocínio de Pessoa permite entender qual seria a relação entre estes três elementos (Rathenau, os Trezentos e a fundação da Franco-Maçonaria).

A crítica ao materialismo e ao universalismo do povo judeu, a massificação e degradação do espírito tradicional causado pela democracia moderna, a ação dos princípios antiaristocráticos e a origem judaica da Maçonaria – são aspetos comuns quer aos textos sobre os Trezentos quer ao livro de De Poncins. Sempre que se analisa o trecho em que Pessoa cita Rathenau, faz-se referência à única obra dele que Pessoa possuía<sup>218</sup> [*The new society* (3-65), publicada em 1921, que contudo apresenta pouquíssimos sublinhados e não tem diretamente a ver com o tema do governo oculto do mundo], mas nunca se chegou – que eu saiba – a relacionar os textos dos Trezentos com o livro de De Poncins, embora as analogias sejam, a meu ver, evidentes.

Embora não haja como determinar, com absoluta certeza, a datação dos fragmentos, Barreto sugeriu que poderiam remontar a 1923-1925<sup>219</sup>: Se assim for, não poderiam ter surgido da leitura de De Poncins; se assim não for, poder-se-ia reconsiderar a datação – que seria portanto posterior a 1929. A partir daqui, é pos-

<sup>217</sup> Pessoa faz referência à fundação da Grande Loja, por parte de São João, no poema «São João», dedicado aos santos populares e escrito (conforme a indicação do poeta) no dia 9 de junho de 1935.  
«[...] Tens muita sorte/Em ninguém saber da partida/Que em mil setecentos e dezasete/Tu fizeste à Igreja constituída/Estás, eu bem sei, cansado/Com o que a Igreja se intromete/Com tua vida e o teu divino fado. // (E) foi então que, para te vingar/E à maneira de santo, os arreliar/Desceste mansamente à terra/Perfeitamente disfarçado/E fizeste entre os homens da razão/Um milagre assinado,/Mas cuja assinatura se erra/Quando em teu dia, S. João do Verão,/Fundaste a Grande Loja de Inglaterra.//Isto agora é que é bom,/Se bem que vagamente rocambólico/Eu a julgar-te até católico,/E tu saís-me maçom. [...]» (PESSOA, 1994<sup>a</sup>, pp. 35-36, sublinhado meu).

<sup>218</sup> Na biblioteca particular de Pessoa dá-se a presença de um estudo sobre Walter Rathenau, de Raphael Gaston, datado de 1909: *Walter Rathenau: ses idées et ses projets d'organisation économique* (3-64). Todavia, as páginas que contêm sublinhado são apenas sete (pp. 57; 81-83; 113; 129; 233) e nenhum deles têm que ver com o assunto em questão no presente artigo.

<sup>219</sup> PESSOA, 2015<sup>b</sup>, pp. 54-56; 383.

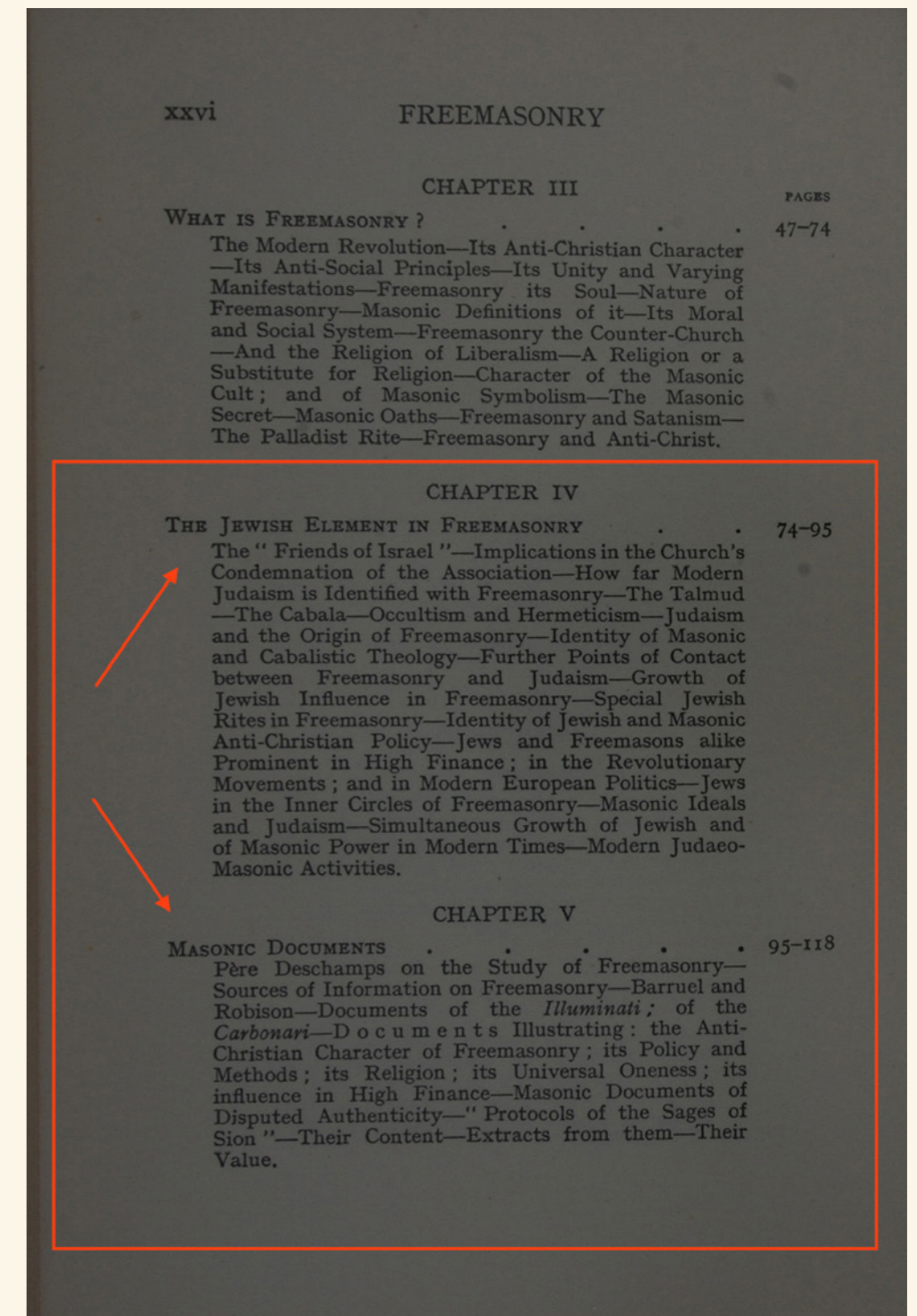
sível fazer algumas considerações. Pessoa não precisava de ter lido *Les forces secrètes de la révolution* para formular as suas ideias sobre o governo oculto do mundo e Rathenau. De facto, é muito provável que Pessoa e De Poncins tivessem fontes em comum, já que a literatura contra a Maçonaria teve o seu começo em 1797, com a publicação das *Mémoires* do padre jesuíta Barruel e voltou a estar tristemente na moda com a falsificação histórica dos *Protocolos de Sião* em 1903. O interesse por Pessoa pelos *Protocolos* e pelos temas a eles relacionados é comprovado por alguns dos projetos de publicação da editora Olisipo, que remontam a 1921-1923. Os *Protocolos* aparecem num projeto de edição detalhada – traduzidos para português, com introdução e comentário histórico, que incluíam uma demonstração de autenticidade dos documentos, por ALR (sigla que não é claro a quem se refere). O projeto compreendia dois estudos do próprio Pessoa, sobre «O Judeu, Sociologicamente Considerado» e um «Aviso», descrito como um «estudo summario dos fundamentos da civilização europeia, e das forças que a sustentam e das que a dissolvem» (SEPÚLVEDA e URIBE, 2017, pp. 156-157). Tanto quanto sei, depois do abandono do projeto, Pessoa nunca mais voltará a falar dos *Protocolos*. Não admira a curiosidade do poeta por esta matéria, que era de interesse comum entre os intelectuais de então e fazia parte da bagagem cultural da época. A expansão do conceito de biblioteca para uma biblioteca *ideal*, como foi sugerida por Mazzino Montinari, permitiria criar uma rede de relações entre escritores (contemporâneos e não contemporâneos), através dos livros que criaram as bases das suas especulações. Os *Protocolos* e as *Mémoires* de Barruel estariam nas estantes ideais (e reais<sup>220</sup>) de muitos leitores – até dos mais insuspeitáveis.

A possível datação dos fragmentos ao início da década de vinte levar-me-ia a formular mais uma consideração, relativa ao período de tempo bastante longo em que o interesse de Pessoa por este assunto se manteve ativo.

Ao examinar a biblioteca do poeta, constata-se que a curiosidade de Pessoa pela literatura antimaçónica se deve ter desenvolvido entre o fim da década de vinte e o início da década de trinta, se considerarmos que a maior parte dos livros relacionados com Maçonaria ali presente foi publicado entre 1928 e 1935, registando-se a existência de poucos livros anteriores a 1925. Com efeito, só mais um livro, para além do de De Poncins, trata diretamente da relação da Maçonaria com o movimento anticristão: *Freemasonry and the anti-christian movement*, de Edward Cahill, de 1930. Trata-se de uma obra fortemente antimaçónica, que pretende demonstrar como a Franco-Maçonaria é inconciliável com o interesse do Estado e os princípios da Igreja católica.

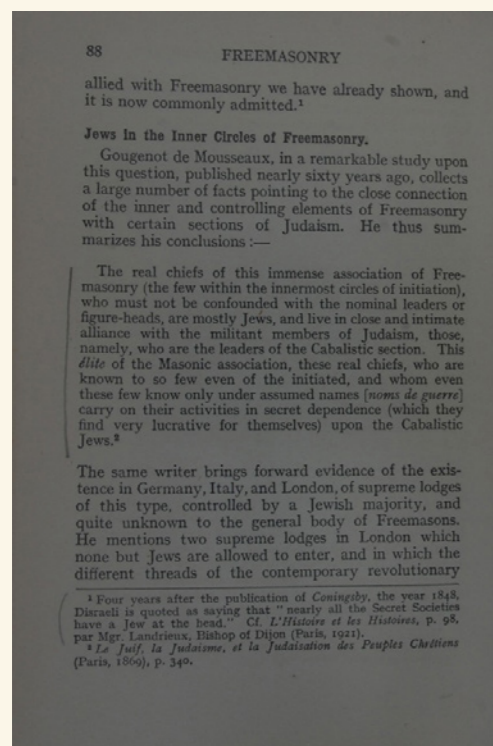
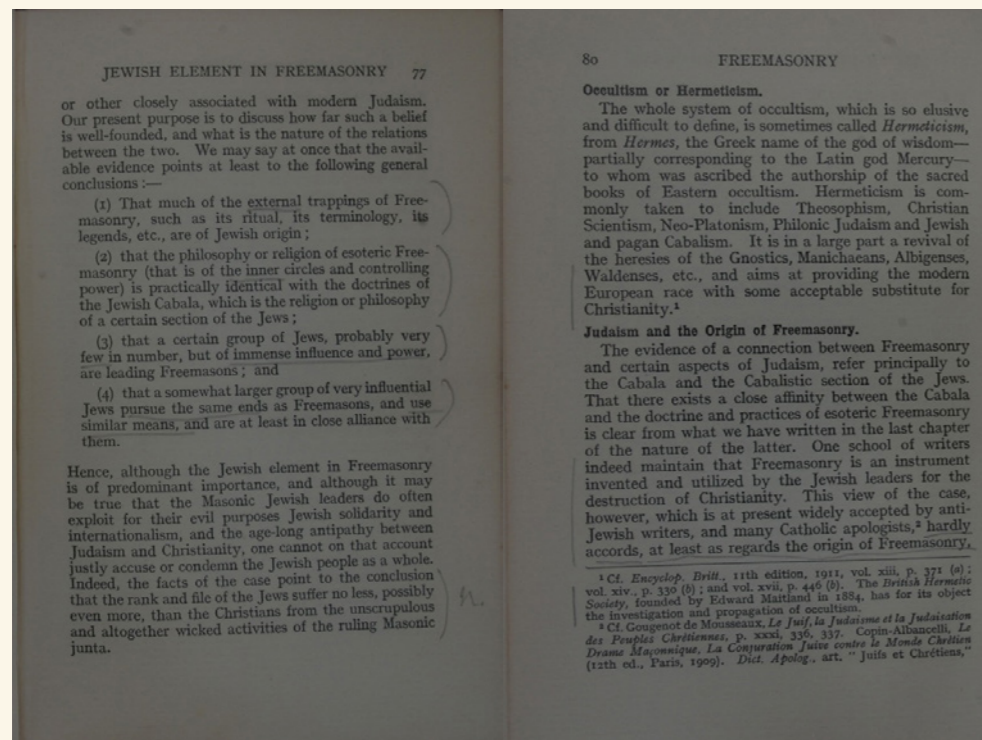
220 Os *Protocolos* estavam presentes, por exemplo, nas estantes reais da biblioteca de Ezra Pound, conforme Surette: «Pound read the *Protocols*, but not until April 1940, very late in the development of his historical fantasy. He spoke of them shortly after in a letter to Odon Por, saying that he had long been put off them by the 'rumour that they were fake'. Although he found them dull and badly written, he judged them to contain the 'complete code, and absolute condensation of history of the USA for the past 50 years'» (SURETTE, 1993, p. 22).

