

28-30
NOV

Teatro Aberto · Lisboa



Casa
Fernando
Pessoa

CONGRESSO INTERNACIONAL

FERNANDO PESSOA

2013



Índice

Nota de publicação	4
Lista de participantes	6
Programa	8
Texto de abertura	16
Índice de comunicações	20
Notas biográficas	368

Nota de publicação

Nos dias 28, 29 e 30 de Novembro de 2013 realizou-se a terceira edição do Congresso Internacional Fernando Pessoa, organizado pela Casa Fernando Pessoa no Teatro Aberto, em Lisboa.

Informações sobre este programa, nomeadamente os resumos das conferências apresentadas, podem ser encontradas em:
www.congressointernacionalfernandopessoa.com

Neste documento publicam-se os textos que nos foram entregues pelos seus autores, resultantes dessas participações.

Lista de participantes

Conferencistas:

Aldous Eveleigh
Ana Luísa Amaral
Anna M. Klobucka
Antonio Cardillo
António Feijó
Bartholomew Ryan
Bernard McGuirk
Brunello Natale de Cusatis
Celeste Malpique
Eduardo Lourenço
Fabrizio Boscaglia
Fernando Cabral Martins
Fernando J. B. Martinho
Fernando Pinto do Amaral
Jerónimo Pizarro
Joana Matos Frias
José Barreto
José Paulo Cavalcanti Filho
José Gil
Kenneth David Jackson
Lélia Parreira Duarte
Luiz Ruffato
Maria Bochicchio
Manuela Parreira da Silva
Mariana Gray de Castro
Mariano Deidda
Orietta Abbati
Patricio Ferrari
Paulo Borges
Patrick Quillier
Piero Ceccucci
Richard Zenith
Rinaldo Gama
Roberto Vecchi
Steffen Dix
Susan Margaret Brown
Teresa Rita Lopes
Thomas Cousineau
Zbigniew Kotowicz

Moderadores:

Filipa Leal
Inês Fonseca Santos
José Carlos Vasconcelos
Maria Manuel Viana
Patrícia Reis
Rui Lagartinho

Programa



28 NOV

9H30

Recepção aos Congressistas

10H00

Sessão de abertura

com a Directora da Casa Fernando Pessoa, Inês Pedrosa, o Presidente da Junta de Freguesia de Campo de Ourique, Pedro Cegonho, e a Vereadora da Cultura da Câmara Municipal de Lisboa, Catarina Vaz Pinto.

10H30

Conferência de abertura:

Livro do Desassossego:
o romance possível (var.: impossível)

Richard Zenith

11H15

Pausa para café

11H30 - 12H30

Painel: Tudo na vida
é intervalo e passagem

José Gil

Cartografia de Afectos no Livro do Desassossego

Maria Manuela Parreira

Cartas não mandadas (ou cartas para não mandar)

Patrick Quillier

O feminino em Fernando Pessoa

INÊS FONSECA SANTOS · MODERAÇÃO

12H30

Debate

Pausa para almoço

14H30 - 15H30

Painel: *O perfeito não se manifesta*

J. Paulo Cavalcanti

O perfeito não se manifesta

Steffen Dix

A localização do sensacionismo: o modernismo genuíno de Pessoa numa perspectiva histórica e filosófica

Maria Bochicchio

“Contra factos é que há argumentos”: algumas questões de crítica textual em Álvaro de Campos.

JOSÉ CARLOS VASCONCELOS · MODERAÇÃO

15H30

Debate

15H45 - 16H45

Painel: *Pois que importa inventar o que não presta?*

Bernard McGuirk

Engenharia / bricolage. Naveg (N) ações ...

Ils ont changé ma chanson

Orietta Abbati

A poesia de Ricardo Reis entre pedagogismo e desistência.

Antonio Cardillo

O homem deve poder ver a sua própria cara

LEONOR XAVIER · MODERAÇÃO

16H45

Debate

17H00

Pausa para café

17H15 - 18H15

Painel: *Agir, eis a inteligência verdadeira*

Bartholomew Ryan

“Who’s there?”:

a Repetição de Pessoa e a Crise do Sujeito

Maria de Lurdes Sampaio

Ler com ou ler contra – e tudo muda de figura

Fabrizio Boscaglia

Fernando Pessoa e a cultura Árabe-Islâmica: de Al-Cossar a Omar Khayyam”

PATRÍCIA REIS · MODERAÇÃO

18H15

Debate

18H30

Apresentação do livro
Os Objectos de Fernando Pessoa,
2º volume da colecção *Acervo da Casa Fernando Pessoa*

21H30

Concerto de Mariano Deidda
– *Mensagem*

29 NOV

10H00 – 11H00

Painel: Narrei-me à sombra e não me achei sentido

Eduardo Lourenço

Teresa Rita Lopes

O Desassossego Pessoaano

Fernando Cabral Martins

O sujeito interseccionista

MARIA MANUEL VIANA · MODERAÇÃO

11H00

Debate

11H15

Pausa para café

11H30 – 12H30

Painel: A arte é o aperfeiçoamento do mundo exterior

Jerónimo Pizarro

Todo Pessoa no Desassossego

Mariana Gray de Castro

Sobre rios, romantismos e revisitações:

Lisbon Revisited (1926)

Piero Ceccucci

Eu, “o privilegiado da janela”.

A poética do olhar da janela em Fernando Pessoa.

RUI LAGARTINHO · MODERAÇÃO

12H30

Debate

Pausa para almoço

14H30 – 15H30

Painel: Sentir é criar

Thomas Cousineau

“Crianças, ainda tecendo auréolas germinantes”:

Mãos Ancestrais em O Livro do Desassossego

Lélia Parreira Duarte

Pintando a negatividade de Fernando Pessoa

Roberto Vecchi

Morfologia da sensação:

Pessoa e os espaços brancos do aforismo

PATRÍCIA REIS · MODERAÇÃO

15H30

Debate

15H45 – 16H45

Painel: A literatura é a maneira mais agradável de esquecer a vida

Joana Matos Frias

Transforma-se o espectador no próprio espectáculo:

Bernardo Soares e o seu “espectáculo sem enredo”

Kenneth David Jackson

In•sci•ente (arcaico): A arte e a ciência do não-saber

Patricio Ferrari

Pseudónimos, Heterónimos

e outras figuras literárias

FILIPA LEAL · MODERAÇÃO

16H45

Debate

17H00

Pausa para café

17H15 – 18H15

Painel: Saúdo todos os que me lerem

Anna Klobucka

Fernando Pessoa ativista queer:

Uma releitura de Antínous

Paulo Borges

Mistério trans-ontológico e transfiguração do mundo em Álvaro de Campos

Susan Brown

O Deus que dorme

RUI LAGARTINHO · MODERAÇÃO

18H15

Debate

21H30

Concerto: *Universus Ensemble*

30 NOV

10H00 – 11H00

Painel: A liberdade é a possibilidade do isolamento

Fernando J. B. Martinho

A liberdade segundo Campos

José Barreto

O nacionalismo liberal de Fernando Pessoa

Zbigniew Kotowicz

Alberto Caeiro – meditações pré-socráticas

RUI LAGARTINHO · MODERAÇÃO

11H00

Debate

11H15

Pausa para café

11H30 – 12H30

Painel: De tanto ser, só tenho alma

Rinaldo Gama

Alberto Caeiro e a poética da negação

Brunello de Cusatis

O Desassossego religioso de Fernando Pessoa

Celeste Malpique

A alma solitária de Fernando

no Livro do Desassossego

MARIA MANUEL VIANA · MODERAÇÃO

12H30

Debate

Pausa para almoço

14H30 – 15H30

Painel: E hoje é já outro dia

António Feijó

O homem que era nada

Luiz Ruffato

Fernando Pessoa, o outro

Fernando Pinto do Amaral

Sair de si, cair no outro

FILIPA LEAL · MODERAÇÃO

15H30

Debate

15H45 – 16H45

Painel: Só a arte é útil

Aldous Eveleigh

Desfile de Identidade

Marianno Deidda

A arte de musicar a poesia

Ana Luísa Amaral

Qualquer coisa de intermédio

INÊS FONSECA SANTOS · MODERAÇÃO

16H45

Debate

17H00

Pausa para café

18H00

Entrega da **Ordem do Desassossego**

19H00

Leitura d' *Ultimatum* de Álvaro de Campos por Diogo Dória

19H40

Encerramento

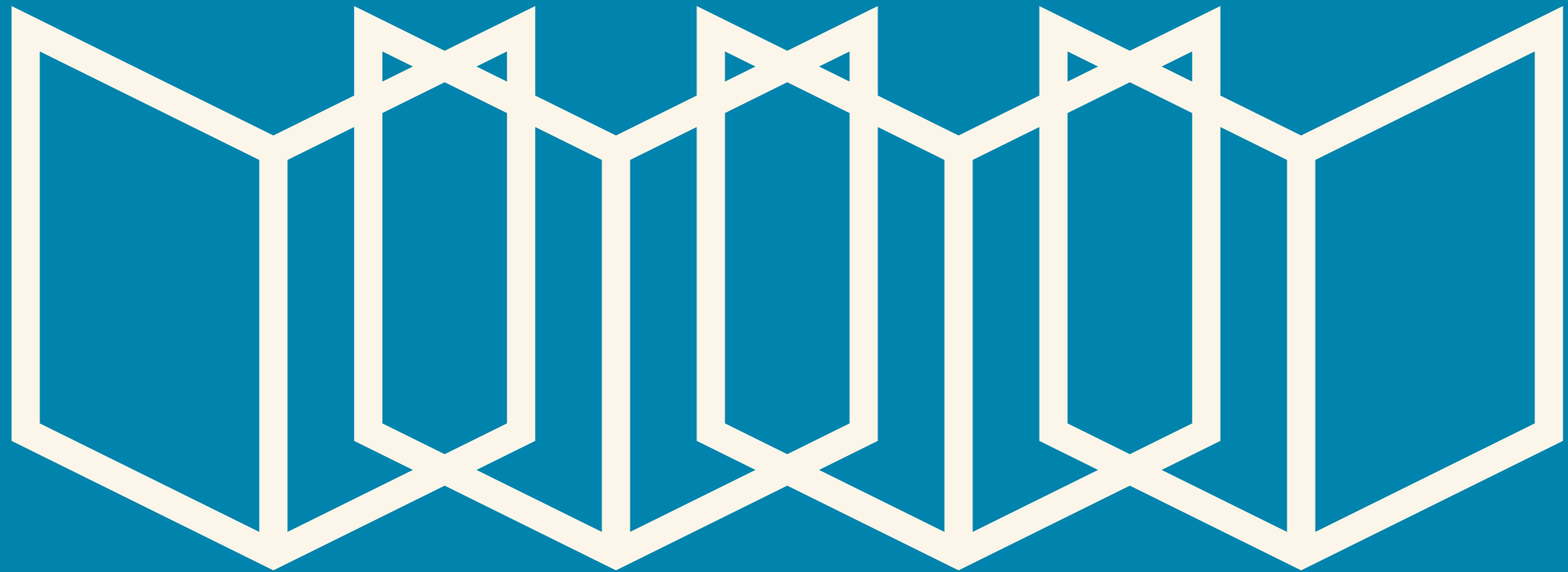
Texto de abertura

Venha à manifestação do desassossego!

Quando se celebram os 125 anos do autor de *Livro do Desassossego*, a Casa Fernando Pessoa reúne mais de quarenta investigadores, críticos, tradutores e criadores de variados países que encontram neste escritor universal alento e inspiração para os seus percursos académicos ou artísticos. Pensamos que a vocação essencial da Casa onde o Poeta viveu os seus derradeiros quinze anos e onde se lê a sua Biblioteca Pessoal é a de promover o encontro entre toda a espécie de leitores da sua obra, e estimular o estudo e a criação a partir dela. A eternidade de um autor constrói-se num diálogo efectivo, activo, profundo, com os seus textos. Por isso lançámos, em 2008, este Congresso de contornos transdisciplinares e informais. Esta é a terceira edição, e a mais participada. Realizamo-la uma vez mais no Teatro Aberto, um teatro de auspicioso nome que tem realizado um trabalho a todos os títulos notável na afirmação da dramaturgia de expressão portuguesa. Contamos com o entusiasmo das entidades que nos têm apoiado, bem como dos congressistas convidados, para conseguirmos que este Congresso continue a crescer. Lisboa merece acolher regularmente os amantes de Pessoa. Sejam bem-vindos. E que este seja um encontro transformador.

Inês Pedrosa (directora Casa Fernando Pessoa 2008-2014)

Comunicações



Índice de comunicações

«Ut Melius Quicquid Erit Pati». A Poesia de Ricardo Reis entre Pedagogismo e Desistência Orietta Abbati 24	«Children Still Weaving Budded Aureoles': Ancestral Hands in <i>The Book of Disquiet</i> » Thomas Cousineau 154
Qualquer coisa de Intermédio Ana Luísa Amaral 40	O Desassossego Religioso de Fernando Pessoa Brunello Natale de Cusatis 164
Sair de si, cair no Outro Fernando Pinto do Amaral 42	A Localização do Sensacionismo: O Modernismo Genuíno de Pessoa numa Perspectiva Histórica e Filosófica Steffen Dix..... 172
Nacionalismo Liberal e Fernando Pessoa José Barreto 44	Pintando a Negatividade de Fernando Pessoa Lélia Parreira Duarte 174
«Contra Factos é que há Argumentos»: Algumas Questões de Crítica Textual em Álvaro de Campos Maria Bochicchio 58	Modern Art in Pessoa's Life Aldous Eveleigh 192
Mistério Trans-Ontológico e Transfiguração do Mundo em Álvaro de Campos Paulo Borges..... 70	“O Homem que era Nada” António Feijó..... 198
Fernando Pessoa e a Cultura Árabe-Islâmica: de Al-Cossar a Omar Khayyam Fabrizio Boscaglia..... 80	Pseudónimos, Heterónimos e outras Figuras Literárias Patricio Ferrari..... 200
O Deus que dorme Susan Brown 96	Transforma-se o Espectador no próprio Espectáculo: O Desassossego Fílmico de Fernando Pessoa Joana Matos Frias 202
O Homem deve poder ver a sua Cara António Cardiello..... 112	Alberto Caeiro e a Poética da Negação Rinaldo Gama 220
Sobre Rios, Romantismos e Revisitações: «Lisbon Revisited (1926)» Mariana Gray de Castro 114	Cartografia de Afectos no Livro do Desassossego José Gil 226
O Perfeito não se Manifesta José Paulo Cavalcanti Filho..... 124	«Ins•ci•en•te (<i>Arcaico</i>): A Arte e a Ciência do Não-Saber» Kenneth David Jackson 228
Eu, «O Privilegiado da Janela». A Poética do Olhar da Janela em Fernando Pessoa Piero Ceccucci..... 140	

«Fernando Pessoa Ativista <i>Queer</i> : Uma Releitura do ‘Antinous’» Anna M. Klobucka.....	236	Cartas não mandadas (Ou Cartas para não mandar) Manuela Parreira da Silva.....	334
Alberto Caeiro – Presocratic Meditations Zbigniew Kotowicz.....	246	Morfologia da Sensação: Pessoa e os Espaços Brancos do Aforismo Roberto Vecchi.....	344
Desassossegos Pessoaanos Teresa Rita Lopes.....	256	<i>Livro do Desassossego</i> : O Romance Possível (Var.: Impossível) Richard Zenith	352
Outra vez te revejo Eduardo Lourenço	264		
A Alma Solitária de Fernando no «Livro no Desassossego» Celeste Malpique.....	266		
Engenharia/Bricolage Naveg(N)Ações... Ils ont changé ma chanson Bernard McGuirk	274		
A Liberdade, segundo Campos» (1929-1930) Fernando J. B. Martinho.....	282		
O Interseccionismo como Vector de <i>Orpheu</i> Fernando Cabral Martins.....	290		
Muitos Desassossegos Jerónimo Pizarro	300		
O Feminino em Fernando Pessoa Patrick Quillier.....	316		
«Who’s There?»: A Crise e a Repetição do <i>Eu</i> em Fernando Pessoa Bartholomew Ryan	318		
O Homem que tinha Urgência de Viver Luiz Ruffato	330		

«Ut Melius Quicquid Erit Pati»¹. A Poesia de Ricardo Reis entre Pedagogismo e Desistência

Orietta Abbati

Universidade de Turim

(Este texto foi escrito segundo o Novo Acordo Ortográfico de 1990, por opção da autora)¹

¹ «Quanto melhor é suportar o que será», HORÁCIO, «Ode XI», in *Libro I*.

Na encenação pessoana do «drama em gente», o heterónimo Ricardo Reis, segundo discípulo do mestre Caeiro, ainda que já prefigurado anteriormente na aparição do autor de *O Guardador de Rebanhos* no conhecido «dia triunfal»², desempenha um papel «enganosamente» circunscrito e claro, construído na base do preceito caeiriano. Ou seja, mantendo-nos fiéis às próprias palavras de Ricardo Reis, se Alberto Caeiro representa «a reconstrução do sentimento pagão», o autor das odes encarrega-se da reconstrução da estética pagã. A eficaz expressão, com que Pessoa enquadra sinteticamente a figura do heterónimo nascido no Porto, definindo-o como um «Horácio grego que escreve em português», por si só parece traçar confins bem definidos para o seu campo estético-poético: na margem menos mediterrânica do continente europeu apareceu o poeta símbolo da antiguidade clássica, a síntese mais glacial e límpida de uma inteira civilização, cujo desaparecimento foi o resultado nefasto da afirmação do «cristismo».

Basta ler as arcaizantes odes de Reis para entrar, não sem uma sensação de estranheza, num mundo poético aparentemente descontextualizado, a séculos de distância dos fermentos das vanguardas do século XX, facto que acaba por testemunhar e, ainda mais, confirmar a surpreendente capacidade de Pessoa se movimentar em simultâneo nos âmbitos estéticos e estilísticos por sua vez distantes entre si e colocados em oposição um com o outro. Álvaro de Campos, de resto, é disto a prova mais vívida e estimulante.

Não será necessário recordar como a poesia de Ricardo Reis, embora com menor frequência, se tenha de imediato oferecido para análise dos estudiosos, atraídos precisamente pelo seu estilo clássico e explicitamente imitativo do poeta latino, cuja presença no texto reisiano emerge muito para lá de uma evidente quanto previsível relação intertextual³.

Contudo, o levantamento pontual e sempre rico de linhas de reflexão dos elementos clássicos nas odes de Ricardo Reis, se por um lado confirma as palavras de Álvaro de Campos, quando afirma que «Reis tem a frieza de um belo túmulo ou de um maravilhoso rochedo sem sol nem onde haver musgos»⁴, por outro não

² Referências a Ricardo Reis aparecem em vários textos de Fernando Pessoa. O próprio autor conta, na conhecida carta sobre a génese dos heterónimos, dirigia a Adolfo Casais Monteiro, como «Aí, por 1912, salvo erro (que nunca pode ser grande), veio-me à ideia de escrever uns poemas de índole pagã. Esbocei umas coisas em verso irregular (não no estilo Álvaro de Campos, mas num estilo de meia regularidade), e abandonei o caso. Esboçara-se-me, contudo, numa penumbra mal urdida, um vago retrato da pessoa que estava a fazer aquilo. (Tinha nascido, sem que eu soubesse, o Ricardo Reis).» Outra referência a Reis aparece num documento datado de 1915, em que se pode ler: «O Dr. Ricardo Reis nasceu dentro da minha alma no dia 28 de janeiro de 1914, pelas 11 horas da noite.» PESSOA, F. *Teoria da Heteronímia* (ed. de F. Cabral Martins e R. Zenith), Lisboa: Assírio & Alvim, 2012, p. 277 e p. 301.

³ É obrigatório citar o estudo circunstanciado, ainda que limitado a algumas poesias, de PEREIRA, H. da Rocha, *Reflexos Horacianos nas Odes de Correia Garção e Fernando Pessoa (Ricardo Reis)*, Porto: 1958.

⁴ CAMPOS, Á. de. «Notas para a recordação do meu mestre Caeiro», PESSOA, F., *op. cit.*, p. 320.

obscrece, pelo contrário, deixa intacta a percepção de uma poesia que, mesmo construída sobre um pilar antigo, sentimos como moderna, ou seja, apercebemo-nos de que «esse fundo comum cristalizou em composições absolutamente novas»⁵. A tensão entre a que Campos definiria como «gaiola» formal da poesia e a força nela encerrada, ou, para recorrer ainda às palavras do engenheiro, «o conteúdo emotivo e intelectual» da poesia de Reis configura-se como elemento constante, cuja distribuição varia na construção do percurso poético das odes, deixando entrever uma diferente intensidade, articulada através do uso mais ou menos frequente de pontuais referências à poesia latina, que vão da citação linear ao emprego de construções e lexemas da língua de Horácio. Enfim, o mundo clássico, com as suas representações míticas e presenças divinas, tiradas da tradição horaciana, com Ricardo Reis, longe de ser um mero exercício de arte poética, contém, às vezes de forma oblíqua, o núcleo central da reflexão pessoal, como a busca de um sentido para a existência, a ânsia de conhecimento, o mergulhar no mistério, nunca abandonados, que aqui se vai desenvolvendo e revelando gradualmente.

A imitação formal, reforçada pelo uso sábio de latinismos distribuídos no verso, implica em si mesmo a assunção de alguns temas caros ao poeta latino e do pensamento nele expresso, tanto que podemos ler num texto em prosa atribuído ao irmão de R. Reis, Frederico: «Resume-se num epicurismo triste toda a filosofia da obra de Ricardo Reis»⁶. De facto, verificado que Ricardo Reis da poesia de Horácio privilegia a lírica intimista, o heterónimo encontra nela um modelo sobre o qual «esculpir» os seus versos, nos quais parecem dominar a necessidade de uma aceitação «estica da vida», a «aurea mediocritas», o elogio do «carpe diem», que para o Horácio português se torna literalmente «colhe o dia», não na marca de uma fictícia quanto improvável reconstrução do paganismo, mas como forma disciplinada de controle da pulsão que empurra o ser consciente para o abismo insondável da existência, no fundo da qual encontrará o nada. Isto a partir da ideia de que, citando o próprio Ricardo Reis:

«O que é comum a toda a moral pagã, seja qual for, visa um fim humano, a organização da pessoa humana, não a transcendência dela. A moral pagã é portanto uma moral de orientação e de disciplina, ao passo que a moral cristã é uma moral de renúncia e de desapego»⁷.

5 PEREIRA, H. da Rocha. Op. cit., p. 10.

6 REIS, R., Prosa, ed. M. Parreira da Silva, Lisboa: Assírio & Alvim, 2003, p. 280.

7 Ibid., p. 88.

Tendo em conta estes conceitos, Reis/Pessoa, atribui à moral epicurista «[...] a tendência para a felicidade pela harmonização de todas as faculdades humanas [...]»⁸, enquanto cabe à moral estoica subordinar as «qualidades inferiores do espírito às superiores, mas superiores e humanas».

Assenta portanto, também sobre esta base, a escrita poética arcaizante de Ricardo Reis, que metaforicamente se torna eixo central da reconstrução e reafirmação das superiores qualidades humanas. Isto faz com que não apareça contraditória uma escolha que, embora leve muito longe da contemporaneidade os elementos formais da poesia deste heterónimo, nunca esquece o objetivo irrenunciável de Fernando Pessoa ao instituir-se como o tal «supra Camões», ou seja, como reconstrutor de uma civilização e de uma literatura sob o signo de Portugal⁹. De resto, já numa longa carta, enviada em 19 de janeiro de 1915 a Armando Côrtes-Rodrigues, Pessoa revela quase como obsessiva mas imprescindível a própria tarefa, ao ponto de lhe confessar: «[...] fazer arte, parece-me cada vez mais importante coisa, mais terrível missão – dever a cumprir arduamente, monasticamente, sem desviar os olhos do fim criador-de-civilização de toda a obra artística»¹⁰.

De facto, a disciplina, que para Ricardo Reis constitui «a única deusa ética dos estoicos, [...] que é a base real das doutrinas éticas do paganismo»¹¹ aparece nas primeiras odes publicadas, como proposta e solicitação a seguir, desempenhando quer a função salvadora da poesia como sinal de equilíbrio e permanência num tempo e num mundo que fogem, quer uma função pedagógica através da qual (re)encontrar aquela calma e aquele estoicismo, ainda que, afirma Reis, dando pleno crédito à sua desilusão e consciência do fingimento proposto, «(...) não são coisas que se parecem com a calma antiga e o estoicismo grego»¹².

Não é certamente casual na série de odes publicadas no número 1 de *Athena*, a primeira, composta em 1921, que diz:

8 Ibid., p. 88.

9 Ver o conhecido artigo de PESSOA, F. «A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada», publicado n'A *Águia*, nº 4, 2ª série, abril de 1912.

10 PESSOA, F., *Correspondência 1905-1922*, ed. M. Parreira da Silva, Assírio & Alvim, 1999, p. 141.

11 REIS, R. *Prosa*, cit., pp. 88-89.

12 Ibid., p. 172.

«Seguro assento na coluna firme
Dos versos em que fico,
Nem temo o influxo inúmero futuro
Dos tempos e do olvido;
Que a mente, quando, fixa, em si contempla
Os reflexos do mundo,
Deles se plasma torna, e à arte o mundo,
Cria, que não a mente.
Assim na placa o externo instante grava
Seu ser, durando nela.»

Encerrado na estrutura latinizante desta ode, está presente, de facto, o *topos* horaciano da função da poesia como defesa contra a ação de rapina do tempo, que no futuro é sinónimo de morte, ao qual contrapor a certeza, «firme», do instante «gravado na pedra» do verso, capaz de assegurar a imortalidade ao poeta que se torna também «doador de imortalidade»¹³. Poesia, pois, como antídoto à «atra cura», a angústia da morte, presente em Horácio e que Reis transfigura magistralmente nesta ode, fazendo dela, num certo sentido, o manifesto, o melhor, a *mise en abîme* da série publicada. A rebuscada complexidade de uma arcaizante sintaxe revela, facto não menos secundário, a consciência da novidade de tal poesia nos anos vinte, e sobretudo mostra a capacidade de reconstrução daquela «Ars Poetica», como disciplina das palavras com que salvaguardar e dominar «o conteúdo emotivo e intelectual» que também Reis, como nota Álvaro de Campos, demonstra ter. Neste aspeto, com certeza o poema VII que recita:

«Ponho na altiva mente o fixo esforço
Da altura, e à sorte deixo,
E as suas leis, o verso;
Que quando é alto e régio o pensamento,
Súbdita a frase o busca
E o scravo ritmo o serve.»

Revela a sua função metapoética, ao fazer-se eco do primeiro.

A frieza escultória das odes de Reis, neste sentido eleva ao grau extremo tal disciplina, no jogo do «drama em gente», mas sob a fria eloquência, aquela «febre de além» que parece dormente, se revelará de modo claro nas odes, no seu aspeto mais renunciatório e niilista. Todavia, antes deste ou às vezes de forma simultânea, a ideia de disciplina estoica é frequentemente expressa através de uma poesia de tipo gnómico ou sentencioso, com o uso de máximas e preceitos,

13 Cf. TRAINA, Alfonso. «Introduzione a Orazio», *Odi ed Epodi*, BUR, Milão: 2013, p. 27.

«Só de aceitar tenhamos a Ciência» (IV), voltados para a construção de uma pedagogia da essência do existir, que Reis reparte entre as suas musas femininas ou um interlocutor imaginário, condensando nos seus versos «uma filosofia toda», para usar as palavras de Alberto Caeiro, como recita a ode XVII:

«Não queiras, Lídia edificar no espaço
Que figuras futuro,
(...)
Cumpre-te hoje, não sperando.
(...)
Não te destines, que não és futura...»

Tratar-se-ia, pois, de reativar as funções parenética e performativa dominantes nas odes de Horácio, que aqui Ricardo Reis adota, amplificando-lhes o efeito anacrónico no plano formal, como tal aparece uma das inúmeras transfigurações alegóricas da morte, transformada no «regaço insaciável da pátria de Plutão» (XX).

Se se considerar o conjunto das vinte odes publicadas no primeiro número de *Athena*, não se pode não notar uma exemplar disposição da sequência das composições. Nessas, está presente o paradigma da filosofia estoico-epicúrea, filtrada através do poeta venusino, quando cada ode constitui uma pequena lição ética sobre como aceitar a existência, sem aspirações de riqueza ou de glória, sabendo que o tempo devorará rapidamente todos os momentos. Portanto, a primeira norma é a de se fazer fingidamente inocente e gozar um só dia como se fosse uma vida inteira, como o poeta exorta Lídia, através da metáfora das «volucres rosas». De resto, nestas composições estão presentes todas as figuras femininas horacianas, Lídia, Cloe e Nera, as quais, mais que referentes afetivos, aparecem aqui como ideais discípulas, instruídas para aprender um preceito fundado na parcimónia das coisas e dos sentimentos.

«Prazer, mas devagar, Lídia, que a sorte àqueles não é grata que lhe das mãos arrancam» (XIX).

A coesão temática da recolha é também extraordinariamente evidenciada por um superabundante e constante uso de latinismos, como «marcenda», «volucres», «depredando», «atro», este último adjetivo usado por Horácio quase de modo exclusivo; da riqueza de referências a *topos* da cultura clássica, como o rio Stige, a cidade de Tebas, a ilha de Lesbos, as divindades, como Neptuno, Plutão, as figuras míticas, a de Ulisses, as ninfas e faunos, e aos grandes poetas da antiguidade, Homero, Píndaro, etc., engastados em versos construídos imitando a sintaxe latina.

Tudo isto torna mais preciosas as vinte odes que figuram em *Athena*, fixando-lhes a peculiaridade e a distância da poesia «objetiva», quanto aparentemente primitiva de Alberto Caeiro. De certo modo, o efeito de acumulação de elementos clássicos confere à recolha a valência de *summa* pessoana da estética neopagã de que Ricardo Reis se encarregou, escrevendo composições extraordinárias que, não obstante ou graças ao manto de classicismo que a todas se estende, revelam que sob «o maravilhoso rochedo sem sol» pulsa toda a inquietação de um poeta consciente da gravidade e do mistério da existência.

Todavia, o discurso enriquece-se com interessantes estímulos, se olharmos, onde for possível, à sequência de composições das muitas odes e poesias que acompanharam a atividade do heterónimo até ao último ano da vida de Pessoa.

Sabemos que o ano de 1914 não só foi o ano do nascimento oficial dos heterónimos, mas também um ano muito fecundo para Ricardo Reis¹⁴.

Em particular, uma das suas composições daquele ano, de entre as mais conhecidas, «Mestre são plácidas/todas as horas» oferece a oportunidade de observar a interação do discípulo acabado de aparecer com os seus mestres, Alberto Caeiro e o poeta latino Horácio. Nesta extraordinária poesia, Reis consegue harmonizar os seus ensinamentos, fazendo-nos entrever o futuro percurso a seguir. Trata-se de uma poesia-bívio, na qual a ligação a Caeiro e a adoção dos princípios da sua poética são as premissas necessárias para a elaboração mais intelectualizada e arcaizante das futuras odes.

«Mestre, são plácidas
Todas as horas
Que nós perdemos.
Se no perdê-las,
Qual numa jarra
Nós pomos flores.

Não há tristezas
Nem alegrias
Na nossa vida.
Assim saibamos,
Sábios incautos,
Não a viver,

Mas decorrê-la,
Tranquilos, plácidos,
Tendo as crianças
Por nossas mestras,
E os olhos cheios
De Natureza...
.....

Não vale a pena
Fazer um gesto.
Não se resiste
Ao deus atroz
Que os próprios filhos
Devora sempre.

Colhemos flores.
Molhemos leves
As nossas mãos
Nos rios calmos,
Para aprendermos
Calma também.

Girassóis sempre
Fitando o sol,
da vida iremos
Tranquilos, tendo
Nem o remorso
De ter vivido.»

¹⁴ Contam-se 28 odes e uma dezena de rascunhos de poesias ou primeiras versões das odes publicadas na *Athena*. Cf. REIS, Ricardo. *Poesia* (Pós-fácio). Ed. M. Parreira da Silva, Lisboa: Assírio & Alvim, 2000, p. 228.

Dir-se-ia que esta poesia mostra um estado de graça absoluta, em que o delicado diálogo em voz baixa entre Caeiro e Reis flui sem cesuras, e, como numa passagem de testemunho discreta e confiante, ao lado do primeiro mestre perfila-se a figura de Horácio¹⁵.

Claro, tudo isto faz também parte da encenação pessoana, mas aqui podemos tocar com a mão o quanto das páginas muitas vezes contraditórias e tortuosas da prosa, com a qual Pessoa constrói as suas teorias estético-literárias, se produz depois agilmente a poesia: uma poesia sublime e envolvente, apesar da complexidade discursiva de que está imbuída.

A maior parte das odes e poesias que se seguem são todas exemplarmente construídas à maneira dos clássicos, mas logo começa a aflorar aquele «fundo de angústia moderna», para utilizarmos as palavras de Eduardo Lourenço¹⁶, que, acentuando e ultrapassando o véu de melancolia que sempre investe e declina, em geral, a poesia clássica e a horaciana, em particular, nos anos seguintes tenderá a transbordar e a fazer vacilar aquela bela gaiola protetora e tristemente consolatória da disciplina estoico-espícuera, a mostrar a falácia e a impossibilidade da *ataraxia*, facto que envolve igualmente o plano da expressão e da linguagem.

Já nas poesias de 1914 e dos anos imediatamente a seguir, o pedagogismo de Reis começa a perder a sua eficácia baseada no fingimento do credo nos deuses pagãos. Como diz a conhecida poesia:

«Só esta liberdade nos concedem
Os deuses: submetermo-nos
Ao seu domínio por vontade nossa.
Mais vale assim fazermos
Porque só na ilusão a liberdade existe.

Nem outro jeito os deuses, sobre quem
O eterno fado pesa,
Usam para seu calmo e possuído
Convencimento antigo
De que é divina e livre a sua vida.»

15 Ao poeta Horácio, Ricardo Reis refere-se explicitamente, como também faz Álvaro de Campos para com os seus mestres Alberto Caeiro e Walt Whitman em dois importantes poemas, num poema de 1923, cujos primeiros verso recitam:
«Quero versos que sejam como jóias / Para que durem no porvir extenso / E os não macule a morte / Que em cada coisa a espreita, / [...] Sob o vedado sol, e, te lembrando, / Bebo, imortal Horácio, / Supérfluo, à tua glória...» reincidindo sobre o tema presente na primeira ode publicada em *Athena*.

16 LOURENÇO, E. «Ricardo Reis ou o inaccessível paganismo». *Pessoa Revisitado, Leitura Estruturante do Drama em Gente*. Lisboa: 4ª ed. Gradiva, 2013, p. 53.

Estamos já defronte ao desmascarar e à negação da instância suprema das divindades, sobre as quais «o eterno fado pesa», facto que na verdade deixa transparecer outro nível não menos central na reflexão de Pessoa, ou seja, a sua vertente ocultista, atrás da qual a grande dúvida e a incontornável interrogação sobre a busca de um sentido, sobre o desvendar do mistério vão-se avultando, tanto que com razão se poderia afirmar que Ricardo Reis «é o apagador dos deuses»¹⁷.

O progressivo apagamento de qualquer credo, embora fictício, implica uma radicalização daquela advertência à parcimónia e à moderação que conduzirá a uma forma de pedagogia marcada cada vez mais pela negatividade, sintetizável na total e altiva abstinência da vida, magistralmente encerrada nos versos «Sente ao sol. Abdica/e sê rei de ti próprio». Aliás, escrita no mesmo dia, uma outra ode reitera este conceito, quando lemos:

«Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo,

E ao beber nem recorda
Que já bebeu na vida,
Para quem tudo é novo
E imarcescível sempre.

.....

E ele espera, contente quasi e bebedor tranquilo,

E apenas desejando
Num desejo mal tido
Que a abominável onda
O não molhe tão cedo.»

Esta máxima de sabedoria parece, contudo, contradizer, ou melhor inverter quanto escreverá depois Pessoa sempre na mesma carta acima citada para Côrtes-Rodrigues, em que, empregando quase as mesmas palavras do verso, assim considera que tenha de ser a postura sua e de quem queira dedicar-se à arte: «Outra atitude não pode ter para com a sua própria noção-do-dever quem olha religiosamente para o espectáculo triste e misterioso do Mundo»¹⁸. O contentamento para com «o espectáculo do mundo», que constitui o primeiro verso do poema, ao contrário de quanto possa aparecer, revela-se assim, na perspectiva do percurso poético construído por Ricardo Reis, como a outra face da mesma moeda; uma inversão só aparente que, ao assumir a pedagogia epicurista, mostra, de uma maneira amarga, embora ironicamente, ainda mais o seu âmago disfórico.

17 BALSÓ, J. *Pessoa entre a Terra Nula e o Céu que não Existe*. Lisboa: Instituto Piaget, 2006, p. 214.

18 PESSOA, F. *Correspondência 1905-1922*. cit., p. 141.

Aqui, é claro que a consciência da «*brevitas vitae*», sobre a qual se apoia o preceito da abstinência do agir, começa a tornar-se imagem da profunda e irredutível verdade que inquieta Pessoa, ou seja «ser consciente é ser infeliz»¹⁹. Ele, doente incurável daquela «dor de pensar», não pode sair desta verdade ontológica que o faz emergir numa visão essencialmente niilista da existência.

Num número cada vez maior de odes e poesias, a abdicação, a desistência, a indiferença, tornam-se com efeito temas centrais que atingem o seu ponto de expressão máxima com a longa composição *Os Jogadores de Xadrez*, onde lemos:

«[...]

O que levamos desta vida inútil

Tanto vale se é

A glória, a fama, o amor, a ciência, a vida,

Como se fosse apenas

A memória de um jogo bem jogado

E uma partida ganha

A um jogador melhor.

A glória pesa como um fardo rico,

A fama como a febre,

O amor cansa, porque é a sério e busca,

A ciência nunca encontra,

E vida passa e dói porque o conhece...

O jogo do xadrez

Prende a alma toda, mas perdido, pouco

Pesa, pois não é nada.»

No enredo esteticamente extraordinário de estilo e temas bebidos do mundo clássico, o culto da abstinência, da indiferença, convertem-se em alegoria do nada que constitui a essência da vida. Deste modo, a atitude de altiva e orgulhosa abdicação, o xadrez, «[...]o jogo predileto dos grandes indiferentes», longe de representarem a egoística determinação de se subtrair à existência, paradoxalmente, em Ricardo Reis, encarna o que resta da dolorosa e profunda busca do sentido de tudo, após ter entrado no abismo mais impenetrável da consciência. «No ergástulo de ser quem sou», como escreve numa das últimas odes.

¹⁹ LOURENÇO, E. *ibid.*, p. 52.

Esta tendência, indagada com lucidez por Eduardo Lourenço²⁰ agudiza-se sobretudo nas odes compostas nos anos vinte. De resto, isto aparece, embora de uma maneira oblíqua, também na ode dedicada ao poeta latino²¹, onde no último verso «Bebo, imortal Horácio, / Supérfluo, à tua glória...», o adjetivo «supérfluo» deixa entrever a lúcida consciência de Ricardo Reis de se querer deter à superfície do abismo, por ele sempre visto e sentido, e que, ironicamente, aqui ignora, fingindo-se adepto do poeta venusino.

Continuando embora a seguir o rasto de Horácio, o léxico agora simplifica-se, lentamente o mundo clássico tende a afastar-se, para dar lugar a palavras que parecem convocar intratextualmente o Pessoa ortónimo, como nestes versos:

«Não quero recordar nem conhecer-me.

Somos demais se olhamos em quem somos.

Ignorar que vivemos

Cumprir bastante a vida.»

Mas nota-se também uma reaproximação a Alberto Caeiro, numa ode de 1932 que diz:

«Para que complicar inutilmente,

Pensando, o que impensado existe? Nascem

Ervas sem razão dada

Para elas olhos, não razões, são a alma.

Como através de um rio as contemplemos.»

Aqui o percurso da escrita poética de Ricardo Reis parece evidente, ao mostrar o reencontro com o seu mestre tão fingido como ele próprio, e ao afirmar, por conseguinte, uma geometria circular, lucidamente pensada para o «drama em gente».

De facto, toda a montagem arcaizante parece ter esgotado a sua própria tarefa. O manto de classicismo com que Ricardo Reis tinha coberto e regelado a angústia insuprimível rompe-se e deixa fluir o drama não resolvido do existir, que nas últimas odes se transforma na obsessiva e assediante ideia da «finitudo» e da morte, como única verdade, e da impotência do homem, sobre o qual pesa um destino imperscrutável: «Aguardo, equânime, o que não conheço –/ meu futuro e o de tudo. /No fim tudo será silêncio, salvo /onde o mar banhar nada.»

²⁰ *Ibid.*

²¹ Ver nota nº 14.

Como afirma Eduardo Lourenço, «é por demais claro que o jogo interior do primeiro Reis está terminado»²². Também Ricardo Reis, como Álvaro de Campos, tira a máscara da abdicação e, com um ímpeto calmo, oxímoro que bem traduz a cada vez mais precária linha de confim entre a sua aceitação estoico-epicúrea da realidade e a lúcida consciência da irrealidade do tudo, escreve, já em 1927, a extraordinária ode, cujos versos iniciais de sabor sentencioso, ainda que velados de melancolia, não permitem réplicas: «Nada fica de nada. Nada somos.» A única realidade que nos é concedida é o fingimento, ou melhor, a irrealidade, como também triste mas implacavelmente repetem os versos finais: «Somos contos, contando contos, nada».

Neste percurso inverso ao da separação heteronímica, Ricardo Reis parece dissipar-se e fundir-se, depois de ter reencontrado também Alberto Caeiro, com o seu criador, quando escreve a sua última ode, a 13 de novembro de 1935:

«Vivem em nós inúmeros;
Se penso ou sinto, ignoro
Quem é que pensa ou sente.
Sou somente o lugar onde se sente ou pensa.

Tenho mais almas que uma.
Há mais eus do que eu mesmo.
Existo todavia
Indiferente a todos.
Faço-os calar: eu falo.

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

Foi necessário a Ricardo Reis completar uma viagem provocatoriamente anacrónica, entre advertências, sentenças e máximas da antiga sabedoria, imitada pelos deuses, ter seguido os ensinamentos de Epicuro e Séneca, para voltar então em Fernando Pessoa, e poder-nos dizer que o espaço e o tempo, as pessoas, estão todos na sua cabeça e que só na escrita está a realidade. Realidade que para Pessoa só tem sentido na arte porque, como escreveu na apresentação da *Athena* «[...] elevar é o fim da suprema [arte]. Por isso toda a arte superior é, ao contrário das outras duas, [a ínfima e a média] profundamente triste.

²² *Ibid.*, p. 66.

Elevar é desumanizar, e o homem se não sente feliz onde se não sente já homem. É certo que a grande arte é humana; o homem, porém, é mais humano que ela. Ainda por outra via a grande arte nos entristece. Constantemente ela nos aponta a nossa imperfeição. [...] É por isto que os gregos, pais humanos da arte, eram um povo infantil e triste. E a arte não é por ventura mais, em sua forma suprema, que a infância triste de um deus futuro, a desolação humana da imortalidade pressentida»²³.

Está certo que em Fernando Pessoa tudo isto deve ter sentido na sua pessoa e que, ao criar Ricardo Reis, conseguiu realizar o próprio anacrónico, mas poeticamente elevado, encontro com os deuses.

²³ PESSOA, Fernando. *Athena*, V. I, nº 1, 1924, p. 8. [L'ortografia della citazione é stata attualizzata. N.d.a.]

Referências Bibliográficas

BALSO, Judith. «Pessoa entre a terra nula e o céu que não existe». Lisboa: Instituto Piaget, 2006, p. 214.

CAMPOS, Álvaro de. «Notas para a recordação do meu mestre Caeiro». In Fernando Pessoa, *op. cit.*, p. 320.

HORÁCIO. «Ode XI». «Quanto melhor é suportar o que será». In Libro I.

LOURENÇO, Eduardo. «Ricardo Reis ou o inacessível paganismo». In Eduardo Lourenço, *Pessoa Revisitada, Leitura Estruturante do Drama em Gente*. Lisboa: 4ª ed., Gradiva, p. 53.

PEREIRA, H. da Rocha. «Reflexos Horacianos nas Odes de Correia Garção e Fernando Pessoa» (Ricardo Reis), Porto: 1958.

PEREIRA, H. da Rocha, *op. cit.*, p. 10.

PESSOA, Fernando. «Athena». V.I ,n.º 1, 1924, p. 8.

PESSOA, Fernando. «Correspondências 1905-1922», cit., p. 141.

PESSOA, Fernando. «Correspondências 1905-1922», ed. Manuela Parreira da Silva, Assírio & Alvim, 1999, p. 141.

PESSOA, Fernando. «A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada», in *A Águia*, nº 4, 2ª série, abril de 1912.

PESSOA, Fernando. «Teoria da heteronímia» (ed. F. Cabral Martins e R. Zenith), Lisboa: Assírio & Alvim, 2012, p. 277 e p. 301.

REIS, Ricardo. «Prosa», ed. M. Parreira da Silva, Lisboa: Assírio & Alvim, 2003, p. 280.

REIS, Ricardo. «Prosa», cit., pp. 88-89.

SILVA, M. Parreira da. «Poesia»(posfácio), in Ricardo Reis, Lisboa: Assírio & Alvim, 2000, p. 228.

TRAINA, Alfonso. «Introduzione a Orazio, Odi», ed. Epodi, BUR, Milão: 2013, p. 53.

Qualquer coisa de Intermédio*

Ana Luísa Amaral

Faculdade de Letras do Porto

RESUMO:

Ao longo da minha comunicação, abordarei poemas meus que, de forma mais ou menos explícita, dialogam com a obra de Fernando Pessoa, tentando responder às seguintes questões: Como surge o poema e o que é sentir com a imaginação? O que sobra de vida no poema? Os sentires diversos referidos em poemas de Pessoa como “Isto” ou “Autopsicografia”, ou em poemas de *Mensagem*, irão servir-me para pensar, na minha própria poesia, a questão da relação entre vida e poema, o processo de criação poética e as identidades dentro e (olhadas de) fora do poema.

* Comunicação sem suporte escrito

Sair de si, cair no Outro*

Fernando Pinto do Amaral

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

RESUMO:

Enquanto poeta e leitor de Pessoa, o autor procede a uma reflexão sobre as fronteiras do eu na sua relação flutuante com o mundo e com a alteridade.

* Comunicação sem suporte escrito

Nacionalismo Liberal e Fernando Pessoa

José Barreto

Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa

Uma faceta importante do intelectual Fernando Pessoa foi, desde jovem, a de pensador político. Um pensador político, aliás, com uma forte inclinação para a polémica, embora esta qualidade se tenha manifestado relativamente pouco em escritos realmente publicados. No espólio pessoano existe um conjunto de textos políticos de 1935 sobre o tema do *nacionalismo liberal*, assunto sobre o qual ele preparava um artigo, com o mesmo título, destinado a publicação no *Diário de Lisboa* ou no semanário *Fradique*²⁴. Nesses textos, Pessoa define o nacionalismo liberal, doutrina de que se apresenta como defensor. Define também nacionalismo e liberalismo, tentando provar que esses dois conceitos não só não se opõem, como um conduz ao outro. O artigo em questão encontrava-se em preparação no Outono de 1935 e Pessoa incluiu-o num projecto de publicações, uma lista datável de Outubro, ou seja, pouco antes da sua morte, que se dá a 30 de Novembro. Penso que esse documento (Fig. 1) é a última lista de projectos de publicações que Pessoa elaborou, pelo que adquire um significado especial. Era nisto que Fernando Pessoa estava a trabalhar, era isto o que ele pretendia publicar quando a morte o surpreendeu. Por motivos que julgo relacionados com o silêncio que a Censura do Estado Novo impôs nesse ano a Fernando Pessoa, a redacção de alguns destes textos ficou bastante adiantada, mas não foi completada.²⁵

O Caso é muito simples.	(D. ou DL.)
O Nacionalismo Liberal.	(DL. ou Fr.)
A Religião e os Meninos.	(DL. ou ?)
Fátima.	(DL. ou ?)
Marcha sobre Roma	(DL. ou ? ou folheto).

O Culto do Inocentado	(Fr.)
(Charlatanismo)	(Fr. DL. ou R.)

Praça da Figueira	
Intervallo, ou Esquecimento (quadras)	
Intimidade	

Poemas em inglês (avulso)	
Artigos em inglês (avulso)	

Fig. 1. Última lista de projectos de publicações que Pessoa elaborou

Este documento divide-se em quatro secções. Na primeira listam-se cinco artigos que Pessoa destinava a jornais como o *R[e]pública*, o *Diário de Lisboa* e o semanário *Fradique*, tudo periódicos não sintonizados politicamente com o regime. Os dois primeiros são de tema político, os restantes três são escritos anticatólicos.

²⁴ Projecto editorial de Outubro de 1935 com a cota BNP/E3, 48B-90r.

²⁵ Sabe-se por um rascunho de carta (não enviada) a Casais Monteiro, de 30 de Outubro de 1935, que Pessoa declarava ter decidido não escrever mais nada para ser publicado em Portugal, dadas as restrições da Censura e mesmo a imposição de directrizes ao conteúdo do que se escrevia, tal como essa imposição tinha sido defendida em Fevereiro desse ano por Salazar e à qual Pessoa reagiu muito vivamente.

O artigo «O caso é muito simples», que deixou incompleto, é uma condenação da invasão da Etiópia pela Itália fascista iniciada em 3 de Outubro desse ano, circunstância que baliza cronologicamente o texto.²⁶ Note-se que um outro artigo sobre tema semelhante, «Profecia italiana», escrito na última semana de Outubro, que Pessoa deixou completo, dactilografado e assinado, não foi publicado pelo *Diário de Lisboa*, devido certamente ao seu conteúdo político.²⁷ Do segundo artigo da lista, «O Nacionalismo Liberal», vou aqui tratar mais adiante. O terceiro artigo, «A Religião e os Meninos», de que não encontrei vestígios no espólio do escritor, poderá ser, em minha opinião, o desenvolvimento de um tema já abordado por Fernando Pessoa nesse ano, na recensão do livro *A Romaria*, do jovem franciscano Vasco Reis, que ganhou o «prémio de primeira categoria» de poesia no concurso literário de 1934 do Secretariado de Propaganda Nacional. Como se sabe, Pessoa ganhou nesse concurso o «prémio de segunda categoria» com *Mensagem*. A recensão de Pessoa foi publicada no *Suplemento Literário do Diário de Lisboa* em 4 de Janeiro de 1935 (p. 5) e nela há um parágrafo em que o autor se refere ao papel central desempenhado no *catolicismo português* por «meninos» ou figuras infantis – «um Cupido católico chamado Menino Jesus», «um S. João Baptista menino – isto é, de muito antes de ele ser Baptista» ou um Santo António concebido como «um adolescente infantil» (ver aqui, em Apêndice 1, a reprodução do trecho pertinente desse artigo). «Fátima» é um texto satírico inacabado sobre outro aspecto do catolicismo português.²⁸ «Marcha sobre Roma» é um escrito anticatólico (Roma refere-se aqui à Igreja Católica Romana, jogando o título no trocadilho com a «Marcha sobre Roma» de Mussolini), que também ficou inacabado.²⁹ Dos escritos da segunda secção, também destinados aos mesmos jornais, nada se pode dizer, excepto que parecem ter igualmente um carácter polémico. As duas secções restantes são de poesia portuguesa e de poesia e prosa «avulsas» em inglês. O projecto «Praça da Figueira» refere-se, como é sabido, aos poemas «Santo António, São João, São Pedro», escritos no Verão de 1935, que também têm um cunho anticatólico e até político, dado serem uma reacção de Pessoa à recuperação pelo Estado Novo das festas dos santos populares.³⁰ No conjunto deste projecto, sobressai, pois, o perfil de polemista político e anticatólico.

26 Ver BARRETO, José. «Fernando Pessoa e a invasão da Abissínia pela Itália fascista», *Análise Social*, 193 (XLIV, 4.º trim.), 2009, pp. 693-718, com a transcrição do texto inacabado e rascunhos adicionais.

27 A recusa de publicação deste artigo, pelos Serviços de Censura ou pelo mecanismo de «autocensura» do jornal, está muito provavelmente na origem do teor da carta de Pessoa a Casais Monteiro, de 30 de Outubro de 1935, a que em nota anterior se fez aqui alusão. O artigo «Profecia Italiana» foi publicado pela primeira vez por Teresa Sobral Cunha e João Rui de Sousa, in *Fernando Pessoa: O Último Ano*, Lisboa: Biblioteca Nacional, 1985.

28 Publicado pela primeira vez em BARRETO, José. «Pessoa e Fátima: a propósito dos escritos pessoanos sobre catolicismo e política». *Fernando Pessoa: O Guardador de Papéis*, Org. Jerónimo Pizarro. Alfragide: Texto, 2009, pp. 219-281.

29 Ver BARRETO, José. «Pessoa e Fátima...», op. cit., pp. 263-265.

30 Publicados pela primeira vez em PESSOA, Fernando. *Santo António, São João, São Pedro*, Alfredo Margarido. Lisboa: A Regra do Jogo, 1986.

Do artigo «O Nacionalismo Liberal», indicado na lista, ficaram no espólio do escritor uma dúzia de notas ou rascunhos parciais, dos quais a maioria é ainda inédita. Esses textos fragmentários contêm, todavia, o essencial da sua argumentação e do seu conceito de nacionalismo liberal.

Lembre-se que 1935 foi o ano em que Pessoa, que tinha acabado de receber um prémio do SPN pelo livro *Mensagem*, entrou publicamente em conflito com o Estado Novo, a propósito da lei de extinção da Maçonaria e à qual ele se opôs frontalmente num artigo publicado com grande repercussão pública no *Diário de Lisboa* de 4 de Fevereiro, intitulado «Associações Secretas». O artigo teve destaque de primeira página e continuação nas páginas centrais (Figs. 2 e 3). O jornal, que nesse dia teve tiragem dupla, esgotou-se rapidamente. Foi o escrito de Pessoa que, em toda a sua vida, teve maior repercussão pública. «Pela primeira vez na minha vida, fabriquei uma bomba» – dirá depois Pessoa.



Fig. 2. Diário de Lisboa de 4 de Fevereiro, intitulado «Associações Secretas» (p. 1)



Fig. 3. Diário de Lisboa de 4 de Fevereiro, intitulado «Associações Secretas» (páginas centrais)

Em consequência da publicação desse artigo, que conseguiu iludir a censura salazarista, Pessoa foi politicamente colocado em quarentena. Após uma reunião de Salazar com o director da Censura, foram tomadas medidas censórias contra o escritor, que veria nesse ano outros escritos seus serem impedidos de publicação.³¹ O artigo de Pessoa em defesa da Maçonaria tinha apanhado de surpresa os meios salazaristas. Havia quem se perguntasse: então Fernando Pessoa não era um nacionalista e não tinha sido premiado pelo governo por uma obra de «exaltação nacionalista»? Porque viera então o ingrato a público, em defesa da inimiga do Estado Novo, a Maçonaria, uma organização internacionalista? Era, em parte, a perguntas como estas que Pessoa pretendia responder com o seu artigo sobre o nacionalismo liberal.

Considere-se, por outro lado, que os responsáveis do Estado Novo (e os da chamada Ditadura Nacional que o precedeu) se declaravam nacionalistas e que os termos *nacional*, *nacionalismo* e *nacionalista* eram então correntemente usados em Portugal (como na Itália ou na Alemanha) para situar e caracterizar doutrinariamente um poder ditatorial, distinguindo-o das correntes que advogavam um regresso à «normalidade constitucional», isto é, a um sistema de governo baseado em eleições livres. Para o poder instalado, «nacionalismo» significava várias coisas. Significava, por um lado, a rejeição de organizações ou ideologias de princípios internacionalistas, como a Maçonaria ou o comunismo. Nacionalismo significava também a rejeição do liberalismo político, isto é, de um sistema baseado nas liberdades e na escolha livre do eleitorado. Nacionalismo significava ainda a rejeição de concepções individualistas e do liberalismo económico, ao que a ideologia do regime contrapunha uma noção do bem comum, o *interesse nacional* (também dito o *Bem da Nação*), do qual um «Estado forte» e economicamente intervencionista devia ser o garante. «Estado forte» era sinónimo das expressões «governo de autoridade», «regime de autoridade» que então apareciam também no discurso oficial do regime como autodefinição. O artigo que Fernando Pessoa preparava sobre o «nacionalismo liberal» propunha-se principalmente desmontar esta deturpação do conceito de *nacionalismo* — que o Estado Novo interpretava como doutrina antiliberal, autoritária e anti-individualista (estatista).

Fernando Pessoa, que foi toda a vida um nacionalista e era publicamente tido como tal, pretendia, pois, esclarecer o público sobre o verdadeiro significado dessa sua posição política. Semelhante intenção aparece já num outro escrito, datado de 30 de Março do mesmo ano de 1935, vulgarmente conhecido por «nota

autobiográfica» (embora não tenha tal título), que Pessoa redigiu de forma acabada, dactilografou, datou e assinou pela sua mão – indícios claros de que o destinava a publicação (Fig. 4). (O documento, que pertence à Coleção Fernando Távora, está consultável no *site* da Casa Fernando Pessoa.)

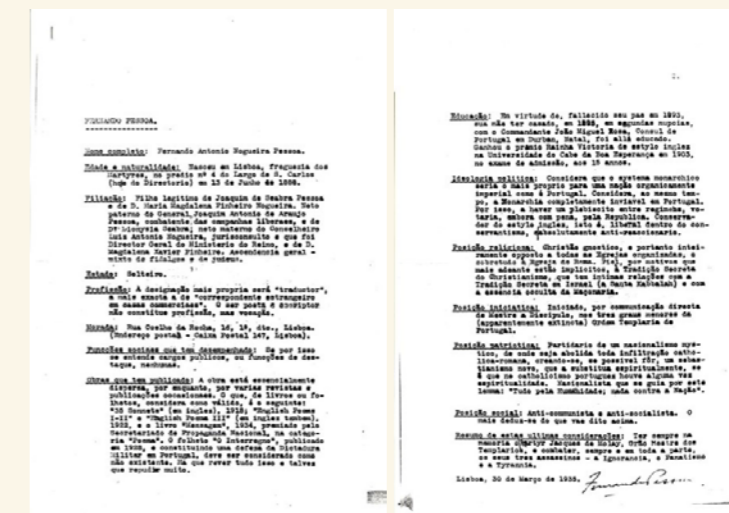


Fig. 4 Fernando Pessoa [nota biográfica] de 30 de Março de 1935

A dita «nota autobiográfica» assume a forma de resposta aos quesitos de um inquérito, como muitos que então se faziam em Portugal para serem publicados em jornais ou revistas. Fernando Pessoa, apesar de dizer que não gostava de inquéritos, respondeu a vários ao longo dos anos. Neste caso, é bastante óbvio que foi o próprio Pessoa quem o concebeu, quem redigiu os quesitos e lhes respondeu.³² Diga-se que este documento não foi publicado em vida, o que pode ter-se devido à Censura, dado o conteúdo político de várias respostas e sobretudo a menção, numa delas, das afinidades esotéricas de Pessoa com a Maçonaria, tema tabu para a Censura. Na resposta ao quesito *Ideologia política*, Pessoa define-se como «Conservador do estilo inglês, isto é, liberal dentro do conservantismo, e absolutamente anti-reaccionário». Na resposta ao quesito *Posição patriótica*, Pessoa define-se como nacionalista místico e anticatólico, guiado pelo lema «Tudo pela Humanidade; nada contra a Nação». Temos assim Pessoa autodefinido politicamente, em 1935, como nacionalista e como liberal, além de outros atributos que não vêm ao caso.

Num texto preparatório do artigo sobre o «O Nacionalismo Liberal», Pessoa dá uma versão mais longa do lema atrás citado. É a seguinte:

31 Sobre todo este assunto, ver o meu posfácio a PESSOA, Fernando. *Associações Secretas e Outros Escritos*, Lisboa: Ática, 2011, intitulado «A história do artigo Associações Secretas», pp. 237-288.

32 Um dos quesitos do inquérito era: *Funções sociais que tem desempenhado*. Pessoa responde: «Se por isso se entende cargos públicos, ou funções de destaque, nenhuma.» A resposta sugere que não teria sido ele o autor dos quesitos, dado o «Se por isso se entende...» Mas sabemos que Pessoa era useiro nestas e noutras ficções, tendo publicado pelo menos duas entrevistas consigo próprio, integralmente redigidas por ele, uma em 1926 («O 'Duce' Mussolini é um louco»), no diário *Sol*, e outra em 1930 («Aleister Crowley foi assassinado?»), no semanário *Girassol*.

«A essência do Nacionalismo Liberal encontra-se resumida nas seguintes frases: tudo pelo Indivíduo, nada contra a Sociedade; tudo pela Humanidade, nada contra a Nação; tudo pela Igualdade, nada contra a Liberdade.³³»

Num outro escrito inédito, o lema aparece numa terceira versão:

«Tudo pelo indivíduo, nada contra a nação.»

E a respectiva justificação:

«Tudo pelo indivíduo, porque a nação não existe senão através de indivíduos, vale o que valerem os seus melhores indivíduos, resiste conforme resistirem, coesos, os seus indivíduos quaisquer. Nada contra a Nação, porque o indivíduo não é completo senão social, nem (dado o seu egoísmo fundamental) pode ser social senão sendo nacional.³⁴»

Note-se que estes lemas criados por Pessoa, que soam quase como slogans publicitários, reagem não só à divisa propagandística do Estado Novo «Tudo pela Nação, nada contra a Nação», frase extraída de um discurso de Salazar de 1929, mas reagem também, e expressamente, à divisa de Mussolini: «Tudo no Estado, nada fora do Estado, nada contra o Estado»³⁵, lema do fascismo italiano que serviu de mote a Salazar para o seu «Tudo pela Nação, nada contra a Nação».

Quero aqui citar também um trecho de outro escrito de Pessoa de 1935, que se destinava a ser uma explicação do livro *Mensagem*, esclarecimento que ele julgava necessário perante a perplexidade causada entre os leitores nacionalistas e católicos pelo facto de ele ter aparecido, depois de premiado o seu livro nacionalista, a defender a Maçonaria, que era internacionalista e anticatólica. Ora Pessoa achava que esses leitores perplexos não tinham entendido o conteúdo «herético» do nacionalismo da *Mensagem*, que ele descreve como «um livro abundantemente embebido em simbolismo templário e rosicruciano». Diz a seguir Pessoa nessa explicação da *Mensagem*, falando do seu posicionamento político:

«[...] de facto, fui sempre fiel, por índole, reforçada 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.³⁶»

33 BNP/E3, 55-87^r e 87^v. Inédito.

34 BNP/E3, 55-59. Inédito.

35 BNP/E3, 92^a-30^r. Publicado pela primeira vez em PESSOA, Fernando. *Da República*, org. Joel Serrão, Lisboa: Ática, 1979, pp. 365-366, erradamente acoplado a outro texto.

36 «Explicação de um livro» (BNP/E3, 21-136 a 139). Publicado pela primeira vez em PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*, ed. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa: Ática, 1966, p. 433, erradamente

Num outro escrito que deixou inédito, datável do mesmo período, Pessoa escreve isto:

«Fui sempre, e através de quantas flutuações houvesse, por hesitação de inteligência crítica, em meu espírito, nacionalista e liberal; e nacionalista – quer dizer, crente no País como alma e não como simples nação; e liberal – quer dizer, crente na existência, de origem divina, da alma humana, e da inviolabilidade da sua consciência, em si mesma e em suas manifestações.³⁷»

Voltemos agora ao artigo sobre o nacionalismo liberal que Pessoa preparava nos dois últimos meses de vida. O escritor quis deixar bem claro que, com esse artigo, não pretendia traçar a doutrina de um novo partido político. Diz ele neste trecho inédito, primeira página de um dos rascunhos (Fig. 5):

«O Nacionalismo Liberal não é um partido político, mas uma corrente de opinião. Como não é um partido político, não tem constituição alguma – nem filiação, nem quadros, nem chefes ou directores, nem sede, nem organização. É uma simples corrente de opinião em que concordam, livre e independentemente, os indivíduos que concordarem, e que, desde que concordam, tomam, não para com terceiros, mas para consigo mesmo e suas próprias consciência(s) e inteligência(s), o compromisso de defender os princípios aqui consignados [...]»³⁸

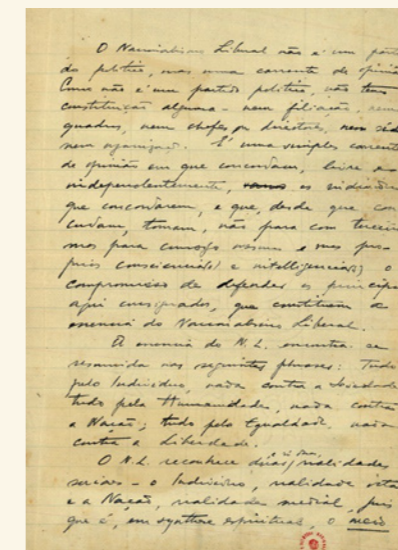


Fig. 5. Trecho Inédito

Há pelo menos duas razões para este esclarecimento. A primeira é que, em 1935, a Censura não permitiria que alguém viesse defender a criação de uma nova formação política, fosse ela qual fosse, muito menos com a palavra «liberal» no nome. Claro que a Censura também não permitiria que Pessoa viesse defender a

acoplado a outro fragmento. O adjectivo «fraternitário» usado neste texto é uma alusão à filosofia rosa-cruz.

37 BNP/E3, 138A-57r. Publicado pela primeira vez, com pequena diferença, em LOPES, Teresa Rita. *Pessoa por Conhecer: Textos Para Um Novo Mapa*. Lisboa: Estampa, 1990, Vol. II, p. 88.

38 BNP/E3, 55-87r e 87v. Inédito.

sua simples doutrina do nacionalismo liberal, mas disso ele ainda não tinha, talvez, a prova cabal. A segunda razão é que o individualista Pessoa, completamente avesso a gregarismos políticos, nunca pertenceu a nenhum partido nem certamente pretendia fundar um em 1935.

Houve vários partidos nacionalistas e liberais em Portugal durante a 1.^a República e Pessoa nunca aderiu a nenhum. O Núcleo de Acção Nacional, criado em 1919, com um programa de cinco pontos aliás escrito por Fernando Pessoa³⁹, era uma entidade algo fantasmagórica, que apenas apareceu como editora de quatro números do jornal sidonista *Acção* em 1919-1920 e que reapareceu oito anos depois, em 1928, como editora do folheto *O Interregno*, de Fernando Pessoa (Fig. 6 e 7).

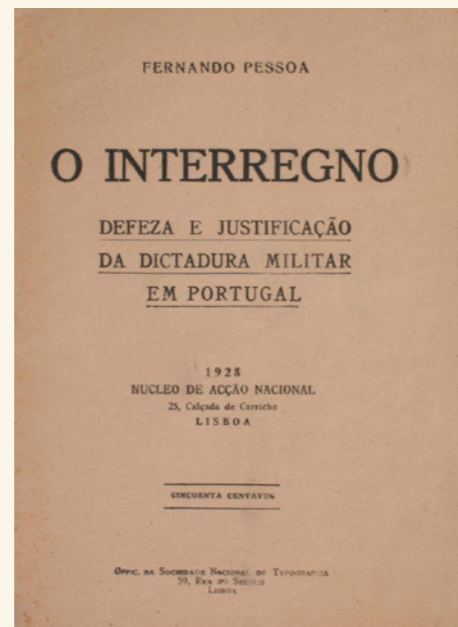


Fig. 6. (esquerda) Jornal sidonista *Acção*

Fig. 7. (direita) *O interregno*

Ora Pessoa declarou taxativamente, neste mesmo folheto, que *não pertencia* ao Núcleo de Acção Nacional, sugerindo embora que outros pertenceriam. Provavelmente, nunca ninguém «pertenceu» ao NAN, no sentido de se filiar nele. Foi afirmado há mais de 30 anos por José Augusto Seabra que essa enigmática organização política é, afinal, mais um heterónimo de Fernando Pessoa.⁴⁰ Creio que andaríamos melhor vendo no Núcleo de Acção Nacional o mero nome de uma corrente de opinião, se o termo não é demasiado pomposo, circunscrita a um pequeno grupo de amigos, sem organização, nem filiados, nem directores, nem sede, correspondendo exactamente à descrição que Pessoa faz do *nacionalismo liberal* em 1935. Com uma diferença de monta, porém: é que o tal jornal *Acção* publicado pelo Núcleo de Acção Nacional em 1919-1920 não defendia o li-

beralismo, pelo contrário. Num dos dois grandes artigos que publicou nesse jornal, intitulado «A Opinião Pública», Fernando Pessoa fez mesmo um ataque em forma ao liberalismo. Nesse artigo Pessoa identificava de forma arbitrária o «liberalismo moderno», no melhor dos casos, com o igualitarismo. No pior dos casos, dizia ele, o liberalismo era uma «mera arma de espoliação para os políticos sem escrúpulos». Outra característica negativa do liberalismo, dizia Pessoa, era a sua tendência a estender-se a todas as nações, a toda a humanidade – logo a não ser nacionalista. Pessoa chega a afirmar nesse texto que o socialismo é «a demência terminal do liberalismo». E, a terminar o artigo, lança esta frase bombástica: «Ser liberal é odiar a pátria» – declaração que está nos antípodas do futuro «nacionalismo liberal» de Fernando Pessoa em 1935.⁴¹

Diga-se num parêntese que o jornal *Acção*, de que Fernando Pessoa foi o principal colaborador, suspendeu a sua publicação no n.º 4, datado de 27 de Fevereiro de 1920. A isso não terá sido estranho o facto de, sendo o jornal sidonista, logo republicano, e o seu director o republicano e sidonista Geraldo Coelho de Jesus, ter surgido um conflito de orientação política entre este último e o autor de «A Opinião Pública», que se preparava para, numa terceira parte do dito artigo, defender que «a monarquia antiliberal é o único sistema compatível com a expressão ‘legítima’ da opinião pública» – segundo se lê numa nota publicada nesse número do jornal. Ora o director, acrescenta a nota: «não sendo monárquico, não pode ser director de um jornal ultramonárquico». (Ver aqui no Apêndice 2 a dita nota).

Em que ficamos, então? Pessoa terá mesmo sido sempre liberal? Ele declarou nos anos trinta, num dos trechos que aqui li, que tinha sido *sempre* fiel aos princípios essenciais do liberalismo. Noutra trecho que li, declarou que tinha sido *sempre* «nacionalista e liberal», acrescentando de seguida: «através de quantas flutuações houvesse, por hesitação de inteligência crítica, em meu espírito». De facto, no período da Grande Guerra e anos subsequentes, especialmente em 1919-1920, que coincide com o período mais instável e conturbado da 1.^a República, o liberalismo de Fernando Pessoa «flutuou» e «hesitou» fortemente, andando muito perto de desaparecer completamente. Sabemos pela sua posterior produção de escritos políticos que essa tendência não se confirmou. Em 1922, três anos depois de publicar o artigo «A Opinião Pública», triunfava em Itália o fascismo, que nunca suscitou a Pessoa qualquer simpatia, muito pelo contrário. E as críticas que teceu ao fascismo fundavam-se em argumentos tipicamente liberais – ainda que conservadores «de estilo inglês», ou seja, liberais «dentro do conservantismo». Mesmo quando em 1928, com *O Interregno*, Pessoa

39 BARRETO, José. «O Núcleo de Acção Nacional em dois escritos desconhecidos de Fernando Pessoa». *Pessoa Plural*, n.º 3, Primavera 2013, pp. 97-112. Disponível em WWW: <http://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/Issue3/PDF/13A06.pdf>

40 SEABRA, José Augusto. «Poética e política em Fernando Pessoa». *Persona*, n.º 1 (1977), p. 16.

41 PESSOA, Fernando. «A Opinião Pública», *Acção*, n.os 2 e 3, 19 de Maio e 4 de Agosto 1919.

defende e justifica a Ditadura Militar em Portugal, é novamente com argumentos liberais que sustenta que esse «Estado de transição» (expressão do autor) não se deveria eternizar como regime de autoridade, mas sim evoluir rapidamente para um regime fundado na opinião pública.⁴²

As teses antiliberais que Pessoa defendeu em 1919 no jornal *Acção*, de que aqui dei apenas alguns exemplos, estavam em flagrante oposição com as teses que em 1935 ele vai defender com o seu «nacionalismo liberal». Que se passou nesse intervalo de tempo para ter mudado tão profundamente de opinião, regressando ao liberalismo de juventude, que bebera desde a adolescência em alguns dos seus autores ingleses preferidos? Resumidamente, aconteceu que a 1.^a República caiu e que das cinzas do demo-liberalismo republicano surgiu em Portugal, primeiro, uma Ditadura dita «nacional» e, depois, o Estado Novo, que no próprio nome ostentava a rejeição do Estado liberal (o Estado velho), relegado para o caixote de lixo da história. Perante esse pretendido enterro do liberalismo, que se traduziu num efectivo desaparecimento, diante dos seus olhos, das liberdades que ele prezava, mas que anteriormente parecia desvalorizar, Fernando Pessoa, que se tinha oposto à República quase desde o seu começo, vai formular, a partir dos anos 20 e particularmente nos anos 30, uma crítica do nacionalismo autoritário e corporativista. Para o fazer, vai fundar-se em princípios liberais. É conhecido que, no termo desse processo, nos anos finais de vida, Pessoa se tornou num crítico acérrimo do Estado Novo e de Salazar.⁴³

Vou terminar com a leitura de um trecho do artigo «O Nacionalismo Liberal», com o qual, como aqui disse de início, Pessoa queria provar, entre outras coisas, que nacionalismo e liberalismo não só não se opunham, como um conduzia ao outro. O trecho poderia ser o final do artigo, e nele Pessoa, com verve de polemista político, opõe o seu nacionalismo liberal, por um lado, ao comunismo e, por outro, ao nacionalismo do regime salazarista, conotando este último com o nacionalismo de Charles Maurras e com o catolicismo e o monarquismo portugueses (Fig. 8).

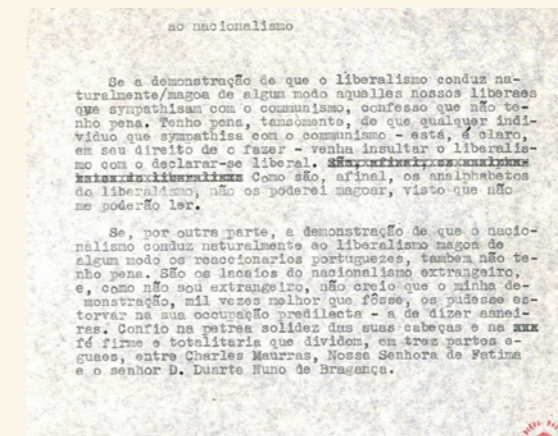


Fig. 8. Trecho do artigo «O Nacionalismo Liberal»

Transcrição:

«Se a demonstração de que o liberalismo conduz naturalmente ao nacionalismo magoa de algum modo aqueles nossos liberais que simpatizam com o comunismo, confesso que não tenho pena. Tenho pena, tão-somente, de que qualquer indivíduo que simpatiza com o comunismo - está, é claro, em seu direito de o fazer - venha insultar o liberalismo com o declarar-se liberal. Como são, afinal, os analfabetos do liberalismo, não os poderei magoar, visto que não me poderão ler.

Se, por outra parte, a demonstração de que o nacionalismo conduz naturalmente ao liberalismo magoa de algum modo os reaccionários portugueses, também não tenho pena. São os lacaios do nacionalismo estrangeiro, e, como não sou estrangeiro, não creio que a minha demonstração, mil vezes melhor que fosse, os pudesse estorvar na sua ocupação predilecta - a de dizer asneiras. Confio na pétreia solidez das suas cabeças e na fé firme e totalitária que dividem, em três partes iguais, entre Charles Maurras, Nossa Senhora de Fátima e o senhor D. Duarte Nuno de Bragança.⁴⁴»

42 BARRETO, José. «A publicação de *O Interregno* no contexto político de 1927-1928», *Pessoa Plural*, n.º 2, Outono de 2012, pp. 174-207. Disponível em WWW: <https://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pes-soaplural/Issue2/PDF/12A06.pdf>

43 BARRETO, José. «Salazar and the New State in the Writings of Fernando Pessoa», *Portuguese Studies*, vol. 24 (2), 2008, pp. 168-214.

44 BNP/E3, 92X-77r. Publicado pela primeira vez em BARRETO, José. «Pessoa e Fátima...», op. cit., pp. 250 e 260-261.

Apêndice 1

Excerto do artigo de Fernando Pessoa «A Romaria», publicado no *Suplemento Literário do Diário de Lisboa* de 4 de Janeiro de 1935, p. 5. O papel dos «meninos» no catolicismo português, aqui também abordado, pode ter dado a Pessoa a ideia para um desenvolvimento do tema. Daí, talvez, o projecto «A Religião e os Meninos» que figura na lista de publicações projectadas de Outubro de 1935.

Entre os portugueses, em quem, em meu entender, a emoção supera a paixão—e é isto, creio, o que radicalmente nos distingue dos varios espanhóis—o catolicismo assume naturalmente o que poderemos chamar o aspecto franciscano, que é, por assim dizer, o aspecto essencialmente emotivo do cristianismo católico.

Do paganismo latente no catolicismo não se manifesta em nós o aspecto estético, como diversamente nos italianos e nos espanhóis, nem o aspecto imperial, como diversamente nestes e nos franceses, mas o aspecto dispersivo e fluido, proprio de tudo quanto a emoção conduz. O nosso catolicismo é sem contornos—uma meiguice religiosa, preguiçosamente incerta do em que realmente crê. Por isso o nosso vero Deus Manifesto é, não o Deus uno e trino, ou qualquer das Pessoas da Trindade, mas um Cupido católico chamado o Menino Jesus. Porisso não curamos de Maria Virgem, mas só de Maria Mãe. Por isso os nossos santos autenticos são um S. João Baptista menino—isto é, de muito antes de ele ser Baptista—ou um Santo Antonio concebido irremediavelmente como um adolescente infantil, cuja função distintivo—a de concertar bilhas—é um milagre-brinquedo. Quanto ao Diabo, nunca um português acreditou nele. A emoção não permitiria.

Fig. 9. Apêndice 1 – Excerto do artigo «A Romaria»

Apêndice 2

Nota publicada no quarto e último número do jornal *Acção* de 27 de Fevereiro de 1920, p. 3. A nota não vem assinada, mas parece resultar de um acordo entre Fernando Pessoa e o director, o engenheiro Geraldo Coelho de Jesus.

A Opinião Pública

Como se diz no artigo do nosso director, fica interrompido por algum tempo (e até melhor organização de serviços) o curso d'esta publicação. E' esta uma das razões por que se suspende a inserção, que ainda duraria para além do numero presente, do artigo «A Opinião Pública», do nosso collaborador sr. Fernando Pessoa.

De resto, a parte d'esse artigo que mais pode interessar aos leitores da «Acção» é a que já está publicada, nos nossos dois numeros anteriores. N'essa parte se faz a critica destructiva dos principios democraticos, como são moderadamente entendidos.

A parte restante do artigo, que é a constructiva, sabida já um pouco do agrado da maioria dos nossos leitores, dado que o sr. Fernando Pessoa chega á conclusão de que a monarchia anti-liberal é o unico systema compativel com a expressão «legitima» da opinião publica. E' esta a outra razão (motivada por um perfeito entendimento entre o sr. Fernando Pessoa e o director d'este jornal que, sendo monarchico, não pode ser director de um jornal ultra-monarchico) pela qual se não continua a publicar o artigo, tão interessante como original, d'aquelle nosso preadissimo amigo e collaborador, que, aliás, honra este numero com um admiravel poema (embora um poema monarchico) sobre a figura sempre chorada do Presidente Sidonio Pais.

ACÇÃO

A MEMORIA DO PRESIDENTE REI SIDONIO PAES

Longo de tempo e das esperanças,
Almas de todos os dias,
Das horas da existência em estadas?
E a noite serena.

Porque para nós, já vivos,
Dado a vida já está ao Deus,
Se não que lembrar a que Pessoa
A terra e os céus.

Também tu, por que não,
Dado não com nós a terra e o Deus,
Nas passagens e noites e horas
Dá a vida tua.

E se não tu, não, dadas e esperanças,
Dadas e horas em vida tua,
E a vida tua, lembrada e esperanças,
Caber no Deus.

Fig. 10. Apêndice 2 – Nota «A Opinião Pública»

Fig. 11. Título do poema no exemplar do *Acção* de Fernando Pessoa, com a palavra *Rei* acrescentada à mão.

O poema «monárquico» de Fernando Pessoa a que esta nota se refere intitula-se «À memória do Presidente Sidónio Pais» e vem publicado nas páginas 2 e 3 do mesmo número de *Acção*. Num exemplar do jornal pertencente ao poeta, a palavra *-Rei* está acrescentada manualmente à palavra *Presidente*. Sabe-se que Pessoa se referiu ulteriormente a este poema com o título «À Memória do *Presidente-Rei Sidónio Pais*». Dado o conflito de orientação política entre o director do jornal e Fernando Pessoa, não é de excluir que a palavra *-Rei* tenha sido censurada pelo primeiro, o qual, sendo republicano, dizia que «não podia ser director de um jornal ultramonárquico». (Ver abaixo a imagem do título do poema no exemplar de Fernando Pessoa, com a palavra *Rei* acrescentada à mão.)

«Contra Factos é que há Argumentos»: Algumas Questões de Crítica Textual em Álvaro de Campos

Maria Bochicchio

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Álvaro de Campos, meu caro amigo, não é maior com certeza que Fernando Pessoa mas consegue ser mais interessante do que ele.

Mário de Sá-Carneiro
(Cartas a Fernando Pessoa)

Antes de mais, gostaria de agradecer à comissão organizadora a gentileza do convite, de saudar os meus colegas de mesa, que sempre li com muito prazer e proveito, e agradecer igualmente a todas as pessoas que, a uma hora destas e num dia da semana, estão aqui para este encontro.

Olha Daisy (Soneto III), publicado na revista *Contemporânea* em data 6/12/1922

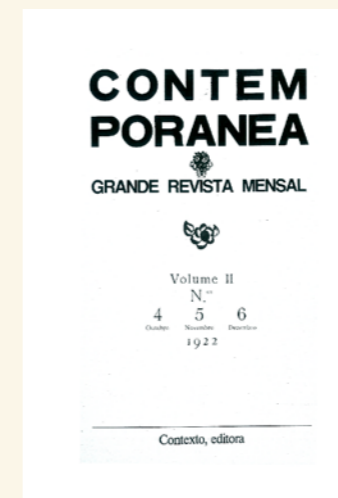


Fig. 1. *Contemporânea*, 1922 (facsimile)

com o título «Soneto Já Antigo»:



Fig. 2. «Soneto Já Antigo»

é provavelmente associado a dois outros sonetos, com os quais forma um tríptico. São eles «Soneto I», cujo *incipit* é *Quando olho para mim*; e «Soneto II», cujo *incipit* é *A Praça da Figueira*.