A obra de Cahill na posse de Pessoa está bastante trabalhada, não apenas com sublinhados e anotações na margem das páginas, mas apresentando também conspícuas notas de leitura nas páginas brancas<sup>221</sup>.



221 O nome de Cahill é citado por Pessoa num texto dactilografado (53-34r a 41r) escrito em inglês, com o título «Footnote», que aborda a questão da campanha antimaçónica levada pela Igreja católica e que pode com toda evidência datar-se de 1935 (visto que faz referência ao caso Stavisky, que aconteceu em dezembro de 1934 e que é referido pelo próprio Pessoa no artigo para o *Diário de Lisboa*): «A curious case, in this respect, was when in 1929 [sic] an Irish Jesuit, Father Edward Cahill, published a book called *Freemasonry and the Anti-Christian Movement*.» (PESSOA, 2011, p. 167).

Os capítulos IV e V são um estudo da relação entre Maçonaria e Judaísmo e dos documentos que levaram à formulação da teoria da conspiração maçónico-judaica – entre os quais as *Mémoires* de Barruel e *Os Protocolos*, justamente – tendo contudo em conta que sobre este assunto Cahill é muito mais cauteloso e muito menos categórico do que De Poncins.



O discurso acerca da origem judaica da Maçonaria está presente nas páginas do livro de Cahill, assim como a suposta existência de um exíguo número de indivíduos imensamente poderosos e cujo verdadeiro rosto estaria escondido atrás de falsos nomes.

Mais um livro da biblioteca do poeta que aqui interessa é *Alma errante* (8-293A/8-628MN), um conjunto de poemas de Eliezer Kamenezki que foi publicado em 1932 com um prefácio do próprio Pessoa. O ensaio introdutório retoma alguns dos assuntos que se encontram também nos textos sobre os Trezentos – como, por exemplo, o materialismo do povo judeu, a ação destruidora da civilização cristã em combinação com a Maçonaria e a participação ativa nas revoluções francesa e russa. Contudo, sobretudo nestes últimos aspetos, Pessoa parece ter mais prudência e desmente, pelo menos em parte, a origem judaica da Maçonaria e a hipótese de ela ter sido o principal agente das perturbações revolucionárias. Além disso, o aspeto mais «paranoico», relacionado com os Trezentos e o governo oculto do mundo, não aparece ao longo destas páginas.

Mais um elemento que corrobora que o interesse de Pessoa pelo assunto ainda estava vívido no início da década de Trinta vem das listas de encomenda e compra dos livros que remontam àquela altura.

Na nota de encomenda que leva a cota 93A-2r, de 25/6/1931, lê-se um único título: «New Encyclopaedia of Free-Masonry», por A. E. Waite – que, contudo, não se encontra nas estantes da biblioteca de Pessoa<sup>222</sup>. O mesmo título também está numa nota de compra (28A-1), provavelmente de julho de 1931 (ou de março de 1932). Mais uma nota de encomenda (28A-4) contém títulos significativos na área do esoterismo:

- Oswald Wirth: *L'idéal initiatique*
- Oswald Wirth: *Le symbolisme occulte de la F[ranc] [M]açonnerie*
- Papus: *Ce que doit savoir un maître maçon*
- Rudolph Steiner: *L'Esprit de Goethe dans Faust et le Serpent Vert*
- H[elena] P[etrova] Blavatzky: *Les Origines du Rituel dans l'Église et dans la Maçonnerie*
- Coro: *Fama Fraternitatis*
- Leo Heil: *Le Grand secret des Kabbalistes*
- A[uguste] Siouville: *Le Prince de ce Monde et le Pêché originel*
- Luigi Trafelli: *Nous, citoyens du Royaume de Satan*<sup>223</sup>

<sup>222</sup> Arthur Edward Waite está presente na biblioteca de Pessoa com três títulos: (1-158) *The holy grail: its legends and symbolism*. Londres: Rider and Co., 1933; (0-22) *Emblematic freemasonry and the evolution of its deeper issues*. Londres: William Rider and Son Limited, 1925; (0-21) *The brotherhood of the Rosycross: being records of the house of the holy spirit in its inward and outward history*. Londres: William Rider and Son, 1924.

<sup>223</sup> Desta lista, só os livros de Steiner (8-527), Blavatsky (0-1) e Siouville (2-62) ainda estão na biblioteca.

De particular relevância, no âmbito da literatura maçónica, são a obra de Papus, *Ce que doit savoir un maître maçon* (que é comentada com uma nota lateral à mão a dizer «esgotado»), *Les Origines du Rituel* de M.me Blavatsky e *Le symbolisme occulte de la F[ranc] [M]açonnerie*, de Oswald Wirth. Destes três, só um está presente na biblioteca de Pessoa, a obra de Blavatsky (O-1). Contudo, alguns destes títulos<sup>224</sup> aparecem na dita nota de compra, juntamente com a enciclopédia de Waite, deixando portanto supor que: a própria lista de encomenda remonta a 1931-1932; que Pessoa tinha de facto adquirido todos os livros que estão na lista de compra e que, por razões que se ignoram, alguns deles (Oswald Wirth, *Fama Fraternitatis* e Leo Heil) já desapareceram da biblioteca de Pessoa. É curioso que a enciclopédia maçónica de Waite é citada por Álvaro de Campos num dos seus poemas, datado de 8/8/1934<sup>225</sup>:

Estou cheio de tédio, de nada. Em cima da cama  
Leio, com uma minuciosidade atómica,  
Lentamente, com uma atenção sem chama,  
*A Nova Enciclopédia Maçónica*

Penso no que fui (não me escapam as entrelinhas)  
E o que a minha alma quis e a minha vida fez  
Coube-me, como a uma senhora um carrinho de linhas,  
No meio do Grau do Rito Escocês.

O que quis do passado por brisas se esfolha,  
O que pude de oculto teve a tempo medo;  
E olho a sorrir o título no alto da folha:  
Sublime Príncipe do Real Segredo...  
(PESSOA, 2014, p. 15. Sublinhado meu)

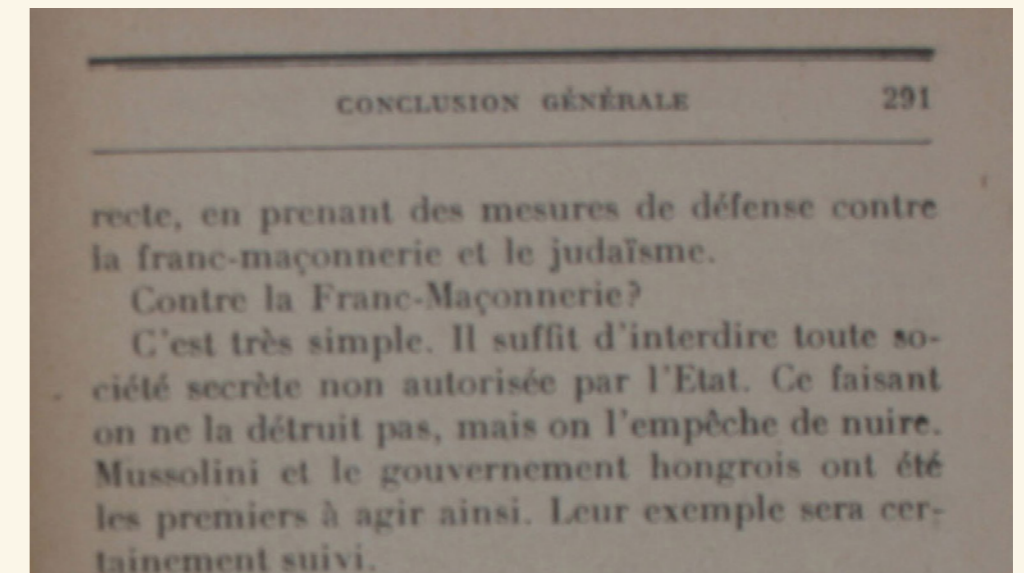
A data das obras presentes na biblioteca, a introdução aos poemas de Kamenezki, as notas de encomenda e compra dos livros – se os fragmentos intitulados *Trezentos* remontassem a 1923-1925, todos estes elementos testemunhariam que o interesse por estes temas acompanham Pessoa ao longo de dez anos, colocando ainda mais em evidência a importância deste material.

Todavia, seria um erro julgar que as opiniões do poeta não mudaram ao longo dos anos, assim como não é correto identificar as suas ideias com as de De Poncins ou Cahill.

<sup>224</sup> Oswald Wirth: *Le symbolisme occulte de la F[ranc] [M]açonnerie*; H[elena] P[etrova] Blavatsky: *Les Origines du Rituel dans l'Église et dans la Maçonnerie*; Coro: *Fama Fraternitatis*; Leo Heil: *Le Grand secret des Kabbalistes*; A[uguste] Siouville: *Le Prince de ce Monde et le Péché originel*.

<sup>225</sup> Na cópia do livro de Kamenezky presente na biblioteca do poeta (8-293A), Pessoa acrescentou ao seu prefácio algumas anotações a caneta. Na página 16 faz justamente referência à enciclopédia de Waite.

No que respeita à solução a ser tomada para contrariar esta mão-cheia de homens que governam ocultamente o mundo, por exemplo, De Poncins não tem dúvida:



A interdição de todas as sociedades secretas pelo Estado foi a solução tomada por Portugal em 1935, tendo sido precedido pela Itália, Hungria, Roménia e Rússia. Contudo, é sabido que Fernando Pessoa reagiu *contra* o projeto de lei apresentado por José Cabral, que visava a abolição das associações secretas, mas que estava claramente direcionado para atingir e extinguir a Maçonaria. O poeta, recém-premiado pelo governo pelo livro *Mensagem* (dezembro de 1934), reagiu publicamente contra o deputado e a favor da Maçonaria, com um artigo no *Diário de Lisboa*, publicado em 4 de fevereiro de 1935.

Se é, de facto, incorreto identificar as teorias de Pessoa com as dos conspiradores da época – exatamente como seria superficial e limitativo julgar que as suas ideias no que diz respeito à Maçonaria e ao Judaísmo são exatamente as expostas nos textos que levam o título de *Trezentos* – seria também um grave erro subvalorizar os escritos do poeta e encarar com ligeireza o seu interesse pelas temáticas aqui discutidas. Pessoa, enquanto intelectual atento e crítico lúcido dos sintomas do seu tempo, não podia deixar de se interessar pelo assunto.