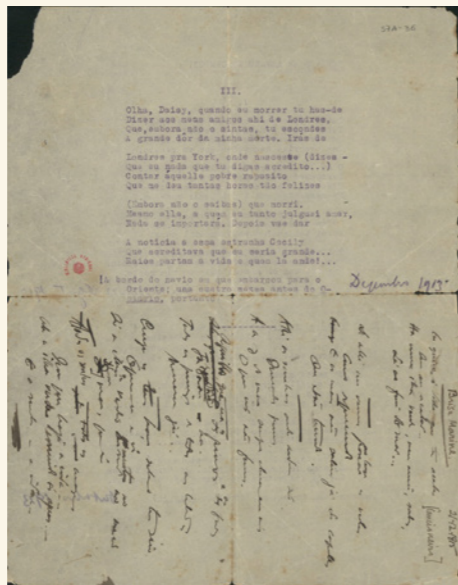
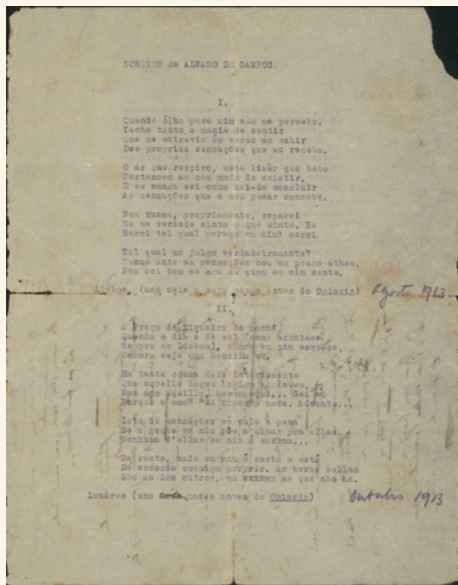


Fig. 3. Sonetos de Álvaro de Campos (I e II)

Fig. 4. Sonetos de Álvaro de Campos (3) e manuscrito do poema «Brise Marine»

Dos três sonetos, o primeiro e o terceiro têm dedicatória. O «Soneto I» é dedicado a Raul de Campos, não uma figura real, mas uma entidade fictícia, supostamente pertencente à família do heterónimo Campos, como afirma Quillier (p. 1745); o III é dedicado «À Daisy Mason», provavelmente uma suposta amiga de Campos, sempre no entender de Quillier (p. 1746).

Quanto aos cinco projectos do *Arco de Triunfo* que constam no espólio de Álvaro de Campos, estes três sonetos pretendiam constituir a primeira parte do primeiro projecto.

Do ponto de vista genético, toda a questão é bastante complexa, primeiro no que diz respeito à data de composição de cada um dos três poemas. Nos dactilogramas, os três sonetos têm data de 1913, concretamente: Agosto de 1913, Outubro de 1913 e Dezembro de 1913. Para Cleonice Berardinelli, mesmo que essa data não esteja correcta, todavia os poemas não são posteriores a 1914, sendo precedentes ao *Opiário*, o qual foi redigido em 1914.

Para Patrick Quillier (pp. 1745-46) e Teresa Rita Lopes (pp. 68-69), pelo contrário, a data de 1913 registada sob os poemas seria fictícia. Na opinião de Quillier, essa data pretende justificar «um Campos que ainda não tinha encontrado o seu mestre Caeiro e que, na época, era influenciado pelo Cesário Verde» (vd. Quillier, 1662-63, 1745). Um e outro críticos sugerem que a data provável de redacção dos três sonetos seria 1915. Para Teresa Rita Lopes, em particular, essa data justificar-se-ia pelo facto de a mesma folha, onde se encontra o «Soneto III», conter outro poema datado de 1915, cujo título é «Brise Marine»: aparentemente, também um poema de viagem.

Com efeito, os três sonetos foram redigidos na mesma folha, encontrando-se os dois primeiros no verso (fólio 36v) e o terceiro no recto (fólio 36r): e não se pode, evidentemente, desconhecer a importância deste factor de proximidade espacial.

Do nosso ponto de vista, parece essencial verificar se, na verdade, o «Soneto III» (*Olha, Daisy*) faz parte integrante de um tríptico, conjuntamente com os sonetos I e II, ou se, pelo contrário, se trata de uma poesia autónoma.

Começamos por uma análise literária. *Olha, Daisy* é um soneto de decepção e displicência. No fim do texto encontra-se a epígrafe: «(A bordo do navio em que embarcou para o Oriente; uns quatro meses antes do *Opiário*, portanto) Dezembro 1913». Para já, são fictícios o viajante, o navio e a viagem para o Oriente; a data, provavelmente, também o será, e a viagem imaginária talvez funcione como uma metáfora da inspiração.

De forma análoga, Daisy é uma interlocutora em quem Álvaro de Campos não acredita; uma espécie de heterónima para uso privativo. Campos afirma contar com a sua capacidade de simulação e, depois de indicar o local da sua naturalidade (completamente, aliás, invocada a despropósito), aproveita para reiterar a própria desconfiança total na fiabilidade dela: «que em nada do que digas acredito». Ainda por cima, Daisy vive na ignorância das «horas tão felizes» proporcionadas outrora a Campos por certo «pobre rapazito». Aliás, mesmo o rapaz, a despeito do amor que Campos julgou ter por ele (note-se a formulação algo dubitativa em causa própria: *julgou*), «nada se importará» da sua morte.

Evidentemente, Campos sabe que está a escrever num mundo de mentira, ficção e indiferença, no qual talvez caiba ressaltar «essa estranha Cecily / Que acreditava que eu seria grande». Não conhecemos as razões dessa estranheza. É possível que o autor tivesse consciência da relação etimológica entre o nome Cecily e o adjectivo «cego»;⁴⁵ porventura seja essa a causa de a estranheza de Cecily acreditar numa futura grandeza de Campos.

O soneto termina-se por mais uma autoconstatação, sob forma de interjeição deceptiva («raios partam a vida e quem lá ande»), mantendo portanto a suposição, por parte do autor, da sua morte e do seu falhanço em vida.

45 «Cecil goes back to Lat. Caecilius, the name of a Latin gens (patrilinial clan), in which -il- is a suffix, the second -i- a marker of the declension, and -us an ending [...]. Ceac-, as in caecus, the root of Caecilius, means 'blind' [...]. Suffice it to say that the connection between Caecilius-Caecilia and caecus is real and speakers of Latin could not miss it. That is why after her martyrdom Cecilia became a patron saint of the blind» (LIBERMAN, Anatoly. *Word origins: and how we know them: Etymology for everyone*, Oxford University Press, 2005, 2009, p. 12).

Aqui chegados, na hora de se perguntar para que serve Daisy, não se poderá excluir que se trate de uma metáfora antropomórfica da irrelevância e da falsidade do mundo e das suas aparências.

É através desta linha de leitura que podemos, talvez, retomar os dois sonetos anteriores I e II, o segundo dos quais («A Praça da Figueira de Manhã») tinha inicialmente recebido o título de «Soneto Já Antigo». Uns anos depois, o autor transferiu este título para o soneto cujo *incipit* é *Olha, Daisy*, o qual, como dissemos, apareceu na *Contemporânea* em 1922.

No fim do «Soneto II» uma nota manuscrita acrescentou num segundo tempo a informação seguinte: «Londres (uns cinco mezes antes do *Opiario*) Outubro 1913». Uma hipótese sedutora consiste em imaginar que este soneto tenha sido composto numa cinzenta manhã londrina. Com efeito, Campos sustenta que em Lisboa o dia é sempre «de sol», coisa que ele não esquece: embora tal memória de nada lhe valha, e embora haja «tanta coisa mais interessante», contudo ele persiste em amar «aquelle logar logico e plebeu».

É de notar que, no último terceto, há uma como que uma ligação deceptiva ao próprio mundo interior: «De resto, nada em mim é certo e está / De acordo comigo próprio... As horas belas / são as dos outros, ou as que não há». Este sentimento de decepção virá a ser acentuado em *Olha, Daisy*, que funciona então como contrapartida externa àquilo que Campos exprime em II.

No outro sentido, podemos aventar a hipótese de que estas mesmas passagens do «Soneto II» comportem um desenvolvimento do assunto apresentado no «Soneto I», ou seja, a falta de entendimento de si mesmo, o extravio das próprias sensações, a incapacidade de tirar qualquer conclusão a partir das sensações que o autor recebe «a seu pesar» (note-se), a indiferença perante o que ele sente, em suma: a questão da identidade.

Em outras palavras: os três sonetos, tenham eles sido compostos em 1913 ou em 1915, afiguram-se-nos concebidos como uma unidade expressiva da decepção e da frustração. O número II é provavelmente o primeiro, o inicialmente *já antigo*. Porém quando, em 1922, se tratou de escolher a peça a publicar na *Contemporânea*, Álvaro de Campos acabou por seleccionar aquela que pela sua forma mais inovadora e descontraída, coloquialidade e sentido de ruptura radical, intimidade enigmática, rompe com a confiança, já não em si mesmo, mas agora com os outros (Daisy, o rapazito), assim tornando o mundo ainda mais impossível de viver.

Não sabemos se é a este soneto de Álvaro de Campos que Mário de Sá-Carneiro se refere na sua carta a Pessoa de 24 de Dezembro de 1915: «Sonetos de Álvaro de Campos se não são propriamente grandes são adoráveis. O último é uma coisa que eu amo até aos ossos. Que Europa, que enlevo, que ópio!». Esta última frase cria algumas dúvidas quanto à identidade do soneto: com efeito, as alusões enlevadas e «opiáceas» a uma atmosfera mental carregada de dúvidas de identidade, podem ter sido lidas por Sá-Carneiro como um *à la page* europeu, cujo sentido pleno hoje nos escapa.

Em «Crónicas da vida que passa», artigo publicado in *O Jornal*, a 18 de Abril de 1915, Fernando Pessoa afirmou o seguinte:

«Os argumentos são, quase sempre, mais verdadeiros do que os factos. A lógica é o nosso critério de verdade, e é nos argumentos, e não nos factos, que pode haver lógica.»

Pegando nessa formulação algo provocatória, tentarei basear-me em argumentos que julgo relevantes para passar aos factos que, neste caso, se prendem com o estabelecimento de uma verdade textual.

1. Na edição crítico-genética da obra de um autor, organizada à luz do seu espólio, deveria constar sempre uma separação o mais nítida possível (por exemplo, numa Parte I e numa Parte II) entre aquilo que o autor publicou efectivamente e aquilo que, por uma razão ou por outra, acabou por deixar inédito. Qualquer confusão entre os dois níveis é fonte inevitável de equívocos e de especulações desprovidas de fundamento.

No caso do soneto *Olha, Daisy*, a última vontade do autor coincide com o texto publicado, sob o título de *Soneto já antigo*, na revista *Contemporânea* de 1922. Deste texto existe, porém, um dactiloscrito a limpo, pronto para publicação.

Com variantes que, embora ligeiras, têm sempre o seu peso, este soneto existe também no fólio 56 do espólio, onde figura como último de uma série de textos dactiloscritos reunidos sob o título comum de *Sonetos de Álvaro de Campos*. Confirmam a solidariedade do tríptico, quer a numeração progressiva das peças («I», «II», «III»), quer a datação aposta a cada um deles («Lisboa...», «Londres...», «A Bordo do Navio...»), de modo que o conjunto surge rigorosamente ordenado em sequências paralelas.

Uma mão (do próprio Pessoa?) precisou a lápis, na margem direita, os meses correspondentes à data de composição de cada um dos sonetos (Agosto, Outubro e Dezembro 1913). Propondo-se construir a cronologia de um pré-Álvaro de Campos ainda dado às formas métricas clássicas, estas datações são verosimilmente fictícias. Todavia, como dissemos, o mesmo suporte de papel abriga ainda um esboço escrito à pena em sentido perpendicular ao do «Soneto III» que está acima: trata-se de uma composição redigida em quadras, que leva o título mallarméano de *Brise marine*. Ao lado, uma indicação entre parênteses rectos: *Cancioneiro*, e a data 21-12-1915.[1] Como já foi dito, esta data propõe um verosímil *ante quem* para a criação dos textos dactilografados na mesma folha.

2. Uma análise da peça, feita quer no plano formal quer no plano do conteúdo, atesta uma maior solidariedade dos sonetos I e II em comparação com *Olha Daisy*. Começamos pelos dados métricos. No «Soneto I», o esquema das quadras (ABBA, ABBA) segue o modelo clássico, tal como foi canonizado por Dante e Petrarca. Diferentemente, no «Soneto II» as rimas mudam da primeira quadra (ABBA) para a segunda (CDDC), em conformidade com um modelo que, do ponto de vista puramente histórico, já foi característico do experimentalismo próprio dos sicilianos e dos século-toscanos; e que reaparece pontualmente, p. ex., nos começos da história do soneto na literatura francesa.

O esquema dos tercetos CDE, FDF (com D que funciona como rima intermédia de ligação) é comum aos dois sonetos, o que constitui um elemento muito importante para atestar a coesão métrica e formal do díptico. De notar ainda a presença maciça de rimas agudas (oxítonas), três no «Soneto I» (-ir, -eu, -el) e outras tantas no «Soneto II» (-ã, -eu, -á).

Entre os sonetos I e II funciona, ainda por cima, uma analogia solidária do ponto de vista do conteúdo: o primeiro põe em termos gerais o problema do sensacionismo e da dimensão relativa da autoconsciência; o segundo apresenta, em certo sentido, um caso particular deste problema, na medida em que figura aplicado à Praça da Figueira. Ambos apresentam o termo *sensações* em posição estratégica: no primeiro, o termo fecha a primeira e a segunda quadra, enquanto no segundo está no início do par de tercetos. Mais: no primeiro, o sintagma *em mim* fecha o primeiro e o segundo terceto, enquanto no segundo, além de figurar no v. 3, liga os dois tercetos mediante uma espécie de anadíplose.

O «Soneto I» é construído sobre a iteração do verbo *sentir* que, encontrando-se no v. 2 no momento da rima, logo ressurgue no v. 10 *sinto o que sinto* e no v. 14, onde *sente* é a palavra conclusiva do soneto. No resto, o autor desenvolve uma espécie de sintaxe de grau zero, marcadamente pronominal (*para mim, que eu,*

E eu, em mim, se sou eu quem em mim sente), que é parcialmente retomada no soneto seguinte (*em mim, Sei eu, p'ra elas... delas, e em mim* ainda duas vezes). Acresce que este soneto apresenta um exemplo flagrante de «rima pobre», na medida em que as duas rimas das quadras e uma rima dos tercetos são construídas por pares de lemas que remetem, cada um, para a mesma categoria gramatical (e veja-se em particular *serei*, que no «Soneto I» abre e fecha o v. 11).

3. O epíteto *logar logico e plebeu* atribuído à Praça da Figueira poderia valer como cifra estilística comum a ambos os sonetos. Exemplar, em cada um deles, o verso final. No «Soneto I», «nem sei bem se sou eu quem em mim sente» é quase inteiramente constituído por monossílabos, pronomes na sua maior parte. O mesmo vale para o verso final do «Soneto II», «São as dos outros, ou as que não há», construído como um decassílabo sáfico (acentos na 4^a e na 7^a) aqui dando força ao acento que cai sobre o segundo *as*.

Contribuem para a entoação prosística os esporádicos, mas fortes «encavalgamentos» (enquanto desconjuntam sintagmas coesos), dois no primeiro soneto (*Eu/Serei e serei/Tal*) e um segundo (*está/De acordo*).

Como se disse, os dois sonetos têm em comum a rima -eu, respectivamente em ambos os tercetos de I e na segundo terceto de II. Neste contexto, é possível justificar num plano, por assim dizer, generativo a diferença métrica que existe entre os quartetos do «Soneto I» e aqueles do «Soneto II», no qual a troca de rimas aparece ser motivada pela necessidade de reintroduzir, com - eu, um elemento rimático comum a I (tanto mais que -ante, outra rima ao lado de - eu, faz consonância com -ente presente no fecho de I). Assim sendo as coisas, porventura não seja casual a correspondência fónico-sintáctica entre *sinto... sinto... eu* (I, v. 10) e *aquilo... aqui... eu* (II, v. 7).

4. Passemos agora à análise de *Olha, Daisy*. Este soneto apresenta duas rimas agudas (oxítonas) num tecido também caracterizado por uma rima imperfeita (*Londres : escondes*) e outra de tipo inglês (*morri : Cecily*). As rimas «encavalgadas» *hás de : Irás de* contam com precedentes clássicos. Duas as rimas oxítonas, uma e outra confinadas no espaço dos tercetos. E, em geral, todo o soneto apresenta uma dimensão de oralidade que se contrapõe fortemente à logicidade prosística dos dois sonetos precedentes. Fica-se com a ideia de que, no itinerário e no calendário traçados ficticiamente para a «viagem», a morte do viajante já estava prevista ou projectada, como seria o desfecho que alguém, nomeadamente Daisy, se incumbiria de comunicar. Em suma, o soneto afigura-se mais como um recado do que uma descrição, uma simulação de intimidades do que um conjunto de impressões ou sensações.

5. Apesar desta diferença substancial, não se pode passar em silêncio uma série de traços formais, ou seja que *Olha, Daisy* apresenta um esquema métrico análogo ao do soneto precedente (isto é, as rimas mudam da primeira à segunda quadra); que a rima final *grande: ande* poderia corresponder à vontade de colocar uma marca conclusiva; e que, acima de tudo, a numeração progressiva qualifica de pleno título este soneto como terceira peça de um tríptico. Recolhendo neste ponto o conjunto de dados, digamos que este é compatível com a seguinte hipótese de trabalho: num certo momento da sua actividade de revisão, e na perspectiva de atribuir a Álvaro de Campos um seu próprio passado, o autor montou de forma provisória, procedendo verosimilmente por etapas sucessivas, um tríptico no qual, pelos motivos expostos, o terceiro soneto aparece mais exterior, ou seja menos integrado, em relação aos dois outros.

Tudo isto não deixa de implicar que este projecto, tal como acabamos de o descrever, *não* representa a vontade última do autor: muito pelo contrário, ele pertence a uma fase anterior dentro do processo de criação, e nomeadamente, àquela que os geneticistas costumam chamar, com terminologia discutível, o *avant-texte*. Trata-se finalmente de um projecto nunca realizado, na medida em que ficou em estado virtual, provavelmente porque o autor se deu conta da escassa coesão do tríptico, ou porque talvez contasse acrescentar outros sonetos à sequência. O único verdadeiro texto explicitamente existente na produção ‘oficial’ do heterónimo é, pois, o «Soneto Já Antigo» na sua versão definitiva; e a escolha feita conscientemente pelo autor, que retira do tríptico os primeiros dois sonetos condenando-os à condição de inéditos, confirma com clareza tão extrema quanto implícita a sua vontade.

Que coisa deve então fazer o editor? Não os imprimir? Pelo contrário, sobretudo tratando-se de uma edição crítico-genética. Mas ele tem o dever de imprimi-los numa secção anexa, rigorosamente separada da obra «oficial» – a qual deve ficar indemne a manipulações ou inquinamentos que tendam a ofuscar, em maior ou menor medida, o limite entre as especulações mais ou menos fundadas do editor e aquela que é a realidade filológica.

Referências Bibliográficas

- BIASI, P. M. «La critique génétique», in *Introduction aux Méthodes Critiques pour l'analyse littéraire*, Paris: Bordas, 1990.
- CASTRO, Ivo. «A criação da Equipa Pessoa», *Revista da Biblioteca Nacional*, s.d., 3 (3), Lisboa: 1988.
- CASTRO, Ivo. *Editar Pessoa*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1990.
- CASTRO, Ivo e BERARDINELLI, Cleonice. «Defesa da Edição Crítica de Fernando Pessoa». Lisboa: Biblioteca Nacional, 1993.
- GRÉSILLON, Almuth. «Les recherches sur les manuscrits modernes: logiques et paradoxes», in *Leituras*, n.º 5, Lisboa, Biblioteca Nacional, Outono 1999.
- LIND, Georg Rudolph. «Descoberta no espólio de Fernando Pessoa», *Occidente*, n.º 70 (Fevereiro), 1966: pp. 57-62.
- LOPES, Teresa Rita. «Álvaro de Campos Vida e obra do Engenheiro», Lisboa: Editorial Estampa, 1990.
- LOPES, Teresa Rita. «A crítica da edição crítica», in *Colóquio-Letras*, n.º 125/126 (Julho-Dezembro), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. «Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa». Rio de Janeiro: Agir, 1958.
- NEMÉSIO, Jorge. *Os Inéditos de Fernando Pessoa e os Critérios do Dr. Gaspar Simões*. Lisboa: Eros, 1957.
- PESSOA, Fernando. «Soneto já antigo» in *Contemporânea*, n.º 6, Lisboa: 1922.
- PESSOA, Fernando. *Obra Poética*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1965.
- PESSOA, Fernando. *Nova Poesia Inédita*. Org. Maria do Rósario Marques Sabino e Adelaide Monteiro Sereno, Lisboa: Ática, 1973.
- PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Org. Jacinto do Prado Coelho e Georg Rudolf Lind, Lisboa: Ática, 1966.

PESSOA, Fernando. *Páginas de Doutrina Estética*. Org. Jorge de Sena, Lisboa: Inquérito, 2ª ed., 1946.

PESSOA, Fernando. *Poemas de Álvaro de Campos*. Ed. Cleonice Berardinelli, Série Maior, vol. II, Edição Crítica, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1990.

PESSOA, Fernando. *Poemas de Álvaro de Campos*. Ed. Cleonice Berardinelli, Série Menor, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1992.

PESSOA, Fernando. *Álvaro de Campos Livro de Versos*, Edição Crítica, Introd. e notas Teresa Rita Lopes, Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

PESSOA, Fernando. *Poema de Álvaro de Campos*. Ed. Cleonice Berardinelli, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999.

PESSOA, Fernando. *Oeuvres Poétiques* (ed. Pleiade), org. Patrick Quillier, Paris: Gallimard, 2001.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Carta a Fernando Pessoa*, Introd. e notas Urbano Tavares Rodrigues, Lisboa: Ática, 1958.

SEABRA, José Augusto. «Problèmes méthodologiques de l'édition critique de l'oeuvre de Fernando Pessoa dans la Collection Archives», Paris: Quaderno n° 8, 1985.

SIMÕES, João Gaspar Simões. «Vida e obra de Fernando Pessoa». Lisboa: Bertrand, 1970.

STUSSI, Alfredo. *Introduzione agli Studi di Filologia Italiana*. Bolonha: Il Mulino, 1997.

TABUCCHI, Antonio. *Pessoana Mínima*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984.

TAVANI, Giuseppe. «Los textos del siglo XX», in Amos Segala (org.), *Littérature Latino-Américaine et des Caraïbes du XX siècle*. Roma: Bulzoni editore, 1988.

Mistério Trans-Ontológico e Transfiguração do Mundo em Álvaro de Campos

Paulo Borges

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Como contributo para o crescente reconhecimento da relevância filosófica da obra pessoana, pretendemos interpretar o profundo e fecundo sentido do poema sem título de Álvaro de Campos cujo primeiro verso é «Ah, perante esta única realidade, que é o mistério»⁴⁶. Consideramos que o poema se desenvolve em diferentes momentos de uma dialéctica de alteração do regime habitual de consciência, notando que a vivência e a expressão de estados diferenciados da mesma em relação ao seu regime normalizado, instaurado pela «normose» socialmente dominante⁴⁷, é precisamente um dos temas e motivos mais recorrentes da obra pessoana.

O primeiro desses momentos dialécticos corresponde ao inicial espanto exclamativo no qual o poeta constata que há uma «única realidade», precisamente «a de haver uma realidade», e que esta «é o mistério». A única realidade evidente é que há realidade, o que desde logo antecipa, no momento dialéctico seguinte, o apagamento ou despotenciação das supostas entidades múltiplas que compõem o mundo. Todavia, este «haver uma realidade» ou «haver ser» corresponde à paradoxal evidência de um «mistério», ou, melhor, do «mistério» por excelência. *Mistério*, do verbo grego *múein*, do qual procede também *mudo*, *mito* e *mística*⁴⁸, remete para a imagem de olhos e boca fechados. Talvez seja por isso, ou também por isso, que esta «única realidade», a de haver realidade, se experiencia como «terrível», que o «haver ser» se designa como um «horrível ser» e que se culmina dizendo que «a existência de tudo» é um «abismo», «por simplesmente ser, / Por poder ser, / Por haver ser!»⁴⁹. Encontramos momentos convergentes no *Primeiro Fausto*, onde se proclama que «O íntimo, horroroso, desolado, / Verdadeiro mistério da existência, / Consiste em haver esse mistério»⁵⁰ e que «Mais que a existência / É um mistério o existir, o ser, o haver / Um ser, uma existência, um existir»⁵¹.

O que nestes oito primeiros versos de Álvaro de Campos acontece não é menos do que a experiência que Platão e Aristóteles designaram como *thaumas*, o espanto ou maravilhamento (verbo *thaumazein*) onde situaram a origem da filosofia⁵², e no qual María Zambrano diversamente situou o cerne da experiência poética de cuja recusa violenta se teria originado a filosofia com o seu distanciamento reflexivo e conceptual em busca de se evadir do apoderamento

46 Cf. CAMPOS, Álvaro de. «Ah, perante esta única realidade, que é o mistério», in Fernando PESSOA, *Obras*, I, Introdução, organização, biobibliografia e notas de António Quadros e Dalila Pereira da Costa, Porto: Lello & Irmão Editores, 1986, pp. 1018-1020.

47 Cf. WEIL, Pierre; LELOUP, Jean-Yves; CREMA, Roberto. *Normose: a Patologia da Normalidade*, Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

48 Cf. PANIKKAR, Raimon. *De la Mística. Experiencia plena de la Vida*. Barcelona: Herder, 2005, p. 45.

49 Cf. CAMPOS, Álvaro de. «Ah, perante esta única realidade, que é o mistério», in Fernando PESSOA, *Obras*, I, p. 1018.

50 Cf. PESSOA, Fernando. *Primeiro Fausto*, in *Ibid.*, p. 617.

51 Cf. *Ibid.*, p. 618.

52 Cf. PLATÃO, *Teeteto*, 155d; ARISTÓTELES, *Metafísica*, 982b e 983a.

do sujeito pela presença imediata e sensível das coisas⁵³. Contudo, este espanto ou maravilhamento não é em Álvaro de Campos perante o facto de as coisas serem o que são, como ponto de partida para o espanto ou maravilhamento «contrário» e «melhor», o de se conhecer conceptualmente a sua «causa», como em Aristóteles⁵⁴, mas antes perante o «haver ser» em toda a sua omnipresente, tenebrosa e não apaziguante evidência, enquanto «mistério» que se furta a toda a compreensão e princípio de razão causal ou final, a todo o porquê e para quê, não sendo susceptível de ser domesticado e apaziguado pelo conhecimento. É por isso que a experiência que emerge em Álvaro de Campos é mais radical do que aquela que Leibniz formulou como «Porque há antes alguma coisa que nada»⁵⁵, e Heidegger, retomando-a e transformando-a, como «Porque há em suma ente e não antes nada?»⁵⁶ ou «Porque há então o ente e não antes nada?»⁵⁷. Na experiência de Álvaro de Campos não há qualquer pacificação pelo conhecimento conceptual e objectivante, nem sequer pelo formular de uma pergunta que estabeleça as condições de possibilidade de uma resposta, não havendo saída para o pasmo ou assombro da consciência que desde o início apenas vê que nada pode ver naquilo que exclusivamente vê, esse dado radical e abissal do haver realidade a que tudo se reduz e que não pode recusar. A incontornável evidência do mistério do «haver ser» frustra sem apelo esse desejo natural de saber partilhado por todos os humanos, como é consagrado na primeira linha da *Metafísica* de Aristóteles⁵⁸, obra paradigmática da deriva científica da filosofia ocidental.

É decerto por isso que «haver uma realidade» e «haver ser» se experiencia como algo «terrível» e «horrível». A adjectivação desta experiência recorda a fenomenologia do sagrado, em Rodolf Otto, como «sentimento do *mysterium tremendum*, do mistério que causa arrepios»⁵⁹, com a grande diferença de que aqui se trata de uma experiência laica e não religiosa do mistério de «haver ser», do mistério ontológico ou, como veremos, trans-ontológico. A experiência de Álvaro de Campos evoca, com esta diferença, a de Santo Agostinho a respeito de Deus, para já apenas no primeiro termo da sua formulação: «*quid est illud, quod interlucet mihi et percutit cor meum sine laesione? Et inhorresco et inardesco: inhorresco, in quantum dissimilis ei sum, inardesco, in quantum similis ei sum*» («Que é isso que brilha em mim e trespassa o meu coração, sem o ferir?

53 Cf. ZAMBRANO, María. *Filosofía y Poesía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 15-17.

54 Cf. ARISTÓTELES, *Metafísica*, 983a.

55 Cf. LEIBNIZ, G. W. *Principes de la nature et de la grâce fondés en raison / Principes de la philosophie ou Monadologie*, publicados integralmente segundo os manuscritos de Hanover, Viena e Paris e apresentados conforme Cartas inéditas por André Robinet, Paris: PUF, 1986, 3ª ed., p. 45.

56 Cf. HEIDEGGER, Martin. *Was ist Metaphysik* [1949], «Qu'est-ce que la métaphysique?», *Questions I*, traduzido do alemão por Henry Corbin, Roger Munier, Alfonse de Waelhens, Walter Biemel, Gérard Granel e André Préau, Gallimard, 1987, p. 45.

57 Cf. *Id.*, *Introduction à la Métaphysique*, traduzido do alemão e apresentado por Gilbert Kahn, Gallimard, 1985, p. 13.

58 «Todos os homens desejam naturalmente saber» – ARISTÓTELES, *Metafísica*, 980a.

59 Cf. OTTO, Rudolf. *O Sagrado*, tradução de João Gama, Lisboa: Edições 70, 1992, p.22.

E tanto estremeço como me inflamo: estremeço, na medida em que sou diferente disso; inflamo-me, na medida em que sou semelhante a isso»⁶⁰. O «horror» do mistério de «haver ser» de que fala Pessoa, afim ao «*et inhorresco*» do sentimento de Deus em Santo Agostinho, vem do verbo latino *horrere*, que significa pôr-se em pé, eriçar-se (aplicado aos pêlos e cabelos), arrepiar-se, estremecer. Não deixa de evocar a experiência do sublime, que Edmund Burke precisamente vê como causadora do «espanto» ou «assombro» («*astonishment*»), «esse estado da alma no qual todos os seus movimentos estão suspensos, com algum grau de horror». Segundo o mesmo autor, é a «infinidade» que suscita essa experiência: «A infinidade tem uma tendência para encher a mente com a espécie de delicioso horror que é o mais genuíno efeito e o mais verdadeiro teste do sublime»⁶¹.

Veremos que este aspecto deleitável do «horror» não deixa de estar presente no poema de Campos. No que respeita à «infinidade» referida por Burke, veremos também que ela está implícita na vertente transcendente do «haver ser», que está «para além» de todos os seres determinados, limitados e particulares. É por isso que ele é um «abismo», o «abismo de existir um abismo», inerente à «existência de tudo». Contrariamente à visão de Alberto Caeiro, na qual não há qualquer «mistério das cousas» – que são pura existência sem qualquer além, «significação» ou «sentido oculto», sendo «o único mistério [...] o de haver quem pense no mistério»⁶² –, na composição de Álvaro de Campos o «ser», «poder ser» e «haver ser» de tudo abre para uma comum imensidade ignota e incognoscível onde não se pode encontrar um fundo ou fundamento do ser e do pensar que não seja sem fundo, ou seja, abissal. Na experiência de Campos os instintos de poder, protecção e segurança do ser e do intelecto humanos não podem senão perder o pé e afundar-se nesse omnipresente «abismo» (trans-)ontológico.

Isto conduz-nos ao segundo momento dialéctico da composição, no qual, «perante», ou seja, confrontado com esse mistério abissal do «haver ser» íntimo e transcendente a tudo, «tudo o que os homens fazem», «dizem» e «constroem, desfazem ou se constrói ou desfaz através deles, / Se empequena!»⁶³.

60 AGOSTINHO, Santo. *Confissões*, XI, IX, 11, edição bilingue, tradução e notas de Arnaldo do Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel, introdução de Manuel Barbosa da Costa Freitas, notas de âmbito filosófico de Manuel Barbosa da Costa Freitas e José Maria Silva Rosa. Lisboa: Centro de Literatura e Cultura Portuguesa e Brasileira, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2000, pp. 558-559.

61 Cf. BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* [1757]. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1978, p. 73.

62 Cf. CAEIRO, Alberto. «O Guardador de Rebanhos», in Fernando PESSOA, *Obras*, I, pp. 746 e 770-771.

63 Cf. CAMPOS, Álvaro de. «Ah, perante esta única realidade, que é o mistério», in Fernando PESSOA, *Obras*, I, p. 1019.

Reconhecido e consciencializado aquilo que raros humanos reconhecem e consciencializam, submergidos no afazer distraído e utilitário da vida quotidiana, esse estado de alarme e alerta da consciência eriçada de espanto e horror – a lembrar esse «olhar que estala de atenção e de espanto» em Vergílio Ferreira⁶⁴ – condu-la num primeiro momento ao sentimento da radical perda de realidade e valor de tudo o que directa e indirectamente respeita à humanidade e às suas obras. É toda a história, toda a cultura e toda a civilização, com todas as suas criações, destruições e realizações, das mais elementares às mais grandiosas, que inicialmente se vêem reduzidas à pequenez e trivialidade mediante o agigantar do sentimento e consciência de «haver ser» como esse comum e abissal fundo misterioso íntimo e transcendente a tudo o que em si se processa sem que o reconheça. Perante a consciência do «mistério» (trans-)ontológico, mingua a grandiosidade do pensar, dizer e agir humanos, reduzidos a uma azáfama inconsciente do essencial.

Logo após, todavia, no terceiro momento dialéctico da composição, tudo se inverte e transfigura. Embora o poeta não o diga explicitamente, fica suposto que a consciência passa por uma nova convulsão e mutação ao constatar que afinal tudo isso que os humanos pensam, dizem e fazem, tudo isso que constroem e desconstroem ou através deles se constrói ou desconstrói, é na verdade íntimo ao mistério do «haver ser» que a tudo impregna, sendo inerente e não estranho a todos os agentes, eventos e incidências do multifacetado e dinâmico jogo do mundo. Então o mínimo aspecto da actividade humana já não se «empequena», mas antes «se transforma em outra coisa – / Numa só coisa tremenda e negra e impossível, / Uma coisa que está para além dos deuses, de Deus, do Destino, / Aquilo que faz que haja deuses e Deus e Destino [...]». Dá-se a transfiguração do mundo, incluindo o do quotidiano humano, pelo reconhecimento de que em tudo o que se pensa, diz e faz há o mistério abissal do «haver ser» e do «poder ser», esse dado radical que tudo possibilita mas que em sua elementar simplicidade é irredutível a toda a compreensão. Visto na luz tenebrosa do mistério, tudo se transfigura, assumindo as próprias qualidades desse mistério e tornando-se essa mesma «coisa» única, «tremenda e negra e impossível» de domesticar, que se furta a todo o domínio da doação humana de sentido e significado, mas, para maior inquietação e desassossego da consciência convencional, não se constitui como uma transcendência extrínseca e separada da experiência humana e das coisas do mundo, qual entidade metafísica que se pudesse *arrumar* religiosa, teológica ou filosoficamente num qualquer espaço abstracto e distante, aderindo antes à mínima instância, modalidade e concretude dessa expe-

64 Cf. FERREIRA, Vergílio. *Invocação ao Meu Corpo*. Ensaio com um Post Scriptum sobre a Revolução Estudantil. Venda Nova: Bertrand Editora, 3ª ed., 1994, p. 35.

riência e desse mundo. O que há de mais íntimo a tudo o que existe e que o ser humano experiencia desvela-se assim sumamente estranho, fazendo que cada coisa agora se agigante, avolume e infinitize, ao ponto de se converter nisso ou desvelar como isso que é a incompreensível e transcendente matriz e condição de possibilidade de tudo, incluindo «deuses», «Deus» e «Destino». Os humanos e as coisas do mundo humano são assim equiparados a essas instâncias que tradicionalmente lhes são consideradas superiores e vistas como supremas, pois em todos é igualmente presente e transcendente o «haver ser» que a tudo quanto existe igualmente permite e possibilita, sendo o indeterminado fundo sem fundo de toda a determinação, pois *ser humano, deus, Deus ou Destino é existir*, ou seja, *ser algo, alguém ou alguma coisa*, distinto de outras coisas, e «haver ser» é essa «coisa» única, comum e indistinta que excede e antecede o *existir*, ou seja, *ser isto ou aquilo de todas as coisas*. É essa «coisa» não-«coisa» que afinal transcende o próprio «ser» enquanto determinação distinta do não-ser, mostrando-se como a sua fonte e, assim, como a fonte de todos os «seres» («Aquilo que faz que haja ser para que possa haver seres»). Uma fonte que perpassa e «subsiste através de todas as formas, / De todas as vidas, abstractas ou concretas, / Eternas ou contingentes, / Verdadeiras ou falsas!». Uma fonte que flui e perpassa através de tudo o que de algum modo *existe*, real ou fictício, mas que, quando se abrange esse «tudo», ainda fica «fora», «Porque quando se abrangeu tudo não se abrangeu explicar por que é um tudo, / Por que há qualquer coisa, por que há qualquer coisa, por que há qualquer coisa!»⁶⁵.

A inicial descoberta do irredutível mistério de «haver ser» só agora o vislumbra como possível fonte de resposta para a questão fundamental da metafísica, formulada como atrás referimos por Leibniz e Heidegger. O fundo sem fundo do «qualquer coisa», equivalente do «alguma coisa» de Leibniz e do «ente» de Heidegger, é o «haver ser» ou «coisa» única que transcende e possibilita todas as coisas e seres, ou seja, aquilo que, nas considerações e conclusões presentes no quarto e último momento dialéctico do poema, surge como o «ultra-ser», justificando que a seu respeito falemos de mistério trans-ontológico.

É perante esse mistério maior que o ser que a «inteligência» do poeta, o órgão da sua experiência, se converte «num coração cheio de pavor». A mente e a consciência de si são transidas e esmagadas por um temor e tremor que é a própria presença do «ultratrascendente» que tudo impregna e a tudo abarca e engloba⁶⁶, como algo de perigoso e insuportável do qual não há todavia escapatória possível:

65 Cf. CAMPOS, Álvaro de. «Ah, perante esta única realidade, que é o mistério», in Fernando PESSOA, *Obras*, I, p. 1019.

66 «E é com as minhas ideias que tremo, com a minha consciência de mim, / Com a substância essencial do meu ser abstracto / Que sufoco de incompreensível, / Que me esmago de ultratrascendente» – *Id.*, *Ibid.*, p. 1019.

«E deste medo, desta angústia, deste perigo do ultra-ser, / Não se pode fugir, não se pode fugir, não se pode fugir!». Em termos heideggerianos, o que Álvaro de Campos experimenta é na verdade mais angústia do que medo, pois a angústia (*Ängst*), ao contrário do «temor» e da «ansiedade», não se sente perante um «tal existente *determinado*», confrontando-nos antes com a «*indeterminação* disso diante do qual e pelo qual nos angustiamos», que por sua vez não consiste numa «ausência pura e simples de determinação», mas sim na «impossibilidade essencial de receber uma qualquer determinação». Isso é o «Nada»: «A angústia revela o Nada», inseparável do «existente»⁶⁷. A palavra germânica procede da raiz proto-indo-europeia **anghu-*, com o sentido de «restrição», relacionada com o latino *angustia*, que remete para a sensação de aperto. Compreende-se que o poeta questione aqui se haverá «libertação» do «Cárcere do Ser» e do «pensar», mostrando que a ela aspira, concluindo todavia que deles não há qualquer evasão possível, nem por via da «morte», nem da «vida», nem de «Deus», do «Destino» ou dos «Deuses», pois os seres humanos são «irmãos gémeos» de todas essas entidades que eventualmente os poderiam libertar, mas que na verdade partilham com eles a mesma condição de *existirem* ou *serem alguma coisa* e enquanto tal estarem inapelavelmente radicadas no mesmo «abismo», «sombra» ou «noite» do «ultra-ser», qual uma *ananké* ou necessidade insuperável.

É perante isto que surgem as derradeiras e perturbadoras constatações, quando o poeta a esta luz se interroga pela razão de não afrontar a «Morte» com o mesmo sorriso e inconsciência com que afronta confiante «a vida, a incerteza da sorte», «a possibilidade quotidiana de todos os males» e o «mistério de todas as coisas e de todos os gestos». Se é por ignorar a «Morte», pergunta-se o que afinal há que não ignore. Pois como serão «a pena em que pego, a letra que escrevo, o papel em que escrevo, / [...] mistérios menores que a Morte»? Como o poderão ser, «se tudo é o mesmo mistério?» Perante o agigantar de todas as coisas, entes e gestos no seu evidente mas incompreensível fundo misterioso, neles se desvela uma qualidade não menos desconhecida e imprevisível que aquela que a humanidade milenarmente confere à morte. Na verdade, a própria vida quotidiana nada tem de trivial, pois é a possibilidade contínua de todo o possível, incluindo os maiores «males», incluindo a «Morte». Se não se teme e se afronta confiante tudo isso, porque se teme então a morte? E, se tudo isso é tão desconhecido e incerto quanto a morte, porque se não teme ou se não vive em estado de alerta constante a própria vida quotidiana, em todas as suas acções, gestos e objectos? Toda a diferença reside em estar-se ou não consciente de que, vislumbrado na tenebrosa luz do mistério que tudo envolve, tudo é radicalmente incognoscível e de tudo se é sempre radicalmente inconsciente. Havendo consciência da funda-

67 Cf. HEIDEGGER, Martin. *Was ist Metaphysik* [1949]. «Qu'est-ce que la métaphysique?», *Questions I*, pp. 57-60.

mental e incontornável inconsciência de tudo, subjacente a todas as distinções, discriminações e juízos humanos, dissipa-se a milenar oposição entre a morte e a vida e com ela a orientação de uma consciência que, ao diferir para o termo da existência o mistério radical e último de tudo, no mesmo lance obscurece a sua presença imediata na experiência de cada instante e banaliza a inefabilidade do quotidiano e do mundo, privando-se do espanto ante todas e cada uma das coisas imediatamente circunstantes.

É assim que o poeta aspira a viver na inconsciência natural dos animais e de «todas as coisas naturais», reconhecendo que, por maior que a consciência seja, jamais poderá penetrar e assimilar o fundo inconsciente de tudo. Esse fundo inconsciente que se manifesta ainda na criação, a qual supõe o «existir», que é radicalmente «ser inconsciente, porque existir é ser possível haver ser, / E ser possível haver ser é maior que todos os Deuses»⁶⁸. Álvaro de Campos aspira a viver na inconsciência natural da qual contudo o aparta a própria consciência desse fundo inconsciente de todo o estar consciente e de todo o existir, ou seja, de tudo o que seja e se veja como algo, alguém ou alguma coisa.

O horror pessoano perante a estranheza daquilo que afinal nos é mais íntimo, que eleva o espanto grego a um grau superior de dramaticidade, não deixa de evocar, mas transportando-a do registo estético ou psicanalítico para uma mais perturbadora esfera (trans-)ontológica, a «inquietante estranheza» freudiana⁶⁹. Na experiência formulada no poema de Álvaro de Campos surpreende-se um singular reencantamento transfigurador do mundo banalizado e despotenciado pelos saberes e afazeres da modernidade, que todavia é equidistante dela e das tradições religiosas, por conduzir antes à inquietação do que à pacificação da consciência e se operar mediante o reconhecimento do mistério (trans-)ontológico e laico do «haver ser», ou seja, desta íntima e sublime estranheza inerente ao simples e incomensuravelmente complexo e prodigioso facto de estarmos aqui, agora mesmo, com este sentimento de haver alguém e alguma coisa, mistério porventura maior que o que se venera ou celebra em todos os templos de todas as religiões do mundo.

68 Cf. CAMPOS, Álvaro de. «Ah, perante esta única realidade, que é o mistério», in Fernando PESSOA, *Obras*, I, p. 1020.

69 Cf. FREUD, Sigmund. *Das Unheimliche*, 1919.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. «Metafísica». 982b e 983a.

CAMPOS, Álvaro de. «Ah, perante esta única realidade, que é o mistério», in Fernando PESSOA, Obras, I, introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros e Dalila Pereira da Costa, Porto: Lello & Irmão – Editores, 1986, pp. 1018-1020.

HEIDEGGER, Martin. «Was ist Metaphysik (1949)». “Qu’est-ce que la métaphysique?”. Questions I, traduzido do alemão por Henry Corbin, Roger Munier, Alfonse de Waelhens, Walter Biemel, Gérard Granel e André Préau, Gallimard, 1987, p. 45.

LEIBNIZ, G. W. «Principes de la nature et de la grâce fondés en raison /Principes de la philosophie ou Monadologie». Publicados integralmente segundo os manuscritos de Hanover, Viena e Paris e apresentados conforme Cartas inéditas por André Robinet, Paris: PUF, 1986, 3ª ed., p. 45.

PANIKKAR, Raimon. *De la Mística. Experiência Plena de la Vida*. Barcelona: Herder, 2005, p. 45.

PESSOA, Fernando. «Primeiro Fausto», in *Ibid.*, p. 617.

PLATÃO. «Teeteto». 155d.

WEIL, Pierre; LELOUP, Jean-Yves; CREMA, Roberto. *Normose: A Patologia da Normalidade*. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

ZAMBRANO, María. «Filosofia y poesia». Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 15-17.

Fernando Pessoa e a cultura árabe-islâmica: de Al-Cossar a Omar Khayyam⁷⁰

Fabrizio Boscaglia⁷¹

Durante setenta e cinco anos, desde a morte de Fernando Pessoa até 2010,⁷² a presença árabe-islâmica na obra do autor da *Mensagem* foi objeto de estudo em apenas duas ocasiões.⁷³ Trata-se de um breve escrito de José Augusto Seabra – publicado em 1996 e intitulado «Fernando Pessoa, Al-Mutamid et le sébastianisme» – e de um ensaio de Márcia Manir Miguel Feitosa, datado de 1998 e dedicado a Fernando Pessoa e Omar Khayyam.⁷⁴ Outra referência inerente a esta área dos estudos pessoanos é o trabalho de Maria Aliete Galhoz, que editou as *Rubaiyat* de Pessoa⁷⁵ inspiradas pela homónima obra poética de Omar Khayyam,⁷⁶ sendo que a presença do sábio persa na obra de Pessoa foi abordada, ao longo das décadas, também por outros investigadores, tais como Alexandrino Severino, Patrick Quillier e Jerónimo Pizarro, entre outros.

Na presente comunicação pretende-se dar a conhecer alguns textos contidos nos arquivos pessoanos, com o intuito de apresentar uma panorâmica introdutória sobre a presença da cultura árabe-islâmica em Pessoa. O objetivo é de melhor se poder contextualizar e analisar algumas passagens que se encontram na obra pessoana, tal como esta: «Não ha profundo movimento portuguez que não seja um movimento arabe, porque a alma arabe é o fundo da alma portugueza».⁷⁷

Como é sabido, Pessoa é considerado um dos grandes intérpretes desta «alma portuguesa», sendo que a consciência de Pessoa acerca das suas raízes culturais portuguesas terá vindo a aumentar cada vez mais a partir de 1905, aquando do seu regresso para Lisboa após ter sido educado durante cerca de nove anos no sistema de ensino britânico em Durban, na África do Sul.

Em 1906, alguns meses após ter chegado a Lisboa, o jovem Pessoa frequentava o Curso Superior de Letras, dedicava especial atenção à cadeira de filosofia e escreveu um conto (fragmentário e ainda em inglês) sobre o tema da filosofia islâmica.

72 Cf. F. Boscaglia, «La sabiduría de Omar Khayyâm en la lectura de Fernando Pessoa y en la tradición filosófica persa: elementos para una comparación», 2010.

73 Dado o contexto do presente Colóquio Internacional ser o dos Estudos Pessoaanos, mencionamos aqui apenas os livros e ensaios dedicados única e explicitamente a esta temática e que encontramos no próprio campo dos Estudos Pessoaanos. Note-se, contudo, que aspetos da presença árabe-islâmica em Pessoa foram referidos ou comentados também em passagens de outras publicações, como, entre outras, as de Adalberto Alves (uma delas é *O meu Coração é Árabe*, 1987, pp. 24, 27) e Elsa R. dos Santos. Ver bibliografia.

74 Márcia Manir Miguel Feitosa, *Fernando Pessoa e Omar Khayyam: o Ruba'iyat na poesia portuguesa do século XX*, 1998.

75 Cf. F. Pessoa, *Rubaiyat*, 2008.

76 'Umar al-Khayyâm (Nixapur, 1048-1131). No presente texto opta-se por uma transliteração simplificada, mais familiar ao leitor não especialista, do nome deste autor.

77 Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), Espólio 3 (E3), 48H-23r; F. Pessoa, *Sensacionismo e outros ismos*, 2009, p. 229. Ao tratar dos «arabes», Pessoa refere-se aos povos de religião islâmica que se exprimem de modo comum em língua árabe, independentemente das suas origens geográficas (cf. F. Boscaglia, *Considerações sobre a presença do elemento arábico-islâmico no sensacionismo e no neopaganismo de Fernando Pessoa*, 2012, p. 11).

70 © Fabrizio Boscaglia, Lisboa, 2013. Este estudo foi financiado por bolsas de investigação da Fundação pela Ciência e a Tecnologia e da Fundação Calouste Gulbenkian.

71 Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.

Trata-se da narração do encontro entre um jovem ávido de conhecimento e um velho sábio árabe, chamado Al-Cossar, a quem o jovem coloca várias questões filosóficas.⁷⁸

Um primeiro elemento a destacar é o nome Al-Cossar, possivelmente inventado por Pessoa com base numa palavra de origem árabe cuja importância na história portuguesa devia já estar bem presente na consciência do jovem Fernando. Trata-se do topónimo Alcácer-Quibir (em árabe *al-qaṣr al-kabīr*, ‘o castelo grande’), nome da cidade marroquina onde em 1578 tinha falecido/desaparecido El-Rei Dom Sebastião, durante a famosa “Batalha dos Três Reis”, na qual o exército português tinha sido derrotado pelas tropas do sultão de Marrocos, ‘Abd al-Malik I. A palavra árabe *al-qaṣr* (‘o palácio’, ‘o castelo’), que constitui a primeira parte do nome da mencionada cidade, tem uma estrutura consonântica (e, portanto, uma pronúncia) parecida com o nome da referida personagem pessoana.

Um segundo elemento a assinalar é o facto de Al-Cossar ser descrito por Pessoa como «poeta e pensador»⁷⁹, sendo que a categoria de *poeta-pensador* tem um específico e significativo lugar na obra e na crítica pessoana, principalmente na vertente filosófica, como salienta Pablo Javier Pérez López.⁸⁰ Este, aliás, mostra como a referida categoria foi utilizada por Pessoa para descrever a si mesmo,⁸¹ bem como para abordar a figura de Antero de Quental, que Pessoa considerava um (seu) «precursor»⁸² e que terá sido uma referência para Pessoa no que diz respeito à temática árabe-islâmica (v. *infra*).

Um terceiro elemento, muito significativo, é o facto de o jovem protagonista do conto pedir a Al-Cossar para lhe explicar o pensamento filosófico de Aristóteles: «Speak to me of God and of the world, of the soul, of matter and of spirit, unfold to me what thy mind hath made of the deep thinker of Stagira, whom thou knowest well.»⁸³

O papel da filosofia e da civilização islâmicas na transmissão da filosofia e da cultura gregas para a Europa cristã durante a Idade Média foi um tema que atraiu a atenção de Pessoa em vários momentos, como é testemunhado por documentos do espólio bem como da biblioteca particular do autor. Por exemplo, numa versão

78 Cf. BNP/E3, 26A-60’ a 61’; 27¹⁸ A³-10’; 15A-32’ e 32²⁰; 15A-33; F. Boscaglia, «Presence of Islamic philosophy in unpublished writings by the young Fernando Pessoa», 2013, pp. 158-160.

79 «“Al-Cossar,” said I to the Arab, “men say thou art versed in the deep of poet and thinker», BNP/E3, 26A-60r; F. Boscaglia, op. cit., p. 158.

80 Cf. Pablo Javier Pérez López, *Poesía, Ontología y Tragedia en Fernando Pessoa*, 2012, pp. 155-162.

81 Cf. BNP/E3, 61B-70’; F. Pessoa, *Poesia 1931-1935 e não datada*, 2006, p. 207.

82 F. Pessoa, «Reincidindo», 1912, p. 139.

83 BNP/E3, 26A-60’; F. Boscaglia, «Presence of Islamic philosophy in unpublished writings by the young Fernando Pessoa», cit., p. 158.

traduzida para inglês da *Divina Commedia* de Dante Alighieri, Pessoa deixou um traço lateral a lápis ao lado desta passagem sobre o papel dos filósofos islâmicos na transmissão da obra de Aristóteles para a Europa medieval:

Avicenna (*d.* 1037) and Averroës (*d.* circa 1200) were Arabian physicians and commentators on Aristotle; it was through a Latin translation of the work of Averroës, who was known as the Commentator by excellence, that the philosophy of Aristotle first gained its supremacy in the Middle Ages.⁸⁴

Alguns escritos pessoanos estão relacionados com esta temática. Citam-se dois exemplos: «O primeiro estímulo resurrecional foi o dos Arabes. Por elles primeiro accordou a barbarie medieval para a existencia profundamente verdadeira da cultura grega, que a havia de despertar da modorra do baixo-christismo que a caracterisava.»⁸⁵. Noutro texto, Pessoa menciona «o spirito scientifico grego, que foi missão dos arabes transmitir á Europa»⁸⁶.

Voltando agora ao referido conto pessoano sobre a filosofia islâmica, neste encontram-se citados, além do Estagirita, os nomes de sete filósofos islâmicos, cujas doutrinas o jovem protagonista do conto quer aprender pelas palavras do sábio Al-Cossar:

Al-Kindi, the philosopher by name, Al-Farabi, Ibn-Bâdja of Saragoza, Ibn-Sina, who wrote of medicine, Ibn-Thofail, Al-Gazali, who findeth no truth in the words of thinkers and of sage[,] and Ibn-Roshd, whom we call Averroës, □
[“]Tell me of them. I know what they said, yet I would know what they could not say.⁸⁷

Estes pensadores islâmicos tinham sido abordados por Pierre Vallet em *Histoire de la Philosophie*,⁸⁸ livro que Pessoa trouxe consigo de Durban para Lisboa em 1905.⁸⁹ A presença destes nomes nas leituras bem como nos escritos filosóficos de Pessoa permite corroborar uma afirmação de António de Pina Coelho que, apesar de não ter editado escritos sobre filosofia islâmica nos *Textos Filosóficos de Fernando Pessoa* (1968), ao introduzir esta obra escreveu: «[Pessoa] Estuda as filosofias orientais e neo-platónicas; [...] estuda igualmente os filósofos árabes».⁹⁰

84 Dante Alighieri, *The vision of Dante Alighieri or Hell, Purgatory and Paradise*, 1915, p. 18 (Casa Fernando Pessoa, CFP, 8-139).

85 BNP/E3, 55A-88’; F. Pessoa, *Sensacionismo e outros ismos*, cit., p. 197.

86 BNP/E3, 88-24’ e 24’; F. Pessoa, *Sensacionismo e outros ismos*, cit., p. 225.

87 BNP/E3, 26A-60’; texto crítico e aparato genético em F. Boscaglia, «Presence of Islamic philosophy in unpublished writings by the young Fernando Pessoa», cit., p. 158.

88 Pierre Vallet, *Histoire de la Philosophie*, 1897, pp. 170-178.

89 Cf. F. Pessoa, *Cadernos*, 2009, p. 261.

90 F. Pessoa, *Textos Filosóficos de Fernando Pessoa*, 1968, p. XV (Cf. António de Pina Coelho, *Os Fundamentos Filosóficos da Obra de Fernando Pessoa*, 1971, vol. 2, p. 142; cf. F. Boscaglia, «Presence of Islamic philosophy in unpublished writings by the young Fernando Pessoa», cit., p. 154).

É relevante dizer que três dos sete filósofos islâmicos referidos por Pessoa tenham nascido e vivido na península ibérica (Al-Andalus) ao longo dos séculos em que esta se encontrava em grande parte arabizada e islamizada (1492-711), sendo que a presença do Al-Andalus nos escritos de Pessoa é um dos aspetos mais significativos da reflexão do poeta-pensador português sobre a civilização árabe-islâmica. Pessoa acha que os povos ibéricos não são *latinos*, por serem, antes, *romano-árabes*: «Nós, ibericos, somos o cruzamento de duas civilizações – a romana e a arabe.»⁹¹. Em outro texto Pessoa acrescenta: «não porque fomos romanoarabes, mas porque o somos ainda.»⁹². Pessoa também fala da contribuição científica árabe-islâmica para a realização das viagens marítimas portuguesas e ibéricas: «O primeiro período da nossa historia comum, de ibericos, [...]. Foi o período das descobertas, onde o impulso científico, nado da ingerencia arabe, orientou a alma do Infante.»⁹³.

Nos escritos iberistas de Pessoa (1915-1918), a civilização islâmica do Al-Andalus encontra-se globalmente elogiada: «[A] nossa grande tradição arabe – de tolerancia e de livre civilização. E é na proporção em que formos os mantenedores do spirito arabe na Europa que teremos uma individualidade à parte.»⁹⁴. Notem-se a relevância e a atualidade destas palavras: um poeta e pensador europeu do séc. XX, ocidental, de formação cultural cristã (se bem que não-católico), manifesta a intenção de ser um «mantenedor» – isto é, um custódio, um herdeiro, um defensor – da componente cultural-civilizacional árabe-islâmica na (e da) Europa.

Destaca-se principalmente o tema da *tolerância* no Al-Andalus, onde a civilização islâmica permitiu longos períodos de pacífica convivência entre Judaísmo, Cristianismo e Islão, incentivando um clima de diálogo cultural e de notável produção artística, científica e filosófica.⁹⁵

A revelação islâmica, ao apresentar-se como sintética e integrante em relação às revelações anteriores, reconhecidas dentro de uma Mensagem única e coerente, terá atraído o interesse de Pessoa devido a esta característica, principalmente num período (1915-1916) em que Pessoa refletia e escrevia sobre o tema do cosmopolitismo e ainda sobre a «Teosofia», que «admite todas as religiões»⁹⁶. Aliás, foi ao traduzir um texto teosofista que Pessoa encontrou uma referência à tole-

91 BNP/E3, 97-14^f; F. Pessoa, *Ibéria – Introdução a um Imperialismo Futuro*, 2012, p. 72. Cf. *id.*, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, 1966, p. 255.

92 BNP/E3, 97-5^v; F. Pessoa, *Ibéria*, cit., 45.

93 BNP/E3, 88-25^v e 26^v; F. Pessoa, *Sensacionismo e outros ismos*, cit., 226.

94 BNP/E3, 97-13^v; F. Pessoa, *Ibéria*, cit., p. 71.

95 Cf. Massimo Jevolella, *Le Radici Islamiche dell'Europa*, 2005, pp. 53-54; cf. Alessandro Aruffo, *L'Europa e le sue radici islamiche*, 2007, p. 22.

96 Cf. F. Pessoa, *Correspondência 1905-1915*, 2006 [1998], p. 182.

rância no Islão, nomeadamente no misticismo-esoterismo islâmico chamado *sufismo*. Num livro traduzido por Pessoa para português e publicado em Lisboa em 1915 sob o título *Os Ideaes da Teosophia*, a autora inglesa Annie Besant dedicou um capítulo ao tema da tolerância (inter)religiosa e escolheu um dito tradicional islâmico para abordar este assunto. Pessoa traduziu desta forma a passagem em questão:

A Tolerancia não pretende julgar e criticar os Ideaes de outrem, quer com o fim de lhe dictar as opiniões que elle deva ter, quer com o fim de lhe dar licença para ter as que tem; comprehende e submete-se á verdade de aquelle grande proverbio sufi: “Os caminhos para Deus são tantos como as respirações dos filhos dos homens.”⁹⁷

Na biblioteca particular de Pessoa também se encontram documentos que remetem para a atenção do autor português sobre a tolerância árabe-islâmica. Por exemplo, no livro *Espronceda* de Antonio Cortón, Pessoa deixou um traço lateral a lápis ao lado desta frase: «[...] los árabes que invadieron la Península en el año 711, ejercían la tolerancia religiosa, hasta el punto de haber dejado á los cristianos, mediante un módico tributo, en absoluta libertad para practicar su religión»⁹⁸.

Ainda num outro documento guardado no espólio pessoano, lê-se que a civilização árabe-islâmica é caracterizada, politicamente, pelas seguintes características: «a tolerancia, e o aristocratismo arabes»⁹⁹.

O tema da tolerância árabe-islâmica está intimamente ligado a outro assunto que marca o pensamento pessoano por volta de 1916: a síntese cultural, literária e filosófica que Pessoa queria realizar através do movimento chamado *sensacionismo* e da revista *Orpheu*. A este respeito, provavelmente sob a máscara do filósofo António Mora, Pessoa escreveu: «[Os sensacionistas têm] a vantagem typica do spirito arabe: a universal curiosidade activa, com que acceitam as influencias de todas as bandas, lhes aprofundam o sentido, lhes reunem os resultados e finalmente as transformam na substancia do seu proprio spirito.»¹⁰⁰. O suficiente para Pessoa-Mora afirmar: «O sensacionismo é puramente arabe»¹⁰¹; e acrescentar: «A essa corrente chamaram os seus membros o “sensacionismo”; se houvessem tido a noção exacta das origens, ter-lhe-hiam dado, antes, o nome de / neo/-arabismo»¹⁰².

97 Annie Besant, *Os Ideaes da Teosophia*, 1915, pp. 68-69.

98 Antonio Cortón, *Espronceda*, 1906, p. 89 (n.) (CFP, 9-21).

99 BNP/E3, 55J-23^v.

100 BNP/E3, 88-20^v; F. Pessoa, *Sensacionismo e outros ismos*, cit., p. 223.

101 BNP/E3, 88-19^v; F. Pessoa, *Sensacionismo e outros ismos*, cit., pp. 222.

102 BNP/E3, 88-20^v; F. Pessoa, *Sensacionismo e outros ismos*, cit., pp. 222-223.

No mesmo ano em que Pessoa-Mora escrevia estas palavras, Fernando Pessoa publicava na revista *Centauro* os catorze sonetos ortónimos que compõem o conjunto intitulado «Passos da Cruz». Aqui, Pessoa expressa a «saudade imperial» – metáfora da saudade de uma anterior e perdida condição de existência do seu humano – através da figura de Boabdil, último rei muçulmano de Granada antes da conquista cristã da cidade. No «ultimo olhar» do rei andaluz para o perdido lar, Pessoa se reconhece e identifica:

Outr’ora fui talvez, não Boabdil,
Mas o seu mero ultimo olhar, da estrada
Dado ao deixado vulto de Granada,
Recorte frio sob o unido anil...¹⁰³

É interessante pensar na possibilidade de comparar as obras de Pessoa e as de outros escritores que trataram da presença árabe-islâmica no Al-Andalus. A este respeito, dois autores que é possível ler em diálogo com Pessoa e que, aliás, foram referenciados por Pessoa em vários momentos da sua obra, são Antero de Quental e Friedrich Nietzsche. Antero, em 1871, afirmou:

Nem posso tambem deixar esquecidos os Mouros e Judeus, porque foram uma das glorias da Peninsula. [...] [...] Judeus e Moiros, raças inteligentes, industriasas, a quem a industria e o pensamento peninsulares tanto deveram, e cuja expulsão tem quasi as proporções d’uma calamidade nacional.¹⁰⁴

Assim falou Nietzsche em 1895 (cita-se a tradução para português publicada em Lisboa em 1916 e, quiçá, lida por Pessoa):

O christianismo fez-nos perder a herança da cultura antiga, fez-nos perder mais tarde a herança da cultura do islamismo. A maravilhosa civilização arabe de Hespanha, mais proxima em summa dos nossos sentidos e dos nossos gestos do que Roma e Grecia, [...] As cruzadas... pirataria em grande escala, nada mais! [...] Guerra de morte a Roma! Paz e amizade com o Islamismo.¹⁰⁵

¹⁰³ F. Pessoa, «Passos da Cruz», in *Centauro*, 1916, 1, p. 68.

¹⁰⁴ Antero de Quental, *Causas da decadencia dos povos peninsulares nos ultimos tres seculos*, 1871, pp. 10, 22.

¹⁰⁵ Frederico Nietz[s]che [Friedrich Nietzsche], *O Anti-Christo – Estudo critico sobre a crença christã*, 1916 [1895], pp. 156-157.

Eis as palavras de Pessoa, escritas por volta de 1918 e já parcialmente citadas (*v. supra*):

[A] nossa grande tradição arabe – de tolerancia e de livre civilização. E é na proporção em que formos os mantenedores do spirito arabe na Europa que teremos uma individualidade à parte. [...] Vinguemos a derrota que os do Norte infligiram aos arabes nossos maiores. Expiemos o crime que commetemos, expulsando da peninsula os arabes que a civilizaram.¹⁰⁶

O confronto – referido por Nietzsche – entre a civilização romana e a civilização islâmica, aparece também num escrito (possivelmente inédito) de Pessoa: «Os *saracenos* – trouxeram a *sciencia*, que haviam aprendido dos gregos; e que os romanos não tinham aprendido. Os romanos eram empiricos e practicos, não eram speculativos nem iniciadores.»¹⁰⁷.

O papel dos «arabes» enquanto *iniciadores* emerge ainda em dois artigos, intitulados «O renascer de um simbolo – Al-Motamide, o iniciador» e «As causas longinhas da homenagem a Al-Motamide»¹⁰⁸, provavelmente escritos por Fernando Pessoa e Augusto Ferreira Gomes,¹⁰⁹ tendo sido publicados em 1928 e assinados com a sigla «A. F. G.». Estes textos tratam da figura do poeta e rei muçulmano Al-Mu’tamid, originário de Beja e rei de Sevilha, além de cantor da cidade de Silves em vários poemas.

Nestes artigos, Pessoa e Ferreira Gomes comentam um projeto de homenagem a Al-Mu’tamid organizado na cidade de Silves:

era de esperar que, mais tarde ou mais cedo, houvesse de ser “feita” uma “animação” do espirito arabe, [...] “A homenagem, claramente pagã¹¹⁰, á memória de Al Motamide, wali de Silves, despertará, nos poucos que já estão despertos, a recordação do Grande Acordo de Março de 1914. [...]”¹¹¹

Note-se a referência ao «Grande Acordo de Março de 1914», acordo estipulado entre o «Concilio Pagão» e a «Ordem Sebastianista».¹¹² Através destas palavras crípticas, Pessoa está provavelmente a falar daquele que o próprio chamou

¹⁰⁶ BNP/E3, 97-13^o, 15^o, 16^o; F. Pessoa, *Ibéria*, cit., p. 71, 74.

¹⁰⁷ BNP/E3, 55J-51^o; cf. F. Boscaglia, «Fernando Pessoa e a grande tradição árabe», cit.

¹⁰⁸ A[ugusto] F[erreira] G[omes], «O renascer de um simbolo – Al-Motamide, o iniciador», 1928; *id.*, «As causas longinhas da homenagem a Al-Motamide», 1928 (cf. BNP/E3, 125-1^o); F. Pessoa, *Sebastianismo e Quinto Império*, cit., p. 295-299.

¹⁰⁹ Cf. F. Pessoa, *Sebastianismo e Quinto Império*, 2012, p. 27.

¹¹⁰ Sobre a presença árabe-islâmica no neopaganismo de Fernando Pessoa, cf. F. Boscaglia, *Considerações sobre a presença do elemento arábico-islâmico no sensacionismo e no neopaganismo de Fernando Pessoa*, cit.

¹¹¹ BNP/E3, 125-1^o; A. [Ferreira] G[omes], «As causas longinhas da homenagem a Al-Motamide», cit.; F. Pessoa, *Sebastianismo e Quinto Império*, cit., p. 297-298.

¹¹² *Ibid.*

«o dia triunfal da minha vida», ou seja, o dia do «aparecimento» dos heterónimos na obra de Pessoa, sendo este evento datado exatamente de «Março de 1914»¹¹³.

No artigo citado, Pessoa parece então dizer que o «dia triunfal» – isto é, o heteronimismo, a própria obra pessoana – tenha sido uma das «causas longínquas» da «animação do espírito árabe» em Portugal. Consequentemente, esta «animação» terá sido interpretada por Pessoa como um evento pelo qual se estava a realizar a intenção, expressa pelo próprio Pessoa em 1918, de se tornar num dos «mantedores do espírito árabe» na Europa. Além disso, Pessoa deixa intencionalmente supor que o «espírito árabe» tenha tido um papel oculto no evento axial da construção do mito (pessoal) pessoano, ou seja, o referido «dia triunfal» em que apareceram os heterónimos Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, além do próprio Fernando Pessoa, enquanto autor da obra ortónima.

Entre os heterónimos, talvez seja Álvaro de Campos o maior indiciado para ter sido o recetáculo do «espírito árabe» no «dia triunfal» do «Grande Acordo» pessoano. Campos nasceu em Tavira, «no Algarve – na parte mais árabe do país»,¹¹⁴ foi sensacionista – dir-se-ia *arabista*, seguindo a intuição de António Mora –, viajou no Oriente Próximo¹¹⁵ e até as suas características somáticas faziam dele um descendente das povoações muçulmanas, segundo Agostinho da Silva: «Nascido em Tavira, pelo outono de 1890, Álvaro de Campos, alto e magro, com seu rapado rosto, entre branco e moreno, de feições ligeiramente semíticas, que, mais do que o aparentarem a judeus, como julgava Fernando Pessoa, o ligam provavelmente à grande massa mourisca do Algarve, [...]»¹¹⁶.

Não chegaram a obter o estatuto de heterónimo, mas estão presentes na listagem de autores fictícios inventados e/ou recriados por Pessoa, duas curiosas figuras cujos nomes fazem supor uma qualquer ligação à civilização árabe-islâmica: trata-se de Hadji-Murad, personagem que realmente existiu¹¹⁷ e reinventada por Pessoa como autor de escritos cabalísticos, e de Efbedee Pasha, escritor de histórias humorísticas em dialeto escocês, apesar do apelido «Pasha» ser claramente de origem turco-otomana.¹¹⁸

113 Cf. F. Pessoa, *Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da presença*, 1998, pp. 251-260. Cf. Pedro Sepúlveda, «May 29, 1928 and Pessoa's reformulation of his work», [no prelo].

114 BNP/E3, 88-20; F. Pessoa, *Sensacionismo e outros ismos*, cit., p. 223.

115 Cf. F. Pessoa [Álvaro de Campos], «Opiário», 1915.

116 Agostinho da Silva, *Um Fernando Pessoa*, 1958, p. 64.

117 Hadji Murad (c. 1790-1852), líder militar caucasiano e protagonista de um romance de Tolstói publicado postumamente, em 1912.

118 Cf. F. Pessoa, *Eu sou uma antologia – 136 autores fictícios*, 2013, pp. 491-492, 578-588.

Também curioso é o relato do romancista Mário Domingues, que em 1931 escreveu ter visto Fernando Pessoa no ato de conversar sobre questões árabes com um alemão chamado Ernst Herrman, no café Martinho de Arcada, em Lisboa. Conforme Domingues narrou, Pessoa escutou «com enorme atenção» o conto de Ernst Herrman, relativo a uma viagem deste a Marrocos, onde o alemão terá encontrado um misterioso homem «árabe» chamado «Abd-el-Ram», que conjeturava «[p]rofecias fatídicas» acerca de acontecimentos a ocorrer em Portugal e no mundo nas décadas seguintes.¹¹⁹

Por fim, é imprescindível mencionar de novo a figura de Omar Khayyam, sendo este o autor muçulmano a quem Pessoa dedicou mais atenção. Trata-se, como é sabido, de um poeta, filósofo e cientista persa do século XI, possivelmente interessado nas doutrinas do sufismo e cujas *Rubáiyát* (*rubā'īyyāt*, 'quadras'), traduzidas para inglês por Edward FitzGerald, constituem uma das obras mais lidas, sublinhadas, anotadas, traduzidas e comentadas por Pessoa.¹²⁰ Este, entre 1926 e 1935, escreveu cerca de cento e setenta *Rubaiyat* ortónimas em português, reproduzindo fielmente o estilo, a métrica, as figuras e as temáticas das quadras de Khayyam traduzidas por FitzGerald, numa escrita que dialoga diretamente com as *Odes* de Ricardo Reis e com o *Livro do Desassossego*.¹²¹

Um tema ainda pouco estudado, neste contexto, é a possível presença de um *eco* de sabedoria sufi nas *Rubaiyat* de Pessoa. Com efeito, embora a tradução de FitzGerald tenha parcialmente modificado e adulterado a obra de Khayyam, é possível que alguns elementos originários da mensagem khayyamica – nomeadamente elementos místicos e esotéricos do Islão – tenham passado pela tradução do tradutor-escritor inglês e tenham atraído a atenção de Pessoa. Este, aliás, contextualmente com o interesse por Khayyam, lia obras de poetas e místicos sufis, tais como Ḥāfiz e Rūmī.¹²²

Uma das imagens clássicas da poesia sufi é a figura do *coração*, “lugar” simbólico da presença Divina “no” ser humano, conforme o dito sagrado transmitido pelo profeta Muḥammad, pelo qual Allāh – Deus – afirma: «Verdade seja dita céus e terra são incapazes de Me conter, mas o devoto, suave coração do Meu fiel servo é capaz de Me conter».¹²³ Esta sabedoria parece ecoar numa *rubā'ī* de Pessoa:

119 Mário Domingues, «Profecias fatídicas de um árabe», 1931 (BNP/E3, 135C-8-9).

120 Cf. Omar Khayyám, *Rubáiyát of Omar Khayyám*, 1910 (CFP, 8-296).

121 Cf. F. Pessoa, *Rubaiyat*, cit.

122 Cf. Edward Browne, *Edward G. Browne (Poems from the Persian)*, [1925] (CFP, 8-71).

123 Cf. [Abdul Khaliq Kazi, Alan B. Day] [trad.], *Al-Ahadith Al-Qudsiyyah (Divine Narratives)*, 1995, p. 217. Sobre os «ditos divinos» no Islão, cf. Muḥammad, *Quarenta Ditos Divinos (Ahadith Ilāhina) – Transmitidos pelo Profeta Muḥammad*, 2010.

São velhas as estrelas, ellas são
Grandes. Velho e pequeno é o coração,
E contém mais do que as estrelas todas,
Sendo, sem espaço, mais que a immensidão.¹²⁴

A presença deste tipo de imagem nas *Rubaiyat* de Pessoa não nos deve admirar, sendo que a figura do coração como pretexto para falar da presença de Deus “no” homem – ou antes, da *extinção* mística do indivíduo “em” Deus (*fanā’ fī Allāh*)¹²⁵ – está presente em vários poemas sufis lidos por Pessoa, entre os quais, possivelmente, algumas *Rubaiyat* de Khayyam:

O Heart, from the dust of the body wert thou free,
Then wert thou a naked spirit in the skies.
The Throne of God is thy seat; thy shame let it be
That thou dost come and in this domain of dust dost dwell.¹²⁶

Lendo estes versos e moldando em si um autor de *Rubaiyat*, quase vinte anos após ter cantado a «saudade imperial» de Boabdil e quase trinta anos após ter percorrido os «profundos pensamentos»¹²⁷ de Al-Cossar, Fernando Pessoa continuava a alimentar o seu diálogo com as vozes poéticas, filosóficas e místicas da civilização arábico-islâmica.

¹²⁴ BNP/E3, 64-14; F. Pessoa, *Rubaiyat*, p. 44.

¹²⁵ Trata-se de um tema clássico do ensinamento sufi.

¹²⁶ Thomas Hunter Weir, *Omar Khayyám The Poet*, 1926, p. 50 (CFP, 8-662 MN).

¹²⁷ «deep thoughts» (BNP/E3, 26A-60; cf. «Presence of Islamic philosophy in unpublished writings by the young Fernando Pessoa», cit., p. 158.

Referências bibliográficas

ALVES, Adalberto, «Alguns ecos árabes na literatura portuguesa», in *Portugal e o Islão: novos escritos do crescente*, Lisboa, Teorema, 2009, pp. 65-95.

—, «Pessoa e os Árabes», in *Phala*, nº 49, 1996, p. 161.

—, *O meu Coração é Árabe: poesia luso-árabe*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1987.

ARUFFO, Alessandro, *L’Europa e le sue radici islamiche*, Roma, Datanews, 2007.

BESANT, Annie, *Os Ideaes da Theosophia*, Tradução de Fernando Pessoa, Lisboa, Livraria Clássica Editora de A. M. Teixeira, 1915, «Colecção “Theosophica e Esoterica” – II».

BOSCAGLIA, Fabrizio, «Presence of Islamic philosophy in unpublished writings by the young Fernando Pessoa», in *Pessoa Plural: a Journal of Fernando Pessoa Studies*, 2013, 3, 151-190.

—, *Considerações sobre a presença do elemento arábico-islâmico no sensacionismo e no neo-paganismo de Fernando Pessoa*, Vale d’Infante, Al-Barzakh, 2012.

—, «La sabiduría de Omar Khayyām en la lectura de Fernando Pessoa y en la tradición filosófica persa: elementos para una comparación». In Pablo Javier Pérez López, Fernando Calderón Quindós (eds.), *El pensar poético de Fernando Pessoa*, prefacio de José Saramago, Morata de Tajuña, Manuscritos, 2010, pp. 221-244.

DOMINGUES, Mário, «Profecias fatídicas de um árabe», in *Reporter X – Semanário das grandes reportagens*, ano 1, nº 35, 4 de abril de 1931, pp. 8, 9, 14 (BNP/E3, 135C-8-9).

FEITOSA, Márcia Manir Miguel, *Fernando Pessoa e Omar Khayyam: o Ruba’iyat na poesia portuguesa do século XX*, São Paulo, Giordano, 1998.

F[ERREIRA] G[OMES], A[ugusto], «As causas longinhas da homenagem a Al-Motamide», in *O Notícias Ilustrado*, série II, nº 6, 22 de julho de 1928, p. 15.

—, «O renascer de um simbolo – Al-Motamide, o iniciador», in *O Notícias Ilustrado*, série II, nº 5, 15 de julho de 1928, p. 22.

JEVOLELLA, Massimo, *Le Radici Islamiche dell'Europa*, Milano, Boroli, 2005.

[Kazi, Abdul Khaliq, Day Alan B.] [trad.], *Al-Ahadith Al-Qudsiyyah (Divine Narratives)*, Translated by Abdul Khaliq Kazi & Alan B. Day, Laguna Niguel, Al-Iman Bookshop – Dar Al Kitab Al Arabi-USA, 1995.

MU AMMAD, *Quarenta Ditos Divinos (Aḥadīth Ilāhinna) – Transmitidos pelo Profeta Muḥammad*, Tradução [de] M. N. Vieira, [Estremoz], Al-Barzakh, 2010.

NIETZ[S]CHE, Frederico [Friedrich], *O Anti-Christo – Estudo critico sobre a crença cristã*, Tradução do Dr. Carlos José de Menezes, Guimarães, Lisboa, 1916 [1895].

PÉREZ LÓPEZ, Pablo Javier, *Poesía, Ontología y Tragedia en Fernando Pessoa*, Manuscritos, Morata de Tajuña, 2012.

PESSOA, Fernando, *Eu sou uma antologia – 136 autores fictícios*, Edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari, Lisboa, Tinta-da-China, 2013, «Coordenador da colecção Jerónimo Pizarro».

—, *Ibéria – Introdução a um Imperialismo Futuro*, Edição [de] Jerónimo Pizarro e Pablo Javier Pérez López, posfácios de Humberto Brito e Antonio Sáez Delgado, Lisboa, Ática [Babel], 2012.

—, *Sebastianismo e Quinto Império*, Edição, introdução e notas [de] Jorge Uribe e Pedro Sepúlveda, Ática [Babel], 2011.

—, *Cadernos*, Edição de Jerónimo Pizarro. Edição Crítica de Fernando Pessoa, Série Maior, vol. XI, Tomo I. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009.

—, *Sensacionismo e outros ismos*. Edição de Jerónimo Pizarro, Edição Crítica de Fernando Pessoa, Série Maior, vol. X, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009.

—, *Rubaiyat*. Edição de Maria Aliete Galhoz, Edição Crítica de Fernando Pessoa, Série Maior, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2008.

—, *Poesia 1931-1935 e não datada*, ed. Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas, Madalena Dine, Assírio & Alvim, Lisboa, 2006.

—, *Correspondência 1905-1915*, Edição Manuela Parreira da Silva, Edição original Assírio & Alvim, Lisboa, Planeta DeAgostini, 2006 [1998].

—, *Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da presença*, Edição e estudo de Enrico Martines, Edição crítica de Fernando Pessoa – Estudos, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.

—, *Textos Filosóficos de Fernando Pessoa*, Estabelecidos e prefaciados por António de Pina Coelho, Obras Completas de Fernando Pessoa, 2 Vols., Lisboa, Ática, 1968.

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

—, «Passos da Cruz – Catorze sonetos de Fernando Pessoa», in *Centauro – Revista trimestral de literatura*, ano I, nº 1, outubro-novembro-dezembro de 1916, pp. 63-76.

—, [Álvaro de Campos], «Opiario», in *Orpheu*, ano 1, nº 1, janeiro-fevereiro-março de 1915, pp. 71-76.

—, «Reincidindo», in *A Águia*, 2ª série, nº 5, maio 1912, pp. 137-144.

PINA COELHO, António de, *Os Fundamentos Filosóficos da Obra de Fernando Pessoa*, 2 Vols., Lisboa, Verbo, 1971.

QUENTAL, Antero de, *Causas da Decadencia dos Povos Peninsulares nos ultimos tres seculos*, Discurso pronunciado na noite de 27 de Maio na sala do Casino Lisbonense, Porto, Typographia Commercial, 1871, «Conferencias Democraticas».

SANTOS, Elsa Rodrigues dos, «Traços da literatura árabe na literatura portuguesa», in *Actas dos XI Cursos Internacionais de Verão de Cascais*, vol. 1, «Nós e os Árabes», *Cascais, Câmara Municipal de Cascais, Instituto de Cultura e Estudos Sociais*, pp. 119-93.

SEABRA, José Augusto, «Fernando Pessoa, Al-Mutamid et le sébastianisme», in *O coração do texto – Le coeur du texte – Novos ensaios pessoanos*, prefácio de Maria Aliete Galhoz, Lisboa, Cosmos, 1996, pp. 209-214.

SEPÚLVEDA, Pedro, «May 29, 1928 and Pessoa’s reformulation of his work», [palestra data do âmbito do seminário *Fernando Pessoa and the Esoteric Experience*, Netherlands Institute for Advanced Study in the Humanities and Social Sciences, Wassenaar, 23 de maio de 2012], [no prelo].

SILVA, Agostinho da, *Um Fernando Pessoa*, Lisboa, Guimarães, 1958.

VALLET, Pierre, *Histoire de la Philosophie*, Cinquième édition, revue et augmentée, Paris, A. Roger et F. Chernoviz, 1897.

Livros pertencentes à Biblioteca particular de Fernando Pessoa (CFP)

ALIGHIERI, Dante, *The vision of Dante Alighieri or Hell, Purgatory and Paradise*, translated by Henry Francis Cary, with an introduction and notes by Edmund G. Gardner, 5th ed., London, J. M. Dent & Sons, Limited, New York, E. P. Dutton, 1915, «Everyman’s library edited by E. Rhys; Poetry and the drama», p. 18 (CFP, 8-139).