Contudo, quero terminar sugerindo uma pista de leitura que não vai bem na direção da história contingente, mas sim do esoterismo e da criação poética. Um aspeto que surge nos escritos sobre os *Trezentos* e que me parece merecer uma certa atenção é a opinião de Pessoa acerca do papel do Poeta, nos bastidores da história.

No trecho do espólio que leva a cota 53B-58, Pessoa afirma que a ação dos *Trezentos* começou por causa de uma cisão dentro da sociedade rosicruciana,

«em fins de seculo dezaseis e principios de seculo dezassete». Os segredos dos Rosa-Cruz foram revelados e, a partir desta corrupção da sabedoria originária, formou-se «uma especie de sombra, negra e informe, da Fraternidade, e a gente que formava essa sombra começou de corromper a doutrina secreta e os usos e restrições d’ella», formando «as bases da Maçonaria». Apesar de «invisível», este acontecimento foi dos «mais graves que se teem dado a dentro da civilização europeia». O texto continua assim:

Longe d’isto tudo, os Mestres da Doutrina Secreta guardam as chaves dos segredos intimos do mundo. E o que os seus sombras temem é aquillo que na acção dos Mestres elles não podem nunca attingir – o commando da formação dos genios, a acção intima e intensa que incidiu sobre Shakespeare, sobre Goethe, e incidirá sobre quem se possa alçar, por nascimento e influxo dos astros, á altura onde a Grande Luz o atinja. Porque os Trezentos temem, acima de tudo, o genio.

Os Trezentos aparecem contrapostos aos Grandes Mestres da Doutrina Secreta, como «os seus sombras», como se houvesse dois lados deste comando supremo e desconhecido da história, um polo positivo e um negativo – ideia que nunca surge em De Poncins e Cahill mas que lhe vem da literatura teosófica e rosicruciana. O domínio dos Mestres da Doutrina Secreta não parece ser de natureza meramente terrena, porque age a um nível exterior ao fluxo do devir<sup>226</sup>: influi sobre os nascituros no mundo pré-natal, imprimindo o carácter do génio – *Something in me was born before the stars*, (PESSOA, 2007b, p. 176), afirmara Pessoa num célebre poema. É interessante que Pessoa cite justamente Goethe e Shakespeare, para pôr em evidência que seria mesmo o Poeta a obter o papel gravoso de contrariar a ação nefasta dos Trezentos. Num texto sobre Goethe, Pessoa dirá que «o génio é uma alquimia» (PESSOA, 1994b, p. 123), sublinhando a relação entre a criação literária e o processo de transmutação alquímica. Noutro fragmento sobre a iniciação (133G-100), o poeta afirma que se pode ser

226 Quero chamar a atenção para o facto de o domínio dos Grandes Mestres da Doutrina Secreta ser algo de muito parecido com o reino do Rei do Mundo, descrito pelo ocultista e estudioso de doutrinas orientais Saint-Yves d’Alveydre em *Mission de l’Indie* (1910), por Ferdinand Ossendowsky em *Beasts, Men and Gods* (1922), no romance *Vril: The Power of the Coming Race* (1871) de Bulwer-Lytton e no ensaio de René Guénon, *Le Roi du Monde* (1927). Trata-se da lenda que circulava abundantemente entre os ocultistas da época (como demonstram as datas de publicação dos livros referidos), do reino subterrâneo de Agartha, que seria o centro espiritual do Mundo e estaria localizado nas profundidades das terras asiáticas (possivelmente no Tibete), de onde o Rei do Mundo tece o destino da Humanidade. O mito de Agartha foi em seguida retomado pela Teosofia, em particular por M.me Blavatsky. Pode supor-se que Pessoa tivesse entrado em contacto com esta lenda (embora, que eu saiba, nunca a ela se refira) através da literatura teosófica.

iniciado de nascença, ou iniciado. O génio – o génio de verdade que é uma iniciação orgânica e transcendente. [...] O passo do Evangelho sobre os que são eunucos (=iniciados) desde o ventre materno etc., confirma que pode haver iniciação do Destino, que se pode nascer iniciado, e cumprir inconsciente, ou quase, um destino oculto. O génio – ou certo génio – como iniciação. Shakespeare.

Noutro texto intitulado «Bandarra» (125A-8), Pessoa faz uma distinção entre os vários tipos de iniciação: exotérica (Maçonaria, descrita como «o mais exterior e nulo dos sistemas iniciáticos»), esotérica (como a dos Rosa-Cruz) e divina: «Há por fim a iniciação divina. [...] Iniciado Divino é, por exemplo, um Shakespeare. A este tipo de iniciação vulgarmente se chama génio.» No conto conhecido com o título “A hora do Diabo”, que poderia remontar à década de Trinta, o diabo inicia o nascituro nos segredos do mundo quando ainda está na barriga da mãe – e o filho nascerá poeta.

No manuscrito 54B-20, que Marco Pasi já demonstrou pertencer à década de Trinta<sup>227</sup>, Pessoa afirma: «The man of genius is a left-hand initiate. Shakespeare.» O poeta é a voz – consciente ou inconsciente, não tem muita importância – de entidades maiores do que ele, um médium de forças que desconhece. No poema *A Múmia*, que Yvette Centeno já descreveu como «um percurso espiritual, iniciático» em que «o poeta desce progressivamente dentro de si mesmo» (CENTENO, 1988, p. 36) o autor alcança a consciência de ser mais do que ele próprio, existindo *alguém* ou *algo* a guiar os seus passos:

De quem é o olhar  
Que espreita por meus olhos?  
Quando penso que vejo,  
Quem continúa vendo  
Emquanto estou pensando?  
(CENTENO, 1988, p. 38)

Por falar nisso, é quase óbvia a referência a mais duas célebres ocasiões em que o poeta cita a ação dos Mestres sobre o seu destino: as últimas linhas da carta que fecha a primeira fase da relação entre Pessoa e Ophelia, em que Pessoa afirma que o seu «destino pertence a outra Lei, de cuja existência a Ophelinha nem sabe, e está subordinado cada vez mais à obediência a Mestres que não permi-

227 Pasi reconheceu em alguns fragmentos do espólio temáticas que mostram uma clara influência da leitura de alguns textos de Aleister Crowley: «[...] it should be clear now that these themes and references were taken by Pessoa either from the first two volumes of Crowley’s *Confessions*, or from his *Magick in Theory and Practice*. [...] we know that Pessoa obtained the available volumes of the first group at the end of 1929, and did not have access to the second one before 1930. This means that *all* these fragments date at least from 1929-1930, and belong consequently to the last five years of Pessoa’s life.» (PASI, 2001, pp. 710-711)



tem nem perdoam» (PESSOA, 2013, p. 200) e o hipercitado rascunho da carta à tia Anica, de 1916, onde, ao aparecer de faculdades mediúnicas, o poeta revela que já sabe que é um «Mestre desconhecido» (PESSOA, 2007a, p. 148) que o vai iniciando às ciências ocultas.

Noutro poema, que leva a data de 9 de maio de 1934 – bem 18 anos depois da carta à tia Anica – que se intitula justamente «Superiores Incógnitos», é contida a mesma ideia:

Nunca os vi nem lhes falei  
E eles me têm guiado  
Segundo a forma e a lei  
Do que, inda que conhecido,  
Tem que ficar ignorado.  
(PESSOA, 2014, pp. 126-127.)

Intitulando o poema «Superiores Incógnitos» – expressão que Pessoa utiliza em várias ocasiões – o autor está a fazer referência aos «Unknown Superiors» dos altos degraus da Maçonaria de Estrita Observância, um rito da Franco-Maçonaria que previa uma iniciação por níveis<sup>228</sup>. Os Superiores Incógnitos da Maçonaria estavam inspirados por sua vez na ideia rosicruciana de uma fraternidade oculta, que influenciou o imaginário coletivo e a literatura a partir do fim século xviii. O romance *Vril: The Power of the Coming Race* (1871), de Bulwer-Lytton, assim como os contos e os romances de Gustav Meyrink estão embebidos deste tipo de ocultismo. Não esqueçamos, por fim, que Yeats escreveu *A Vision* depois de um trabalho de sete anos com escrita automática, tomando nota das conversas com a sua esposa – que era médium –, quando ela se encontrava num estado de transe<sup>229</sup>.

Se é verdade que, com o decorrer do tempo, o interesse de Pessoa pelo lado mais historicamente contingente da teoria do governo oculto do mundo parece ter-se atenuado – embora não desapareça totalmente, como demonstra a intervenção pública no *Diário de Lisboa* – é a questão do papel do Poeta como iniciado que continua presente na sua reflexão, até o fim da sua vida. A criação poética manifesta-se como a expressão mais autêntica das faculdades superiores do homem. Seguindo as indicações do próprio Pessoa, é neste sentido que deveríamos procurar as influências das doutrinas esotéricas: na direção da prática literária como exercício ativo de iniciação.

<sup>228</sup> Cf. o lema «Master» no *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism* (Hanegraaff: 2006), em particular, p. 630.

<sup>229</sup> Como afirma Surette, no estudo aqui já citado, *The Birth of Modernism*, é preciso considerar que um certo tipo de ideias era bem comum naquela altura, entre os círculos de intelectuais, filósofos, homens de letras, psicólogos etc., formando uma parte fundamental da *Weltanschauung* que está por detrás do nascimento do modernismo. Não temos de ficar surpreendidos, portanto, por encontrar aqui e ali traços destas crenças – nem sequer na obra de Fernando Pessoa.

## Referências bibliográficas

CAMPIONI, Giuliano. «La biblioteca e le letture di Nietzsche». Campioni, Giuliano. *Leggere Nietzsche: Alle origini dell'edizione Colli-Montinari. Con lettere e testi inediti*. Pisa: ETS, 1992, pp. 119-127.

FAIVRE, Antoine. *L'Ésotérisme*. Paris: PUF, 1992.

CENTENO, Yvette. *Fernando Pessoa: Os Trezentos e Outros Ensaios*. Lisboa: Presença, 1988.

HANEGRAAFF, Wouter J., org. *Dictionary of Gnosis & Western Esotericism*. Edited by Wouter J. Hanegraaff, in collaboration with Antoine Faivre, Roelof van den Broek and Jean-Pierre Brach. Leiden: Brill Academic Pub., 2006.

PASI, Marco. «The influence of Aleister Crowley on Fernando Pessoa's esoteric writings». Caron R., Godwin J., Hanegraaff W. J. e Vieillard Baron J.L., *Ésotérisme, Gnosés & Imaginaire Symbolique: Mélanges Offerts a Antoine Faivre*. Leuven: Peeters, 2001, pp. 693-711.

PESSOA, Fernando.

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

\_\_\_\_\_. *Os Santos Populares*. Apresentação de Yvette K. Centeno, Ilustrações de Almada Negreiros e Eduardo Viana. Lisboa: Salamandra, 1994<sup>A</sup>.

\_\_\_\_\_. *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Lisboa: Ática, 1994<sup>B</sup>.

\_\_\_\_\_. *Cartas*. Edição por Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007<sup>A</sup>.

\_\_\_\_\_. *Poesia Inglesa*. Edição por Richard Zenith e tradução por Luísa Freire. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007<sup>B</sup>.

\_\_\_\_\_. *Associações Secretas e Outros Escritos*. Edição, posfácio e tradução por José Barreto. Lisboa: Ática, 2011.

\_\_\_\_\_. *Poemas Esotéricos*. Edição por Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

---

..... *Hermetismo e Iniciação*. Organização, prefácio e notas de Manuel J. Gandra. Sintra: Zefiro, 2015<sup>A</sup>.

---

..... *Sobre o Fascismo, a Ditadura Militar e Salazar*. Edição por José Barreto. Lisboa: Tinta-da-china, 2015<sup>B</sup>.

---

PESSOA, Fernando e QUEIROZ, Ofélia. *Correspondência Amorosa Completa 1919-1935*. Organização de Richard Zenith, prefácio de Eduardo Lourenço. Rio de Janeiro: Capivara, 2013.

---

SURETTE, Leon. *The birth of Modernism. Ezra Pound, T.S. Eliot, W.B. Yeats, and the Occult*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1993.

---

SEPÚLVEDA, PEDRO e URIBE, Jorge. *O Planeamento Editorial de Fernando Pessoa*. Lisboa: IN-CM, 2017.

## Livros da biblioteca particular de Fernando Pessoa

---

(0-1) BLAVATSKY, Helena Petrovna. *Les origines du rituel dans l'église et dans la maçonnerie*. Paris: Adyar, s.d.

---

(0-4) CAHILL, Edward. *Freemasonry and the anti-christian movement*. Dublin: M. H. Gill & Son Ltd., 1930.

---

(0-18) PONCINS, Léon de. *Les forces secrètes de la révolution: F[ranc] M[açonnerie]-Judaïsme*. Paris: Éditions Bossard, 1929.

---

(0-21) WAITE, Arthur Edward. *The Brotherhood of the Rosycross: being records of the house of the holy spirit in its inward and outward history*. Londres: William Rider and Son, 1924.

---

(0-22) WAITE, Arthur Edward. *Emblematic Freemasonry and the Evolution of its deeper Issues*. Londres: William Rider and Son, 1925.

---

(0-38) LANTOINE, Albert. *Histoire de la Franc-Maçonnerie Française: la Franc-Maçonnerie dans l'état*. Paris: Émile Nourry, 1935.

---

(1-158) WAITE, Arthur Edward. *The Holy Grail: its Legends and Symbolism*. Londres: Rider and Co: Paternoster House: Paternoster Row, 1933.

---

(2-62) SIOUVILLE, A. *Le prince de ce monde et le péché originel*. Paris: Le Symbolisme, 1925.

---

(3-64) RAPHAEL, Gaston. *Walter Rathenau: ses idées et ses projets d'organisation économique*. Paris: Payot 1909.

---

(3-65) RATHENAU, Walter. *The new society*. Londres: Williams & Norgate, 1921.

---

(8-293A/8-628MN) KAMENEZKI, Eliezer. *Alma errante: poemas*. Pref. Fernando Pessoa. Lisboa: Of. Graf. da Empresa do Anuário Comercial, 1932.

---

(8-527) STEINER, Rudolf. *L'esprit de Goethe d'après Faust et le conte du serpent vert*. Paris: Alice Sawerwein, 1926.

# A Ironia Sanchesiana e o Homem Superior Pessoaano

Rui Sousa

Num dos livros que constam da Biblioteca Particular de Fernando Pessoa, *A Short History of Freethought*, de John M. Robertson, Pessoa leu a seguinte definição de livre-pensamento: «freethought [...] points to an actual difference in *degree of employment of the faculty of criticism*. The proposition is that some men think more 'freely' than others in that they are (a) not terrorized by any veto on criticism, and (b) not hampered, or less hampered, by ignorant pre-suppositions» (CFP 1-130, I, pp. 8-9). Robertson aponta, portanto, para uma oposição vigente em diferentes contextos do percurso da experiência humana, da qual emerge a singularidade de alguns indivíduos particulares, capazes de encarar de lidar mais aprofundada e livremente com faculdades inerentes ao pensamento humano mas que, ao longo dos séculos, se foram deixando constranger por diferentes poderes.

Em várias passagens da sua obra, Pessoa recorreu ao exemplo do filósofo português de Quinhentos, Francisco Sanches, para expor uma perspetiva sobre a superioridade humana que parte do mesmo tipo de descrição de graus de aprofundamento intelectual, tendo em conta uma forma singular de perceção crítica relativamente às sucessivas ficções culturais convertidas em dogmas cristalizados. Sanches é considerado por John M. Robertson um dos grandes pioneiros no contexto de um momento particularmente relevante no percurso do livre-pensamento que expõe nas páginas de *A Short History of Freethought*, representando a complexa mundividência plural da Renascença e a propensão especulativa que caracterizou alguns dos seus grandes vultos, recuperando em grande medida o espírito da Grécia antiga, no qual teria emergido a reivindicação criadora de um pensamento questionador e de algum modo propiciador de contínuas renovações da cultura. Robertson aproxima Sanches de vultos como o seu contemporâneo Montaigne, Pierre Charron, um dos pensadores considerados pejorativamente libertinos no início de Seiscentos, Shakespeare ou Molière.

Neste texto, procuraremos atentar em algumas passagens em que Pessoa se situa enquanto homem superior partindo de Francisco Sanches e de uma interpretação particular do profundo carácter questionador da sua tese central, que o poeta descreverá como uma etapa particular da ironia. Deve salientar-se que a presença do filósofo bracarense em várias listas de projetos e a sua inclusão em documentos datáveis de cerca de 1913, alguns ainda inéditos, apontam para que o interesse de Pessoa pelo *Quod nihil scitur* remonte pelo menos ao momento em que ocorreu a primeira tradução portuguesa do texto escrito originalmente em latim e publicado em 1581, que é em grande medida aquela de que ainda hoje dispomos, da autoria de Basílio de Vasconcelos, publicada entre abril de 1913 e março de 1916 na *Revista de História*, embora o poeta possa ter consultado um exemplar do original que, de acordo com Artur Moreira de Sá, integrava a

Biblioteca Nacional de Portugal (SÁ, 1948, pp. 25-42). As propostas de edição do *Quod nihil scitur*, além de contemplarem a hipótese de uma tradução, o que indicia que Pessoa poderia não ter apreciado a versão de Basílio de Vasconcelos, permitem perceber diferentes âmbitos em que Sanches parece ocupar um lugar no imaginário pessoano, que integram o filósofo no mesmo enquadramento de obras atribuídas a Fernando Pessoa e a Antonio Mora (SEPÚLVEDA, 2016, pp. 81-82)<sup>230</sup>, o relacionam com projetos editoriais de obras de autores de distintas nacionalidades e categorias (*Idem, ibidem*, pp. 140-141 e PESSOA, 2006, p. 610), o incluem numa plural e multifacetada seleta de obras de autores portugueses (BNP/E3 48B-18) ou o incluem em projetos de organização editorial da sua obra e de tradução de livros seus e de autores selecionados (SEPÚLVEDA, 2017, pp. 186 e 211-213). Como observam Pedro Sepúlveda e Jorge Uribe a respeito de uma lista de 1928 na qual Pessoa pensa o primeiro volume de uma série que seria intitulada «From Portugal», Sanches e o seu contemporâneo Camões são os únicos autores que ocorrem duas vezes, o que acentua a convicção do poeta quanto ao peso do autor do *Que Nada se Sabe*, valorizado na mesma escala que aquele que desde 1912 fora considerado o autor português mais proeminente a superar (*Idem, ibidem*, p. 186).

No número 34 da revista *Presença*, de novembro-fevereiro de 1932, Pessoa publicou um dos onze trechos da segunda fase do *Livro do Desassossego*, o segundo a ser dado à estampa na revista coimbrã. Tendo em conta o que se discute no trecho, a questão de como definir o homem, primeiro, e de como relacionar essa descrição com o domínio do conhecimento e dos seus limites, depois, Sanches é um decisivo ponto de partida para que Bernardo Soares exponha a sua própria teoria, interpretando todas as outras como limitadas e parciais. Na primeira frase do texto, é sintetizado o núcleo do diálogo entre as opiniões alheias e as do próprio Soares: «Muitos têm definido o homem, e em geral o têm definido em contraste com os animais» (PESSOA, 2013, p. 409). Esse paradigma e as suas múltiplas variantes que visam adjetivar a partir de diferentes pontos de vista a singularidade humana em relação aos outros seres vivos, em particular os animais, é considerado insuficiente, na medida em que não contribuiu para precisar o que é realmente merecedor de distinção. O problema é, acima de tudo, terminológico, desligando o novo ponto de vista que proporá das anteriores tentativas, «sempre imperfeitas e laterais» (*Idem, ibidem*, p. 410).

230 Um dos livros pensados para publicação nessa lista é «Theoria da republica aristocrática», atribuído a Pessoa, que, como revelou Jorge Uribe, seria dedicado essencialmente a um estudo a partir de Oscar Wilde, elaborado provavelmente a partir de 1913. Um dos fragmentos desse projeto refere Sanches e a ideia defendida por Pessoa nos textos que comentaremos adiante, segundo a qual o filósofo português teria superado com a sua dúvida o grau de ironia socrático (URIBE, 2012, pp. 289-290). Num documento do espólio, o nome de Sanches é referido isoladamente no contexto de uma série de obras e autores diversos, entre os quais Ernest Seillière, Silva Cordeiro, Woodrow Wildon, Leonard Hobhouse e Célestin Demblon, além de Oscar Wilde (BNP E/3 93A-55).

O ponto de vista que neste trecho se defende por contraste parte de uma base distinta para a demarcação da fronteira, remetendo não para a distinção entre espécies animais, mas para diferentes entendimentos possíveis do humano e, sobretudo, das suas faculdades intelectuais. Partindo do pressuposto de que todos os seres estão sujeitos a leis desconhecidas que ultrapassam os limites da percepção humana e que, de acordo com o aforismo de Glycon, reduzem tudo a um comum e absoluto nada<sup>231</sup>, Soares propõe como única distinção relevante entre os seres vivos a capacidade que alguns indivíduos particulares possuem de estar conscientes dessa condição. Esses indivíduos diferem, desse modo, do âmbito em que os demais representantes da espécie humana, entendida como realidade biológica, abitam a mesma inconsciência do quão insciente é a sua condição. Nesse sentido, o guarda-livros convoca, aparentemente para justificar as suas conclusões, um dos autores que leu «na infância da inteligência», o filósofo e naturalista alemão Ernst Haeckel, que teria sugerido que «muito mais longe está o homem superior (um Kant ou um Goethe, creio que diz) do homem vulgar que o homem vulgar do macaco» (*Idem, ibidem*, p. 410)<sup>232</sup>.

No entanto, a origem moderna deste ponto de vista, assim como a interpretação que Pessoa fará dos aspetos que são verdadeiramente relevantes no contraste entre homem vulgar e homem superior, remontam à obra de um contemporâneo de Francisco Sanches, os *Essais* de Michel de Montaigne. Numa das passagens em que se insurge contra a excessiva arrogância do antropocentrismo, no ensaio «De l'Inégalité Qui Est entre Nous», Montaigne parte do exemplo de Plutarco, um dos mais significativos críticos desse ponto de vista, para o direcionar noutra sentença:

231 No trecho do *Livro do Desassossego*, afirma-se: «Tudo vem da sem-razão, diz-se na Antologia Grega. E, na verdade, tudo vem da sem-razão» (PESSOA, 2013, p. 410). No quarto dos cinco volumes da edição inglesa *Greek Anthology*, com traduções de W. R. Paton, que consta da Biblioteca Particular de Fernando Pessoa, pode ler-se o aforismo completo: «All is laughter, all is dust, all is nothing, for all that is cometh from unreason» (CFP 8-235: p. 63, sublinhados de Pessoa).

232 Haeckel marca presença nas leituras pessoanas pelo menos desde 1906, integrando também algumas listas de livros relacionados com a questão da degenerescência, do génio e da loucura (cf. PESSOA, 2006, pp. 607 e 616-622). No contexto das leituras dedicadas a temas relacionados com a loucura e a degenerescência, Haeckel encontra-se também presente em diversas listas de leituras efetuadas ou por realizar, publicadas em *Escritos sobre Génio e Loucura*. Em *Les Merveilles de la Vie*, obra que consta da Biblioteca Particular, pode ler-se: «Ce qui distingue l'homme des mammifères supérieurs et augmente sa valeur de vie, c'est la civilisation, et la raison qui en est la condition. Mais la raison n'appartient guère qu'aux races humaines supérieures, mais fort peu aux autres. Les hommes de nature (Weddas, Australiens) sont au point de vue psychologique plus proches des mammifères (singes, chiens) que les Européens civilisés». Um pouco mais à frente, pode ler-se também que «la différence entre l'âme pensante du civilisé et l'âme sans pensée et animale du sauvage est considérable, plus grande que la différence entre cette dernière et l'âme du chien. Kant aurait évité beaucoup de fautes dans sa philosophie critique et laissé de côté maints dogmes pesants s'il avait étudié quelque peu l'activité psychique des demi-civilisés» (CFP 1-65: p. 318).