BROWNE, Edward, *Edward G. Browne (Poems from the Persian)*, London, Ernest Benn, [1925], «The Augustan Books of English Poetry, second series, number ten», «Edited by Humbert Wolfe», (CFP, 8-71).

CORTÓN, Antonio, *Espronceda*, Casa Editorial Velásquez, «Autores Celebres», Madrid, 1906 (CFP, 9-21).

KHAYYÁM, Omar, *Rubáiyát of Omar Khayyám*, The astronomer poet of Persia rendered into English verse by Edward Fitzgerald, Leipzig, Bernhard Tauchnitz, 1910, “Collection of British and American Authors, n.º 4231” (CFP, 8-296).

WEIR, Thomas Hunter, *Omar Khayyám The Poet*, London: John Murray, 1926, “The Wisdom of the East Series” (CFP, 8-662 MN).

O Deus que dorme

Susan Brown

Community College of Rhode Island

Introdução:

Há trinta e cinco anos, num artigo intitulado, «La Poésie de Pessoa entre 1910 et 1914 ou le creuset de l'hétéronymisme», Eduardo Lourenço, procurando vestígios embrionários de Caeiro e Campos em certos poemas pré-heteronímicos, chega à conclusão que Pessoa procurava encontrar uma forma durante esse período de quatro anos, forma essa, que lhe seria revelada por Whitman de modo tal, que revolucionaria a poesia tanto nos seus aspectos estruturais, como nos de conteúdo; e, no prosseguimento da sua argumentação, refere que a encarnação concreta de Caeiro, ponto de passagem ou transição de Pessoa para Pessoa/Campos, tem de ser explicada primeiro, e que só à luz de *Folhas de Erva/Leaves of Grass* se pode proceder a essa explicação, incluindo a sua famosa «lição» e a sua figura central de «mestre». Tomando a tese de Lourenço como ponto de partida, queria mostrar até que ponto a persona do poeta pastoril tem uma ligação íntima com a persona de Walt Whitman, especialmente a *persona* que se apresenta no maior e mais famoso poema de *Folhas de Erva*, que é «Cântico de Mim»/«Song of Myself», o longo poema de cinquenta e duas secções onde, na primeira secção, Whitman já se identifica como «Nature without check with original energy»/«Natureza desconstrangida e com energia original», identificação significativa como vamos ver nas seguintes páginas, divididas em cinco secções: primeiro, algo sobre Alexander Search; segundo, a persona de Caeiro; terceiro, o sonho do Menino Jesus; quarto, a famosa «lição» e os mestres; e quinto, o novo «Cântico de Mim».

Secção 1: Alexander Search

Entre os dois exemplares dos poemas de Whitman que Pessoa tinha na sua biblioteca, um é chamado *Poems of Walt Whitman*. É sem data, profusamente sublinhado, tem a assinatura de Alexander Search, e tem três referências a Caeiro, duas são directas e uma é indirecta:

- a. Pessoa escreveu «à Caeiro» ao lado do verso: «What do I have to do with lamentation?» / «Que tenho eu a ver com lamentos?» – quase ao fim de «Cântico de Mim».
- b. Na Introdução aos poemas de Whitman, Pessoa pôs um # ao lado dos versos: «Do I contradict myself?/Very well then I contradict myself, / (I am large, I contain multitudes).» / «Contradigo-me?/Muito bem, então contradigo-me, (Sou imenso, contenho multidões)» e, em referência a estes versos, Pessoa escreveu na margem em cima da página «explanation of Caeiro's».

c. Pessoa sublinhou o verso «What is removed drops horribly in a pail;» / «O que é amputado cai horrivelmente num balde»; na Secção XV de «Cântico de Mim» e escreveu por cima «a espantosa realidade de gente», o que nos faz pensar no quarto poema inconjuncto de Caeiro que começa com estas palavras: «A espantosa realidade das coisas é a minha decoberta de todos os dias.»

Além disto, entre os poemas em inglês de Search, escritos entre 1903-1909, há um chamado «Mania of Doubt»/ «Mania de Duvidar», escrito em 1907 e cujo título está referenciado no mesmo ano num fragmento com a seguinte referência a Whitman: «Whitman united all three tendencies, for he united mania of doubt, exaltation of personality, and euphory of physical ego.»/ «Whitman unificou as três tendências, porque unificou a mania de duvidar, a exaltação da personalidade e a euforia do ego físico.»

Convém ler a última estrofe para melhor entender esta referência:

«Before mystery my will faileth
Torn with war within the mind,
And Reason like a coward quaieth
 To find
More than themselves all things reveal
Yet that they with themselves conceal.

[Perante o mistério vacila a vontade
Em luta dividida dentro do pensar
E a Razão cede, qual cobarde,
 No encontrar
Mais do que as coisas em si revelam ser,
Mas que elas por si só, não deixam ver.]»

Dado que o tema principal de Search é precisamente este incessante perguntar e duvidar até endoidecer perante o mistério das coisas, podemos deduzir que o próprio Search está presente entre aspas no *Guardador de Rebanhos*, Poema V, onde lemos «Constituição íntima das coisas»...?/ «Sentido íntimo do Universo?» Na resposta oblíqua de Caeiro aos lamentos de Search, «Tudo isto é falso, tudo isto não quer dizer nada», sentimos a presença do Whitman da Secção 3 do «Cântico de Mim»: «I and this mystery here we stand. /Clear and sweet is my soul and clear and sweet is all that is not my soul./Lack one lacks both, and the unseen is proved by the seen, /Till that becomes unseen and receives proof in its turn.» [«Aqui estamos, eu e este mistério. /Clara e suave é a minha alma, claro e suave tudo o que não é a minha alma. /Faltando um, faltam ambos, e o visível é

a prova do invisível, / até que se torne invisível e por sua vez seja provado.»]

Embora seja um esboço de Search muitíssimo incompleto, é-nos suficiente para poder concluir que não só existem interligações concretas e significativas entre ele, Whitman e Caeiro, mas também que possivelmente Caeiro «nasceu» através de uma leitura intensa e prolongada ao longo dum período de mais ou menos sete anos, resultado de uma tradução feita por Pessoa do texto interiorizado do Whitman, à sua musa.

Secção 2: A Persona de Caeiro

Uma *persona*, segundo o crítico R.P Blackmur, é «um ser invocado pela musa; uma sereia audível apesar de estarem os ouvidos bloqueados com cera ao longo da vida; uma tradução do que não sabíamos que, de facto *sabíamos*; o que, em parte, nós somos». Esta definição parece-me perfeita para indicar o tipo de influência sofrida por Pessoa aquando do encontro com o seu grande Camarada, o seu «funicular do Olimpo», como Campos insiste nestes versos da «Saudação a Walt Whitman»:

«Quantas vezes eu beijo o teu retrato!

.....

Lá onde estás agora (não sei onde é mas é Deus)

Amante impotente e fogoso das nove musas e das graças,

Funicular do Olimpo até nós e de nós ao Olimpo.»

Embora no caso de Caeiro a presença de Whitman seja mais subtil do que a sua presença em Campos, é possível discerni-la, mas tem de ser menos através da linguagem, como em Campos e mais através dos gestos feitos pela linguagem. É assim, porque a voz de Caeiro, como vou mostrar na próxima secção, é uma personificação da alma referida, mas nunca personificada por Whitman, ao passo que a voz de Campos é muitas vezes mais whitmaniana do que o próprio Whitman. Assim, a analogia mais evidente com Caeiro ocorre na maneira como faz a sua apresentação no poema inicial, para depois desaparecer lentamente no final da sequência poética. Refiro-me ao modo como estabelece a sua relação com o leitor. No final do «Poema I», ele saúda o leitor e recomenda que se identifique com ele como uma «árvore antiga» e procure conforto e abrigo nos seus versos. No penúltimo poema, da mais alta janela da sua casa, diz adeus aos seus versos com um lenço branco e lentamente parte como o ar, entregando-se à terra e deixando os seus poemas aos leitores. Estes mesmos gestos encontram-se integrados nos seguintes versos de Whitman no final de «Cântico de Mim» (versos 1334-46):

«The last scud of day holds back for me,
It flings my likeness after the rest and true as any on the shadow'd wilds,
It coaxes me to the vapor and the dusk.

I depart as air, I shake my white locks at the runaway sun,
I effuse my flesh in eddies, and drift it in lacy jags.

I bequeath myself to the dirt to grow from the grass I love,
If you want me again look for me under your boot-soles.

You will hardly know who I am or what I mean,
But I shall be good health to you nevertheless,
And filter and fibre your blood.

Failing to fetch me at first keep encouraged,
Missing me one place search another,
I stop somewhere waiting for you.

[A derradeira luz do dia detém-se para mim,
Lança a minha imagem após as outras, tão real como todas, sobre os
ermos sombrios,
Atrai-me para as brumas e as trevas.

Parto como o ar, sacudo meus cabelos brancos ao sol fugidio,
Disperso a minha carne em remoinhos, deixo-a flutuar em recortes de renda.

Entrego-me à terra para crescer da erva que amo,
Se me queres de novo, procura-me sob as solas das tuas botas.

Mal saberás quem sou ou o que significo,
Mas mesmo assim serei para ti a saúde
E filtro e fibra do teu sangue.

Se não me encontrares à primeira, não desanimes,
Se não me achares num lugar, procura-me noutro,
Estarei algures à tua espera.]»

Caeiro acena um lenço branco aos seus poemas, assim como Whitman sacode os cabelos brancos, e em ambos os casos estabelece-se com o leitor uma relação imediata: individualiza-se o leitor ou a leitora, a quem o poeta se dirige com uma intimidade que cria a ilusão de um contacto real, quase físico.

Como uma força da Natureza, o poeta transmite a todos os que o lêem uma disposição saudável e um caloroso humor jovial, garantindo o efeito salutar da poesia tanto no corpo como no espírito. Em ambos os casos, o leitor retém a curiosa sensação de que o poeta ainda se encontra consigo algures como uma presença que não morreu, que está sempre ao seu lado, à sua espera, filtrada pelo ar que se respira. Mas há uma diferença importante: são os poemas de Caeiro que são dispersos na terra e não, como faz Whitman, o corpo. Enquanto Whitman se descreve a si mesmo como um homem que se vai transformando através das suas palavras e das suas experiências, Caeiro é, desde sempre, apenas as palavras enunciadas através da máscara do poeta pastoril.

Uma vez que estabelecemos esta semelhança, estamos melhor dispostos para perceber na voz do poeta pastoril um eco inegável de Whitman. Comparemos, por exemplo, os seis versos de Caeiro, no «Poema XXVIII», com os últimos versos da Secção 20 no «Cântico de Mim», versos anotados em ambos os exemplares de Pessoa. Primeiro, Whitman:
«I exist as I am, that is enough,
If no other in the world be aware I sit content,
And if each and all be aware I sit content.
One world is aware and by far the largest to me, and that is myself

[Existo como sou, e isso basta,
Se mais ninguém no mundo o sabe, **fico contente**,
E se todos e cada um o sabem, **fico contente**.
Há um mundo que o sabe e é sem dúvida o mais vasto para mim, e esse sou eu próprio.]

Agora, Caeiro:
Por mim, escrevo a prosa dos meus versos
E fico contente.
Porque sei que compreendo a Natureza por fora
E não a compreendo por dentro Porque a Natureza não tem dentro;
Senão não era a Natureza.»

Se trocarmos a palavra Natureza, citada aqui em Caeiro três vezes, por «Eu», vemos algo extraordinário e extraordinariamente ligado a Whitman: não a óbvia semelhança de «fico contente», mas uma semelhança muito mais profunda que tem a ver com a própria definição de poeta: é que as palavras –Universo, Natureza, Eu – são completamente permutáveis; são três sinónimos no vocabulário de ambos os poetas. Falarei mais sobre o significado disto na última secção.

Apesar de todos os esforços para apresentar o poeta pastoril como uma presença física, é fundamental evitar a tentação de pensar «nele» como homem. Caeiro nunca guardou rebanhos, não é pastor, nem sequer é um ser humano com existência real. A natureza metafórica do poeta pastor, e de tudo o que diz, destaca-se nos três primeiros versos do «Poema I», e é da máxima importância recordar estes versos em relação à sua *persona*:

«Eu nunca guardei rebanhos, Mas é como
se os guardasse.
Minha alma é como um pastor.»

Todos os aspectos físicos do guardador de rebanhos são adereços necessários para dar substância à persona, mas devem ser entendidos metaforicamente para que se possa apreender o verdadeiro significado do poeta pastoril como imagem, com voz, da visão órfica da Natureza, no sentido de Ralph Waldo Emerson, fundador do Idealismo Transcendental e mestre confessado de Whitman, como vamos ver adiante.

Secção 3: Poema VIII

Imediatamente a seguir ao oitavo poema, com a visão do Menino Jesus no sonho, lemos o poema mais whitmaniano de toda a sequência:

«Sou um guardador de rebanhos.
O rebanho é os meus pensamentos
E os meus pensamentos são todos sensações.
Penso com os olhos e com os ouvidos
E com as mãos e os pés
E com o nariz e a boca.
Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la
E comer um fruto é saber-lhe o sentido.
Por isso quando num dia de calor
Me sinto triste de gozá-lo tanto,
E me deito ao comprido na erva,
E fecho os olhos quentes,
Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,
Sei a verdade e sou feliz.»

Para entender o que levou Caeiro a esta proclamação, temos de recorrer à Secção 5 de «Cântico de Mim» onde deparamos com a famosa cena na erva de comunhão entre Whitman e a sua alma. Ao lermos os seguintes versos dele, não podemos deixar de ouvir ecos do poema que acabámos de ler, sobretudo nos últimos quatro versos:

«E me deito ao comprido na erva,
E fecho os olhos quentes,
Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,
Sei a verdade e sou feliz.»

Aqui estão os versos de Whitman:

«I believe in you my soul, the other I am must not abase itself to you,
And you must not be abased to the other.
Loafe with me on the grass, loose the stop from your throat, Not words, not
music or rhyme I want, not custom or lecture, not even the best,
Only the lull I like, the hum of your valvèd voice.

I mind how once we lay such a transparent summer morning, How you settled
your head athwart my hips and gently turn'd over upon me,
And parted the shirt from my bosom-bone, and plunged your tongue to my
bare-stript heart,
And reach'd till you felt my beard, and reach'd till you held my feet.

Swiftly arose and spread around me the peace and knowledge that pass all the
argument of the earth,
And I know that the hand of God is the promise of my own,
And I know that the spirit of God is the brother of my own, And that all the men
ever born are also my brothers, and the women my sisters and lovers,
And that a kelson of the creation is love,
And limitless are leaves stiff or drooping in the fields,
And brown ants in the little wells beneath them,
And mossy scabs of the worm fence, heap'd stones, elder, mullein and poke-weed.

[Creio em ti, minh'alma, o outro que eu sou não deve humilhar-se ante ti,
E tu não deves humilhar-te ante o outro.

Estende-te comigo na erva, solta a tua garganta, Não quero palavras, nem
música, nem versos, nem moda ou lição, mesmo a melhor.

Apenas quero a quietude, o brando murmúrio da tua voz.

Recordo aquela vez, numa diáfana manhã de Verão em que estávamos deitados, Como pousaste a cabeça nos meus quadris e te voltaste docemente para mim, E afastaste a camisa do meu peito, e mergulhaste a língua até ao meu coração nu, E te estendeste até sentires a minha barba, e te estendeste até me enlaçares os pés.

De pronto surgiram e me rodearam a paz e o saber que transcendem todas as discórdias terrenas,
E sei que a mão de Deus é promessa minha,
E sei que o espírito de Deus é meu irmão, E que todos os homens que nascem são meus irmãos também, e as mulheres minhas irmãs e amantes,
E que um suporte da criação é o amor,
E que não têm fim as folhas mortas ou caídas pelos campos,
E, por baixo delas, as formigas castanhas nos pequenos buracos,
E as crostas de musgo da vedação carcomida, pedras amontoadas, o sabugueiro, o verbasco e a erva.]}»

Esta cena na erva encontra-se outra vez, embora muito mais abstracta e muito menos verbal, no oitavo poema entre Alberto Caeiro, que ainda não era poeta, e o Menino Jesus, que é um Whitman disfarçado, cujo papel no sonho é de dar ao poeta epígono a mesma lição que ele tinha aprendido da sua alma.

Para consubstanciar a identificação de Whitman com o Menino Jesus, recorro brevemente outra vez à «Saudação a Whitman», onde Campos diz, no início do poema:

«Mas perante o Universo a tua atitude era de mulher,
E cada erva, **cada pedra**, cada homem **era para ti o Universo.**»

Esta descrição feminina de Whitman, para quem cada pedra era o Universo, aparece outra vez na seguinte descrição de Caeiro com o Menino Jesus:

«Ao anoitecer brincamos as cinco pedrinhas
No degrau da porta de casa,
Graves como convém a um deus e a um poeta,

**E como se cada pedra
Fosse todo um universo**

E fosse por isso um grande perigo para ela deixá-la cair no chão.»

A personagem do Menino Jesus, a criança tão humana que é divina, oculta a mesma presença, embora dessexualizada, que encontramos nos versos de Campos sobre Whitman.

Às vezes chamado a Criança Nova, outras vezes chamado a Criança Eterna, e outras vezes chamado o «deus que faltava», o poeta americano apanha um raio de sol para chegar a Caeiro exactamente como mais tarde apanha o funicular do Olimpo para chegar a Campos.

Para quem ainda tem dúvidas, basta compararmos os primeiros versos da Secção 46 de «Cântico de Mim» com os versos que nos dão uma descrição de Menino Jesus e o seu efeito em Caeiro. Primeiro, os versos de Whitman:
«I tramp a perpetual journey, (come listen all!)
My signs are a rain-proof coat, good shoes, and a staff cut from the woods,
No friend of mine takes his ease in my chair,
I have no chair, no church, no philosophy,
I lead no man to a dinner-table, library, exchange,
But each man and each woman of you I lead upon a knoll,
My left hand hooking you round the waist,
My right hand pointing to landscapes of continents and the public road.

.....
Long enough have you dream'd contemptible dreams,
Now I wash the gum from your eyes,
You must habit yourself to the dazzle of the light and of every moment of your life.

[Percorro um caminho sem fim (venham todos ouvir!),
Os meus sinais são um impermeável, bons sapatos e um bordão cortado nos bosques,
Nenhum amigo vem descansar na minha cadeira,
Não tenho cadeira, nem igreja, nem filosofia,
Não conduzo ninguém até à mesa, à biblioteca, à Bolsa.
Mas subo com cada um de vós, homem e mulher, a uma colina,
**A mão esquerda enlaçando a vossa cintura,
A mão direita indicando as paisagens dos continentes e o caminho público.**

....
Sonhaste já tempo bastante os sonhos vis,
Agora lavo teus olhos pegajosos,
Para te habituares ao fulgor da luz e de cada momento da tua vida.]}»

Agora, os versos de Caeiro:

«A Criança Nova que habita onde vivo

Dá-me uma mão a mim

E a outra a tudo que existe

E assim vamos os três pelo **caminho que houver.**

Saltando e cantando e rindo

E gozando o nosso segredo comum

Que é de saber por toda a parte

Que não há mistério no mundo

E que tudo vale a pena.»

Observemos bem os paralelos: o mesmo gesto de mãos: uma dada ao companheiro e a outra estendida para mostrar o caminho que houver; a mesma alegria e confiança no momento; o mesmo saber instintivo que tudo vale a pena e que não há nenhum mistério no mundo para desvender, como se Caeiro tivesse aprendido através do Menino Jesus as palavras de Whitman:

«Sonhaste já tempo bastante os sonhos vis,

Agora lavo teus olhos pegajosos,

Para te habiturares ao fulgor da luz e de cada momento da tua vida.»

Em conclusão, o maior significado do oitavo poema reside na sua narração da transformação de Caeiro em poeta. Tudo que ele diz nos outros quarenta e oito poemas tem de ser relacionado com este poema matriz, onde o drama central acontece na íntima relação entre o poeta epígono e o seu mestre, aparentemente o Menino Jesus, mas cujo nome esconde tanto como revela a presença de Whitman.

Secção 4: Os Mestres e a Lição

Nos seguintes versos, o novo poeta relata a lição do seu mestre e simultaneamente a descoberta de si mesmo como poeta:

«A mim ensinou-me tudo,

Ensinou-me a olhar para as cousas.

Aponta-me todas as cousas que há nas flores.

Mostra-me como as pedras são engraçadas

Quando a gente as tem na mão

E olha devagar para elas.

.....

E a criança tão humana que é divina

É esta minha quotidiana vida de poeta,

E é porque ele anda sempre comigo que eu sou poeta sempre,

E que o meu mínimo olhar

Me enche de sensação,

E o mais pequeno som, seja do que for,

Parece falar comigo.»

Este conhecimento poético tão humano que é divino transmitido ao novo poeta Caeiro é precisamente o conhecimento gnóstico de Emerson, mestre de Whitman e, por extensão, mestre de Caeiro. Whitman tinha confessado a sua dívida a Emerson com estas famosas palavras: «My ideas were simmering and simmering, and Emerson brought them to a boil.»/ «As minhas ideias fervilhavam e fervilhavam, e Emerson levou-as ao ponto de ebulição». Até agora não temos uma confissão tão aberta da parte de Pessoa. Porém, e isto é um grande porém, sabemos que Pessoa tinha um livro de Emerson profusamente anotado na sua biblioteca. Por entre os muitos ensaios lidos com óbvio interesse, há um que tem particular importância para nós. Refiro-me ao seu longo ensaio chamado «Nature» (ver a sua tradução «A Natureza», feita por Berta Bustorff Silva).¹²⁸ É aqui que encontramos duas afirmações fundamentais para a nossa apreciação da relação entre Pessoa/Caeiro e Emerson. A primeira afirmação é a seguinte: «All science has one aim, namely, to find a theory of Nature.»/ «Toda a ciência tem um objectivo, a saber, descobrir uma teoria da Natureza.» Segundo Emerson, a ciência (isto é, a teoria da Natureza) tem de ser poética, o que nos obriga a pensar não só nas próprias palavras de Caeiro – «Sou o Descobridor da Natureza» – mas também no «Poema Inconjunto #304» onde há a famosa referência à ciência de ver. Cito as últimas dez linhas:

128 SILVA, Berta Bustorff. Lisboa: Sinais de Fogo, 2001.

«Não quero incluir o tempo no meu esquema.

Não quero pensar nas cousas como presentes; quero pensar neles como cousas.

Não quero separá-las de si próprias, tratando-as por presentes.

Eu nem por reais as devia tratar.

Eu não os devia tratar por nada.

Eu devia vê-las, apenas vê-las;

Vê-las até no poder pensar nelas,

Vê-las sem tempo, nem espaço,

Ver podendo dispensar tudo menos o que se vê.

É esta a ciência de ver, que não é nenhuma.»

Se o trecho de Emerson fez pensar em Caeiro, o do poeta pastoril faz pensar num poema menos conhecido de Whitman, mas aparentemente de imenso interesse para Pessoa. Chama-se «*The Ox-Tamer*» (curiosamente, a tradução em português seria o «*Guardador de Bois*»). Encontra-se na nona divisão de *Folhas de Erva*, intitulada *Ribeiros de Outono/ Autumn Rivulets*. Cito os últimos quatro versos (ll. 17-20), todos sublinhados por Pessoa:

«Now I marvel what it can be he appears to them, (books, politics, poems, depart – all else departs,)

I confess I envy only his fascination – my silent, illiterate friend,

Whom a hundred oxen love there in his life on farms,

In the northern county far, in the placid pastoral region.

[Maravilho-me do que ele pode aparecer ser para eles (livros, política, poesia saem – tudo o resto sai,)

Confesso que só invejo a sua fascinação – o meu amigo calado e analfabeto

Para quem cem bois adoram-no alí na sua vida na quinta

Na região ao norte, longe, na região plácida e pastoril.]»

Mais reveladoras ainda são as linhas que precedem este retrato do amigo calado e analfabeto. Pessoa sublinhou as duas palavras «see you!» («ver-te») uma vez na linha 7 e mais uma vez na linha 8, na linha dez, na linha doze, e a palavra «see» (vê) duas vezes na linha 13. Obviamente uma leitura aprofundada destas linhas poderia levar a conclusões significativas sobre a intertextualidade entre o guardador de bois e o guardador de rebanhos, sobretudo no que diz respeito à ciência de ver.

A segunda afirmação de Emerson é isto: «só um poeta órfico, com poderes de divina visão, poderá descobrir uma verdadeira teoria da Natureza». A mais bela referência que ele faz ao seu novo tipo de poeta encontra-se quase ao fim da oitava secção, onde, no livro de Pessoa, encontramos a primeira frase sublinhada e um ponto de exclamação muito ligeiro na margem ao lado da última frase. Cito-o agora:

«Man is the dwarf of himself. Once he was permeated and dissolved by spirit. He filled nature with his overflowing currents. Out of him sprang the sun and moon; from man the sun, from woman the moon. The laws of his mind, the periods of his actions externalized themselves into day and night, into the year and the seasons. But, having made for himself this huge shell, his waters retired; he no longer fills the veins and veinlets; he is shrunk to a drop. He sees that the structure still fits him, but fits him colossally. Say rather, once it fitted him, now it corresponds to him from far and on high. He adores timidly his own work. Now is man the follower of the sun, and woman the follower of the moon. Yet sometimes he starts in his slumber, and wonders at himself and his house, and muses strangely at the resemblances betwixt him and it. He perceives that if his law is still paramount, if still he have elemental power, if his word is sterling yet in nature, it is not conscious power, it is not inferior but superior to his will. It is instinct.» Thus my Orphic poet sang.

[«O homem é anão de si próprio. Houve um tempo em que foi penetrado e dissolvido pelo espírito, e inundou a natureza com as suas torrentes transbordantes. Dele brotaram o sol e a lua: do homem o sol, da mulher a lua. As leis do seu espírito, os seus actos cíclicos exteriorizaram-se no dia e na noite, no ano e nas estações. Mas quando fez para si esta enorme carapaça, os seus caudais diminuíram; já nem enche os veios, mesmo os mais pequenos; ficou reduzido a uma gota d'água. Ele vê que a estrutura ainda se lhe ajusta, mas fica-lhe colossalmente grande. Digamos que houve um tempo em que se lhe ajustava, mas agora só muito remotamente. Adora timidamente o seu trabalho. Agora é o homem o seguidor do sol, e a mulher a seguidora da lua. Às vezes, porém, sobressalta-se durante o sono, e pasma de si mesmo e de sua casa, e medita com estranheza sobre as semelhanças entre si e a casa. Apercebe-se de que se a sua lei é ainda tem suprema, se ainda possui poder elementar, se a sua palavra ainda é áurea por natureza, não se trata de poder consciente, não é inferior mas superior à sua vontade. É instinto.» Assim cantava o meu poeta órfico.]

Em conclusão, ao exortar Caeiro a ser radicalmente independente de tudo o que não tenha origem no seu instinto, a criança tão humana que é divina, lança o poeta pastoril para o ar transparente e rarefeito do abismo deslumbrante das origens intemporais: «Sonhaste já tempo bastante os sonhos vis, / Agora lavo teus olhos pegajosos, / Para te habituares ao fulgor da luz e de cada momento da tua vida». Só partindo dessa perspectiva intuitiva da própria divindade de cada um se pode possuir a origem de todos os poemas e alcançar o conhecimento formulado por Emerson.

Secção 5: O Novo Cântico de Mim

Enquanto o objectivo de Whitman é de construir uma persona cósmica, feita por um diálogo implícito entre o corpo e a alma, o de Pessoa, é, ao criar Caeiro, de construir uma persona paradoxalmente feita de nada, a fim de personificar a parte silenciosa que torna a nova poesia possível. Enquanto os cinquenta e dois poemas de «Cântico de Mim» de Whitman proclamam e alargam o Eu, os quarenta e nove poemas de Caeiro funcionam como um processo muito bem estruturado, de desconstruir o Eu pessoal (isto é, de transcender o Alberto Caeiro) para ser porta-voz do «deus que faltava» no sonho, cujo papel era de ensiná-lo a destacar cada objecto das relações pessoais a fim de ver o mundo como se o fizesse pela primeira vez e, só assim, de cantar a espantosa realidade de cada momento da sua vida adâmica. Por conseguinte, nada é simples como parece em Caeiro. Engenhosamente escondida atrás da máscara do inocente guardador de rebanhos reside uma mensagem muito mais radical do que a de Whitman, tão radical como os seguintes versos de «Hora Absurda», poema pré-heteronímico com vestígios embrionários do mestre Caeiro bem evidentes:

«É preciso destruir o propósito de todas as pontes.
Vestir de alheamento as paisagens de todas as terras.
Endireitar à força a curva dos horizontes
E gemer por ter de viver, como um ruído brusco de serras.»

Órfico e transitório, o poeta pastoril existe eternamente apaziguado e luminoso nesta paisagem abismada: o Nada que é Tudo «dentro» da Natureza que «não tem dentro». É assim que nós o sentimos no final do seu cântico: o trabalho feito, o Eu poético transformado em alma divina do Universo, a inabalável sensação de se saber reflectido lá fora como um deus que dorme no nada e tudo de um grande silêncio.

Resta só dizer o óbvio: o poema final também serve como ponto de passagem para a entrada no palco de Álvaro de Campos. Ao ouvir o brando murmúrio do deus que dorme, o poeta engenheiro acorda-se ao mesmo conhecimento transmitido no oitavo poema de Caeiro. Naquele momento dramático, a prodigiosa e inesperada transformação poética acontece: o poeta sonâmbulo e decadente do «Opiário», cujos versos se aproximam muito dos versos de Alexander Search, transfigura-se num dos maiores poetas modernos dos primeiros anos do século XX, cujo ser, ontologicamente afastado da sua alma, surge do outro lado do abismo, e cuja poesia, na sua totalidade fragmentada a cantar a sua versão da espantosa realidade do eu, constitui a mais audaz e a mais assombrosa transformação de Whitman jamais escrito.

O Homem deve poder ver a sua Cara*

António Cardello

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

RESUMO:

A impossibilidade de sermos apenas quem somos, pela inevitabilidade de sermos sempre outros que não nós, é talvez uma das reneгаções mais categóricas do «preconceito da individualidade» que se costuma associar a Fernando Pessoa. De certeza, a mais transversal em toda a sua obra de poeta-pensador do outro de nos mesmos. A presente comunicação pretende ilustrar e examinar determinadas etapas da investigação pessoana em torno da projecção do Humano com incidência na filosofia, na sociologia, na política e na crítica literária e com assento nas leituras, entre outros, de J.M. Robertson, Kant, Coleridge e Carlyle.

* Comunicação sem suporte escrito

Sobre Rios, Romantismos e Revisitações: «Lisbon Revisited (1926)»

Mariana Gray de Castro

Universidade de Oxford / Universidade de Lisboa

No poema pessoano «Lisbon Revisited (1926)», atribuído ao heterónimo Álvaro de Campos, o sujeito poético encontra-se à beira-rio. A sua revisitação da paisagem ribeirinha da sua juventude – «Lisboa e Tejo e tudo» – leva-o a contemplar a diferença entre aquilo que ele fora, num passado fugidio e impossível de recapturar, e aquilo que agora é. O poema enquadra-se numa longa série de poemas pessoanos sobre rios, bem como na tradição literária e filosófica da metáfora do rio.

O rio é uma metáfora por excelência para a própria vida, desde que o filósofo Heráclito (c. 540 a.C.) afirmou ser impossível entrarmos duas vezes no mesmo rio: as águas já não serão as mesmas, e nós também já não seremos os mesmos. É por isso que a metáfora do rio atravessa inúmeras meditações poéticas pela história da literatura abaixo, sendo um óptimo símbolo para a passagem inexorável do tempo, e mutabilidade, e o movimento entre o passado e o presente.

O *leitmotif* de «Lisbon Revisited (1926)» é o verso «outra vez te revejo», que aparece pela primeira vez quase a meio do poema, e será repetido mais quatro vezes antes do seu fecho. Os ecos sucessivos de «outra vez te revejo» soam, assim, a passos cada vez menos espaçados entre si, numa espécie de crescendo musical.

Na sua primeira incidência, «Outra vez te revejo» traz um tom relativamente neutro, puxando para um ligeiro saudosismo e alguma angústia, associados ao passado que o sujeito poético descobre ser cada vez mais fugidio, cada vez mais difícil de visitar:

«Outra vez te revejo,
Cidade da minha infância pavorosamente perdida...
Cidade triste e alegre, outra vez sonho aqui...»

O tom das palavras «outra vez te revejo» torna-se progressivamente mais melancólico, mais desesperado, cada vez que a expressão recorre:

«Outra vez te revejo,
Com o coração mais longínquo, a alma menos minha.

Outra vez te revejo – Lisboa e Tejo e tudo –,
Transeunte inútil de ti e de mim

[...] Outra vez te revejo,
Sombra que passa através de sombras, e brilha Um momento a uma luz fúnebre desconhecida

[...] Outra vez te revejo,
Mas, ai, a mim não me revejo!»

«Outra vez te revejo» parece-me ser um eco inconfundível – ou seja, consciente e deliberado – de uma expressão que recorre num dos poemas mais célebres de William Wordsworth, poeta romântico inglês que Pessoa admirava. Trata-se do poema «Tintern Abbey» (de 1798), que muitos críticos consideram ter inaugurado o alto romantismo na Grã-Bretanha.

Não quero ser demasiadamente literal, ou insistente, na correspondência que vou agora apontar de «Lisbon Revisited (1926)» com o poema «Tintern Abbey». É claro que toda a poesia, de todas as línguas, está cheia de outras vozes revisitadas. Mas espero conseguir convencer-vos de que as convergências são significativas, dado que Wordsworth foi uma influência importante para Pessoa, tanto através da sua teoria estética, descrita no prefácio para a segunda edição da antologia poética que redigiu com o seu amigo Samuel Taylor Coleridge, *Lyrical Ballads* (1800), quanto através da sua prática poética. Escrevi sobre a influência teórica de Wordsworth no pensamento de Pessoa num artigo que deve sair em breve. E existe a glosa demonstrável da «Solitary Reaper» de Wordsworth no poema ortónimo pessoano «Ela canta, pobre ceifeira», já estudada por George Monteiro, Anna Klobucka e António Feijó, entre outros.¹²⁹ Por todas estas razões, penso que o impacto do poema «Tintern Abbey» no poema «Lisbon Revisited (1926)» é digno de especial atenção. Pessoa escreve sobre o poema de Wordsworth com entusiasmo e admiração em vários textos.¹³⁰

Na primeira estrofe de «Tintern Abbey», o sujeito poético afirma que passaram cinco anos desde a sua primeira visita ao local onde agora novamente se encontra, cinco anos desde que sentiu pela primeira vez a paz da paisagem rústica, embalado pelo murmúrio reconfortante das águas do rio. Recita os objectos naturais que agora revê, descrevendo o efeito que eles têm sobre ele:

«Five years have passed; five summers, with the length
Of five long winters! and again I hear
These waters, rolling from their mountain-springs
With a sweet inland murmur. – Once again
Do I behold these steep and lofty cliffs,
Which on a wild secluded scene impress
Thoughts of more deep seclusion; and connect The landscape with the quiet of
the sky.
The day is come when I again repose
Here, under this dark sycamore, and view

¹²⁹ Ver, por exemplo, McGUIRK (1988) e FEIJÓ (1996).

¹³⁰ Pessoa escreve num texto que «a Alemanha nunca poderá ter um poeta dramático como Shakespeare nem um poeta filósofo como Wordsworth». (PESSOA, 1966, p. 298). Noutro, afirma que no poema «Tintern Abbey», «it seems that a sincere faith does make itself visible in poetry» (PESSOA, 1966, p. 334).

These plots of cottage-ground, these orchard-tufts,
Which, at this season, with their unripe fruits,
Among the woods and copses lose themselves,
Nor, with their green and simple hue, disturb
The wild green landscape. Once again I see
These hedge-rows, hardly hedge-rows, little lines
Of sportive wood run wild [...]

Coloquei em itálico a expressão que recorre nestes versos, em versões ligeiramente alteradas, mas todas elas reminiscentes do «outra vez te revejo» de «Lisbon Revisited (1926)»: «Again I hear»; «once again do I behold»; «*I again repose here*» e, sobretudo, «Once again I see». (Na sua tradução de «Lisbon Revisited (1926)» para *A Little Larger than the Entire Universe*, Richard Zenith traduz o verso «outra vez te revejo» como «once more I see you», mas «once again I see you» seria igualmente apropriado).

Da primeira estrofe em diante, «Tintern Abbey» torna-se numa meditação pessoal, interior, à medida em que o sujeito poético toma o lugar da paisagem como objecto de interesse e análise. Finalmente, o poema será uma visita inteiramente introvertida, inteiramente pessoal, preocupada apenas com a identidade do próprio poeta:

«And now, with gleams of half-extinguished thought,
With many recognitions dim and faint,
And somewhat of a sad perplexity,
The picture of my mind revives again.»

Como explica o crítico Jerome McGann, neste último verso o poema transforma a imagem do convento em ruínas, projectada na mente do sujeito poético, no retrato dessa mesma mente: «[the poem] has replaced what might have been a picture *in the mind* (of a ruined abbey) with a picture *of the mind*».

O movimento em «Tintern Abbey», de uma descrição da paisagem ribeirinha para uma análise da paisagem interior do próprio sujeito poético, é um exemplo da surpreendente modernidade do poeta geralmente considerado como sendo o romântico paradigmático. Coleridge louvara, de forma maravilhosamente precoce, como a filosofia de autoconsciência, em Wordsworth, descobre a origem do conhecimento e da estética na mente do poeta, em vez de no mundo exterior. Poucos anos mais tarde, John Keats também escreveria, se bem que com menos entusiasmo, do sublime egoísmo de Wordsworth («egotistical sublime»), ou seja,

da sua tendência a absorver e interiorizar tudo ao seu redor.¹³¹ Os poetas modernistas, como Pessoa, viriam a aceitar e celebrar aquilo que Wordsworth propusera em poemas como «Tintern Abbey»: que nós não vemos o mundo como ele realmente é, mas sim como nós somos no momento em que olhamos para ele.

A revisitação poética de Álvaro de Campos também o leva a reflectir sobre a paisagem e sobre si próprio, mas sobretudo sobre si próprio. «Lisbon Revisited (1926)» começa com um óptimo exemplo do sublime egoísmo wordsworthiano, pois o sujeito poético mergulha de imediato no abismo da sua própria mente:

«Nada me prende a nada.

Quero cinquenta coisas ao mesmo tempo.

Anseio com uma angústia de fome de carne

O que não sei que seja — Definidamente pelo indefinido...

Durmo irrequieto, e vivo num sonhar irrequieto De quem dorme irrequieto, medite a sonhar.»

No seu poema ribeirinho anterior, «Lisbon Revisited (1923)», é ainda mais evidente que aquilo que o sujeito poético medita é exclusivamente si próprio:

«Ó mágoa revisitada, Lisboa de outrora de hoje!

Nada me dais, nada me tirais, nada sois que eu me sinta.»

Interessantemente, o mesmo se aplica a quase todos os poemas pessoanos sobre rios: no poema ortónimo que começa «Na ribeira deste rio», por exemplo, lemos: «Vou vendo e vou meditando, / Não bem no rio que passa / Mas só no que estou pensando.»

Em suma, os poetas românticos, como Wordsworth, começam por observar a Natureza, o que os leva a voltar o seu olhar para dentro; os poetas modernistas, como Pessoa, observam-se a si próprios a observarem a Natureza, o que os leva a observarem-se a si próprios a observarem-se a si próprios, numa espiral descendente e niilista que leva à alienação total: «Já disse que sou sozinho!», berra Campos no primeiro «Lisbon Revisited (1923)». No segundo «Lisbon Revisited», quando finalmente olha à sua volta, num movimento inverso ao do do poema de Wordsworth, para descrever a paisagem ribeirinha que supostamente gerou a sua auto-reflexão inicial, perde-se por inteiro: «A mim não me revejo!».

¹³¹ Nesta carta a Richard Woodhouse, de 27 de Outubro de 1818, Keats compara esta característica, de forma negativa, à capacidade do poeta-camaleão (representado por Shakespeare) de descartar a sua própria identidade, ou seja, de se despersonalizar por inteiro. Tenho um artigo sobre Pessoa e Keats no próximo número da revista *Portuguese Literary and Cultural Studies* (1914).

Para complicar o assunto, a alienação de Campos é igualmente uma condição fundamental do seu estatuto enquanto heterónimo. Todos os heterónimos são fantasmas, sendo todos sombras de Fernando Pessoa, o seu criador; as suas existências de mortos-vivos faz parte das suas identidades à nascença. Mas os nossos passados, aquilo que outrora fomos (mesmo que nunca tivéssemos tido um passado, como no caso dos heterónimos), são igualmente espectros que assombram os nossos dias, como os dois poemas «Lisbon Revisited» tão bem revelam.

Esta ideia vem maravilhosamente representada na parte final de «Lisbon Revisited (1926)», na imagem do sujeito poético como fantasma, errando em salas de recordações, o que é precisamente o que faz do início ao fim do poema:

«Fantasma a errar em salas de recordações, Ao ruído

dos ratos e das tábuas que rangem No castelo

maldito de ter que viver...»

Interessantemente, há referências em quase todos os poemas de Pessoa sobre rios ao sujeito poético como sendo um fantasma, ou uma sombra. (Implicação: fantasma daquilo que outrora fora, sombra do seu próprio passado). Há muitas alusões à morte, o país que os fantasmas habitam: no primeiro «Lisbon Revisited», de 1923, Campos afirma que «A única conclusão é morrer.» E há ainda muitas referências aos sonhos, porque dormir é o parente mais próximo da morte na terra dos vivos (pensem no mais célebre discurso de Hamlet).

Voltando ao fantasma que nos aparece no final de «Lisbon Revisited (1926)», quero agora tentar desvendar ainda mais a sua complexa identidade múltipla.

O título completo de «Tintern Abbey» é:

Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey, on Revisiting the Banks of the Wye during a Tour. July 13, 1798.

Pessoa também emprega a palavra «revisited» no título, em inglês, do poema de Campos, e adiciona-lhe uma data a seguir: 1926. Para além disso, ele data o poema de 26 de Abril de 1926. A primeira chave para a minha revisitação de «Lisbon Revisited (1926)» é o poema «Tintern Abbey»; a segunda é esta data que Pessoa lhe deu.

«Lisbon Revisited (1926)» é um de apenas dois poemas aos quais Pessoa atribuiu a data específica de 26 de Abril de 1926 – o dia exacto do décimo aniversário do suicídio de Mário de Sá-Carneiro.¹³² (O outro é o poema de Álvaro de Campos «Se te queres matar, porque não te queres matar?», que acredito ser uma resposta poética a Hamlet, também em forma de homenagem poética a Sá-Carneiro, como tentei mostrar no último Congresso International; vejam por favor o meu artigo com o mesmo título, na *Revista Pessoa*). A minha sugestão, agora, é que Sá-Carneiro fará parte do «tu» colectivo de «outra vez te revejo», o *leitmotif* recorrente do poema.

Como vimos, o «tu» de «outra vez te revejo» é, ostensivamente, a paisagem ribeirinha do Tejo a correr pela cidade: «Outra vez te revejo – Lisboa e Tejo e tudo». Mas esse «tudo» é ambíguo e abrangente, assim como o amálgama de espectros que aparece na parte final do poema.

Vimos que o sujeito poético se refere a si próprio como sendo um fantasma que erra em salas de recordações, e que esse fantasma representa a sua condição actual, bem como a condição de Álvaro de Campos enquanto heterónimo, e simboliza a sua incapacidade de visitar o seu passado pavorosamente perdido de forma satisfatória. Mais adiante, o fantasma regressa na forma de uma sombra: «Sombra que passa através de sombras, e brilha
Um momento a uma luz fúnebre desconhecida, E entra
na noite como um rastro de barco se perde Na água que
deixa de se ouvir...»

A sombra que passa através de sombras, brilhando um momento a uma luz fúnebre desconhecida, antes de desaparecer nas águas silenciosas do rio, é igualmente uma imagem para o sujeito poético, e pelos mesmos motivos. Mas a ideia de uma sombra que passa através de sombras, enquanto outro fantasma permanece preso no maldito castelo de ter de viver, é igualmente apropriada como a imagem de um querido amigo, precocemente partido: «sombra» que «entra na noite». A noite é uma metáfora por excelência para a morte, usada vezes sem conta na poesia, como por exemplo no célebre poema de Dylan Thomas que começa «Do not go gentle into that good night».

Quanto da presença de Sá-Carneiro pode ser sentida nestes versos é discutível, mas acredito que a sua memória percorre o poema como um todo, estando, no mínimo (e já é muito) presente na data que Pessoa lhe deu. (Pessoa tende a atribuir datas fictícias aos seus poucos poemas datados, o que torna esta data ainda mais importante.)

¹³² Devo esta informação a Richard Zenith.

Perto do final de «Tintern Abbey», o sujeito poético descreve uma querida amiga, no caso a irmã de Wordsworth, Dorothy, que está ao seu lado, literalmente, quando ele olha para a paisagem ribeirinha:
«For thou art with me, here, upon the banks
Of this fair river; thou, my dearest Friend,
My dear, dear Friend, [...] [...] My dear,
dear Sister!»

Transpondo a querida amiga de Wordsworth para um plano metafórico, sugiro então que Pessoa se serve do fantasma Álvaro de Campos para visitar o fantasma do seu querido amigo Sá-Carneiro, como já o fizera no poema «Opiário», este explicitamente dedicado «Ao Senhor Mário de Sá-Carneiro», e ainda – e eu não podia estar mais convencida disto – no poema «Se te queres matar, porque não te queres matar?» Se aceitarmos que Sá-Carneiro realmente faz parte do passado spectral que o sujeito poético procura visitar em «Lisbon Revisited (1926)», sendo parte colectiva do «tu» de «outra vez te revejo», parte colectiva do «tudo» de «Lisboa e Tejo e tudo» – parte, em suma, de um passado mais inocente, quando, como Campos dirá no poema «Aniversário» (1929), «Eu era feliz e ninguém estava morto», parte de um passado «pavorosamente perdido» – isto ajuda-nos a fazer mais sentido da enorme carga emotiva que atravessa todo o poema, atingindo um ápice de ternura e desespero no seu fecho:
«Outra vez te revejo,
Mas, ai, a mim não me revejo!
Partiu-se o espelho mágico em que me revia idêntico, E em cada
fragmento fatídico vejo só um bocado de mim — Um bocado de ti
e de mim!...»

Estes versos fazem-me mais sentido se Sá-Carneiro fizer parte do «bocado de ti». Mais deixo a proposta à vossa consideração.

O que é facto é que a revisitação poética que Pessoa faz, em «Lisbon Revisited (1926)», da mais célebre revisitação ribeirinha romântica de Wordsworth, «Tintern Abbey», é inteiramente característica da sua atitude perante as suas influências mais marcantes. O poema é, assim, mais um bom exemplo pessoano daquilo que disse T. S. Eliot: que os maiores poetas transformam as suas fontes em algo melhor, ou, pelo menos, em algo diferente. E espero ter conseguido mostrar que desvendar a maneira como Pessoa trabalha e transforma as suas fontes inglesas pode levar a leituras revisitadas até mesmo dos seus poemas mais emblemáticos.

Referências Bibliográficas

FEIJÓ, António M. «A constituição dos heterónimos. 1. Caeiro e a correcção de Wordsworth». *Colóquio-Letras* 140-141 (Abril-Agosto 1996): pp. 48-60.

LIND, Rudolf e COELHO, Jacinto do Prado. Lisboa: Ática, 1966.

MONTEIRO, George. «Speech, Song, and Place: Wordsworth». *Fernando Pessoa and Nineteenth-century Anglo-American Literature*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2000, pp. 13-40.

PESSOA, Fernando. «Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias». Ed. Georg.

O Perfeito não se Manifesta

José Paulo Cavalcanti Filho

*O perfeito não se manifesta. Deus está calado.
O santo chora, e é Humano. Por isso podemos
amar o santo mas não podemos amar a Deus.*

Livro do Desassossego, Bernardo Soares

(Este texto segue a ortografia do português do Brasil)

Sumário ¹³³

1. Introdução
2. Os heterônimos
3. Situações da vida
4. Os 5 personagens da Tabacaria são todos reais
5. Ophélia Queiroz
6. Quem é Pessoa?¹³⁴
7. Comunicação com os espíritos
8. Referência a terceiros
9. Preferências ao contrário
10. Pessoa também se inspira em versos de terceiros

¹³³ Não se trata propriamente de um texto pronto. Seguem fichas de apoio à Conferência, pronunciada de improviso.

¹³⁴ Em razão do tempo definido para as comunicações, os itens 6, 7, 8 e 9 não foram expostos na Conferência.

1. Introdução

Baudelaire, em um *Ensaio sobre a arte romântica*, dizia que «os atores da *Comédia Humana* são mais ativos na luta, mais atentos na desgraça, mais angelicais que no mundo real». Porque tudo em Balzac era ele mesmo. Como, no *Estrangeiro*, está Camus quase todo. Não só ele. Para Keats, *o poeta não tem identidade*. Para Walt Whitman (1819-1892), *dentro do homem há multidões*. Para Cocteau, *Victor Hugo era um louco que acreditava ser Victor Hugo*. Nietzsche disse *meu coração força-me a falar como se eu fosse dois*. Rimbaud, *eu é um outro*. Flaubert, *Madame Bovary sou eu*. São, todos, exemplos de um método. De um estilo. Em que pedaços do autor escapam na direção das obras. É mesmo comum, em escritores, que fatos de suas próprias vidas estejam nos textos. O poeta brasileiro Manuel Bandeira chegou inclusive a dizer que *só pode fazer viver uma personagem quando ela é de algum modo o próprio autor*. Ocorre que Pessoa foi além, conformando um caso único na literatura. Porque toda sua vida está na obra. Toda ela. Salvo textos críticos ou de circunstância, ali estão caminhos, admirações literárias, o misticismo, os amigos, nomes, lugares, ilusões, a angústia, o medo, o desespero, a liturgia do fracasso. Nesse sentido, pode dizer-se que os papéis que deixou são como um testamento, à espera de ser desvendado. Um roteiro seguro para compreender melhor quem era esse «desconhecido de si próprio». Como ele mesmo confessou, já perto do fim:

*«Temos, todos que vivemos,
Uma vida que é vivida
E outra vida que é pensada,
E a única vida que temos
É essa que é dividida
Entre a verdadeira e a errada.*

*Qual porém é verdadeira
E qual errada ninguém
Nos saberá explicar;
E vivemos de maneira
Que a vida que a gente tem
É a que tem que pensar.»*

Sem título (18.09.1933) Fernando Pessoa

Nesta comunicação, o propósito é dar exemplos que confirmem a tese. A ver:

2. Os Heterônimos

Alexander Search. Nasce no mesmo dia de Pessoa, 13 de junho de 1888.

Alberto Caeiro (da Silva). Nasce em 16.04, como Anatole France. E morre de tuberculose – como Antônio Nobre, Cesário Verde, José Duro, o pai de Pessoa, um irmão do pai, o primo Mário, a sobrinha Madalena. Com 26 anos, como Sá-Carneiro. Só para lembrar, além de Caeiro, morreram também apenas os heterônimos Abílio Quaresma, Antônio Mora e Vicente Guedes.

Ricardo (Sequeira) Reis. Nasce em 19.09, como Coleridge. Antes, essa data seria 29.01 – quando foi publicado, pela primeira vez, *O Corvo* (de Edgar A. Poe).

Álvaro de Campos. Nasce em 15.10, como Virgílio e Nietzsche – em todos os casos, sempre, datas de admirações literárias de Pessoa.

- Em Tavira, terra de seu avô paterno.
- É «tipo vagamente de judeu português», evocando sua etnia.
- Visita *Newcastle-on-Tyne*, lembrando Eça de Queiroz – que lá foi cônsul, a partir de 1874.
- O nariz é igual ao do engenheiro Ernesto Campos Melo e Castro. Tratava-se de um sócia. E se Ernesto era Campos, então Álvaro é de Campos.
- Era «Engenheiro Naval», como o genro de Tia Anica, Raul Soares da Costa (casado com Maria Madalena), que dormia em quarto contíguo ao de Pessoa, na Rua Passos Manuel.
- Vivia na «ampla sala de jantar das tias velhas», evocando as tias-avós Maria Xavier Pinheiro e Rita Xavier Pinheiro da Cunha.
- Em «Opiário», viaja pelo mediterrâneo, reproduzindo viagens que fez Pessoa em 1901 e 1905. Mas, diferentemente de Pessoa (que finda em Lisboa), Campos salta em Marselha – como Rimbaud, que voltou da África (onde foi comerciante de armas, escravos, peles, marfim e café) para morrer (aos 37 anos) na sua terra, Charlesville, sem uma perna, ao lado da irmã Isabelle.

Bernardo Soares. Perde a mãe quando tinha 1 ano. E o pai se mata quanto tinha 3. Reproduzindo Pessoa, que perde o pai com 5 e a mãe com 7 – posto tê-lo trocado pelo segundo marido.

- Tem *cultura afrancesada*, como a que teve Pessoa em casa com sua mãe.
- Fuma cigarro barato.
- Era *empregado em comércio*, como Cesário Verde e o próprio Pessoa.
- Os personagens com que convive, no *Livro do Desassossego*, são todos pessoas reais. O caixeiro viajante Vieira e o moço de escritório António trabalhavam na Casa Moitinho – no Livro, a Casa Vasques & Cia. Os demais – o guarda-livros Moreira, Sérgio que faz remessas e o caixeiro-viajante Souza – provavelmente trabalhavam na Palhares, Almeida e Silva Ltd, da Rua dos Fanqueiros, 44, 1º andar – sem que tenha sido possível confirmar isso, posto não mais haver registros da firma na Conservatória.

3. Situações De Vida

Lembranças da infância:

*«No tempo em que festejava o dia dos meus anos
Eu era feliz e ninguém estava morto.»*

«Aniversário», Álvaro de Campos

Esse aniversário foi o de seus 5 anos, em 13.06.1893. O pai morre um mês depois, em 13.07. A data do poema, 15.10.1929, é falsa – como explica Pessoa em carta a Gaspar Simões, de 04.07.1930. E assim tem que ser porque 15.10 era a data de nascimento que deu a Álvaro de Campos.

Doenças, sobretudo crises de gripe:

*«Tenho uma grande constipação,
E toda a gente sabe como as grandes constipações
Alteram todo o sistema do universo,
[...]
Excusez un peu... Que grande constipação física!
Preciso de verdade é da aspirina.»*

Sem título (14.03.1931), Álvaro de Campos

Dificuldades com a família:

*«Na família, ao conviver fácil
Nas alegrias banais do viver,
[...]
Eu, o eternamente excluído
Ai de mim! E ninguém que compreenda
Esse desejo das coisas que transcendem.»*

«In the street» (na rua), Alexander Search

No tempo em que trabalhava na Empresa Nacional de Publicidade, dirigida pelo amigo Manuel Martins da Hora, Pessoa escreveu:

*«Ao volante do Chevrolet pela estrada de Sintra,
Ao luar e ao sonho, na estrada deserta,
...
Na estrada de Sintra, cada vez mais perto de Sintra,
Na estrada de Sintra, cada vez menos perto de mim ...»*

Sem título (11.05.1928), Álvaro de Campos

O curioso, nesse poema, é que provavelmente se trata do primeiro caso de *merchandising* em poesia. Porque a Empresa Nacional de Publicidade era controlada pela General Motors – proprietária da marca Chevrolet.

- **O fascínio por Madge Anderson**, irmã de uma cunhada de Pessoa, Eillen, casada com John Rosa:

*«A rapariga inglesa, tão loura, tão jovem, tão boa
Que queria casar comigo...
Que pena eu não ter casado com ela
Teria sido feliz.
Mas como é que eu sei se teria sido feliz?»*

Sem título (29.06.1930), Fernando Pessoa

- **O gosto pelo cigarro:**

*«Sigo o fumo como uma rota própria.
[...]
Enquanto o Destino mo conceder, continuarei fumando.»*

«Tabacaria», Álvaro de Campos

- **O gosto pela bebida:**

«O bêbado caía de bêbado

E eu, que passava,

Não o ajudei, pois caía de bêbado,

E eu só passava.

O bêbado caiu de bêbado

No meio da rua.

E eu não me voltei, mas ouvi. Eu bêbado

E a sua queda na rua.

O bêbado caiu de bêbado

Na rua da vida.

Meu Deus! Eu também caí de bêbado

Deus.»

Sem título (sem data), Fernando Pessoa

E era tanto esse gosto que chegou a ter *delirium tremens*. Tudo bem descrito em poema que escreveu, em inglês:

«Na realidade outro dia,

Batendo o meu sapato na parede

Matei uma centopeia

Que lá não estava de forma alguma.

Como é que pode?

É muito simples, como vê

Só o início do D.T.

Quando o jacaré cor-de-rosa

E o tigre sem cabeça

Começam a crescer

E exigir serem alimentados

Como não tenho sapatos

Para os matar

Penso que devo começar a pensar

Será que eu deveria parar de beber?

Quando as centopeias vierem

Sem problema

Posso vê-las bem

Até duplicadas

Mando-as para casa

Com meu sapato

E, quando todas forem para o inferno,

Irei também.

Então, como um todo

estarei verdadeiramente feliz

Porque com um sapato Real e verdadeiro

Matarei a verdadeira centopéia

Minha perdida alma...»

«DT», Fernando Pessoa

- **O medo da loucura**, que espalha por seus *personagens*.

- **Alexander Search** vive a vida temendo enlouquecer, e usa frequentemente a expressão «*soul hell*» (inferno da alma). Nos anos 1906-1908, escreve «Pedaços de loucura»; e planeja reunir escritos em prosa sob o título *Documentos sobre a decadência mental*.

- **Antônio Mora** é um internado na Casa de Saúde de Cascais.

- **Barão de Teive** Pessoa conhece em clínica psiquiátrica de Lisboa

- **David Merick** escreve Contos de um doido.

- **Diniz da Silva** começa poema confessando «sou louco».

- **Abílio Quaresma** compara a «bebedeira com a loucura».

- **Marvell Kisch** *Os milhões de um doido*.

- **Friar Maurice** é louco, embora nunca o tenha confessado.

- **De Frederick Wyatt** diz Pessoa que «mais lhe valia ser doido».

Tudo como bem expresso nesses versos:

«Esta velha angústia,

Esta angústia que trago há séculos em mim,

Transbordou da vasilha,

Em lágrimas, em grandes imaginações,

Em sonhos em estilo de pesadelo sem terror,

Em grandes emoções súbitas sem sentido nenhum.

Transbordou.

Mal sei como conduzir-me na vida

Com este mal-estar a fazer-me pregas na alma!

Se ao menos endoidecesse deveras!

Mas não: é este estar entre.

*Este quase,
Este poder ser que...
Isto.»*

Sem título (16.06.1934), Álvaro de Campos

Ou, mais:

*«Um internado num manicômio é, ao menos, alguém,
Eu sou um internado num manicômio sem manicômio.
Estou doído a frio,
Estou lúcido e louco,
Estou alheio a tudo e igual a todos:
Estou dormindo desperto com sonhos que são loucura
Porque não são sonhos.
Estou assim...»*

Sem título (16.06.1934), Álvaro de Campos

4. Os 5 Personagens da Tabacaria dão Todos Reais

- São cinco. **O primeiro personagem** está nesses versos:

*«(Come chocolates, pequena;
Come chocolates!
Olha que não há mais metafísica no mundo senão chocolates...).»*

Tratava-se, como ela mesma me confessou, de sua sobrinha Manuela Nogueira:

- **Os dois seguintes** estão nesses versos, entre parênteses:

*«(Se eu casasse com a filha da minha lavadeira
Talvez fosse feliz).»*

Provavelmente não por acaso o Barão de Teive, na *Educação de Estoico* (de 1928, como a *Tabacaria*), escreve: «Tive um dia a ocasião de casar, porventura ser feliz com uma rapariga muito simples mas entre mim e ela ergueram-se-me na indecisão da alma 14 gerações de barões». Uma descrição mais próxima da filha de uma lavadeira que de Ophélia Queiroz.

A lavadeira era Irene; e, sua filha, Guiomar. O que explica curioso episódio, quando o amigo Thomas D’Almeida pede a Pessoa que registre sua filha, indicando, como nome que deveria ter, Múcia Leonor. Tendo sido ela registrada, pelo poeta, como Múcia Guiomar D’Almeida – mesmo nome dessa tardia Guiomar que quase mudou sua vida.

- **Os dois últimos** personagens, nesses versos:

*«O homem saiu da Tabacaria (metendo troco na algibeira das calças?).
Ah, conheço-o; é o Estêves sem metafísica.
(O Dono da Tabacaria chegou à Porta)
Como por um instinto divino o Estêves voltou-se e viu-me.
Acenou-me adeus, gritei-lhe Adeus ó Estêves!...»*

No *Desassossego* (fragmento 481), temos a descrição física dos dois, quando Bernardo Soares relata encontro entre «O dono pálido da Tabacaria» e «um velhote redondo e corado, de charuto, à porta da Tabacaria». Essa Tabacaria era a Havaneza dos Retrozeiros, na Rua dos Ratrozeiros, 63/65, esquina com a Rua da Prata (onde hoje está a Pelaria Pampas). Longe das «janelas do meu quarto», que na verdade eram as de sua «mansarda», na Casa Moitinho. O «dono pálido» é seu proprietário, Manuel Alves Rodrigues. O mesmo que está em poema sem título de 1930:

*«Cruz na porta da Tabacaria
Quem Morreu? O próprio Alves?»*

O velhote «redondo e corado» era Joaquim Esteves, vizinho que morava na Rua Saraiva de Carvalho, 200. «Sem metafísica» e declarante do *Assentamento de Óbito de Pessoa* – nº 1.609, hoje na 7ª Conservatória.

5. Ophélia Queiroz

Com Ophélia, os versos dizem melhor o que sentia. Sobretudo porque a carta com que Pessoa deveria se despedir dignamente dela nunca foi escrita. Assim, escreveu:

*Basta: aquele sonho que lhe mantinha viva acabou.
Agora estou findo e você também.
Como, rio do meu sonho, sobreviver
À nascente seca que dava à sua correnteza a corrente?»*

*Você era o invólucro do meu desejo
O menor de você era a sua realidade
O mísero corpo apenas escondia
Seu uso adequado era o de ser desejado por mim.*

*Agora está morta, a não ser que mais um sonhador
Ressuscite vosso ser para um uso
E com uma nova vida diferente preencher
A mera beleza que não teve a ousadia de escolher.
A realidade nada mais é que o lugar onde
Projetamos as sombras das coisas que estão junto de nós.*

«Farewell» (Adeus), Alexandre Search

Em uma carta, Ophélia (20.03.1920) lhe diz: *Quando passar de carro para Benfica (onde morava então Pessoa, na Avenida Gomes Pereira), olha sempre pra janela sim? (caso possa é claro) porque às vezes posso estar à janela e eu quando estou à janela olho sempre para os carros de Benfica e alguma vez pode ser que te veja...* Pessoa responde (em 18.08.1920). E depois escreveu: *Vou passar agora pelo Largo Camões: oxalá te veja à janela da casa de tua irmã.*

*«Amei outrora a Rainha
E há sempre na alma minha
Um trono por preencher
Sempre que posso sonhar
Sempre que não vejo, ponho
O trono nesse lugar;
Além da cortina é o lar,
Além de janela o sonho.»*

Sem título (natal de 1930), Fernando Pessoa

E alguém duvida que foi pensando nessas cartas que Ophélia lhe mandou, mas sobretudo nas que escreveu para ela, que, um mês antes de morrer, pediu a Álvaro de Campos que escrevesse:

*«Todas as cartas de amor são ridículas.
Não seriam cartas de amor se não fossem ridículas.»*

Sem título (21.10.1935) Álvaro de Campos

6. Quem é Pessoa?

Essa angústia ele vai espalhando por seus *personagens*.

Em diálogo entre **Marino** e seu mestre **Vicenzo**, está: «Quem sou eu? Perguntas bem, mas não sei responder».

Caeiro: *Nasço, vivo, morro por um destino em que não mando. Então, quem sou eu?*

Reis: *Quem sou e quem fui são sonhos diferentes.*

Campos: *Que sei eu do que serei, eu que não sei o que sou?*

Search: *Who am I?*

Soares: *Não sei quem sou ou o que sou.* O mesmo Soares que, no *Livro do Desassossego*, ainda pergunta: *Quantos sou?*; e depois responde: *Eu sou muitos. Mas entre muitos sou um, isolado, como a sepultura entre flores.*

Pessoa ele mesmo: *Sabes quem sou? Eu não sei. Eu não sei o que sou.*

7. Comunicação com os Espíritos

Os textos dos espíritos, que por sua mão escreveram, nem de longe sugerem preocupações próprias de verdadeiros espíritos. Sendo irrazoável imaginar que viessem *do assento etéreo* onde subiram para dizer frases como:

- O teu destino é demasiado elevado para eu o dizer.
- Estou a dizer a verdade. Nenhuma boca diz mentiras.
- Há dois factos a considerar, o que tu pensas e o que sei. Mistura os dois e faz aparecer a verdade.
- Verme. Basta! Verme brilhante.
- Agora vai trabalhar, imediatamente.
- Não deves continuar a manter a castidade.
- É uma rapariga ágil, magra, mas com um busto desenvolvido. Espera pelos lábios dela. Vão pôr-te louco. Ela é o vinho que tu precisas de beber.

Como deixou escrito, em versos:

*«De quem é o olhar
Que espreita por meus olhos?
Quando penso que vejo,
Quem continua vendo
Enquanto estou pensando?»*

«Episódios/A múmia (III)», Fernando Pessoa

8. Referências a Terceiros

São muitas:

- Salazar tinha como lema:
«Nada contra a Nação, tudo pela Nação».

Pessoa, em «nota biográfica» de 30.03.1935, escreveu:

«Tudo pela humanidade, nada contra a Nação».

- Camilo Pessanha diz, no primeiro verso de *Os Barcos de Flores*:
«Só, incessante, um som de flauta chora».

Pessoa começa *À la manière de Camilo Pessanha*, dizendo:

«A tua flauta chora».

- Pessoa também aproveita situações da história:
Dom Sebastião pergunta, ao duque de Alba, se sabe «A cor do medo».

Pessoa, em carta a Sá-Carneiro (14.03.1916), diz: «De que cor será o sentir?».

- Em 27.09.1930, o suposto *suicídio* de Aleister Crowley, na *Boca do inferno*, é inspirado no suicídio pouco antes, em 04.01.1929, do poeta Guilherme de Faria.

Há também, fatos da vida real:

- Em Carta a Mário Beirão, 01.12.1913, diz Pessoa:
«Você dificilmente imaginará que a Rua do Arsenal, em matéria de movimento, tem sido a minha pobre cabeça.»

Em *Tabacaria*, escreve:

«A fileira de carruagens de um comboio, e uma partida apitada
De dentro da minha cabeça».

- Na *Tabacaria*, escreve:
«Como os que evocam os espíritos invoco
A mim mesmo e não encontro nada».

Trata-se de situação real. Posto que, entre 1912 e 1914, Pessoa morava com a Tia Anica (na Rua Passos Manuel, 24, 3º esquerdo). E usavam, ela e o sobrinho, essa prancheta, muito popular em fins do século XIX – em que um lápis escreve mensagens do além.

9. Referências ao Contrário

- O maior poeta brasileiro vivo, Ferreira Gullar, escreveu um dia:
«A arte existe porque a vida não basta»:

E, depois, completou:

«E não é que descobriram que essa frase já tinha sido formulada por Fernando Pessoa. *A literatura, como arte, é uma confissão de que a vida não basta.*»

- Em *O Guardador*, Canto X, Caeiro escreve:
«Que te diz o vento que passa?
Que é vento e que passa,
E que já passou antes,
E que passará depois.»

O que talvez tenha sido impróprio para a *Trova do Vento que Passa*, de Manuel Alegre:

«Pergunto ao vento que passa
Notícias do meu país
E o vento cala a desgraça
O vento nada me diz.

*Mas há sempre uma candeia
Dentro da própria desgraça
Há sempre alguém que semeia
Canções no vento que passa.*

*Mesmo na noite mais triste
Em tempo de servidão
Há sempre alguém que resiste
Há sempre alguém que diz não.»*

10. Pessoa também se inspira em versos de terceiros

Não se trata de cópia, logo se diga. Ou de plágio. Longe disso. É só algo comum, na literatura. Onde, o que se lê, depois se reproduz. Sem sentir. Entre outros assuntos, temos:

- Em *Cantigas*, 1898, de António Correia de Oliveira:

«Ó ondas de mar salgado
 Donde vos vem tanto sal?
 Vem das lágrimas choradas
 Nas praias de Portugal.»

Quase o mesmo de *Mensagem (Mar Português)*, de Pessoa:

«Ó mar salgado
 Quanto do teu sal
 São lágrimas de Portugal.»

Em *Il Penseroso*, de Jonh Milton:

«Vem, Freira pensativa, devota e pura
 ...
 Fluindo com uma cauda majestosa
 E estola negra de crepe muito fino
 Envolvendo ombros decentes.»

- Em *Dois excertos de Odes*, de Álvaro de Campos, está:

«Vem, noite, antiquíssima e idêntica
 Noite Rainha nascida destronada
 Noite igual por dentro do silêncio. Noite
 Com as estrelas lantejoulas rápidas
 No teu vestido franjado de infinito.»

- Em *Os 2 Gatos*, de Bocage:

«Abate, pois, esse orgulho
 Intratável criatura
 Não tens mais nobreza que eu
 O que tens é mais ventura.»

Em poema, sem título (01.1912), de Pessoa:

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

- Em *A Voz do Silêncio*, que Pessoa traduziu, disse Helena Blavatsky:

«Que o discípulo mate o assassino.»

Em *Rules of Life*, Pessoa recomenda:

«9. Mate o assassino.»

- Em «Vida de D. Quixote e Sancho», de 1905, disse Unamuno:
 «Grande e terrível coisa é ser o herói o único capaz de ver a sua heroicidade por dentro, nas suas próprias **entranhas**, e que todos os outros não a vejam por fora nas suas **estranhas**.»

Talvez inspiração para o conhecido *slogan*, de Pessoa, para a Coca-Cola:

«Primeiro estranha-se. Depois entranha-se.»

- Pessoa encerra a *Mensagem* dizendo:

«Tudo é incerto e derradeiro.
 Tudo é disperso, nada é inteiro.
 Ó Portugal, hoje és nevoeiro...»

É a Hora!

Valete, Fratres.

Mensagem («Nevoeiro»), Fernando Pessoa

Um final de poema que lembra, na sua melancolia, o Canto X de *Os Lusíadas*:

«Não mais, Musa, não mais, que a Lira tenho
 Destemperada e a voz enrouquecida,
 E não do canto, mas de ver que venho
 Cantar a gente muda e endurecida.»

Nada contra, que Camões fez o mesmo no seu mais famoso poema:

Os *Lusíadas* começa dizendo:

«As armas e os barões assinalados.»

Quase reproduzindo Virgílio, na *Eneida*:

«Canto as armas e o varão»

Que reproduz Homero, no Canto I da *Ilíada*:

«Canta-me ó deusa do Peleio Aquiles.»

Eu, «O Privilegiado da Janela». A Poética do Olhar da Janela em Fernando Pessoa

Piero Ceccucci

Universidade de Florença

(Este texto foi escrito segundo o Novo Acordo Ortográfico de 1990, por opção do autor)

Se a nossa vida fosse um eterno estar-à-janela,
se assim ficássemos, como um fumo parado,
sempre, tendo sempre o mesmo momento de
crepúsculo dolorindo a curva dos montes.
Se assim ficássemos para além de sempre!
Se ao menos, *alguém da impossibilidade*¹³⁵,
assim podéssemos quedar-nos.

*Bernardo Soares*¹³⁶

Minha janela deita para a névoa
E a névoa é tudo, e o Universo ao meio –
Se me procuro, nos meus olhos leio
A hora virtual e em mim elevo-a.
Minha tristeza, devo-a
Ao ritmo essencial do meu enleio.

*Fernando Pessoa*¹³⁷

Estranha coisa, uma janela! Pode ser o que
divide, como o que é dividido,
conforme a atenção
se detenha na tela ou na paisagem.
Impossível, por outro lado, não pensar numa
prisão e em todos os estados de alma
que são próprios das prisões.

*Alberto Moravia*¹³⁸

Se tivéssemos de transcorrer criticamente, ainda que em rápida síntese – não tomando em consideração as artes visuais, apesar de serem tão ricas e expressivas na sua específica encenação e representação do objeto-janela, mas que extravasam o atual discurso – o tema da janela, recorrente e marcante, na literatura ocidental, a partir pelo menos das cantigas de amor medievais de escola provençal, passando pelo Renascimento e atravessando a época barroca e a do século das Luzes, para chegar finalmente à idade contemporânea do Romantismo e à das vanguardas e das experimentações do século XX, poderemos constatar, com não pouca surpresa, como são exíguas, apesar de tudo, as variações inerentes à narração da janela e da sua função simbólica e metafórica.

¹³⁵ Itálico nosso.

¹³⁶ SOARES, Bernardo. «Trecho 101», in *O Livro do Desassossego*. Ed. Richard Zenith, Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, p. 130.

¹³⁷ PESSOA, Fernando. «A Ilha Deserta», in *Il mondo che non vedo – Poesie Ortonime*, org. Piero Ceccucci e Orietta Abbati, Milão: BUR/Rizzoli, 2009, p. 76.

¹³⁸ Cit. de BASILE, Bruno. *La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*, Roma: Salerno Editrice, 2003, p. 127.

De qualquer maneira, de simples elemento arquitetónico e de múltiplas funcionalidades práticas, ligadas estruturalmente à casa e às exigências do habitar, ela foi sempre e cada vez mais modificando a sua conotação objetual, para adquirir morfologias e significações diversas, de acordo com o tempo e o lugar. Assim, se na Idade Medieval a janela é o lugar do discorrer do amor do exterior para o interior entre o poeta e a dama debruçada, com a instância renascimental muda-se radicalmente de perspectiva, confiando ao sujeito a partir do interior a relação visual e a interação dialógica com o mundo, acabando assim por se juntar ao conceito originário arquitetónico de janela-objeto, de luz e de ar, do homem «que vive», a janela do olhar, como ângulo favorável a partir de um determinado campo ótico. Com efeito, com o Renascimento, coloca-se filosoficamente a tónica na sua função de «instrumento ótico impróprio», segundo o qual a janela responde às necessidades (conhecimento e desejo) do homem «que vê».



É, contudo, a começar pela época romântica que a janela, já não lida como objeto, mas como lugar privilegiado do olhar, leva ao sujeito do exterior para o interior de si, percepções e sensações, originadas pela memória que, como sugere o breve enunciado de Bernardo Soares/Fernando Pessoa, convocado na epígrafe do presente trabalho, põem em movimento um «volante» de inquietação psíquica crescente¹³⁹, raiado de tédio, melancolia, saudade que debotam e tornam dolorosa a vista do fora, ligado por esta espécie de *câmara obscura* que é a janela.

¹³⁹ Com a referência ao «volante», como é sabido, remetemos para a convulsa, crescente condição de inquietação interior, que agita a psique do sujeito na «Ode Marítima» de Álvaro de Campos, induzindo-o à recusa e à fuga da realidade objetiva, transmite um processo imaginativo de acumular de sensações, tendente metodologicamente a alcançar «outras» dimensões e realidades, que vão desaguar no mistério e no metafísico.

O olhar a partir do dentro, projetado sobre o mundo de certas abordagens românticas ao tema, não revela mais sobre a realidade ontológica que o campo visual enquadra mas que o sujeito não evidencia, ignorando-a, para seguir, através de um processo mnemónico que desagua no metafísico, imagens evocadas ou sonhadas de uma realidade que já não está ali e que atormenta a sua psique, gerando o tédio e a saudade¹⁴⁰.

Segundo a lição de Leopardi e, mais ainda, de Baudelaire¹⁴¹ no diálogo entre o olhar, conduzido do interior, e as figuras reavivadas, através da imaginação, acaba por instaurar-se através de uma espécie de janela introspectiva um inquietante contacto/diálogo entre finito e infinito, que gera uma perturbação e, ao mesmo tempo, uma deslocação psicológica do sujeito, determinado por uma forma de visão autorreflexiva, que se distancia da realidade objetiva – olhada mas não vista – e que se perde – mais vincadamente em Leopardi¹⁴² – nos meandros psíquicos da recordação e da alienação nostálgica.

Deste modo, as janelas da «paterna casa», já não vistas como instrumento ótico impróprio, a que acima fazíamos referência, assumem uma função quase de *medium*, não muito diferente daquela da famosa mansarda baudeleriana ou da «janelinha» do quarto/toca de Kafka, que favorece um ponto de contacto com o exterior e, a seguir, em Baudelaire, com o infinito, no momento em que o olhar do sujeito, todo dobrado sobre si mesmo, sobre a sua própria consciência, animada pela memória e pela angústia no decurso inexorável do tempo, se torna autorreflexivo, registando a queda dos sonhos longamente embalados.

* * *

¹⁴⁰ Notem-se os vidros partidos, como sinal de tédio e mal-estar, da tela de R. Magritte (1936), acima reproduzida.

¹⁴¹ *Je veux, pour composer chastement mes élogues, / Coucher auprès du ciel, comme les astrologues, / Et voisin de clochers, écouter en rêvant / Leurs hymnes solennels emportés par le vent. / Les deux mains au menton, du haut de ma mansarde, / Je verrai l'atelier qui chante et qui bavarde; / Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité, / Et les grands ciels qui font rêver d'éternité. / Il est doux, à travers les brumes, de voir naître / L'étoile dans l'azur, la lampe à la fenêtre, / Les fleuves de charbon monter au firmament / Et la lune verser son pâle enchantement. /* (Quero, para compor os meus castos monólogos, / Deitar-me junto ao céu, à moda dos astrólogos / E, vizinho do sino, escutar cismamento, / Os seus hinos solenes, levados pelo vento, / As mãos postas no queixo, eu do alto da mansarda, / Hei de ver a oficina a cantar na hora parda; / Torres e chaminés, os mastros da cidade / grandes céus a fazer sonhar a eternidade. / É sempre doce ver que à tarde a bruma vela / A estrela pelo azul e a lâmpada à janela, / Os rios de carvão irem ao firmamento, / como a lua, verter seu frouxo encantamento.) Trad. para port. de Carlos Pujol. (Charles Baudelaire, «Paysage», section «Tableaux Parisiens», in *Les Fleuves du Mal*, Paris : Flammarion, 1991)

¹⁴² Refiram-se os seguintes versos de «A Sílvia»:
Sílvia, lembras-te ainda / daquele tempo da tua vida mortal / em que a beleza resplandecia / nos teus olhos esquivos e ridentes / e tu, alegre, e pensativa, o limiar / de juventude transpunhas? / Os calmos aposentos / e as ruas, em torno, ressoavam / à tua perpétua canção [...] Eu, os sedutores estudos / deixando às vezes e as suadas páginas / [...] da varanda da paterna casa / o ouvido estendia ao som da tua voz / [...] Contemplava o céu sereno, / as ruas dourada e os jardins, / de um lado o mar distante e, do outro, a montanha. / Nenhuma língua do mundo / saberia dizer o que eu sentia. Ou ainda estes outros versos de «As Lembranças»:
Doces estrelas da Ursa, nunca imagina / tornar a ver-vos, como costumava, / cintilando sobre o jardim paterno / e conversar convosco das janelas / desta casa onde criança vivi. (Trad. de Albano Martins).

Todavia, é com Pessoa que – como sublinha também Bruno Basile¹⁴³ – o tema da janela, já definitivamente gasto, «após os agudos impressionistas de Kafka»¹⁴⁴, nas tramas insistentemente reiteradas de inadaptação existencial, se abre a novos percursos e soluções estéticas surpreendentes.

O génio de Pessoa, que em algumas páginas da obra poética orto-heterónima pode aparecer, como na breve, inquieta poesia, abaixo reportada, para a desolação de algumas inflexões cheias de melancolia e tédio, especular mais a Baudelaire que a Kafka,

«JANELA SOBRE O CAIS

O cais, navios, o azul dos céus –
Que será tudo isto como o vê Deus?

Que forma real tem isto tudo
Do lado de onde não é absurdo?

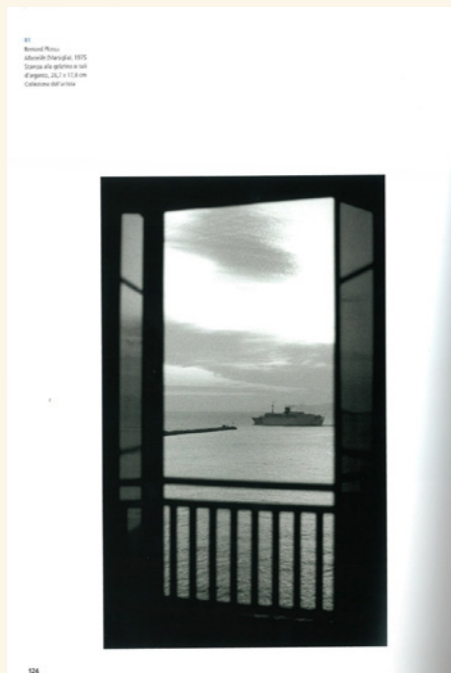
Olho e de tudo me perco e o estranho.
É como se tudo fôsse castanho –

O cais – que irreal de pesado e quedo
Os mastros dos barcos estagnam medo

E céu azul é sem razão céu...
Mostrou-se tudo seu próprio véu

E agora erguendo-se na hora incerta
O mundo fica uma porta aberta

Por onde se vê, simples e mais nada,
Uma outra porta sempre fechada.



143 BASILE, Bruno. «O tema literário da janela entre o século dezanove e vinte», in *Finestre – Quaderni di Synapsis V*, pp. 201-218. As páginas referentes especificamente a Pessoa vão da p. 212 à p. 215.

144 Com Kafka, de facto, introduz-se o tema da «intimidade violada», determinada pela presença gélida e impessoal de olhares exteriores de um coro de espetadores anónimos e silenciosos, e, ao mesmo tempo, o tema do quarto/prisão, de espaço fechado e maligno do qual não se pode escapar. Assim, a janela é portadora de uma dupla função de pesadelo: de fora vem a violência de olhares frios, profanadores do direito à *privacy*, e de dentro vem a angústia existencial do quarto/armadilha, tornado vítrea metáfora da metamorfose nefanda de um espaço *sacro* desde sempre. Tal desestruturação existencialista do século vinte de uma conceção codificada do tema merece uma ineludível, ainda que breve, citação:
«De manhã cedo até a este crepúsculo, passei para cima e para baixo pelo quarto. A janela estava aberta, quente o dia. O rumor da rua estreita irrompia nele sem interrupção. De tanto olhar durante o passeio, conhecia já cada pormenor do quarto. [...] à noite, debrucei-me à janela e sentei-me por debaixo da balaustrada. Então olhei por acaso e, pela primeira vez, daquele lugar tranquilo no interior do quarto e do sótão. Finalmente, se não me engano, finalmente, aquele quarto, de tantas maneiras por mim sacudido, começou a mover-se. [...] em ondas, acor do quarto, ou talvez uma luz propagava-se continuamente para a margem que começava a tornar-se obscura. E não olhava já para o estuque, que caía aos pedaços como da pressão de uma ferramenta usada com muita precisão.» (KAFKA, *Confessioni e Diari*, trad. para port. de Piero Ceccucci, Milão: Mondadori, 1972, pp. 470-471).