Plutarque dit en quelque lieu qu'il ne trouve point si grande distance de beste à beste, comme il trouve d'homme à homme. Il parle de la suffisance de l'ame et qualitez internes. A la verité, je trouve si loing d'Epaminundas, comme je l' imagine, jusques à tel que je connois, je dy capable de sens commun, que j'encherirois volontiers sur Plutarque ; et dirois qu'il y a plus de distance de tel à tel homme qu'il n'y a de tel homme à telle beste. (MONTAIGNE, 1978, p. 258)<sup>233</sup>

A distinção, de acordo com este novo posicionamento, que remeterá depois para a diferença entre graus de capacidade intelectual que transcendem qualquer outro tipo de segmentação entre os homens, nomeadamente a que se fundamenta na materialidade exuberante das suas propriedades ou no seu estatuto, remete para a estrutura interna da noção abstracta de «homem», no duplo âmbito a que Ângela Fernandes se refere num estudo recente em que salienta a releitura dos conceitos de humano, humanidade e humanismo nas últimas décadas do século XIX e no princípio do século XX, em particular em autores anglo-saxónicos: «humanidade não é apenas um nome colectivo, ou seja, a designação de uma espécie, a identificação do conjunto dos seres humanos, mas revela-se também um nome abstracto, pois alude a uma qualidade geral, tendencialmente identificável como distintiva dos seres pertencentes a essa espécie». (FERNANDES, 2013, p. 18) O alcance das observações que Pessoa desenvolve distancia-se da leitura de Haeckel, que, encarando a questão de um ponto de vista exclusivamente antropológico, se aproxima de uma certa apologia do colonialismo, opondo em particular o homem civilizado europeu dos que habitam outros contextos geográficos e são rebaixados racialmente, em função de uma menor propensão para a civilização moderna. Esta diferença é sublinhada pelo próprio Pessoa num outro trecho da mesma época, em que a tese de Haeckel é exposta de modo semelhante, sendo a noção de «homem superior» substituída pela de «homem de génio», que, na economia interna da obra pessoana, se aproximam. Pessoa acentua que o alemão teria considerado a sua frase como uma «verdade suprema», o que coincide com outros textos em que inscreve o pensamento do alemão no âmbito de uma série de teorias dogmáticas rapidamente ultrapassadas, que, desse modo, deixaram a descoberto a absoluta incapacidade humana para a produção de um conhecimento passível de se considerar finalizado (cf. por exemplo PESSOA, 2015, p. 80).

<sup>233</sup> Pessoa tinha na sua biblioteca os *Essais* de Montaigne, numa edição da Flammarion em quatro volumes (CFP 1-107), datada provavelmente de 1914. É essa, de acordo com uma listagem de todas as edições francesas incluída em *Ive centenaire de la naissance de Montaigne. 1533-1933. Conférences organisées par la ville de Bordeaux et catalogue des éditions françaises des Essais*, a data em que as edições Ernest Flammarion fizeram a sua primeira publicação da obra (AAVV, 1933, pp. 373-388). Esta cronologia, que se dedica a historiar o percurso que vai da edição original (1580) a 1933 não refere, obviamente, outra edição que Pessoa poderia ter adquirido, a de 1934.

Apesar da classificação que nos dois textos se atribui aos homens vulgares – representados, no *Livro do Desassossego*, pelo «camponês de Loures» e neste texto pelo «operário» –, as categorias propostas parecem apontar, acima de tudo, para a complexidade do pensamento crítico, que é transversal a todas as camadas sociais tipicamente estabelecidas pela convenção burguesa. É a capacidade de se manter autónomo relativamente a ideais doutrinários como os que são representados pela religião – «Nossa Senhora de Lourdes ou de Fatima» – ou por figuras icónicas de movimentos políticos que em geral considera anti-individualistas – «Lenine»<sup>234</sup> – que dimensionam superiormente os indivíduos cujo alcance sublinha. A divergência de Pessoa relativamente a Haeckel encontra-se na importância que confere à necessidade de anular todo o tipo de distinções entre os seres humanos que não estejam diretamente relacionados com a aristocrática propensão de alguns para se libertarem do jugo desse tipo de doutrinas alienantes: «Eliminemos as distinções puramente exteriores, como a entre pretos e brancos. A distinção verdadeira é de outra ordem. É entre gente e indivíduos» (PESSOA, 2006, p. 86).

O ponto de vista assumido neste texto é, contudo, um pouco distinto, também, daquele que é defendido por Bernardo Soares no *Livro do Desassossego*, na medida em que o trecho situa todos os seres num plano em que se uniformiza a sua relação com as leis da Natureza. Neste texto, Pessoa parece admitir diferentes escalas a partir das quais pensar as relações entre os homens, algumas das quais respeitantes a âmbitos que em Soares coincidem com leituras «imperfeitas e laterais» – por exemplo, a que possibilita a aproximação aos homens do povo em nome da «irmandade em Deus» – e visa justificar a distinção dos homens superiores através de questões ditadas pela própria Natureza: «Perante a religião somos iguaes; perante a Natureza e a sciencia não ha entre nós especie alguma de igualdade. Onde quer que se estabeleça igualdade entre coisas naturalmente diferentes, ha mystica, ha religião; o que não ha é sciencia» (PESSOA, 2006, p. 86). Neste contexto, os homens superiores parecem corresponder a uma espécie particular, com autonomia, não apenas em termos de profundidade intelectual, mas também ditada por causas «naturais».

A mais significativa diferença entre os dois textos reside, contudo, no facto de no *Livro do Desassossego* Francisco Sanches ser deliberadamente introduzido na equação. No texto que comentámos, não são sequer apresentados os pontos de

<sup>234</sup> A respeito da importância do imaginário que Pessoa associou a Fátima, José Barreto considera que «Pessoa, até 1935, nunca elegeu propriamente o fenómeno de Fátima como tema, fazendo-lhe apenas alusões avulsas, usando-o como conotação ideológica em certas análises políticas ou 'sociológicas' repassadas de anticatolicismo». Embora neste trecho Pessoa não introduza na equação um explícito ataque ao quadrante político-ideológico tradicionalista e à inautenticidade de um certo ideal nacionalista que estaria na base do fenómeno de Fátima conforme pensado por Pessoa, os muitos textos da década de 30 que o poeta dedica ao papel nefasto da adesão acrítica e estagnada ao tradicionalismo e às ameaças representadas por movimentos internacionalistas como a finança internacional, o comunismo e o catolicismo permitem relacionar o homem vulgar com os que se escravizam por doutrinas dessa natureza (cf. BARRETO, 2009, pp. 219-281). Relativamente à aproximação entre Lourdes e Fátima, cf. PESSOA, 2017, pp. 163-169.

vista alheios, dos quais surge a necessidade de um significativo diferimento concetual através do qual se quebra a coesão que reúne teorias apenas aparentemente distintas, na medida em que todas pressupõem derivas contínuas de uma mesma abstração sintetizada no conceito de «humanidade». Tendo em conta a referência ao contexto do filósofo português e à singularidade intelectual que o caracteriza, a frase com que se distingue o homem vulgar do homem superior afasta-se ainda mais do tipo de «superioridade à la Haeckel» a que se refere Richard Zenith (ZENITH, 2007, p. 308).

Como Soares esclarece ao introduzir a sua noção de homem superior, a «diferença de qualidade» – e não apenas de grau, como ocorre no contraste entre os homens vulgares e «os animais irmãos dêste» – provém da faculdade de alguns indivíduos, entre os quais se inclui, possuírem «pensamento abstracto» e «emoção desinteressada», termo que nos parece significar acima de tudo a independência da emoção individual relativamente a doutrinas que a condicionem. Essa ferramenta individualizadora é também designada como «qualidade da ironia», a partir da qual se estruturam duas irmandades paralelas, a que liga os homens entre si em função da espécie biológica a que pertencem e a que isola alguns indivíduos singulares, no tempo e no espaço, de acordo com uma propriedade exclusiva. Essa irmandade remete para uma atitude particular face à existência e à compreensão dela e das contingências com que se deparam todos os seres mortais (PESSOA, 2013, p. 411)<sup>235</sup>.

Pessoa encara a atitude de Francisco Sanches como equivalente ao mais avançado passo no percurso da humanidade desde o momento socrático, no qual surgiu o «primeiro indicio de que a consciência se tornou consciente», essencial para se equacionar um primeiro degrau de delimitação do homem superior. É através de duas formas de ironia que se define uma outra etapa no seio do já restrito âmbito dos homens superiores, que não é necessariamente uma evolução no tempo, mas uma diferença de patamares que parecem poder ter representantes em todas as épocas, correspondendo a uma espécie de tradição excepcional:

E a ironia atravessa dois estádios: o estádio marcado por Sócrates, quando disse «sei só que nada sei», e o estádio marcado por Sanches, quando disse «nem sei se nada sei». O primeiro passo chega àquele ponto em que duvida-

235 O facto de Pessoa ter recorrido à ironia como mote essencial para a demarcação entre indivíduos, no texto «O Provincianismo Português», publicado no *Notícias Ilustrado*, em agosto de 1928, é significativo. Nessa reflexão, depois de uma série de exemplos em que procura descrever o que é a ironia, Pessoa parece privilegiar um sentido particular do seu uso, o «detachment inglês», esse «poder de afastar-se de si mesmo, de dividir-se em dois, produto daquele “desenvolvimento da largueza de consciência” em que, segundo o historiador alemão Lamprecht, reside a essência da civilização» (PESSOA, 2000, p. 373). Novamente, é em termos de aprofundamento das faculdades intelectuais e da consciência que se tem desse desenvolvimento e dos seus impactos na construção das civilizações que Pessoa concentra a sua noção de homem superior.

mos de nós dogmáticamente, e todo homem superior o dá e atinge. O segundo passo chega àquele ponto em que duvidamos de nós e da nossa dúvida, e poucos homens o têm atingido na curta extensão já tão longa do tempo [...]. (PESSOA, 2013, p. 411)<sup>236</sup>

Embora Sócrates e Sanches sejam tidos como exemplares de dois estádios que se caracterizam em função da sua atitude, os tipos de profundidade intelectual que designam constituem «passos» num percurso dubitativo que, num dos paradigmas, é próprio de todos os homens superiores, sejam quais forem as suas épocas e contextos, enquanto o outro, também transversal, se caracteriza pela raridade, alcançado por «poucos homens» no decorrer da «curta extensão já tão longa do tempo» em que o ser humano marca presença num mundo em que, como Soares sublinhará noutros trechos, não é mais do que um «friso» recente na evolução da Natureza. O indivíduo superior adquire um contacto produtivo com a intelecção e com a conseqüente produção de abstrações mentais que, à semelhança do que Sanches propõe no *Que Nada se Sabe*, suplanta a dependência exclusiva dos sentidos, mas que, por outro lado, não corresponde ao conhecimento absoluto que não está ao alcance das faculdades humanas. Se considerarmos que Soares atribui uma parcela de percepção da verdade a cada uma das hipóteses descritivas do humano com que abre o trecho, ao mesmo tempo que sublinha as suas limitações por constituírem fixações falíveis de um assunto que não pode ser lido em função de nenhuma delas mas a partir de um olhar crítico que as encara com a mesma equidistância, essas diferentes proposições – produzidas, respetivamente, por Rousseau, Carlyle e pela mundividência da Igreja católica, entre outras vias «como elas» – correspondem ao patamar dos homens superiores que não duvidam dogmáticamente de si mesmos.