Entre a vida e o sonho, entre o sol e Deus
Há enormes abismos pálidos e ateus...»¹⁴⁵

encena, na verdade, de forma originalíssima e, destacando-se de possíveis antecedentes e modelos sobre o tema, naquela «autobiografia sem factos», que se espalha pelo *Livro do Desassossego* do semi-heterónimo Bernardo Soares, a vida de desistência e de renúncia de um homem sem qualidades, passada quase inteiramente à janela, real ou sentida, a observar, dobrado sobre si mesmo, o fluir insignificante da própria existência vã, absurdamente inexistente. A janela, de alguma maneira, com todas as suas potencialidades quase maiêuticas de observação e de narração, retoma em si para o sujeito a própria justificação da escolha, de uma tomada de posição, clara quanto efémera. A janela, diafragma e zona de confim, mas também, ao mesmo tempo, oportunidade de ver e não ser visto, concede-lhe a faculdade de se fechar e, de algum modo, participar, de reflexo e com irónica, perturbante auto-comiseração, à vida dos outros. Quase uma vida de segundo grau, pois, a sua.

Contemporâneo de Ulrich musiliano, Bernardo Soares, este «privilegiado da janela»¹⁴⁶, como ele mesmo se define, ainda que recordando-o por certas analogias carateriais de separação existencial do mundo, próprias do tempo, distancia-se profundamente do protagonista austríaco para a escolha consciente de «não viver», ou melhor, de «não querer viver» a sua vida: basta-lhe espia-la de fora, olhando mas não vendo da janela, perdido nos seus sonhos e na sua solidão sem limites, a vida dos outros e o passar das estações.

Confessa, realmente:

«(...) pesava-me qualquer coisa, uma ânsia desconhecida, um desejo sem definição, nem até reles. Tardava-me, talvez, a sensação de estar vivo. E quando me debrucei da janela altíssima, sobre a rua para onde olhei sem vê-la, senti-me de repente um daqueles trapos húmidos de limpar coisas sujas, que se levam para a janela para secar, mas se esquecem, enrodilhados, no parapeito que mancham lentamente».¹⁴⁷

Bernardo Soares, o humilde ajudante de contabilidade, o não-herói de uma «biografia inútil», percorrida no anonimato e no cinzento de um modesto emprego, torna-se – por paradoxal, involuntário contrapeso – protagonista vivo de uma paródia ardente da ideologia vitalista, exaltada nas primeiras décadas do século passado pelo Futurismo marinetiano; uma paródia que se explicita na recusa da

145 PESSOA, Fernando. «Janela sobre o cais», in *Poesia 1902-1917*, ed. Manuela Parreira da Silva *et al*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2005, pp. 193-194. O quadro acima reproduzido é de Leandro Erlich (1975).

146 SOARES, Bernardo. «Trecho 183», in *O Livro do Desassossego*, cit., p. 193.

147 “Trecho 29”, in *Ibid.*, p. 65.

ação e se consuma no inanismo da contemplação. Com ele e a sua capacidade reflexiva, Pessoa, na própria fragmentariedade e inacabamento textual, paradigma de uma postura de desistência da parte do eu narrante, exatamente em relação ao tema da janela, ultrapassa por intuição e poeticamente todos os modelos anteriores, descobrindo e apresentando outros percursos narrativos e inéditas funções do objeto-janela.

Efetivamente, se examinarmos brevemente a seguinte, esplêndida passagem:



«O silêncio que sai do som da chuva espalha-se, num crescendo de monotonia cinzenta, pela rua estreita que fito. Estou dormindo desperto, de pé contra a vidraça, a que me encosto como a tudo. Procuo em mim que sensações são as que tenho perante este cair esfiado de água sombriamente luminosa que [se] destaca das fachadas sujas e, ainda mais, das janelas abertas. E não sei o que sinto, não sei o que quero sentir, não sei o que penso nem o que sou.

[...] Verifico que, tantas vezes alegre, tantas vezes contente, estou sempre triste. E o que em mim verifica isto está por detrás de mim, como que se debruça sobre o meu encostado à janela, e, por sobre os meus ombros, ou até a minha cabeça, fita, com olhos mais íntimos que os meus a chuva lenta, um pouco ondulada já, que filigrana de movimento o ar pardo e mau.

Abandonar todos os deveres, ainda os que nos não exigem, repudiar todos os lares, ainda os que não foram nossos, viver do impreciso e do vestígio, entre grandes púrpuras de loucura, e rendas falsas de majestades sonhadas... Ser qualquer coisa que não sinta o pesar de chuva externa, nem a mágoa da vacuidade íntima... Errar sem alma nem pensamento, sensação sem si-mesma, por estrada contornando montanhas, por vales sumidos entre encostas íngremes, longínquo, imerso e fatal... Perder-se entre paisagens como quadros. Não-ser a longe e cores...

[...] Mas em que pensava eu antes de me perder a ver? Não sei. Vontade? Esforço? Vida? Com um grande avanço de luz sente-se que o céu é já quase todo azul. Mas não há sossego – ah, nem o haverá nunca! – no fundo do meu coração, poço velho ao fim da quinta vendida, memória de infância fechada a pó no sótão da casa alheia. Não há sossego – e, ai de mim!, nem sequer há desejo de o ter...»¹⁴⁸

Não podemos não notar o quanto agora ele se afastou do cânone das duas principais funções codificadas da janela, de que acima rapidamente demos exemplo. Sobretudo, o quanto ele toma distância das últimas realizações que lhe são contemporâneas. Aliás, após os cumes atingidos por Kafka, teria sido realmente árduo reiterar o tema da janela, como lugar privilegiado da percepção, *topos* e ícone ao mesmo tempo da derrota do homem contemporâneo, que se perdem na cavidade interior inútil e abrem a estrada ao tédio existencial solipsista. Com Pessoa, vai-se para lá da simples representação corrente da poética do olhar da janela – que no entanto encontramos aqui e ali na sua obra poética – e do «mal-de-viver» e da alienação da primeira metade do século XX.

Pessoa, com a criação da personagem Bernardo Soares – seu alter ego (*sou eu menos o raciocínio e a afectividade*)¹⁴⁹ – que observa com olhos de estranho a sua vida psíquica, permanecendo fora, desenha um existir tornado vão na desistência, que não é a atarácica do heterónimo neoclássico Ricardo Reis, mas a que está, como afirma o Bernardo Soares, «para aquém da impossibilidade»¹⁵⁰ que se detém, não a ultrapassando se não raras vezes – como acima mencionado – no limiar da janela, perdendo-se nos labirintos da imaginação. Derrotado antes da batalha¹⁵¹, ao semi-heterónimo não resta mais do que se propor como paradigma de uma *comédie humaine*, às avessas. De um fracasso, afinal, registado dia após dia, de todos os sonhos antes de serem sonhados (*Quantos Césares fui aqui mesmo, na Rua dos Douradores. E os Césares que fui vivem ainda na minha imaginação; mas os Césares que foram estão mortos, e a Rua dos Douradores, isto é, a Realidade*¹⁵², não os pode conhecer. [...] Mas quantos Césares fui!)¹⁵³.

* * *

148 «Trecho 41», in *Ibid.*, pp. 75-76. O quadro (*Chuva*, 1999), que ilustra o breve excerto, é de Leandro Erlich.

149 PESSOA, Fernando. «Carta a Adolfo Casais Monteiro, 13 de Janeiro de 1935», in *Correspondência (1923-1935)*, ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa: Assírio & Alvim, 1999, p. 346.

150 *Vd.* o breve trecho, posto na epígrafe do presente trabalho.

151 SOARES, Bernardo. «Trecho 102», in *O Livro do Desassossego*, cit., p. 131.

152 Encontramos aqui de novo um dos elementos originais e fundadores da poética da janela de Pessoa, que, individualizando e colocando a realidade ontológica no exterior, para lá da janela em contraposição com a metafísica, toda interior e aquém da janela, se eleva a si mesmo, como mais adiante, de forma mais circunstanciada, esclareceremos, acima de todos os grandes intérpretes e estéticos da mesma, incluindo o próprio Kafka.

153 SOARES, Bernardo. «Trecho 102», in *O Livro do Desassossego*, cit., p. 131.

Mas se os sonhos, acordado, estão destinados rapidamente a desvanecer-se, deixando no coração saudades e melancolias, a poesia, a grande poesia, por eles gerada e que não permanece só para aquém do limiar-janela, mas pode também, como veremos, projetar-se para além, abarcando o universo inteiro, é imortal e tocará sempre o coração e o intelecto das gerações vindouras.

Um exemplo evidente e, poeticamente elevadíssimo, para citar um entre os muitos, de como o tema da janela, enquanto «objeto não usurado»¹⁵⁴, acaba por invadir a obra literária e a própria visão da vida de Pessoa – colocando-se em posição central na sua reflexão estética, dela constituindo o elemento mais fascinante e rico de sugestões, em torno das quais roda o discurso metafísico em si – é dado pela extraordinária e justamente famosa composição poética *Tabacaria* (1928) do heterónimo Álvaro de Campos, que constitui um dos momentos líricos mais elevados daquela fase disfórica e do sentimento de fracasso de que está tomada toda a obra poética, sua e de toda a progenitura orto-heterónima do nosso Autor. O poema, realmente, desnoda-se como clara emanção e representação de um profundo e crescente sentimento de mal-estar psicológico-existencial que, a partir da segunda metade dos anos 20 do século passado, marcará irreversivelmente a produção e, sem acentos enfáticos, a própria vida, quer literária e fictícia, mas também a real do seu criador, Fernando Pessoa.

Mesmo não querendo excessivamente caracterizar com elementos biográficos – coisa, esta, absolutamente arriscada e imprópria para uma correta exegese de uma obra literária como a de Fernando Pessoa, que do fingimento e da máscara fez uma constante performativa – não podemos eximir-nos a salientar como, a partir do período indicado, o nosso Autor assumiu em si mesmo – e posteriormente transferido para todos os seus heterónimos, em primeiro lugar Álvaro de Campos, futurista-sensacionista e até niilista, de quem agora estamos a falar – todo o peso, quase de natureza psicossomática, intolerável e devastante, do fracasso da sua pesquisa especulativa filosófico-existencial e do ruir das ilusões. O resultado desastroso da sua indagação, na qual tinha investido grande parte dos seus anos criativos mais fecundos, tinha-o levado progressivamente a uma abatida deriva físico-moral e, como não última causa, à própria morte precoce.

No entanto, no que nos diz respeito relativamente ao tema escolhido, em *Tabacaria* de Álvaro de Campos, a janela não só se configura, como em Bernardo Soares, como lugar ao mesmo tempo do olhar alheado do mundo e da génese da poesia, mas – retomando, em certos aspetos, a conhecida postura reflexiva baudeleriana, acima mencionada – acaba por se colocar de forma completamente

154 *Vd.* BASILE, Bruno. «Premessa», in *La finestra socchiusa*, cit. nota 4, pp. 7-16.

inédita e central, não tanto devido ao discurso poético em si, mas, sobretudo, ao ideológico, todo ele conduzido, como fermento fecundo, na linha de uma dialética cerrada e lúcida entre mundo interior e mundo exterior, entre realidade metafísica e realidade ontológica, que se desenrola, não sem drama íntimo, na mente e na psique do heterónimo poeta-engenheiro.

Recordamos. O eu poético encontra-se num quarto – sinédoque, nem sequer muito obscura, da mansarda baudeleriana ou do quarto/toca kafkiano – afundado numa poltrona, imerso numa dolorosa e niilista tomada de consciência da derrota irreparável.

O poema, que desde o *incipit*, na sua linguagem cortante e privada de qualquer concessão lírica, se configura como epopeia da negação, é perturbador:

«Não sou nada.

Nunca serei nada.

Não posso querer ser nada.

Áparte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.»¹⁵⁵

Não é difícil, realmente, notar o quanto a desilusão do sujeito é profunda e total: a reiteração anafórica da negação «não» (reforçada categoricamente pelo «nunca» do segundo verso), redundante e categórica, colocada na abertura de cada um dos três primeiros versos, testemunha a queda definitiva de toda a esperança, tenazmente alimentada no coração, de dar uma resposta certa às muitas dúvidas existenciais e metafísicas que acompanharam, como um tormento, toda a sua fase disfórica. Cada um dos enunciados da estrofe, serrado e unidirecional, fechado com o ponto final, não concede possibilidade de diálogo nem de reflexões.

A acentuar ainda mais o sentido de angústia que percorre estes rápidos versos, junta-se o quarto verso que – no sintagma «Áparte isto» da abertura, mesmo no sincopado abaixamento dos timbres, que se antecipa à própria diminuição do ritmo deste, como de todos os versos sucessivos – desenha um estado de alma de dor ainda mais agudo, devido à consciência que a persistência irredutível na sua alma de *todos os sonhos do mundo*, todos os seus exércitos, destinados – como agora sabemos bem – a ser derrotados e a quebrar-se inexoravelmente contra o muro intransponível do mistério, não poderá senão causar outro sufoco à já demasiado tribulada existência do ardente heterónimo, «irmão em Pessoa».

155 CAMPOS, Álvaro de. «Tabacaria», in *Un'affollata solitudine*, org. Piero Ceccucci e Orietta Abbati, Milão: BUR/Rizzoli, 2012, p. 574.

O desengano, portanto, é total e arrasta consigo a queda de qualquer mito residual, de qualquer sobrevivente, temida ilusão, testemunhada também pelo estilo seco, martelado, privado de imagens e de impulsos musicais envolventes. Os enunciados gelados e descarnados conferem à estrofe uma intensa, dramática concentração de recusa.

Mas há mais. O *incipit*, no seu complexo conceptual e formal, assinala e enovela-se em negativo ao longo da inteira estrutura do poema, desenhando uma diversa, originalíssima visão da função da janela, que chega a suplantar a do próprio «muro», tão invasiva e marcante do discurso ideológico macrot textual de Pessoa, com reflexos profundos em toda a obra poética orto-heterónima.

Efetivamente, a imagem do muro, insistentemente reiterada ao longo de toda a poesia pessoana, coloca-se no pensamento do Autor e na economia da narrativa poética como metáfora de um obstáculo insuperável, de barreira intransponível, que torna vão qualquer esforço de contacto entre mundo finito e mundo infinito. Com consequências devastadoras sobre a solução positiva da sua reflexão epistemológica e do próprio projeto estético, pensado e articulado, poema após poema, como funcional – brutal tarefa – ao grandioso aparato estético.

Álvaro de Campos, especialmente na primeira fase eufórica das grandes *Odes*, é o seu corifeu e o mais entusiasta e importante realizador. Mas é também aquele que mais pagará as suas consequências negativas, em termos de desconforto e frustração psicológica, como *claris verbis* é conscientemente representado no discurso textual de *Tabacaria*, que é deles o paradigma mais acabado.

Portanto, no quadro de tais considerações, é sem dúvida agora prefigurável a valência ideológica que o sujeito atribui à função da janela, que, no poema em questão, acaba por se propor como superação própria, narrativa e poética do muro.

O cenário de partida é um *topos*. Baudelaire e Kafka, como dissemos acima, codificaram-no insuperavelmente, e Álvaro, ao menos no início do poema, parece não se afastar deles: temos o quarto (ou mansarda ou quarto/toca), lugar do sonho e da reflexão metafísica¹⁵⁶; e da evocação da realidade interior. Nessa, voluntariamente introduzidas de imediato no discurso poético a partir da segunda estrofe, destacam-se janelas que dão para a rua central abaixo e para a tabacaria do lado oposto da rua. A tabacaria, conhecida e frequentada também pelo sujeito, é – como a Rua dos Douradores de Bernardo Soares – lugar e metafórica representação da realidade exterior. Dois mundos, portanto, o interior e o

¹⁵⁶ Antes em Kafka é lugar do pesadelo e do medo.

exterior separados, mas também – e aqui reside a novidade pessoana – unidos pela ação fecunda da janela.

Aqui, como já é possível hipotizar, é encenado, afastando-se do cânone, um jogo sedutor de espelhos e contraespelhos entre as duas realidades, das quais o eu poético, é demiurgo e, *malgré lui*, intérprete irresoluto e angustiado:

«[...]

Janelas do meu quarto,

Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe quem é

(E se soubessem quem é, o que saberiam?),

Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente,

Para uma rua inacessível a todos os pensamentos,

Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa,

Com o mistério das coisas por baixo das pedras e dos seres,

Com a morte a pôr humidade nas paredes e cabelos brancos nos homens,

Com o Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de nada.

Estou hoje vencido, como se soubesse a verdade.

Estou hoje lúcido, como se estivesse para morrer,

E não tivesse mais irmandade com as coisas

Senão uma despedida, tornando-se esta casa e este lado da rua

A fileira de carruagem de um comboio, e uma partida apitada

De dentro da minha cabeça,

E uma sacudidela dos meus nervos e um ranger de ossos na ida.»¹⁵⁷

É a primeira vez que na representação literária da função de medium da janela – e nisto, conforme referido, reside a originalidade de Álvaro de Campos, que dela ultrapassa concetualmente todos os discursos poéticos, até o de Pessoa ele-próprio da *Janela sobre o Cais*¹⁵⁸ e o de Bernardo Soares, que, mesmo tendo-o intuído mas não desenvolvido nas suas enormes potencialidades filosóficas – é remarcado o papel muito mais complexo e intrigante que ela desempenha já não no separar mas no unir, no pôr em contacto visual dois mundos inconciliáveis. Já não estamos, como com um Bernardo Soares, a deter-se no limiar da janela, não tendo a coragem de a ultrapassar e de imergir positivamente na vida exterior que o olhar traz à mente e pela qual se sente encarcerado.

¹⁵⁷ CAMPOS, Álvaro de. «Tabacaria», cit., p. 576.

¹⁵⁸ *Vd.* nota n° 8 do presente trabalho.

Álvaro de Campos declara-se vencido (*Estou hoje vencido*) e próximo da morte da alma (*Não sou nada. Nunca serei nada. Não posso querer ser nada*). E contudo tem a lucidez de notar o quanto a janela pode constituir um instrumento preciosíssimo de especulação, permitindo a vista aquém e, ao mesmo tempo, para lá dela; de favorecer o olhar em volta do quarto, que é metonímia e metáfora do interior de si, e fora dele, metonímia e metáfora do exterior de si. A percepção do sujeito dilata-se portanto contemporaneamente sobre duas realidades e torna-se pensamento, «pensamento poetante», como o definiria Pessoa: isto é, poesia; grandiosa poesia com amplas volutas rítmicas e especulativas, agora já não parada e gerada «aquém da impossibilidade», mas – cessada definitivamente, com amarga ironia, qualquer veleidade metafísica (*que é uma forma prolongada da loucura latente*)¹⁵⁹, projetada sobre os vastos campos da imaginação e do mistério – sai para além, pairando conscientemente nos céus do Impossível, representados com toda a evidência pelas potencialidades imensas e lenitivas da sua grande poesia, essa sim, *pórtico partido para o Impossível*¹⁶⁰, que no *explicit* do poema se lhe abrem, metaforicamente com o sorriso tranquilizador – mas, talvez também de irónico sublinhado da derrota do sujeito –¹⁶¹ do *Dono da Tabacaria* (*e o universo / Reconstruiu-se-me sem ideal nem esperança, e o Dono da Tabacaria sorriu*)¹⁶².

E, como conclusão disto tudo, no fundo de tudo isto, com data de 1933, parece chegar a involuntária glosa, desesperada e glacial, de Bernardo Soares, de que o «sorriso de ninguém á janela do nada» é claro e dolente testemunho:

«Ha o calor ou o fresco, se os ha, e sempre, no fundo, uma memoria, ou uma saudade, ou uma esperança, e um sorriso de ninguém á janella do nada.»¹⁶³

159 SOARES, Bernardo. «Trecho 87», in *O Livro do Desassossego*, cit., p. 116.

160 CAMPOS, Álvaro de. «Tabacaria», in *Un'affollata solitudine*, cit. p. 582.

161 Sobre o sorriso enigmático do «dono da tabacaria» recomendamos o ensaio, rico de momentos hermenêuticos interessantes, de Joaquim-Francisco Coelho, «E o dono da tabacaria sorriu» (colocado em *ouverture* no volume coletivo *Il poeta e la finzione. Scritti su Fernando Pessoa*, org. por Antonio Tabucchi, Génova: Tilgher Edizioni, 1983, pp. 9-19), no qual se sublinha como este se abre plausivelmente a um amplo leque de significados possíveis, mesmo contrastando uns com os outros.

162 CAMPOS, Álvaro de. «Tabacaria», in *Un'affollata solitudine*, cit. p. 588.

163 PESSOA, Fernando. *O Livro do Desassossego*, ed. de Jerónimo Pizarro, Lisboa, Ed. Tinta-da-china, MMXIII, p. 500.

«Children Still Weaving Budded Aureoles’: Ancestral Hands in *The Book of Disquiet*»

Thomas Cousineau

Department of English Washington College

Introduction

I'll start with a few preliminary statements that will serve as the foundation of my talk:

The English title of our panel is «To feel is to create».

«To feel» in *The Book of Disquiet* means ultimately to feel the fear of death (what the Romanian writer Emil Cioran calls «the most ancient of human fears»).

The link that joins this feeling to creativity is found in the concept of catharsis, used by Aristotle in his *Poetics* to designate the process of obtaining relief from the tragic emotions of pity and fear.

There are essentially two distinct ways of achieving this relief:

«Either you impose your suffering to someone else

Or you write about it.»

First technique (what we call «scapegoating») is described in the passage from *A Disquiet Anthology*, entitled «Sentimental Education». There we learn that, among the various methods for avoiding suffering, one of «the more subtle and more difficult is to develop the habit of incarnating the pain in an ideal figure... we must create another I, charged with suffering... everything we suffer.» This method, we are told, involves «an inner sadism» on the part of the creator.

[«Outro método, mais subtil esse e mais difícil, é habituar-se a encarnar a dor numa determinada figura ideal. Criar um outro Eu que seja o encarregado de sofrer em nós, de sofrer o que sofremos.»]

The second technique – writing about it – is referred to in Text 12 of *The Book of Disquiet*, in which Bernardo Soares tells us, «If I write what I feel, it's to reduce the fever of feeling... I make landscapes out of what I feel. I make holidays of my sensations. I can easily understand women who embroider out of sorrow or who crochet because life exists»

[«Se escrevo o que sinto é porque assim diminuo a febre de sentir... Faço paisagens com o que sinto... Faço férias das sensações. Compreendo bem as bordadoras por mágoa e as que fazem meia porque há vida.»]

Part One: Catharsis through Scapegoating

With those remarks as background, I'll begin the talk itself by pointing out that «incarnating the pain in an ideal figure» (or «scapegoating») perfectly describes Fernando Pessoa's strategy in fashioning the figure of Bernardo Soares. In an often-quoted letter to Alberto Casais Monteiro, Pessoa explains of Soares that «his personality, although not my own, doesn't differ from my own but is a mere mutilation of it». As though to confirm the accuracy of Pessoa's explanation, Soares compares himself (and I'm quoting) to «a disease that's foreign to me», to which he adds that he's just «the sick part» of another person (Text 467).

In his introduction to *The Book*, Richard Zenith documents the various ways in which Pessoa has mutilated Soares. He calls Soares «a mutilated Pessoa, with missing parts», points out that he lacks Pessoa's irony and sense of humor and that he is condemned to working the fixed hours of a bookkeeper, while Pessoa, who wrote business letters in English and French, came and went as he wanted. To these we may add that Pessoa has condemned Soares to writing prose rather than poetry and that he has inflicted upon him a crippling – indeed an incapacitating -- form of self-consciousness:

«To wish someone a good day sometimes intimidates me. My voice gets caught, as if there were a strange audacity in saying these words out loud. It's a kind of squeamishness about existing.» (Text 135)

[«Dar a alguém os bons-dias por vezes intimida-me. Seca-se-me a voz, como se houvesse uma audácia estranha em dizer essas palavras em voz alta. É uma espécie de pudor de existir – não tem outro nome!»]

Pessoa's portrayal of Soares's physical appearance in the «Preface» to *The Book* contributes as well to this fashioning of him as the «ideal figure» upon whom he displaces his own suffering:

In his pale, uninteresting face there was a look of suffering that didn't add any interest, and it was difficult to say just what kind of suffering this look suggested. It seemed to suggest various kinds: hardships, anxieties and the suffering born of the indifference that comes from having already suffered a lot... dejection – the stagnation of cold anguish – so consistently covered his face that it was hard to discern any of his other traits. [...] His voice was hesitant and colourless, as in those who hope for nothing because it's perfectly useless to hope.

[«Na face pálida e sem interesse de feições havia um ar de sofrimento não acrescentava interesse, e era difícil definir que espécie de sofrimento esse ar indicava

– parecia indicar vários: privações, angústias e aquele sofrimento que nasce da indiferença que provém de ter sofrido muito.

[...] A sua voz era baça e trémula, como a das criaturas que não esperam nada, porque é perfeitamente inútil esperar.»]

I'm reminded as I read this passage of Emil Cioran's assertion that «Cruelty is a sign of distinction, at least in a literary work. The more talented the writer, the more pleasure he takes in devising for his characters situations from which there is no escape. He pursues them, bullies them, and imposes on them countless insurmountable obstacles, including, ultimately, death itself.»

Having fashioned Soares as his scapegoat, Pessoa then resorts to the practice – which was devised ages ago by ancestral hands -- of inflicting intense physical pain on him: In Text 80, for example, Soares tells us (courtesy of his creator's «inner sadism») that the skin of his soul is cut, that harsh things wound him, and that objects weigh heavy on him. He concludes by lamenting, «It's as if my life amounted to being thrashed by it.» [«A minha vida é como se me batessem com ela.»]

As though this were not cruelty enough, Pessoa takes the further step of inflicting upon Soares the suffering of everyone else:

«I suffered in me, with me, the aspiration of all eras, and every disquietude of every age walked with me to the whispering shore of the sea. What men wanted and didn't achieve, what they killed in order to achieve, and all that souls have secretly been – all this filled the feeling soul with which I walked to the seashore.»

[«Sofri em mim, comigo, as aspirações de todas as eras, e comigo passearam, à beira ouvida do mar, os desassossegos de todos os tempos. O que os homens quiseram e não fizeram, o que mataram fazendo-o, o que as almas foram e ninguém disse – de tudo isto se formou a alma sensível com que passei de noite à beira-mar.»]

As yet an additional stage of this scapegoating process, Pessoa devises ritual punishment for Soares in the form of a prison. We see this most concretely in the interlocking enclosed spaces that consist of the office in which he works, the room in which he lives, and the narrow, confining street which is his neighborhood. He likewise imposes upon him the subjective experience of being confined to a boundless prison:

«life has given us no more than a prison cell» (Text 261).

The bored live in a narrow cell, those who abhor the narrowness of life live inside a large cell.

«But those who suffer tedium feel imprisoned in the worthless freedom of an infinite cell.» [“Mas o que tem tédio sente-se preso em liberdade frustrada numa cela infinita.» (Text 381)

[I will mention just briefly that the archetypal prison fashioned by ancestral hands is the labyrinth from classical legend in which the «mutilated» Minotaur was incarcerated]

Imprisonment in «the worthless freedom of an infinite cell» is paralleled in *The Book* by banishment:

«I suddenly find myself isolated, an exile, where I’d always thought I was a citizen.» (Text 39)

[«Sou, neste momento de ver, um solitário súbito, que se reconhece desterrado onde se encontrou sempre cidadão.»]

«Perhaps it’s finally time to make this one effort: take a good look at my life. I see myself in the midst of a vast desert.» (Text 17)

[«São horas talvez de eu fazer o único esforço de olhar para a minha vida. Vejo-me no meio de um deserto imenso.»]

[Briefly: the archetypal for this ancestral form of scapegoating is the driving of the scapegoat into the desert as prescribed in Leviticus 16, which details the ritual to be observed on the day of atonement.]

Part Two: Catharsis through Writing

Soares says, in Text 65, that he would like to establish the same scapegoating link between feeling and creativity [to return to the title of our panel] as the one that led to his own creation:

«How I’d love to infect at least one soul with some kind of poison, worry or disquiet! This would console me a little for my chronic failure to take action. My life’s purpose would be to pervert.

But do my words ring in anyone else’s soul? Does anyone hear them besides me?»

[«Ah, mas como eu desejaria lançar ao menos numa alma alguma coisa de veneno, de desasossego e de inquietação. Isso consolar-me-ia um pouco da nulidade de acção em que vivo. Perverter seria o fim da minha vida.»

«Mas vibra alguma alma com as minhas palavras? Ouve-as alguém que não só eu?»]

The answer to his question is presumably «No». In other words, we never actually see Soares displacing what he calls his «fever of feeling» upon another person.

In Text 299, he implies, rather surprisingly, that he does resort to this technique: «I’ve so externalized myself on the inside that I don’t exist except externally. I’m the empty stage where various actors act out various plays» (Text 299).

In his introduction to *The Book of Disquiet*, however, Richard Zenith, rightly describes this declaration as «strange». He then asks, «are we supposed to believe that he [Soares], who is one of the actors who played on the stage of Pessoa’s life, had his own troupe of heteronyms?» To which he replies: [Soares] is clearly describing Pessoa’s own method of survival. That method is, precisely, the one described in «Sentimental Education»: the sado-masochistic one of «incarnating pain in an ideal figure».

My own idea is that Pessoa’s «troupe of heteronyms» disappears from *The Book* but then returns in the words of the text itself, which replace Bernardo Soares as the ideal figure in whom pain is incarnated. I’ll preface my discussion of this point by quoting three passages in which Soares talks about writing:

First, one in which he speaks of his identification with the words that he writes:

Text 193: «I am in large measure, the selfsame prose I write. I unroll myself in sentences and paragraphs, I punctuate myself.»

[«Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo. Desenrolo-me em períodos e parágrafos, faço-me pontuações.»]

Second, his description of the cathartic effect of writing:

Text 4: «And at this table in my absurd room, I, a pathetic and anonymous office clerk, write words as if they were the soul’s salvation.»

[“E na mesa do meu quarto absurdo, eu, um reles e anónimo empregado, escrevo palavras como se fossem a salvação da alma.»]

Text 221: «When the right words were said, all was done.»

[«Com a frase dita estava tudo feito»]

We notice that, as a first step in this process, Soares explicitly projects (or displaces) himself upon objects (NOT upon persons). For example, he describes himself as:

«an indissoluble residue at the bottom of a glass from which only water was drunk.» (Text 13)

[«um pó indissolúvel no fundo do copo de onde se bebeu só água»]

An object tossed into a corner, a rag that fell on to the road... (Text 37)

[«Coisa arrojada a um canto, trapo caído na estrada...»]

«...dead matter fallen in the rain and mourned by the howling wind.» (Text 69)
[«...matéria morta, caída na chuva, gemido pelo vento».]

«[...] one of those damp rags used for house-cleaning that are taken to the window to dry but are forgotten, balled up, on the sill where they slowly leave a stain». (Text 29)
[«um daqueles trapos húmidos de limpar coisas sujas, que se levam para a janela para secar, mas se esquecem, enrodilhados, no parapeito que mancham lentamente»]

« [...] ready to break like things that shatter into fragments, shards and debris, hauled away in a bin on somebody's shoulders to the eternal rubbish cart of every City Council». (Text 419)
[«partir como as coisas que se quebram, em fragmentos, em cacos, em lixo, que o caixote leva num gesto por cima dos ombros de alguém para o carro eterno de todas as Câmaras Municipais»]

As a second step in the process of achieving catharsis through writing, Soares uses these mutilated objects to create, as it were, «mutilated» verbal patterns.

[I'll mention parenthetically that the entire Book is, in the words of Bernardo Soares's self-description In Text 193 «the ruins of building that were never more than ruins». Scattered throughout The Book, however, we find passages that illustrate this «structural principle» (if we can call it that) by embedding «ruined» words within especially «ruined syntax». This is a somewhat poetic way of saying that many of the most intense moments in our reading of The Book involve passages that are written in a protactic style (words are put together without any subordination or coordination).

Examples:

«Lost and idle words, random metaphors, chained to shadows by a vague anxiety... Remnants of better times, spent on I don't know what garden paths... Extinguished lamp whose gold gleams in the dark, in memory of the dead light... Words tossed not to the wind but to the ground, dropped from limp fingers, like dried leaves that had fallen on them from an invisibly infinite tree... Nostalgia for the pools of unknown farms... Heartfelt affection for what never happened... » (Text 139).

[«Palavras ociosas, perdidas, metáforas soltas, que uma vaga angústia encadeia a sombras... Vestígios de melhores horas, vividas não sei onde em áleas... Lâmpada apagada cujo ouro brilha no escuro pela memória da extinta luz... Palavras dadas, não ao vento, mas ao chão, deixadas ir dos dedos sem aperto, como folhas secas que neles houvessem caído de uma árvore invisivelmente infinita... Saudade dos tanques das quintas alheias... Ternura do nunca sucedido... »]

«To cease, to sleep... To cease, to be the ebb and flow of a vast sea... To cease, to end at last, but surviving as something else: the page of a book, a tuft of disheveled hair, the quiver of a creeping plant next to a half-open window, the irrelevant footsteps in the gravel of the bend, the last smoke to rise from the village going to sleep, the wagoner's whip left on the early morning roadside... Absurdity, confusion, oblivion – everything that isn't life... » (Text 31)

[“Cessar, passar fluido e ribeirinho, fluxo e refluxo de um mar vasto, em costas visíveis na noite em que verdadeiramente se dormisse!... [...] Cessar, acabar finalmente, mas com uma sobrevivência translata, ser a página de um livro, a madeixa de um cabelo solto, o oscilar da trepadeira ao pé da janela entreaberta, os passos sem importância no cascalho fino da curva, o último fumo alto da aldeia que adormece, o esquecimento do chicote do carroceiro à beira matutina do caminho... O absurdo, a confusão, o apagamento – tudo que não fosse a vida... »]

Conclusion

Richard Zenith concludes his «Introduction» to *The Book of Disquiet* with the lapidary observation that it «is the world's strangest photograph, made out of words, the only material capable of capturing the recesses of the soul it exposes».

I would offer as a possible companion to this remark Soares's own comparison of himself to an empty stage – but a stage on which, according to his own self-description in Text 12 – he «unrolls [himself] in sentences and paragraphs» rather than producing an actual play.

Returning to the ancestral practices alluded to in the title of my talk, we may remember that Greek tragedies were performed in theaters that had two distinct spaces – the raised stage on which the tragic action unfolded and an space beneath the stage in which the chorus performed. This spatial division recalls my preliminary observation about the two ways of achieving catharsis:

«On the stage itself, suffering is displaced upon the figure of the tragic hero who will be subjected to a ritual form of punishment.

Below the stage, suffering is transformed into singing and dancing by the chorus.

The purpose of the choral performance was – as Oliver Taplin reminds us in his *Greek Tragedy in Action* -- to «move [us] into a different world, a different register, distinct from the specific events of the plot». With this idea in mind, we notice that that *The Book of Disquiet* does, indeed, contain vestiges of ancient sacrifice:

«A scapegoat is designated in the person of Bernardo Soares.

Ancestral punishment is alluded to in the form of imprisonment and banishment.

But the figure of the tragic hero and the enactment of his ritual punishment in the form of the tragic plot is consigned to the margins of *The Book*.

In place of the tragic hero, we find a one-man chorus named Bernardo Soares and in place of the tragic plot we have his mutilated lamentation.»

This may remind us of Soares's desire to speak, not only for himself, but for a countless multitude:

«And I wonder if my apparently negligible voice might not embody the essence of thousands of voices, the longing for self-expression of thousands of lives, the patience of millions of souls resigned like my own to their daily lot, their useless dreams, and their hopeless hopes» (Text 6).

[E penso se a minha voz, aparentemente tão pouca coisa, não encarna a substância de milhares de vozes, a fome de dizerem-se de milhares de vidas, a paciência de milhões de almas submissas como a minha ao destino quotidiano, ao sonho inútil, à esperança sem vestígios.»]

The nearest equivalent that we have in modern theater to this «empty stage» of *The Book of Disquiet* are the plays of Samuel Beckett – both his radio plays, in which invisible voices «unroll themselves in sentences and paragraphs», and in his late plays – one thinks especially of *Not I* or *That Time* -- in which mutilated texts are performed to the visual accompaniment of dismembered bodies.

O Desassossego Religioso de Fernando Pessoa

Brunello Natale de Cusatis

Universidade de Perugia

Não digo nada de novo ao afirmar que dos termos «inquietude» e «inquietação», como também do termo «desassossego» – sinónimo dos primeiros dois, não obstante se trate, como refere Richard Zenith no seu *Prefácio* ao *Livro do Desassossego*, «de uma palavra simultaneamente comum e misteriosa, rica em matizes significativos e sem um bom equivalente noutras línguas» [Zenith, 2013: 13] – descende destes três termos, qualquer que seja entre eles o termo utilizado em português, um importante e particular estado de ânimo que é uma presença constante na vivência de Fernando Pessoa e, conseqüentemente, no interior de toda a sua obra.

De facto, tal tipo de emoção, que não representa senão que o tema existencial em veste problemática, desde sempre – dos alvares da própria Humanidade – acompanhou o homem, «animal inquieto» por natureza.

Como é sabido, etimologicamente, o termo «inquieto» provém do latim *inquietus*, ou seja, o ser «perturbado», «insatisfeito», «descontente», o viver em «agitação constante». O inquieto, conseqüentemente, é ou será quem, através da razão, procura a verdade, ou seja procura um sentido total da vida e não o encontra – isto é, aquela pacificação que para Santo Agostinho só em Deus pode ser encontrada. Por isso, no seu significado, senão propriamente «mais verdadeiro», decerto naquele «mais profundo» e «mais elevado», a inquietude é «energia pura», a qual, quando se acumula para além do limite da suportaçãõ humana, acaba por explodir, determinando profundas mudanças na nossa vida. No entanto, se a conseguimos «contentar» e «dosar», ao mesmo tempo, pode conceder-nos a possibilidade de uma maior compreensão de nós próprios, das nossas emoções mais profundas e mais verdadeiras. Dito doutro modo, a inquietude torna-se qualquer coisa de simultaneamente positiva e necessária se tivermos a capacidade de a «domar», de a «ter sob controlo», de a «escutar», nas doses correctas; caso contrário, está destinada a tornar-se em qualquer coisa de inconcludente que decai, mais tarde ou mais cedo, em depressão; com todas as graves conseqüências que um estado depressivo comporta, incluindo o anulamento «material», a morte, noutras palavras, a que a pessoa aflita de tal estado emotivo alcança através do suicídio nas suas várias formas – recordando apenas alguns exemplos de «ilustres» suicidas portuguesas, vem de imediato à mente Antero (que se suicida de modo «lúcido» e «directo» com dois tiros de pistola), Herculano (que se suicida, à maneira de alguns monges, com o auto-isolamento na sua quinta em Vale de Lobos) e vem de imediato pensar ao próprio Pessoa (que se suicida gradualmente, como sempre acontece a todos os alcoólicos crónicos).

Isso explica a necessidade de tomar consciência sob qual ponto de vista a inquietude deve ser analisada. Se se opta por considerá-la num contexto psicanalítico – decerto aquele que prevalece actualmente – a inquietude não é senão um sintoma ou presságio de outras manifestações, as quais minam a harmonia pública ou familiar e, portanto, nestas circunstâncias, a inquietude deve ser considerada, a todos os efeitos, uma condição patológica, uma doença. Se, pelo contrário, depuramos o termo de qualquer tipo de resíduos ligados quer ao *stress* (no sentido de uma condição psíquica que, ao exercitar estímulos danosos ao organismo, provoca reacção), quer a ânsias opressivas, a expectativas frustradas, a desejos desiludidos, eis que o ponto de vista através do qual observar a inquietude se torna filosófico: o ponto de vista correcto, num certo modo, já que – a meu ver – toca à filosofia abrir caminho à verdadeira essência da inquietude que, neste caso, se pode definir como uma constante tensão do pensar e do agir ético, objecto desde sempre da filosofia.

A própria cultura, em geral, é manifestação de inquietude. Esta afirmação é tão verdadeira que, em qualquer época, todos os grandes artífices quer da filosofia, quer da literatura e das artes foram «homens inquietos». E isto porque a inquietude é um estado de ânimo formado por várias «categorias» ou, dito doutro modo, fazendo minhas as palavras de Duccio Demetrio – conhecido académico e escritor italiano, professor catedrático de Filosofia da Educação e de Teoria e Prática da Narração – é um estado de ânimo caracterizado por «uma oscilação contínua entre o significado da vida, a percepção da morte, a consciência da perda e do passar inexorável do tempo. Nietzsche representa a posição filosófica por excelência, aquela aproximação extrema à inquietude por ele conseguida no momento em que decreta a morte de Deus» (Demetrio, 2009).

É óbvio que uma cultura que «escape» à inquietude e, por consequência, não se confronte com o negativo, com o mal, não só se fecha em si mesma, afastando-se do conhecimento, mas acaba igualmente por anular os «caminhos da ética».

O grande filósofo e psicólogo, bem como enciclopedista e economista, Étienne Bonnot de Condillac (1715-1780) – aliás, citado por Pessoa no *Livro do Desassossego* (Pessoa, 2010, pp. 296-298 (297) e que, lembro, particularmente no seu *Tratado sobre as Sensações*, de 1754, defendia a conjunção entre sensismo gnosiológico e espiritualismo, uma conjunção através da qual pôde teorizar a existência de Deus e a imortalidade da alma – pois bem, Condillac fala de inquietude ou de tormento em presença da privação de qualquer coisa que se deseja intensamente. Partindo da formulação do conhecido filósofo francês, podemos, portanto, afirmar que a inquietude é, por excelência, a que tem origem na tentativa de conhecer o que não é passível de ser conhecido, de sondar a vida

para além do espaço humano, do nosso tempo finito e que, por isso, nos conduz à sua essência mais profunda, àquela religiosa.

Ora, tendo bem presente e claro um tal quadro e se nos quisermos servir dele para encetar um estudo sobre o desassossego, sobre a inquietude de Fernando Pessoa, quer em termos gerais, quer, e sobretudo, em termos religiosos, surge imediatamente a questão de qual seja ou possa ser o melhor ponto de vista para observar este seu estado de ânimo: de um ponto de vista psicanalítico ou filosófico? À primeira vista, a perspectiva psicanalítica parece preferível, e isto tendo em consideração o presumível desequilíbrio mental que o próprio Pessoa se atribuía e que lhe proporcionava não poucos tormentos, mas também, graças sobretudo à sua heteronímia (não importa se em parte deliberada ou se totalmente espontânea e sincera), uma excepcional e singular fecundidade literária. Ao mesmo tempo, ocorre, todavia, sublinhar como o ponto de vista psicanalítico comporte uma «visão» parcial ou, pelo menos, não completa da «condição inquieta» de Pessoa. Concretamente, isto vale quanto à sua inquietude religiosa, ao seu desassossego religioso, para o qual o ponto de vista filosófico pareceria o mais adequado, se pensarmos que a religião, por ser sinónimo de crença e de culto, de sentimento e de ligação, conduz à reflexão e ao agir ético, sem que tal implique, pelo menos no caso de Pessoa, «soluções definitivas», já que – como bem sabemos – em Pessoa quase nada é «definitivo», por ser a sua «pesquisa» um longo caminho feito de perguntas, de postulações e de dúvidas, e não certamente de respostas.

Uma outra questão importante – a prescindir do ponto de vista ou do contexto escolhido para proceder à observação e ao estudo do desassossego pessoano, o religioso especificamente – é a que se liga com as tipologias de «categoria» que caracterizam ou poderão caracterizar o «estado de ânimo inquieto» em Fernando Pessoa. Por exemplo, a sua inquietude conduz somente à consciencialização da incompletude e da falácia do homem, bem como da perda e do passar inexorável do tempo? E se assim fosse, será possível medir a intensidade de tal consciência, cujo limite extremo, numa sociedade técnica e materialista incapaz de revelar a verdade, conduz à perda de objectivos e de sentidos, àquele niilismo que tudo absorve, consuma, engole? Quer os conceitos de indivíduo, identidade e liberdade, de história e política, quer os conceitos de religião e ética? E ainda, dando como certo que, se não a vontade, pelo menos a tentativa de «vencer» tal niilismo está presente em Pessoa, onde consegue ele obter motivações e forças para tal?

Sem dúvida, são questões complexas que por si só implicariam, para quem as quisesse enfrentar na sua plenitude num ensaio, uma dificuldade e um esforço notável. Resulta, por conseguinte, absolutamente impensável fazê-lo durante uma breve comunicação. Por isso, limitar-me-ei a referir algumas das principais argumentações em que basearei a minha análise relativamente a tais questões, deixando a exposição detalhada para outra ocasião.

Estou perfeitamente de acordo com Jerónimo Pizarro quando num seu artigo de há dez anos, publicado em *Leituras*, ao enfrentar o tema do génio e da loucura em Fernando Pessoa e, contextualmente, da oportunidade de «não separar o “literário” do “científico”», afirma: «O caso Pessoa também é um caso de incompreensão, que é tratado como um espécimen e posto de parte. Ou então, é tratado com tanto respeito, que só nos resta consagrá-lo» (Pizarro, 2004-2005, pp. 4 e 10). Ora bem, já que não é minha intenção percorrer nem um nem outro «caminho», circunscreverei as minhas interpretações, e de modo a não invadir campos – como o da psiquiatria principalmente – os quais, para além de não entrarem nas minhas competências específicas, são desviantes do objectivo e, em particular, dos princípios norteadores da minha comunicação.

A minha intenção é a de conseguir compreender o desassossego religioso pessoano indagando não o que «não aparece», o subjacente – ou seja, o iniciático e o oculto de modo particular – mas indagando o que «aparece», o sobrestante, o que pode ser considerado imanente. Assim, para poder proceder segundo tal pressuposto, ocorre seguir Pessoa examinando partes da sua obra. Todavia, da sua obra, sou da opinião que aquela poética se adapte menos a este objectivo, mais não seja porque uma coisa é o que ele como poeta pensa, outra coisa é o que ele sempre como poeta sente: característica típica de Pessoa, na veste de grandíssimo poeta, mas que – no meu entender, pelo menos – às vezes pode criar confusão, dúvidas, dificuldades interpretativas. Portanto, querendo analisar em profundidade o seu desassossego religioso, a minha convicção é que ocorre prestar particular atenção às suas páginas diarísticas, ao seu epistolário, a alguns seus artigos e apontamentos e escritos fragmentários que – como bem sabemos – quase sempre se relacionam com projectos de estudos iniciados e nunca terminados, incluindo, também, vários trechos de *O Regresso dos Deuses* de António Mora e do *Livro do Desassossego* de Bernardo Soares.

Mesmo na parte inicial de um trecho – aliás, muito conhecido e citado – do *Livro* podemos ler:

«Pertença a uma geração que herdou a descrença no facto cristão e que criou em si uma descrença em todas as outras fés. Os nossos paes tinham ainda o impulso credor, que transferiam do christianismo para outras formas da ilusão. [...]»

«Tudo isso nós perdemos. [...] Cada civilização segue a linha íntima de uma religião que a representa: passar para outras religiões é perder essa, e por fim perdê-las a todas.

«Nós perdemos essa, e ás outras também.»

«Ficámos, pois, cada um entregue a si-proprio, na desolação de se sentir viver. Um barco parece ser um objecto cujo fim é navegar; mas o seu fim não é navegar, senão chegar a um porto. Nós encontrámo-nos navegando, sem a idêa do porto a que nos deveríamos acolher. Reproduzimos assim, na especie dolorosa, a formula aventureira dos argonautas: navegar é preciso, viver não é preciso. [...]» [Pessoa, 2010, pp. 142-143 (142)].

São afirmações, tal como outras do mesmo teor dispersas nos seus numerosos escritos fragmentários, que não deixam detectar nenhuma prospectiva positiva em relação ao conceito de Deus em Pessoa.

É notório como ele se tenha sempre expresso negativamente contra a Igreja Católica e, por consequência, contra o Papado de Roma, por ele considerado usurpador de um conhecimento que oprime em vez de libertar. Apesar disso, já que herdeiro do Ocidente Cristão (bem sabemos, aliás, que no decurso de vários momentos da sua vida – até no ano da sua morte, como explicitado na Nota Biográfica de 30 de Março de 1935 – se definia como «cristão gnóstico»), Fernando Pessoa – nas palavras do filósofo e teólogo Samuel Dimas – «não é alheio à posição do Cristianismo, segundo a qual não se pode fazer do saber humano, do saber finito das ciências, algo de absoluto, capaz de todas as respostas. As verdadeiras virtudes do homem baseiam-se no emocional, isto é, na dimensão daquele que acredita, daquele que ama e espera. Algo que não é irracional mas supra-racional» (Dimas, 1998, p. 20).

Absolutamente convincentes – a meu ver – estas palavras de Samuel Dimas, das quais encontramos confirmação em várias notas ou textos fragmentários filosóficos pessoanos. Num deles, manuscrito e datado de 1914, podemos ler:

«Deus é o sentido para onde tendem todas as inteligências que governam este mundo contra a vontade satânica da sua matéria inerte. Como o ponto para onde tendem existe já, porque o tempo é uma ilusão, Deus é; como tendem para a absoluta Perfeição, Deus é a Perfeição absoluta; como tendem para a Suprema Beleza, Deus é a Beleza Suprema. O Universo está já onde estará, e já isso, é Deus» (Pessoa, 1994, p. 110).

Confrontando este fragmento com o citado anteriormente deparamo-nos, como é óbvio, com duas posições divergentes em relação ao conceito de Deus, o que, conhecendo o «sujeito Pessoa», não deve e não pode, todavia, maravilhar. De facto, como teve oportunidade de salientar Jacinto do Prado Coelho, toda a obra de Fernando Pessoa contém indícios de um drama que tem origem na convergência, no mesmo homem, de um irredutível cepticismo e de um intenso e angustiante desejo de Absoluto (Coelho, 1990, p. 12).

Portanto, não se pode duvidar de que a inquietude religiosa, o desassossego religioso seja o verdadeiro motor da obra de Fernando Pessoa, como demonstra, aliás, uma sua prece manuscrita, provavelmente de 1912, isto é, do ano em que se daria a conhecer como escritor. Nela pede ao Senhor, «que [é] o céu e a terra, que [é] a vida e a morte», que lhe conceda «alma para [o] servir e alma para [o] amar. [...] vista para [o] ver sempre no céu e na terra, ouvidos para [o] ouvir no vento e no mar, e mãos para trabalhar em [seu] nome»; e que o torne «puro como a água e alto como o céu». Para acabar depois, no fim da prece, com um angustiante «Senhor, livra-me de mim!» [Pessoa, 1966, pp. 61-62 (61)], que lembra muito de perto a fórmula descendente da antiga liturgia católica moçárabe – fórmula que se encontra, também, em Santo Agostinho (*Confissões* I, 5.6) – *Ab occultis meis munda me, Domine*, ou seja, «Dos meus pecados escondidos purifica-me, ó Senhor».

Referências Bibliográficas

COELHO, Jacinto do Prado. «Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa». Lisboa: Verbo, 10.^a ed., 1990.

DEMETRIO, Ducio. [Entrevista por Graziella Arazzi] Filosofia inquieta o inquietudine dei filosofi, 2009 in <http://www.circoloinquieti.it/la-civetta-online/interviste/filosofia-inquieta-o-inquietudine-dei-filosofi-intervista-a-duccio-demetrio/>.

DIMAS, Samuel. «A Intuição de Deus em Fernando Pessoa. 25 Poemas Inéditos». Lisboa: Edições Didaskalia, 1998.

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

PESSOA, Fernando. «Obras Completas de Fernando Pessoa». Textos Filosóficos. Estabelecidos e prefaciados por António de Pina Coelho. Lisboa: Edições Ática, Vol. II, 1994.

PESSOA, Fernando. Edição Crítica de Fernando Pessoa. Volume XII. *Livro do Desasossego*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa. Imprensa Nacional – Casa da Moeda: Tomo I, 2010.

PIZARRO, Jerónimo. «Fernando Pessoa: o gênio e a loucura», in «*Leituras*. Revista da Biblioteca Nacional» [Lisboa], S. 3, n.os 14-15: 2004-2005, pp. 1-10.

ZENITH, Richard. «Prefácio» in *Obra Essencial de Fernando Pessoa. Livro do Desasossego. Composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. Edição [de] Richard Zenith. Porto: Assírio & Alvim [chancela da Porto Editora, Lda.], 6.^a ed., 2013, pp. 9-26.

A Localização do Sensacionismo: O Modernismo Genuíno de Pessoa numa Perspectiva Histórica e Filosófica*

Steffen Dix

Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica

RESUMO:

Ao referir-se à popularidade da *avant-garde* do seu tempo, Pessoa aludiu por volta de 1916 que o sensacionismo continuava praticamente desconhecido. Apesar de Pessoa o ter considerado muito mais interessante, original e atractivo do que o cubismo ou o futurismo, o genuíno modernismo português permanecia com uma existência algo periférica ou marginal. Mesmo hoje em dia, a situação não mudou na sua essência, e o sensacionismo é mencionado apenas casualmente fora de Portugal. No entanto, se concordamos por exemplo com a interpretação influente de Pericles Lewis que descreve o modernismo como uma enorme “crise de representação” no início do século XX, a “filosofia das sensações” podia ser entendida como uma das tentativas mais inovadoras e fascinantes em ultrapassar o abismo entre realidade e representação. Assim, na minha comunicação pretendo uma localização do sensacionismo dentro do seu contexto sociocultural e transnacional, analisando algumas das respostas que o Pessoa deu perante as principais questões filosóficas e artísticas do seu tempo.

* Comunicação sem suporte escrito

Pintando a Negatividade de Fernando Pessoa

Lélia Parreira Duarte

UFMG – Brasil

«O homem é o ser que falta a si mesmo e consiste unicamente neste faltar-se e na errância que isso abre.» (AGAMBEN, Giorgio, 2008, p. 137)

(Este texto segue a ortografia do português do Brasil)

Não sendo possível reproduzir as imagens que acompanharam a comunicação, optou-se por manter a referência a cada uma para permitir a sua identificação junto do catálogo de pinturas da autora.

Fig. 1. Fernando Pessoa1 (2010)

Acrílica sobre tela - 60 x 50 cm

Agradeço a Inês Pedrosa e à Casa Fernando Pessoa este convite que muito me honra, para estar aqui, junto a tantos especialistas na obra desse autor que sempre nos provoca e instiga e que abriu as portas da Modernidade para a literatura portuguesa.

Fig. 2. Bicarbonato de soda2 (2012)

Acrílica sobre tela - 60 x 80 cm

Na minha tentativa de compreender o Poeta, e algumas vezes partilhar com ele a melancolia que lhe provoca a escrita, atrevi-me a inspirar-me na sua obra para realizar algumas pinturas, que incluo nesta comunicação.

A base teórica de minha reflexão está principalmente em Giorgio Agamben, o filósofo italiano que, entre outros, tem elaborado questões relativas a melancolia e acídia, poiesis e práxis, morte e testemunho, despersonalização e dessubjetivação, exatamente, creio, o caso de Fernando Pessoa.

Agamben considera que uma das características da modernidade é a redução da poiesis à práxis. Se a finalidade da poiesis seria a produção de algo diferente da própria produção, que passaria, então, do não ser ao ser, a práxis teria a consciência da impossibilidade de um relato completo da realidade: como diz Primo Levi, «a testemunha não pode dizer isso que mereceria ser dito, porque esse “isso” pertence à morte» (Cf. Agamben, 2008, p. 16).

Fig. 3. Vertigem (2012)

Acrílica sobre tela - 110 x 70 cm

Pessoa, que Agamben cita, ao falar em dessubjetivação – «transformação do poeta em um puro “terreno de experimentação” do Eu e das suas possíveis implicações éticas» (Agamben, 2008, pp. 121-122) – seria, assim, um exemplo do artista moderno, cuja obra de arte tem como base uma atitude realista, crítica, descrente, desenganada. Sua base é a negatividade, a irônica autonegação que afirma e ao mesmo tempo nega um desejo sempre inapreensível, que não poderia ser apropriado ou gozado a não ser por uma linguagem que não se fecha, que nada conclui, mas que testemunha a existência de um eu apenas por ela construído.

Creio que Fernando Pessoa, com seus heterônimos, apresentaria exemplos desse eu; não caberiam na sua produção as práticas que Platão condenava nos poetas, e nem ao menos as que o filósofo lhes julgava apropriadas, como os hinos aos deuses e os elogios dos homens de bem.

Fig. 4. Pessoa e seus heterônimos³ (2012)

Acrílica sobre tela - 70 x 100 cm

Porque esse eu seria apenas um «homo sacer», sacrificável sem defesa, com sua «vida nua», seu desesperado aprofundar-se no abismo que se abre entre o desejo e seu objeto.

No fecho de seu capítulo sobre a acídia, o demônio meridiano, Agamben afirma ser essa uma doença mortal «que traz em si a possibilidade da própria cura»; a maior desgraça seria «nunca tê-la tido» (Agamben, 2007, p. 32). E acrescenta à sua argumentação referências a estudos em que Freud relaciona a melancolia e os fantasmas, para concluir que a lição da epifania do inapreensível é de que o melancólico só se sente bem entre esses ambíguos despojos emblemáticos. Como relíquias de um passado no qual está escrita a cifra edênica da infância, eles capturaram para sempre uma vaga idéia do que só pode ser possuído se estiver perdido para sempre (Agamben, 2007, pp. 55-56).

Fig. 5. A salvação da escrita (2012)

Acrílica sobre tela - 40 x 60 cm⁴

Não parece estar o filósofo a referir-se a um Fernando Pessoa que poderia dizer, como Sá-Carneiro: «Não sou eu nem sou o outro», e que iniciou aos 6 anos a prática da dessubjetivação – a criação dos heterônimos – com o Chevalier de Pas, podendo assim «gozar dos próprios fantasmas sem escrúpulo nem vergonha», como diria Freud? (Cf. AGAMBEN, 2007, p. 54). Melancolia, fantasmas, gozo da criação que substitui o prazer impossível: o poeta é realmente um sofredor. E Pessoa completa: é também um fingidor!

Fig. 6. Não sou eu nem sou o outro (2013)

Acrílica sobre tela - 80 x 180 cm

Talvez porque, como diz Bernardo Soares:⁵

«[...] na arte não ha desillusão porque a illusão foi admittida desde o principio. Da arte não ha dispertar, porque nella não dormimos, embora sonhassemos. Na arte não ha tributo ou multa que paguemos por ter gosado d'ella.»

(Pessoa, Livro do Desasocego. 2010, Tomo I, p. 481)

Ou, ainda, o mesmo Bernardo Soares:

«Meu Deus, meu Deus, a quem assisto?

Quantos sou?

Quem é eu?

O que é este intervalo que há entre mim e mim?»

(Pessoa, Livro do Desasocego. 2010, Tomo I, p. 481)

Creio ser possível encontrar inúmeras exemplificações de acídia e melancolia transformadas em potência poética na obra do Pessoa ortônimo. Um exemplo estaria no poema:

«Leve, breve, suave

Um canto de ave

Sobe no ar com que principia

O dia.

Escuto, e passou...

Parece que foi só porque escutei

Que parou.

Nunca, nunca, em nada,

Raie a madrugada,

Ou 'splenda o dia, ou doire no declive,

Tive

Prazer a durar.

Mais do que o nada, a perda, antes de eu o ir

Gozar.»

(Pessoa, 1965, p. 140)

Fig. 7. Leve, breve, suave (2012)

Acrílica sobre tela - 110 x 70 cm

O Poeta vê-se como um ser de perda, de falta, de insatisfação. O prazer e a completude que ele deseja representam-se nesse canto de ave, repetidamente perdido antes que o sujeito consiga possuí-lo.⁶

Seu desejo vão é também, por vezes, observado no outro, como se vê no poema

«O menino da sua mãe»:

«No plaino abandonado

Que a morna brisa aquece,

De balas traspassado

- Duas, de lado a lado -,

Jaz morto, e arrefece.»

Fig. 8. O menino da sua mãe (2010)

Acrílica sobre tela - 110 x 70 cm

O soldado está morto, no campo de batalha, enquanto a mãe reza em casa, esperando uma volta que nunca acontecerá:

Lá longe, em casa, há a prece:

«Que volte cedo, e bem!

(Malhas que o Império tece!)

Jaz morto, e apodrece,

O menino da sua mãe.»

(Pessoa, 2006, pp. 22-23)

A simplicidade melódica do poema parece semelhante à que existe em «A Ceifeira», em que também contrapõem-se consciência e inconsciência, felicidade e morte, o canto alegre e o desejo triste que ele provoca no Poeta, que conclui:

«[...]

Ah, poder ser tu, sendo eu!

Ter a tua alegre inconsciência,

E a consciência disso! Ó céu!

Ó campo! Ó canção! A ciência

Pesa tanto e a vida é tão breve!

[...]»

(Pessoa, 2006, pp. 21-22)⁷

O desejo de ser «tu», sendo «eu», parece referir-se a essa trabalhadora simples que pode embalar-se na canção e mergulhar na ilusão, sem filosofias e reflexões e sem consciência da precariedade da vida e da condição humana. O Poeta aponta assim a consciência como fonte do sofrimento do eu.

Fig. 9. A ceifeira (2010)

Acrílica sobre tela - 80 x 180 cm

A acídia e a melancolia parecem evidentes nessa fase simbolista de Fernando Pessoa, ou seja, no caráter vago e inapreensível de sua evanescente musicalidade, e na simplicidade de versos ao gosto popular, como os de «O Menino da sua Mãe» e «A Ceifeira».

Mas até mesmo quando o Poeta celebra os grandes feitos das viagens e do domínio dos mares, creio poder dizer-se que a ideia da morte e a sensação de falta, perda e frustração estão presentes:

«Ó mar salgado, quanto do teu sal

São lágrimas de Portugal!

Por te cruzarmos, quantas mães choraram,

Quantos filhos em vão rezaram!

Quantas noivas ficaram por casar

Para que fosses nosso, ó mar!»

(Pessoa, Mensagem, 2006, p. 211)⁸

O poema celebra descobertas e conquistas do povo português. Mas o seu canto fala de consciência de perdas, sofrimentos, exílio, ruína e solidão e da percepção de que os problemas decorrem do desejo de poder, porque as conquistas nunca serão completas.

Fig. 10. Mar português (2010)

Acrílica sobre MDF - 70 x 90 cm

Falamos de Fernando Pessoa ele-mesmo, aquele que confessa ser o poeta um fingidor. E que, com o processo de despersonalização, desconstrói a suposta unidade do sujeito poético, aquele que consiste apenas na inexistência, pois falta constantemente a si mesmo, já que somos «palhaços estrangeiros»:

Fig. 11. Palhaços estrangeiros (2010)

Acrílica sobre tela - 50 x 70 cm⁹

«Os deuses vão-se como forasteiros.

Como uma feira acaba a tradição.

Somos todos palhaços estrangeiros.

A nossa vida é palco e confusão.

[...]»

(Pessoa, 1965, p. 193)

O espetáculo mostra que o eu realmente não tem consistência. Mas ele encontra uma solução no fingimento poético:

Fig. 12. Outra coisa ainda (2010)

Óleo sobre tela - 110 x 70 cm

«Dizem que finjo ou minto
Tudo que escrevo. Não.
Eu simplesmente sinto
Com a imaginação.
Não uso o coração.

Tudo o que sonho ou passo,
O que me falha ou finda,
É como que um terraço
Sobre outra coisa ainda.
Essa coisa é que é linda.»

(PESSOA, 1965, p. 165)

A outra coisa, a que é linda, é inatingível, irrepresentável. Por isso diz Pessoa, via Bernardo Soares:

«A minha vida inteira, as minhas recordações, a minha imaginação e o que contém, a minha personalidade, tudo se me evapora. Continuamente sinto que fui outro, que senti outro, que pensei outro. Aquilo a que assisto é um espetáculo com outro cenário. E aquilo a que assisto sou eu.»

(Pessoa, 1989, p. 183)¹⁰

Fig. 13. Pessoa plural I (2012)
Acrílica sobre papel – 40 x 60 cm

Essa despersonalização / dessubjetivação é explicada na carta a Adolfo Casais Monteiro sobre a origem dos heterônimos, em que o Poeta fala de sua «tendência orgânica e constante para a despersonalização» (Cf. Agamben, 2007, p. 122). É como se dissesse: «Nada me satisfaz...»

Fig. 14. Nada me satisfaz... (2013)
Acrílica sobre tela - 40 x 60 cm

E explica que um fundo traço de histeria o faz dizer algo absolutamente alheio ao que seria o seu «eu»; esse dito seria atribuído a um outro, de nome, estatura, traje, rosto – história – inventados, nunca existentes. Porque o eu seria simplesmente «cacos espalhados sobre um capacho por sacudir...», como Campos registrou no 11.

«Apontamento
A minha alma partiu-se como um vaso vazio.
Cahiu pela escada excessivamente abaixo.
Cahiu das mãos da criada descuidada.
Cahiu, fez-se em mais pedaços do que havia loiça no vaso.»

(Pessoa/Campos, 1990, pp. 213-214)

Alberto Caeiro

Vejamos rapidamente o caso de Alberto Caeiro. Esse heterônimo representaria a descoberta de que o problema do ser humano está no pensamento; para igualar-se à natureza, que não pensa, seria então necessário ter calma e recusar a reflexão. Certamente por isso, Caeiro é visto por tantos como a face tranquila com que Fernando Pessoa supostamente encontrou a paz. (Não podemos, entretanto, esquecer o fingimento!)

Diz o heterônimo:
«O essencial é saber ver,
Saber ver sem estar a pensar,
Saber ver quando se vê,
E nem pensar quando se vê
Nem ver quando se pensa.
[...]»

(Pessoa/Caeiro, 1965, p. 217)

Fig. 15. O mistério das cousas (2010)
Acrílica sobre tela - 60 x 80 cm

Alberto Caeiro propõe um desligamento dos sentidos:¹²
«Sim, eis o que os meus sentidos aprenderam sozinhos:
As cousas não têm significação: tem existência.
As cousas são o único sentido oculto das cousas.»

(Pessoa/Caeiro, 1965, p. 223)

A busca de sentido seria o problema do homem. Mas, para que buscar o mistério?
«É mais estranho que todas as estranhezas
E do que os sonhos de todos os poetas
E os pensamentos de todos os filósofos,
Que as cousas sejam realmente o que parecem ser

E não haja nada para compreender.

[...]»

(Pessoa/Caeiro, 1965, p. 223)

Caeiro diz pretender estar objetivo e tranquilo, para assim fugir do sentimento, da angústia, da atividade mental.

Por isso mesmo critica os poetas que veem significações na natureza, como faz em «O luar através dos altos ramos», que não seria senão «o luar através dos altos ramos!».

(Caeiro, 1965, p. 222)

Fig. 16. O luar através dos altos ramos (2011)

Acrílica sobre tela - 70 x 50 cm

A obra do heterônimo seria então, supostamente, repouso, refúgio, libertação. Ricardo Reis a julga com «tendência constante para o objetivismo total» (Pessoa, 1974, p. 111). E Álvaro de Campos considera Caeiro como o Mestre:

«Meu mestre e meu guia!

A quem nenhuma coisa feriu, nem doeu, nem perturbou,¹³

Seguro como um sol fazendo o seu dia involuntariamente,

Natural como um dia mostrando tudo,

[...]»

(Pessoa/Campos, 1990, pp. 300-301)

Fig. 17. Meu Mestre Caeiro (2012)

Acrílica sobre tela - 40 x 60 cm

Pessoa diz que, depois de escrever «O Guardador de Rebanhos», os «trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase que não conseguiria definir» (Cf. Pessoa, 1986, p. 226 e ss.), retorna a si mesmo, para escrever a «Chuva Oblíqua». O interseccionismo presente no poema poderia entretanto indicar a coexistência dos vários heterônimos, com biografias e estilos próprios e diferentes poéticas; cada um utilizando, a seu modo, como fundamento da subjetividade (e do fingimento?) um peculiar exercício da língua, com diversos corpus lingüístico e de tom poético. Cada um a seu tempo, no seu «agora», mostraria não ter outra consciência a não ser a de linguagem; poderia por isso até recomendar o desligamento do pensamento para ter uma fingida tranquilidade, pois a linguagem aceita qualquer fingimento, já que é apenas fingimento. Não seriam então a acídia, a melancolia e o fingimento os responsáveis pela criação de Alberto Caeiro?¹⁴

Fig. 18. Porto infinito (2012)

Acrílica sobre tela - 110 x 70 cm

Álvaro de Campos

E não seriam esses, também, os libertadores da bílis negra, que explicaria as explosões de descontentamento e desilusão de Álvaro de Campos, encontrados, por exemplo, nas «Odes», na «Tabacaria», no «Opiário», em «Se te queres matar, porque não te queres matar?», nos dois «Lisbon revisited», em «Imnsonia», no «Aniversário», em «Esta velha angústia», em «Poema em linha reta», e tantos outros poemas?

Fig. 19. Desilusão (2012)

Acrílica sobre tela - 40 x 50 cm ¹⁵

«Não sou nada

Nunca serei nada

Não posso querer ser nada

À parte isso tenho em mim todos os sonhos do mundo.

[...]»

(«Tabacaria», in Pessoa/Campos, 1990, p. 226)

A bílis negra levaria Campos a lamentar, no «Aniversário»:

«O que sou hoje é terem vendido a casa,

É terem morrido todos,

É estar eu sobrevivente a mim mesmo como um phosphoro frio...»

(Pessoa/Campos, 1990, p. 218)

A negatividade fica mais evidente em poemas como «Bicarbonato de soda»:

Fig. 20. Melancolia (2011)

Acrílica sobre tela - 70 x 50 cm

«Subita, uma angustia...

[...]

Uma desconsolação da epiderme da alma,

Um deixar cair os braços ao sol-pôr do esforço...

Renego.

Renego tudo.

Renego mais que tudo.

Renego a gladio e fim todos os Deuses e a negação d'elles.

[...]»

(Pessoa/Campos, 1990, pp. 305-306) ¹⁶

A acídia e a melancolia exacerbam o desejo impossível: a solução é a expressão poética que não consiste em tentar atingir o objeto do desejo, mas em confirmar a sua inacessibilidade. Por isso o suicídio não seria solução, como diz o poema; é necessário existir, manter o atordoamento vazio, a angústia, a desconsolação.

Vários poemas de Campos, como «Tabacaria», falam amargamente desse desespero que é o daquele que se julga «o da mansarda», o que será sempre «o que não nasceu para isso», e por isso inveja quem pode ter a sua verdade. E vocifera, na sua amargura:

Fig. 21. Come chocolates, pequena! (2013)

Acrílica sobre tela - 80 x 180 cm ¹⁷

«(Come chocolates, pequena;
Come chocolates!
Olha que não há mais metafísica no mundo senão chocolates,
Olha que as religiões tôdas não ensinam mais que a confeitaria.
Come, pequena suja, come!
Pudesse eu comer chocolates com a mesma verdade com que comes!
Mas eu penso e, ao tirar o papel de prata, que é de folha de estanho,
Deito tudo para o chão, como tenho deitado a vida.)
[...]

(Pessoa/Campos, 1990, p. 198)

Tem, entretanto, a consciência de ser a poesia resultado de sua insatisfação:

«Mas ao menos fica da amargura do que nunca serei
A caligrafia rápida destes versos,
Pórtico partido para o Impossível.
[...]

(Pessoa/Campos, 1990, p. 198)

Fig. 22. Sou nada (2013)

Acrílica sobre tela - 50 x 50 cm

Em outro poema, diz o heterônimo:

«Ao volante do Chevrolet pela estrada de Cintra,
Ao luar e ao sonho, na estrada deserta,
Sozinho guio, guio quasi devagar [...]
[...]

Vou passar a noite a Cintra por não poder passal-a em Lisboa,
Mas, quando chegar a Cintra, terei pena de não ter ficado em Lisboa.
Sempre, sempre, sempre,

Esta angustia excessiva do espirito por coisa nenhuma,
Na estrada de Cintra, ou na estrada do sonho, ou na estrada da vida...
[...]

(Pessoa/Campos, 1990, p. 206)¹⁸

Fig. 23. «Ao volante do Chevrolet pela estrada de Cintra» (2013)

Acrílica sobre tela - 80 x 60 cm

O Poeta é uma instância paradoxal solitária que não encontra alegria ou conforto em parte alguma, pois o seu coração está vazio, insatisfeito, é «mais exacto que a vida». (Pessoa/Campos, 1990, p. 207)

Na «Ode Marítima» ratifica-se a solidão, a angústia inexplicada e misteriosa que caracterizam o heterônimo:

«[...]
Ah, todo o cais é uma saudade de pedra!
E quando o navio larga do cais
E se repara de repente que se abriu um espaço
Entre o cais e o navio,
Vem-me, não sei porquê, uma angústia recente,
Uma névoa de sentimentos de tristeza
Que brilha ao sol das minhas angústias relvadas
Como a primeira janela onde a madrugada bate,
E me envolve como uma recordação duma outra pessoa
Que fosse misteriosamente minha.»

(Pessoa/Campos, 2006, pp. 81-108)

Parece que tudo seria resultado de um desejo insatisfeito, de uma vaga saudade, sem que, entretanto, se defina um objeto, ou como se o sujeito fosse inconsistente ou fugidio. O intervalo e a distância sugerem mistério e estranhamento, como se tentassem conjugar a concretude de um cais de pedra com saudades vagas e névoas de tristeza, numa nova elaboração de significantes que não serviriam a preconceitos, ao desejo de posse ou a ideologias, mas fariam uma literatura que consegue tirar a língua da rotina.¹⁹

Fig. 24. Ode marítima (2012)

Acrílica sobre MDF - 70 x 90 cm

Nem sempre a linguagem de Álvaro de Campos é assim tão fortemente emotiva; encontramos-lhe algumas vezes o simbolismo e a musicalidade de que já falamos, relativamente ao Pessoa ortônimo. A falta de integração, de plenitude do eu e a impossibilidade de realização do desejo estão entretanto sempre presentes e resultam em poemas como «Lisboa com Suas Casas», «Quando Olho pra Mim não me Percebo», ou «De la Musique», que cito abaixo e que dá nome à pintura que se segue:

«Ah, pouco a pouco, entre as árvores antigas,

A figura dela emerge e eu deixo de pensar...

Pouco a pouco, da angústia de mim vou eu mesmo emergindo...

As duas figuras encontram-se na clareira ao pé do lago...

...As duas figuras sonhadas,
Porque isto foi só um raio de luar e uma tristeza minha,
E uma suposição de outra coisa,
E o resultado de existir...

Verdadeiramente, ter-se-iam encontrado as duas figuras
Na clareira ao pé do lago?

(...Mas se não existem?...)

... Na clareira ao pé do lago?...»

(Pessoa/Campos, 1990, pp. 216-217) ²⁰

Fig. 25. De la musique (2010)
Acrílica sobre tela - 80 x 100 cm

É como se o Poeta tentasse constantemente dizer ou dizer-se mais num tempo por vir, ou como se o presente de que ele fala fosse o lugar da contradição ou da irrealidade da realidade; ou como se tudo se reduzisse a um jogo de linguagem, em cantos de sereias que desapareceriam a uma aproximação. Mas ao mesmo tempo, fica evidente o prazer experimentado com esse exercício de uma língua sonora e bem trabalhada.

Ricardo Reis

Resta-nos Ricardo Reis que, com a sua disciplina mental e a sua linguagem contida, na linha dos clássicos Horácio e Epicuro, fala da brevidade da vida, da inani- dade dos bens terrenos, dos enganos da fortuna, da importância de gozar moderadamente os prazeres. A sabedoria de Reis estaria em sentar-se ao sol, abdicar de tudo e ser rei de si mesmo, pois «Os deuses são deuses, / porque não se pensam» (Pessoa/Reis, 1994, p. 134).²¹

Daí o conselho: «ser inteiro em si mesmo, não esperar nada fora de si, como a lua que brilha toda em cada lago: sábio será aquele que vive o seu dia como se fosse eterno».

Fig. 26. Nada vale a pena (2000)
Óleo sobre tela - 60 x 50 cm

De acordo com o heterônimo, até o amor é enganoso e perigoso:

«Quer pouco, terás tudo.
Quer nada, serás livre.
O mesmo amor que tenham
Por nós, quer-nos, opprime-nos. »

(Pessoa/Reis, 1994, p. 167)

Certamente por isso o Poeta diz a Lídia:
«Vem sentar-te commigo, Lydia, á beira do rio,
Socegradamente fitemos o seu curso e aprendamos
Que a vida passa, e não estamos de mãos enlaçadas.
(Enlacemos as mãos).

Depois pensemos, creanças adultas, que a vida
Passa e não fica, nada deixa e nunca regressa,
Vae para um mar muito longe, para ao pé do Fado,
Mais longe que os deuses.

Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena cançarmo-nos...
Quer gosemos, quer não gosemos, passamos como o rio.
Mais vale saber passar silenciosamente
E sem desassocegos grandes.

[...]

O heterônimo atua, escreve as suas Odes, mas o que propõe nelas é a paralisia, a contenção e a inatividade. Não se parecem Ricardo Reis e Alberto Caeiro, que pretende²² paralisar até mesmo o pensamento? Naquela ode que assim começa: «Seguro assento na coluna firme / Dos versos em que fico, / Nem temo o influxo innumero futuro / Dos tempos e do olvido: [...]» (Pessoa, 1994, p. 63), Ricardo Reis fala, como Caeiro, da preocupação com a permanência através dos versos, a única possível. Diz Caeiro:

Fig. 27. A arte livra-nos (2013)

Acrílica sobre tela – 40 x 60 cm

«[...]»

Mesmo que os meus versos nunca sejam impressos,

Êles lá terão a sua beleza, se forem belos.

Mas êles não podem ser belos e ficar por imprimir,

Porque as raízes podem estar debaixo da terra

Mas as flôres florescem ao ar livre e à vista.

Tem que ser assim por fôrça. Nada o pode impedir.»

(Pessoa/Caeiro, 1965, pp. 235-236)

Essa valorização da linguagem e da sua práxis está presente também nos textos do semi-heterônimo Bernardo Soares: um dos momentos é quando lembra que chorou de emoção ao ler um trecho do Padre António Vieira numa Seleta: «Aquele movimento hierático da nossa clara língua majestosa, aquele exprimir das ideias nas palavras inevitáveis, correr de água porque há declive, aquele assombro vocálico em que os sons são cores ideais»

(Pessoa/Soares, 1989, p. 358).²³

Outro momento é quando recorda Cesário Verde, a partir de «um cheiro aos caixotes do caixoteiro», e diz: «ó meu Cesário, apareces-me e eu sou enfim feliz porque regressei, pela recordação, à única verdade, que é a literatura»

(Pessoa/Soares, 1989, p. 364).

Fig. 28. Pessoa Plural II (2010)

Acrílica sobre tela - 40 x 60 cm

Conclusão

Acredito por isso poder concluir que o gênio poético de Fernando Pessoa realizou o que se propôs quando criou os heterônimos e falou sobre eles e, também, em toda a sua obra, ao revelar a consciência de que «O homem é o ser que falta a si mesmo e consiste unicamente neste faltar-se e na errância que isso abre» (Agamben, 2008, p. 137), como está na epígrafe deste trabalho. E que foram importantes nesse processo a acídia e a melancolia²⁴ que, em diferentes propostas da práxis enunciativa, valorizaram acima de tudo a práxis da linguagem – a literatura, a criação, o movimento hierático «da nossa clara língua majestosa» – em constantes dessubjetivações/ subjetivações:

«Para criar, destruí-me; tanto me exteriorizei dentro de mim, que dentro de mim não existo senão exteriormente. Sou a cena viva onde passam vários atores representando várias peças.»

(Pessoa/Soares, 1989, p. 160.)

E assim Pessoa construiu para si mesmo e para seus leitores uma ponte para o infinito, feita de melancolia e linguagem. Pois embora o desejo esteja sempre fixo no inacessível, «o homem sonha, a obra nasce» e, como diz Bernardo Soares, «A arte tem valia, porque nos tira de aqui.» (Cf. Pessoa/Soares, 1989, p. 380.)

Fig. 29. Ponte para o infinito (2013)

Acrílica sobre tela - 70 x 50 cm

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *A Linguagem e a Morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da Prosa*. Trad., pref. e notas João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o Poder Soberano e a Vida Nua*. I. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. *O que Resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008.

BLANCHOT, Maurice. «O canto das sereias». In *O Livro por Vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, pp. 1-34.

DUARTE, Lélia Parreira (org.). *A Escrita da Finitude: de Orfeu e de Perséfone*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009.

DUARTE, Lélia Parreira (org.). *As Máscaras de Perséfone: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; Rio de Janeiro: Bruxedo, 2006.

DUARTE, Lélia Parreira (org.). *De Orfeu e de Perséfone: morte e literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

FINAZZI-AGRÓ, Ettore. «Tertium datur». In Duarte, Lélia Parreira (org.). *A Escrita da Finitude: de Orfeu e de Perséfone*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009, pp. 7-12.

GUSMÃO, Manuel. «Anonimato ou alterização?» Revista *Semear* 4. www.Letras.puc-rio.br/Catedra/revista/4Sem_18.html.

LEVY, Tatiana Salem. *A Experiência do Fora; Blanchot, Foucault, Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003.

LOPES, Silvina Rodrigues. «A literatura como experiência». In *Literatura, Defesa do Atrito*. Lisboa: Vendaval, 2003, pp. 11-58.

LOURENÇO, Eduardo. «O Livro do Desassossego: texto suicida?» In *Fernando, Rei da Nossa Baviera*. Lisboa: IN-CM, 1986, pp. 81-95.

LOURENÇO, Eduardo. «Pessoa ou le moi comme fiction». In *Fernando, Rei da Nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986, pp. 35-43.

NIETZSCHE, F. «Sobre a verdade e a mentira em sentido extra-moral». In *Obras Incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, 3ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983, pp. 53-60.

PESSOA, Fernando. *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*. Lisboa: Mem Martins, Europa-América, 1986.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*. Sel. e intr. Leyla Perrone-Moisés. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PESSOA, Fernando. *Mensagem: poemas esotéricos*. Ed. crít. José Augusto Seabra (coord.). Espanha: Archivos, CSIC, 1993.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Org., intr. e notas Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1965.

PESSOA, Fernando. *Poemas de Álvaro de Campos*. Ed. crít. Cleonice Berardinelli. Lisboa: IN-CM, 1990.

PESSOA, Fernando. *Poemas de Fernando Pessoa*. Sel., pref. e posf. Eduardo Lourenço. Lisboa: Visão/ JL, 2006.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik; OLINTO, H. K. *Literatura e Imagem*. Rio de Janeiro: Editora Galo Branco, 2004.

Modern Art in Pessoa's Life

Aldous Eveleigh

Middlesex University

Picture Fernando Pessoa in an artist's studio in Lisbon – sitting, cigarette in hand, a glass of wine beside him on the floor, leaning forward on the edge of the chair, legs crossed, listening – he has come to hear news from Paris, about the latest developments happening there.

When I was invited to address this congress, initially my plan was to show a film of my drawings and paintings about Pessoa – Identity Parade – it's a different way of picturing Pessoa: a series of portraits of the poet appearing either as himself or as one of his heteronyms; Pessoa in character as any one of the actors in his theatre of poets.

However, rather than turn the conference hall into a cinema I decided to present a slide show and instead of it illustrating my work, more fun, I thought, to talk about art that was going on during Pessoa's lifetime.

Pessoa was born in 1888. Revolutionary things were happening in the Paris art scene around that time which now form part of art history. Events which, by the time Pessoa was in his early twenties, were part of the gossip, circulating in the stories artists always tell each other (about other artists).

If we imagine what it was like being a young modernist poet in Lisbon around 1907–1914, where would we look to find like-minded people? More than difficult in those days, but if such people were to be found, where better to search than among artists? And once in their company what were the stories Pessoa heard being told? Who knows? Most artists will have their own bowdlerized version of the tale I am about to tell.

What... How... When did Modernism begin? It arrives in the visual arts between Balzac's short story «Le chef d'oeuvre inconnu» (The Unknown Masterpiece) published in 1831 and the exhibition of Duchamp's «Fountain» in 1914. Eighty three years may seem like a long while, although it is only a moment in the time-scale of conceptual developments.

Take writing; after its invention in Sumer, ancient Mesopotamia – to keep accounts and inventories – it took between one and two thousand years to adapt cuneiform to record speech and to tell stories. Sure, there are always bright sparks who see and think independently but until the culture of a society is ready to make the connection, or when power changes hands, a pattern of ideas, which later might be taken for granted, will, until the time is right, signally fail to illuminate the darkness. An example in today's mindset, of how slow the speed of change is in the way we conceive of things, is the disconnection be-

tween economics and ecology (Capital is conserved and raw material – the planet's accumulated resource – is expenditure) a perfect instance of the snail's pace of conceptual development. And in the visual arts, is there an instant we can point to and say, «This changed everything about what we think can go on a canvas or what constitutes a work of art?» No, but we do so anyway, for historical convenience and because a story has to start somewhere. Really it is all chance and circumstance. Sometimes lone, individual voices will turn into a movement (when conditions allow) and isolated group endeavours may even become an established part of the culture they were once excluded from. Think of Pessoa and this congress.

Looking back from 2014 – one hundred years ago Pessoa invented his own world-wide community (of writers in the Portuguese language) and launched his virtual group of poets in Lisbon. It is also one hundred years since the first example of what came to be known as Conceptual Art was presented to the public in New York City..., unconnected events I am about to relate. Whether they have any relevance to our poet, Pessoa only knows!

In 1831, with Romanticism in full swing, Balzac took the concepts of Liberty, creative expression and the heroic artist to the furthest extremes he could imagine in his story of the artist, Maître Frenhofer, and his lost masterpiece, «La Belle Noiseuse». Balzac's story is set two hundred years in the past but really is about his contemporary concerns. In 1602 the young Nicholas Poussin is visiting the studio of the older artist Porbus when Frenhofer joins them and demonstrates his fantastic skill as an academic painter. He talks about the two separate systems of drawing and colour and tells them not forget, «la mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer». He goes on to admit that he has been working in secret for ten years on La Belle Noiseuse. Frenhofer is obsessed by the desire to represent purely elemental feminine beauty but lacking a suitable model he is unable to complete the work and has little hope of achieving his aim. Poussin persuades his lovely but reluctant girlfriend, Gillette, to pose for the old man and Frenhofer, inspired by her beauty, soon has the painting done. Full of nervous, excited anticipation Poussin and Porbus go to view the result. The curtain in front of the canvas is drawn back and..., they are horrified by what they see. Poussin is so horrified he has to turn and flee. What has he seen there to cause him to run in horror? Nothing but wall of paint, nothing recognisable as art, to them it is a chaos of colour, the only human feature they can make out is a foot, a lifeless foot in the corner of the canvas.

Balzac has Frenhofer go mad – authors before the modern era have to draw a moral, there can be no escape for offenders against any prevailing orthodoxy, and this is Balzac's variation on the theme of retribution – the artist suffers incomprehension, is punished by rejection, imprisoned in his genius, tortured by his failure. Frenhofer burns to death as his studio catches fire. All good Romantic stuff, I wonder though, could Balzac ever have anticipated that his book would become a talisman for future generations of artists? From about the 1850's onwards it became a reference point for young French artists in Paris. Cezanne, for one, identified himself strongly with Balzac's hero. Emile Bernard recounts a dinner with Cezanne in the 1890's, when, after they'd all been drinking and the subject of the conversation turned to the book the older artist jumped up from the table, standing and pointing, jabbing at his chest with his forefinger he repeated, «C'est moi, Frenhofer, c'est moi!»

Cezanne is central to this story. Pessoa would certainly have heard much about him. «Cezanne is the father of us all.» Matisse is often quoted as saying, Modern painting would have been very different without him. Braque and Picasso and countless other artists based their subsequent development on what he showed them. Pessoa was nineteen when Cezanne's revelatory, posthumous, retrospective exhibitions were held at the Petit Palais and Salon d'Automne in 1907. Four years later, as Chagall reported on his arrival from Russia, «Cubism is everywhere!» The reclusive Cezanne, whose desire to capture the truth of perception led him to unite the observation of nature with the permanence of classical composition. Cezanne, who solidified, simplified and unified the flat surface of brush strokes (the «wall of paint») with subject matter free of any moral message, was revered and mythologized by the younger generation of artists for his intellect, theories and integrity. His first one-man exhibition held in 1895 had revealed the breadth and extent of his work. Before that there were rumours that Cezanne might even be a fiction, fuelled in part by his departure from Paris in 1888 to work in Provence and also the thinly disguised portrait of him in Zola's novel, «L'Oeuvre» (The Masterpiece) published in 1886. Zola's book is a description of bohemian artistic life in Paris and charts the rise of Realism, Naturalism and Impressionism over the course of fifteen years up to 1870. Zola, who had grown up with Cezanne (together they had come to Paris to make a name for themselves) tells the story of a ground breaking artist unable to live up to his potential. Cezanne's character in this book, Claude Lantier, is a failure. He is such a failure that at the end of the book he hangs himself in despair in front of his unfinished masterpiece.

Zola professed ignorance of Balzac's *Chef d'oeuvre inconnu*. Be that as it may, the real Cezanne, the schoolboy always top of the class in every subject except art, where he was always given the lowest mark, Cezanne the seer, the artist at one with nature, the man who changed the face of painting, never had it easy, mocked by his fellow students at the Academie des Beaux-Arts, savaged by critics, ridiculed by the public, harassed as an old man (messages were left on his door step telling him to leave the town «he was dishonouring»). A diabetic in his later years, he died of pneumonia a few days after continuing to paint for two hours in the middle of a field during a thunderstorm and then collapsing in the road while walking home. He was 67.

Paris, drawing artists from all over the world, a symbol in everyone's mind, where Liberty is enshrined in its constitution – across Europe, by themselves, artists were working trying to develop new forms, new content, new concepts – but it was Paris that burned fiercest in their consciousness, where they could see what avant garde artists were doing and learn from them, where ambitions could be realised, where the air of liberty and freedom blew with less restraint than anywhere else on earth. As Strindberg said, «It's a place where free discussion is now possible». True, but the revolutionary French artists there see it differently, for them society is spiteful, artificial and hidebound. Bourgeois crowds come to «laugh like hyenas» at the displays of paintings of modern subjects by Manet, Pissarro, Degas, Monet, Renoir and their circle. Many artists only survive and are able to carry on through the financial support of enlightened art dealers such as Paul Durand-Ruel and Ambroise Vollard (who on more than one occasion were themselves on the verge of bankruptcy). Eventually, it is American buyers, in the 1880's, that enable the dealers to recoup their twenty-year investment. We are back around the time of Pessoa's birth again. The most successful art dealer in Paris at that time is Theo van Gogh. His brother Vincent arrives in 1887 and the following year, financed by Theo, he leaves Paris to start «The School of the South» in Arles with Paul Gauguin. We all, probably, know how that ended. Badly, with Vincent hacking off his own ear in remorse after the two of them had argued.

Before I move on from the year of Pessoa's birth, there is one more event which may have later played a part in Pessoa's formative period. At the Academie Julian in Paris in 1888, a few of the more rebellious students formed themselves into a group calling itself Les Nabis. Nabee, is the Hebrew and Arabic word for a prophet. They regarded themselves as initiates, The Prophets of Modern Art, devotees of a subjective art deeply rooted in the soul of the artist. Their leader was Paul Serusier, the fact that other members of the group included Edouard Vuillard, Maurice Denis and Pierre Bonnard, artists who subsequently estab-

lished themselves individually, probably accounts for the group's fame today, but until the Nabis were superseded by the Fauves in the early 1900's and then the Cubists after 1908, the group was a force in the Paris art world. One thing about Les Nabis which would have intrigued Pessoa is something which sat at the heart of their enterprise, an object which they derived their inspiration from, which they all acknowledged, for the rest of their lives, was key to their work – a little painting on the lid of a cigar box, they called *The Talisman*. It was private to the group, although, they made no secret of its existence, and when Les Nabis became well known, through the 1890's and into the 20th Century, *The Talisman* was referred to and talked about, but was never exhibited publicly, not until forty years after it was painted. Today, in reproduction, it is available for anyone to see, but then it was only known through the words quoted by Maurice Denis and repeated like a mantra, «A flat surface covered with colours assembled in a certain order».

We have to remember that back then the reproduction of paintings was expensive, rare and in monochrome. One of the reasons a manifesto was essential. Movements abounded, there were -isms popping up with dizzying frequency, Post-impressionism, Symbolism, Expressionism, Fauvism, Cubism, are only some of the better known ones. So when a well dressed, confident, young man turned up in the newspaper offices of *Le Figaro* in Paris in February 1909 with a manifesto already published in *La Gazzetta dell'Emilia*, who knew that there was no-one else but this Italian poet with «a smear of madness», Filippo Tommaso Marinetti behind it, that this was a one-man movement? It had yet to attract any followers but the outrageousness of its demands, rebelling against harmony and good taste, advocating the destruction of museums, glorifying modernity made it newsworthy. Futurism was born and the cult of speed, technology, youth, violence, the car, the aeroplane, fierce nationalism and the industrial city, continue to this day.

“O Homem que era Nada”*

António Feijó

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

RESUMO:

“A presumível impessoalidade de Pessoa é um mito crítico menor. Dois textos permitem, no seu enlace, expor decisivamente que assim é, como tentarei demonstrar.”

* Comunicação sem suporte escrito

Pseudónimos, Heterónimos e outras Figuras Literárias*

Patricio Ferrari

Universidade de Lisboa, Universidade de Brown e Estocolmo

RESUMO:

Visando evidenciar e discutir a relevância de Fernando Pessoa no cânone da literatura do século XX, esta apresentação foca-se na sua capacidade sem paralelo de se auto-outrar. Baseando-se em documentos publicados ou inéditos do espólio e da biblioteca particular do autor e ilustrando vários níveis do conceito-chave pessoano, o “heteronymismo”, a discussão centrar-se-á (1) na proliferação de nomes ficcionais, (2) na importância da leitura para a criação e (3) no papel de determinados paratextos.

* Comunicação sem suporte escrito

Transforma-se o Espectador no próprio Espectáculo: O Desassossego Fílmico de Fernando Pessoa

Joana Matos Frias

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa

*transforma-se o espectáculo
por fim
no próprio espectador
e habita agora
a fluidez do sangue:
cada imagem de fora,
presa ao fotograma que já foi,
de glóbulo em glóbulo se destrói.*

Carlos de Oliveira, «Cinema»

Embora se trate de uma muito humana humanidade, o realizador aproveita o erro para pedir as suas mais sentidas desculpas ao espectador, aqui e agora transformado em espectáculo.

João César Monteiro, *Branca de Neve*

Antes da divulgação dos argumentos inéditos que Fernando Pessoa concebeu «para filmes», graças ao trabalho de Patrick Quillier em *Courts-Métrages*, de 2007, e ao mais recente e mais completo *Argumentos para Filmes*, da responsabilidade de Patricio Ferrari e Cláudia J. Fischer, publicado em 2011, de que elementos dispunha o leitor avisado para poder avaliar a amplitude e a profundidade do possível interesse do escritor pelo cinema¹⁶⁴? O elemento mais explícito, decerto o mais conhecido, encontra-se numa famosa passagem da carta dirigida a José Régio em 1929, onde Pessoa se recusa a responder a um inquérito sobre cinema porque *não sabe o que pensa do cinema* – «Ao inquérito sobre cinema não responderei. Não sei o que penso do cinema» –, depois de ter sugerido dois meses antes que poderia ser Álvaro de Campos a enviar essa resposta: «Não sei se serei eu, se o Álvaro de Campos, se ambos, quem terá opiniões sobre o cinema. Alguma receberá, pode contar com isso» (Pessoa, 1999b, pp. 150-151). Se, por um lado, parece fazer sentido a ressalva de Ferrari e Fischer, segundo a qual seria preciso termos em conta que «o carácter peremptório e aparentemente definitivo dessa afirmação» se ameniza logo no início da frase seguinte, quando Pessoa acrescenta: «Aliás, prefiro não responder a inquéritos» (Ferrari e Fischer, 2011, p. 12)¹⁶⁵, é também importante notar que estamos em 1929, e não propriamente no dealbar do século, numa altura em que a arte cinematográfica tinha já atingido um apuramento decisivo – tendo já sofrido a polémica passagem para o sonoro em 1927 –, e numa época em que os artistas e pensadores mais importantes dos vários modernismos que verdadeiramente se interessaram pela nova manifestação artística haviam também já produzido uma série de textos críticos e teóricos que ainda hoje constituem o pensamento sobre cinema mais determinante da história da arte e da cultura do século XX. Mas talvez seja ainda mais fundamental sublinhar que o facto de Pessoa assumir – ou confessar – perante Régio que não tem um *pensamento sobre o cinema* se inscreve num processo bem mais sistemático e detectável ao longo de toda a sua obra, em que o enaltecimento da Literatura como arte suprema e de síntese o leva a ignorar intencional e explicitamente muitos dos outros campos artísticos, em particular o das artes visuais: se o cinema *nunca* aparece mencionado em qualquer inventário de artes a que o poeta proceda (Fernando Guerreiro chamou precisamente a atenção para o facto de Pessoa ter colocado o cinema «*fora* do campo da(s) arte(s), já que ele é encarado como um fenómeno *inestético*», como evidenciaria a declaração coligida em *Heróstrato*, «O artista inestético e o canalha triunfante transformaram-se em produtos característicos da nossa civilização»; cf. Pessoa, 2000b, p. 83 e

¹⁶⁴ Esta reflexão retoma e prolonga assumidamente o meu verbete «Cinema», incluído no *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* (2008: 162-167).

¹⁶⁵ Fernando Guerreiro questiona ainda o facto de Pessoa afirmar que não envia resposta ao inquérito «por motivos de ordem intelectual e inofensiva» (cf. GUERREIRO, 2011c, p. 185).

Guerreiro, 2011a)¹⁶⁶, com frequência Pessoa discursa por antífrase, recusando-se a pronunciar-se sobre campos alheios à Literatura, o que se torna particularmente flagrante ao longo da sua correspondência: mencionemos apenas, a título de exemplo, uma carta com destinatário não identificado onde Pessoa anuncia que excluirá «qualquer referência a todos os artistas que não sejam literatos, e isto pela simples razão de que nada sei das artes visuais, da música, da filosofia (que é a arte de imaginar universos falsos) nem técnica, nem profissionalmente» (Pessoa, 1999a, p. 229); uma outra endereçada a um editor inglês onde, mais provocatório, declara «não considero a escultura e a pintura como artes, se não apenas um perfeito trabalho de artesanato» (*idem*, p. 241), ou ainda uma missiva de 1933 dirigida ao pintor Julio, irmão de Régio, em que Pessoa se desculpa por não ter agradecido ao artista dois livros de desenhos que aquele lhe enviara, por nada saber «tecnicamente, criticamente, de qualquer arte que não seja a literatura» (Pessoa, 1999b, pp. 284-285)¹⁶⁷.

Com estas premissas, como se poderá então rever ou reperspectivar o interesse de Fernando Pessoa pelo cinema, que de certo modo a publicação dos dois volumes de argumentos para filmes vem redimensionar? Em 2007, Patrick Quillier divulgou quatro desses argumentos (escritos originalmente em francês e em inglês), a que vieram juntar-se os mais recentemente coligidos por Patricio Ferrari e Claudia Fischer, num total que perfaz sete¹⁶⁸. Em primeiro lugar, cumpre talvez sublinhar uma evidência: Pessoa escreveu esboços de *argumentos*, isto é, Pessoa interessou-se no plano da criação por aquilo que de facto o interessava: a possibilidade de uma nova configuração textual, ou seja, o que do cinema pudesse depender do plano verbal, ser constituído ou iniciado em palavras (e relembramos muito rapidamente o juízo de Bernardo Soares segundo o qual «Os campos são mais verdes no dizer-se do que no seu verdor»; Soares, 1998, p. 63). Aliás, numa boa parte destes documentos, em particular os escritos em inglês, do argumento encontra-se apenas a estrutura diegética, aquilo a que Aristóteles continuaria a chamar o *mito*, o enredo. Não há indicações específicas relativas a personagens, a entradas ou saídas de cena, a espaços ou tempos, a planos, a sequências dialógicas, etc.: na verdade, trata-se de esboços narrativos de carácter

166 N.B. Pessoa em 1916, numa resposta que não chegou a enviar a um inquérito: «Para a plebe da sensibilidade existem as artes vitais – a dança, o canto, e a representação teatral. Para a burguesia da sensibilidade existem as artes como a pintura, a escultura, a arquitectura, e, um pouco menos e intermédia, a música. Para a aristocracia da sensibilidade, existe apenas uma arte: a literatura, resumo de todas, transcendentalizando-as através da ideia» (PESSOA, 1966, pp. 123-124).

167 Fernando Guerreiro ressalta que nos fragmentos que compõem *Heróstrato*, Pessoa insiste que «Literature is the intellectual way of dispensing with all the other arts» (PESSOA, 2000b, p.162), que explicaria também o seu «alheamento do cinema – como, aliás, das ‘artes plásticas’ em geral» (GUERREIRO, 2011c, p. 198).

168 Na entrevista a Francisco Valente, Patricio Ferrari esclarece: «O livro tem um precedente editorial: a edição de Patrick Quillier com dois argumentos em francês, a língua de origem desses textos, e dois argumentos em tradução francesa, mas sem uma pretensão crítica ou de levantamento do espólio e da biblioteca de Pessoa.» Em *Argumentos para Filmes*, acrescenta: «os quatro argumentos em inglês são inéditos, pois dois deles estavam publicados em tradução francesa. Os que não estavam publicados são textos de acção. Aliás, Pessoa coloca no cabeçalho ‘thriller’, têm características de histórias de detectives» (*apud* VALENTE, 2011).

ficcional, que poderiam ser o ponto de partida de um conto, de uma novela ou de um romance (policial), conforme acentuou Francisco Valente na esteira de Ferrari, ao sublinhar que o facto de 5 dos 7 argumentos apresentarem «contornos próximos de um filme policial» é coerente com ser este «um dos contextos narrativos que mais interessava o poeta» (Valente, 2011. O que talvez explique também uma outra evidência, que de certa forma os títulos dos volumes publicados (Curtas-Metragens e Argumentos para Filmes) vêm temperar: os argumentos que Pessoa escreveu – apesar de os ter deixado arrumados sob o rótulo «film arguments»¹⁶⁹ – não se destinavam especificamente a serem argumentos para filmes, como fica bem claro em títulos como «Note for a silly thriller. | or for a film», «Note for a thriller, or film», «Half plan of play or film» e «The Three Floors. | (Scenario)». Opções ou hesitações que, no entender de Fernando Guerreiro (que assina o posfácio do volume *Argumentos para Filmes*), têm consequências decisivas na significação que devemos atribuir a estes documentos:

«Os quatro escritos em inglês, e possivelmente datados dos anos 30 [...], têm a particularidade de, pelo seu aparato para-textual, se situarem num espaço entre diferentes modalidades genológicas e de discurso: a “ficção” (“Note for a silly thriller”, “Note for a thriller”), o “teatro” (“Half plan of play”) e o cinema (com remissões nos quatro casos). Sintomático, enquanto marca morfológica dessa hesitação e/ou indiferenciação, o uso, nessas determinações capitulares de género (chamemos-lhes assim), das preposições or [ou] (“Note for a silly thriller// or for a film”, etc.) e if [se] (“if this be a <film> film, can be easilly visualized” [BNP/E3, 27/23-126]): o que, para lá da hesitação quanto ao “modo”/ “registo” destes textos – dado já em si interessante na própria medida em que manifesta uma ideia “não-autónoma”, impura, de cinema –, nos remete para uma sua concepção mais “recuada”, em tudo diferente daquela que encontramos nos autores da *Presença*¹⁷⁰.» (Guerreiro, 2011a)

Com efeito, se a disjuntiva entre *thriller e film* – acentuada graficamente no primeiro caso, uma vez que «Note for a silly thriller» está na primeira linha, em destaque e sublinhado, afastado do acrescento «or for a film» (*cf.* Pessoa, 2011, p. 37; embora seja importante notar que este é praticamente o único argumento em que Pessoa considera explicitamente a transposição do argumento para o cinema, ao sugerir que uma determinada cena poderá «ser tornado interessante através de uma sequência animada, o que, se isto vier a ser um filme, pode facilmente ser visualizado»; *idem*, p. 66) – parece significar que, no entender de

169 Conforme informa Ferrari: «Dentro dos muitos projectos do seu arquivo, Pessoa não deixou um título para a publicação de um livro sobre cinema, mas deixou os papéis arrumados sob o rótulo ‘film arguments’. Isso sugere que o fez para que alguns deles fossem comercializados» (*ibidem*).

170 Para uma reflexão aprofundada sobre a relação dos presencistas com o cinema, *cf.* o meu texto «Cine *presença*», *Leituras*, 12-13, nº esp. Presenças de *Presença*, Lisboa, Primavera-Outono de 2003.

Pessoa, um thriller não seria de modo algum, como de facto viria a ser, um género fílmico mas sim um subgénero narrativo, o certo é que, ao indistinguir a concepção de um argumento destinado a uma *peça* ou a um *filme*, Pessoa vem ainda tornar mais flagrante aquilo que admitiria perante Régio na carta a que se fez inicialmente referência: Pessoa não sabia, de facto, o que pensava sobre o cinema.

A luta entre o cinema e o teatro, nas primeiras décadas do século XX, foi certamente a luta mais complicada que o cinema viveu na sua tentativa de afirmação enquanto arte, e talvez tenha sido graças a ela, em primeira instância, que a especificidade estética de um e de outro se definiu com um rigor teórico e crítico que se mantém válido até hoje, e que o conceito de *imagem-movimento* proposto por Deleuze na esteira de Bergson lapidarmente resume. Mas Pessoa parece querer integrar-se no grupo de pensadores que, impotentes para reconstituírem a *differentia specifica* da arte cinematográfica face à encenação teatral, como fez José Régio com muita agudeza, vêem no cinema uma ameaça à sobrevivência do teatro, o que de resto fica totalmente claro num fragmento também divulgado por Ferrari e Fischer, onde Pessoa anotara: «Eliminação da pintura pela photographia; do theatro pelo cinematographo», bem como num dos argumentos originalmente em francês, onde se pode ler, na coluna da direita, «que se transforma em *representação teatral*» (*idem*, p. 75). Se a isto juntarmos os planos de Pessoa para a criação de uma empresa, a Cosmopolis, e de uma produtora de filmes, a Ecce Film, que teriam como finalidade quase única, na síntese de Patricio Ferrari, «oferecer cinema como arma de propaganda e levar Portugal para o estrangeiro» (*apud* Valente, 2011), isto é, que serviriam, nos termos do próprio poeta, como «centro de propaganda superior do paiz» ou «uma das maiores armas de propaganda que se pode imaginar» (Pessoa, 2011, p. 87), facilmente compreenderemos que, como sugeriu o crítico brasileiro Silviano Santiago em termos muito expressivos, «o cinema pegou Pessoa pelo calcanhar de aquiles» (Santiago, 2012).

Quer dizer: Pessoa reconheceu ao cinema potencialidades propagandísticas, e possibilidades financeiras (como o seu coetâneo Raul Leal, que em 1915 escrevera a Mário de Sá-Carneiro perguntando-lhe qual a possibilidade de ir para Paris «em mira de arranjar contrato para mímicas ou cinematógrafos»; *cf.* Júdice, s/d: p. 114¹⁷¹), mas nunca lhe reconheceu propriedades estéticas ou artísticas¹⁷², pois mesmo quando distingue criteriosamente o cinema soviético e o alemão do norte-americano hollywoodesco que produz «os homens ocos dos filmes» («film hollow men»; *cf.* Pessoa, 2000b, p. 83¹⁷³), fá-lo em tom de concessão e sem qualquer aprofundamento crítico, num registo muito longínquo do então efectivamente praticado pelos presencistas nos seus vários e rigorosos artigos sobre a cinematografia europeia da época: «À excepção dos alemães e dos russos, ainda ninguém conseguiu incutir no cinema algo de parecido com arte. Aí não é possível fazer a quadratura do círculo» («Except the Germans and the Russians, no one has as yet been able to put anything like art into the cinema. The circle cannot be square there»; *idem*, p. 84).¹⁷⁴ Não deixa de ser significativo, aliás, que em praticamente nenhum momento dos seus mesmo que breves apontamentos Pessoa tenha feito referência explícita e precisa a qualquer filme ou realizador em particular. Nomes, só de atrizes e de actores, com a excepção de Chaplin que, além de acumular as duas funções, é convocado em contexto pessoano por razões meramente decorativas, quase caricaturais: «A calva socrática, os olhos de corvo de Edgar Allan Poe, e um bigode risível, chaplinesco – eis a traços tão fortes como precisos a máscara de Fernando Pessoa» (Pessoa, 2000a, p. 496)¹⁷⁵.

É neste ponto preciso que devemos avaliar o significado do juízo dos organizadores de *Argumentos para Filmes*, quando ressalvam que «o que encontraram não basta para se ‘construir uma teoria’ da relação de Pessoa com o cinema», sublinhando que o escritor «não escreveu ensaios sobre o assunto, como António

171 *Cf.* a carta de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa, escrita de Paris quatro meses antes da sua morte, em que Sá-Carneiro desabafa: «Desolador e hilariante o caso do Dr. Leal. Respondi-lhe ontem pintando-lhe em negras cores a vida dos artistas franceses e dizendo-lhe que achava da mais grave imprudência a sua vinda aqui em mira de arranjar contrato para mímicas ou cinematógrafos.» (SÁ-CARNEIRO, 1959, p. 133)

172 Nos termos de Ferrari, «Pessoa acabou a defender o cinema russo e alemão, mas também tentou tentar fazer dinheiro com argumentos. Como sabemos, ele dizia que se contradizia constantemente, e julgo que não teria tido problemas em comercializar os argumentos ou sentir-se mal por não estar a ser um esteta ou artista» (*apud* VALENTE, 2011).

173 Na Introdução a *Argumentos para Filmes*, Patricio Ferrari e Claudia J. Fischer notam que, «[t]endo em consideração este desprezo que Pessoa manifesta relativamente aos actores do cinema de Hollywood, não deixa de surpreender a atenção que dedica (introduzindo-lhe alguns dados) à carta astrológica de Joan Crawford, publicada numa revista de astrologia que se encontra no seu espólio» (FERRARI e FISCHER, 2011, p. 18).

174 Ferrari e Fischer entendem mesmo que «[a] excepção que Pessoa [...] abre para os cinemas alemão e russo aponta, porém, para uma postura criteriosa que, possivelmente influenciada pelos seus colegas presencistas, o terá levado a não denegrir esta arte na sua totalidade» (*idem*, p. 22:). Silviano Santiago vai ainda mais longe, aludindo à «relação frustrada e frustrante do poeta genial com o cinema», que se manifestaria «nos títulos de filmes que constam dos diferentes recortes conservados por Pessoa ao longo de sua vida»: como assinala o crítico brasileiro, «74 dos filmes anunciados / criticados são americanos, 33 franceses, 10 alemães, 8 portugueses, etc. Todos são produções comerciais. Nenhuma alusão a *Un Chien Andalou*, de Buñuel/Dalí, ou a *Entr'acte*, de René Clair. *Ivan, o Terrível*, único filme soviético a comparecer, não pode ser o de Eisenstein, que é de 1944» (SANTIAGO, 2012).

175 N.B. NUNO JÚDICE (2005, p. 123): «não consigo pensar a sua poesia senão a preto e branco, como são os filmes de Charlot — e há qualquer coisa, em Pessoa, de chaplinesco (ele próprio, aliás, admirava esse realizador, tendo escrito algumas linhas a seu respeito)».

Ferro ou Casais Monteiro» e que portanto o volume de inéditos «demonstra que Pessoa se interessava pelo cinema, mas não que ‘se interessava imenso por cinema’» (apud Queirós, 2011)¹⁷⁶. Nisto, a natureza e a expressão do interesse manifestado por Pessoa não é de facto equiparável ao de uma grande parte dos modernistas seus contemporâneos, tanto no caso português (pensemos em António Ferro e Almada Negreiros, no tempo de *Orpheu*¹⁷⁷, e em quase todos os presentistas, com destaque para Régio e Casais Monteiro), como a nível internacional: recordemos, muito rapidamente, os nomes de Guillermo de la Torre e Ramón Gómez de la Serna, no modernismo espanhol, de Apollinaire ou Blaise Cendrars, no francófono, de De Amicis, Pirandello ou Marinetti, no italiano, de Kafka, no de língua alemã, de Maiakowski, no russo, de Ezra Pound, Gertrude Stein, H.D., Virginia Woolf, D. H. Lawrence ou Vachel Lindsay, no anglo-americano, e de João do Rio, Guilherme de Almeida, Alcântara Machado ou Mário de Andrade, no caso brasileiro. Não se trata apenas de encontrar referências explícitas ou léxico cinematográfico nas obras destes autores: trata-se, sim, de facilmente percebermos que todos eles problematizaram com muita celeridade as alterações estéticas que o cinema provocou no sistema das artes, tendo-lhe atribuído de imediato uma dimensão sincrética que lhes permitiu aproximá-lo das possibilidades quadrimensionais até então exclusivas da Literatura, e muito em particular da Poesia. Uma agudeza para os raros apenas, que terá permitido a João do Rio, por exemplo, anunciar logo em 1909, no volume de crónicas que intitulou *Cinematógrafo*, o aparecimento do *homo cinematographicus*, e comparar, em termos muito bergsonianos, o fluxo de imagens na mente com os processos de montagem do cinema, e que explica também que o primeiro número da *Klaxon* anunciasse, em Maio de 1922, pela voz de Mário de Andrade: «A cinematografia é a criação artística mais representativa da nossa época. É preciso observar-lhe a lição.»

A não produção de um pensamento sistemático sobre o cinema por parte de Pessoa, e a conseqüente não existência de qualquer discurso ensaístico de cunho reflexivo sobre esta matéria não inviabilizam, porém, a possibilidade crítica de lermos uma parte da sua obra à luz de alguns princípios reguladores da imagem cinematográfica (claro que Cesário também permite isto, o que nos conduziria à possibilidade de entender a imagem cinematográfica enquanto conceito tipológico e não histórico), como têm vindo a assinalar vários estudiosos, com destaque para Fernando Guerreiro e Rosa Maria Martelo. Enquanto Guerreiro,

176 O próprio Luís Miguel Queirós comenta que será «difícil defender, mesmo perante estas novas evidências, que a atenção de Pessoa pelo cinema suplantasse a que seria de esperar de qualquer cidadão europeu culto da época» (QUEIRÓS, 2011).

177 Fernando Guerreiro lembra que «[a]ssim como *Orpheu*, segundo Fernando Pessoa ou Almada Negreiros, constituiu mais um somatório de ‘individualidades’ do que um ‘grupo’, também não há uma posição comum dos autores de *Orpheu* sobre o cinema – nem este é explicitamente encarado como um elemento marcante (tanto no plano cultural/social como no formal) das suas ‘estéticas’ pessoais entre 1913 e 1920» (GUERREIRO, 2011c, p. 189).

nos estudos exaustivos que dedicou ao assunto, defende que, «se Pessoa não se refere desenvolvidamente ao cinema [...], a sua percepção do real e da situação da escrita (arte) face a ele é, pensamo-lo, *cinematográfica*» (Guerreiro, 2011c, pp. 198-199), já Rosa Maria Martelo, num ensaio recente e muito decisivo, obriga-nos a regressar aos ensaios pessoais de 1912, e a reler a passagem onde, em «A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico», o poeta caracteriza a «poesia objectiva» com base nos princípios da *nitidez*, da *plasticidade* e da *imaginação* (conceitos muito próximos dos que, pela mesma época, estariam na base da apresentação da poética imagista por T. E. Hulme e Ezra Pound), entendendo a última enquanto processo de «pensar e sentir *por imagens*» – esse processo que estará na base do processo meditativo que compõe a identidade de Bernardo Soares: «Assim sou. Quando quero pensar, vejo» (Soares, 1998, p. 92) –, e atribuindo-lhe como efeitos a *rapidez* e o *deslumbramento* (Martelo, 2012, p. 44). Ora, como salienta Rosa Maria Martelo, ao determinar o que falta fazer no domínio da criação poética em língua portuguesa, Pessoa situa a falha justamente «no plano da imagem, ou melhor, no plano do fluxo das imagens e da sua fluência, que deverá atingir uma rapidez até então desconhecida» (*idem*, pp. 46-47)¹⁷⁸. Prenúncio que, ainda no entender da ensaísta, vem abrir o lugar da existência de Álvaro de Campos no poetodrama pessoal, ao mesmo tempo que inscreve a meditação de Pessoa no âmbito mais alargado de toda a reflexão estética vanguardista, de cunho futurista, que pelo mundo fora quis ancorar no valor da velocidade a singularidade histórica do momento¹⁷⁹.

178 Por esses anos, na verdade, a metalinguagem pessoal anda sempre muito próxima disto: em carta a Jaime Cortesão de 22 de Janeiro de 1913, Pessoa defende que «a construtividade poética parte de uma faculdade qualquer, *dinâmica* de essência», e, dirigindo-se a Teixeira de Pascoas a 5 de Janeiro de 1914, declara dizer-lhe «tudo por *imagens* e *metáforas*, e estas são a moeda falsa da inteligência» (PESSOA, 1999a, pp. 74 e 106; sublinhados meus).

179 Embora seja importante referir que, como em quase tudo, a atitude de Pessoa perante a velocidade é altamente paradoxal, como se depreende do juízo que tece sobre os actores de Hollywood, ao colocar «sintomaticamente no mesmo plano de idiotice actores de cinema — como Mary Pickford e Rudolph Valentino — e viciados da velocidade, como Henry Segrave, célebre corredor de automóveis e de barcos a motor que acabara de falecer na sequência de um acidente quando procurava bater um recorde de velocidade» (FERRARI e FISCHER, 2011, p. 18). Ferrari e Fischer adiantam que «A ideia da associação entre estrelas de cinema e viciados da velocidade, tal como corredores de automóveis e de barcos a motor, poderá ter-lhe sido sugerida por G. K. Chesterton, no seu ensaio *On the Movies*, incluído num volume adquirido por Pessoa depois de 1928 e ainda presente na sua biblioteca particular (cf. anexo 1). Residindo numa acérrima crítica ao cinema americano pelo seu recurso a uma exorbitante e descabida aceleração que obnubila o próprio objecto de representação, este ensaio estabelece o paralelo entre o corredor motorizado e o artista cinematográfico que, na sua grosseira percepção do movimento, se assemelham ao homem em estado ébrio: ‘As the drunkard is the man who does not understand the delicate and exquisite moment when he is moderately and reasonably drunk, so the motorist and the motion-picture artist are people who do not understand the divine and dizzy moment when they really feel that things are moving’ (Chesterton, 1929, p. 67). Ao extravasar uma capacidade perceptiva do homem, a excessiva velocidade constatada aos olhos de Chesterton no cinema da actualidade, promove assim um gesto autofágico que se dilui num vazio de vacuidade (‘void of vanity and emptiness’), ironica e inconscientemente reconhecido por quem se entrega à dita aceleração: ‘there is an unintentional truth in the exclamation of the radiant ass who declares that his new car is simply stunning. If speed can thus devour itself in real life, it need not be said that on the accelerated cinema it swallows itself alive [...]’ (1929, p. 68). A parcimónia de Pessoa em sublinhados neste livro (quatro, ao todo) leva-nos a destacar a única frase que sublinhou neste ensaio, aquela em que o autor conclui que, neste processo de exagerada aceleração, o cinema ‘merely extinguishes the man and exposes the machine’ (1929, p. 69). Se o paralelo entre o pobre recordista em velocidade motorizada, cuja ambição conduz ao autoaniquilamento, e o estúpido actor de cinema parecem claramente dialogar com esta leitura de um autor que mereceu uma considerável atenção de Pessoa, o que este sublinha é a tese da maquinização do homem por via do cinema da época, maquinização esta que, no fragmento citado de *Erostratus*, se parece inevitavelmente reproduzir na vida das cidades, onde qualquer escritório ‘throws out at lunch time young men as good-looking as the film hollow men’» (*idem*, pp. 19-21).

Não é portanto por acaso que Álvaro de Campos é o único dos heterónimos, a par do não-heterónimo Bernardo Soares, em cuja obra poética é possível encontrarmos algumas – mas mesmo assim não muitas – marcas explícitas da meta-linguagem cinematográfica (como não foi consequentemente por acaso que Pessoa chegou a indicá-lo a Régio para responder ao dito inquérito sobre cinema)¹⁸⁰. Ao fazê-lo, Campos vem contrariar com um único gesto a fenomenologia da visão que o olhar nu e desarmado do mestre Caeiro propunha – ao gerar as suas imagens «de uma frescura que nos arranca a tudo quanto em nós se acumula de civilizado e nos torna a qualquer coisa do que, não sabendo onde nem como, perdemos», nas palavras de Pessoa –, bem como o repúdio por parte do próprio Pessoa perante a mediação da máquina que as câmaras fotográfica e cinematográfica haviam imposto ao Homem. Campos alude assim à «cinematografia das horas representadas / por actores» (Campos, 1980, p. 22), numa composição em que a perspectiva cinematográfica, antes de ser explicitamente mencionada, é sugerida em termos muito reveladores, que parecem antecipar os termos de Carlos de Oliveira nos versos citados em epígrafe:

«[...]

De que te serve o quadro sucessivo das imagens externas

A que chamamos o mundo?

A cinematografia das horas representadas

Por actores de convenções e poses determinadas,

O circo polícromo do nosso dinamismo sem fim?

[...]»

Significativamente, trata-se de um poema que de vanguardista ou futurista pouco ou nada tem, aproximando-se antes, no tema e no tom, do pendor meditativo decadentista de alguns outros textos de Campos, como os dois excertos de odes ou «Aniversário». Mas aqui, a solicitação do cinema cumpre dois efeitos de sentido:

iv. a partir dele, Campos configura o motivo da «passagem das horas», aliando assim a sucessão das imagens fílmicas ao fluxo temporal vivenciado pelo ser-para-a-morte, o que vai totalmente ao encontro da síntese poemática de Carlos de Oliveira, quando apresenta «Cada imagem de fora / presa ao fotograma que já foi»: trata-se, no fundo, da procura de resolução por analogia do confronto entre a experiência do tempo quantitativo do mundo e a vivência do tempo qualitativo pela consciência do sujeito («Que coisa [...] é

180 Tal como assinalam Ferrari e Fischer: «Não nos espantará o facto de lhe ter ocorrido o engenheiro Álvaro de Campos como o heterónimo que melhor poderia contribuir com uma opinião sobre o cinema, tendo em consideração que o tom apologético dos tempos modernos, das invenções e das máquinas inerente à sua poesia se pode revelar como enquadramento perfeito para uma exaltação da arte cinematográfica. A associação espontânea do próprio Pessoa entre o cinema e Campos passará naturalmente por aí, mas também pelo facto de este heterónimo ser o único que nos seus versos faz referência à cinematografia em si ou aos seus subprodutos na sociedade» (*idem*, p. 14).

esta que nos mede sem medida e nos mata sem ser?», interroga-se Bernardo Soares; *cf.* 2008, p. 322), o que poderia conduzir-nos a um longo excurso sobre os modos de coexistência tensional entre os processos de percepção e de presentificação que estes versos necessariamente suscitam (e o excurso teria como base, naturalmente, o princípio husserliano segundo o qual a diferença entre percepção – apresentação – e phantasia ou recordação – presentificação – se enraíza em última instância na consciência íntima do tempo; *cf.* Marbach in Husserl, 2002, p. 8), e sobre a forma como esses processos implicam sempre uma representação em imagem, como bem constata Bernardo Soares quando descreve Vasques com «os seus olhos a pensar para dentro coisas de fora» (Soares, 2008, p. 52);

v. ao mesmo tempo, Campos dá expressão inovadora a um dos motivos mais tipicamente pessoanos, o do carácter artificial do mundo exterior à consciência, que aliás virá a ser reforçado pela referência ao Hamlet de «all the world is a stage» uns versos à frente («Tens, como Hamlet, o pavor do desconhecido? / Mas o que é conhecido? O que é que tu conheces, / Para que chames desconhecido a qualquer coisa em especial?»; Campos, 1980, p. 25)¹⁸¹, e que se associará ao problema do desdobramento e do estranhamento de si, flagrante no verso «Eu o abstracto, eu o projectado num écran», de um outro poema (*idem*, p. 113),¹⁸² onde a referência ao ecrã, em atmosfera especular e especulativa, acompanha campos lexicais muito sugestivamente dominados por «reflexos», «focos» e «fantasmas» (*ibidem*)¹⁸³, dando forma ao princípio de Bernardo Soares segundo o qual «nos constituímos nossos próprios espectadores activos» (Soares, 2008, p. 55), isto é, segundo o qual, na paráfrase-paródia de César Monteiro, se transforma o espectador em espectáculo:

«Perco-me, por isso, às vezes, numa imaginação fútil de que espécie de gente se-rei para os que me vêem, como é a minha voz, que tipo de figura deixo escrita na memória involuntária dos outros, de que maneira os meus gestos, as minhas pa-

181 N.B. GUERREIRO, 2011a: «Encarado como uma espécie de gruta de Platão (*República*, VII) trazida cá para fora e assim invertida e desconsagrada (degradada), o cinema é aí apresentado como uma prática diabólica de (re)produção de simulacros (os seus espectadores seriam 'speed dopers' [160]), acentuando-se deste modo o carácter 2D (bidimensional) da Imagem cinematográfica (onde os actores ou as personagens se veriam sempre reduzidos ao estatuto *flat* de 'film cardboards' [*ibid.*]). No cinema ter-se-ia assim sempre *cópias* desprovidas de ser: aura (do actor diz-se que a sua imagem, 'poor picture', 'is inferior in every human quality, superficial or not' [161]) e nunca os 'originais' ('We do not even admire beauty: we admire but the translation of it' [160]).» Guerreiro lembra ainda o passo do *Livro do Desassossego* em que se refere «essa mesma oposição (ontológica) entre um 'interior': cheio e um 'exterior': vazio, enquadrada no âmbito da crítica do princípio de *reproduzibilidade técnica e industrial* (fono ou cinematográfica) do real (Benjamin): 'Se eu fosse actor prolongado de cinema, ou gravasse em discos audíveis a minha voz alta, estou certo que do mesmo modo ficaria longe de saber o que sou do lado de lá, pois, queira o que queira, grave-se o que do homem se grave, *estou sempre aqui dentro*, na quinta de muros altos da minha consciência de mim'».

182 A título de curiosidade, lembremos que existem informações documentais de que a 5 de Maio de 1922 terá estreado no Olympia do Porto *Como se Faz Uma Fita Cinematográfica*, de Mr. Bodiner, onde se anunciava que «Todos os espectadores serão cinegrafados e no dia seguinte, se verão no écran».

183 Numa sugestão muito aguda, Guerreiro observa, a propósito do *Livro do Desassossego*: «num universo de simulacros, o 'outro' ou a 'vida exterior', mais do que um 'espelho' (passivo), funciona como um *ecrã de cinema* (o lugar de projecção de um reflexo movente arrastado e *flou*) que, ao *objectivar* as imagens, permite o desdobramento e a reflexão (nos dois sentidos do termo, o especular e o meditativo), dos indivíduos que passam a *viver das e nas imagens* – de si e/ou dos outros ('e assim, em imagens sucessivas em que me descrevo [...] vou ficando mais nas imagens do que em mim' [I, 241]) –, que se projectam no grande cinema (e simultaneamente 'décor', bastidor de rodagem) do mundo ('Aquilo a que assisto é um espectáculo com outro cenário. E aquilo a que assisto sou eu' [I, 24])» (GUERREIRO, 2011c, p. 206).

lavras, a minha vida aparente, se gravam nas retinas da interpretação alheia. Não consegui nunca ver-me de fora. Não há espelho que nos dê a nós como foras, porque não há espelho que nos tire de nós mesmos. Era precisa outra alma, outra colocação do olhar e do pensar. Se eu fosse actor prolongado de cinema, ou gravasse em discos audíveis a minha voz alta, estou certo que do mesmo modo ficaria longe de saber o que sou do lado de lá, pois, queira o que queira, grave-se o que de mim de grave, estou sempre aqui dentro, na quinta de muros altos da minha consciência de mim. (*Idem*, p. 313.)

[...]

Sem querer, sinto que tenho estado a pensar na minha vida. Não dei por isso, mas assim foi. Julguei que somente via e ouvia, que não era mais, em todo este meu percurso ocioso, que um reflexor de imagens dadas, um biombo branco onde a realidade projecta cores e luz em vez de sombras.» (*Idem*, p. 403.)

Quer dizer que, na verdade, com aqueles versos e sua cinematografia, o que Álvaro de Campos de facto leva a cabo é uma reconstituição muito invulgar dos dois mais decisivos formantes do pensamento artístico maneirista ou barroco (mesmo não sendo ele o heterónimo leitor de Vieira), que Jean Rousset lapidarmente sintetizou no seu título *Circe e o Pavão: a (auto)metamorfose e a exibição* que o tempo e o espectáculo pressupõem, isto é, a inconstância e o disfarce, a mudança e a máscara, ou, muito simplesmente e em toda a sua literalidade: o *trompe l'oeil*.

Bastante distinto é, por outro lado, o contexto poemático em que podemos encontrar o verso «Rua pelo meu monóculo em círculos de cinematógrafo pequeno» (Campos, 1980, p. 238): trata-se, agora sim, da verdadeira «Passagem das horas». A par das odes, «Passagem das horas» é porventura o texto de Campos onde a volúpia da velocidade se faz sentir com mais vigor, parecendo contrariar o juízo de Pessoa que em *Heróstrato* estipula que «a velocidade dos veículos retirou a velocidade às nossas almas» (2000b, p. 82): a volúpia dá-se a sentir nas alusões explícitas, naturalmente, em versos como «Numa velocidade crescente, insistente, violenta» (Campos, 1980, p. 236), mas sobretudo na execução rítmica – concretizando o lema de Ricardo Reis, «Na prosa o ritmo existe; na poesia o ritmo é» (Caeiro, 1994, p. 276) –, cuja progressão é mesmo «crescente, insistente, violenta», a ponto de a aceleração do discurso parecer encaminhar-se no sentido da desagregação do seu próprio enunciador, num processo muito afim daquele que Paulo Virilio virá a qualificar como de «picnolepsia» na sua *Estética da Desaparição*, e que consiste numa espécie de estado epilético da consciência produzido pela velocidade, ou na invenção da consciência pelo sujeito através da sua própria ausência (Virilio, 1989, *passim*). É no seio desta quase-desapari-

ção que o poeta, em situação vertiginosa e alucinatória, assume a sua «visão estriada» e, em registo futurista, a exprime isomorficamente no discurso, suprimindo todos os conectores gramaticais e de pontuação, e construindo a sucessão dos versos por montagem¹⁸⁴:

«[...]

Rumor tráfego carroça comboio carros eu sinto sol rua,

Aros caixotes *trolley* loja rua *vitruvianas* saia olhos

Rapidamente calhas carroças caixotes rua atravessar rua

Passeio lojistas “perdão” rua

Rua a passear por mim a passear pela rua por mim

Tudo espelhos as lojas de cá dentro das lojas de lá

A velocidade dos carros ao contrário nos espelhos oblíquos das montras,

O chão no ar o sol por baixo dos pés rua regas flores no cesto rua

O meu passado rua estremece *camion* rua não me recordo rua

Eu de cabeça pra baixo no centro da minha consciência de mim

Rua sem poder encontrar uma sensação só de cada vez rua

Rua pra trás e pra diante debaixo dos meus pés

Rua em X em Y em Z por dentro dos meus braços

Rua pelo meu monóculo em círculos de cinematógrafo pequeno,

Caleidoscópico em curvas iriadas nítidas rua.

Bebedeira da rua e de sentir ver ouvir tudo ao mesmo tempo. [...]

Depois de lidos estes versos, parece fazer ainda mais sentido a convocação de Virilio, quando o filósofo observa que «os acasos técnicos recrearam as circunstâncias dessincronizantes da crise picnoléptica», ao comentar uma história em que Méliès conta que, ao captar umas imagens de Paris, a câmara bloqueou e provocou uma ligeira interrupção, resultando o corte forçado numa espécie de espectáculo de transfiguração dos seres e dos objectos, com a passagem de um autocarro a carro fúnebre, ou de homens a mulheres, por exemplo (Virilio, 1989,

184 Silvano Santiago comenta, a propósito disto mesmo: «Desenvolvida aqui e ali na escrita poética de Pessoa, a sintaxe de inspiração cinematográfica teria origem indireta na apreciação do filme como manifestação de nova linguagem dramática. No fundo, a sintaxe fragmentada de Pessoa deriva das “palavras em liberdade” e da “imaginação sem fios”, preconizadas por Filippo Marinetti no Manifesto técnico da literatura futurista (1912). É inegável que muitas das teses desenvolvidas pelo sensacionismo, movimento literário de inspiração futurista de que é figura maior o heterónimo Álvaro de Campos, propõem uma linguagem ajustada tanto ao “agitar-se do teclado de um piano mecânico” quanto, no filme, à “dança de um objeto que se divide e se recompõe sem a intervenção humana”.» (SANTIAGO, 2012.)

185 Fazem aqui todo o sentido as considerações de Rosa Maria Martelo no ensaio «Poesia: imagem, cinema» (MARTELO, 2012, pp. 35-37): «O interesse da poesia de tradição moderna pelo cinema vem, certamente, da sua determinação em explorar os nexos metafóricos, a virtualidade, a proliferação e a permuta das imagens; mas também vem da busca de concretude e velocidade (da exploração de relações metonímicas, da ‘montagem’). É esta segunda vertente que vemos ilustrada num poema de Álvaro de Campos [...], ‘Autoscopia II – Carnaval’, no qual as ruas são descritas como ‘Fitas de cinema correndo sempre’ [...], descrição que podemos ver desenvolvida num excerto de ‘Passagem das Horas’ [...]. Nestes versos, Pessoa não anda longe de algumas das razões que levaram muitos poetas do início do século XX a interessarem-se pelo cinema. E isto porque a questão da fluência das imagens, do seu ritmo e montagem, interessa ao olhar de Álvaro de Campos.» Ferrari e Fischer especificam: «A insistência na velocidade e na vertigem, por um lado, e a multiplicidade das sensações, por outro, remetem evidentemente para as estéticas futurista e sensacionista de que está imbuída a poética de Álvaro de Campos, mas estas, por sua vez, jogam aqui com o tópos da brevidade, da rapidez e da vertigem também verbalizadas no discurso vigente sobre cinema.» (FERRARI e FISCHER, 2011, p. 16.)

pp. 18-19). No poema, os «círculos de cinematógrafo pequeno» vêm assim representar o processo de aceleração centrípeta vivenciado pelo sujeito, intensificando o núcleo de sugestões sensacionistas¹⁸⁶, muito à semelhança do «cinematógrafo cerebral» imaginado por De Amicis no conto homónimo (1906-1907)¹⁸⁷, e promovendo a identificação do olhar com a câmara¹⁸⁸. Campos ainda reforça esta rede analógica, ao visitar com grande subtileza o pressuposto científico-tecnológico que está na base da criação da *objectiva* e da descoberta da *câmara escura*: a projecção invertida das imagens na retina («a velocidade dos carros ao contrário nos espelhos»), que cumpre ao cérebro re-inverter/reconverter («eu de cabeça pra baixo»)¹⁸⁹. Pelo que, nesta sequência de versos, a imagem-movimento mais originária se cumpre nas suas duas vertentes elementares: por montagem, dada ao nível da forma da expressão, e pelos movimentos de câmara, dados ao nível da forma do conteúdo. O que só nos pode levar a uma conclusão e a um avanço:

- i. a conclusão: ao contrário de Fernando Pessoa, em nenhum momento Álvaro de Campos teria equacionado a possibilidade de o cinema competir com o teatro ou ameaçar a sua sobrevivência, pois em 1916 – mais de uma década antes de Vertov apresentar a expressão máxima do seu cine-olho em *O Homem da Câmara de Filmar* (1929) – Campos já sabia com toda a clareza o que distinguia irrevogavelmente as duas expressões artísticas;
- o avanço: ao convocar o cinematógrafo no centro de uma experiência de contornos alucinatórios, Campos funde as três funções do aparelho (de filmagem, de revelação e de projecção) e, ao fazê-lo, atribui ao cinema propriedades de mediação onírica que parecem revelar-se fundamentais para os argumentos em língua francesa que o ortónimo escreve, o que lhe tem valido a aproximação crítica à cinematografia surrealista, nomeadamente à de Buñuel¹⁹⁰. Aliás, exactamente nesse ano de 1916 que viu dar à luz «Passagem das horas», Pessoa escrevia à sua Tia Anica, contando-lhe que estava «desenvolvendo qualidades de *mé-*

186 Fernando Guerreiro lembra que o mais interessante «do ponto de vista da relação com o cinema» é justamente a «atribuição ao Sensacionismo, por Pessoa, de uma 4ª Dimensão: 'O sensacionismo é a arte das quatro dimensões'». (GUERREIRO, 2011c, p.187.)

187 Conforme assinalam Banda e Moure a propósito da ficção de De Amicis, «Mesmo se a palavra *Cinematógrafo* só é utilizada aqui de forma metafórica, ela sugere a intuição precoce de uma analogia entre os mecanismos do sonho, da linguagem interior e os da máquina cinema» (BANDA e MOURE, 2008, p. 128). Ferrari e Fischer entendem justamente que na poesia de Álvaro de Campos «um estado de sonambulismo ou de embriaguez na cidade é identificado com uma percepção cinematográfica do mundo». (FERRARI e FISCHER, 2011, p. 23.)

188 No seu estudo «Futurismo e cinema – a 4D do cinema», Fernando Guerreiro observa que, ao postular-se esta identificação do olhar com a câmara (e lembra que Jean Epstein, em *L'Intelligence d'Une Machine*, de 1947, a definirá como «un cerveau de métal», «une machine à penser» que produziria «une pensée mécanique»), se liberta o cineasta «da 'obrigação' (desde a *Poética* de Aristóteles como que inscrita na 'natureza humana') da *mimese*, valorizando-se, pelo contrário, a dimensão mental (nerológica) ou espiritual do cinema, o que conduzia à aproximação da sua actividade do funcionamento do pensamento (Bergson)». (GUERREIRO, 2011b, p. 3.)

189 O princípio não é muito diferente do que encontraremos no fragmento 12 do *Livro do Desassossego* (SOARES, 2008, p. 54): «Desenrolo-me como uma meada multicolor, ou faço comigo figuras de cordel, como as que se tecem nas mãos espetadas e se passam de umas crianças para as outras. Cuido só de que o polegar não falhe o laço que lhe compete. Depois viro a mão e a imagem fica diferente. E recomeço.»

190 Patrick Quillier qualificou-os de imediato como objectos «cinématoniriques», aludindo à sua tonalidade «surrealizante» (QUILLIER, 2007, pp. 18-19), que Guerreiro aproximará explicitamente da estética de Buñuel e Dalí em *Un Chien Andalou* (GUERREIRO, 2011c, p. 208).

dium vidente» através de processos de «visão astral» e de «visão etérica», descrevendo a sua ainda imperfeita visão astral nos seguintes termos: «às vezes, de noite, fecho os olhos e há uma sucessão de pequenos quadros, muito rápidos, muito nítidos (tão nítidos como qualquer coisa do mundo exterior)» (Pessoa, 1999a, p. 217; se quisermos ir mais longe, lembremos ainda que, numa carta dirigida a Tomás Ribeiro Colaço cerca de um mês antes da sua morte, Pessoa confessará: «Tenho-me sentido uma espécie de filme psíquico de uma manual de psiquiatria, secção psiconevroses»; Pessoa, 1999b, p. 355). Assim, não admira que na prosa inquieta de Bernardo Soares, possamos ler, num contexto de ambiente muito semelhante ao de «Passagem das horas»: «E então, em plena vida, é que o sonho tem grandes cinemas. Desço uma rua irreal da Baixa e a realidade das vidas que não são ata-me, com carinho, a cabeça num trapo branco de reminiscências falsas» (1998, p. 136).

O princípio temático não é novo: como tantos outros, Bernardo Soares e Álvaro de Campos (também em «Autoscopia II – Carnaval», onde menciona as «fitas de cinema correndo sempre», no meio das ruas cheias, dos automóveis e dos veículos) enunciam o vínculo que desde muito cedo ligou as possibilidades filmicas à experiência vertiginosa da cidade e do homem na multidão, bem patente em obras-primas do cinema da época como a já mencionada de Vertov, *Manhatta'* de Charles Sheeler e Paul Strand, *Berlim, Sinfonia de uma Cidade* de W. Ruttmann, ou *Douro, Faina Fluvial* de Manoel de Oliveira. O que aqui se torna realmente desconcertante é a formulação «em plena vida, é que o sonho tem grandes cinemas», que parece prestar-se a um exercício de pendor potencial: «em pleno sonho, é que a vida tem grandes cinemas» faria tanto sentido como o que lá está, ou como «em pleno cinema, é que a vida tem grandes sonhos», e assim sucessivamente. Quer dizer, Bernardo Soares gera um desassossego sintáctico que intencionalmente indistingue as fronteiras entre a vida, o sonho e o cinema, ou seja, entre os actos de *percepção*, de *presentificação* e de *representação*.

Não tenho, aqui e agora, oportunidade ou espaço para fazer uma leitura atenta e uma análise cuidada dos vários modos em que «a presença *enformante* do cinema» se faz sentir nesta obra por montagem que é o *Livro do Desassossego*. Fernando Guerreiro já o fez com todo o detalhe, no seu estudo «O cinema de *Orpheu*», depois de Fernando Cabral Martins ter evocado Eisenstein para sugerir que a história da edição do *Livro* começou com a criação de «uma linha de 'montagem de atracções' à maneira do cinema» por Jacinto do Prado Coelho (Martins, 2000, p. 220). Mas entendo que o princípio e o fim dessa leitura terão de passar obrigatoriamente pelo «amante visual» que Caeiro nunca poderia ter sido: esse a quem encanta o «sonho puro», que nada mais quer da vida «senão o assistir a ela», e que precisa que haja sempre, para assegurar o seu lugar de «es-

pectador irónico» de si mesmo (Soares, 2008, p. 199), «um vidro»: o vidro do monóculo que foca, da janela que enquadra, da câmara que capta ou do projector que exhibe, desde que seja um «um vidro sempre muito claro», que consiga apenas o mesmo que aquele «olhar que me mostra, claro a negro no espelho do poço alto, meu próprio rosto que me contempla contemplá-lo» (*idem*, p. 201).

Referências Bibliográficas

BANDA, Daniel e MOURE, José (org.). *Le Cinéma: Naissance d'Un Art*. Paris: Flammarion, 2008.

CAEIRO, Alberto. *Poemas Completos de Alberto Caetano*. Lisboa: Presença, 1994.

CAMPOS, Álvaro de. *Poesias*. Lisboa: Ática, 1980.

DOUANE, Mary Ann. *The Emergence of Cinematic Time*, Cambridge|Londres: Harvard University Press, 2002.

FERRARI, Patricio e FISCHER, Claudia J. *Introdução a Fernando Pessoa, Argumentos para Filmes*. Lisboa: Ática, 2011.

GIL, José. *Cansaço, Tédio, Desassossego*. Lisboa: Relógio d'Água, 2013.

GUERREIRO, Fernando. «Ecce filmes», posfácio a *Fernando Pessoa, Argumentos para Filmes*, Lisboa: Ática, 2011.

GUERREIRO, Fernando, «Futurismo e cinema: a 4D do cinema», 2011 http://www.lyracompoetics.org/userfiles/file/Futurismo_e_Cinema_Fernando_Guerreiro_Cordas_da_Lyra.pdf

GUERREIRO, Fernando, «O cinema de Orpheu», in *Central de Poesia: A Recepção de Fernando Pessoa nos Anos 40*, Lisboa, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, 2011.

HUSSERL, Edmund. «Phantasia, Conscience d'Image, Souvenir: De la Phénoménologie des Présentifications Intuitives. Textes Posthumes (1898-1925)» (Husserliana XXIII: Phantasie; Bildbewusstsein, Erinnerung, 1980), Grenoble: Jérôme Million, 2002.

JÚDICE, Nuno (s/d). *A Era do «Orpheu»*, Lisboa: Teorema.

JÚDICE, Nuno. «Cores a preto e branco», in *A Viagem das Palavras: Estudo sobre Poesia*, Lisboa: Colibri, 2005.

MARBACH, Eduard. Introd. a Husserl, Edmund. *Phantasia, Conscience d'Image, Souvenir: De la Phénoménologie des Présentifications Intuitives. Textes Posthumes (1898-1925)* (Husserliana XXIII: Phantasie; Bildbewusstsein, Erinnerung, 1980), Grenoble: Jérôme Million, 2002.

MARTELO, Rosa Maria. *O Cinema da Poesia*. Lisboa: Documenta, 2012.

MARTINS, Fernando Cabral. «Editar Bernardo Soares», *Colóquio/Letras*, 155-156, Lisboa: Janeiro, 2000.

MARTINS, Fernando Cabral (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Ed. George Rudolf Lind e Jacinto Prado Coelho, Lisboa: Ática, 1966.

PESSOA, Fernando. *Correspondência 1905-1922*. Ed. Manuela Parreira da Silva, Assírio & Alvim, 1999.

PESSOA, Fernando. *Correspondência 1923-1935*. Ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

PESSOA, Fernando. «Entrevista sobre Mensagem», *Diário de Lisboa*, 14 de Dezembro de 1934, in *Crítica: Ensaios, Artigos e Entrevistas*, ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

PESSOA, Fernando. *Heróstrato*. Ed. Richard Zenith, Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

PESSOA, Fernando. *Argumentos para Filmes*. Ed. Patricio Ferrari e Claudia Fischer, Lisboa: Ática, 2011.

QUEIRÓS, Luís Miguel. «Pessoa interessou-se pelo cinema?», *Público/Ípsilon*, Lisboa: 12 de Julho, 2011.

QUILLIER, Patrick. *Courts-Métrages: Quatre Arguments pour le Cinématographe*. Paris: Michel Chandeigne, 2007.

RIO, João. *Cinematographo: Cronicas Cariocas*. Porto: Livraria Chardron, Lello & Irmão, 1909.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Cartas a Fernando Pessoa*. Vol. II, Lisboa: Ática, 1959.

SANTIAGO, Silviano. «Fernando Pessoa e o cinema», *O Estado de S. Paulo*, São Paulo: 9 de Junho, 2012.

SCHEFER, Jean Louis. «Du Monde et du Mouvement des Images». Paris: Cahiers du Cinéma, 1997.

SHAIL, Andrew. «Cinema's continuous present and modernist temporality», in *The Cinema and the Origins of Literary Modernism*, Nova Iorque: Routledge, 2012.

SOARES, Bernardo. *Livro do Desassossego*. Ed. Richard Zenith, Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

VALENTE, Francisco. «Poesia cinematográfica», *Público/Ípsilon*, Lisboa: 27 de Julho, 2011.

VIRILIO, Paul. *Esthétique de la Disparition*. Paris: Editions Galilée, 1989.

Alberto Caeiro e a Poética da Negação

Rinaldo Gama

(Este texto segue a ortografia do português do Brasil)

Ao explicitar, em *O Guardador de Rebanhos*, a impossibilidade de se atingir o real por meio dos signos, ao mesmo tempo em que se vê na contingência de recorrer a eles para tratar disso, Alberto Caeiro dá corpo a uma poética da negação – de si e do próprio homem. Como ser de linguagem – «símbolo», diria o norte-americano Charles Sanders Peirce, criador da Semiótica, a teoria dos signos –, só restaria ao homem buscar conhecer o real por meio de uma condição «não humana». Com o pagão Píndaro – não por acaso o paganismo é a filosofia de *O Guardador de Rebanhos* –, Caeiro poderia afirmar: «Minha alma, não creias na vida eterna / Esgota, porém, o campo do possível». Esgotada a condição de ser, sua poesia apontaria para a morte. Mas também ela, segundo o filósofo alemão Martin Heidegger, é «um modo de ser que o Dasein assume logo que é». Fica a negação caeiriana.

* * *

À primeira vista, causa estranheza tratar de Alberto Caeiro em uma mesa como esta, denominada «De tanto ser só tenho alma». Não é difícil compreender o porquê. Nada mais avesso a Caeiro do que a ideia que está por trás de «ser». Nada mais avesso a Caeiro do que o conceito de alma. E, mais do que isso, nada mais avesso a Caeiro do que a reflexão: «Pensar é estar doente», «O mundo não se fez para pensarmos nele» – diz o poeta, como se sabe, em sua principal obra, *O Guardador de Rebanhos*.

Isto posto, é preciso deixar claro, desde logo, que estamos aqui numa atitude anticaeiriana; o que vale dizer que estamos nos havendo com um impasse que é, ao mesmo tempo, filosófico e exegético, ambos, por sua vez, decorrentes do impasse poético originado pela produção do «Argonauta das sensações verdadeiras», como se autoproclamava Alberto Caeiro. Produção, claro, como é sabido, que se restringiu à poesia, diferentemente de outros heterônimos, que escreveram textos de natureza crítica – afinal, seria uma incoerência se Caeiro houvesse tratado das questões que expôs em seus versos também do ponto de vista ensaístico.

Não pensar, não ser: eis a verdadeira natureza de Alberto Caeiro e de sua obra, uma poética marcada pelo signo da negação.

Está longe de ser mero acaso que *O Guardador de Rebanhos* se inicie por uma negativa: «Eu nunca guardei rebanhos». Tampouco que o poeta diga, a certa altura, já próximo do final da obra (no poema XLVI), que deseja se despir do que aprendeu, desembrulhar-se e ser ele, sim, mas não Alberto Caeiro. E o que significa «ser eu, não Alberto Caeiro», como diz o verso de *O Guardador de Rebanhos*? Com certeza mais do que «um animal humano que a Natureza produziu», até

porque, como ele escreveu, a «Natureza não existe». Trata-se, assim, de um animal criado pelas sensações – «Sou o Argonauta das sensações verdadeiras» –, ou seja, um animal sensacionista, «nem sequer homem», como está explícito no mesmo poema, de número XLVI.

Antes de nos determos no ponto crucial de como esta negação de identidade irá se «resolver» (digo «resolver» entre aspas), vejamos o outro polo da questão – aquilo que chamo de negativa exegética. Como analisar uma poesia que, apesar de seu caráter metalinguístico, rejeita a análise, a reflexão? (Nisto consiste sua metalinguagem). Toda a crítica, em se tratando de Caeiro, pareceria assim, como tem sido apontado em diversos estudos, destinada ao fracasso.

Alberto Caeiro, no entanto, não fechou a porta aos que, como nós, quisessem se debruçar sobre seu trabalho, escrevendo, no segundo verso de *O Guardador de Rebanhos*: «Mas é como se os guardasse».

«Mas é como se os guardasse».

Construiu-se, dessa maneira, toda uma poética da negação.

E no que consistiria a essência desta negatividade caeiriana? No fato de que toda a poesia de Alberto Caeiro se baseia no questionamento da capacidade de o homem atingir o real por meio da ferramenta que a «natureza humana» lhe legou: a linguagem.

Se lembramos, com Roland Barthes, que:

«desde os tempos antigos até as tentativas de vanguarda, a literatura se afaina na representação do real. O real não é representável e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura»,

Nada haveria de particular na obra caeiriana. A questão, a propósito, já preocupava os estoicos – que acreditavam que a verdade não estava nas sensações, como atestavam os epicuristas, nem nas proposições, como se tira de Aristóteles, e sim na representação – e surge por inteiro no *Crátilo*, de Platão (de Nietzsche, nem é necessário mencionar o eco que fazia do estoicismo). Afinal, as coisas são o nome que têm? O importante a ressaltar aqui é que o que vai distinguir a produção de Caeiro é a forma como ele se lança à empreitada de desmistificar a possibilidade de o homem atingir o real, de pôr em xeque a capacidade de a linguagem intermediar com sucesso o encontro do homem com o real.

N’*O Guardador de Rebanhos* a questão do real surge a partir de seu caráter sensacionista, por um lado (em um vasto arco de diálogo filosófico, que passa inclusive por Locke), e, de outro, em sua operação demolidora daquela ideia de que seria possível algo representar alguma coisa – da esfera do chamado real – para alguém. O que, no fundo, é um problema de significação, um problema semiótico.

(Um parêntesis. Claro que, antes de tudo, há que se considerar a própria origem de Alberto Caeiro, ou, melhor ainda, do próprio processo heteronímico – a «co-terrie inexistente» –, já sendo, ele mesmo, um modo especial de Pessoa, metalinguística e paradoxalmente, enfrentar o impasse. Cada uma das criaturas, mas sobretudo o autor de *O Guardador de Rebanhos*, apresenta sua suposta solução para o desafio da representação do irrepresentável real.)

Se Ricardo Reis e Álvaro de Campos eram os discípulos de Caeiro, conforme afirmou Pessoa num texto escrito em 1930 para servir de prefácio a uma planejada edição de suas obras, António Mora era o seu «continuador filosófico». Dos textos críticos de Reis e Campos sobre Alberto Caeiro pode chegar-se à classificação do autor de *O Guardador de Rebanhos* como poeta sensacionista. E de Mora, à sua condição de constituir não um mero pagão, mas o próprio paganismo, como bem observou Campos. O paganismo, vale lembrar, é o suporte filosófico do sensacionismo. Para um pagão, cada objeto é dono de uma «realidade imediata» – atingi-la, sem intermediários, significaria experimentar as tais «sensações verdadeiras»; dito de outra forma, como está num verso *d’O Guardador*, tornar-se «o homem primitivo/Que via o Sol nascer e ainda não o adorava» (XXVIII).

Há, portanto, em Caeiro, um desejo de retorno à origem quando ele aspira ser este homem primitivo, que corresponderia a ser, frisemos, o «Argonauta das sensações verdadeiras», alguém que, em termos da semiótica de Charles Sanders Peirce, estaria na Primeiridade, em um estado de sensação, qualidade de sensação. O que corresponderia, conforme já dissemos, ao estágio do «nem sequer homem» (como se lê no poema XLVI), admitindo-se, assim, mais adiante «nem sequer poeta». Ora, a simples afirmação disso não faria com que Caeiro atingisse tal frequência existencial. Mas não há aqui, ao contrário do que se poderia supor, nenhuma contradição: se escrevo, por contingência, e nessa escrita digo que através da palavra nunca atingirei o real, mostro concretamente que isso está ocorrendo. Há, assim, uma metalinguagem elevada ao quadrado, uma metalinguagem que fala e demonstra. É isso que permite dar corpo à exegese dessa poesia, colando «as ideias às palavras», como queria Caeiro: ao analisar uma poética que recusa a análise, posso pensar que demonstro seu caráter inanalísável.

O que significa ser «nem sequer homem»? Claro está que Caeiro vislumbra uma existência fora dessa condição congênita do homem, um ser de linguagem, como dizia Peirce, pois, conforme assinalou Merleau-Ponty, «a linguagem (o signo) é o nosso elemento, como a água é o elemento dos peixes». Tal existência se constituiria utópica, por ser, na realidade, uma «não-existência». Quando diz «eu nem sequer sou poeta: vejo», Caeiro mergulha na contradição de que vê quando escreve, portanto, não vê nunca. Peirce mesmo admite que é rara a qualidade de «ver o que está diante dos olhos». Ao ser de linguagem, só restaria isso fora da linguagem, o que é uma impossibilidade. Não bastaria, pois, o silêncio; a não ser o silêncio total: a morte, aqui entendida como a ausência de representação. Por isso Caeiro morre aos 26 anos, para, negando a vida, eliminar a distância do homem para com o real. Por isso anuncia, no fim de *O Guardador de Rebanhos*, que «da mais alta janela da minha casa/Com um lenço branco digo adeus/ Aos meus versos que partem para a Humanidade», dá «as boas noites», esperando que «a minha vida seja sempre isto» – a vida dos signos, da linguagem, a vida da morte signica, do «como se».

Esgotada, portanto, a condição de ser, a poesia caeiriana apontaria para a morte – que alguém pode associar à alma, ao espírito, como permanência do pensamento, do «eu existo».

Martin Heidegger procurava pensar o que separaria o homem dos outros entes e por isso cunhou a expressão *Dasein*, o ser-aí, quer dizer, o ser do existente humano enquanto existência concreta, singular. A essência do *Dasein* residiria em sua existência, quer dizer, no fato de ser originariamente ser-no-mundo, uma existência concreta, ôntica – para além da ontológica.

Pois bem, diz Heidegger em *Ser e Tempo*: «O *Dasein*, do mesmo modo que enquanto *é*, já *é* constantemente o seu ainda-não, já *é* sempre também o seu final. O findar que é pensado com a morte não significa um ter-chegado-ao-final do *Dasein*, mas um *ser-para-o-final* desse ente. A morte é um modo de ser que o *Dasein* assume logo que *é*.»

É assim que a negação de Alberto Caeiro se afirma: ao se voltar para a morte, que, na medida heideggeriana, é apenas um elemento do ser. A morte, também ela, como linguagem, ainda que seja linguagem da não-linguagem. Repitamos: do «como se».

Cartografia de Afectos no Livro do Desassossego*

José Gil

RESUMO:

Trata-se de mostrar, através de textos do Livro do Desassossego, sobretudo, a importância do tédio e do cansaço de existir no processo criativo de Pessoa.

* Comunicação sem suporte escrito

«Ins•ci•en•te (*Arcaico*): A Arte e a Ciência do Não-Saber»

Kenneth David Jackson

Universidade de Yale

Mote:

*A literatura é a maneira
mais agradável de ignorar a vida.*

Glosa: O gosto pelo aforismo paradoxal percorre a obra pessoana, prolongando a forma associada à inteligência e à superficialidade do decadentismo da Belle Époque, arte requintada incorporada por António Ferro na sua *Teoria da Indiferença* (1920) e por Gómez de la Serna nas suas *Greguerías* (1945), mas que na máxima de Bernardo Soares, do *Livro do Desassossego*, esconde o niilismo e o vazio que o poeta pressente na vida. O emprego do aforismo confirma o quanto há de jogo, de brincadeira e de improvisação lúdica na formalização de uma poética com raízes na filosofia. Sobressai o brilho sintético da frase, enquanto esconde o seu alvo: fazer com que o leitor concorde sem pensar e aceite como certo e evidente um aforismo que subverte os princípios estéticos de toda a literatura ocidental que o antecede. Soares é um aforista apenas na forma, pois com a frase pretende revolucionar o relacionamento do escritor com a literatura: a arte não mais será capaz de transformar o mundo e os homens, como queriam os poetas humanistas, não mais enobrecerá a vida, como queriam Schiller e os românticos, nem imitará a vida, como queriam Pater e os estetas ingleses. Para Soares, a arte serve para um esquecimento consciente, é uma aprendizagem de desaprender, um refúgio pela inocência e ingenuidade para o estado «insciente» que propicia. Soares radicaliza as teorias estéticas de T. S. Eliot em «Tradition and the Individual Talent» (1921)¹⁹¹, ao tornar ainda mais paradoxais e efémeras as emoções que o poeta nunca teve, na criação de um raciocínio sensível que não pertence necessariamente a nenhuma categoria ou género emotivo. Ao rotular a literatura de «agradável», Soares também nega a profundidade expressiva dessa arte, redefinindo-a como um paliativo para a tragédia do real. Referencia uma emoção artificial e relativa e vela a verdadeira natureza dos dois mundos agora em colisão, tanto da literatura que Soares aproveita para fins não estéticos, quanto da vida que é esquecida, apesar de presente. Ignora-se a vida e condena-se a literatura através de uma dialéctica negativa. É portanto uma negativa-positiva, onde a expressão de Pessoa significa um sentimento positivo sobre uma existência ausente.

¹⁹¹ «The business of the poet is not to find new emotions, but to use the ordinary ones and, in working them up into poetry, to express feelings which are not in actual emotions at all. And emotions which he has never experienced will serve his turn as well as those familiar to him.» ELIOT, T. S., «Tradition and the Individual Talent», *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, Nova Iorque: Knopf, 1921.

Esconde-se na sofisticação decadente da frase um problema fundamental na obra pessoana: que a literatura, assim como a linguagem, não é a vida, a coisa em si, mas uma representação. Qualquer analogia entre literatura e vida será falsa, a seguir a lógica da frase, porque a literatura não é existência; a sua epistemologia pertence a uma esfera simbólica. O saber literário pertence igualmente à imaginação, inclusive às emoções que o escritor nunca teve. Identifica a literatura como o *locus amoenus*, caro aos poetas clássicos, criado pela imaginação e muito mais belo do que o mundo que nos cerca, com as suas leis fatais. Ao separar o mundo da representação do mundo da existência, Soares parece antecipar a distinção sartreana entre a coisa-em-si (vida) e a coisa-por-si (estética). A malícia da frase, uma certa perversidade decadente, enraíza-se na vontade de ignorar ou esquecer-se daquilo que em princípio é impossível saber, a vida, mas cuja presença e promessa de morte sempre pesa na consciência humana. Essa é a contradição na qual a literatura é cúmplice, fingindo ignorar o vazio incognoscível e fatal, porém sempre presente da vida, seja por fins de evasão, de disciplina, de retórica ou de estilo.

É um paradoxo elegante, porque pretende chegar a não saber, ou fingir não saber, ou não querer saber, as verdades de uma existência, que denomina a vida, que é misteriosa e poderosa. Soares procura cultivar por meio da literatura um estado «insciente», *locus* de uma inocência construída por todos os sonhos do mundo, como Almada fazia em *A Invenção do Dia Claro* (1921). Ao entrar no mundo da literatura, parece possível não se ter de pensar nem saber da existência, não fosse a consciência subjacente do próprio não-saber. Na leitura, portanto, há uma dupla decepção: o leitor sente ao mesmo tempo «o prazer do texto» em si e o prazer *hors-texte* de não estar pensando em outra coisa mais grave. Pela sua agradabilidade de superfície como leitura, e a outra como aconchego, a literatura serve os dois fins: o da diversão e o da evasão.

Mas poderá a literatura criar uma terceira realidade? Soares parece sugerir que existe uma terceira dimensão de cognição entre a estética e a realidade, um tipo de estoicismo evasivo, como encontramos nas odes de Ricardo Reis, que é a arte e ciência de um não-saber consciente, separado tanto do texto quanto da vida, um não-saber «coroadado de rosas e de folhas breves». Será o não-saber consciente um exercício espiritual e mental superior, um reflexo do seu orientalismo, capaz de o libertar do peso da vida? Soares procura um caminho que o leve a uma compreensão profunda da realidade. Como se fosse discípulo do budismo Zen, ignoraria a vida para poder compreendê-la com perfeição. Na arte do aforismo decadentista, dir-se-ia: «Ignorar a vida é a única maneira verdadeira de conhecê-la.» O barroquismo metafísico e a comicidade quase absurda do aforismo pessoano são postos em questão.

Investigamos por meio de Ricardo Reis e Álvaro de Campos duas condições diferenciadas do não-saber e do não-ser. Tal como Whitman, Campos procura e canta o não-ser por meio da fragmentação universalista do eu, enquanto na sua falsa inocência pagã, Reis resolve estoicamente manter-se «insciente» frente à fatalidade dos deuses, de que tem plena consciência. Finge não saber «conscientemente» uma fatalidade da existência.

Campos

Nas suas notas sobre estética, Álvaro de Campos sugere que uma arte da contradição e do paradoxo iria recapitular o desencontro fenomenológico entre senso e inteligência, uma vez que as nossas sensações podem ser comunicadas apenas intelectualmente, não podendo ser sentidas uma segunda vez, nem reproduzidas no seu estado original. Com essas premissas, Campos propõe uma doutrina original do paradoxo, no estilo dos aforismos filosóficos tão comuns ao fim-de-século: «*Viver é pertencer a outrem. / Expressar-se é dizer o que se não sente. / Fingir é conhecer-se.*»¹⁹² A multiplicação do eu é acompanhada por um estilhaçar da autoria e da teoria estética, de maneira que o aforismo resume a contradição. Os fragmentos, as várias pessoas são partes sem um todo, obras sem autor. Ao negar autoria individual e, fazendo com que o trabalho de qualquer dos heterónimos esteja sujeito a cancelamento ou contradição por outro, Pessoa põe em acção a arte de uma «negativa positiva», que descreve nas próprias palavras como «*um sentimento positivo da existência do ausente*».¹⁹³ Os seus autores não têm existência material, mas vivem e escrevem entre si como se fossem não-eus vivos e produtivos, mais presentes de facto do que o seu autor elusivo. Por vezes, Pessoa compunha esboços sobre a não-existência teatral deles: «*Álvaro de Campos é a personagem de uma peça; o que falta é a peça!*»¹⁹⁴

Ao estabelecer um ritmo e um cancelamento do eu, Campos chega a ser, nas palavras de Jorge de Sena, «Eu» e «Anti-Eu» simultaneamente. Como autor, Campos está consciente da sua evolução ao grau máximo; segundo Sena, Campos «[...] sentiu a tragédia de não-ser, como um ser iria senti-la».¹⁹⁵

A descrição dessa percepção equivale a uma autobiografia adversa na poesia, em que o poeta entra na minúcia do dilema intelectual do não-ser, como se fosse um poeta «real» do seu tempo e da sua época. Como Pessoa, Campos também é

192 PESSOA, Fernando. «Reflexões», *Obras em Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1982, p. 163.

193 Citado por BERARDINELLI, Cleonice. *Fernando Pessoa: Outra vez te revejo*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004, p. 37.

194 Uma descrição encontrada no arquivo pessoano na Biblioteca Nacional (Esp. B.N. 65-10, TRL p. 15).

195 SENA, Jorge de. «Fernando Pessoa: O Homem que Nunca Foi», *Fernando Pessoa & Cia. Heterónima: Estudos Colegidos, 1940-1978*, 2.ª ed., Lisboa: Edições 70, 1984, p. 424.

um fingidor; finge a angústia consciente de um autor alienado do ser e da realidade, preso nos limites da língua e da imaginação, onde é criador da não-biografia expressiva de um ser imaginário. Mas nesse momento, em que Campos compõe a sua autobiografia, já é também poeta supremo da modernidade porque os seus versos esvaziam e traem o género, falta-lhes a experiência e existência necessárias a qualquer conteúdo. A autobiografia é portanto uma construção ausente e fragmentada, um não-saber de pura imaginação, um simulacro que antecipa e prepara um possível estado futuro de existência verdadeira. Como diria Pirandello, é, ou parece ser, mas ao mesmo tempo não é. Faz o papel biográfico de um humano sensível, como um ser iria sentir, mas os seus versos despersonalizados são puramente mentais. Expressam verdadeiramente a impermanência e a impossibilidade de saber, ou de encontrar qualquer realidade, ou vida. Denunciam essa falha fatal e melancólica com o próprio cálculo de um «engenheiro da matemática do ser». Jovem poeta brilhante de uma nova geração, ou fantasma de ausência cósmica e de desassossego?