É nessa medida que, ao assinalar a sua coincidência relativamente a um paradigma que supera essa via, identificando-se com Francisco Sanches, Soares poderá propor, como este, que se encontra disponível para pensar criticamente os fundamentos de cada ponto de vista sem aderir a nenhum deles. A intervenção de Soares no debate emerge precisamente nesse momento em que, encaradas com o mesmo rigor e isenção as distintas hipóteses, aquele que se dedicou a fazê-lo encontra para si um novo domínio, equivalente ao que deriva da indigestão crítica sanchesiana. Como Eduardo Lourenço defende a respeito da linha-

236 Num texto publicado originalmente no *Comércio do Porto*, a 11 de agosto de 1953, Óscar Lopes, comentando a poesia de Fernando Pessoa, referia que, em cada momento da sua obra, se exprimia uma atitude «ironicamente dúbica, como o mundo imediatamente circundante». Recordando o velho sentido socrático de ironia, o ensaísta associou a polaridade entre sinceridade e fingimento e o conseqüente impacto desse tópico na produção contraditória que corresponde às diferentes vozes dos heterónimos a uma «arte de pôr tudo em questão» (LOPES, 1969, pp. 236-237). Parece-nos que, dado que o trecho do *Livro do Desassossego* que comentamos foi publicado em vida do poeta, a análise de Óscar Lopes carece de uma menção a esta transição de Sócrates para Sanches, que aponta para duas etapas do entendimento da ironia que o próprio Pessoa equacionou.

gem que conduzirá ao momento excepcional em que Montaigne produziu a sua obra e que remonta a Erasmo, o gesto subversivo com que se pensa o Homem deriva «daquela *ironia* [...], a sua estratégia para não aceitar o combate no terreno já balizado pelas certezas dos adversários, para ele menos erros do que ficções, fantasmas, que é inútil tomar a sério». (LOURENÇO, 2011, p. 457) Para Bernardo Soares, o degrau a que, no século XVI, Francisco Sanches ascendera parece ser, pelo menos potencialmente, e de acordo com as próprias conclusões do *Que Nada se Sabe*, é potencialmente o mais elevado a que se poderá chegar, ou melhor, partindo do pressuposto de que cada um deles implica o reconhecimento do «estádio» anterior como possibilidade de progressão, aquele com o qual o pensamento pessoano deseja medir-se criticamente, tendo em conta, também, que o próprio conceito de «ironia sanchesiana», dado como equivalente ao mote fundamental de Sanches, e como descrição do seu lugar específico no quadro do pensamento humano, é da sua autoria. Ao propor a sua tese como expressão da «potência ativa» particular «de que carecem os brutos, à qual se devem as ciências e as artes» (SANCHES, 1999, pp. 122-123), relacionando-a com um imperativo que deve ser simultaneamente perseguido e tido como impossível, Sanches remete também para a célebre inscrição de Delfos que Pessoa também recupera. Assim, também a solução superadora para esse problema – «Desconhecer-se conscientemente, eis o caminho», que coincide com «o emprego activo da ironia» – é a versão pessoana da tese de Sanches, pois só quem consegue compreender que nada sabe e mesmo assim permanecer numa busca desassossegada pelo conhecimento, que terá pontualmente resultados mas que nunca encontrará limites definitivos, se pode identificar com um projeto de pendur enaístico, que faz do desconhecimento uma afirmação identitária e uma ferramenta de combate aos dogmatismos de distintos quadrantes. O «emprego activo da ironia» é uma forma de diálogo polémico dirigido a todas as suposições de verdade, tendo um alcance simultaneamente interno – e é essencialmente nessa medida que o modelo que atribui a Sanches supera o socrático, já que o próprio «Eu» que de si duvida é integrado no dinamismo experimental da dúvida – e externo, colocando em causa as certezas e a própria dúvida que as procura corroer.

Num outro apontamento, Pessoa expõe um ponto de vista semelhante ao de Francisco Sanches quanto ao carácter «desesperante» das suas conclusões, sobretudo tendo em conta que não tem como comprovar adequadamente as suas conclusões. Nessa medida, a desconfiança simultaneamente quanto ao que é interior e exterior parece justificar a sua recusa de todas as verdades, entre as quais a que implica uma perspectiva coesa a respeito da própria identidade – «Não vai distância de crer na verdade externa ao crer na interna, de aceitar como certo um conceito de mundo ao aceitar como certo um conceito de nós mesmos». A sequência desta afirmação é uma perfeita descrição do problema intrínseco à tole-

rância cética específica do pirronismo do qual Montaigne e Sanches partiram para as suas conclusões pessoais: «Não afirmo que tudo seja flutuante, porque isso seria afirmar; mas tudo é de facto flutuante para o nosso entendimento, e a verdade, desdobrando-se-nos em verdades várias, desaparece, porque não pode haver múltipla». (PESSOA, 2007, p. 418)<sup>237</sup> A verdade única que existe, que está para além do entendimento humano, corresponderia ao que Sanches considera como síntese absoluta dessas verdades derivadas das distintas perceções humanas, no tempo e no espaço; desse modo, como nada se sabe, a nenhuma das conclusões se poderá conferir mais veracidade, do mesmo modo que nenhuma das ficções particulares pode ser aceite como expressão absoluta de um entendimento que é por natureza «flutuante e diverso», expressão com que autores como Pascal, Ralph Waldo Emerson e Matthew Arnold caracterizaram o exemplo icónico de Montaigne<sup>238</sup>. Assim, interligam-se umbilicalmente a desconfiança quanto à verdade das identidades fixas, na cultura como no próprio indivíduo que se transforma de acordo com as transições que percebe, e a superioridade que dessa compreensão emerge, impondo a descrença crítica como condição dos «raciocinadores».

Bernardo Soares remete o essencial do problema colocado por Sanches para o âmbito da recriação literária da própria identidade, recuperando a associação do próprio filósofo entre a sua tese e a «potência activa» excepcional, de base fundamentalmente especulativa, que conduz à ciência e às artes. Para Soares, a «coisa maior (e) mais própria do homem que é deveras grande», coincidindo com o pleno usufruto dessa faculdade aprofundada da ironia representada pela etapa mental típica do autor do *Que Nada se Sabe*, consiste na «análise persistente e

<sup>237</sup> Numa tese dedicada ao tipo de ceticismo a que Shakespeare recorreu na sua obra, Rob Carson, salientando a importância de Montaigne na obra do ensaísta, distingue dois modelos distintos de ceticismo, criticando a tendência dos teóricos contemporâneos para identificarem a noção de «ceticismo» apenas com uma das vias da tradição cética greco-latina, esquecendo a que predominou em autores como Montaigne e Shakespeare (CARSON, 2009, pp. 155-158). A diferença entre os dois ceticismos é estabelecida com clareza por Sexto Empírico no início das *Hipotiposes Pirrónicas*: «When people are investigating any subject, the likely result is either a discovery, or a denial of discovery and a confession of inapprehensibility, or else a continuation of the investigation. [...] Those who are called Dogmatists in the proper sense of the word think that they have discovered the truth [...]. The schools of Clitomachus and Carneades, and other Academics, have asserted that things cannot be apprehended. And the Sceptics are still investigating» (SEXTUS EMPIRICUS, 2007, p. 3, sublinhados nossos). Relativamente a este assunto, cf. também ROMÃO (2007).

<sup>238</sup> Num dos ensaios publicados em *Representative Men*, Ralph Waldo Emerson define Montaigne como o representante por excelência de uma mundividência híbrida, marcada pela consciência das contradições que os homens tendem tipicamente a silenciar em função de uma determinada inclinação dogmática, salientando a sua filosofia «of fluxions and mobility», que espelha a própria natureza da condição humana: «We are golden averages, volitant stabilities, compensated or periodic errors, houses founded on the sea» (CFP 8-172, p. 180). O recurso à interpretação de Montaigne como um espírito caracterizado pela metamorfose, tanto em termos da evolução temporal, sugerida pela noção de um fluxo contínuo, como em termos de ausência de fixação em cada um dos momentos do percurso, numa «mobilidade» incessante, remonta pelo menos a Pascal, o primeiro grande leitor e crítico dos *Essais*: «Dans ce génie tout libre, il lui est entièrement égal de l'emporter ou non dans la dispute, ayant toujours, par l'un et l'autre exemple, un moyen de faire voir la faiblesse des opinions; étant porté avec tant d'avantage dans ce doute universel, qu'il s'y fortifie également par son triomphe et par sa défaite. C'est dans cette assiette, toute flottante et chancelante qu'elle est, qu'il combat avec une fermeté invincible les hérétiques de son temps, sur ce qu'ils assuraient de connaître seuls le véritable sens de l'Écriture; et c'est de là encore qu'il foudroie plus vigoureusement l'impie horrible de ceux qui osent assurer que Dieu n'est point» (PASCAL, 1875, pp. 27-28). Em 1862, provavelmente tendo em conta o perfil descrito por Emerson, Matthew Arnold, na derradeira intervenção integrada numa polémica em torno das traduções de Homero, iniciou com uma série de conferências que deu entre novembro e dezembro de 1860, relacionou diretamente o perfil equilibrado, livre e adaptável do seu ideal de crítico com Montaigne, recuperando a mesma expressão: «The critic of poetry should have the finest tact, the nicest moderation, the most free, flexible, and elastic spirit imaginable; he should be indeed the 'ondoyant et divers', the undulating and diverse being of Montaigne» (ARNOLD, 1914, p. 385).

expressiva dos modos de nos desconhecemos, o registo consciente da inconsciência das nossas contingências, a metafísica das sombras autónomas, a poesia do crepúsculo da desilusão» (PESSOA, 2013, p. 411). Esse exercício gradual de produção, registo e conversão literária de materiais que derivam da relação do indivíduo consigo mesmo e com a sua consciência de que está tão sujeito às flutuações contingenciais da existência como todos os outros seres que no essencial desconhecem o seu próprio sentido corresponde a um ensaiar-se que lhe permite modelar-se de acordo com distintos pontos de vista. É também uma expressão da pesquisa inerente à convicção sanchesiana de que o indivíduo deve prosseguir a sua investigação a partir dos limites que lhe são colocados no percurso com que se lança em busca do conhecimento.

Ao constituir um tratamento contínuo de «sombras autónomas» de um percurso individual em progressão, que também interfere com a predisposição diversa da própria escrita, o trabalho de Soares sobre si próprio permite-lhe encarar a sua personalidade múltipla como um resultado da consciência irónica, coincidindo com o equilíbrio da identidade que Sanches preconiza ao relacionar os «acidentes» e a «identidade», sublinhando que, apesar da forma que determina o ser se manter, encontra-se, tal como a interioridade, em «perpétua mudança», conduzindo a que a variação de uma das vertentes conduza à evolução do composto (SANCHES, 1999, pp. 102-103). Estando a existência de todos os seres, como propõe Sanches, sujeita a limitações inerentes à condição mortal, o máximo a que o ser humano pode ambicionar é a um sistemático exercício de descoberta, a partir do contínuo desconhecimento de si e à margem das submissões próprias dos homens vulgares, entregues aos desígnios das suposições dogmáticas de conhecimento, que Sanches definiu a partir da noção de «império das ciências» e que Soares sintetiza defendendo que «a ciência não é senão um jogo de crianças no crepusculo, um querer apanhar sombras de aves e parar sombras de ervas ao vento» (PESSOA, 2013, p. 410). Para os dois autores, as suposições de conhecimento constituem, essencialmente, um delírio infantil derivado de enganos perceptivos, correspondendo o crepúsculo ao momento propício à incerteza sensitiva e, portanto, o cenário em que tais querelas se processam, num choque inconclusivo entre ficcionalidades. É a partir da imperfeição intrínseca aos dados fornecidos pelos sentidos que se percecionam coisas inalcançáveis, como as «sombras de aves», e se procura produzir um conhecimento concreto, capaz de intervir no movimento de entidades abstratas, como as «sombras de ervas ao vento». Tal como Sanches acentua ao referir esses momentos crepusculares, em que tudo parece confundir-se e mudar de forma, é nesse enquadramento que a condição humana se define: «Mesmo no meio da luz vemos confusamente» (SANCHES, 1999, p. 113).