Como radical de vanguarda, pode ser que Campos ganhasse mais presença e densidade do que teria recebido se a sua autobiografia fosse de um poeta vivo e existente, pois Campos não somente desestabiliza a linguagem, também nega qualquer certeza, seja da capacidade de percepção, seja dos referentes materiais. Declara finalmente que «*Toda a Matéria é espírito.*»¹⁹⁶ Com essa afirmação, Campos assegura a autenticidade da sua arte. A falsa biografia, porém consciente, é a única verdadeira: consciência, forma e identidade são sempre inconstantes, indefiníveis e mutáveis. Aquilo que o define não é seu, mas uma expressão do não-ser; não tem conteúdo, mas apenas forma. Por essa razão, a existência literária de Campos parece muito mais dramática e convincente do que a de Pessoa. Apoiada por uma imaginação transcendente, a autobiografia poética de Campos substitui aquela que Pessoa nunca escreveu, na qual o poeta documenta as memórias também daquilo que nunca viveu, e assim pôde escrever o que o seu autor pensou ser a única verdadeira autobiografia possível: «*Ah, quem escreverá a história do que poderia ter sido? / Será essa, se alguém a escrever, / A verdadeira história da humanidade.*»¹⁹⁷

¹⁹⁶ «Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir», *Obra Poética*, 1983, p. 341.

¹⁹⁷ «Pecado Original», *Obra Poética*, 1983, p. 322.

Reis

Ricardo Reis tentará tornar as suas odes imortais pela tranquilidade da redacção e pelo fácil refúgio que oferecem da angústia, da dor e do desassossego da vida. É uma maneira de ignorar a vida conscientemente por meio de uma recusa de saber, de sentir ou de reagir, sem portanto poder escapar-se das suas leis. Ao aceitar as lições do destino, Reis dá forma a uma consciência elevada das limitações do humano e, nas odes, dramatiza a dialéctica entre viver e ser, entre pensar e sentir. Reconstitui o cenário clássico horaciano como laboratório, encontrando soluções estéticas para a alienação e o vazio do fim-do-século na sobriedade e na disciplina, como se se fortalecesse contra o nada e as suas consequências fatais.

«Ins•ci•en•te (arcaico)»

Nas odes, a vida é uma terra desolada: um abismo estéril, nulo, sombrio, esquecido, sem alma, regido pelo peso do tempo e a inapelável lei da morte. A presença dos deuses clássicos codifica o fatalismo e o sentido de perda provocados pelo determinismo científico da segunda metade do século XIX, transpostos por Reis para a linguagem dos epicurianos e estóicos: «*Acima da verdade estão os deuses / A nossa ciência é uma falhada cópia / Da certeza com que eles / Sabem.*» Adoptando a postura de quem observa a vida do exterior, prepara um regime de exercícios espirituais, ou filosóficos, empregando um vocabulário clássico, mas comunicando um paganismo de vanguarda. Reis, o cientista do humano, formula uma estética como defesa e aconselha uma arte do não saber, ou literalmente da não-ciência, insciente: «*Assim façamos nossa vida um dia, Inscientes, Lidia, voluntariamente / Que há noite antes e após / O pouco que duramos*» («As rosas amo», 07.11.1914).

As leis inexoráveis devem ser esquecidas voluntariamente, postas ao lado a favor dos «pagãos inocentes da decadência», em cuja serena indiferença o poeta pode «fingir sem fingimento». O poeta adopta uma atitude de transparência modernista, como uma vidraça. No estilo do paganismo do mestre Caeiro, Reis prega uma vida sem tristeza nem alegria, governada por um encanto sempre inocente, à procura daquilo que a natureza tem de mais insólito e único, por exemplo, o amarelo de uma folha ou o som do fluir da água. Já que o tempo é curto, Reis escolhe a vida letrada, para substituir a vida que já não pode ser vivida. Como bom epicuriano, observa o ritmo perene da vida, o fluxo e refluxo, levantando o copo para brindar a fortuna que vier. Como estóico, Reis incorpora nas odes aforismos e máximas sobre a virtude de minimizar as expectativas,

alinhandando-as de acordo com as funções atribuídas pela natureza: «*A flor que és, não a que dás, eu quero.*» O eu é despersonalizado e ignorado, fica sem forma e múltiplo, polissêmico e plural, não obstante a voz narrativa singular: «...*ignoro / Quem é que pensa ou sente. Sou somente o lugar [...] Há mais eus do que eu mesmo.*» Além disso, Reis afirma que há inúmeras almas que vivem e têm vivido nele. O desafio que enfrenta é ser o estrangeiro que se é, alguém que apenas pode fingir a ser. O paradoxo de uma identidade é que é preciso esquecer-se do eu para viver plenamente: «*Não tenhas nada nas mãos / Nem uma memória na alma*»). Esvaziar o eu é o começo do caminho à liberdade existencial.

Pessoa escreve sobre Reis: «Ricardo Reis é menos absoluto; prostra-se também ante os elementos primitivos da nossa própria natureza, visto para ele os nossos sentimentos primitivos serem tão reais e naturais como as flores e as árvores.»¹⁹⁸ Reis pode ser puramente primitivo, não pode esvaziar o eu porque não tem; no seu estado primitivo, evita qualquer emoção ou sofrimento. Embora possa incorporar alguns princípios de filosofia oriental, Reis não é ascético, as suas percepções não resultam de epifania ou de estudo. O seu caminho é primitivo, estratégico e determinado, como num jogo de xadrez; reconhece a «objectividade pura das coisas» porque é disso que é feito. Um helenista da modernidade, prefere a simplicidade do seu paganismo, repleto de canções e paradoxos: «*só na ilusão da liberdade / A liberdade existe*». A verdade é escondida, até talvez dos deuses, que tampouco sabem a verdade nem estão livres no Olimpo. O alvo da sua procura espiritual é a quietude, como se fosse uma ciência: aprender a calma, como não pensar, não questionar, como dominar os desejos e as esperanças, esperar a morte tranquilamente, sem ilusões e sem acreditar em nada. O que se quer cultivar é uma indiferença fria e uma liberdade absoluta, sem qualquer romantismo, ilusão ou transcendência: «*Não quero, Cloe, teu amor, que oprime.*» A virtude é ver a vida serenamente a certa distância, guardando a inocência sábia dos pagãos, pagando a vida com a moeda do seu próprio nada: «*Da vida iremos / Tranquilos, tendo / Nem o remorso / De ter vivido.*» Não ter nada e não querer ter nada é, mais uma vez, um estoicismo igual aos deuses: «*Só quem os deuses concedem / Nada, tem liberdade*». Esse não é o caminho à salvação ou ao saber, mas apenas a confirmação estóica dos postulados de um neoclassicismo científico e pagão, que ressoa no ritmo e na música da Natureza: «*Súbdita a frase o busca / E o 'scravo ritmo o serve.*» Nisso, a consciência é superior à arte.

Envi: Quanto ao acto de ignorar a vida, o mestre Zen Suzuki Roshi diz que o não-saber não significa que você não sabe. Não exige esquecimento completo, nem a suspensão de qualquer interpretação. O não-saber significa antes não se sentir limitado por aquilo que sabemos; é uma insustentável leveza do ser, preparada para entender tudo diferentemente, se for preciso. Talvez as coisas estejam assim, mas talvez não. Para Soares, esse talvez é o mundo da literatura, porém para ele continua a ser um mundo fatal, porque leva à morte, atenuado pela poesia metafísica e por um não-saber sabendo enraizado na tradição filosófica e poética ocidental.

Mas, antes de concluir, com os aforismos há sempre mais um paradoxo a considerar: é que são facilmente reversíveis, são quase palíndromos. Será que a literatura é sempre uma diversão prazerosa, que nos permite desviar a nossa atenção agradavelmente por algumas horas das dificuldades da vida e da morte? Não era Pessoa ele mesmo quem se exultava ao proclamar: «*Ai que prazer / ter um livro para ler / e não o fazer.*» Pelo que chegamos a afirmar o inverso do propósito: *A vida é a maneira mais agradável de ignorar a literatura.*

198 PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa: Ática, 1996, p. 343.

«Fernando Pessoa Ativista *Queer*: Uma Releitura do ‘Antinous’»

Anna M. Klobucka

University of Massachusetts Dartmouth

(Este texto foi escrito segundo o Novo Acordo Ortográfico de 1990, por opção da autora)

Não, Pessoa não era um ativista *queer*; obviamente não era. Dito isto, e com uma vénia de agradecimento a Frederico Lourenço e a Vasco Graça Moura, aproveito aqui a afirmação sobre Camões – «Não, Camões não era *gay*; obviamente não era» – enunciada no romance de Lourenço, *Pode um Desejo Imenso* (2002) e parafraseada por Graça Moura no título do artigo publicado no número inaugural da revista *Os Meus Livros*, para, de forma análoga ao que faz o protagonista de Lourenço, Nuno Galvão, «ponderar as ilações susceptíveis de serem extraídas da apropriação» (Lourenço, 2006, p. 190) e, acrescento, reiterada exploração, por parte de Pessoa, de um *topos* literário e cultural – o amor do Imperador Adriano pelo seu jovem escravo Antínoo – que foi centralmente relevante para o movimento político da reivindicação e afirmação das identidades e dos direitos homossexuais a partir da segunda metade do século XIX.¹⁹⁹ Se, para Nuno Galvão (e para o seu autor, num comentário posterior sobre o romance), é claramente anacrónico perguntar-se sobre a identidade *gay* de Camões, dada «a dificuldade em atribuir qualquer significado objectivo no contexto do Portugal quinhentista ao que hoje chamamos ‘ser *gay*’» (Lourenço, 2007, p. 1), a dificuldade e o anacronismo serão muito menos óbvios no caso de Pessoa, uma vez que a trajetória do pensamento e ativismo político que hoje em dia se concretiza em movimentos apelidados de LGBT e *queer* englobou no seu percurso cronológico, e particularmente na época contemporânea da formação intelectual de Pessoa, vários episódios de recuperação e construção literária motivados pelo impulso de encarnar e celebrar os antecedentes históricos do desejo e da relacionabilidade homossexual na cultura ocidental. Mas vamos por partes.

É bem sabido que «Antinous» ocupa um lugar sem paralelo na obra pessoana, como o único texto que Pessoa publicou em livro, não uma mas duas vezes, respetivamente em 1918 e em 1921. A primeira versão foi qualificada pelo autor como «an early and very imperfect draft» que a versão revista deveria «anular e substituir» (*annul and supercede*) (Dionísio 26); outros comentários de Pessoa incluem referências ao processo de «reconstruir e aperfeiçoar» (Dionísio 29) o poema, assim como à versão de 1921 como uma «refundição» do primeiro «Antinous» (esta última menção provém da «Tábua bibliográfica» de Pessoa publicada na revista *Presença* em 1928). Não obstante a sua intenção, reiteradamente declarada, de considerar válida apenas a versão posterior do poema, Pessoa mostrava-se aberto a disponibilizar a edição de 1918 a quem a quisesse examinar, nomeadamente a João Gaspar Simões em 1930 e a Alberto de Serpa em 1933. Neste último caso, a oferta incluiu o encorajamento a uma leitura comparada das duas versões: «Diga-me se quere esse outro folheto; talvez, até, lhe

¹⁹⁹ Para um comentário mais extenso sobre este debate e sobre as questões maiores que suscita, ver o meu texto «Was Camões Gay? Queering the Portuguese Literary Canon», disponível em <https://umassd.academia.edu/AnnaMKlobucka>.

interesse comparar uma versão com a outra, para ver a *technica psychica* a que as alterações obedecem» (Dionísio 31-32).

É claro que a maior parte das revisões que Pessoa introduziu no texto de «Antinous» obedece a um esforço manifesto de aperfeiçoamento estético, como se pode constatar facilmente já à base do primeiro verso do poema (1918: «It rained outside right into Hadrian's soul»; 1921: «The rain outside was cold in Hadrian's soul»). Mas a expressão «*technica psychica*», usada por Pessoa para caracterizar a intencionalidade que determinou o processo de revisão, não terá um significado circunscritível aos valores puramente estilísticos. Como já sugeriu George Monteiro no seu ensaio sobre «Antinous» e como comprova uma comparação mais exaustiva das duas versões, Pessoa foi metucioso e sistemático em retirar do texto todas as expressões associáveis com um juízo de valor negativo sobre a homossexualidade. Segue-se uma lista não exaustiva mas representativa das referidas revisões:

Edição de 1918	Edição de 1921
soiled art	live art
glory of a wrong lust	complete regency of lust
all his vices' art	all his arts and toys
of love's art most unholy	that makes love captive wholly
the memories of his vice	the memories of his love
new crimes of fancy	new turns of toying
beauty & vice and lust	beauty that doth make a lust

Uma discussão alargada das fontes em que se teria inspirado a invocação literária, por Pessoa, da relação amorosa entre Adriano e Antínoo, na esteira dos levantamentos realizados por Jorge de Sena e, mais recentemente, George Monteiro, excede evidentemente os limites desta comunicação. Importa salientar, porém, citando a romancista e estudiosa britânica Sarah Waters, que a figura de Antínoo «reappears with striking regularity in the newly self-identified homosexual literature of the late Victorian period» (reaparece com uma regularidade impressionante no recém-constituído repertório da literatura homossexual do período vitoriano tardio) (p. 195). Vale a pena notar, também, que o ensaio de Waters («The Most Famous Fairy in History': Antinous and Homosexual Fantasy»), que data de 1995, destaca o estudo de Jorge de Sena sobre os poemas ingleses de Pessoa, publicado em 1974, em português, como o estudo mais am-

plado até à data sobre o papel literário de Antínoo como «a specifically homosexual icon» (um ícone especificamente homossexual) (p. 196n8). Se a opção temática de Pessoa alinhava, assim, com este cânone emergente, predominantemente britânico, a linguagem da versão original do seu poema aderiu igualmente aos padrões vigentes nos discursos contemporâneos sobre a homossexualidade. O marco mais eloquente desta adesão é o uso do termo «vice» (vício) que, segundo Graham Robb, era a palavra mais comum nos títulos dos romances sobre o amor homossexual na última década do século XIX e nos primeiros anos do século XX (Robb 203) e que é repetido seis vezes na primeira edição de «Antinous». Já na versão de 1921, «vice» não aparece uma única vez, tendo sido conclusivamente expurgado do texto do poema, mesmo do verso em que a sua função é, não ecoar, mas denunciar antecipadamente juízos de valor homofóbicos:

1918: «Some shall say all our love was vice and crimes.»

(Dirão que nosso amor era vício e crimes.)

1921: «Some shall say all our love was but our crimes.»

(Dirão que nosso amor só era os nossos crimes.)²⁰⁰

Esta última revisão pode ser considerada particularmente significativa, uma vez que aponta no sentido de uma recusa decisiva, da parte de Pessoa, de empregar um termo de ressonância homofóbica, mesmo num contexto em que tal emprego seria plenamente justificado pela atribuição da respetiva opção discursiva aos futuros «eles», hostis por princípio da moralidade heteronormativa aos amores de Adriano com Antínoo.

O «Antinous» de 1918 surge, portanto, como um poema politicamente contraditório e em conflito consigo mesmo, na medida em que o seu léxico colide com o seu postulado central, que passo a discutir em seguida. Na versão de 1921, a contradição e o conflito são eliminados através da revisão da linguagem do poema, enquanto o discurso de Adriano, que ocupa dezassete das quarenta e três estrofes do poema, surge como um manifesto para o futuro que promete fundar sobre a memória de Antínoo uma genealogia e uma aliança politicamente vitoriosa de «all our brothers» (todos os nossos irmãos) nos séculos vindouros. Esta promessa começa a ser articulada de forma assaz convencional, aludindo ao culto histórico de Antínoo que se materializou nas inúmeras estátuas do favorito de Adriano erigidas por este pelo Império Romano fora e recuperadas e preservadas nos futuros museus e coleções dos amantes das antiguidades:

²⁰⁰ A tradução para português de todas as citações do «Antinous» de 1921 é de Jorge de Sena (em *Poemas Ingleses*, edição da Ática de 1974).

«I shall build thee a statue that will be
To the continued future evidence
Of my love and thy beauty and the sense
That beauty giveth of divinity.

Erguer-te-ei uma estátua que será
Prova, para o contínuo das futuras eras
Do meu amor, tua beleza e do sentido
Que à divindade p'la beleza é dado.»

Em breve passamos a saber, porém, que o projeto de Adriano é orientado pelos objetivos de dimensão mais comunitária do que individual e que estes objetivos se direcionam, em particular, a impressionar o futuro e não a comemorar o passado:

«This picture of our love will bridge the ages
It will loom white out of the past and be
Eternal, like a Roman victory,
In every heart the future will give rages
Of not being our love's contemporary.

Esta do amor pintura as eras cruzará.
Do passado alva há-de avultar e ser
Eterna, qual vitória dos Romanos,
Dará o futuro raiva aos corações de não
De nosso amor coevos terem sido.»

Importa observar, neste momento, que na versão originalmente publicada do poema a imortalização monumental do amor de Adriano e Antínoo é apresentada como «a Grecian victory», uma vitória grega. Esta opção primitiva de Pessoa alinha com a tendência dominante na fortuna literária de Antínoo na época vitoriana e finissecular, em que o favorito de Adriano era muitas vezes helenizado, juntando-se às figuras de jovens belos e sedutores oriundas da mitologia grega (Ganímedes, Adónis, Jacinto, Narciso, etc.). De facto, esta tendência originou com o próprio Adriano, famosamente helenófilo e que, segundo sugere Waters, pode ter estilizado a sua própria relação com Antínoo recorrendo ao modelo grego do casal masculino *erastes/eromenos* (p. 203). A intenção declarada de Pessoa de representar através do poema «Antinous» o paradigma do «sentimento grego» que «é romano quanto à colocação histórica» (Dionísio 30), e que é explicada em carta a Gaspar Simões e em outros documentos, fazia parte do projeto maior do seu nunca completado «ciclo amoroso» cujo princípio constitutivo de deslocação anacrónica – em que o «Epithalamium» corresponderia, ainda nas pala-

bras de Pessoa, ao sentimento de «bestialidade romana» aplicado a «um simples casamento em qualquer país cristão» (Dionísio 30) – pode muito bem ter originado no que já era uma tradição literariamente solidificada de deslocar a figura de Antínoo do seu ambiente histórico romano para o espaço imaginário da civilização grega e do «amor grego» (*Greek love*, ou seja, amor homossexual).²⁰¹

A revisão da «Grecian victory» de 1918 para a «Roman victory» de 1921 denuncia esta instabilidade referencial, mas pode ser lida, também, como um sinal das preocupações propriamente políticas do poema. Uma «vitória grega» é a vitória apesar da derrota, um triunfo da cultura e da beleza que sobrevivem e impressionam, não obstante terem sido reprimidas ou cooptadas pelo poder dominante. Embora a expressão «Grecian victory» seja conforme com a semântica amplamente difundida do «amor grego» e com a já comentada helenização frequente da figura de Antínoo, no contexto situado em que Hadriano exprime as esperanças que associa ao seu projeto, uma «vitória grega» não é o tipo de êxito que o imperador pretende obter. O exemplo de Adriano e Antínoo não deverá perdurar como um triunfo de valores e ideais politicamente marginalizados, mas como uma conquista romana, imperial, baseada em ganhos concretos e demonstravelmente materiais e na instauração duma autoridade inquestionável. Mais adiante no discurso de Adriano, as implicações políticas do seu projeto tornam-se mais claras ainda, na medida em que o imperador vaticina um futuro em que os homófobos e os resistentes homossexuais travarão uma batalha no campo partilhado da memória lendária de Antínoo:

«Some will say all our love was but our crimes;
Others against our names the knives will whet
Of their glad hate of beauty's beauty, and make
Our names a base of heap whereon to rake
The names of all our brothers with quick scorn.
Yet will our presence, like eternal Morn,
Ever return at Beauty's hour, and shine
Out of the East of Love, in light to enshrine
New gods to come, the lacking world to adorn.

201 Sobre o «ciclo amoroso» de Pessoa ver o exaustivo estudo de FRIAS, Aníbal, *Fernando Pessoa et le Quint-Empire de l'Amour. Quête du Désir et alter-sexualité*. Paris: Pétra, 2012.

Dirão que nosso amor só era os nossos crimes;
Outros em nossos nomes afiarão as facas
Do ódio contente ao belo da beleza, e hão de
Fazer de nossos nomes sítio onde gravar
Os nomes de irmãos nossos com veloz desprezo.

Mas a nossa presença, como Aurora eterna,
Sempre com a beleza há de voltar, brilhando
Do Nascente do Amor, em luz que aureolará
Novos deuses por vir, que o falho mundo adornem.»

Com a vocação, veiculada no discurso de Adriano, de se autoconstituir como um hino ao amor homoerótico e um fundamento para a luta vitoriosa das gerações vindouras de homens homossexuais, o «Antinous» de Pessoa constitui um exemplo complexo e radical daquilo que Scott Bravmann descreve e teoriza, no livro epónimo, como as «*queer fictions of the past*» (ficções *queer* do passado). O artigo citado de Sarah Waters elucida esta complexidade, referindo-se à maneira como, no poema pessoano, a identificação do escritor homossexual moderno com Adriano (abundantemente ilustrada com exemplos procurados nas obras de autores britânicos) se encontra «anachronistically reversed; the emperor anticipates both the centuries of intolerance that will give his relationship with Antinous resonance and the particular form of retrospection that will invest that resonance with homosexual meaning» (anacronicamente invertida: o imperador prevê, ao mesmo tempo, os séculos de intolerância que darão ressonância à sua relação com Antínoo e a forma particular de retrospeção que imbuirá esta ressonância com um significado homossexual) (pp. 220-221). Interessa lembrar ainda, neste contexto, e relacionando-os com a perspetiva proléptica e militantemente defensiva de Adriano, os esboços ensaísticos de Pessoa, publicados na edição crítica dos *Poemas Ingleses*, em que o autor de «Antinous» defende a sua obra das prospetivas acusações de imoralidade e que começam, respetivamente: «My poem is held to be immoral and the objections to its being immoral are obviously of three kinds» (14A-r¹ a 3^r); «The arguments against my poem are of 3 kinds — the aesthetic, the moral and the intellectual or scientific» (14A-4^r a 6^r); «We shall discuss, in the first place, the aesthetic problem involved in *Antinous* or, rather, in the denunciation of *Antinous* as immoral» (14A-7^r a 10^r) (Pessoa, 1993, pp. 131-135). Tanto no poema como na sua apologia dele, Pessoa formula um contradiscurso de resistência anti-homofóbica, discurso que em breve será transferido para os textos que irá escrever em defesa da poesia homoerótica de António Botto.

Qualquer tentativa de explicar a motivação subjacente às «*technicas psychicas*» que terão orientado a revisão de «Antinous» só poderá ser um exercício especulativo. Mas penso que merece ser considerada a convergência cronológica entre os seguintes eventos, todos decorridos no início dos anos 20: a publicação da primeira edição das *Canções* de António Botto em 1921 (precedida da versão intitulada *Canções do Sul* em 1920); o presumível início da amizade entre Pessoa e Botto por essas alturas; a fundação da empresa editorial Olisipo, cujos primeiros lançamentos, nos finais de 1921, foram *A Invenção do Dia Claro* de Almada Negreiros e os *English Poems* I-II e III de Pessoa, com o *Antinous* revisto; a publicação pela Olisipo, logo no início de 1922, da segunda edição das *Canções* de Botto; e, um ano mais tarde, o lançamento pela editora de Pessoa de *Sodoma Divinizada* de Raul Leal, evento que desencadeia a violência do chamado episódio de «Literatura de Sodoma» em que os livros de Botto e Leal, publicados por Pessoa, se encontram envolvidos juntamente com o volume *Decadência* de Judith Teixeira e que dá origem a dois panfletos de Pessoa, *Aviso por causa da moral*, assinado por Álvaro de Campos, e *Sobre um manifesto de estudantes*, em seu próprio nome. Tendo em vista a produção editorial de facto realizada pela Olisipo, não será difícil concordar com o historiador Robert Howes que descreve a chancela de Pessoa como «effectively a *gay imprint*» (efetivamente uma chancela *gay*) (p. 705). Em qualquer dos casos, a consciencialização política de Pessoa que as revisões do léxico de «Antinous» patenteiam, como procurei argumentar mais acima, não decorre num vácuo histórico: se por um lado é potenciada pelo conhecimento extenso, por parte do autor, da literatura britânica relevante e dos eventos históricos decisivos para a questão política homossexual (como o julgamento de Oscar Wilde em 1895), por outro lado parece inteiramente plausível que o seu impulso mais imediato e radical deve ser procurado *closer to home*, mais perto da «casa» lisboeta, ao mesmo tempo tão longínqua e tão próxima do drama elegíaco de Adriano e Antínoo.

Referências Bibliográficas

BRAVMANN, Scott. *Queer Fictions of the Past: History, Culture and Difference*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

DIONÍSIO, João. «Introdução». *Poemas Ingleses. Antinous, Inscriptions, Epithalamium, 35 Sonnets*. Edição Crítica de Fernando Pessoa, Série Maior, Vol. V, tomo 1. Ed. João Dionísio. Lisboa: IN-CM, 1993.

HOWES, Robert. «Portugal». *Gay Histories and Cultures: An Encyclopedia*, Vol. 2. Ed. George Haggerty. Nova Iorque: Garland, 2000.

LOURENÇO, Frederico. *Pode um desejo imenso*. 5.^a ed. revista e integral. Lisboa: Cotovia, 2006.

LOURENÇO, Frederico. «‘Queering’ Camões: a recent literary experiment». Keynote address at Queer, Queerer, Queerest: Evolving Gender Identities in Portugal and Spain. Exeter College, Oxford University, 1-2 Junho 2007.

MONTEIRO, George. «Fernando Pessoa, A Fibra Dele». *O Corpo em Pessoa: Corporalidade, Género, Sexualidade*. Ed. Anna M. Klobucka e Mark Sabine. Trad. Humberto Brito. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

MOURA, Vasco Graça. «Não, Camões não era gay — obviamente não era». *Os Meus Livros* 1:1 (Junho 2002), pp. 21-25.

PESSOA, Fernando. *Antinous*. Lisboa: Monteiro & Co., 1918.

PESSOA, Fernando. *English Poems I-II (I. Antinous, II. Inscriptions)*. Lisboa: Olisipo, 1921.

PESSOA, Fernando. *Poemas Ingleses. Antinous, Inscriptions, Epithalamium, 35 Sonnets*. Edição Crítica de Fernando Pessoa, Série Maior, Vol. V, tomo 1. Ed. João Dionísio. Lisboa: IN-CM, 1993.

ROBB, Graham. «Strangers: Homosexual Love in the Nineteenth Century». Nova Iorque & Londres: W. W. Norton, 2003.

SENA, Jorge de. «O heterónimo Fernando Pessoa e os poemas ingleses que publicou». *Fernando Pessoa, Poemas Ingleses*. Ed. Jorge de Sena. Lisboa: Ática, 1974.

WATERS, Sarah. «‘The Most Famous Fairy in History’: Antinous and Homosexual Fantasy». *Journal of the History of Sexuality* 6:2 (1995), pp. 194-230.

Alberto Caeiro – Presocratic Meditations

Zbigniew Kotowicz

Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa

The idea for this communication goes back to the time of my first encounter with Fernando Pessoa a little over 15 years ago. On reading Alberto Caeiro's *O Guardador dos Rebanhos*, I was immediately struck by a certain consistency of thought that would unfold like a philosophical treatise, although of an unusual kind.

Of course, I was not the first to note this consistency and we are alerted to the fact that some kind of philosophy is being expounded in Caeiro's verses by Pessoa himself. But I want to begin with a somewhat unexpected reading that came from the Trappist American monk Thomas Merton, who later in his life became attracted to Eastern religions. He was responsible for the first translation of Caeiro into English and the circumstances were unusual; he found in Caeiro a Zen sensibility and translated a dozen poems from *O Guardador dos Rebanhos* to show to Daisetz Teitaro Suzuki, the great exponent of Buddhism in the West that in Europe there was also a Zen poet. Since then the notion of Caeiro the Zen poet has been quite often repeated. However, if we compare Caeiro with Basho, for example, the great 17th century Japanese Zen poet, it quite quickly becomes apparent that the comparison does not really stand up to scrutiny. It is not the question of how the poetry is formally structured as all of Basho's poetry is written in the *haiku* form, and, anyway, it is not what Merton would have had in mind. It is the matter of the tone, Caeiro is at times too agitated, polemical, not always sure of himself, and the purity of sensations that he preaches is something that he attains only momentarily; as Ricardo Reis points out, after the cycle of poems in *O Guardador dos Rebanhos* Caeiro loses his certitude. Reis also thought that falling in love did not do him much good either; Thomas Cross, Álvaro de Campos were of the same view. Reis went as far as to say that it left behind «a wake of destruction. Never again, save in fleeting poetic moments, would Caeiro return to that eminently serene godlike vision that he, as a poet, [...] attained along the road he called *O Guardador dos Rebanhos*». (*Ficou o rasto viciado. Nunca mais, salvo em evanescentes episódios poéticos voltou aquela serenidade suprema, aquela visão de deus a que [...] o poeta se havia liberado no decurso do caminho a que chamou O Guardador dos Rebanhos.*)

It should be noted that Merton himself was aware that Caeiro is somewhat too self-conscious to pass for a real Zen person, but his comparison should not be dismissed too quickly for it is sensitive and, in fact, a number of Caeiro's lines would sit comfortably in an anthology of Zen poetry. It is also not fair to compare Caeiro to Basho. Basho achieved the mastery of his *haiku* verses after some 20 years of experimenting, following the teachings of earlier Masters; he also practised Zen meditation intensely. And, further, these lines from Basho, not from a poem but from his description of a Basho tree to which he was greatly attached (and from which he took his final pen-name), make one realise that Merton did have a point:

«The big trunk of the tree is untouched by the axe, for it is utterly useless as building wood. I love the tree, however, for its very uselessness... I sit underneath it, and enjoy the wind and rain that blow against it.»

I would not be surprised to find lines like these in Caeiro verses.

Still, Caeiro is not really a Zen poet. So what kind of philosophy is Caeiro expounding? Well, others that knew Caeiro personally have recorded their impressions of him. Crosse described his as «purely or anciently a primitive Greek»; Pessoa himself spoke of the poet's «profound genius of a Greek feeling and seeing all» (*profundo génio de um grego sentindo e vendo tudo*), he also said that «He is a metaphysician à la Greek, writing in verse purely metaphysical theories» (*É um metafísico à grega, escrevendo em verso teorizações puramente metafísicas*). But the most comprehensive account of Caeiro's way of seeing the world that goes into some detail comes from Álvaro de Campos, we find it in his *Notas Para a Recordação de Meu Mestre Caeiro*.

Here are some of Campos's recollections:

«Everything is different from us. That's why everything exists.»

(Tudo é diferente de nós, e por isso é que tudo existe.)

«Nothing exists that doesn't have limits. Existing means there is something else, and so everything has limits.»

(O que não tem limites não existe. Existir é haver outra coisa qualquer, e portanto cada coisa ser limitada.)

«What I mean is being real means other things are real, because you can't be real alone, and since being real is being a thing that is not anything else, it means being different from everything else. [...] There always has to be a difference, even if it's really small. That's what being real is.»

(O que eu quero dizer é isto: ser real é haver outras coisas reais, porque não se pode ser real sozinho; e como ser real é ser uma coisa que não é essas outras coisas, é ser diferente d'ellas; e como a realidade é uma coisa como o tamanho ou o peso – senão não havia realidade – e como todas as coisas são diferentes, não ha coisas iguais em realidade como não ha coisas iguais em tamanho e em peso. Ha de haver sempre uma diferença, embora seja muito pequena. Ser real é isto.)

«what we should really do, is to give each rock a different proper name, like we do with people; if we don't, it's because it would be impossible to find so many words, not because it would be wrong...»

(na verdade a gente devia dar a cada pedra um nome different e proprio, como se faz aos homens; iso não se faz porque seria impossivel arranjar tanta palavra, mas não porque fôsse erro...)

«a table is a necessary hallucination of our will that manufactures tables.

If even for an instant in our lives we were able to *see* the table as wood, *to sense* the table as wood – to see the table's wood without seeing the table – we'd be happy. We would go back to 'knowing' it's a table, but for all our lives we'd never forget it's wood. And we would love the table that much more, just for being a table.»

(a mesa é uma allucinação necessaria de nossa vontade que fabrica mesas.

Feliz de quem, um momento que fosse na vida, conseguir vêr a mesa como madeira, sentir a mesa como madeira – ver a madeira da mesa sem ver a mesa. Volte depois a «saber» que é mesa, mas toda a vida não esquecerá que ella é madeira. E amará a mesa, mesa como mesa, melhor.)

«What am I to myself? I am one of my sensations» (p. 182)

(O que sou para mim mesmo? Sou uma sensação minha.)

«its [material world's] one and only advantage is its visibility. [...] All told, the physical is worth more than the metaphysical.» (p. 186)

(...quando o mundo material não tivesse outra vantagem tinha a de ser visível [...] em fim de contas, mais vale o physico que o metaphysico.)

«Everything we see, we should see it for the first time, because it really is the first time we see it. So then each yellow flower is a new yellow flower, even if we say it's the same one we saw yesterday. We aren't the same and flower isn't the same. Even the yellow itself can't be the same. It's a pity people don't have the right eyes for knowing it; otherwise we'd all be happy.» (p. 165)

(Toda a coisa que vemos devemos vê-la sempre pela primeira vez, porque realmente é a primeira vez que a vemos. E então cada flor amarela é uma nova flor amarela, ainda que seja o que se chama a mesma de ontem. A gente não é já o mesmo nem a flor a mesma. O próprio amarelo não pode ser já o mesmo. É pena a gente não ter exactamente os olhos para saber isso, porque então éramos todos felizes.)

And here are a few lines from *O Guardador dos Rebanhos*:

«I feel myself born in each moment,

In the eternal newness of the world...» (II)

(Sinto-me nascido a cada momento

Para a eterna novidade do mundo...)

«I'm the size of what I see. [...] our only wealth is seeing.» (VII)
(...eu so do tamanho do que vejo [...] a nossa única riqueza é ver.)

«Nature doesn't have an inside.» (XXVIII)
(...a natureza não tem dentro)

«Things don't have meaning: they only have existence.» (XXXIX)
(As cousas não têm significação: têm existência.)

«The sun is always right on time, every day.» (XLII)
(...o sol é sempre pontual todos os dias.)

«I saw there's no Nature
Nature doesn't exist,
There are hills, valleys, plains,
There are trees, flowers, weeds,
There are rivers and stones.
But there isn't a whole all this belongs to
And a real and true wholeness
Is a sickness of our ideas.» (XLVII)
(Vi que não há Natureza,
Que Natureza não existe,
Que há montes, vales, planícies,
Que há árvores, flores, ervas,
Que há rios e pedras,
Mas que não há um todo a que isso pertença,
Que um conjunto real e verdadeiro
É uma doença das nossas ideas.)

«... the only hidden meaning of things
Is that they have no meaning at all» (XXXIX)
(... o único sentido oculto das cousas
É elas não terem sentido oculto nenhum.)

* * *

So what do we have? There is Caeiro's sensationism, where everything is stripped to the senses; he rejects the idea of wholeness, of Nature; he has what one could call an ontology of difference [«Everything is different from us. That's why everything exists.» (*Tudo é diferente de nós, e por isso é que tudo existe.*)], and he propounds the idea of the instantaneity of existence («I feel myself born in each moment, / In the eternal newness of the world...» (*Sinto-me nascido a cada momento, / Para a eterna novidade do mundo...*)). He may notice some regularity in nature [«The sun is always right on time» (*...o sol é sempre pontual*)]. But this does not really add up to a Pre-Socratic programme. We could try to find more pre-Socratic elements and point out that his comment about the yellow flower always being different brings to mind the Heraclitus fragment «It is not possible to step twice into the same river» (91), However, in another fragment (123) Heraclitus states «Nature likes to hide», which, there is no doubt, Caeiro would consider an aberrant idea. Furthermore, there are a number of elements missing to make Caeiro a Pre-Socratic philosopher. The Greeks cultivated rationality; it is not for nothing that it is to these thinkers the birth of European scientific thought is traced. Caeiro also reasons, but he reasons with his senses («It's a pity people don't have the right eyes for knowing it; otherwise we'd all be happy.» (*É pena a gente não ter exactamente os olhos para saber isso, porque então éramos todos felizes.*); and, on another occasion, responding to Campos's «Now suppose» (*Ora supponha que...*) Caeiro interrupts tersely «What's there to suppose with? The eyes? The ears?» (*Com que hei de suppor? Com os olhos? Com os ouvidos?*). The Ancients' rationality involved a great deal of speculation, they sought to find first principles, and the idea of a wholeness of the Universe is also present in their thought. We do not find any of these preoccupations in Caeiro, and some of them he would consider outright metaphysical folly.

So it turns out that the title of this communication, which I thought of before I prepared it, is misleading and for a moment I felt something like embarrassment. But then I realised that, in fact, I was misled by the insistence of Cross, Campos and Pessoa himself that Caeiro has a «Greek feeling», that he was 'a metaphysician à la Greek' (. I took for granted this must be Pre-Socratic Greek as obviously none of the Aristotelian or Platonic sentiments would be admissible in Caeiro's world [and we do find in one of Pessoa's texts the view that «Plato is the decadence of the Greek ideal» (*Platão é a decadência do ideal grego*)]. Perhaps one could think of the Epicurean *ataraxia* (best translated as peacefulness) when reading his verses, but then there is nothing of what one could call the Epicurean «system». Maybe one could try to save face by saying that just as Thomas Merton saw a Zen sensibility in Caeiro, there is something of the Pre-Socratic innocence of a mind that did not know what infinity was. As Campos said «He does not conceive of anything as infinity». (*Não concebo nada como infinito*).

Still, in all, it turns out that Caeiro is neither a Pre-Socratic thinker nor a Zen poet. And this leaves me a little dissatisfied. My first encounter with Caeiro, years ago, and the recent second serious reading left me feeling that there is something stronger that holds this cycle of poems together, it does not seem good enough to speak of something as vague as Zen or Greek «sensitivity». As I was mulling over this problem the question of Buddhism returned to my mind, not just the Zen version, but in a larger sense and the answer presented itself quite quickly; I will return to it in a minute.

Since then I have come across texts that do compare Caeiro's thought to Buddhism. These usually deal with questions that have been posed by the developments of Buddhism's second great school known as *Mahayana*, (The «Great Vehicle» or «Middle Path») which was first formulated by Nagarjuna in the 2nd century CE and today Dalai Lama is an eloquent exponent of the system. And, indeed, there are a number of elements in Caeiro's poems which point in this direction. For example, when he says we should have a proper name for each rock, it brings to mind the rejection of universals in the great logical system of one of the later Buddhist schools developed between 6th-8th century (by Dignaga, Dharmakirti and Dharmottara). However, the most pronounced was the notion of the void or emptiness (*sunyata* in Sanskrit), which is at the core of Nagarjuna's text. Thinking about this, I was particularly impressed to come across this comment from Campos, which is as good as anything in drawing the distinction between the frightening deadly nothingness of existentialism *à la* Sartre or Heidegger and the nothingness (void) we find in Buddhist thought:

«When Reis speaks of death, he seems to foresee being buried alive... The sentiment [of nothingness] which in Caeiro is an empty field, for Reis is an empty tomb. He adopted Caeiro's nothingness but did not know how to keep it free of decay.» (p. 184)

(Quando Reis falla da morte, parece que anticipa ser enterrado vivo... O sentimento [de nada] que em Caeiro é um campo sem nada é em Reis em tumulto sem nada. Adaptou o nada de Caeiro mas não tinha a sciencia de o não deixar apodrecer.)

Now, to return to the answer that presented itself to me first, and to which I alluded earlier. Buddhism has two main branches, the earlier *Hinayana* («Small Vehicle» or *Theravada* «way of the elders») and *Mahayana*, and within these there are many very different schools (Zen belongs to the *Mahayana* system). Yet throughout these different strands one preoccupation remains constant, it is the doctrine of *Anatta* or *Anatman* (in Pali and Sanskrit respectively), which we would render «no-ego» or «no-self». All Buddhists, whether they are followers of *Hinayana* or of *Mahayana*, deny that there is such a thing as the ego-substance behind our consciousness, as a concrete, ultimate and independent unit, a

closed off interiority, which we call a self. The *Mahayanists* also denied the existence of any substance in the transcendent realm, that is, they denied the existence of God. Both these can be found in Caeiro's thought. Not believing in God is hardly exciting news, and as Cross noted to Caeiro it was logical.

«a pure and integral sensationist like Caeiro has, logically enough, no religion at all, religion not being among the immediate data of pure and direct sensation».

The «no-ego» doctrine is of more interest. First of all, we will not find this problem aired by the Greeks for the simple reason that they never developed the concept of the self, the Greeks did not have a psychology of a kind we have today. Thinking about this, I was struck by these lines from the 43rd poem, in which Caeiro rejects memory:

«Recollection betrays Nature

Because yesterday's Nature isn't Nature.

What was is nothing and to remember is not to see.»

(A recordação é uma traição à Natureza

Porque a Natureza de ontem não é Natureza.

O que foi não é nada, e lembrar é não ver.

I was struck because our image of memory as something locked inside our psychological interiority is one of the bedrocks around which the Western concept of ego, or self, is constructed. And if one were to recount the history of this construction, St Augustine's meditation on memory in Book 10 of *Confessions* would be a good place to start. [The Hindu concept of the self is based on the eternal *Atman* and follows a very different line of thinking. («It is not born, nor does it ever die: Nor having come into being, will it ever cease to be» we read in *Bhagavad Gita*)].

The Buddhists developed a sophisticated logic to demonstrate the doctrine and they developed meditation techniques to achieve the state of *Anatta/Anatman*. Caeiro's way is different. He strips the self down to sensations:

«What am I to myself?, I am one of my sensations»

(O que sou para mim mesmo? Sou uma sensação minha.)

«I'm the size of what I see. [...] our only wealth is seeing.» (VII)

(... eu so do tamanho do que vejo [...] a nossa única riqueza é ver.)

Further, the words, «We aren't the same and the flower isn't the same.» (*A gente não é já o mesmo nem a flor a mesma.*), which brought to mind Heraclitus, would seem to me closer to the doctrine of impermanence (*Anicca/Anitya*), which is another of the roots of all of Buddhist thinking and is the basis of *Anatta*, as to Caeiro not only the flower (or to Heraclitus the river) is never the same but we ourselves are never the same from one moment to next. «I feel myself born in each moment», (*Sinto-me nascido a cada momento*) he tells us.

Caeiro's teaching goes deep; one could say his way is efficient. He achieves a state of emptiness where he is even free of sensations; here are the closing lines of the whole cycle of *O Guardador dos Rebanhos*:

«And then after, the window shut, the lamp still burning

Without reading anything, or thinking about anything, or even sleeping,

A feel of life running through me like a river along its bed

And outside a silence as big as a sleeping god.» (XLIX)

(*E depois, fechada a janela, o candeeiro aceso,*

Sem ler nada, nem pensar em nada, nem dormir,

Sentir a vida correr por mim como um rio por seio leito,

É lá fora um grande silêncio como um deus que dorme.)

And, finally, Álvaro de Campos tells of an exchange he has with Caeiro. At one point he asks: «Are you at peace with yourself?» (*Está contente consigo?*) Caeiro's answer is worthy of a real Master, he says: «No, just at peace.» (*Não: estou contente.*)

Notas Bibliográficas

CAEIRO, Alberto. Poesia, edição Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

PESSOA, Fernando. The Collected Poems of Alberto Caeiro, translated by Chris Daniels. Exeter: Shearsman Books, 2007.

«Notas Para a Recordação de Meu Mestre Caeiro» in *Prosa de Álvaro de Campos* (edição Jêrome Pizarro e António Cardiello), Lisboa: Ática, 2007.

Basho the Narrow Road to the Deep North and Other Travel Sketches (translated Noboyuki Yuasa), Harmondsworth: Penguin Books, 1966.

Desassossegos Pessoanos

Teresa Rita Lopes

Recebi – mediunicamente – uma comunicação de Álvaro de Campos a apresentar neste Congresso. Pede-me ele que a dedique ao nosso querido e comum amigo Eduardo Lourenço aqui ao meu lado. Vou começar então a ler o psicografado texto – melhor dizendo: autopsicografado.

Mal sabia o Fernando o desassossego que ia levantar quando, logo nos primeiros tempos da sua escrita em português, teve a ideia de escrever o *Livro do Desassossego* – que, inicialmente, assinava com o seu próprio nome.

«Desassossego», palavra banal em português, serve bem para classificar o que tem sido e vai continuar a ser a revelação da obra do nosso Pessoa – que me ape-tece chamar um desassossegador de almas. É verdade que a nossa língua suporta bem o neologismo. Já o mesmo não acontece com a francesa: curiosamente, os franceses criaram uma palavra nova para traduzir «Livro do Desassossego»: «de l’Intraquillité», palavra que começaram a usar a partir daí – eles tão avessos a inovações linguísticas... *Chapeau*, meu caro Fernando! Você disse querer ser um «indisciplinador de almas»... Mas eu acho que «desassossegador» vai melhor com essa sua inclinação para as travessuras que poucos lhe conhecem. E é pena, porque perdem uma das suas mais saborosas facetas...

O meu querido amigo Eduardo Lourenço fala do «desassossego semântico e hermenêutico» que o L. do D. tem levantado. E chama-lhe «livro suicidário». Permita-me que discorde: o Fernando suicidou-se por interpostas pessoas: o Barão de Teive e o Marcos Alves. O L. do D. só será um «não livro», como o meu amigo lhe chama, porque o Fernando não teve tempo de vida para o concluir – nem o L. do D. nem, aliás, todos os outros livros que deixou em aberto – mas não foi por não os querer fechar, apenas porque não teve tempo de vida para o fazer. Anda por aí muito boa gente a dizer que isso é muito pós-moderno e que ele só deixou fragmentos porque tinha horror ao acabado, fiando-se em algo que o Fernando uma vez escreveu, de facto, mas quando não se encontrava na sua perfeita identidade – devia estar a fazer de mim! Por mim, confesso que abomino essa sua obsessão quase maníaca pelo conjunto, pela arquitectura da obra, até dos seus meus poemas. Veja o que ele diz da minha «Ode Marítima»: «uma maravilha de organização!» E afirmou que o poeta tumultuoso, à Walt Whitman, em desafio aos Futuristas que me fez ser, nos meus primórdios, tinha um poeta grego lá dentro! E orquestrou-me a «Ode Marítima» como um sinfonia, com quatro andamentos! Foi ele, quando a passou a limpo para a publicar no *Orpheu 2*, que a espartilhou a seu bel-prazer! E desconfio que, se não publicou as minhas outras grandes Odes da altura, foi porque não teve tempo, inspiração ou pachorra para as orquestrar também! Eu, sim, é que tenho o mais profundo desdém pela organização que os clássicos impõem às suas e alheias obras e dessas mi-

nhas grandes odes só escrevi passagens, que o Fernando orquestrou – quando o fez. Perceba-se de uma vez por todas que o Fernando é estruturalmente um clássico, foi essa a sua formação. Qual modernista qual carapuça! Isso foram disfarces mais ou menos carnavalescos com que se entreteve com a rapaziada do tempo, sobretudo com o Sá-Carneiro, que, como todos os provincianos, tinha o deslumbramento da modernidade e do estrangeiro – sobretudo de Paris, donde então vinham os meninos e as modas!

O Fernando só estruturou duas obras para publicação: a *Mensagem*, em 1934, – e vejamos como se aplicou! – e *Mad Fiddler*, em 1917, que tem a arquitectura simbolista de um templo, com alcance iniciático e tudo! Teve azar, o editor inglês, a quem mandou o livro, recusou-o redondamente. Foi uma das grandes decepções da sua vida! A sua maior ambição literária era ser considerado um grande poeta em língua inglesa. Portugal era a sua aldeia, a sua parvónia, que ele se lhe meteu na cabeça cultivar! Quando voltou para Portugal, em 1905, havia mais de 80% de analfabetos! Muitas vezes lhe censurei esse seu nacionalismo bacoco, essa sua mania de meter nos eixos um povo que descarrilou desde Camões – ou das Descobertas, o que vem a dar no mesmo! O Fernando queria desassossegar os portugueses para voltarem a ser quem tinham sido, – imagine-se! – para se porem à procura de quem eram! Levou a vida a compor a *Mensagem* com essa intenção:

«A busca de quem somos /na distância de nós»!

Mas voltando ao *Livro do Desassossego*: se o livro continua em aberto é porque os seus organizadores não o sabem fechar! Se é um «não livro», como diz o meu amigo Eduardo Lourenço, é porque eles não sabem constituir o planeado *Livro do Desassossego*! Planeado, sim senhor, e através de muitos planos! O Fernando, como o seu mestre Mallarmé, tinha a obsessão do «Livro», com maiúscula, LE LIVRE – megalómanos que, a este respeito, ambos eram.

De todas as edições publicadas, confesso que a que mais me agrada é a primeira de todas, essa de que ninguém fala e poucos conhecem, de um tal Petrus, um cidadão do Porto, Pedro Veiga, que teve a feliz ideia de editar em livro, pouco depois de o Fernando morrer, todos os trechos do L. do D., assinados Bernardo Soares, que o Fernando foi publicando desde 1929 até ao fim da vida. Este critério é o melhor deles todos porque resulta duma escolha do Fernando: ele quis publicar aqueles textos, elegeu-os, a eles e não a outros. Reuni-los é respeitar uma vontade sua. Os outros editores do L. do D. não têm qualquer critério defensável, que o Fernando aprovasse – punha as minhas mãos no fogo. Quando as pessoas falam e se entusiasmam pelo L. do D. têm só o do Bernardo Soares no horizonte. Agora que houve outros Livros do Desassossego, ah lá isso houve!

Não temos é tempo agora para tirar isso a limpo, que há outros desassossegos para passar em revista. A história do *Orpheu 3* foi outro dos grandes desassossegos pessoais que durou sessenta e oito anos – desde que, em 1916 o Fernando e o Sá-Carneiro o compuseram, e 1984, data em que foi finalmente publicado!

Sabemos que o Fernando e o Mário o prepararam em 1916 – em 4.9.1916 o Fernando escreve a Armando Côrtes-Rodrigues que o *Orpheu 3* está prestes a sair. Em Julho de 1917, estaria quase todo impresso: é o Fernando que escreve ao José Pacheco, pedindo-lhe para passar por casa dele nesse dia, que lá estará trabalhando na colaboração do A. de Campos, só o que faltava ultimar para concluir esse número da revista! Diz nessa carta que está em casa «preparando o Álvaro de Campos, que ainda falta concluir». O Fernando hesitava então entre publicar a minha «Passagem das Horas», dedicada ao Almada, de que eu tinha escrito, à minha boa maneira, várias passagens, e «Saudação a Walt Whitman», também na mesma situação. Já sabem que ele tinha a obsessão da estrutura, por isso sofria horrores para dar a essas odes uma arquitectura à maneira dele. Não sei bem se o *Orpheu 3* não chegou a sair porque ele não acabou de estruturar as minhas odes, ou porque faltou o dinheiro com que para isso contava. Se calhar foi pelas duas razões. A verdade é que acabou por não sair colaboração minha no dito *Orpheu 3*, quando finalmente foi editado – só sessenta e oito anos mais tarde! Esse *Orpheu* esteve tão terminado que o Fernando o mencionou no prefácio a uma *Antologia de Poetas Sensacionistas* que se preparava para publicar em inglês, ainda em vida do Sá-Carneiro (aí anunciava a minha «Saudação a Walt Whitman», mais sensacionista, de facto, do que a «Passagem das Horas»!). Digase que o Fernando continuou sempre firmemente apegado à decisão de o publicar e, na separata que editou do meu panfleto «Ultimatum», que fez curiosamente sair um mês ou dois antes da revista em que será republicado, o *Portugal Futurista*, anuncia o aparecimento do *Orpheu 3*, em Outubro de 1917! Optimismo o seu! E aí menciona a publicação, na revista, da meu poema «Saudação a W. Whitman», aparentemente considerado o seu prato forte! Dezoito anos mais tarde, na revista *SW*, dirigida pelo Almada, nascida no mês e no ano em que Fernando se foi deste mundo, Novembro de 1935, a publicação de *Orpheu 3* é de novo anunciada! E, de novo, em vão!

Em 1948, Alberto de Serpa, poeta e bibliófilo residente no Porto, obtém, sabe-se lá como – um conto policiário que o Fernando gostaria de ter contado – um jogo de provas completo do dito *Orpheu*! Mas não os publica – vá-se lá também saber porquê.

O excelente Casais Monteiro, sabendo que o Alberto de Serpa sonegava ciosamente esse jogo de provas, foi a casa da família do Fernando à cata doutro jogo semelhante, que imaginou lá existisse – e imaginou bem! Mas apenas retirou e publicou, em 1953, «os poemas inéditos» do Fernando, destinados ao *Orpheu 3*, que lá constavam. Só que achou que o C. Pacheco do poema «Para além d’outro Oceano» era um heterónimo pessoano – e como tal o publicou também. Acontece que «Para além d’outro oceano» é obra de um C. Pacheco de carne e osso!

Bom, se o *Orpheu 3* levou sessenta e oito anos a ser publicado, este poema levou noventa e cinco a ser atribuído ao seu verdadeiro autor, o José Coelho Pacheco – que existiu, sim senhor, até foi director da revista *Renascença* em que o Fernando se estreou como poeta com «Pauis» e «O sino da minha aldeia», num díptico que intitulou «Impressões do Crepúsculo»!

Para continuar a seguir a penosa trajectória do *Orpheu 3* até à sua edição, refira-se que, em 1958, Armando Côrtes-Rodrigues instava com o cunhado de Pessoa, Coronel Caetano Dias, para que publicassem *Orpheu 3*, e que este lhe respondeu, em carta (inédita, que Anabela Almeida generosamente me deu a conhecer) que, sim senhor, ia falar com o Alfredo Guisado e o Almada Negreiros para conseguirem que o dito *Orpheu* saísse até ao fim desse ano!

O empenho não foi muito, já que ele não saiu. Só em 1977, Alberto de Serpa depositou na Biblioteca Municipal do Porto fotocópias das provas que sonegava – que acabaram por servir de base à primeira publicação de *Orpheu 3*, em edição fac-similada, pela Nova Renascença, em 1984! Levou sessenta e oito anos a ser publicado!

Mas a revelação da verdadeira identidade de C. Pacheco levou ainda mais tempo.

Durante noventa e cinco anos aceitou-se como certo que o Fernando colaborara nesse 3º número com um poema «Para Além doutro Oceano», do «heterónimo» – outros chamavam-lhe «sub-heterónimo – C. Pacheco, com a indicação, em subtítulo, «Notas», que, aliás, foi sendo omitida nas reproduções posteriores.

O prefaciador da edição da Ática, que sucedeu à da Nova Renascença, Arnaldo Saraiva, faz mesmo desse poema uma exaustiva exegese universitária, sem pôr minimamente em dúvida que ele fosse do Fernando, achando-o mais na linha de Caeiro do que na minha, e etc. e tal... Só em Abril de 2011 uma piquena que há muito se dedica a estudar-nos, Teresa Rita Lopes, publicou um artigo no *Jornal de Letras* em que dá «o seu a seu dono» – título do dito artigo.

Outro grande desassossego ainda não resolvido é o da situação do Espólio do Fernando – que ficou em poder da família, aberto aos manuseadores que o foram desarrumando para o editar, como Deus foi servido – e mal servido, por acaso. Como não havia, na altura, máquinas fotocopiadoras, escolhiam, da arca, o que melhor se lia, sobretudo o que o Fernando tinha dactilografado, e levavam directamente para a tipografia – onde muitos desses originais se perderam. Mas os acrescentos à mão que o Fernando fazia, cada vez que relia os seus textos, os tipógrafos não os entendiam e passavam adiante. Depois os publicadores desses originais faziam trouxas com o que iam publicando – ainda assim figuram, no espólio. Os conjuntos assim constituídos são da responsabilidade dos editores e, o que é pior, destruíram a organização que o Fernando tinha começado a dar à sua obra, pressentindo que a Grande Viagem estava iminente. A edição da Ática e suas derivadas – todas, até 1990, através da qual as pessoas conheceram Pessoa – tem este elevado grau de fiabilidade! Neste ano, a Edição Crítica fez a sua aparição – mas foi pior a emenda que o soneto: pôs-se a reescrever a obra do Fernando, pretendendo aplicar um critério filológico muito moderno, «crítico-genético», lhe chamam: os textos resultantes dessa operação cirúrgica, em que substituem o que o Fernando escreveu, e não riscou, pelas alternativas que, a cada releitura, ia acrescentando – por cima, por baixo, ao lado, às vezes até as anotava logo, entre parênteses – são absurdos abusos, enxertos à Frankenstein! Apareceu uma piquena, que herdou do Fernando essa costela desassossegadora, a tal TRL, que se esfalfou a denunciar esses tratos. O resultado é que a colecção já foi fechada sem o livro do Mestre, os Poemas de Caeiro! É que o capataz dessas edições, autor duma edição do *O Guardador de Rebanhos*, do nosso Mestre, para a D. Quixote, anteriormente por ele apresentada como modelo filológico de todos os volumes da Edição Crítica, e demolida pela tal piquena, já não se atreveu a dar a público a dita obra poética do nosso Caeiro, que deveria ser a jóia da coroa da Edição Crítica! Mas os desassossegos renovam-se porque a família do Fernando apareceu com mais mini-arcas, parece que aí uns dois mil e tal papéis, que começaram a vender em leilões! Dizem que são papéis sem importância, mas todos os papéis do Fernando são peças não só de um mas de vários *puzzles* que importa reconstituir, porque as peças estão todas misturadas!

O problema é que tudo o que diz respeito ao Fernando atingiu alto preço numa mundial bolsa de valores: encaram-no por esse inculto mundo fora como o Ronaldo da Literatura! (A este até já lhe fizeram um museu como o Fernando ainda não tem!) E pensar que o Fernando viveu sempre com a «vidinha tilintada em magros cobres», como diz do povo português o magnífico poeta Alexandre O’Neill! Outro permanente desassossego é a atribuição ao Fernando de papelas que os manuseadores do seu espólio lá encontram: uma delas foi um romance, *Eliezer*, editado por uma excelente senhora italiana, Amina di Munno, ama-

drinhada por outra não menos excelente divulgadora do Fernando em Itália, Luciana S. Picchio – que é, afinal, uma autobiografia de um amigo do Fernando, um judeu russo, Eliezer Kamenesky, de quem ele condescendeu prefaciá-los uns indigentes poemas, para um livro *Alma Errante* – em que falou de tudo menos dos poemas. O Fernando, como o meu querido Eduardo Lourenço, não sabia dizer «não» nem ao seu cão – que, aliás, não tinha.

Mas o mais gritante é a descoberta que quer fazer o autor de uma recente biografia, José Paulo Cavalcanti Filho (*Fernando Pessoa – uma quase autobiografia*, Porto: Porto Editora, 2012) de que muitos dos poemas do Eliezer são do próprio Pessoa – que lho compunha a troco de uns trocos que o alfarrabista lhe dava para a aguardente! Bem, esse dislate ao lado das centenas deles que povoam a dita biografia tem a insignificância de um mero lapso: esse livro é um amontoado de falsidades e parvoíces que me puseram a rir à gargalhada! Mas parei ao lembrar-me de que foram distribuídos pelas bibliotecas das escolas 650 exemplares desse manual! Senhores professores, preparem-se para ler nos exercícios escolares dos vossos alunos que o Pessoa teve 207 heterônimos – 127 puro sangue mais 75 assim assim, mas que contam para os tais 207! Nessa caça ao heterónimo vale tudo: Pessoa conta três vezes, como heterónimo de si próprio! Qualquer nome próprio que apareça na obra, personagem de ficção, por exemplo, lista com ele! até personagens de textos alheios nomeados! E não se atrapalha para aí meter nobre gente a valer como D. Sebastião, o Pe Mattos, Caturra Júnior, C. Pacheco, A. Botto, Mário de Sá-Carneiro, o primo Mário de Freitas e até a Ophélia aparece como, chama ele, «anti-heterónimo»! Esqueceu-se de lá pôr Afonso Costa, mas afirma que ele polemicou comigo no jornal *A Capital*, chamando-me bêbado! A polémica foi entre mim e um jornalista desse jornal. O Afonso Costa foi assunto e limitou-se a cair do eléctrico. Mas esta «inverdade» (como os políticos agora dizem – e o autor é um deles!) é uma entre centenas: diz que o Pessoa e a Mãe são ateus, imagine-se! Que o Fernando esteve para se casar com a filha da lavadeira (não percebeu que sou eu que digo, num poema, que, se calhar teria sido mais feliz se isso me tivesse acontecido...). Com a vida dos heterónimos também faz umas deploráveis confusões: diz que o Ricardo Reis era judeu português – confundindo-o comigo, claro! Mas todo o livro é uma confusão pegada! Ah! Até avança com uma data falsa de uma carta do Sá-Carneiro para dizer que o Reis já existia em 1912, e que o Mário o felicitou pelo seu nascimento nessa data – quando a carta, publicadíssima, é de 13.6.14! Mas essa prática de inventar o que lhe convém é corrente: no capítulo «Pessoa e o Brasil» fabrica um título para um poema que o não tem, «Catullo da Paixão» (p. 405, vão lá ver!) a um poema que se refere a um outro Catulo, o poeta latino...

Imagino os alunos a entender o «drama em gente» através dos seus comentários de textos, por exemplo a «Autopsicografia», em que explica que o vício de fingir é, para o Fernando, seu «jeito de ser», como o de beber. E inventa que para o fim da vida o Fernando se deixou dessa mania dos heterónimos, e que decidiu publicar tudo com o seu próprio nome!

Os atropelos e invenções em relação à obra são da mesma dimensão que à biografia do Fernando: até inventa que o Caeiro, que nunca escreveu uma linha de prosa, assinou um artigo na revista *SW*, «Nós os de Orpheu»! E põe o Caeiro a arrumar-me com o comentário «é só um bom homem mas está bêbado» – que é o que eu, nas minhas «Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro» o faço dizer de S. Francisco de Assis!

E as 710 páginas são preenchidas por abundantes montagens de textos estropiados, a que chama «colectas», em que mistura textos de toda a família heterónima com outros não se sabe de quem (outra das práticas do autor é pilhar a torto e a direito tudo o que lhe convém!). Em geral, o autor exprime-se tão mal que não se percebe o que quer dizer – o que é tanto melhor, porque, quando se entende, normalmente é mentira! Não me perdoe o tempo de vida que perdi a ler e anotar essas páginas todas! – como seguramente nenhum dos seus numerosos comentadores e premiadores fez, apostaria mesmo que nem o seu autor porque – como declarou – esse livro é obra de uma equipa paga para o efeito! Aliás percebe-se, pelo desconjuntado da escrita, que o livro é fruto da montagem de textos de diversas proveniências!

E já me calo, mas tenho anotadas todas as provas de que este livro é um delito de lesa-cultura – de lesa-lusa-cultura! O Fernando convenceu-me de que era nosso dever cívico denunciá-lo. E o incómodo que isso me tem dado! A mim e à tal piquena! Mas também nós não sabemos dizer «não» ao nosso querido Fernando!

Assinado por quem assume inteiramente as afirmações de Álvaro de Campos:
Teresa Rita Lopes

Outra vez te revejo*

Eduardo Lourenço

* Comunicação sem suporte escrito

A Alma Solitária de Fernando no «Livro no Desassossego»

Celeste Malpique

(Este texto foi escrito segundo o Novo Acordo Ortográfico de 1990, por opção da autora)

Achei interessante o título do painel para que fui convidada e, desde já agradeço, o convite à Dra. Inês Pedrosa, diretora da Casa Fernando Pessoa, que tive o prazer de conhecer no Porto aquando do Colóquio da SPP, «Pessoa em análise», o ano passado.

Quando recebi o convite o título não tinha vírgula, e era «De tanto ser só tenho alma». Agora, ao ler o programa, verifico que tem uma vírgula e é:

«De tanto ser, só tenho alma!»

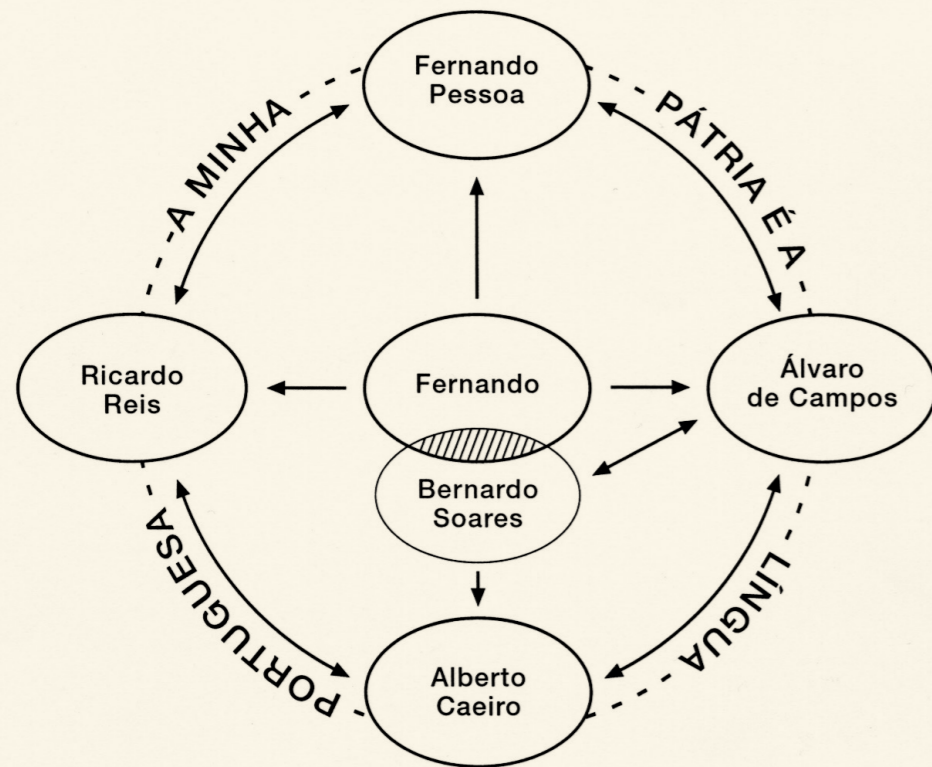
Com efeito, Fernando foi um solitário, «um novelo enrolado para o lado de dentro», como lhe chamou Álvaro de Campos. A sua solidão, a sua permanente introspeção e autoanálise, inflacionou de tal modo o seu mundo interno, desvalorizou tanto o seu aspeto físico, distanciou-se tanto dos outros, restando todavia, a partir da janela do seu quarto, arguto observador da rua e do Universo, que ele próprio disse «só tenho alma!»

Eu prefiro, numa perspetiva psicológica, retirar a vírgula, porque foi justamente por ser tão triste e solitário que foi construindo o seu mundo interno com esse sentimento depressivo, esse tédio, essa enorme negatividade que o levou tantas vezes a afirmar «eu não sou nada, eu não existo!»

Na minha reflexão psicanalítica sobre a complexa personalidade de Fernando Pessoa, interpretei a heteronímia como um sistema defensivo-criativo constituído pelos quatro principais poetas e remeti para um nível mais pré-consciente o núcleo depressivo do Self, ao qual chamei Fernando, verdadeiro autor do *Livro do Desassossego*, que vai entretanto escrevendo, em simultâneo, entre 1913 e 1934.

Em abono desta interpretação virá a sequência cronológica do Livro, que se intensifica e assume clara feição diarística a partir de 1930, data a partir da qual se nota uma progressiva integração da sua personalidade, ou seja a capacidade crescente de assumir a sua unidade na diversidade expressa na heteronímia. É nessa altura que começa a planear a publicação da sua obra em livros, e a explicar a criação dos heterónimos (cartas a Casais Monteiro e J. Gaspar Simões) e a preparar definitivamente a *Mensagem* (1934).

Tenho um diagrama que costumo mostrar:



Os quatro principais poetas heterónimos, ligados por essa frase identitária «A minha pátria é a Língua portuguesa», constituem o sistema defensivo – criativo, e no centro do Self situa-se o núcleo mais frágil, Fernando que vai escrevendo o *Livro do Desassossego* (atribuído ao semi-heterónimo Bernardo Soares).

Para abordar esta clivagem que sempre existiu em Fernando Pessoa, eu costumo dizer que tenho uma grande ternura por Fernando, e uma admiração infinita por Pessoa. Ou seja, separo o que sempre esteve clivado na sua personalidade, um núcleo depressivo que sofria e no qual se isolava, e em simultâneo a consciência e convicção do seu valor como Poeta com uma missão a cumprir, e posteridade assegurada.

Bernardo Soares quase desaparece, tão colado está nesse processo de identificação, e é no *Livro do Desassossego* que encontramos a expressão mais sincera desse Fernando solitário e triste. Desde a frase mais conhecida: «Escrever versos é a minha maneira de estar sozinho» até muitos outros fragmentos que poderíamos transcrever:

«[...] A solidão desola-me; a companhia oprime-me. A presença de outra pessoa descaminha-me os pensamentos; sonho a sua presença com uma distração especial, que toda a minha atenção analítica não consegue definir» (Frgm. 234)

Em 21.2.1930 reconhece-se súbita e dramaticamente só:

«[...] Tudo quanto tenho feito, pensado, sido, é uma soma de subordinações, ou a um ente falso que julguei meu, porque agi dele para fora, ou de um peso de circunstâncias que supus ser o ar que respirava. Sou, neste momento de ver, um solitário súbito, que se reconhece desterrado onde se encontrou sempre cidadão. No mais íntimo do que pensei não fui eu.»

«Vem-me, então, um terror sarcástico da vida, um desalento que passa os limites da minha individualidade consciente. Sei que fui erro e descaminho, que nunca vivi, que existi somente porque enchi tempo com consciência e pensamento. E a minha sensação de mim é a de quem acorda depois de um sono cheio de sonhos reais, ou de quem é liberto por um terramoto, da luz pouca do cárcere a que se habituara.»

«Pesa-me, realmente me pesa, como uma condenação a conhecer, esta noção repentina da minha individualidade verdadeira, dessa que anda sempre viajando sonolentemente entre o que sente e o que vê. É tão difícil descrever o que se sente quando se sente que realmente se existe, e que a alma é uma entidade real, que não sei quais são as palavras humanas com que possa defini-lo.»

«Não sei se estou com febre, como sinto, se deixei de ter febre de ser dormidor da vida. Sim, repito, sou como um viajante que de repente se encontra numa vila estranha, sem saber como ali chegou; e ocorrem-me esses casos dos que perdem a memória, e são outros durante muito tempo. Fui outro durante muito tempo – desde a nascença e a consciência, e acordo agora no meio da ponte, debruçado sobre o rio, e sabendo que existo mais firmemente do que fui até aqui. Mas a cidade é-me incógnita, as ruas novas, e o mal sem cura. Espero pois, debruçado sobre a ponte, que me passe a verdade, e eu me restabeleça nulo e fictício, inteligente e natural.»

«Foi um momento, e já passou. Já vejo os móveis que me cercam, os desenhos do papel velho das paredes, o sol pelas vidraças poeirentas. Vi a verdade um momento. Fui um momento, com consciência, o que os grandes homens são com a vida. Recordo-lhes os actos e as palavras, e não sei se não foram também tentados vencedora e pelo Demónio da Realidade. Não saber de si é viver. Saber mal de si é pensar. Saber de si de repente, como neste momento lustral é ter súbitamente a noção de mónade íntima, da palavra mágica da alma. Mas uma luz súbita cresta tudo, consome tudo. Deixa-nos nus até de nós.»

«Foi um momento, e vi-me. Depois já não sei sequer dizer o que fui. E por fim, tenho sono, porque, não sei porquê, acho que o sentido é dormir.» (fim de citação)

Só que ele possuía, desde a infância, uma forma fabulosa de estar acompanhado!

A sua imaginação criadora sempre lhe permitiu desdobrar-se «em companheiros imaginários» com os quais dialogava, em tornar criativa essa sua natural tendência para a despersonalização, como ele próprio descreve na criação dos Heterónimos. Há quem critique essa análise psicológica ou mesmo psicopatológica, e valorize sobremaneira a sua qualidade de Poeta-Dramaturgo. Não negamos a grande qualidade literária e originalidade do Drama-em-Gente, mas a verdade é que os seus Dramas são demasiado estáticos (O Fausto, O Marinheiro) e pouco diferentes da Heteronímia. Aliás, Fernando Pessoa quando analisa os grandes nomes da Literatura (Camões, Shakespeare), não deixa de valorizar o sofrimento (a depressão) e a capacidade de ação dos mesmos, falha que em si sempre reconheceu.

Mas voltando à nossa perspetiva psicodinâmica: consideramos que a Heteronímia foi a forma defensiva de superar, de contornar a grande dor mental que desde muita criança o atingiu.

Os acontecimentos traumáticos da sua infância a morte do pai aos 5 anos, e pouco depois a morte do irmãozinho Jorge com um ano, afetaram com certeza a mãe e Fernando teria dado conta da sua preocupação e tristeza; notou que a disponibilidade da Mãe para com ele mudara sem compreender porquê. Ficou perplexo e talvez se sentisse culpado. Instalou-se na sua personalidade um vazio, identificou-se à depressão da Mãe, sentiu-se abandonado e triste. E o drama repete-se pois já em Durban, em 1901, morre a sua irmãzinha, Madalena, com 2 anos. Ele vai dedicar-lhe um dos seus primeiros poemas: «Quando ela passa!» É a este quadro clínico descrito pelo psicanalista André Green – *The Dead Mother Complex* – que reportamos a solidão, a tristeza e o vazio que constituem a queixa dominante de Fernando, ao longo da sua vida. Uma falha profunda no Self, que não chegou portanto à estruturação de um Édipo positivo.

Não vamos mais longe em interpretação psicanalítica, não estamos aqui num Congresso de Psicanálise, estamos num Congresso Internacional de Fernando Pessoa para enaltecer a beleza e profundidade do *Livro do Desassossego*, e por isso vamos transcrever o Frgm nº 293 de 1930 (Ática), em que se vislumbra uma recordação-ecrã deste trauma:

«Como há quem trabalhe de tédio escrevo por vezes, de não ter que dizer. O devaneio, em que naturalmente se perde quem não pensa, perco-me eu nele por escrito, pois sei sonhar em prosa. E há muito sentimento sincero, muita emoção legítima, que tiro de não estar sentindo.»

«Há momentos em que a vacuidade de se sentir viver atinge a espessura de coisa positiva. Nos grandes homens de acção, que são os santos, pois que agem com a emoção inteira e não só com parte dela, este sentimento da vida não ser nada conduz ao infinito. Engrinaldam-se de noite e de astros, ungem-se de silêncio e de solidão. Nos grandes homens de inacção, a cujo número humildemente pertenço, o mesmo sentimento conduz ao infinitesimal; puxam-se as sensações, como elásticos, para ver os poros da sua falsa continuidade bamba.»

«E uns e outros, nestes momentos, amam o sono, como o homem vulgar que age nem não age, mero reflexo da existência genérica da espécie humana. Sono é a fusão com Deus, o Nirvana, seja ele em definições o que for; sono é a análise lenta das sensações; seja ela usada como uma ciência atómica da alma, seja ela dormida como uma música da vontade, anagrama lento da monotonia.»

«Escrevo demorando-me nas palavras, como por montras onde não vejo, e são meios sentidos, quase expressões o que me fica, como cores de estofos que não vi o que são, harmonias exibidas compostas de não sei que objetos. Escrevo embalando-me, como uma mãe louca a um filho morto.»

«Encontrei-me neste mundo certo dia, que não sei qual foi, e até ali, desde que evidentemente nascera, tinha vivido sem sentir. Se perguntei onde estava, todos me enganaram, e todos se contradiziam. Se pedi que me dissessem o que faria, todos me falaram falso, e cada um me disse uma coisa sua. Se, de não saber, parei no caminho, todos pasmaram que eu não seguisse para onde ninguém sabia o que estava, ou não voltasse para trás, que, desperto na encruzilhada, não sabia donde viera. Vi que estava em cena e não sabia o papel que os outros diziam logo, sem o saberem também. Vi que estava vestido de pajem e não me deram rainha, culpando-me de não a não ter. Vi que tinha nas mãos a mensagem que entregar, e quando lhes disse que o papel estava branco, riram-se de mim. E ainda não sei se riram porque todos os papéis estão brancos, ou porque todas as mensagens se adivinham.»

«Por fim sentei-me na pedra da encruzilhada como à lareira que me faltou. E comecei a sós comigo, a fazer barcos de papel com a mentira que me haviam dado. Ninguém me quis acreditar, nem por mentiroso, e não tinha lago com que provasse a minha verdade.»

«Palavras ociosas, perdidas, metáforas soltas, que uma vaga encadeia a sombras...Vestígios de melhores horas, vividas não sei onde em áleas... Lâmpada apagada cujo ouro brilha no escuro pela memória da extinta luz...Palavras dadas, não ao vento, mas ao chão, deixadas ir dos dedos sem aperto, como folhas

secas que neles houvessem caído de uma árvore invisivelmente infinita...
Saudade dos tanques das quintas alheias...Ternura do nunca sucedido...»

«Viver! Viver! E a suspeita ao menos, se acaso no leito de Prosérpina haveria bem
de me dormir.» (fim de citação)

Que poderia eu dizer, se ele diz tudo de forma tão clara e tão bela neste Poema
em Prosa?: a sua perplexidade de criança perante uma «mãe que embala um fi-
lho morto»! ninguém responde às suas perguntas, ninguém lhe explica o cami-
nho, e sente-se incapaz de representar o papel de pajem que lhe deram pois per-
cebe que não tem rainha talvez por culpa sua... a Mãe está ausente, está louca.
Fica sozinho sentado na pedra da encruzilhada da vida, fazendo barcos de papel
com a mentira que lhe deram, mas nem lago tinha que provasse a sua verdade!
Tomaram-no por mentiroso! Assim ficou para sempre embalando-se com pala-
vras como uma mãe embala um filho morto!

Muito poético, muito triste, jaz morto «O Menino da sua Mãe»!

Referências Bibliográficas

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*, II. Lisboa: Ática, 1982.

GREEN, André. *On Private Madness*. Londres: Karnac Books, 1997.

MALPIQUE, Celeste. *Fernando em Pessoa*. 2.^a ed., Lisboa: Fenda, 2012.

Engenharia /Bricolage Naveg(N)Ações... Ils ont changé ma chanson

Bernard McGuirk

Universidade de Nottingham

(Este texto foi escrito segundo o Novo Acordo Ortográfico de 1990, por opção do autor)

“Ah,”...

Uma sílaba

Uma sílaba; um texto. Texto mínimo, o texto em que estarei – em contexto, um contexto que é, ao mesmo tempo, um texto.

“Devemos começar onde quer que estejamos... É impossível justificar absolutamente um ponto de partida. *Onde quer que estejamos*: num texto onde pensamos estar”

Jacques Derrida (1967, 162)

Estou, aqui, num texto crítico; embora acompanhado. Em companhia com especialistas, eles/elas não menos (que eu) em e de contextos que se hão de revelar como sendo textos, textos legíveis.

Em toda e qualquer cultura nacional, o estatuto de uma supostamente nacional literatura é indisputavelmente central em relação aos diversos (exa)gerados discursos críticos; e vice-versa. Aquele crítico que aborda estes fenómenos recíprocos e mutuamente estimulantes necessita estar atento e alertado para a subestimação do poder de tais apropriações – e a raiz da palavra *próprio* basta para avisar o intruso, o estranho, que ele ou ela deve mostrar respeito sempre que se encontre na propriedade do hóspede. Contudo, *host* and *ghost*, hóspede e hóspede, residem com *e* um no outro; e as visitas/visitações nessa casa podem assustar, ou pelo menos amedrontar, o convidado, por mais que entusiasmado ou especializado.

E é enquanto convidado – um convidado que retorna, pois fora acolhido no seio da família portuguesa pessoana em 1988 já, por altura do *Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa – Um Século de Pessoa* (McGuirk 1990, 162-65). Paradoxalmente, nessa ocasião, em “Desconstruindo o *locus amoenus*”, propus abordar a aporia de “Aquela Terra de suavidade/Que na ilha extrema do sul se olvida” para logo me aperceber de que “já sonhada se desvirtua”; e, pior ainda, ou conseqüentemente, que “nesta terra também, também/ O mal não cessa, não dura o bem”. Todavia, o limite mas não fechamento do poema de Pessoa era um limite-fronteira abrindo para o estranhamento de: “É em nós que é tudo./É ali, é ali./Que a vida é jovem e o amor sorri.” – porque esse nós que, uno e universal, havia já e sempre sido cindido pelos versos que se lhe antepõem e se lhe seguem num texto que sorri na face da sua própria revelação das irresistíveis causalidades e suspeitas motivações de todos os (nossos) gestos vo(l)tados ao alheio, os nossos apelos a, as nossas interpelações para com, o outro lugar, a outra cultura, a outra voz.

Na presente visita à casa lisboeta ficarei intrigado com os respectivos discursos de todos aqui presentes e em sentir as revisitações de vozes *revenants*. Porque assim como “Na casa de meu Pai há muitas moradas” também os *loci* da crítica literária sofrem as (re)construções de modos, modas, dinastias e indústrias.

Engenhando bricolage. Naveg(N)ações... *Ils ont changé ma chanson* *n* vezes os *revenants* da espectrologia multiplicaram as minhas visita(çõe)s lusófonas. E em cada uma dessas ocasiões, o *n* da indeterminação guiou-me até, através, e para além do *N* de Nação. Também a poesia rompe através da gaze da História que cobriu as paternidades evocadas pela jovial saudação – “saúdo todos que me lerem” – de uma inumerável comunidade de leitores; e das suas leituras em permanente mutação, independentemente de quão confortável seja a sua “cadeira predileta”.

What have they done to my song, Ma[r]? What have they done to my song?

A orquestração de Pessoa pode sempre ser lida como instrumental. Pois, através da panóplia dos seus heterónimos, é capaz de penetrar e ao mesmo tempo manter a distância em relação a uma multiplicidade de estéticas, uma pluralidade de posturas, uma heteroglossia de experimentações poéticas. (*Caveat emptor/lector academicus*: desmesurada atenção a um corpo em particular pode apropriar, reincorporar, Pessoa *qua* pessoa em leituras de Pessoa *persona/e*.)

Mar (texto... português?)

Referir-me-ei nesta instância a um curto texto de Álvaro de Campos – O Engenheiro – de modo a ilustrar como por meio da maquinação (mecânica ou afetiva), da exaltação da metáfora – ou daquela metonímia que prontamente ousa mostrar a face (*pro patria*) – fluidamente se denuncia um forte sentido de perda pessoal, de falhanço, de voz falha por trás da máscara. Ainda que do potencialmente nostálgico, posteriormente naval, mas presentemente desempregado (extra) homodiegético (entediado) construtor de “Ah, um soneto...”.