À semelhança do que ocorre noutros fragmentos do *Livro do Desassossego*, o parágrafo final introduz uma interrupção no fluxo do que é narrado, descrito ou conceptualizado para melhor exprimir as implicações do que foi exposto. No momento em que supostamente deu por concluída a escrita, assumindo a amplitude típica da instância em que também é o narrador da obra de que é a personagem principal, Soares encara as suas reflexões como um mero «entretenimento», fixado de acordo com «impressões irregulares» com que se vai narrando e das quais é o único espectador. A superioridade que lhe permite assumir um tal processo conduz, também, a um certo isolamento. Os mesmos problemas prosseguem no momento em que, supostamente, o «entretenimento» de os expor terminou. Perante a absoluta insciência que domina todos os âmbitos da vida do indivíduo superiormente consciente, nunca se conquista qualquer tipo de superação que distinga, ao nível das inquietações, os dois patamares.

Ao extrair-se ao âmbito restrito do que escreve para se relacionar com o próprio texto, Soares é confrontado com as circunstâncias exteriores que conduzem ao que nele afirma, salientando esse profundo «mistério do mundo» que brota da ilusão e da incerteza fixadas na polaridade ditada pelo luar, que «parece mostrar tudo» e, ao mesmo tempo, é a fonte de novas sombras e perturbações ao que pode percecionarse, gerando a «poesia do crepúsculo da desilusão». Escrever passa a ser, portanto, uma forma a partir da qual podem exprimir-se as dificuldades inerentes à relação intelectual com o infixável percebido no próprio indivíduo e em tudo o resto. O facto de se poderem tecer juízos posteriores à suposta composição de mais um texto deste conjunto ininterrupto é uma forma de transposição da dúvida e da incerteza para a totalidade da experiência, permitindo que se propague o gesto cansativamente ininterrupto de procurar «a verdade, ainda que falsa» e de perceber nesse percurso que ela «está sempre além da outra esquina». E que não pode ser alcançada nem mesmo por alguém como Soares, que se afirma um homem superior, mas de uma espécie de superioridade que reside essencialmente na consciência de fracassar como a «Natureza inteira» e de, colocado perante as questões determinantes do universo, não conseguir saber mais do que aquilo que está reservado, já não a outros seres humanos ou aos animais que se lhes equiparam, como no início do texto, mas a entidades inanimadas, como «estes telhados», tão aptos a desafiar o mistério do mundo como aquele que inquietantemente os contempla.

No conto «O Eremita da Serra Negra», que, de acordo com Ana Maria Freitas, terá sido delineado, pelo menos em certo momento, como um dos textos atribuídos a Pêro Botelho, datando portanto de cerca de 1915, momento em que Pessoa terá consolidado o interesse por Francisco Sanches, Pessoa equacionara a mesma exposição da ironia sanchesiana como degrau particular na escala do conhe-



cimento humano, mantendo o contraponto com Sócrates e a ideia de um aprofundamento da sua asserção fundamental (FREITAS, 2016, pp. 35-37)<sup>239</sup>.

O conto descreve o percurso de um indivíduo que, na perspectiva de um jornal que o menciona, representa uma geração de decadentes e falhados que teriam abdicado de um promissor percurso literário e filosófico, isolando-se. O narrador, Carlos d'Araújo, encontra-se numa situação de contínuo questionamento a respeito do «doloroso mistério do mundo», embora reconheça a inutilidade de um tal exercício especulativo (PESSOA, 2016, p. 42). Parece dar-se uma simbiose entre a lição fornecida pelo eremita, que se recorda à distância, e o discurso do próprio narrador, que descreve o modo como os ensinamentos recebidos transformaram completamente a sua atitude perante a vida, que passou a ser tão afastada da sociedade como a do Eremita que, no seu misterioso deambular, procura converter os interlocutores à sua perspectiva a respeito da existência. O essencial da proposta do viajante reside num projeto de isolamento do homem em si próprio, como esclarece no final do conto, ao recomendar aforisticamente ao seu jovem interlocutor que se recorde de que é «a única realidade» que deverá existir para si (*Idem, ibidem*, p. 54).

Chocando, como uma bênção iluminadora, com o anterior projeto de construir uma obra que visasse alcançar a verdade e contribuir de algum modo para o progresso da humanidade, o discurso do Eremita está na génese do novo questionamento que domina o narrador, levando-o a concluir que não é possível alcançar qualquer verdade universal e que as ações humanas são sobretudo expressões falíveis de um mesmo desconhecimento, semelhante à insciência inconsciente das crianças. A relação entre a limitação dos homens comuns e a necessidade de a defenderem relativamente aos espíritos que colocam em causa as suas suposições de verdade é considerada um elemento estruturante de todos os sistemas, que procuram «provar a sua competência», impondo certezas que são a única coisa que não existe. Colocado perante a incapacidade da lógica para se explicar a si própria e desse modo justificar qualquer dos valores dos quais se foi fazendo a apologia, resta «aceitar a lógica como crentes ou como crentes desacreditá-la» (*Idem, ibidem*, pp. 43-44). Tal como Sanches, a atuação dos que visam desacreditar o dogmatismo das crenças alheias constitui também uma tese, que se propõe evidenciar a partir da própria experiência que nada pode efetivamente conhecer-se e que só através de contínuas camadas de ficcionalidade, que começam desde logo nas palavras com que se pode exprimir uma coisa e o seu contrário, os diferentes sistemas podem ser mantidos.

<sup>239</sup> Relativamente à figura de Pero Botelho, cf. PESSOA (2012, p. 78 e 2013a, pp. 350-353).

O percurso intelectual dos homens superiores encontra expressão na jornada inesgotável de que o Eremita é um exemplo, que pode pontualmente suspender-se, mas que tem de ser prosseguida continuamente. Esse périplo coloca em causa as próprias fronteiras ou possibilidades do conhecimento, implicando a convicção de que só está ao nosso alcance a «aparência das coisas» e de que a própria estrada que se percorre é simultaneamente imprevisível e inesgotável, conduzindo à certeza de que nunca se consegue saber tudo. De acordo com o ensinamento de Francisco Sanches, seria necessário um conhecimento sintético de todas as possibilidades, algo que colide com os limites humanos, confrontados com o seu saber permanentemente «banal, ilusório, nenhum» (*Idem, ibidem*, pp. 44-45). Tal como ocorre com Sanches, é a convicção de que a experiência paradoxal do mundo motiva o emergir de uma série de convicções ilusórias, que nunca coincidem com uma verdade una, que motiva uma reação ao excesso de representações e conduz à noção de que qualquer projeto especulativo que desenvolvesse redundaria no mesmo fracasso, se procurasse alguma verdade absoluta humanamente comunicável.

De algum modo, o tipo de movimento sistemático que produz a suposição de que se progride e se chega a conclusões cada vez mais aperfeiçoadas e completas é uma réplica coletiva e gradual da consciência individualista e permanentemente questionadora que, embora reconheça o quão desolador é o seu ponto de vista, não pode suspender-se:

O mal completo está na dúvida negra e absoluta, na impossibilidade de formar uma teoria sobre qualquer coisa, sem que, no pensá-la, o senti-la falsa, o sabê-la falsa perfeição nos doa de terror. O mais cego, feroz, inaspirante e pessimista materialismo é ainda assim alguma coisa – afirmação, crença, fé – inconsciência portanto. No crer vai alguma felicidade, ainda que seja crer no mal. Afirmar é afirmar que sim. Negar é afirmar que não. É entre o afirmar e o negar que o mal tem o seu lugar de bom e o seu negro termo. (*Idem, ibidem*, p. 46)

Colocando-se nesse espaço do indeterminado em que são impossíveis quaisquer construções que não se encontrem imediatamente questionadas pelo pensamento que lhes deu origem, a voz que neste momento se exprime – e que é a do Eremita, dirigindo-se a um Carlos d'Araújo que ainda não se encontra contaminado pela sua «bênção» intelectual, equivalente à do potencial discípulo que seguisse o paradigma proposto no *Que Nada se Sabe* – é a que coincide mais exemplarmente ao patamar mais avançado a que pode chegar o espírito humano, detentor dessa consciência da inconsciência que está na raiz da crença em todas as fés e, portanto, equidistante relativamente às várias afirmações e negações. O

sofrimento que acompanha essa consciência deriva da percepção dos próprios limites e da consciência que lhe está associada e que converte tudo o que se vai produzindo num cadáver em potência integrando um percurso para o qual não existe nenhuma perfeição alternativa que o finalize.

Este texto ocupa-se, também, de uma ideia de desigualdade entre os homens, na medida em que a hipótese de todos conseguirem ascender a essa esmagadora consciência traria consigo a raiz de novas injustiças e conflitos entre os homens, reunidos numa dor universal. Assim, é ao crítico que cabe viver essa aguda e dolorosa consciência superior, de matriz sanchesiana:

Não há teoria concebível que concebivelmente se não destrua, que concebível crítica não desfaça. A única certeza é que não há certeza. Diria mais: nem essa certeza temos. Mais do que com Sócrates estou com Francisco Sanchez. Não digo «Só sei que não sei» mas que «nem sei se não sei». (*Idem, ibidem*, p. 48)

O homem superior delimitado a partir deste aprofundamento do filósofo português relativamente ao paradigma socrático é um «perscrutador cultural», dotado de faculdades argumentativas superiores, que lhe permitem evidenciar as limitações de tudo aquilo que foi ou venha a ser dado como uma certeza. Num apontamento inédito, integrado numa sequência de observações a respeito do racionalismo, Pessoa observa que é necessário partimos sempre do pressuposto de que tudo aquilo que vamos propondo é uma tentativa, devendo a nossa razão impedir-nos de conferir «too much truth upon our generalizations, which are necessarily always hasty, and upon our observations, which are necessarily always imperfect [...]». Antecipando, de acordo com um ponto de vista muito próximo daquele que Karl Popper celebrizaria, que todas as reflexões que num determinado momento tomamos como verdades podem vir a ser debatidas e questionadas por novos sistemas especulativos, Pessoa coloca-se no mesmo patamar a partir do qual Montaigne e Francisco Sanches produziram as suas célebres divisas, «Que sçais-je?» e «Quid?», respetivamente:

The history of science and of knowledge has seen, so many truths sink into mere speculations or into provisional dreams, that the historian of our minor, as that of our major, philosophy may put a constant query to the end of any and every paragraph he indites. Even the dearest littlenesses of science may to-morrow be subverted by great cyclones of mind. (BNP E/3 15-2-67)<sup>240</sup>

<sup>240</sup> Agradecemos a Antonio Cardiello a cedência da transcrição deste documento.

O gesto proposto por Pessoa aponta diretamente para a disposição com que, a partir de 1581, Sanches passou a utilizar a sua fórmula interrogativa, integrando-a no final de todos os seus escritos e, desse modo, impondo a dúvida sobre o que acabara de afirmar. A persistência do «Quid?» ao longo de todo o *Que Nada se Sabe* e o modo como emerge no final dos textos prefaciais e na conclusão do próprio ensaio como um todo conferem-lhe uma profundidade ainda mais expressiva, na medida em que esse suspensivo distanciamento relativamente ao que em cada momento se afirmou é dirigido a um texto que transporta consigo, em permanência, uma propensão zetética<sup>241</sup>.