Ah, um soneto...

Meu coração é um almirante louco que abandonou a profissão do mar e que a vai relembrando pouco a pouco em casa a passear, a passear...

No movimento (eu mesmo me desloco nesta cadeira, só de o imaginar) o mar abandonado fica em foco nos músculos cansados de parar.

Há saudades nas pernas e nos braços.

Há saudades no cérebro por fora.

Há grandes raivas feitas de cansaços.

Mas – esta é boa! – era do coração que eu falava... e onde diabo estou eu agora com almirante em vez de sensação?...

“Ah, um soneto...” desempenha exemplarmente aquelas tensões detectadas já por Octavio Paz: “Nos tempos modernos, este grande vazio do mundo sentimental foi exprimido [...] mas [...] os poetas procuraram encher com algo. Quero dizer que o desespero, a negação, o vazio são só parte do enigma. A outra parte é criação” (Paz 1987, 93). O poema simultaneamente propõe e exige permanecer incompleto já que o distanciamento e o auto-distanciamento – por mais que controlado, mais heteronimizado, mais deslocado por e através das deslocções irónicas do estilo – é com dificuldade que escondem um ser construído ao mesmo tempo psíquica e socialmente.

Estar familiarizado com a história, política e consciência literária de Portugal simultaneamente despertará, neste soneto, o reconhecimento de tensões familiares. O contacto com o Outro envolve quer a auto-exaltação quer a perda de identidade. Neste caso, emerge ainda um contexto nacional de saudosismo, de um desejar nostálgico, marítimo, de uma vontade de estar ao mesmo tempo em casa e além; aqui e ali; enraizado e desenraizado; familiar e desfamiliarizado; tristeza e doideza; no Passado e no Futuro... A versão de Álvaro de Campos do balanço, de ondulação, do vaivém aqui veiculado por “a passear, a passear” concentra-se nesta instância num passado marcadamente português e num almirante dilacerado entre saudade e raiva. A subjetividade, posta entre parêntesis, – no distanciamento do eu (“me desloco”) em relação a um ilusório ele (“louco”) – é incapaz de ocultar o conflito entre “coração” e “sensação”. Ambos permanecem distantes, porém, de qualquer correlativo sociohistórico, mesmo dessa simples “cadeira”, o *locus* de enunciação de um sonhador, de um irredimível sonhador lusitano. Os correlativos nunca serão se não subjetivamente objetivos – porque, como refere Adorno, “os objetos não cabem nos seus conceitos sem deixar um suplemento” (Adorno 1973, 5). O excesso? A poética. Ou talvez psicologia – se, segundo Jorge Luis Borges, “o ego é meramente um espectador que se identificou com o homem que continuamente fita” (Borges in Barnstone 1982, 47).

Excess(ism)os

Aquele crítico/a que resiste à estruturalidade (da estrutura) do poema é habitualmente o/a crítico/a que procura (consolidar algum) poder (institucional?), por exemplo, ao clamar consistência, coerência, até continuidade supraestruturais... com “Viva o crítico” tatuado no texto dele ou dela. Alternativamente – e com propostas de críticos teóricos infelizmente esquecidas – serão possíveis leituras que respeitam e restituem... restituem o sintagma (Todorov 1982, 237), de forma a permitir ao poema desempenhar de acordo com a sua capacidade (ou falta dela) de resistir aquela parafraseabilidade que (vulgarmente) termina em: – “ismo/s”, as abomináveis categorias da continuidade e, conseqüentemente, aqueles movimentos tão queridos pelos historiadores da literatura.

“Ah”... descontinuidade assinalada antes? ou já considerada como parte integrante, arte integrante, da leitura assim como da escrita de “um soneto...” – com os três pontos (*à suivre*). O título pausa antes e introduz; introduz descontinuidade como um requisito; obriga a reflectir, mina, ridiculariza o emblema *per se* da poética tradicional, a palavra soneto em si. “Ah” desempenha, “Ah” ironiza” o colete de forças da forma ao passo que o habita. A relação entre o título “Ah, um soneto...” e a estrutura de catorze linhas que lhe seguem é emblemático do alerta de Derrida: “Il n’y a pas de horstexte” (Derrida 1967, 158-9). O desempenho ocorre no espaço do hífen, ou aqui, não menos, no espaço – e no tempo – dos três pontos.

πνεῦμα

A função do “Ah” (do respirar, do suspiro, do *pneuma* [πνεῦμα]) antecipa e replica a temática do cansaço (obviamente) mas também respira (vida) a partir do entronamento da morte iminente no *topos* da (exausta) forma (a seguir). Desencorajando o que Foucault apelidou de “consolador jogo de reconhecimento”, o poema, a poesia, assim como todo o “conhecimento”, “não é feito para compreender, ele é feito para cortar” (Foucault 1972, 33). A leitura do poema pode ser vista como persistentemente reflexiva. Qualquer decisão, normalmente académica, quanto à delimitação de fronteiras vai ricochetear; compartimentos ruiirão; “-ismos” são/serão cismas; sismos? Pessoa existirá como categoria apenas para aqueles determinados categoricamente. Assim sendo, quando nos ouvimos um ao outro, ouvimos “uma nostalgia pela referencialidade” (Riffaterre 1978, 18); ao passo que a nossa tarefa ao ler o poema – e ao restituir o sintagma – é a de tornar o poema, o texto, “novamente ilegível” (Wenzel 1983, 64).

Sob...

Concomitantemente a Pessoa, e ao conceder acesso e, inseparavelmente negação, ao “Além”, várias formas de acesso são apresentadas apenas para serem colocadas sob rasura:

\ /	\ /	\ /	\ /	\ /
identidade	eu	referencialidade	tradição	ideologias
/ \	/ \	/ \	/ \	/ \

Rasuras (estas re-rasuras) servem para nos lembrar também do estatuto e duração dos sempre fluidos paradigmas críticos:

\ /	\ /	\ /	\ /
biografia	vida e obra	influência	coerência
/ \	/ \	/ \	/ \
\ /	\ /	\ /	\ /
voz	univocalidade	heteronímia	(in)decidibilidade
/ \	/ \	/ \	/ \

Ah...

Coda

Antes, durante e depois do *III Congresso Internacional Fernando Pessoa*, é que “saúdo todos que me lerem” terá ecoado como um *texto* salutar? Ou é que a metafísica de presenças, avassaladoras ou assombrosas, terão obstruído a visão, a apreensão, das rasuras implicadas em, e requeridas de, cada uma e de todas as intervenções?

“Ah, perante” [...]

“Tudo quanto constroem, desfazem, ou se constrói ou desfaz” [...]

“não se pode fugir, não se pode fugir, não se pode fugir”.

“Não se pode pronunciar uma única proposição destrutiva que não tenha já resvalado na forma, na lógica e nas postulações implícitas precisamente naquilo que busca contestar.”

Jacques Derrida (1978, 280).

Et tu, Brute?

Ah ha...

Referências Bibliográficas

Adorno, Theodor. (1973). *Negative Dialectics*, New York: Seabury Press.

Barnstone, Willis. (1982). *Borges at Eighty*, Bloomington: Indiana University Press.

Derrida, Jacques. (1967). *Of Grammatology*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Derrida, Jacques. (1978). *Writing and Difference*, London: Routledge.

Foucault, Michel. (1972). “Réponse à une question. History, Discourse and Discontinuity”, in *Salmagundi*, 21, 225-48.

McGuirk, Bernard. (1990). “Desconstruindo o *locus amoenus*”, in *Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa – Um Século de Pessoa*, Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 162-65.

Paz, Octavio, in Bourne, Bill, Udi Eichler, and David Herman, eds. (1987). *Modernity and its Discontents: Voices*, Nottingham: Spokesman/Hobo Press.

Riffaterre, Michael. (1978). *Semiotics of Poetry*, London: Methuen.

Todorov, Tzvetan. (1982). “A Complication of the Text: The *Illuminations*”, in *French Literary Theory Today: A Reader*, ed. Tzvetan Todorov, Cambridge: Cambridge University Press, 223-37.

Wenzel, Peter. (1983). “From Essays in Criticism to the Criticism of Essays: Major Directions in Modern Literary Theory”, Bradford: *Bradford Occasional Papers*, 58-82.

A Liberdade, segundo Campos» (1929-1930)

Fernando J. B. Martinho

A frase que serve de mote a este painel, «A liberdade é a possibilidade do isolamento», foi, como se sabe, retirada de um fragmento do *Livro do Desassossego*. Encarei-a, quando recebi o convite para participar neste congresso, apenas como um ponto de partida para a minha comunicação, exactamente como um mote, um mote que deveria glosar. Cedo, porém, descartei a ideia de me centrar no fragmento em si, de, digamos, proceder a um seu *close reading*. Não é que tal leitura não pudesse vir a ser um exercício interessante. Há, com efeito, no referido trecho matéria mais que suficiente para uma reflexão que coubesse no número de páginas que habitualmente se reservam a uma comunicação. E, além disso, a prosa de Bernardo Soares, a sumptuosa prosa de Soares, está ali, sem sombra de dúvida, no seu melhor. Então, porque não ir por aí, ou, pelo menos, relacionar o fragmento com outros do *Livro* que, com ele, apresentassem alguns pontos de contacto? Como resistir a um outro aliciante do trecho, um que me é particularmente caro, o da sua organização retórica, o daquele surpreendente jogo de variação das pessoas gramaticais, passando de uma segunda pessoa inicial, em que o enunciador se dirige a si mesmo ou a um destinatário que pretende convencer das irrecusáveis vantagens da liberdade, para uma terceira pessoa, em que o narrador enuncia princípios gerais mais em consonância com o espírito de uma reflexão filosófica, e, finalmente, derivando para uma irrupção da primeira pessoa, a trair a presença de um *eu* que nunca, a bem dizer, se ausentou de cena?

A verdade é que me sentia mais atraído por uma aproximação a textos pertencentes a outros lugares da galáxia pessoana, e, a este respeito, a sedução de Campos, que, no meu trabalho crítico, quase sempre abordei na sua relação com a legião de herdeiros de Pessoa na moderna poesia portuguesa, impunha-se de modo insofismável. Não tanto o Campos das grandes odes sensacionistas, mas o que, depois de um silêncio relativamente longo, reaparece, não já com um tónus vital entusiástico, febril, mas abatido, possuído de fundo e angustiado mal-estar. Um poeta que, não obstante o seu abatimento e a sua visão negra da existência, não dá descanso à pena, incessantemente escreve, servindo-se da escrita para se desafrontar de um inabalável sentimento de fracasso. Melhor que ninguém sintetizou essa relação paradoxal, em Campos, entre a desistência do homem e o frenesim da escrita, Robert Bréchon, autor de uma das melhores biografias de Pessoa, quando, a propósito do período em que nasceu a «Tabacaria», a ele se referiu como sendo de anos «em que uma extraordinária felicidade da escrita traduz a extraordinária infelicidade de viver» (Bréchon, p. 450).

Ora uma das verificações que faço, na minha releitura do Campos posterior a 1923, é que uma das suas fases mais fecundas coincide com o ano de 1930, ano para o qual, na sua introdução à edição da *Poesia* de 2002, Teresa Rita Lopes as-

sinala a presença de vinte e um poemas datados (Lopes, in Campos, p. 31). Observo também que 1930 não é apenas um ano fausto para Álvaro de Campos em termos de escrita; é-o igualmente em termos de publicação. O engenheiro dá a lume no Catálogo do I Salão dos Independentes, desse ano, um dos seus textos em prosa, «Toda a arte é uma forma de literatura», e a *Presença*, de que era colaborador assíduo desde o ano da fundação da revista em 1927, insere um dos seus poemas mais emblemáticos, «Aniversário», no nº 27, de Junho-Julho. Além disso, o Cancioneiro do I Salão dos Independentes, a primeira tentativa de antologiar produções de autores pertencentes, dentro de um conceito alargado, à família modernista, republica aquele que se tornou, pelo muito que revela do espírito de eterna indecisão de Campos, um dos seus mais citados poemas, «Adiamento», já dado à estampa no ano anterior nas páginas da *Revista da Solução Editora*.

Ao deter-me nos poemas datados de 1929 e 1930 ou a esses anos associados na edição de *Poesia*, de 2002, dou-me conta da preocupação com o desejo de liberdade que, nesse período, claramente domina Campos. É esse anseio de total liberdade face à presença opressiva da sociedade, com a imposição dos seus deveres e obrigações, que o leva a proclamar veementemente, num texto de Junho de 1929: «Sou livre, contra a sociedade organizada e vestida.» (Campos, 2002, p. 374). E acrescenta, continuando a recorrer aos instrumentos que a sua condição de poeta lhe oferece, a imagem e a metáfora: «Estou nu, e mergulho na água da minha imaginação.» (*ibid.*). Já antes, nos dois versos iniciais do poema, dera mostras da sua fidelidade à linguagem poética, longe da transitividade do mero discurso teórico: «Ah a frescura na face de não cumprir um dever! / Faltar é positivamente estar no campo!» (*ibid.*). Não se inibe de afirmar, a todo o passo, a sua rejeição de tudo o que lhe possa parecer que traz a marca da imposição social ou possa significar uma limitação ou uma restrição à sua autonomia individual, como se pode ver no verso inicial de um outro texto: «Não ter deveres, nem horas certas, nem realidades...» (*ibid.*, p. 373). Campos considerava Caeiro seu «mestre», como é bem sabido. Mas isso não o obrigava a segui-lo em toda e qualquer questão. Um fragmento de cerca de 1930 deixa perceber que eles divergiam inequivocamente, por exemplo, quanto ao desejo, à «ambição» de ser livre ou à aceitação do que seria a ordem natural das coisas. O referido fragmento, transcrito em *Prosa de Álvaro de Campos*, edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello (2012, p. 110), reza o seguinte: «O meu mestre Caeiro odiava a ambição. Um dia disse-lhe que desejaria ser o mais livre do mundo. 'Álvaro de Campos' respondeu ele, 'você é o que é sem mais nada'».

Esse desejo de ser o mais livre do mundo transparece nitidamente em dois poemas datados de Agosto de 1930, que têm como tema central a liberdade, embora de modo diferente como teremos ocasião de verificar, e em que iremos, agora,

centrar a nossa atenção, em respeito ao tema deste painel. No primeiro deles, de 11 de Agosto (pp. 423-424), Campos começa por proclamar que a «liberdade» é o valor que mais preza, quando comparada com o que o mundo tem para lhe dar, o «amor», a «glória», o «dinheiro» e o conforto. O que a sociedade lhe oferece não é mais do que «prisões», que o limitam e impedem de plenamente fruir a sua liberdade. Tal como no fragmento do *Livro do Desassossego*, esta identifica-se com «a possibilidade do isolamento». E só o isolamento poderá proporcionar-lhe o encontro consigo mesmo: «Ah, deixem-me sair para ir ter comigo. / Quero respirar o ar sozinho. / Não tenho pulsações em conjunto, / Não sinto em sociedade por quotas, / Não sou senão eu, não nasci senão quem sou, estou cheio de mim.» Esta proclamação tão firme, por parte do sujeito poético, da sua liberdade individual, perante as limitações que reconhece na comunidade, no «conjunto» de que pretende separar-se, levou Teresa Rita Lopes a falar de «ímpetos anarquistas», na introdução à edição de *Poesia* (Lopes, in Campos, p. 32), a propósito deste mesmo poema. Difícil é não lhe dar razão, sobretudo se entendermos o adjetivo *anarquista* num sentido lato. Com efeito, o individualismo de Campos, o seu anarquismo individualista é mais de teor existencial do que propriamente do domínio da filosofia política. Claro que o poema deixa perceber que, para o sujeito, os direitos do indivíduo são fundamentais, e que ele não está disposto a aceitar que os outros possam pôr em causa ou restringir a sua autonomia individual, como pode ver-se nos versos da segunda estrofe, que, aliás, evocam versos bem conhecidos de «Lisbon Revisited (1923)» (Campos, pp. 271-272): «Não quero! Dêem-me a liberdade! / Quero ser igual a mim mesmo. / Não me capem com ideais! / Não me vistam as camisas-de-força das maneiras! / Não me façam elogiável ou inteligível! / Não me matem em vida!» (*ibid.*, p. 423). O acentuar o carácter existencial do *anarquismo individualista* de Campos, em detrimento de uma sua leitura em termos de filosofia política, não quer dizer que não se reconheça a presença de uma *metafísica* em Campos, que ele próprio, num poema de 1927, afirma possuir, «porque [pensa] e [sente]» (*ibid.*, pp. 314-315). De resto, num trecho de 1931 das suas *Notas para a Evocação do Meu Mestre Caeiro*, volta a falar da existência nele de uma «metafísica», que, à semelhança da de Reis, não iria, todavia, além de «meras vaguidades poéticas tentando esclarecer-se» (Campos, 1997, p. 49). Quanto a Caeiro, sublinha ele, a sua «alma», contrariamente à dos seus dois discípulos, «era de certezas poéticas não buscando esclarecer-se» (*ibid.*). Apenas, porém, a propósito de António Mora, acrescenta Campos, se podia verdadeiramente falar de um «sistema» (*ibid.*). Este, diz ele, «interpreta com a razão; se tem sentimento, ou temperamento, anda disfarçado», diversamente de Campos e Reis, que, enquanto poetas, interpretam «ainda com sujidades de sentimento» (*ibid.*, p. 50). Num sentido *técnico*, digamos, somente em relação a Mora, prosador, recordemos, Campos fala tranquilamente de filosofia, por ter sido António Mora, segundo pensa, o único que concebeu um verdadeiro «siste-

ma filosófico» (*ibid.*, p. 56). A própria condição de poeta que é a de Caeiro, a encararia Campos como um impedimento a que o mestre de todos eles pudesse, afinal, ter uma filosofia: «Não sei se a filosofia de António Mora será o que seria a de Caeiro, se o meu Mestre a tivesse. Mas aceito que seria a filosofia de Caeiro, se ele a tivesse e não fosse poeta, para a não ter.» (*ibid.*, p. 55). O gosto de Campos pelos paradoxos pode ir longe de mais, mas reconheçamos que o que ele está a dizer não se afasta muito do que o encenador de todo este drama um dia escreveu acerca de si mesmo: «I was a poet animated by philosophy, not a philosopher with poetic faculties.» (Pessoa, 2003, p. 18).

Voltando à questão da relevância da afirmação da autonomia individual no poema de 11 de Agosto de 1930 que estávamos a analisar, convirá esclarecer que tal afirmação é um traço definidor do engenheiro metafísico e que o Campos do período anterior, o do engenheiro sensacionista, navega claramente por outras águas, de sentido claramente oposto. Basta, a este respeito, ler o que este deixou escrito no «Ultimatum» do *Portugal Futurista*, de 1917: «A personalidade de cada um de nós é composta [...] do cruzamento social com as ‘personalidades’ dos outros, da imersão em correntes e direcções sociais e da fixação de vincos hereditários, oriundos, em grande parte, de fenómenos de ordem colectiva. Isto é, no presente, no futuro, e no passado, somos parte dos outros, e eles parte de nós. Para o auto-sentimento cristão, o homem mais perfeito é o que com mais verdade possa dizer ‘eu sou eu’; para a ciência, o homem mais perfeito é o que com mais justiça possa dizer ‘eu sou todos os outros’.» (Campos, 2012, p. 156).

É tempo de regressarmos ao nosso texto, ao poema dominado pela primeira pessoa do presente do indicativo do verbo *querer* (Campos, 2002, pp. 423-424). Através da reiteração dessa forma verbal exprime o poeta desejo, e, ocasionalmente, o seu contrário, a rejeição. Desejo, pois, de liberdade, de encontro consigo mesmo, com o seu eu mais autêntico, de isolamento, e, finalmente, de encontro com o universo, a imensidão cósmica, e, diante desse espaço, liberto de todo o tipo de limitação, alcançar o «sossego», a «paz». Impenitente insone, Campos procura no sono uma forma de libertação. O que o cosmos tem para lhe oferecer é um espaço ilimitado, sem a exiguidade do «guarda-fato» do quarto claustrofóbico. A contemplação do universo propicia a sensação de «paz» que favorece a chegada do sono, aquele que é, porventura, o maior desejo do sujeito, e cuja realização o encurtamento progressivo dos versos finais exemplarmente figura. Mas porquê querer dormir no «quintal»? O quintal não representa apenas um lugar fora da casa, indispensável, na circunstância, para uma mais funda união com o universo. Não se trata de um qualquer quintal, mas sim de um quintal que, indirectamente, figura a infância do sujeito, aquela que ele desejaria ter mantido ou retido, e de que fala um outro poema de 1930, com alusões de fácil

reconhecimento à «casa antiga da quinta velha» na Tavira da sua meninice: «Estou cansado da inteligência. / Pensar faz mal às emoções. / Uma grande reacção aparece. / Chora-se de repente, e todas as tias mortas fazem chá de novo / Na casa antiga da quinta velha. / Pára, meu coração! / Sossega, minha esperança factícia! / Quem me dera nunca ter sido senão o menino que fui... / Meu sono bom porque tinha simplesmente sono e não ideias que esquecer! // Meu horizonte de quintal e praia! / Meu fim antes do princípio!// [...]» (*ibid.*, p. 406). De resto, a bola referida na parte final do poema («Quero saber atirar com essa bola alta à lua / E ouvi-la cair no quintal ao lado!») não deixa margem para dúvidas quanto à ligação do quintal à infância do sujeito poético.

Campos volta ao tema da liberdade escassos seis dias depois. A liberdade por que anseia, no novo poema (*ibid.*, pp. 425-426), não é, no entanto, do mesmo teor. Já não equivale apenas a um desejo de isolamento e à defesa intransigente da sua autonomia individual, implicando a recusa quer das imposições da sociedade quer da intromissão dos outros no seu projecto de vida. Não lhe basta, agora, o encontro consigo mesmo que o afastamento da comunidade tornou possível. Ou mesmo a união com o cosmos. Sente necessidade de ir mais longe, de atingir o que chama no segundo verso a «verdadeira liberdade». E esta será a que lhe permita ser ele próprio, na sua autenticidade mais íntima, mais funda. Sem a «influência» do que lhe seja exterior, desde as ficções romanescas às ilusões de saber, de progresso e de prazer que o mundo põe à sua disposição: «Pensar sem desejos nem convicções. / Ser dono de si mesmo sem influência de romances! Existir sem Freud nem aeroplanos, / Sem cabarets, nem na alma, sem velocidades, nem no cansaço!». Não é de estranhar, esclareça-se, a presença de Freud neste contexto, conhecidas como se tornaram, através da longa carta a Gaspar Simões de Dezembro do ano seguinte (*cf.* Martines, edição e estudo, 1998, pp. 172-182), as restrições que Pessoa levantava ao criador da psicanálise e aos seus seguidores. Há, por outro lado, indubitavelmente, uma dimensão utópica no propósito de Campos de alcançar um pensamento puro, não tocado nem por «desejos» nem por «convicções». Como também é no mínimo difícil conceber um pensamento totalmente imune ao discurso da cultura envolvente ou ao contexto sócio-histórico. Há, assim, que ler esta ambição de liberdade no quadro mais amplo do desejo de um outro tipo de existência, mais calma, mais sã, mais simples, mais atenta «às coisas naturais». O Campos metafísico, torturado pela descrença, pelo cepticismo, pelo niilismo, surge-nos aqui nostálgico de uma simplicidade sinónima da aceitação dos «outros» e da sua humanidade, e de se entregar aos prazeres mais simples, como fruir a natureza sem intermediações, e deliciar-se com a frescura da água.

No meio do quadro idílico que desenha de sintonia perfeita com os outros, figurados aqui pela «criança», pela «velha bondosa» e pelo «amigo sério», irrompe inesperadamente o mal-estar, o desencanto tão enraizado no Campos metafísico: «Que vida tem sido a minha! / Quanto tempo de espera no apeadeiro! / Quanto viver pintado em impresso da vida!» (Campos, 2002, p. 425). Imediatamente a seguir, porém, e em contraponto a esta súbita queda na melancolia, reitera a sua «sede», a «sede sã» de alguma coisa que seja distinta de um presente sempre ensombrado pelo abatimento, e pela sensação de uma ausência de sentido em tudo. E retorna o seu irreprimível desejo de «liberdade»: «Ah, tenho uma sede sã. Dêem-me a liberdade» (*ibid.*, p. 426). Uma liberdade explicitamente associada à infância, que faz representar por um simples púcaro para beber água, um modestíssimo objecto, dotado, contudo, de um poder mágico e de grande capacidade evocadora de todo o universo da sua meninice fictícia em Tavira: «Dêem-na no púcaro velho de ao pé do pote / Da casa de campo da minha velha infância... / Eu bebia e ele chiava, / Eu era fresco e ele era fresco, / E como eu não tinha nada que me ralasse, era livre.» (*ibid.*). Mas o espírito inquieto e interrogativo de Campos não desaparece depois deste comovente arrebatamento bucólico. O fecho do poema, com o recurso a um velho *topos*, desde sempre ligado à meditação melancólica, o *ubi sunt?*, ilustra bem a relevância que nele tem um movimento de insanável vaivém entre a *utopia* e o *desencanto*: «Que é do púcaro e da inocência? / Que é de quem eu deveria ter sido? / E salvo este desejo de liberdade e de bem e de ar, que é de mim?» (*ibid.*).

Permitam-me que termine com uma citação de um livro de ensaios de Claudio Magris, *Utopia e Desencanto*, de 1999, em que o escritor italiano defende a ideia de que existe uma «inseparável simbiose» entre a utopia e o desencanto (Magris, 2001, p. 16), os quais, «mais do que contrapor-se», em sua opinião, «têm que sustentar-se e corrigir-se reciprocamente» (*ibid.*, p. 13). Talvez as teses expostas pelo grande ensaísta italiano no seu livro possam ajudar a melhor perceber o entendimento existencial que Campos tem do conceito de liberdade, no período do seu percurso de que aqui tratámos. Transcrevo, então, o passo que tinha em mente: «O desencanto é uma forma irónica, melancólica e aguerrida da esperança: modera o seu *pathos* profético e generosamente optimista, que subestima facilmente as pavorosas possibilidades de regressão, de descontinuidade, de trágica barbárie latentes na história. Talvez não possa existir um verdadeiro desencanto filosófico, mas sim apenas poético, porque somente a poesia é capaz de representar as contradições sem as resolver conceptualmente, mas sim compondo-as numa unidade superior, elusiva e musical.» (*Ibid.*, p. 15.)

Referências Bibliográficas

BRÉCHON, Robert. *Estranho Estrangeiro: Uma biografia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Quetzal, 1996.

CAMPOS, Álvaro de. *Notas para a Recordação do Meu Mestre Caeiro*, textos fixados, apres. e org. por Teresa Rita Lopes. Lisboa: Estampa, 1997.

CAMPOS, Álvaro de. *Poesia*. Ed. Teresa Rita Lopes. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

MAGRIS, Cláudio. *Utopía y desencanto*. Barcelona: Anagrama, 2001.

PESSOA, Fernando. *Fotobibliografia (1902-1935)*, org. introd. e notas de João Rui de Sousa, pref. de Eduardo Lourenço. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Biblioteca Nacional, 1988.

PESSOA, Fernando. (ed. crítica de Fernando Pessoa) *et al.*, *Cartas entre Fernando Pessoa e os Directores da 'Presença'*, ed. e estudo de Enrico Martines. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.

PESSOA, Fernando. *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*. Ed. e pref. Richard Zenith, colab. Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego Composto por Bernardo Soares, Ajudante de Guarda-livros na Cidade de Lisboa*. Ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 8ª ed., 2009.

PESSOA, Fernando. *Prosa de Álvaro de Campos*. Ed. Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello, colab. Jorge Uribe. Lisboa: Ática, 2012.

O Interseccionismo como Vector de *Orpheu*

Fernando Cabral Martins

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova

Ortega Y Gasset, em 1925, no seu célebre artigo *La Deshumanizacion del Arte*, deplora a «fúria de geometrismo plástico» que se apoderou dos artistas modernos. É, apesar da atitude relutante, um diagnóstico exacto.

Numa carta para Pessoa datada de 7 de Janeiro de 1913, Sá-Carneiro conta um episódio da sua vida parisiense com Santa-Rita que é revelador:

«E como eu me revolto quando aventando o ar, de narinas abertas, olhar olhando ao alto, e por altissonante o eterno Santa-Rita me *lecciona*: ‘Creia, meu querido Sá-Carneiro, em arte o entusiasmo é tudo! Como eu amo as pessoas que são todas entusiasmos! Que se curvam em face dalguém, ou dalguma ideia, sem reflectir, sem admitir meios termos nem raciocínios. São estas as individualidades, as *criaturas de raça*. Ah! E eu sou uma destas criaturas de *raça*, toda de *raça*!... Sou mouro, espanhol... Você, meu caro Sá-Carneiro, não tem entusiasmo, não tem instinto – é todo cérebro...’»²⁰².

Está aqui em cena um conflito central da Vanguarda. Uma é intuitiva e explosiva – digamos, o Futurismo – outra continua um processo já começado com Cézanne e Mallarmé, e é cerebral e formalista – digamos, o Cubismo.

Temos, portanto, o entusiasmo energético de Santa-Rita Pintor contra o cerebralismo geométrico de Sá-Carneiro. O assumido futurista contra o simpatizante cubista.

No grupo modernista, Almada apresenta esta clivagem entre «instinto» e «cérebro» na sua própria obra, em que se vê a erupção de energia do «Anti-Dantas» ou da Conferência Futurista, mas também a ciência geométrica aplicada à pintura que em Almada começa ainda nos anos 10, e se desenvolverá ao longo de seis décadas com uma paixão de rigor absoluto.

No caso de Pessoa, também essa clivagem interior existe a partir de 1914, distribuída com propriedade: por um lado, vemos Álvaro de Campos, a energia em liberdade, por outro o Fernando Pessoa que se há-de chamar ortónimo, e publica poemas interseccionistas no *Orpheu*.

Há uma história a contar da relevância desta «fúria de geometrismo plástico» como parte da corrente do Modernismo português.

²⁰² Mário de Sá-Carneiro, *Cartas a Fernando Pessoa I*. Lisboa: Ática, 1958, 1998, p. 47.

No *Orpheu 2*, que é já, ao contrário do *Orpheu 1*, de uma natureza poética radicalmente não-simbolista, a «fúria de geometrismo plástico» vê-se logo no desenho da capa, repercute-se nas composições interseccionistas de Santa-Rita Pintor no corpo da revista, manifesta-se nos poemas de Sá-Carneiro e pode ler-se no longo poema interseccionista de Fernando Pessoa: «Chuva Oblíqua».

Lembra, a este respeito, o que Pessoa escreve num fragmento dos anos 20 em que sublinha a importância simbólica da geometria: «Um poeta que saiba o que são as coordenadas de Gauss tem mais probabilidades de escrever um bom soneto de amor do que um poeta que o não saiba»²⁰³.

Sá-Carneiro, pelo seu lado, usa a imaginação geométrica como uma inspiração. É a essa luz que pode compreender-se o título que dá ao poema em que define o sujeito do Interseccionismo: 7.

«Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro.»

Aqui, a definição de um sujeito estranho apresenta-se como um símbolo matemático, e pode ser associada ao grau de abstracção da topologia.

Depois, em 1914, na revista *A Renascença*, Sá-Carneiro faz a apresentação pública de um poeta que não existe exactamente como se existisse, Petrus Ivanovitch Zagoriansky, que assim se torna o primeiro heterónimo de *Orpheu*. Esse poeta é a encarnação da escrita que nessa altura é dita paúlca, e o seu poema em prosa, que se intitula «Além», já tinha sido escrito em Janeiro de 1913. Este é um texto muito importante, porque marca o início de um desmesurado gosto pelo «geometrismo plástico» na criação de uma nova linguagem que ambos os poetas, Sá-Carneiro e Pessoa, desenvolvem e discutem em permanência nas cartas que trocam entre Paris e Lisboa.

Vale a pena ler a descrição desse texto que Sá-Carneiro faz, misturada com algumas citações dele, numa muito importante carta a Pessoa de 3 de Fevereiro de 1913: «Junto, vão umas linhas que tenho escrito ultimamente. Elas não se aparentam em coisa alguma com o que até hoje tenho composto». E mais adiante:

«Agora deixe-me expor-lhe como a beleza se desfaz: a beleza à força de grandiosa volve em espaço os olhos do poeta. Este *compreende* o espaço, vê-o. E então detém-se aterrado diante da ‘cavalgada medonha dos ângulos agudos que se lança de tropel [...]’. Depois ‘uma gaiola picaresca de losangos’ põe-se a girar vertiginosamente em volta do seu corpo»²⁰⁴.

Este fragmento de «Além», mais tarde atribuído a Petrus Ivanovitch Zagoriansky, é a primeira tentativa do que se iria chamar Paulismo e está escrito em clave de geometrismo.

Nessa mesma carta de 3 de Fevereiro, Sá-Carneiro responde ao envio do poema «Abismo» por Pessoa²⁰⁵. Ora, Sá-Carneiro lê um poema, para todos os efeitos, muito diferente daquele que o amigo lhe enviou. «Abismo» (que viria a integrar a série intitulada *Além-Deus*) é um poema em que vamos assistindo a uma progressiva anulação do sentido, em que «Tudo de repente é oco», em que o Eu dá consigo «sem poder ligar / Ser, ideia, alma de nome / A mim, à terra e aos céus». Este poema, «Abismo», consiste num desligar de todos os nexos de sentido, um por um, e o resultado é um branco simbólico absoluto, «Perde tudo o ser». Mas o último verso é uma visão: «E súbito encontro Deus». É como um deslumbramento, como se Deus fosse o sentido que se encontra quando todo o sentido se perde, o nexo que resiste quando todos os nexos desaparecem, o lado oculto da experiência, a realidade última que o fluxo dos fenómenos e das imagens esconde. No entanto, o que Sá-Carneiro lê neste poema não é nenhuma revelação da presença de Deus, as suas preocupações são bem diferentes. Quando, nessa carta, comenta o poema «Abismo», Sá-Carneiro apenas lê nele, não o estranhamento do mundo, mas o estranhamento do Eu. «Mas o que é ser-se eu; o que sou eu?» – são estas as perguntas que o poema lhe coloca.

Ou seja: o foco em Sá-Carneiro está colocado na subjectividade, e na pergunta essencial: o que fica de um Eu que não sabe o que é ser Eu?

A génese da heteronímia de Pessoa aparece no quadro dessa experiência radical de Sá-Carneiro que é a dispersão e a cisão de si mesmo, aquele mesmo sujeito oblíquo do Interseccionismo que ele define na quadra 7. Do mesmo modo que Zagoriansky é o primeiro heterónimo a aparecer publicamente, um ano antes de Álvaro de Campos no *Orpheu*.

203 *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literária*. Ed. Jacinto do Prado Coelho e Georg Rudolf Lind, Lisboa: Ática, 1966, p. 129.

204 Mário de Sá-Carneiro, *Cartas a Fernando Pessoa I*. Lisboa: Ática, 1958, pp. 67-68.

205 *Ibid.*, pp. 62-63.

A heteronímia é uma resposta de extraordinária dimensão à catástrofe do sujeito de que a quadra de Sá-Carneiro 7 é a fórmula algébrica, escrito no início de 1914.

No contexto da génese da poética de *Orpheu*, há uma ideia central, a de «ampliação», que é várias vezes usada nas cartas de Sá-Carneiro a Pessoa nos anos de 1913 e 1914 para indicar uma intensificação, uma elevação e uma complexificação da corrente estética, e o seu acento está colocado na dimensão geométrica, dado que implica uma projecção no espaço.

Tal «ampliação» consiste em procurar «as regiões inexploradas», ou o que é ainda definido como «o além»²⁰⁶. Tem certamente a ver com aquele «encontrar em tudo um além» com que Pessoa define a Nova Poesia Portuguesa em 1912.

«Ampliar» refere igualmente a sinestesia, ou as correspondências no sentido baudelairiano. «Ampliar» é fazer atravessar os limites e as categorias, como naquela ideia de conto de Sá-Carneiro em que o tacto seria «ampliado» até se tornar um sentido tão analítico e abrangente como a vista ou o ouvido.

A «ampliação» é uma «exageração última da realidade»²⁰⁷. É um processo que consiste numa desrealização, isto é, numa mistura de realidade com irrealidade, neste caso, por num abandono da categoria da expressão pela da geometrização.

É esta ideia, assim, que preside à invenção do Paulismo com os textos «Além» e «Bailado», que depois é levada à última consequência com o poema «Pauis». Numa perspectiva implicada directamente e pela inspiração e pelo entendimento dos cubistas, pela sua vontade de representar o desconhecido ou de sair dos limites da representação óptica – por exemplo, pintando com palavras um bailado ou um crepúsculo...

Há, por outro lado, alguma coisa de cerebral na ampliação: não é um procedimento que passe pelo entusiasmo, mas pelo poder material de construção.

Assim, o momento seguinte nesta aventura iluminada pelo «geometrismo plástico» é o Interseccionismo – que Pessoa teorizou incansavelmente em 1914 como a intersecção do exterior com o interior, do objectivo com o subjectivo.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 58.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 74.

Na verdade, o Interseccionismo é entendido por Sá-Carneiro como o cruzamento do visível e do invisível. Sá-Carneiro cita uma frase (atribuída a Taine) que torna claro o valor fulcral desse entendimento: «Belo é tudo quanto nos provoca a sensação do invisível»²⁰⁸. Em Santa-Rita Pintor também há Interseccionismo, tal como em Almada, embora este último prefira a expressão «contrastes simultâneos», que usa como subtítulo de «Saltimbancos» (em *Portugal Futurista*, 1917).

O conceito de Interseccionismo é de raiz geométrica evidente, sendo a sua referência directa o Cubismo. O longo poema em seis partes de Fernando Pessoa publicado no *Orpheu 2*, «Chuva Oblíqua», é o seu exemplo canónico: mistura duas paisagens, uma delas vista e a outra imaginada.

Mas em «Dispersão», de Sá-Carneiro, escrito entre Fevereiro e Maio de 1913, em plena vigência do que se convencionou chamar Paulismo, as imagens resultam todas de intersecções: de luz e de sombra («Gomos de luz em treva se misturam»), de passado e de presente («Como Ontem, para mim, Hoje é distância»), de concreto e de abstracto («A tristeza das coisas que não foram»). Outro caso é a já citada quadra 7, que representa o Eu por uma rede de linhas cruzadas, à maneira cubista.

O Interseccionismo torna-se a breve trecho Sensacionismo, e pode certamente dizer-se que o Sensacionismo é uma ampliação do Interseccionismo.

No entanto, tal como acontece com Sá-Carneiro, a intersecção mantém-se sempre em Pessoa uma técnica especialmente dúctil, que confere grande eficácia figural ao procedimento retórico mais importante da escrita moderna, que é a montagem.

Alberto Caeiro, pelo seu lado, parece destinado a criar um espaço de geometria «limpa», não interseccionista. Ele estabelece uma relação tal com a natureza que se torna o símbolo de uma unidade anterior àquela dissociação da sensibilidade de que fala T. S. Eliot, a dissociação do pensamento e da sensação.

Para isso, Alberto Caeiro redefine o «ver». De facto, «olhar» não é o mesmo que «ver». «Olhar» implica uma actividade projectiva do sujeito, «ver» implica uma pura receptividade. «Olhar» prescruta, taceia e sonda. «Ver» compreende, integra e recebe. Assim, o «ver», em Alberto Caeiro, resolve a interferência dos dois campos, o interior e o exterior, projectando o exterior no interior, abolindo de passagem, quase explicitamente, toda a possibilidade de interseccionismo:

«Sim, antes de sermos interior somos exterior.

Por isso somos exterior essencialmente.»

²⁰⁸ Sá-Carneiro, Mário de. *Cartas a Fernando Pessoa II*. Lisboa: Ática, 1959, p. 128.

Este específico exercício da «ciência de ver» é libertador para Alberto Caeiro e os seus discípulos. Mas tal «ciência de ver» é, sem dúvida, incompreensível para Fernando Pessoa, como se lê num fragmento das *Páginas de Estética*:

«Não vemos nem ouvimos bem e profundamente senão quando a inteligência [...] amplia as nossas sensações, com as quais insensivelmente colabora. Vemos e ouvimos melhor — no sentido de mais completa e interessantemente — quanto mais ampla e informada é a inteligência que está por trás do nosso ver e ouvir. Por isso com razão disse Blake: ‘Um néscio e um sábio não vêem a mesma árvore’»²⁰⁹.

Isto é o mesmo que dizer que não são os olhos que vêem, mas o homem que vê com os olhos que tem, nas palavras de Almada. Mas Alberto Caeiro está noutra lugar, a sua experiência é outra. E aquilo que há de singular em Alberto Caeiro é a sua capacidade reinventada de ver, são os olhos que constrói para si mesmo.

O seu discípulo Ricardo Reis imita-o ao evitar cuidadosamente toda a intersecção, quer dizer, toda a cisão ou todo o desdobramento. Mesmo a sua experiência do tempo, que é o grande agente das cisões, é controlada severamente. Lemos numa ode de 1930: «Nada, senão o instante, me conhece. Minha mesma lembrança é nada»²¹⁰.

Pelo contrário, Álvaro de Campos é definido, no prefácio que Pessoa destinou a uma antologia em inglês da poesia sensacionista portuguesa, de um modo caracterizadamente interseccionista:

«Álvaro de Campos define-se excelentemente como sendo um Walt Whitman com um poeta grego lá dentro.

Há nele toda a pujança da sensação intelectual, emocional e física que caracterizava Whitman; mas nele verifica-se o traço precisamente oposto – um poder de construção e de desenvolvimento ordenado de um poema que nenhum poeta depois de Milton jamais alcançou»²¹¹.

Por outro lado, em «Lisbon Revisited (1926)», aquando do seu regresso definitivo a Lisboa, a relação que Álvaro de Campos estabelece com a cidade reverte numa tomada de consciência de si próprio como um Eu interseccionista:

«Outra vez te revejo,
Mas, ai, a mim não me revejo!
Partiu-se o espelho mágico em que me revia idêntico,
E em cada fragmento fatídico vejo só um bocado de mim –
Um bocado de ti e de mim!...»

Mais tarde, em 1932, o mesmo tema da intersecção de dois momentos é tratado no poema «Realidade». Álvaro de Campos encontra numa rua da cidade de Lisboa, onde não passava há vinte anos, a sua própria pessoa de há vinte anos atrás, e aquilo a que chama «realidade» é a intersecção desses dois tempos, o do presente e o da memória: «Tenho a impressão que as duas figuras se cruzaram na rua, nem então nem agora, / Mas aqui mesmo, sem tempo a perturbar o cruzamento».

Pelo que Álvaro de Campos é interseccionista por viver na cidade moderna e ter uma consciência aguda da dissociação da sensibilidade. Por muito que não seja esse o seu programa, tal como é sugerido num texto das *Notas para a Recordação do Meu Mestre Caeiro*, em que Álvaro de Campos se distancia de Fernando Pessoa: «ao passo que no Fernando a sensibilidade e a inteligência entrepentram-se, confundem-se, interseccionam-se, em mim existem paralelamente»²¹². Assim, em Álvaro de Campos há os dois mundos em confluência, mas o modo pelo qual se manifestam é a intersecção.

Na poesia do ortónimo, finalmente, o Interseccionismo é a raiz poética constitutiva do seu desenvolvimento enquanto poeta ortónimo, resulta de uma escolha de raiz e cumpre um papel: ele consiste na sua própria tentativa de resolução da distância entre o pensar e o sentir. O próprio célebre verso da «Ceifeira», «O que em mim sente está pensando» é uma forma clara dessa tentativa de resolução.

O *Banqueiro Anarquista* é um conto de Pessoa que é outro epítome do Interseccionismo, pois a sua personagem resulta da intersecção de duas personagens nos antípodas uma da outra: o banqueiro e o anarquista. A fala dessa personagem interseccionista realiza o prodígio de tornar verosímil a coincidência entre os discursos contraditórios do homem do poder e do homem do antipoder, do homem do dinheiro e do homem do antidinheiro. O resultado é um exercício de estilo, que faz jogar uma temática sociopolítica muito discutida naquele contexto de convulsão ideológica.

209 *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, Ed. Jacinto do Prado Coelho e Georg Rudolf Lind, Lisboa: Ática, 1966, p. 129.

210 REIS, Ricardo. *Poesia*. Ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa: 2000, p. 114.

211 *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Ed. Jacinto do Prado Coelho e Georg Rudolf Lind, Lisboa: Ática, 1966, p. 142.

212 CAMPOS, Álvaro de. *Notas para a Recordação do Meu Mestre Caeiro*. Ed. Teresa Rita Lopes, Lisboa: Estampa, 1997, p. 53.

Fernando Pessoa e Álvaro de Campos são os discípulos de Alberto Caeiro que mais se parecem um com o outro, porque usam e abusam da sensibilidade e da inteligência. Os seus regimes são muito diferentes, e a diferença entre eles importa. Mas, em todo o Fernando Pessoa, e sobretudo no momento decisivo de 1913, a «fúria de geometrismo plástico» tem um lugar determinante.

Muitos Desassossegos

Jerónimo Pizarro

Universidade dos Andes

Nas páginas seguintes gostaria de me ocupar novamente da questão dos muitos desassossegos, isto é, da existência de um livro plural que é muitos *Livro do Desassossego*, visto que do *Desassossego* temos menos um livro do que uma realidade arquivística e que todas as tentativas de transformar essa realidade num livro único são póstumas. Significativamente, o projecto de investigação mais recente sobre o *Livro do Desassossego*, coordenado por Manuel Portela, já não passa pela tentativa de organizar novamente o *Livro*, mas pela construção de um arquivo digital desse livro proteico, como Pessoa, e intitula-se: «Nenhum problema tem solução»²¹³. O que Manuel Portela sugere é algo que já outros críticos tinham afirmado antes, e talvez ninguém com tanta força quanto Leyla Perrone-Moisés num artigo de 1990: «O verdadeiro e definitivo *Livro do Desassossego* nunca existiu, e não existirá jamais» (2001, p. 293). Mas porquê esse livro é vários livros e porquê se transformou em mais livros e porquê não existirá jamais como um único livro, «verdadeiro e definitivo»? Simplesmente, porque Pessoa foi várias «pessoas-livros» (Pessoa, 2010, tomo 1, p. 447) — Fernando Pessoa, Vicente Guedes e Bernardo Soares, no caso do *Livro do Desassossego* —, porque Pessoa não chegou a organizar esse todo sonhado do qual só publicou alguns trechos em vida, e porque, como consequência do anterior, o editor de Pessoa não poderá nunca organizar de um modo «verdadeiro e definitivo» o que o próprio autor não chegou a dispor numa determinada ordem. Mas é este um problema ou, utilizando uma linguagem quase técnica, um problema passível de correcção? É porventura problemático que Pessoa não tenha sido uno e que um conjunto de «trechos, bocados, excertos do inexistente» (Pessoa, 2013b, p. 354) — palavras de difícil tradução, aliás — não possam formar um único livro? Penso que não. Penso que não é um problema, é apenas a realidade, e que, portanto, não precisa de ser solucionado nem corrigido. A meu ver, temos de nos adaptar à pluralidade literária de Fernando Pessoa da mesma forma que temos de reconhecer a pluralidade editorial dos seus livros — nomeadamente do *Desassossego* —, visto que não é negativo, e sim extremadamente positivo, pois é um signo de vitalidade, que Pessoa seja cada dia mais múltiplo em termos de edição e de interpretação. Todo o autor está destinado a multiplicar-se (a ser multiplicado) e muito mais um que se multiplicou e deixou as suas arcas para a posteridade. Pessoa leva — e isso é bom — a abandonar uma certa nostalgia de unidade e a reconhecer que o nosso Pessoa é só «Um Fernando Pessoa», para evocar Agostinho da Silva.

²¹³ O título remete para a primeira linha de um trecho do *Livro do Desassossego* datado por Fernando Pessoa de 18-7-1916 (BNP/E3, 144D²-135¹, in, PESSOA, 2013b, p. 188).

Para me ocupar da questão dos muitos desassossegos, vou tentar explicitar alguns dos diferentes níveis aos quais o *Livro* é múltiplo. Parece-me necessário esclarecer esses níveis para que se perceba bem até que ponto há muitos desassossegos e haverá muitos mais.

O primeiro que é importante frisar é que o *Livro* que ficou não era um Livro, com maiúscula e em singular, mas vários livros, como defenderam, entre outros, Jorge de Sena (1979) e Leyla Perrone-Moisés (2001a), e que, portanto, o que aconteceu depois da morte física de Pessoa, em 1935, não foi tanto a multiplicação do uno, como o *big bang* do que já era diverso à partida. O *Livro do Desassossego* foi inicialmente um «breviário do decadentismo» (Lind, 1983), uma série de apoteoses e de glorificações, um conjunto de litanias e de devaneios, um livro de máximas e de conselhos, um manual de maneiras de bem sonhar — com um capítulo intitulado «Educação Sentimental» —, um diário íntimo de viagens nunca feitas e lúcidos exames de consciência de um solitário pelas florestas do alheamento. Este foi o primeiro *Livro*, de pendor pós-simbolista, com algumas passagens sensacionistas tardias, escrito pelo leitor de Henri-Frédéric Amiel, de Joris-Karl Huysmans, de Oscar Wilde, de Maurice Maeterlinck, de Mário de Sá-Carneiro, entre outros. Como Georg Rudolf Lind explica, «os textos desta primeira fase distinguem-se bastante pela artificialidade rebuscada da sua dicção pós-simbolista dos textos da segunda fase, os quais tendem à simplicidade e exactidão da expressão, e isto apesar da sua proximidade com o género da poesia em prosa» (1983, p. 21). Esses textos terão sido escritos fundamentalmente entre 1913 e 1918 (embora alguns em 1919-1920), quase todos se encontram manuscritos e por volta de 1915, ou depois, iam ser unificados mediante o recurso a um autor fictício, Vicente Guedes, cujos escritos — alguns contos e poemas ostentam a assinatura de Guedes — nunca foram reunidos e editados por separado. Desde meados da década de 1910, Fernando Pessoa percebeu que a diversidade dos textos destinados ao *Livro* podia ser atenuada mediante a exclusão de aqueles mais dissemelhantes, mas também recorrendo a um autor, isto é, a uma forma de unidade que funcionasse como suporte da heterogeneidade. Já o diria Michel Foucault mais tarde:

«O autor é ainda aquilo que permite ultrapassar as contradições que podem manifestar-se numa série de textos: deve haver — a um certo nível do seu pensamento ou do seu desejo, da sua consciência ou do seu inconsciente — um ponto a partir do qual as contradições se resolvem, os elementos incompatíveis encaixam finalmente uns nos outros ou se organizam em torno de uma contradição fundamental ou originária» (2000, p. 53)²¹⁴.

214 «L'auteur, c'est encore ce qui permet de surmonter les contradictions qui peuvent se déployer dans une série de textes : il doit bien y avoir — à un certain niveau de sa pensée ou de son désir, de sa conscience ou de son inconscient — un point à partir duquel les contradictions se résolvent, les éléments incompatibles s'enchainant finalement les uns aux autres ou s'organisant autour d'une contradiction fondamentale ou originaria» (FOUCAULT, 1969, p. 85).

Se Pessoa tivesse publicado os trechos do *Livro do Desassossego* para o qual escreveu textos prefaciais por volta de 1917, talvez tivesse dado a conhecer só uma selecção deles antecedida de um texto que incluísse uma apresentação de Vicente Guedes. Mas esse livro nunca chegou a existir.

De facto, passou quase uma década e por volta de 1929 Pessoa retomou o *Livro*. O novo livro tinha, por assim dizer, uma nova personagem: a cidade de Lisboa (daí uma frase famosa: «Oh, Lisboa, meu lar!»²¹⁵); tinha um novo empregado de escritório: Bernardo Soares, que era conhecido entre os colegas — tinha-os! — como o «Sr. Soares»; tinha paisagens mais reais, isto é, com menos cisnes, lírios, ciprestes, palácios e príncipes, e mais praças, largos, jardins, varinas e eléctricos. Os trechos deste livro já não tinham títulos «grandiosos» (Pessoa, 2013b, p. 528), terão sido escritos entre 1929 e 1934, quase todos se encontram dactilografados (alguns até são cópias a químico de originais enviados para uma revista), têm anotações nas margens como se de provas tipográficas se tratasse e iam ser assumidos por um segundo autor fictício, Bernardo Soares, cujos escritos — alguns contos estão atribuídos a Soares — ainda não foram publicados por separado. Por volta de 1930 o artifício teria sido o mesmo de 1915: dar unidade a uma multiplicidade de trechos optando por um único autor; com a diferença de que os textos da segunda fase do *Livro do Desassossego* são mais homogéneos e referem muito mais o local de trabalho do semi-heterónimo Soares. Por isso, o maior desafio de Fernando Pessoa no início da década de 1930 não terá sido a selecção dos textos tardios — muitíssimos deles revistos — mas a falta de harmonia destes com os mais antigos. Numa nota datável de 1931, Pessoa considera necessário dotar de unidade psicológica e estilística ao *Livro*; para este fim, pondera adaptar os trechos antigos à «vera psychologia» (2013b, p. 527) de Bernardo Soares, menos *dandy* do que Vicente Guedes, e leitor, como este, de Stéphane Mallarmé, mas também do Padre António Vieira e dos retóricos do século XVIII; e projecta «fazer uma revisão geral do proprio estylo» (2013b, p. 527), mantendo uma característica expressiva comum a todos os trechos do *Livro*, quer antigos, quer recentes: «o devaneio e o desconnexo logico» (2013b, p. 527). Mas mesmo adaptando uns trechos à psicologia de Soares e revendo o estilo de todos os seleccionados, ficava o problema de onde inserir ou para onde transferir aqueles que tinham títulos «grandiosos» (2013b, p. 528). Pessoa duvidava entre incluir ou excluir, por exemplo, trechos como «Marcha Funebre do Rei»²¹⁶ Luiz Segundo da Baviera» e «Symphonia de uma Noite Inquieta» (2013, p. 528). Perante as dúvidas que o autor nunca resolveu, a minha posição tem sido muito simples: se nós não quisermos suplantar Pessoa, quer adaptando, revendo, inserindo ou

215 Cf. «Que humano era o toque metálico dos eléctricos! Que paisagem alegre a simples chuva na rua ressuscitada do abysmo! || Oh, Lisboa, meu lar!» (PESSOA, 2013b, p. 322).

216 Também existe a variante: «Marcha Funebre para o Rei...» (PESSOA, 2013b, p. 181).

transferindo trechos, o mais simples é não misturar os antigos com os recentes, tentando rasurar as diferenças, e não excluir os classificáveis sob títulos grandiosos, procurando criar um livro autónomo com eles. Já lamentava Georg Rudolf Lind que Pessoa não tivesse tido tempo para proceder à reformulação psicológica e estilística que projectou nessa nota de 1931, e que Jacinto do Prado Coelho tivesse misturado os textos da primeira fase com as da última fase, aumentando, assim, «a grande confusão que esta colecção de materiais produz no leitor inocente» (1983, p. 22). Para mim o leitor, para além da inocência da sua leitura, deve poder contextualizar os trechos do *Livro do Desassossego*, para perceber até que ponto por volta de 1928-1929 toma forma uma nova proposta estética que fez possível retomar uma obra abandonada.

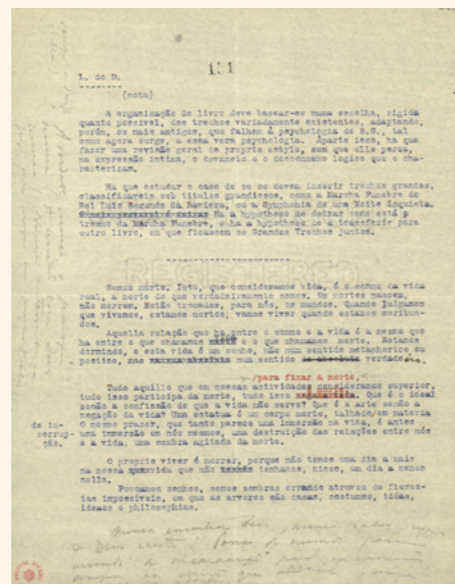


Fig. 1. BNP/E3, 2-60r. Um trecho da segunda fase do *Livro do Desassossego* escrito depois da nota de 1931 sobre a organização do livro.

Mas nesta ocasião interessa-me menos argumentar a favor ou contra um determinado *Livro*, do que explicitar, como já disse, alguns dos diferentes níveis aos quais o *Livro do Desassossego* é múltiplo.

O segundo que convém realçar é que o Livro, que devia ter um título «mais ou menos equivalente a dizer que contém lixo ou intervalo» (2013b, p. 527), e que até certo ponto podia funcionar como um caixote de «lixo-luxo» (Perrone-Moisés, 2001b) ou um cesto de intervalos lúcidos, é atribuído a figuras semi-heterónimas, primeiro Vicente Guedes e depois Bernardo Soares, que nem são Fernando Pessoa nem os seus heterónimos, o que implica que podem ser tudo o que Fernando Soares era e não era (queria dizer Fernando Pessoa, o problema é que só se distinguem por uma letra, pois Soapes seria anagrama de Pessoa). De facto, já foi defendido que o *Livro do Desassossego* representa uma síntese progressiva da obra pessoana e um microcosmo da multiplicidade desse universo textual.

Numa das primeiras comunicações dedicadas ao *Livro*, Maria da Glória Padrão (1977) — que tinha lido os textos incluídos por Maria Aliete Galhoz na introdução de *Obra Poética* (1960) e por Petrus na antologia *Livro do Desassossego* (1961) — deu numerosos exemplos do que denominou migrações de textos. Assim, por exemplo, lembrou que num trecho de 1931 se lê: «muito mais longe está o homem superior (um Kant ou um Goethe, creio que diz [Haeckel]) do homem vulgar que o homem vulgar do macaco» (2013b, p. 411); e que num poema contemporâneo de Álvaro de Campos se encontram estes versos: «A capacidade de pensar o que sinto, que me distingue do homem vulgar / Mais do que ele se distingue do macaco. / (Sim, amanhã o homem vulgar talvez me leia e compreenda a substancia do meu ser, / Sim, admitto-o, / Mas o macaco já hoje sabe lêr o homem vulgar e lhe compreende a substancia do ser.)» (Pessoa, 1990, p. 268). Também evocou o poema «Tabacaria» (composto em 1928; publicado em 1933), que começa: «Não sou nada. / Nunca serei nada. / Não posso querer ser nada.» (Pessoa, 1990, p. 196), e citou um trecho de 1931, em que existe esta frase: «não pertença a nada, não desejo nada, não sou nada» (2013b, p. 405). Simples coincidências e paralelismos? Não, antes indícios de um fenómeno mais profundo que perturbou vários críticos pessoanos, entre eles Leyla Perrone-Moisés e Eduardo Lourenço.

Num artigo publicado na revista *Persona* em 1983, pouco depois de publicado *Fernando Pessoa, Aquém do Eu, Além do Outro* (1982), e reagindo à primeira edição do *Livro do Desassossego* (1982) — esclareça-se que Petrus, em 1961, só tinha republicado alguns trechos já aparecidos em revistas —, Perrone-Moisés constata que «ao longo dessas páginas, encontramos passagens em que soam, inconfundíveis, as vozes de Álvaro de Campos, Alberto Caeiro ou Ricardo Reis. A mais recorrente é a de Álvaro de Campos: em seu quarto andar, Bernardo Soares percorre os mesmos sítios da viagem num quarto que é “Tabacaria”. Mas o sorriso anti-metafísico de Caeiro também aparece em várias páginas, assim como o epicurismo triste e altivo de Reis [...] O mais curioso, a esse respeito, é o projeto explícito da heteronímia, assumido por Bernardo Soares. Num fragmento de 1930, ele resolve pôr no papel a descrição de um ideal; e esse ideal é “Sentir tudo de todas as maneiras”²¹⁷. O que é aí espantoso é a qualificação de “ideal” para um projeto há muito realizado na poesia pessoana, e expresso muitos anos antes por Álvaro de Campos, com as mesmas palavras [nota: “Passagem das Horas”, 1916]» (Perrone-Moisés, 2001b, pp. 215-216)²¹⁸.

²¹⁷ Em PESSOA (1982, Tomo I, p. 31) e PESSOA (2013b, p. 294)

²¹⁸ Na realidade, sendo o trecho datável de 1916, Pessoa manifesta o mesmo ideal no *Livro do Desassossego* e na poesia de Álvaro de Campos em 1916.

E poucas linhas mais abaixo, a crítica brasileira acrescenta: «O fragmento designado como “Chapter on Indifference or something like that”²¹⁹ propõe três maneiras de “viver a vida em Extremo”. Essas três maneiras são: 1) “a posse extrema dela, pela viagem ulisséia através de todas as sensações, através de todas as formas de energia exteriorizada”; 2) “a abdicação inteira”; 3) “o caminho do perfeito equilíbrio”. Essas três maneiras não corresponderiam exatamente e respetivamente às de Álvaro de Campos, de Ricardo Reis e de Alberto Caeiro?» (Perrone-Moisés, 2001b, p. 216). Sem dúvida, no *Livro do Desassossego* Pessoa estava a integrar parcialmente uma grande parte do seu universo ficcional.

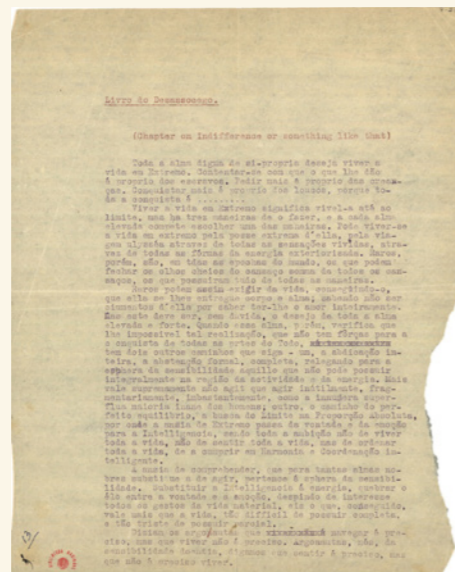


Fig. 2. BNP/E3, 7-20^o. Um trecho da primeira fase do *Livro do Desassossego*, datável de 1916, e contemporâneo do poema «Passagem das Horas», 1916

Foi este aspecto o mesmo que impressionou Eduardo Lourenço, numa comunicação apresentada em 1984, em Nashville, no 2.º Congresso Internacional Pessoaano²²⁰. Essa comunicação intitulava-se «O *Livro do Desassossego*, texto suicida?» e nela Lourenço afirmava, tal como Perrone-Moisés, que: «O *Livro* comporta *todos os textos* de Fernando Pessoa, todas as suas mais características tonalidades desde o ultra-simbolismo sonambúlico dos jovens anos até ao simbolismo (ultra também ou menos ultra) de fim de percurso e vida. [...] [O *Livro* é um] texto onde dialogam *indistintamente* os fantasmas bem presentes de Caeiro, Reis e sobretudo de Campos, mas igualmente o do nunca sepulto autor da “Floresta do Alheamento” que aqui, em sumptuoso “requiem” à memória do wagneriano Luís II, nos aparece como Fernando, rei da nossa Baviera de sonho» (Lourenço, 1993, p. 89). Assim reiterava algo que já tinha dito pouco antes: «Na realidade, são as mesmas intuições capitais, as mesmas imagens, os mesmos sintagmas, as mesmas metáforas, mas ditas, assumidas em nome de outro sujeito, onde se escuta a voz de todos os outros, Caeiro, Campos, Reis, separadas ou

219 Em PESSOA (1982, Tomo II, p. 39) e PESSOA (2013b, p. 175).

220 Esse Congresso não foi o 2.º, mas o 3.º, se tivermos presente o I Simpósio Internacional de 1977 na Brown University; ver MONTEIRO (2013).

amalgamadas, mas também *banalizadas*, à medida exacta de um enunciador que não tem projecto de existência como, a seu modo, o têm, por vontade expressa de Pessoa, não só Caeiro, Campos e Reis como o autor ortónimo envolvido no seu diálogo de sonho com o mundo e a vida um enunciador que não tem projecto de existência» (1993, p. 86). O *Livro do Desassossego* não tinha, segundo Eduardo Lourenço, um enunciador com «projecto de existência» — ou só parcial, inconsistente ou passageiramente o teve — e daí uma importante distinção com a que conclui a sua comunicação: «[...] aos *textos-diferentes* que justificariam a mitologia heteronímica, [...] opõe-se o *texto-das-diferenças*, chamado o *Livro do Desassossego*, onde os escritos imaginários que designamos como Caeiro, Reis e Campos se articulam entre si e [com] os outros textos não-heteronímicos» (1993, p. 95). Na obra pessoana existiriam os textos distintivos ou diferenciais — nomeadamente os dos heterónimos — e os textos suicidas ou não isolados mediante o a criação de um enunciador específico e de um estilo, entre os quais o *Livro do Desassossego* teria um lugar destacado. Daí esta polémica observação, visto que não está isenta de uma interpretação psicológica: «[...] o que o *Livro do Desassossego* nos traz é, de certo modo, sendo o mesmo [Pessoa], uma diferente versão dele. É a sua versão em *prosa*, [...] Em *prosa* significa, segundo a indicação explícita do próprio Pessoa, em *menos mentira*, consubstancial a toda a expressão poética... [cf. “Em prosa é mais difícil de se outrar”²²¹] [...] como se Fernando Pessoa, sob a mal fingida máscara de Bernardo Soares, retirasse toda a ficção às suas ficções, [...] Sem cair no poço sem fundo do *psicologismo* (mas como evitá-lo?), a tentação é grande de escutar nestes textos aquela voz mais rente, *mais próxima do silêncio*, da opacidade, do não-dito e não-dizível da existência que nós imaginamos como sendo a de Fernando Pessoa. Quer dizer, a menos mascarada, a menos ficcional de um autor que teve a obsessão de nos prevenir que para ele, ou para quem o leia, tudo é máscara. [...] É nesse sentido e só nesse — embora o seja também pelo que nele é dito — que o *Livro do Desassossego* é um *texto-suicida*. Em si, e em relação à mitologia de Pessoa, [...]» (1993, pp. 86-88). Hoje não sei se ainda poderíamos considerar o *Livro do Desassossego* — ou melhor, só esta obra pessoana — um livro suicida, mas o que é interessante salientar é que foi a multiplicidade inerente ao *Livro*, a polifonia do mesmo, que fizeram possível que Lourenço o considerasse suicida, e que, no fundo, isto queria dizer que o livro tinha sido uma espécie de diário semificcional de Fernando Pessoa, quer numa primeira fase quer numa segunda.

221 Com esta frase fecha um fragmento intitulado «Ficções do Interlúdio», datável de 1931. Ver PESSOA, 1966, p. 106; e PESSOA, 2010, Tomo I, p. 457.

Quase um manuscrito para a posteridade, como o do Barão de Teive, com o qual o manuscrito do *Desassossego* tem muitas semelhanças.²²²

O terceiro que é importante sublinhar é que o *Livro* só se transformou num livro em 1982, e daí em diante numa série interminável de livros. De facto, se considerarmos as alterações de uma edição para outra e as dezenas de organizações propostas dentro e fora de Portugal, considero que é possível afirmar que não há dois livros iguais, e que nem as sucessivas reedições de certas edições (em que não se distinguem as reimpressões das reedições) são idênticas.

Por comodidade e para simplificar, pode afirmar-se que todas as edições de Teresa Sobral Cunha, Richard Zenith e Jerónimo Pizarro são idênticas, mas é só por comodidade e para simplificar. Para qualquer leitor atento resultará evidente que cada edição de Teresa Sobral Cunha comporta uma profundíssima revisão. O que pode resultar menos patente é que as edições de Richard Zenith e Jerónimo Pizarro, em que os fragmentos estão numerados, têm mudado. Absterme-ei de falar das minhas edições, embora a que preparei para a INCM (2010) e a que preparei para a Tinta-da-China (2013) sejam, de facto, diferentes: na segunda, optei por colocar alguns textos prefaciais da primeira e da segunda fases do *Livro* no início de cada fase (e não na sua posição cronológica) e corrigi algumas leituras. Limitar-me-ei, portanto, a comentar brevemente a edição que Zenith publicou na Assírio & Alvim, porque a sua aparente unidade dissimula uma multiplicidade mais profunda. Digo «dissimula», porque certas características fazem pensar que essa edição é mais única do que é. Porquê? Porque em quinze anos só tem sido publicada por uma editora em Portugal, a Assírio & Alvim; porque o número total de trechos numerados nunca foi alterado; e porque o prefácio de 1998 foi aumentado, mas nunca foi substituído. Mas o que aconteceu entre 1998 (1.^a ed.) e 2012 (10.^a ed.) que pudesse ter obrigado a rever a versão publicada em 1998? Primeiro, que em 2008 e em 2013 Teresa Sobral Cunha pôde publicar livremente duas edições do *Livro do Desassossego* que durante 1997-2005 não pôde (de facto, a Assírio & Alvim bloqueou a saída da sua edição de 1997 e recuperou nessa data os direitos de exclusividade que tinha perdido em 1985, recuperado em 1997 e perdido novamente em 2006, passados já não cinquenta, mas setenta anos sobre a morte de Pessoa). Segundo, em 2010 apareceu a primeira edição crítica do *Livro do Desassossego* e essa edição pôs em causa a inclusão de

222 Refira-se uma página de *Eu Sou Uma Antologia* (2013a, p. 55) «A Bernardo Soares, Fernando Pessoa refere-se em alguns textos tardios e bastante citados. Num deles, Pessoa aproxima Soares do Barão de Teive (cf. 134) e de Álvaro de Campos (cf. 102), o que é relevante, visto existirem trechos do *Livro* que, temática e estilisticamente, parecem fragmentos de Teive ou poemas em prosa de Álvaro de Campos. Confrontem-se, por exemplo, as passagens em que Soares fala da sua solidão e dos espíritos da sua espécie, como Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) ou Étienne Pivert de Senancour (1770-1846), com outros em que Teive traça uma genealogia espiritual quase idêntica. Ou compare-se o texto de 27 de Junho de 1930, que termina com a exclamação «Mas quantos Cesares fui!» (3-27), com o poema «Pecado original» (70-59) de Campos, em que figura a mesma exclamação e outras afins». Veja-se também o prefácio de *Prosa de Álvaro de Campos* (2012).

muitos trechos e a leitura de muitas passagens. O que fez Zenith depois de consultar as edições referidas que propunham um novo *corpus* da obra e uma leitura diferente de muitos trechos? Corrigir as suas leituras, é claro, e incluir e excluir fragmentos; o que é surpreendente é que o fez, quase dissimuladamente, sem nunca alterar a numeração dos trechos. Quando perdia um trecho procurava um outro para preencher o lugar; quando ganhava um trecho excluía um que tinha incluído apesar das dúvidas relativas à sua inclusão, e, se mesmo assim, não equilibrava as contas, então fundia dois trechos em um.

Sintetizando: como a inclusão ou a exclusão de fragmentos dificilmente podia ser realizada sem alterar a numeração dos trechos, Zenith optou — nomeadamente na 8.^a edição (2009) — por efectuar «acrescentos, exclusões, deslocamentos e fusões» de modo a «manter a mesma numeração das edições anteriores» (Pessoa, 2009, pp. 38-39). Assim, por exemplo, acrescentou dois textos diferentes para substituir sucessivamente o antigo trecho 212 (três máximas atribuídas a Álvaro de Campos), primeiro por um apontamento filosófico e depois por um texto em que se fala da morte; excluiu, passadas seis edições (1.^a, 2.^a, 3.^a, 4.^a, 5.^a e 6.^a), as máximas de Campos, e passada uma edição (a 7.^a), o apontamento filosófico, textos que provisoriamente formaram parte do *corpus* do *Livro do Desassossego*; deslocou o antigo trecho 123 para o final do trecho 138, porque Teresa Sobral Cunha fez notar, em 2008 (in *Livro do Desassossego*, 2008, pp. 511-523 e 642), que o 123 era o final do 138; e portanto fusionou estes dois trechos, tal como fusionou, por exemplo, os trechos 371 e 372 (note-se que neste parágrafo refiro sempre a numeração das edições Assírio & Alvim). Não pretendo discutir a legitimidade destas acções, sobre as quais guardo grandes reservas, mas sim considero importante sublinhar que elas existiram porque a edição de Zenith não é monolítica nem estática — embora tente ser apresentada com frequência como tal — e porque, em termos teóricos, convém reiterar que os textos não são entidades abstractas, mas entidades históricas que mudam e se transformam com o tempo, e que o sentido dos textos é inseparável da sua materialidade. A este respeito, basta confrontar as imagens referentes aos casos citados.

Livro do Desassossego (1998)

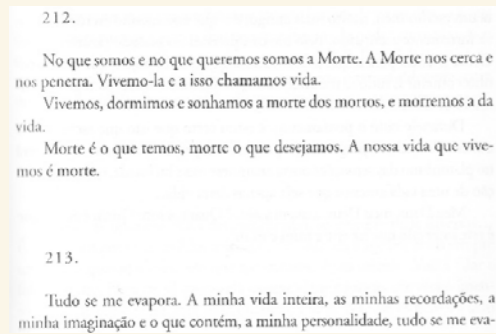
212.
Ter opiniões é estar vendido a si mesmo. Não ter opiniões é existir. Ter todas as opiniões é ser poeta.
213.
Tudo se me evapora. A minha vida inteira, as minhas recordações, a minha imaginação e o que contém, a minha personalidade, tudo se me evapora.

Livro do Desassossego (2007)

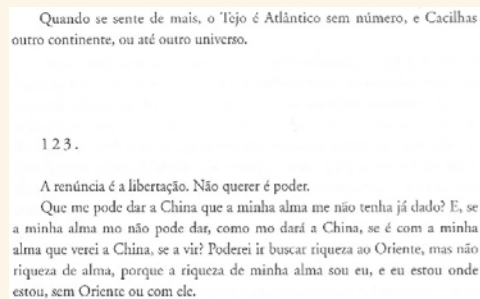
212.
Sim o racional é real, e o real racional. Deus é um grande hegeliano¹. E é-o não só na obscuridade do modo como expõe o mundo, mas também na própria essência do seu pensamento-coisas.
213.
Tudo se me evapora. A minha vida inteira, as minhas recordações, a minha imaginação e o que contém, a minha personalidade, tudo se me evapora. Continua...

Fig. 3. Trechos excluídos, incluídos, deslocados e fusionados da edição de Richard Zenith do *Livro do Desassossego*, entre 1998 e 2012

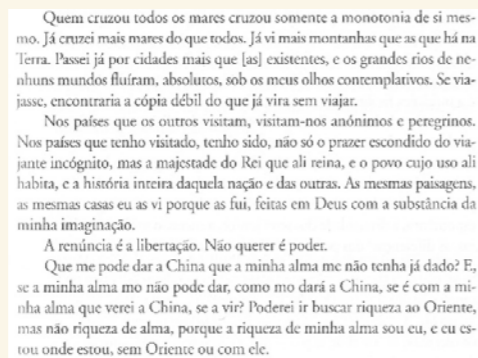
Livro do Desassossego (2012)



Livro do Desassossego (1998)



Livro do Desassossego (2012)



*

Em suma, são pelo menos três os níveis aos quais o *Livro do Desassossego* é muitos livros. Primeiro, é muitos, porque há pelo menos dois livros identificáveis, correspondentes às duas fases de escrita da obra; a inexistência de um livro fechado e integralmente revisto aquando da morte de Fernando Pessoa, em 1935, só fez mais múltiplo o que já era diverso à partida. Segundo, o *Livro* terá funcionado menos para a criação de uma individualidade alterna a Fernando Pessoa — como Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis — e mais para a criação de um Fernando Pessoa semi-heterónimo em que quase todos os seus ideais (os do sensacionismo, por exemplo) e muitas das suas vozes (nomeadamente a de Campos) estão presentes. Terceiro, o *Livro*, depois de publicado em 1982, nunca voltou a ser o mesmo, pois nunca foi estabelecido e organizado da mesma forma por dois editores, e alguns dos editores históricos do livro, como Teresa Sobral Cunha, já fizeram mais de uma proposta de edição. De certa forma, o *Livro do Desassossego* simboliza as arcas pessoanas, pois os escritos guardados nessas arcas são peças de um labirinto impossível (no sentido em que Manuel Gusmão denominou o *Fausto* «o poema impossível» [1986]), são testemunhos de um universo polifónico e são os textos-base de um trabalho editorial que está longe de se esgotar de atingir uma estabilidade mínima. Queríamos mais sossego crítico ou editorial? Não era em Fernando Pessoa que o íamos encontrar.

De facto, a obra pessoana pode ser lida como uma realização do desassossego, isto é, como a materialização do que não nos podia tranquilizar, e por isso nem sequer a preparação demorada de uma nova edição ou de um novo livro de ensaios costuma trazer sossego. Daí que me pareça previsível que as futuras edições do *Livro* e os futuros estudos sobre o *Livro* só nos desassosseguem mais. Mas quem tem medo do desassossego?

Referências Bibliográficas

GUSMÃO, Manuel. *O Poema Impossível: O «Fausto» de Pessoa*. Lisboa: Caminho, 1986.

FOUCAULT, Michel. *O Que É Um Autor?* Trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro; pref. José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. Lisboa: Vega, 4.ª ed. (publicado em 1992 pela primeira vez), 2000.

FOUCAULT, Michel. «Qu'est-ce qu'un auteur?», in *Bulletin de la Société française de philosophie*, Setembro, 1969, pp. 73-104.

LIND, Georg Rudolf. «O Livro do Desassossego: um breviário do decadentismo», in *Persona*, n.º 8, Porto: Março, pp. 21-27. Publicação do Centro de Estudos Pessoaanos / Faculdade de Letras do Porto, 1983.

LOURENÇO, Eduardo. «O Livro do Desassossego, texto suicida? [1984]», in *Fernando Rei da Nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, pp. 81-95.

MONTEIRO, George. «First International Symposium on Fernando Pessoa. Seven unpublished letters by Jorge de Sena», in *Pessoa Plural. A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 3, Primavera, 2003, pp. 113-140. Disponível em: www.pessoaplural.com

PADRÃO, Maria da Glória. «A Escrita do Desassossego [1976]», in *Persona*, n.º 1, Porto: Novembro, pp. 21-31. Publicação do Centro de Estudos Pessoaanos / Faculdade de Letras do Porto, 1977.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. «O autor, “entre o escritório e a fisiologia” [1990]», in *Fernando Pessoa, Aquém do Eu, Além do Outro*. Nova edição revista e ampliada. São Paulo: Martins Fontes, 2001, pp. 285-300.

PERRONE-MOISÉS, LEYLA. «O lixo/luxo de Bernardo Soares [1983]», in *Fernando Pessoa, Aquém do Eu, Além do Outro*. Nova edição revista e ampliada. São Paulo: Martins Fontes, 2001b, pp. 209-221.

PESSOA, Fernando. *Eu Sou Uma Antologia: 136 autores fictícios*. Ed. Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta-da-china. Coleção Pessoa, 2013a.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. Ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china. Coleção Pessoa, 2013b.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. Ed. Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Relógio d'Água, 2.ª ed., 2013c.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. Edición de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim. 10.ª Ed., 2012a.

PESSOA, Fernando. *Prosa de Álvaro de Campos*. Ed. Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello. Lisboa: Ática. «Nova Série», 2012b.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desasocego*. Ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Edição Crítica de Fernando Pessoa, Série Maior, vol. XII, 2 tomos, 2010.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. Ed. Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Relógio d'Água, 1.ª ed., 2008.

PESSOA, Fernando. *A Educação do Stoico*. Ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Edição Crítica de Fernando Pessoa, Série Maior, vol. IX, 2007a.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. Ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim. 7.ª ed., 2007b.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. Ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim. 1.ª ed., 1998.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. Ed. Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Presença. 2 tomos (depósito legal do 1.º, 1990), 1990-1991.

PESSOA, Fernando. *Poemas de Álvaro de Campos*. Ed. Cleonice Berardinelli. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Edição Crítica de Fernando Pessoa, Série Maior, vol. XI, 1990.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. Recolha e transcrição dos textos de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha; pref. e org. Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática. 2 tomos, 1982.

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

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego: páginas escolhidas*. Ed. Petrus [Pedro Veiga]. Porto: Arte e Cultura, 1961.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Ed. Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960.

SENA, Jorge de. «Inédito de Jorge de Sena sobre o Livro do Desassossego», in *Persona*, n.º 3, Porto: Julho, pp. 3-40. Publicação do Centro de Estudos Pessoaanos / Faculdade de Letras do Porto, 1979.

O Feminino em Fernando Pessoa*

Patrick Quillier

Universidade de Nice - Sophia Antipolis

RESUMO:

O relacionamento de Fernando Pessoa com o feminino não deixa de ser problemático: a figura da mãe desenvolve um papel de grande importância; a ligação com Ofélia constitui um autêntico enigma; presenças femininas diversas atravessam a obra, tanto ortónima como heteronímica, enquanto verdadeiras aparições; entre o sublime e o trivial, o amor entre homem e mulher apresenta-se numa espécie de desassossego que coloca inevitavelmente algumas perguntas relativas ao estatuto da mulher no imaginário pessoano. A hipótese desta comunicação é a seguinte: a mulher em si, ou seja a mulher real, não é necessária à economia geral da heteronímia, mas ela desenvolve, uma vez tornada em ser sem carnação, um papel fulcral na produção da obra. Esse papel retoma, transformados, alguns dos processos adoptados outrora pela tradição alquímica.

* Comunicação sem suporte escrito

«Who's There?»: A Crise e a Repetição do *Eu* em Fernando Pessoa

Bartholomew Ryan

- Universidade Nova de Lisboa- Instituto de Filosofia da Linguagem

(Este texto foi escrito segundo o Novo Acordo Ortográfico de 1990, por opção do autor)

Bernardo: Who's there?

Francisco: Nay, answer me. Stand and unfold yourself.

Shakespeare, *Hamlet*

E eu, verdadeiramente eu, sou o centro que não há nisto senão por uma geometria do abismo; sou o nada em torno do qual este movimento gira, só para que gire, sem que esse centro exista senão porque todo o círculo o tem. Eu, verdadeiramente eu, sou o poço sem muros, mas com a viscosidade dos muros, o centro de tudo com o nada à roda.

Bernardo Soares, *Livro do Desassossego* (Pessoa, 2012a, p. 263)

Introdução

É um enorme prazer participar neste Congresso Internacional sobre Fernando Pessoa. Peço desculpa pelo meu português. É a primeira vez que apresento um *paper* em português numa conferência, mas, bom, há sempre uma primeira vez. E também normalmente não gosto de ler as minhas apresentações, mas esta é a primeira vez em português, então vou ler hoje.

Vou falar durante este curto tempo sobre a crise do sujeito ou a questão do *eu* e a repetição em Pessoa através das primeiras palavras de Shakespeare em *Hamlet*, que é uma pergunta, e também a frase que segue estas primeiras palavras. A peça *Hamlet* começa com: «Who's there? Nay, answer me. Stand and unfold yourself.» «Who's there?» está dito de Bernardo (um soldado ou guardador) que aponta para a questão da identidade do *Eu* e a questão de «Lugar» («Quem está aí?»). Álvaro de Campos, de certa forma, responde a esta pergunta no seu pequeno ensaio intitulado «Ambiente» (publicado na revista *Presença* em 1927) onde diz: «Estar é Ser» (Pessoa, 2012b, p. 234), ou seja, na tradução inglesa de que gosto de Richard Zenith: «Where we are is who we are» (Pessoa, 2001c, p. 200). A frase que segue é de outro guardador (Francisco) que diz: «Nay, answer me. Stand and unfold yourself.» Aqui temos a demanda por uma resposta e crucialmente um convite à comunicação através da aparência («stand») e da linguagem («answer me»). Escolhi estas primeiras frases de *Hamlet* porque penso que são uma representação concisa da obra de Fernando Pessoa – na ideia de identidade, no fingimento na comunicação e no desdobramento ou repetição do *eu*. O universo de Pessoa desdobra-se pela «comunicação» e repetição. Por via desta exploração, o pensamento de subjetividade torna-se uma pluralidade, ou como Pessoa escreveu famosamente num fragmento: «Sê plural como o universo!» (Pessoa, 2012b, p. 133); e vinte anos mais tarde em 1934, Campos declarou no fim dum poema: «E o meu coração é maior que o universo inteiro» (Pessoa, 2001a, p. 498).