O Eremita vai buscar ao filósofo quinhentista a inspiração para a sua própria postura, tal como Bernardo Soares no trecho que comentámos, acumulando à suposição de superioridade com que encara todas as outras teorias o desprendimento com que assume a possibilidade de a sua própria tese ser colocada em causa. É nessa medida que deve salientar-se uma significativa diferença entre o que consta do trecho de 1931 e o desenvolvimento que a abordagem à ironia sanchesiana conheceu em «O Eremita da Serra Negra», direcionando a questão mais explicitamente para uma forma de entender o ceticismo que se inscreve na sua tradição para também a questionar. Tal como Montaigne e Sanches, que integram na sua reflexão a perspetiva dos cétricos, à qual poderiam ser acriticamente anexadas as suas considerações, Pessoa acentua que esse paradigma é limitado, não por diferir do seu ponto de vista, mas por ser também uma forma de se estabelecer um limite:

O defeito dos cétricos é sê-lo incompletamente. É preciso duvidar do próprio ceticismo, estranhar a própria dúvida. De toda a ideia que tenho, sei apenas isto: que é falsa; de todo o prazer que não é completo; de todo o acto, que é inútil. Propriamente nem isto sei; por isso sei apenas isto. Sou paradoxal? Passei a perceptibilidade exacta? É porque tenho razão. O mundo é o grande paradoxo, e a grande realidade incompreensível. Desde que afirmamos enganamo-nos; desde que cremos, erramos; desde que nos tornamos compreensíveis, tornamo-nos ipso facto limitados e fora da verdade. O ceticismo é mais essencial que o raciocínio. (PESSOA, 2016, p. 48)

<sup>241</sup> Relativamente à importância do «Quid?» e ao modo como o emergir da fórmula poderá ter determinado um novo entendimento do *Que Nada se Sabe* no quadro da obra de Francisco Sanches, obrigando a questionar os textos prefaciais e a datação que neles é apresentada, cf. ROMÃO, 2003, pp. 87-96. Na introdução à tradução inglesa da obra, Elaine Limbrick precisa que Sanches recorreu ao «Quid?» como uma espécie de «obelisk to his treatises», permitindo-lhe questionar «not only the works of others but also his own, since he believed that perfect knowledge is impossible and man can only reach an approximation of the truth», convertendo-se, nessa medida, num «true sceptic in the profoundest sense of the term, that of an enquirer» (LIMBRICK, 1988, p. 3). Um contemporâneo de Pessoa, o espanhol Menéndez y Pelayo, proferiu a 15 de maio de 1891, na Academia de Ciências Morales y Políticas, em Madrid, uma longa conferência dedicada à importância cultural do ceticismo e do criticismo dos precursores ibéricos de Kant, considerando a respeito de Sanches que a sua obra constitui uma *ars nascendi*, expressa através desse resumo do «programa de Sánchez», caracterizado pela constância do impulso renovador, por contraponto a outras atitudes suas contemporâneas, dominadas pela persistência de vários dogmatismos (MENÉNDEZ e PELAYO, 1918, p. 200).

Pessoa propõe, portanto, um ceticismo que existe à margem da conversão do movimento especulativo em sistema dotado de regras e formulações que constituiriam já afirmações e portanto um ponto de partida edificando um patamar fixo para a busca, como o mote socrático que Sanches considerou insuficiente:

Isto apenas foi o que eu, acima de tudo, procurei sempre, como agora faço, ver se encontrava em alguém para dizer com verdade que ele tinha sabido alguma coisa; mas em parte alguma o encontrei, a não ser naquele sábio e justo varão, Sócrates (embora também os chamados pirrônicos, académicos e cépticos, juntamente com Favorino, afirmassem o mesmo), o qual «uma só coisa sabia, e era – que não sabia nada». Só por essa afirmação o julgo eu doutíssimo, embora ela não satisfaça ainda por completo o meu espírito, porque mesmo isso, como as outras coisas, ele ignorava; mas, para afirmar mais fortemente que nada sabia, disse que só aquilo sabia, e por isso mesmo que não sabia nada, nada quis deixar-nos escrito. (SANCHES, 1999, pp. 74-75)

É este o núcleo preciso que o Eremita, tal como Soares, seguem, integrando nas suas conclusões uma noção que fora afirmada pelo próprio Francisco Sanches, pois a ideia de que a busca incessante pela verdade o conduzira a Sócrates e aos cépticos e, ainda assim, não estabilizara no encontro com a afirmação de insciência socrática obriga a que o seu percurso seja próprio de uma influência mas não de uma submissão doutrinária. Ultrapassando o mote socrático, uma afirmação dubitativa que não se parece estranhar a si própria e que portanto pode ser também convertida em crença, a lição de Sanches passa pela conversão do ceticismo em algo de natural e intrínseco ao próprio fluxo do pensamento e ao desassossego gerado pela busca da verdade e pela convicção de que esta nunca poderá ser alcançada plenamente.

A demarcação que no trecho do *Livro do Desassossego*, em 1931, se estabelece entre dois diferentes graus de compreensão do desconhecimento – o mais avançado dos quais atingindo o próprio sujeito e o «isto» que julga poder dar como conhecido, conduzindo-o a um outramento contínuo relativamente a todas as convicções possíveis, entre as quais as que desenvolve em cada momento – remete, neste texto, para a diferença entre sistemas assertivos, posturas cépticas e o superior ponto de vista que ultrapassa o próprio ceticismo. À polaridade entre os dois estados de consciência que apartam o homem comum do homem superior, emergindo como diferentes «passos» numa escala ascensional que parte da dúvida a respeito de tudo o resto e culmina na interrogação quanto ao que julgamos saber, corresponde neste conto uma hierarquia que separa o dogmatismo acrítico dos crentes incapazes da atitude dubitativa dos cépticos – que, tal como Sanches também sugere, se aproximam do tipo de postura socrática – e que es-

tabelece uma dicotomia interna que coloca no topo os cépticos que conseguem «estranhar a própria dúvida». Trata-se de uma espécie de supraceticismo, instaurador de uma dúvida ininterrupta, que faz dos cépticos e dos seus pontos de vista apenas mais uma etapa, ainda que já bastante avançada, num percurso que nunca conhecerá o seu desfecho. E que é um dos mais evidentes núcleos da condição do desassossego que, fixado numa obra com um título que para ele diretamente remete ou em muitos outros projetos que também derivam dele sem o designarem diretamente, acompanhou o percurso intelectual de Fernando Pessoa.

## Referências bibliográficas

### Livros pertencentes à biblioteca particular de Fernando Pessoa

CFP 1-65: HAECKEL, Ernst. *Les merveilles de la vie*. Paris: Librairie C. Reinvald Schleicher Frères, 1904.

CFP 1-130: ROBERTSON, John Mackinnon. *A short history of freethought: ancient and modern*. 2 vol. Londres: Watts and Co., 3rd edition revised and expanded, 1915.

CFP 1-172: EMERSON, Ralph Waldo. *Works of Ralph Waldo Emerson: essays, first and second series representative men. Society and solitud English traits. The conduct of life letters and social aims poems. Miscellanies embracing nature addresse and lectures*. 1st ed. Londres: George Routledge & Co., 1902.

CFP 8-235: *The Greek Anthology: in five volumes* (Vol. 2). Trad. N. R. Paton. Londres: William Heinemann, 1916-1917.

### Outros livros consultados

AAVV. IVe Centenaire de la Naissance de Montaigne. 1533-1933. *Conférences organisées par la ville de Bordeaux et catalogue des éditions françaises des Essais*. Bordéus: Delmas, 1933.

ANNAS, Julia e BARNES, Jonathan (eds.). *Sextus Empirius: Outlines of Scepticism*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2007.

ARNOLD, Matthew. *Essays By Matthew Arnold*. Londres, Nova Iorque, Humphrey Milford: Oxford University Press, 1914.

BARRETO, José. «Pessoa e Fátima: A Propósito dos Escritos Pessoaanos sobre Catolicismo e Política». In Jerónimo Pizarro (eds.). *O Guardador de Papéis*. Lisboa: Texto, 2009, pp. 219-281.

CARSON, Rob. *Digesting the Third: Reconfiguring Binaries in Shakespeare and Early Modern Thought*. University of Toronto unpub. diss., 2008.

FERNANDES, Ângela. *A ideia de humanidade na literatura do início do século XX*. Lisboa: Tinta-da-china, 2013.

FREITAS, Ana Maria. *O Fio e o Labirinto. A Ficção Policial na Obra de Fernando Pessoa*. Lisboa: Colibri, 2016.

LIMBRICK, Elaine. «Introduction». In Francisco Sanches. *That Nothing is Known*. Ed. Elaine Limbrick e Douglas F. S. Thomson. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, pp. 1-88.

LOPES, Óscar. *Ler e Depois*. Porto: Inova, 1969.

LOURENÇO, Eduardo. «Montaigne como lugar vazio da nossa cultura». In *Heterodoxias*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, pp. 455-562.

MENÉNDEZ E PELAYO, Marcelino. *Ensayos de crítica filosófica*. Madrid: Victoriano Suárez, 1918.

MONTAIGNE, Michel de. *Les Essais de Michel de Montaigne*. Ed. Pierre Villey. Paris: Presses Universitaires de France, 1978.

MOREIRA DE SÁ, Artur. *Francisco Sanches*. Lisboa: Edições SNI, 1948.

PASCAL, Blaise. *Entretien Avec de Saci sur Epictète et Montaigne*. Ed. M. Guyau. Paris: Delagrave, 1875.

PESSOA, Fernando.

\_\_\_\_\_. *Crítica. Ensaio, Artigos, Entrevistas*. Ed. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

\_\_\_\_\_. *Escritos sobre Génio e Loucura*. Ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa: INCM, 2006.

\_\_\_\_\_. *Prosa Íntima e de Autoconhecimento*. Ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

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

\_\_\_\_\_. *Eu Sou uma Antologia*. Ed. Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta-da-china, 2013a.

---

..... *Livro do Desassossego*. Ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china, 2013b.

---

..... *Sobre Fascismo, Ditadura Militar e Salazar*. Ed. José Barreto. Lisboa: Tinta-da-china, 2015.

---

..... *O Mendigo e outros Contos*. Ed. Ana Maria Freitas. Lisboa: Assírio & Alvim, 2016.

---

..... *Como Fernando Pode Mudar a Sua Vida*. Ed. Carlos Pittella e Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china, 2017.

---

ROMÃO, Rui Bertrand.

---

..... *Quid?: Estudos sobre Francisco Sanches*. Porto: Campo das Letras, 2003.

---

..... *A Apologia na Balança: a reinvenção do pirronismo na Apologia de Raimundo Sabunde de Michel de Montaigne*. Lisboa: IN-CM, 2007.

---

SANCHES, Francisco. *Obra Filosófica*. Ed. Pedro Calafate. Lisboa: IN-CM, 1999.

---

SEPÚLVEDA, Pedro e Uribe, Jorge. *O planeamento editorial de Fernando Pessoa*. Lisboa: IN-CM, 2016.

---

URIBE, Jorge. «Oscar Wilde, Educação e Teoria Aristocrática: um texto que era três». *Pessoa Plural*. Número 2 (2012). [http://www.brown.edu/Departments/Portuguese\\_Brazilian\\_Studies/ejph/pessoaplural/Issue2/PDF/I2A10.pdf](http://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/Issue2/PDF/I2A10.pdf) (consultado a 4 de abril de 2017).

---

ZENITH, Richard. «O Barbeiro, a Costureira, o Moço de Fretes e o Gato». In Steffen Dix e Richard Zenith (Eds.). *A Arca de Pessoa: Novos Ensaio*s. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2007, pp. 295-309.

### Comissão Científica

Arnaldo Saraiva  
Eduardo Lourenço  
Fernando Martinho  
José Blanco  
Richard Zenith

### Comissão Organizadora

Antonio Cardillo  
Mariana Gray de Castro  
Pedro Sepúlveda  
Clara Riso

### Organização

Casa Fernando Pessoa