A outra razão de escolher estas primeiras palavras de *Hamlet* é porque a figura e obra de Shakespeare foi uma obsessão para Pessoa. Talvez possamos chamar a esta apresentação, em vez de «O Hamlet de Portugal», «Os Fantasmas de Pessoa», que são agora, hoje, os nossos fantasmas.

Vou tentar então dizer três coisas sobre esta pergunta de Hamlet: *Who's there?* A primeira, a resposta a esta questão é «Nada» que é tudo («O mito é o nada que é tudo», como disse Pessoa no poema «Ulisses» em *Mensagem*). Reintroduzo a expressão de Eduardo Lourenço, «espião do Nada» (Lourenço, 2008, p. 201), para mostrar uma maneira de superar a crise do *eu*. A segunda coisa, vou dizer brevemente algumas coisas sobre a comunicação como um paradoxo. E por fim, ao pensar sobre o «espião do nada» e a comunicação como paradoxo, o conceito de repetição torna-se o método e a única verdadeira evolução na viagem de Pessoa.

Espião do Nada

«Quantas vezes me tenho debruçado
Sobre o poço que me sponho
E balido “Uh!” p’ra ouvir um eco»

Álvaro de Campos (Pessoa, 2001b, p. 533)

Voltando ao primeiro ponto que referi anteriormente: o «espião do nada». O problema desta questão de «Who's there?» é que o *eu* já não existe mais para a pessoa na modernidade. O paradoxo da modernidade é que os mais profundos exploradores ou navegadores do *eu* como Shakespeare, Goethe, Kierkegaard, Nietzsche, e Pessoa não encontram nada excepto um poço sem fundo.



Para os filósofos Kant, Nietzsche e Schopenhauer (Pessoa tem interesse nos três), o homem é o ponto de observação do mundo, que volta ao *eu* mesmo²²³. E ao mesmo tempo, eles sabem como Shakespeare em «o sonho de Bottom» de *A Midsummer's Night's Dream* que nada deve ser encontrado no *eu*: «Man is but an ass, if he go about to expound this dream [...] it shall be called Bottom's Dream, because it hath no bottom»²²⁴. Mas a glória está na tentativa de continuar procurando – daí a comunicação e a repetição serem os outros dois pontos deste *paper*.

Então, no final da fala de King Lear a Cordelia, ele declarou «And take upon's the mystery of things / As if we were God's spies»²²⁵. Desde a morte ou o desaparecimento de Deus no século XX, indo mais longe do que King Lear ou Kierkegaard como «espiões de Deus», Pessoa não tem nada, ou torna-se «o espião de nada». Pessoa está a transformar a esfera religiosa em esfera subjetiva, exceto a esfera subjetiva também pode ser a esfera religiosa, e poesia é sempre uma forma de redenção, e o deus de Pessoa é a imaginação (estou agora a pensar sobre o mantra do poeta Wallace Stevens quando exclamou: «We say God and the Imagination are one» (Stevens, 2010, p. 128²²⁶). Isto é a vocação do poeta. O poeta é um espião, e Pessoa é um exemplar desta posição. Sempre um poeta é um outro, ou seja, como Pessoa famosamente disse: «O poeta é um fingidor» (Pessoa, 2006, p. 45); Álvaro de Campos disse: «Fingir é conhecer-se» (Pessoa, 2012b, p. 234); e assim Soares disse: «Fingir é amar» (Pessoa, 2012a, p. 262)⁵. Na resposta à pergunta «Quem está aí?» ou «Who's there?» na outra língua (e Pessoa sempre gostava de «other himself» – queria dizer isto em Português como «outrar-se» [porque de qualquer maneira somos todos heterónimos]. Esta dissolução do *eu* é a base do conhecimento. Como o «espião do Nada», a existência poética de Pessoa é um sério jogo com as primeiras palavras da abertura de *Hamlet* mostrando que, se há qualquer hipótese de encontrar este *eu* evasivo como enquanto sujeito, teremos primeiro de perder esse *eu* na dissolução total do «eu enquanto sujeito» em busca desse «eu enquanto sujeito» – que não existe, ou seja,

223 Emmanuel Kant já tinha avisado os investigadores do futuro do ensaio (*Anthropology from a Pragmatic Point of View*) para a nova disciplina da antropologia quando disse não devíamos fazer demasiada auto-observação. Nietzsche disse o contrário, mas ele sabia o perigo e portanto ficou «louco». Nietzsche escreveu no seu livro *Human, All Too Human*: «Man is very well defended against himself, against beign reconnoitred and besieged by himself, he is usually able to perceive of himself only his outer walls. The actual fortress is inaccessible, even invisible to him, unless his friends and enemies play the traitor and conduct him in by a secret path» (NIETZSCHE, 1996, pp. 179-180). É interessante também ver a nota de rodapé de Arthur Schopenhauer em *The World as Will and Representation*: «Every individual is the subject of knowing, in other words, the supplementary condition of the possibility of the whole objective world, and, on the other, a particular phenomenon of the will, of that will which objectifies itself in each thing. But this double character of our inner being does not rest on a self-existent unity, otherwise it would be possible for us to be conscious of ourselves *in ourselves and independently of the objects of knowing and willing*. Now we simply cannot do this, but as soon as we enter into ourselves fully by directing our knowledge inwards, we lose ourselves in a bottomless void; we find ourselves like a hollow glass globe, from the emptiness of which a voice speaks. But the cause of this voice is not to be found in the globe, and since we want to comprehend ourselves, we grasp with a shudder nothing but a wavering and unstable phantom» (SCHOPENHAUER, 1969, pp. 278).

224 *A Midsummer Night's Dream*, Act IV, Sc. i, pp. 210-228. (cf. SHAKESPEARE, 1966, p. 217).

225 *King Lear*, Act V, Sc. iii, 16-17 (SHAKESPEARE, 1966, p. 1109).

226 No último poema de seu *Selected Poems* [1953] chamado «Final Soliloquy of the Interior Paramour»⁵ Note-se que todas essas entradas são escritas na segunda parte da sua vida – junho de 1927, dezembro de 1931 e novembro de 1932 (e duas que foram publicados durante a vida de Pessoa).

pelo menos nunca chegamos até à morte, que abre outra coleção de perguntas e enigmas.

Assim, Campos começa o poema «Tabacaria» com a fala: «Não sou nada. / Nunca serei nada», mas ganha e vê o universo pela janela da imaginação; e assim Alberto Caeiro é o grande fingidor também do eu quando começa a sua obra-prima de quarenta e nove poemas – O Guardador de Rebanhos, e diz: «Eu nunca guardei rebanhos, / Mas é como se os guardasse». Nota-se as primeiras duas palavras: «Eu» e «nunca» – aqui temos o nada do *eu* e a expressão do pastor abstrato. E com esta primeira frase de Caeiro, ele declarou que também ele está a fingir («é como se»). O último da trindade de heterónimos, Ricardo Reis, disse finalmente no dia 13 de novembro de 1935, uma semana antes da morte de Pessoa: «Tenho mais almas que uma / Há mais eus do que eu mesmo». Isto é o «espião de nada». Octavio Paz disse excelentemente no seu ensaio sobre Pessoa: «Sempre nós estamos olhando para nós mesmos. E se tivermos a sorte de nos encontrarmos – o sinal da criação – vamos descobrir que somos uma pessoa desconhecida» (Pessoa, 2006b, p. 8²²⁷). Neste fingimento do poeta na procura do *eu*, o modo de comunicação é uma grande forma de esconder mais do que revelar paradoxalmente. Algumas palavras sobre isto agora.

O Paradoxo da Comunicação

O pensador sem o paradoxo é como o amante sem paixão: um tipo medíocre.
- Johannes Climacus (Kierkegaard, 2012, p. 84)



José Sobral de Almada Negreiros, 1929

Eis-nos no segundo ponto: a comunicação é um paradoxo. As obras de Pessoa mostram isto perfeitamente. Como um poeta supremo, Pessoa sempre usa a ver-

227 Eu fiz a tradução da versão inglesa para português: «We are looking for ourselves. And if we are lucky enough to find ourselves – the sign of creation – we'll discover that we are an unknown person.»

dade para contar mentiras e mentiras para dizer a verdade. Então, como o modernismo em geral, a obra de Pessoa é paradoxalmente a mais reveladora e evasiva ao mesmo tempo. E o século XX é isto – está cheio de contrastes e extremos: individualismo disperso com nacionalismo monossilábico e puritano; e a necessidade de tornar tudo mais fácil na era da informação e tecnologia, bem como estando esta época repleta de obras literárias altamente complexas e elaboradas, por exemplo de James Joyce, Marcel Proust, Robert Musil e Pessoa (e mais). E todas estas obras se concentram sobre o problema da identidade e da exploração e dissolução do *eu* em face do anonimato do mundo moderno. A crise da identidade torna-se uma crise da comunicação, mas também é uma explosão de criatividade nos modos de comunicação na literatura, e Pessoa, através do seu universo da heteronomia e do *Livro de Desassossego* (que nunca propriamente existiu, ou seja, existe em várias formas), está na vanguarda desta comunicação paradoxal. Se pensarmos na afirmação de Lord Byron de que «a verdade é sempre estranha / Mais estranha que a ficção» [*truth is always strange / Stranger than fiction* (Byron, 2000: 818)], então a genialidade problemática e controversa de Pessoa é que as suas obras parecem mais estranhas do que a realidade, só porque vão muito mais perto para apresentar a realidade do *eu* do que a grande parte da literatura anterior fez.

A Repetição do Eu

Outra vez te revejo
- Álvaro de Campos (Pessoa, 2001b, p. 301)



Caspar David Friedrich; *Two Men Contemplating the Moon*, ca. 1825-30

Por fim gostaria de vos apresentar o terceiro ponto da minha comunicação: a Repetição e a Crise do *Eu*. Nesta investigação de «Who's there?» em Pessoa, depois de «espião de Nada» e «o paradoxo de comunicação», vou concluir com a re-

petição e a crise do *eu* aqui. Em *Alice in Wonderland*, de Lewis Carroll²²⁸, a lagarta pergunta a Alice – «the looking-glass girl» – duas vezes «Who are *you*?» (Carroll, 2004, pp. 46-47) – com ênfase no *you*. Acho que isto também é uma boa representação (mas sem mencionar de lugar) da minha apresentação sobre Pessoa aqui. A lagarta é um transformador, brevemente vai tornar-se uma borboleta (a borboleta que Caetano gosta de mencionar⁸). A lagarta faz a pergunta sobre o *eu* e o problema de caráter e autoridade de uma pessoa.

Também tem repetição ao fazer a questão duas vezes.

Pela via da pergunta de «Who's there?» do guardador de *Hamlet*, e a «Who are *you*?» da lagarta de *Alice in Wonderland*, se experimenta o «vácuo dinâmico» (Pessoa, 2001b, p. 307) do *eu*, e, ao mesmo tempo, a sobrevivência do vácuo do *eu* é na repetição da pergunta e na tentativa repetida para responder à mais evasiva das perguntas. Na derrota repetida de resolver a questão, Pessoa inventa o *eu*, explode o conceito do *eu*, que permite ambos: a pluralidade do eu e a liberdade para o seu empreendimento poético. Então, não há «uma morte do sujeito» mas «a pluralidade do sujeito» e então aqui uma pluralidade do *eu*. O desejo de Pessoa é criar formas que captam um múltiplo *eu*, o *eu* como processo e não como produto. E para Pessoa, os seus heterónimos estão constantemente a falhar apanhar o *eu* completamente como sujeito, mas Pessoa descobre que, apenas na pluralidade do *eu*, se pode ter alguma possibilidade de explicar o *eu*.

«Lisbon Revisited (1926)», por exemplo, é o poema quintessencial da repetição do *eu*: foi escrito três anos depois de «Lisbon Revisited (1923)», com a data no aniversário do suicídio de Mário de Sá-Carneiro, e é onde o poeta disse cinco vezes o mantra do poema: «Outra vez te revejo». Campos aceita o poder transformador da repetição no fim do poema depois de escrevê-lo duas vezes – «Outra vez te revejo», como seu eu, apesar de partido, ele destruiu o tédio de si próprio, e disse: «Partiu-se o espelho mágico em que me revia idêntico» (Pessoa, 2001b, p. 302). O eu exilado e naufrago rompe a sua própria identidade e a visão da cidade de Lisboa, para renovar outra vez a forma poética e a cidade derrotada.

A repetição que se desdobra cria um renascimento contínuo no ser humano e traz a eternidade para o presente, permitindo que o passado mantenha algum tipo de significado. Este é trazido para fora mais claramente no «não-livro» [non-book]²²⁹ – o *Livro do Desassossego* – isto é, a obra-prima que nunca verdadeira-

mente foi, ou um fantasma da aparente obra-prima escrita pelo fantasma de Pessoa, cuja realização suprema era tornar-se o «anti-Camões» e não o «super-Camões» – que o Jorge de Sena articulou tão sucintamente há cinquenta anos (Sena, 2000, p. 149). Eu chamaria a esta posição ou transformação uma inversão de Camões. E a importância da famosa frase de Caetano que Soares repete quatro vezes num parágrafo (Pessoa, 2012a, p. 84) – «Porque eu sou do tamanho do que vejo» – não pode ser subestimada em Caetano, pois também afeta Reis, Campos, Soares e Pessoa de forma igual. A repetição da vida pode destruir-nos no seu tédio, faz-nos ficar cegos, ou levar-nos a ver de novo novas formas. Bernardo Soares expressa a opção final de forma sucinta: «Considerá-la cada vez de um modo diferente é renová-la, multiplicá-la por si mesma» (Pessoa, 2012a, p. 122).

²²⁸ Lembrem-se de que este nome do autor não é verdadeiro. O seu nome é Charles Lutwidge Dodgson.⁸ Por exemplo, veja o poema de Caetano sobre a borboleta, que começa: «Passa uma borboleta por diante de mim / E pela primeira vez no universo eu reparo / Que as borboletas não têm cor nem movimento.» (PESSOA, 2009, p. 76).

²²⁹ Veja o subtítulo do capítulo sobre o *Livro do Desassossego*, do livro *Adverse Genres em Fernando Pessoa* de K. David Jackson: «The Anti-Artist and the Non-Book» (JACKSON, 2010, p. 161).

Conclusão

Chegado aqui, em conclusão, «Who's there» então? Temos viajado através dos fantasmas e das sombras de Pessoa como Caeiro, Campos, Reis e Soares, através do espelho das primeiras palavras de Hamlet – a mais escorregadia ou enigmática das invenções literárias. A ação (quando se pensa sobre esta secção do congresso) «Agir, eis a inteligência verdadeira» (Pessoa, 2012a, p. 136) em Pessoa é a imaginação sobreativa. Os espelhos da imaginação em Soares e Campos estão transformados em janelas da imaginação para Caeiro para a possibilidade do *eu* ilusório para percorrer, em vez de se afogar na sua própria reflexão²³⁰.

A bonita palavra alemã *Unterwegs* pode-nos ajudar aqui na compreensão da resposta à pergunta do *eu* para o poeta «Who's there?». *Unterwegs* significa «no caminho»; nunca chegando lá, mas pelo menos o poeta está no caminho duma maneira como «o espião de nada», no labirinto da comunicação, e através da repetição, da transformação e da re-invenção do *eu*.

Parafraseando a famosa frase do romântico Novalis («Philosophie ist eigentlich Heimweh - Trieb überall zu Hause zu sein»²³¹), o eu de Pessoa viaja através da sua poesia, que é como uma saudade ou nostalgia (*Heimweh*) para um lugar que nunca existiu, e portanto a poesia do *eu* de Fernando Pessoa significa uma vontade de estar em casa (pátria) em todos os lugares. E as primeiras duas frases de Hamlet contêm toda a obra dele – «Who's there?» (a questão de identidade e lugar de *eu*) – «Nay» (o negativo) – «Answer me» (a demanda para o fantasma responder), «Stand» (mostra o teu lugar); e «unfold yourself», desdobrar ou a explicação via repetição, transformação e multiplicação, e ainda falhando e começando outra vez.



William Blake, *Hamlet and his Father's Ghost*, 1806

²³⁰ Sobre o problema do espelho, veja este parágrafo do *Livro do Desassossego*: «Só na água dos rios e dos lagos ele podia fitar seu rosto. E a postura, mesmo, que tinha de tomar, era simbólica. Tinha de se curvar, de se baixar para cometer a ignomínia de se ver. O criador do espelho envenenou a alma humana» (PESSOA, 2012a, p. 414).

²³¹ Tradução: A filosofia é realmente saudade, uma vontade de estar em casa em todos os lugares. [Philosophy is really homesickness, an urge (Trieb- instinctual drive) to be at home everywhere. NOVALIS, 1997, p. 135.

Referências Bibliográficas

- BYRON, Lord George Gordon. *The Major Works*. Ed. Jerome J. McGann. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- CARROLL, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland & Through the LookingGlass*. Londres: Collectors Library, 2004.
- JACKSON, K. David. *Adverse Genres in Fernando Pessoa*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- KANT, Emmanuel. *Antholopology from a Pragmatic Point of View*. Trad. e ed. Robert B. Loudon, Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- KIERKEGAARD, Søren. *A Repetição*. Trad. e ed. José Mirando Justo, Lisboa: Relógio d'Água, 2009.
- KIERKEGAARD, Søren. *Migalhas Filosóficas*, trad. e ed. José Mirando Justo, Lisboa: Relógio d'Água, 2012.
- LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa: Rei da Nossa Baviera*. Lisboa: Gradiva, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Human, All Too Human*. Trad. R. J. Hollingdale, Cambridge: Cambridge Univeristy Press, 1996.
- NOVALIS. *Philosophical Writings*. Tr. e ed. Margaret Mahony Stoljar. Albany: State University of New York Press, 1997.
- PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. Ed. Richard Zenith (10.^a ed.). Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.
- PESSOA, Fernando. *Prosa de Álvaro de Campos*. Ed. Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello, Lisboa: Ática, 2012.
- PESSOA, Fernando. *Teoria da Heteronímia*. Ed. Fernando Cabral Martins & Richard Zenith, Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.
- PESSOA, Fernando. *The Book of Disquiet*. Ed. e trad. Richard Zenith, Londres: Penguin Books, 2001.

PESSOA, Fernando. *Álvaro de Campos: Poesia*. Edição Teresa Rita Lopes, Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

PESSOA, Fernando. *The Selected Prose of Fernando Pessoa*. Ed. e trad. Richard Zenith, Nova Iorque: Grove Press, 2001.

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

PESSOA, Fernando. *A Pessoa Centenary*. Ed. Eugenio Lisboa & L. C: Taylor, pref. Octavio Paz, Manchester: Carcanet Press, 2006.

PESSOA, Fernando. *Alberto Caeiro: Poesia*. Ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

SCHOPENHAUER, Arthur. *The World as Will and Representation*. Trad. e ed. E. F. J. Payne, Nova Iorque: Dover Publications, 1969.

SENA, Jorge de. *Fernando Pessoa & C^a Heterónima*. Lisboa: Edições 70, 2000.

SHAKESPEARE, William. *The Complete Works*. Ed. Peter Alexander, Londres & Glasgow: Collins, 1966.

STEVENS, Wallace. *Selected Poems*. Londres: Faber and Faber, 2010.

O Homem que tinha Urgência de Viver

Luiz Ruffato

(Este texto segue a ortografia do português do Brasil)

Era outono e azul quando apresentei-me a Fernando Pessoa. Recostado num sofá de napa amarela, a tarde mergulhada no para-sempre de Cataguases, suas palavras grudaram, chicletes no cabelo. Advieram ânsia, febre, sede de estabelecer-me no mundo: tornamo-nos íntimos. Sucederam-se os dias, as paisagens, os rostos, e cresceu em mim a convicção de que, mais que poeta, convivía com um grande ficcionista. Tão original que, a criar personagens em romances, preferiu dotá-los de nome, biografia, autonomia, personalidade – e chamou-os «heterônimos». Espreado em cada um deles, as contradições, as excentricidades, os inconfessáveis desejos. Mas, como nos pais já estão engendradas as marcas indeléveis do filho, para Pessoa confluem todas as nossas inquietudes.

Sempre imaginei como seria abordá-lo pela manhã, antes de, lavado o rosto, estabelecer-se à frente do espelho para escolher a máscara com que enfrentaria o mundo. Ouso dizer que *Quando Fui Outro* tem essa pretensão: espiar o homem em sua vida verdadeira, «que é a que sonhamos na infância, / E que continuamos sonhando, adultos, num substrato de névoa». Pessoa desvestido de seus heterônimos. Insuflado por Isa Pessoa, que traz no próprio nome a sina, aceitei o desafio, e o que se desdobra daqui para frente é leitura pessoal, arriscada e perigosa, como é a vida. Os especialistas que autopsiaram-no em milhares de artigos, e os antologistas que recortaram-no em diversos temas, devem se indignar – mas esse é um livro para apaixonados e os apaixonados cegam-nos a beleza e é beleza que ofereço.

Dificuldade, se houve – e houve –, foi limitar-me a um número específico de textos, pois que tropeçamos a todo momento em versos, frases e imagens únicas espalhadas por mais de 25 mil originais em português, inglês e francês, escritos sob uma dezena de heterônimos, tratando assuntos os mais díspares, comércio e religião, maçonaria e astrologia, teoria literária e história, estética e gramática, filosofia e política. Profusão de interesses que denota a desesperada tentativa de compreender o homem em sua totalidade. Para dedicar-se a essa investigação, no entanto, Pessoa teve de renunciar às «ficções sociais» – até mesmo à felicidade pessoal, como explica a Ophélia Queiroz, talvez a única mulher que tenha amado: «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»²³².

²³² Pessoa conheceu Ophélia Queiroz em fevereiro de 1920. Em 1º de março iniciam uma troca de correspondência e o namoro. Em outubro, o poeta atravessa uma grave crise psíquica, pensando mesmo em internar-se, até que em 29 de novembro rompe com Ophélia. Nove anos depois, ela escreve a Pessoa agradecendo a foto que o poeta lhe enviara, a seu pedido. Em 11 de setembro de 1929, ele responde e retoma a relação com Ophélia, rompida novamente, e em definitivo, em janeiro de 1930. Em junho de 1935 ela recebe o último telegrama de Pessoa e mais à frente um exemplar autografado de *Mensagem*. Em 1938, casou-se com o teatrólogo Augusto Soares, morrendo em 1991, aos 91 anos. No total, foram 51 cartas destinadas a Ophélia: 36 entre 1º de março e 29 de novembro de 1920; 12 entre 11 de setembro de 1929 e 11 de janeiro de 1930; e três sem data.

Reunindo poemas, fragmentos do «romance sem ação» *Livro do Desassossego*, ensaios e cartas, *Quando Fui Outro* ressalta a impressionante unidade temática da obra de Pessoa – este sentir-se «estrangeiro aqui como em toda parte» – e a absoluta simbiose entre vida e arte, resumida numa frase que é um completo programa estético: «Toda a literatura consiste num esforço para tornar a vida real».

Negando realidade às aparências, Pessoa nos convida a assumir a plenitude humana, que é enxergar para além, que é olhar dentro de nós mesmos. Humildemente, aceitemos o convite.

Cartas não mandadas (Ou Cartas para não mandar)

Manuela Parreira da Silva

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

A quem visita o espólio pessoano surpreende ainda a quantidade de rascunhos de cartas que aí se encontram, contrariando a ideia feita de que a escrita epistolar é uma escrita em primeira mão, feita ao correr da caneta (ou mesmo da máquina de escrever). A existência de rascunhos permite-nos apreciar e interrogar o trabalho oficinal ou braçal subjacente à escrita (a toda a escrita), assim como acompanhar a génese, o ir-se fazendo de um objecto de que, na maior parte dos casos, não temos a versão final. Se assim é, no que à literatura diz respeito – e o caso do «inexistente» *Livro do Desassossego* é, a todos os títulos, paradigmático: uma obra que, tal como o Ulisses de *Mensagem*, «Foi por não ser existindo»; como é o caso igualmente das obras «imperfeitas» de um António Mora ou das novelas «policiárias» de Quaresma, decifrador; e de grande parte da poesia e da prosa de Pessoa publicadas postumamente – também curiosamente o é para muitas cartas que o autor não terá chegado a (pensar) enviar.

Ora, quando não temos à disposição o produto acabado para nos servir de referência, quando não é possível, a respeito de alguns destes rascunhos de cartas, saber com rigor se atingiram o estado «ideal» e puderam chegar aos seus destinatários, resta-nos fixar o momento da interrupção e conjecturar sobre um provável destino.

Falo, por exemplo, de dois rascunhos de cartas a Boavida Portugal que, lembre-se, foi um jornalista responsável por um Inquérito Literário, realizado entre Setembro e Dezembro de 1912, nas páginas do jornal *República*. O Inquérito era constituído por um conjunto de perguntas dirigidas a diversos intelectuais, no sentido de recolher opiniões sobre a vida literária e um possível ressurgimento da literatura portuguesa, dois anos volvidos sobre o derrube da Monarquia. Num desses rascunhos, o autor da carta apresenta-se como «um desconhecido, um à-margem» que se atreve a enviar um texto, «com esperanças de o ver publicado» (Pessoa, 1999, p. 66). Pessoa não assume a sua verdadeira personalidade, mas o rascunho não nos elucida qual o nome com o qual assinaria se tivesse enviado a carta – e podemos deduzir que o não fez, pois não consta, na compilação feita em livro por Boavida Portugal (1915), de todo o material referente ao Inquérito, qualquer texto que este rascunho possa configurar. A referência que Pessoa faz, na terceira pessoa, ao «instituidor do super-Camões» ou ao «crítico de *A Águia*», que era, como é por demais sabido, ele próprio, faz supor que usaria um pseudónimo. De resto, o sujeito da carta assume uma opinião oposta à do tal «crítico de *A Águia*», escrevendo:

«É fácil constatar – ao contrário do que parece afirmar, em seus vários, posto que poucos, artigos o instituidor do super-Camões – que toda a literatura está em estreita relação, interpretativa e reflectidora, com o meio em que vive.» (*ibid.*)

Mas F. Pessoa, ao que tudo indica, decidiu não concretizar a carta e não ceder ao impulso de entrar na polémica que, em torno de algumas respostas ao Inquérito, se estava a produzir. O facto de aí tomar posição contra os amigos da Renascença Portuguesa e o saudosismo de Teixeira de Pascoaes [«O sonhador do *saudosismo* e futuros brumosos (*sejam esses certos ou não* – o que importa é que para ele não são realidades) não nos dá mais que as complexas falências do *Maranus* e *Regresso ao Paraíso*», escreve a dada altura, *ibid.*, p. 67] terá refreado essa concretização, ainda que o uso de um pseudónimo pudesse servir-lhe de capa.

Esta é, portanto, com toda a evidência, uma carta não mandada, cujo rascunho, contudo, correspondendo a um estágio anterior do que nunca-foi, se torna, à semelhança do que acontece com um poema publicado no seu estado de inacabamento, um objecto estranho, para o qual somos, enquanto leitores, particularmente convocados. Para usar as palavras de José Gil, a propósito do poder de atracção e de captura que a poesia de Pessoa exerce sobre o leitor, e que a toda a produção escrita pessoana se pode aplicar:

«O leitor é transformado numa espécie de agente apelado a acabar, fechar um espaço deixado aberto e inacabado. Assim, ele é engolido, devorado pelo espaço interior pessoano» (Gil, 2010, p. 29).

É talvez a circunstância de este rascunho ser escrito em nome de outro que o torna mais instigador, mais estimulante, mostrando também como o processo de devir-outro é inerente ao *corpus* epistolar. No fundo, como diria Balzac, na sua *Comédia Humana*, «A correspondência é um Proteu». E neste corpo proteico, o sujeito da escrita mostra-se e esconde-se, aproxima e afasta o destinatário.

O outro rascunho de carta ao mesmo Boavida Portugal, a que me quero referir, é, porém, escrito na própria pessoa. Configura também uma tentativa de participar na polémica levantada pelas respostas dadas no Inquérito por algumas personalidades de renome, como Júlio de Matos, reveladoras, contudo, de um grande desconhecimento relativamente ao momento da literatura portuguesa. O psiquiatra é um dos alvos visados por Pessoa, designado como «ileterato» e «não-mais-que-alienista», dada a sua ignorância na matéria.

Esta é também uma carta não mandada e que pode até ser variante da outra, embora assinada pelo verdadeiro autor. Talvez o ataque feito a Júlio de Matos, estando o nome do criticado e do crítico explícitos, tenha inibido o seu envio. É que, na verdade, não estamos aqui no domínio da pura literatura. Em literatura, o destinatário, mesmo quando explicitado, pode também devir-outro, se assim me posso exprimir. O tu/vós de um poema é sempre outro, indefinidamente adiado. Ele inscreve-se, de resto, no próprio corpo do texto, é matéria consti-

tuínte do texto, é-lhe interior. Ainda que possamos dizer que «Toda a literatura é uma longa carta a um interlocutor invisível, presente, possível ou futura paixão que liquidamos, alimentamos ou procuramos» (ver *Novas Cartas Portuguesas*), nem por isso esquecemos a lição benjaminiana – a de que «nenhum poema se dirige ao leitor», pois que o que «tem de essencial não é comunicação, não é mensagem». Walter Benjamin fala, obviamente, do acto de criação, de poesia, dessa vocação autotélica do texto literário, onde tu é também *eu*, onde o *eu* se desdobra em *tu*.

No texto epistolar, a existência explícita do destinatário e, claro, a sua própria natureza de texto que se destina, que se envia a outro, põe-nos no domínio da comunicação. A nomeação desse outro trá-lo à presença daquele que escreve, percorrendo o vazio que este discurso da distância, que é o da carta, propicia. Assim, os dois interlocutores se expõem um perante o outro e se confrontam. Incumbe, então, ao autor da carta modelar o discurso, de modo a tornar o confronto menos violento, ou a exposição de si menos «obscena». Há, por isso, lugar ao «fingimento».

Pensem numa carta de 26 de Junho de 1929 a João Gaspar Simões, esta, sim, efectivamente mandada. Existe no espólio um rascunho dactilografado, oportunidade, pois, para, ao comparar o texto final com o ante-texto, vermos como a autocensura pode funcionar.

No texto final, Pessoa começa por agradecer o estudo que Gaspar Simões fizera da sua obra, no livro *Temas*. Aí se confessa comovido pelo modo como este o «circum-navegou com uma atenção vigilante» e o tratou como «realidade espiritual». Percebe-se pelo dito ante-texto, bem mais longo, que houve um recuo na expressão deste agradecimento que, aqui, aparece mais efusivo, mais incontido: «A clara afeição das suas palavras como que me liberta do que poderia com justiça considerar a antemanhã de cousa nenhuma, e não sei como agradecer-lhe o dourado matinal d'esta sensação» (Pessoa, 1996, p. 81).

A versão preterida dá também um sentido mais amplo aos elogios do seu interlocutor:

«O seu estudo dá-me, com o augúrio de celebridade, um momento, pelo menos sonhado de libertação. Porque para mim – confesso-o a si sem escrúpulo – só a celebridade (a larga celebridade) seria o synonymo psychico de liberdade. (...)

Pode ser que um dia eu venha a ser realmente celebre (...) Se isso se der, não esquecerei, nem poderei esquecer, que o seu estudo foi o primeiro aviso (...)» (*ibid.*)

Esta confissão *sem escrúpulo* do seu desejo de celebridade terá parecido, numa releitura, excessiva, por assim dizer, demasiado humana. Por isso, na versão enviada, temos um laconismo, um quase silêncio:

«É sobre o honroso conceito de valia que não poderei falar decentemente.» (Pessoa, 1999b, p. 155)

A falsa modéstia obriga-o a calar aquilo que, anteriormente, sem censura, portanto, lhe apeteceria dizer. (Estamos, é claro, no plano das hipóteses. Quem nos garante, afinal, que é a versão rejeitada a mais sincera?)

Apesar destes cortes, F. Pessoa não deixa de enviar uma carta que diz escrita mais com o coração do que com o cérebro, numa evidente denegação. De facto, esta carta, como porventura todas as cartas enviadas, é feita com o cérebro, pelo menos com um coração «vigiado», pensada, reflectida, expurgada das excrescências da intimidade. Por isso também censura um parágrafo do ante-texto:

«Concluí, há dias, através de um esforço terrível de impersonalização, o estudo inicial de Ricardo Reis – duas simples paginas em prosa – à obra completa de Alberto Caeiro. Concluído o estudo, quasi chorei de alegria, mas lembrei-me depois que o entusiasmo do discípulo e a grandeza, alli expressa, do mestre, se tinham passado exclusivamente em mim, que eram ficções do interludio, áleas da confusão e do descaminho.» (Pessoa, 1996, p. 81.)

Conhecer este excerto permite entrar mais fundo na interioridade do autor e captar, em antevisão, o que seria a sua carta sobre a génese dos heterónimos, seis anos mais tarde, onde se explicaria clara e objectivamente sobre o seu feitio de «poeta dramático», sem ousar, porém, exhibir-se sem rede, nas suas fraquezas de homem. E, contudo, as palavras censuradas são, já em si mesmas, pensadas, reflectidas, pela simples razão de estarem escritas, exteriorizadas. Constituem uma análise de sensações, à maneira do que sucede com a sua arte poética. E, assim, de novo, texto epistolar e texto literário se aproximam nessa sua forma proteica, em que o eu da escrita fatalmente se desdobra, se vê acontecer de fora. Por isso também, vendo-se reflectido na folha de papel, pode compor a imagem, mudar de roupa, antes de se dar a ler/ver ao seu destinatário (in)visível.

Outros exemplos de cartas provavelmente não enviadas, ou enviadas em versão «soft», poderiam aqui ser trazidos. Tenho dúvidas, por exemplo, que uma carta a Teixeira de Pascoaes, cujo rascunho se encontra no espólio (e só o rascunho é conhecido, neste caso), pudesse ter seguido, sem mais, pelo correio: a frontalidade, o não fingimento (social) raramente é bem recebido. Pascoaes não gostaria de ler, a propósito do seu *Livro de Memórias* (1928):

«São admiráveis as frases nascidas espontaneamente da sua admirável intuição; porém o Pascoaes di-las duas, três, quatro, cinco e mais vezes; repete-se e sobrerrepete-se, e, sendo a essência da impressão estética produzida pela intuição e pasmo, não repara que, repetindo-se, o pasmo cessa, porque cessa a novidade.» (Pessoa, 1999b, p. 145.)

Tão pouco gostaria de ler que é, pelas razões aduzidas, que «os poetas passam e os artistas ficam». A menos que Pessoa transferisse para o «Sr. Engenheiro Álvaro de Campos» a escrita de algumas destas frases... como diz a J. Gaspar Simões (em carta de 28 de Junho de 1930) ter feito com uma carta inteira ao jovem Miguel Torga (isto é, Adolfo Rocha), em 6 de Junho de 1930, na qual aprecia e critica o seu livro de poemas *Rampa*, alertando-o para o fraco uso que ainda faz da sensibilidade – sensibilidade, escreve Pessoa, que «é do tipo igual à de José Régio – é confundida, em si mesma, com a inteligência» (*ibid.*, p. 207). (Diga-se que o facto de Pessoa ter enviado a carta «crítica» a A. Rocha, afinal, ao contrário do que afirma, em seu próprio nome, poderia indiciar que o poderia também ter feito relativamente a Pascoaes, mas, convenhamos que, naquele tempo, Pascoaes era um poeta consagrado e amigo de Pessoa, enquanto A. Rocha estava apenas a começar...).

É habitual Pessoa usar este estratagema, isto é, introduzir um parêntesis, no qual atribui uma frase acabada de escrever a Álvaro de Campos. Fá-lo inúmeras vezes nas cartas a Ofélia Queiroz, por exemplo. Esta explicitação releva de uma necessidade de justificar afirmações que possam parecer desadequadas, extemporâneas ou excrescentes no discurso. Mas marca também a assumpção (consciente ou não) de um desdobramento, de uma clivagem no sujeito da escrita. Como quem diz: foi o outro de mim que irrompeu e tomou conta de mim. Mas não é credível que o fizesse, que se atrevesse a fazê-lo, em relação a Teixeira Pascoaes.

Acredito, pois, que Pessoa não tenha enviado esta versão da carta. Nem terá mesmo enviado qualquer carta nesta ocasião. O rascunho contribui, porém, para o fazer da história das relações entre Pessoa e o mentor do saudosismo, como, aliás, o primeiro rascunho citado da carta a Boavida Portugal.

Há, porém, no espólio pessoano, cartas para não mandar – quero dizer, pensadas certamente como puros exercícios de estilo. Elas apresentam-se como resposta a essa pulsão panfletária que encontramos amiúde na obra de Pessoa, na sua vertente Álvaro de Campos e não só, uma pulsão para intervir publicamente. Ouso, no entanto, dizer: cartas para não mandar, já que, paradoxalmente, sendo escritas em situação, acabam por se cumprir no próprio acto de escrita.

Dou como exemplo um rascunho praticamente inédito, em estilo satírico, que traz no cimo a indicação do destinatário – J. Manso, ou seja, Joaquim Manso, jornalista de *A Pátria* e fundador, em 1921, do *Diário de Lisboa*, tratado por Padre Manso ou Rev. Manso. É o mesmo, ex-padre de facto, que, numa carta-rascunho a Mário de Sá-Carneiro (de 1913), Pessoa diz ter vindo de Coimbra «asneiar na capital».

Tal como nessa carta talvez mandada a Sá-Carneiro (embora não exista sinal dela na correspondência deste), em que ataca impiedosamente «os Júlios Dantas» que «estão por detrás dos balcões de retroseiros» (numa curiosa antecipação do *Manifesto Anti-Dantas* de Almada Negreiros), Pessoa ridiculariza as pretensões a literato de J. Manso:

«Deixe-se d’isso. Deixe o escrever aos escriptores. Deixe-nos a nós que sabemos o que fazemos e não manejamos a penna como se fosse uma raspadeira (...) Isso não se adquire com a practica. Nasce-se escriptor como se nasce Padre Manso» (E3, 114²-61).

Mais adiante, esclarece que «Esta carta é um desabafo.». Mas a carta destinar-se-ia a irritar o seu destinatário, em primeiro lugar, e, no caso de se tornar aberta, a provocar o riso, um dos objectivos da arte satírica. Lembremos aqui a própria teorização de F. Pessoa que, num artigo sobre «As Caricaturas de Almada Negreiros» (em *A Águia*, 1912), estabelece que a arte assim chamada é «aquela cujo intuito consiste em traduzir um objecto, sem erro de tradução, para inferior a si próprio. Baseia-se por isso em um dos três sentimentos donde essa intenção pode nascer – o ódio ou aversão, o desprezo, e o interesse fútil (...) espécie de desprezo carinhoso» (Pessoa, 2000, p. 88).

A vertente satírica e irónica é, sem dúvida, uma forma também bem pessoana de se exprimir. Ela manifesta-se, muitas vezes, quando o «outro» crítico se sobrepõe ao eu-outros de poeta. A verdade é que Pessoa é «um poeta com um crítico lá dentro» e, no seu tempo de vida, nunca deixou de ser considerado por muitos dos seus contemporâneos mais como crítico sagaz e exímio «recortador de paradoxos» do que, propriamente, como poeta (veja-se o caso de Pascoaes). No entanto, a sátira pura e dura parece tender a ficar escondida, longe dos palcos da publicidade, ainda que se tenha manifestado em algumas intervenções na imprensa, precisamente em 1913 (com duas terríveis críticas a livros de A. Lopes Vieira e Manuel Sousa Pinto, em *Teatro – Revista de Crítica*, dir. Boavida Portugal) e 1915 (com crónicas mais suaves nas páginas de *O Jornal*).

É neste contexto que se pode contestar a pressuposição de uma carta como a dirigida a Joaquim Manso ser para não mandar. Ela surge precisamente numa al-

tura em que Pessoa se empenha em provocar a tacanhez do nosso meio intelectual e denunciar a inépcia e a fatuidade de muitos literatos ou pretendentes a escritores, resolvendo «atacá-los pela troça, que é ataque que eles não esperam e a que não estão habituados» (como escreve numa carta a Álvaro Pinto, em 7 de Março de 1913–1999, p. 87).

Não seria este o caso de um texto muito lacunar, em estado de esboço, intitulado «Carta ao Bispo de Beja por um antigo admirador seu», que parece cumprir uma mera função catártica ou tratar-se, quando muito, de uma tentativa de ensaiar uma sátira, em jeito de réplica, a um poema com o título *O Bispo de Beja*, de Homem Pessoa (pseudónimo de Santos Vieira), que circulou clandestinamente no último ano da monarquia, mas que continuava a ter muito sucesso nos primeiros tempos, ferozmente anti-clericais da República. O poema retrata de forma assaz obscena o bispo, D. Sebastião de Vasconcelos, acusado de homossexualidade e pedofilia («mitrado em sodomia», diz o poema), descrevendo nua e cruamente as relações eróticas do prelado com os jovens acólitos (o Bispo é caricaturado até nos jornais da época, sendo alvo de uma campanha violentíssima).

O rascunho, de difícil decifração, deixa perceber que Pessoa terá começado por escrever sob o título «Carta a um homem de assento», jogando com as palavras *assento* (que se senta e usa, portanto, o traseiro) e *acento*, o que lhe permite dizer a dada altura: «O sr. é um amigo de Peniche, mas mais amigo de pénis» (E3, 114¹-23v.). E, mais à frente: «Pela sciencia que tem ↑ naturalmente ao sahir do ventre materno arregalou o olho. Nesse caso natural é porque sahiu rabo em vez de cabeça» (E3, 114¹-27). Depois terá pensado em explicitar o nome do «homem de assento» e o texto deriva para uma carta ao Bispo, escrita e remetida por um «admirador», *eu* fictício, carta que com toda a probabilidade nunca terá pensado dar a conhecer, dada a evidente carga de obscenidade que comporta. Ela serve, porém, para confirmar o carácter instável e flutuante da escrita pessoana, e a fatal tendência para a metamorfose do «poeta-polvo», como Pierre Hourcade lhe chamou.

Assim, quer se trate de simples rascunhos que não chegaram a iniciar a sua viagem postal, a cumprir o seu destino comunicativo, ante-textos de um texto por assim dizer «inexistente», quer se trate de textos completos mas abortados (como acontece, por exemplo, com uma outra carta a Adolfo Rocha) deixados no limbo do espólio (note-se: todos eles diligentemente conservados – e essa conservação daria por certo tema para outra comunicação), estamos perante escritos interrompidos, fatalmente interrompidos. Como diz o próprio Fernando Pessoa, num texto intitulado «O Homem de Porlock» (inserto em *Fradique*, 15 de Fevereiro de 1934), há sempre um «interruptor incógnito», à semelhança daquele

que impediu Coleridge de completar o seu poema (feito em sonho), «Kubla Khan», e que parece ter surgido «por uma coincidência caótica (...) a estorvar uma comunicação entre o abismo e a vida (...) E assim do que poderia ter sido, fica só o que é – do poema, ou dos *opera omnia*, só o princípio e o fim de qualquer coisa perdida –, *dijecta membra* que, como disse Carlyle, é o que fica de qualquer poeta, ou de qualquer homem.» (Pessoa, 2000, pp. 491-492.)

É com a «interrupção fatal» que temos de lidar. É nessa interrupção que, enquanto leitores capturados pelo poder desse abismo entre a palavra e a vida, nos devemos deter.

Referências Bibliográficas

E3 – *espólio de Fernando Pessoa*, Biblioteca Nacional de Portugal.

GIL, José. *O Devir-Eu de Fernando Pessoa*. Lisboa: Relógio D'Água, 2010.

PESSOA, Fernando. *Correspondência Inédita*. Org. Manuela Parreira da Silva, pref. Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte, 1996.

PESSOA, Fernando. *Correspondência (1905-1922)*. Ed. Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

PESSOA, Fernando. *Correspondência (1922-1935)*. Ed. Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

PESSOA, FERNANDO. *Crítica – Ensaios, artigos e entrevistas*. Ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

Morfologia da Sensação: Pessoa e os Espaços Branco do Aforismo

Roberto Vecchi

Universidade de Bolonha

(Este texto segue a ortografia do português do Brasil)

«Sentir é criar», afirmação que desarma e surpreende e que, na simplicidade aparente de dois infinitivos, instaura uma identidade (problemática? paradoxal?) entre ações supostamente distintas embora, em tese, relacionáveis uma com a outra. Ao mesmo tempo, «sentir é criar» implica, ao incluí-lo em múltiplas dobras, o significado profundo da sensação como núcleo irradiador do pensamento pessoal e do sensacionismo; este (o sensacionismo) no sentido lato (nas suas articulações de «ismos» preliminares) e o Sensacionismo (como nome próprio), em quanto último «ismo» da criação estética: a essas dimensões múltiplas da sensação, Pessoa dedica uma reflexão teórica das mais sofisticadas, projetada, neste caso, num fragmento, de datação incerta (1915?), que leva consigo, como imagem refletida, o fantasma de *Orpheu*.

Surge assim já uma primeira potencialidade: aquela de ser um texto-síntese (como outros que apresentam o mesmo caráter assertivo sobre a sensação) de uma teoria elaborada sobre a arte e o poeta na modernidade (no fundo, como o lastro sinestético do poema «moderno» é revirado por dentro, tornando-se o material de uma inédita construção metafísica entre sujeito e mundo), texto que proporciona uma das matrizes teóricas da heteronímia e, ao mesmo tempo, se expõe com uma força de clareza icástica que produz inevitavelmente uma tensão entre o conteúdo de uma proposição essencial e a sua forma linguística escarnificada.

No entanto, como todos lembramos deste texto inacabado também como parte de uma enciclopédia que condiciona o seu sentido na economia pessoal do sensacionismo, o fragmento articula-se a partir de um movimento por sua vez muito claro (rítmico, sonoro, mas também semântico) de enroscamento, de espiralização, combinando repetição e variação através de um jogo anafórico que funciona em contemporâneo como uma figura de escrita mas também como uma figura conceptual, uma figura de sentido. Instaurando, diga-se de passagem, um movimento (marcado por uma temporalidade complexa) entre o aberto e o fechado, o aberto (e «impessoal» como sempre de regra é o verbo no infinitivo) e círculo ocluso (que implica, por sua vez, um «sujeito») do sentido doutrinário e do dizer crítico.

A articulação do texto desenvolve-se pela recorrência, às vezes duplicada, de frases predicativas com o verbo «ser» que, também isoladas, continuam a produzir um sentido autónomo e não parcial, o que mostra o papel expansivo, de glosa, dos desdobramentos do texto: por exemplo, «sentir é criar», «sentir é pensar (sem ideias)», «sentir é compreender», «agir é descrever», «pensar é errar», «pensar é limitar», «raciocinar é excluir».

A teoria pessoana sobre a sensação como modo de arte e conhecimento poderia parecer remeter, num plano superficial, para certas regiões das filosofias vitalistas (pondo em jogo a fratura entre corpo e pensamento, entre orgânico e inorgânico) configurando no sentido que procura figuras para isto, sendo a figura a forma ideal para articular conexões entre os dois mundos – uma possibilidade para aquilo que Robert Musil chama de *andersdenken* – o outro pensamento, ou o pensamento outro que é, também, pensamento do outro (Rella, 1992, p. 26), com todos os territórios (do corpo, da vida, do mundo) que a razão e o pensamento negaram e que agora, pelo contrário, na fratura finissecular emergem e procuram forma. Mas seria uma leitura imediatista que reduziria o alcance da teoria da sensação pessoana dentro de um movimento mais geral que investe a cultura ocidental na passagem do século.

Pessoa, como sabemos, do ponto de vista conceptual é um poderoso refundador (às vezes um reciclador-tradutor) de conceitos de que se apropria e que desloca sempre para o próprio campo, ressignificando-os até invertendo o sentido. Porque, de fato, outra é a linha em que se estende esta reconfiguração sensacionista que só num plano aparente se aproxima, por analogias externas, a um sensismo com reimersão do invariante biológico com a história de que se substanciam também os fenómenos ou atos da linguagem.

O que interessa na teoria da sensação que José Gil valoriza em particular no *Livro do Desassossego*, mas com projeções amplas em muitos outros meridianos da obra, é a intelectualização das sensações (Gil, 1986, p. 31). O movimento do pensamento outro é dentro do pensamento. No seu gesto reformulador, surge como crucial o problema da forma, o que motiva a tentativa (débil) de abordagem através de uma perspectiva morfológica das sensações que espero que se esclareça ao longo destas notas.

Sempre José Gil, a partir de uma das passagens mais conhecidas da teoria sensacionista («Princípios», presumivelmente de 1916) que afirma «a consciência dessa consciência da sensação («que dá a essa sensação um valor e, portanto, um cunho estético») de onde resulta uma intelectualização de uma intelectualização, isto é, o poder de expressão», deriva um aspeto crucial do sensacionismo: para a emoção abrir-se a outras emoções, o modo que ela tem é uma «forma, a forma da emoção. É esta que fornece a lei da associação com outros conteúdos emocionais e outras imagens» (Gil, 1986, p. 32). A forma aqui usada é, evidentemente, em uma direção figural de conceito mas já remete, de modo não imediato, pela questão digamos morfológica do sensacionismo.

No entanto, há uma outra dimensão que a meu ver é importante não deixar-se escapar e que remete para uma outra dimensão morfológica e se conecta mais do que com o conceito com a própria forma com que o conceito é escrito.

Preliminarmente é oportuno lembrar uma das passagens de um ensaio também bastante conhecido, ou seja, «Apontamentos para uma estética não-aristotélica (II)»: «A minha teoria estética baseia-se – ao contrário da aristotélica, que assenta na ideia de beleza – na **ideia de força**. Ora a ideia de beleza pode ser uma força. Quando a “ideia” de beleza seja uma “ideia” da sensibilidade, uma emoção e não uma ideia, uma disposição sensível do temperamento, essa “ideia” de beleza é uma força. Só quando é uma simples ideia intelectual de beleza é que não é uma força» (Pessoa, 2000, p. 242, negrito meu).

A reformulação teórica é relevante não só porque desestabiliza princípios tradicionais da estética, mas porque confere à força, no sentido de faculdade, de *dyanmis* (isto é, de potência) um papel ativo na construção da arte, sendo o artista «verdadeiro» um «foco dinamogéneo» (*Ibidem*) como sempre Pessoa observa. Por isso o criador vai recorrer a todas as forças possíveis, inclusive às que estão só em potência, para articular a sua criação.

No caso do fragmento «sentir é criar», percebe-se que se trata de um texto atravessado por múltiplas forças, não só relacionadas com o plano sonoro (que poderia deixar entrever um ritmo em ação, uma vocalidade a buscar, num texto em prosa) ou no plano das figuras conceituais.

A impressão da presença de outros fatores agindo no texto (de natureza dinâmica) aflora em edições passadas do fragmento (penso por exemplo na de António Quadros) onde com um suplemento interpretativo era chamado o texto «sentir é criar» de «Aforismos sensacionistas» (Pessoa, 1986, pp. 133-134).

Há um recurso não infrequente de Pessoa ou dos heterónimos a esta forma de conceptualização – o aforismo – que se caracteriza pelo seu teor sapiencial ou pela sua força de asserção ou de fixação de um valor, marcado por uma acumulação de energias, uma condensação de forças. Se o traço definitório e delimitativo – portanto, útil para uma formulação teórica de um saber assistemático como aquele que procura interpretar indiciariamente – já reside na razão etimológica da palavra, o aforismo caracteriza-se por uma espécie de força dupla sendo, no limite do fragmentário, como observa Robert Musil, «o menor inteiro possível» (Rella, 1994, p. 58). A sua *dyanmis* portanto surge pelo duplo movimento de máxima concentração expressiva, mas ao mesmo tempo de maior abertura possível para o universal. Para lembrar uma observação de Blanchot: «O aforis-

mo é o poder que limita e fecha. Forma que tem forma de horizonte, que é o próprio horizonte. Daqui vê-se também no que ele esteja atraente. Sempre retraído em si próprio, com algo de turvo, de concentrado, de obscuramente violento que o faz parecer ao delito de Sade.» (Blanchot, 1977, p. 69.)

É como se houvesse nele uma força centrípeta quanto à forma e centrífuga quanto ao sentido que se põe linguisticamente em ação no aforismo: a força aforística do discurso breve que marca de modo peculiar, depois de Nietzsche, a escrita aforística de escritores «apocalípticos», como Karl Kraus e Cioran (cf. Montandon, 2001, p. 69).

De modo geral, no universo do residuário, o aforismo aproxima-se do funcionamento de outro dispositivo significativo com que compartilha a forma (fragmentária) e com que às vezes se confunde, como a citação, em que a relação que se instaura entre a parte (presente) e a totalidade (ausente, no sentido que está presente na tensão da ausência, isto é, no rasto) é altamente significativa e produz a concentração potencial remetendo justamente para os sentidos que são significados por fora, externamente ou além da matéria linguística. O que produz o efeito de universalização da forma breve. Uma força, esta, que parece surgir do silêncio (da palavra) ou no branco (da página) que contorna o aforismo em quanto mónade.

Em «sentir é criar» uma força aforística é perceptível em várias partes do texto. Uma força aforística que coloca o problema não só da construção da «lógica alética» do aforismo (ou seja baseada no valor de verdade/verificação da verdade do enunciado, ou seja, verificação; cf. Eco, 2004, p. 165) e portanto da articulação da teoria sensacionista (e, de modo geral, da relação complexa do aforismo com a filosofia como a sua possível, ampla, expansão ou glosa; veja-se Veca, 2004), mas sobretudo da dinâmica discursiva do texto a partir de uma combinação construída de aforismos, disjuntivos, rítmicos, encaixados, que implicam ao mesmo tempo o inacabado e o pontual. Isto remete em particular para outra potência, neste caso de leitura, ou seja, de como um texto doutrinário, de fundação do «ismo», produz diferentes possibilidades de ser lido, portanto fugindo às restrições do discurso epistemológico (ou pseudo tal).

Não é um acaso que quem quis valorizar a força aforística de «sentir e criar» (como António Quadros) extraiu (sendo o aforismo um género também de extração, como a citação, de um texto maior) os exemplos mais em relevo e omitiu (com reticências) o resto do texto. Porque o espaço branco em torno do aforismo não é vazio mas ausência, presença negativa, rasto, ou silêncio escutável que produz efeitos, ecos significativos na semântica entalhada do aforismo. Ao mes-

mo tempo, esta remoção mina a expansão reflexiva, a argumentação do dito, que não é acessório mas pelo contrário se institui como margem, contorno, moldura do dizer aforístico e portanto concorre também à produção de sentido. Como um fora ou um espaço branco, justamente.

A força aforística do fragmento sensacionista acrescenta conflitos num texto já radicalmente conflituoso. Extraio (aforisticamente) uma passagem que parece dialogar direta, negativa e metacriticamente com a forma aforística: «Pensar é limitar. Raciocinar é excluir. Há muito em que é bom pensar, porque há momentos em que é bom limitar e excluir» (Pessoa, 2012, p. 167).

Uma tábua de aforismos e margens reflexivos que constroem, através de uma filosofia da força mais do que uma lógica metafísica, a teoria da sensação: isto é, por imagem sintética, «sentir é criar». A forma da sensação intrínseca ao raciocínio da doutrina estética inscreve-se assim numa morfologia própria – o aforismo –, que se acrescenta como potência à lógica argumentativa, no fundo exibindo a natureza intelectual que permeia a teoria sensacionista. A força aforística no entanto, mesmo artificialmente implicando o mundo da natureza, continua inscrita – como a força aristotélica – no campo da metafísica e não da física.

A estratégia pode assim emergir com maior clareza: a adoção de uma razão outra para combater os excessos ontológicos da lógica e da Razão – que poderia assemelhar falsamente à instância nietzschiana do corpo – na verdade, é imediatamente reinteletualizada e reinscrita no pensamento, porque apesar da sensação, não há corpo mas só corpo textual, força textual, para a sensação descorporizada. Ainda assim, o pensamento final torna-se radicalmente divergente do pensamento inicial que é objeto do gesto teórico e, também, iconoclástico da doutrinação, mostrando que o movimento não ficou inerte mas – sempre dentro do pensamento – se deslocou e recolocou.

O que resta deste gesto no fragmento da constelação aforística (mas não só), que se justapõe à galáxia (mas seria preciso recorrer também a uma metáfora não natural) da doutrinação sensacionista, é uma sulfúrea exibição de potência e forças linguísticas, numa lógica *in re* antiaristotélica. Esta torna-se material de construção dos mundos poéticos pessoanos e alastra-se (e alastrar-se-á) nas fórmulas anticanónicas dos preceitos cortantes dos «manifestos» (sejam de vanguardas históricas ou mentais), como aparece, numa disseminação impressionante intersectada pelos aforismos, numa citação, não final mas intermédia, do texto: «São estes os princípios essenciais do sensacionismo. Os princípios contrários são também os princípios essenciais do sensacionismo» (*Ibidem*).

Podemos assim dizer, em conclusão, que em «sentir é criar» estamos perante uma força portante que neutraliza, subverte, reformula. E aforisticamente deixa latente uma sua última verdade, óbvia mas implicada como a parte omissa de um quiasmo, à margem, no espaço branco e extremo dos aforismos: «criar é sentir». Ou seja, dentro do xadrez crítico do aforismo verbal, o seu possível e sempre desviante «pseudónimo» (cf. Pessoa, 2012, p. 168).

Referências Bibliográficas

BLANCHOT, Maurice. *L'Infinito Intrattenimento. Scritti sull'«Insensato Gioco di Scrivere»*. Trad. ital. R. Ferrara. Turim: Einaudi, 1977.

ECO, Umberto. «Note sull'aforisma. Statuto aletico e poetico del detto breve». Ruoizzi Gino (ed.) *Teoria e storia dell'aforisma*. Milão: Bruno Mondadori, 2004, pp. 152-166.

GIL, José. *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*. Trad. pt. Miguel Serras Pereira, Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio d'Água, 1986.

MONTANDON, Alain. «Gli spazi bianchi dell'aforsima». Cantarutti Giulia (ed.) *La Scrittura Aforistica*. Bolonha: Il Mulino, 2001, pp. 47-76.

PESSOA, Fernando. *Páginas sobre Literatura e Estética*. António Quadros (org.). Mem Martins: Europa América, 1986.

PESSOA, Fernando. «Apontamentos para uma estética não-aristotélica (II), in *Crítica, Ensaios, Artigos e Entrevistas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000, pp. 242-245.

PESSOA, Fernando. *Teoria da Heteronímia*. Fernando Cabral Martins, Richard Zenith (eds). Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.

RELLA, Franco. *Miti e Figure del Moderno*. Milão: Feltrinelli, 1993.

RELLA, Franco. *Limina. Il Pensiero e le Cose*. 2ª ed. Milão: Feltrinelli, 1994.

VECA, Salvatore. «Aforsima e filosofia». Ruoizzi Gino (ed.) *Teoria e Storia dell'Aforsima*. Milão: Bruno Mondadori, 2004, pp. 124-130.

Livro do Desassossego: O Romance Possível (*Var.: Impossível*)

Richard Zenith

Citamos o *Livro do Desassossego* como se fosse um tesouro de frases geniais, um compêndio de ideias, ora mais ora menos desenvolvidas, uma miscelânea de fragmentos avulsos. E é natural que o encaremos desta maneira, pois corresponde ao estado em que efectivamente foi deixado. Em boa verdade, mesmo que Pessoa tivesse revisto e organizado o *Livro*, e por mais que o tivesse domado e domesticado, seria sempre uma obra constituída por fragmentos. Isso nada tem a ver com um projecto putativamente modernista de pôr em causa o livro enquanto formato literário. Muito menos se deve à impossibilidade de encontrar uma forma adequada para ele. Pessoa encontrou-a logo no início. O fragmento – aliás, umas centenas de textos de variado tamanho e relativa autonomia a que chamamos fragmentos – é precisamente a *forma* que lhe convinha, dado o livro ser narrado por alguém cujo estado de alma é um devaneio permanente. Não é que o narrador tenha a cabeça nas nuvens ou imagine coisas vagas e imprecisas. O seu devaneio analisa e explora, como que cientificamente. Mas é um devaneio. Observador e sonhador faminto, interessa-lhe menos o objecto daquilo que vê e sonha do que o próprio acto de ver e sonhar – acto esse que termina e se fixa na escrita. Explica-nos esse processo num trecho redigido bastante cedo: «Quem sabe escrever é o que sabe ver os seus sonhos nitidamente (e é assim) ou ver em sonho a vida, ver a vida imaterialmente, tirando-lhe fotografias com a máquina do devaneio [...]» (da última secção do trecho «Via Láctea»). O *Livro do Desassossego* é uma sequência de fotografias estranhamente íntimas, tiradas por um fotógrafo que as revela com palavras. O fotógrafo vai documentando o seu próprio drama, centrado no como e no porquê da sua actividade fotográfica. Neste *Livro*, retratar e narrar são sinónimos de protagonizar.

Mesmo perdendo de vista o protagonista, que nos primeiros tempos não tinha nome, mas que Pessoa passou depois a designar por Vicente Guedes e, finalmente, por Bernardo Soares, a nossa leitura do *Livro* continua a ser uma experiência muito proveitosa, pois a escrita especialíssima vale por si, mas é mais difícil percebermos a beleza do conjunto e apreciarmos o plano do sentir e conhecer em que os fragmentos se relacionam uns com os outros.

A identidade civil e quotidiana do narrador do *Livro* foi-se compondo aos poucos. Vicente Guedes acabou por ser definido como um ajudante de guarda-livros que residia na Baixa, mas no momento em que o seu nome se associou ao *Livro*, em 1914 ou 1915, era uma personagem misteriosa, sem profissão ou origem conhecidas («não se sabe nem quem era, nem o que fazia» reza uma passagem prefacial²³³).

²³³ A referida passagem, texto AP2 na edição Assírio & Alvim/Companhia das Letras, foi escrita no mesmo suporte e com a mesma caneta que uma lista de iniciativas destinadas a promover a poesia de Alberto Caeiro e que incluem o «Artigo sobre A. Caeiro, n.º A *Águia*». Dado Pessoa ter cortado relações com a revista portuense em Novembro de 1914, a lista será ainda desse ano ou, quando muito, de 1915, caso o autor tenha contemplado uma reaproximação aos directores do periódico.

Para Bernardo Soares – definido como um «semi-heterónimo», mas também como uma «personagem literária» – Pessoa esboçou uma infância e fez numerosas referências ao bairro onde habitava e ao seu trabalho na firma Vasques e C.^a. Ainda assim, não chegou a ser uma personagem com real espessura biográfica. Porém, o protagonista do *Livro*, mesmo em 1913-14 quando ainda não tinha nome, não se resumia a uma simples versão diminuída de Pessoa. Possuía três traços de personalidade muito marcados: uma grande indiferença em relação à política e aos assuntos do dia-a-dia, um temperamento assumidamente antissocial e um ensimesmamento exacerbado. São três facetas, se quisermos, da mesma rejeição do mundo exterior e concomitante imersão em si próprio. A ficção do ajudante de guarda-livros que trabalha e mora na baixa lisboeta é formalmente importante, pois mostra que o autor queria aglutinar o material do *Livro* em redor de uma história de vida e fornece um esqueleto para estruturá-la, mas a história que realmente interessa decorre noutra plano, noutra espaço.

Alguns espectadores do *Filme do Desassossego*, de João Botelho, embora gostando do filme, reagiram mal à figura de Bernardo Soares, alegando que existia um erro de *casting*. É verdade que a personagem filmográfica, representada por Cláudio da Silva, não corresponde à imagem estereotipada de um pacato empregado de escritório, mas tem a virtude de nos transmitir, com o seu ar algo alucinado, a inquietante estranheza da vida interior de Soares. Uma das conquistas do filme, no meu entender, é a de nos mostrar que Bernardo Soares é o herói de um romance, cujo título é *Livro do Desassossego*.

O romance-experiência

Sem cronologia ou enredo, este é um romance de ideias, mas não de ideias filosóficas ou políticas, como acontece, por exemplo, em *O Homem sem Qualidades*, de Musil. As ideias que percorrem o *Livro do Desassossego* são como premissas e hipóteses que Pessoa quis testar, colando-as ao seu protagonista para ver o que disso resultaria. Este método «experimental», como se Pessoa fosse um cientista da alma, foi por ele utilizado repetidas vezes. Vejamos dois exemplos... Dotou Alexander Search de um racionalismo acentuado, aliado a uma boa dose de instabilidade mental, e pô-lo a reagir em conformidade nos poemas que se foram constituindo em colectâneas intituladas *Documents of Mental Decadence*, *Mens Insana ou Delirium*. Bem mais tarde, em 1928, criou o Barão de Teive, fazendo-o padecer de uma impotência criativa e sexual que o impedia de produzir obras completas ou de se relacionar intimamente com as mulheres.

No caso do *Livro do Desassossego*, o autor lançou duas grandes premissas e erigiu sobre elas uma hipótese, ou um teorema, que pôs à prova através do seu protagonista. Não emprego o termo «premissa» como se Pessoa pretendesse fazer um silogismo aristotélico, mas sim, para indicar um procedimento racional menos rigoroso, condizente com o «desconexo lógico» que caracterizava o estilo de Bernardo Soares. A primeira das duas premissas é a de que tudo o que existe no mundo é traje, aparência, símbolo. A segunda, quase um corolário da primeira, é a de que a realidade efectiva é aquilo que *sentimos* como real. Ou por outras palavras: a realidade, para nós, reside nas nossas sensações.

Conquanto a segunda premissa seja relacionável com o Sensacionismo promovido por Pessoa em seu próprio nome e no de Álvaro de Campos, o *Livro* cita como teórico na matéria o pensador Condillac, do século XVIII: «Por mais alto que subamos e mais baixo que desçamos, nunca saímos das nossas sensações».²³⁴ Feita a citação, que condensa e em parte parafraseia uma afirmação formulada no início do *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746), Bernardo Soares repete o essencial da frase por outras palavras, numa fórmula ainda mais condensada: «Nunca desembarcamos de nós.» Esta asserção serve de justificação para o ensimesmamento do narrador, que termina o trecho dizendo: «O universo não é meu: sou eu».

No mesmo trecho, como em vários outros do *Livro*, o narrador despreza a utilidade das viagens geográficas, alegando que uma ida a Benfca pode dar maior sensação de libertação do que uma viagem até à China, visto que a sensação depende de quem vai a um ou outro lugar. Sustenta, ainda, que as «verdadeiras paisagens são as que nós mesmos criamos, porque assim, sendo deuses delas, as vemos como elas verdadeiramente são, que é como foram criadas. Não é nenhuma das sete partidas do mundo aquela que me interessa e posso verdadeiramente ver; a oitava partida é a que percorro e é minha». Assim, as «verdadeiras» paisagens criadas pelo narrador e autor ficcional do *Livro do Desassossego* são aquelas que ele escreve e de que «Na Floresta do Alheamento» constitui um exemplo primoroso. Talvez tenha ainda criado algumas paisagens que, mentalmente visualizadas, não passaram para a escrita. De qualquer modo, a oitava partida do mundo é o reino da imaginação literária.

Sempre no mesmo trecho e a propósito da nossa apreciação de paisagens, reais ou imaginárias, Soares comenta: «Somos todos míopes, excepto para dentro. Só o sonho vê com o olhar». Estas palavras sugerem a possibilidade de uma colabo-

²³⁴ Pessoa, *Livro do Desassossego*, 11.ª ed., Lisboa: Assírio & Alvim, 2013 [São Paulo: Companhia das Letras, 2012], trecho 138. Esta será a edição de referência no presente ensaio.

ração entre a nossa deficiente visão ocular e a nossa visão interior, imaginativa. Tal colaboração está patente nas muitas descrições de paisagens exteriores que perpassam pelo *Livro*. Cito uma, a título de amostra: «Esse céu é de um azul esverdeado para cinzento branco, onde, do lado esquerdo, sobre os montes da outra margem, se agacha, amontoada, uma névoa acastanhada de cor-de-rosa morto» (trecho 225). Num ensaio intitulado «The Birth of Literature»²³⁵, António Feijó entende estas pequenas, prodigiosas descrições do céu e do tempo como esforços, conseguidos, do observador para tornar os objectos do seu olhar singulares, nada vulgares. Trata-se do mesmo procedimento que António Vieira elogiava na escrita do Frei Luís de Sousa, como nos é por duas vezes lembrado no *Livro do Desassossego* (trechos 36 e 83). E é assim – tornando o comum requintadamente estranho, algo alheio – que se faz a literatura.

E assim também o protagonista do *Livro do Desassossego* se vai apoderando da realidade, transformando-a e fazendo-a sua. Explica-nos isso no trecho «A Divina Inveja»:

«Esforço-me [...] para alterar sempre o que vejo de modo a torná-lo irrefragavelmente meu – de alterar, mantendo-a mesmamente bela e na mesma ordem de linha de beleza, a linha do perfil das montanhas; de substituir certas árvores e flores por outras, vastamente as mesmas diferentíssimamente; de ver outras cores de efeito idêntico no poente – e assim crio, [...] com o próprio gesto de olhar com que espontaneamente vejo, um modo interior do exterior.»

É indiferente que os céus verbalmente retratados por Bernardo Soares tenham sido realmente observados e, em caso afirmativo, que tais retratos sejam fiéis àquilo que observou. Singularizados pela sua extraordinária capacidade descritiva, passam a fazer parte da oitava partida do mundo, que é literatura e é sua.

Pelas leis que regem o mundo do *Desassossego*, a Arte decorre das sensações – profundamente sentidas, particularizadas e trabalhadas, captadas em linguagem. Nisto reside a verdade possível, segundo Pessoa, que quis testar a suficiência dessa verdade para uma vida humana. Ou seja, queria saber se um escritor poderia viver, psicológica e espiritualmente falando, apenas da sua imaginação e arte, sem precisar de interagir com o mundo exterior. O protagonista do *Livro* serviu-lhe de cobaia.

²³⁵ Publicado em Fernando Pessoa's *Modernity without Frontiers: Influences, Dialogues and Responses*, ed. Mariana Gray de Castro, Woodbridge, Suffolk: Tamesis, 2013, pp. 193-200.

A experiência realizada por Pessoa, que desde muito jovem gostava de brincar sozinho e de lidar com amigos puramente imaginários, pode ter sido motivada por uma fantasia pessoal de autossuficiência, um velho sonho seu de uma vida que não dependesse de mais ninguém. Seja como for, o protagonista, ora denominado Vicente Guedes ora Bernardo Soares, era militantemente solitário. «Conviver é morrer», sentencia no trecho 209, justificando esse duro juízo com o seguinte raciocínio: «Para mim, só a minha autoconsciência é real; os outros são fenómenos incertos nessa consciência, e a que seria mórbido emprestar uma realidade muito verdadeira.» Experiencia os outros seres humanos como fenómenos predominantemente visuais e auditivos, ao mesmo nível que a paisagem circundante e com o mesmo interesse que esta possa ter. Afirma-o sem rodeios, no trecho 317: «Os outros não são para nós mais que paisagem.» Uma paisagem, aliás, que tende a provocar-lhe tédio, um estado de ânimo mencionado com excepcional frequência no *Livro do Desassossego*.

Em substituição das paisagens exteriores, o protagonista sonha com a criação de uma cidade feita da sua própria alma, que se estendesse longinquamente dentro dele até «à beira de uma baía calma» (no trecho 114), e imagina a existência, no seu interior, de todo «um Estado com uma política, com partidos e revoluções» (trecho 157). A construção de uma terra interior, feita de sonho, recorda-nos imediatamente do naufragado marinheiro que, no homónimo «drama estático» publicado por Pessoa em 1915, vai construindo uma pátria natal sonhada que também incluía uma baía, praias, ruas e gente. Por esta e por outras analogias com *O Marinheiro*, o *Livro do Desassossego* poderia chamar-se um «romance estático».²³⁶ Em vez de viagens terrestres, o narrador do *Livro* aventa a possibilidade de uma «geografia» da nossa própria consciência – isto num trecho (76) escrito na primeira fase redaccional da obra. Na segunda fase, volta à mesma ideia, dizendo que a geografia da nossa consciência da realidade é «de uma grande complexidade de costas, acidentadíssima de montanhas e de lagos», e traz à baila o mapa alegórico do *Pays du Tendre*, ou «País da Ternura». Integrado num romance francês do século XVII, este mapa traçava o terreno das emoções humanas (trecho 338).

Bernardo Soares rejeita a experiência da vida real porque (cito novamente o trecho 138) «nada ensina, como a história nada informa. A verdadeira experiência consiste em restringir o contacto com a realidade e aumentar a análise desse contacto. Assim a sensibilidade se alarga e aprofunda, porque em nós está tudo;

²³⁶ A afinidade do *Livro do Desassossego* com *O Marinheiro*, no que diz respeito à ausência de acção, foi notada em dois estudos recentes: Michaël Stoker, *Challenging Modernism: Fernando Pessoa and the Book of Disquiet*, tese de doutoramento defendida na Universidade de Utrecht, 2013, e Thomas Cousineau, *An Unwritten Novel: Fernando Pessoa's «The Book of Disquiet»*, Champaign, Illinois: Dalkey Archive Press, 2013. O livro de Cousineau, com uma abordagem diferente daquela adoptada no presente ensaio, também trata o *Livro* como uma espécie de romance.

basta que o procuremos e o saibamos procurar». Esta insistência na busca interior como único meio de conhecimento – «em nós está tudo» – sugere a anamnese platónica, pela qual toda a aprendizagem é uma reaprendizagem daquilo que já conhecíamos numa existência anterior. Não penso que Pessoa-Soares tivesse exactamente esse conceito em mente, mas um platonismo *soft* parece subjazer à noção – fortemente presente no *Livro* – de que todo o mundo é aparência e símbolos. António Mora, a este propósito, rejeitou a Teoria das Ideias (ou Formas) de Platão por este ter cometido o erro de ligar atributos da realidade à consciência (da qual são extraídas as tais Ideias) e também rejeitou, pela mesma razão, a já referida doutrina de Condillac de que nunca saímos de nós próprios e das nossas sensações.²³⁷ Digo «a este propósito», porque as objecções levantadas pelo heterónimo-filósofo confirmam que as ideias-mestras – ou premissas – do *Livro do Desassossego* têm validade num contexto específico, que envolve o protagonista e a experiência em que ele participou, não podendo ser entendidas, sem mais, como ideias subscritas por Fernando Pessoa.

O romance-roupieiro

Voltando à premissa de que o mundo perceptível consiste em *símbolos* ou *aparências*, é por outras palavras que o protagonista costuma referi-la. Fala de trajes, de vestidos, de vestes, de roupa. No contexto da obra global de Pessoa, o *Livro do Desassossego* contém uma inusitada concentração de referências – literais e metafóricas – à indumentária. Pesquisando apenas as ocorrências do vocábulo *traje*, ou *trajo*, nas primeiras cinquenta páginas da edição publicada pela Assírio & Alvim, obtêm-se os seguintes resultados: o protagonista alude às suas circunstâncias de vida como sendo o seu «*trajo* da Rua dos Douradores» (trecho 7); a consciência de que as pessoas vulgares são os seus semelhantes veste-lhe «o *traje* de forçado» (trecho 36); um cadáver dá-lhe «a impressão de um *trajo* que se deixou» (trecho 40); a amargura da sua vida despe-lhe «o *traje* de alegria natural» (trecho 41); e as suas leituras constituem «um *trajo*» que mal vê, mas que lhe pode pesar (trecho 55). As mesmas cinquenta páginas contêm outras tantas referências à palavra *vestir* e seus derivados. Num dos trechos mais extraordinários do *Livro* (298), Bernardo Soares, ao reparar no vestido verde-claro de uma rapariga no eléctrico, decompõe-no nos seus vários elementos e tipos de costura. Passa, em seguida, a visualizar a fábrica onde o vestido foi produzido, todos os gerentes e operários da fábrica – nas suas vidas públicas e também privadas – e todo o sistema social e económico por detrás disso, até que finalmente sai do eléctrico, exausto e sonâmbulo, declarando: «Vivi a vida inteira». Não é de admi-

237 Pessoa, *O Regresso dos Deuses e outros escritos de António Mora*, ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa: Assírio & Alvim, 2013, pp. 243-244.

rar que Soares, autor de uma autobiografia sem factos mas com fatos, trabalhe na contabilidade de um armazém de fazendas.

O *lugar privilegiado* do vestuário no discurso e no próprio quotidiano de Soares deve-se à influência de Sartor Resartus [O Alfaiate Recosturado], um precursor do *Livro do Desassossego* enquanto «romance», rótulo sem dúvida discutível para qualquer dos dois livros. Publicado em 1833-34, a estranhíssima obra de Thomas Carlyle teve, entre os seus precursores, outro romance pouco ortodoxo dentro do género: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (publicado entre 1759-1767), de Laurence Sterne.²³⁸ Um apontamento de Pessoa revela que o romance de Sterne fazia parte da sua biblioteca por volta de 1908²³⁹, mas foi *Sartor Resartus*, adquirido em Durban e actualmente à guarda da Casa Fernando Pessoa, que o marcou profundamente. Numa carta dirigida ao heterónimo-psiquiatra Faustino Antunes, em Julho de 1907, Ernest A. Belcher – professor de Inglês na Durban High School – recordou que Pessoa era um grande admirador de Carlyle e que tinha sido difícil «refrear a sua tendência para imitar muito de perto o estilo» do escritor escocês [I had some difficulty in checking a disposition on his part to imitate very closely Carlyle's style].²⁴⁰

Foi logo após receber essa carta que Pessoa, nada preocupado com a sua alegada tendência de imitar Carlyle, releu *Sartor Resartus*, sublinhando muitas passagens e fazendo numerosos comentários nas margens.²⁴¹ Segundo um apontamento patente num caderno usado por Pessoa nesse mesmo ano, 1907, ele próprio pensou escrever «a kind of *Sartor Resartus*» [uma espécie de *Sartor Resartus*].²⁴² O *Livro do Desassossego*, que contém duas referências à obra, é estruturalmente diversíssimo, mas espiritualmente próximo devido à herança ou coincidência de alguns temas e também à prosa inventiva que os exprime. Ambas as obras avançam sem avançar, atabalhoadamente e sem medo do caos.

238 As outras fontes mais inspiradoras do livro de Carlyle eram *The Tale of a Tub*, de Jonathan Swift, e várias obras de Goethe, sendo bem conhecida a admiração de Pessoa por ambos os autores.

239 Uma lista de quinze livros, elaborada por essa altura e encimada pela indicação «Take:» [Levar], inclui «Laurence Sterne's works», juntamente com obras de Laing, Darwin, Emerson, Tennyson, Lewes e outros autores (bn E3/93A-67). Quase todas as obras, *excepto* as de Sterne (que Pessoa terá vendido ou dado a alguém), figuram na sua biblioteca pessoal à guarda da Casa Fernando Pessoa.

240 Ver carta de Belcher em Pessoa, *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2003, pp. 390-393.

241 Numa lista de tarefas datável de Setembro de 1907 (E3/133F-53v), lê-se: «Finish reading first part "Sartor"» [Acabar de ler a primeira parte de «Sartor»]. A julgar pela caligrafia, as notas marginais inscritas no livro serão quase todas de 1907, parecendo provável que Pessoa, em Durban, tenha lido principalmente a outra obra de Carlyle incluída no mesmo volume: *Heroes; Past and Present*. Foi em Durban, no entanto, que escreveu a seguinte observação, posteriormente riscada: «"Sartor Resartus" is useful in giving to us an analysis of genius, a sort of soul-autobiography. Psychologists should take notice of it.» [«Sartor Resartus» é útil na medida em que nos oferece uma análise do génio, uma espécie de autobiografia da alma. Os psicólogos deveriam prestar-lhe atenção.]

242 E3/144T-52.

Subtitulado *The Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh*, o romance de Carlyle consiste numa longa recensão do livro *Clothes, their Origin and Influence* [O Vestuário, sua Origem e Influência], escrito pelo professor Diogenes Teufelsdröckh [Fezes-do-Diabo Nascido-de-Deus]. Na primeira secção, o recensor cita, interpreta e critica a chamada «Philosophy of Clothes» desenvolvida pelo autor alemão. (Carlyle, diga-se de passagem, era um grande erudito da língua e literatura alemãs, tendo traduzido Goethe e escrito uma biografia de Schiller.) Das passagens citadas da dita Filosofia da Roupagem, supostamente traduzidas do alemão, Pessoa sublinhou, no seu exemplar do livro, frases como «all objects are as windows» [todos os objectos são como janelas], «All visible things are Emblems» [Todas as coisas visíveis são Emblemas], ou «Whatever sensibly exists, whatsoever represents Spirit to Spirit, is properly a Clothing, a suit of Raiment, put on for a season, and to be laid off» [Tudo que sensivelmente existe, tudo que representa Espírito para o Espírito, é propriamente uma Roupagem, um Traje, vestido durante uma estação, para ser despido mais tarde].²⁴³

Herr Teufelsdröckh considera que a linguagem também é roupa por ser essencialmente figurativa, feita de metáforas, mesmo que o estilo de um dado autor seja enxuto, seco. Quanto ao seu próprio estilo, o filósofo reconhece que é exuberante e «not without an apoplectic tendency» [não isento de uma tendência apoplética].²⁴⁴ Foi a energia linguística e ideativa, notória em *Sartor Resartus*, que tanto atraiu Pessoa para Carlyle, cuja prosa saltitante, pouco linear, ambicionava tocar em verdades não racionalmente perceptíveis.²⁴⁵ Pessoa era menos «apoplético» na sua escrita (a «apoplexia» de Campos era mais temperamental do que propriamente linguística), mas fazia amplo uso de neologismos e neossintaxe, nomeadamente no *Livro do Desassossego*, e compartilhava com Carlyle a noção de que a forma como se exprime já é, em si, uma verdade. Para ambos a linguagem era uma roupagem, sim, mas uma roupagem como que sagrada. O protagonista do *Livro do Desassossego*, condenado por Pessoa a ser espectador-escritor de si próprio, quase não tem mais nada a não ser a linguagem. Será a sua consciência desta irrevogável condição – «Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo» (trecho 193) – que o faz atribuir especial importância ao «manto régio» da ortografia etimológica (trecho 259).

243 Cito o Book I, capítulo XI. Estas três noções carlyleanas ressurgem no *Livro do Desassossego*. No trecho 70, Soares, imaginando a vida de um transeunte na Rua Nova do Almada, escreve: «Volvi os olhos para as costas do homem, janela por onde vi estes pensamentos». No trecho «Peristilo», o narrador anseia: «O teu sorriso vago e indo-se seja para mim símbolo – emblema visível do soluço calado do inúmero mundo ao saber-se erro e imperfeição». Já citei o trecho 40, a propósito de um cadáver que se afigura «um traje que se deixou».

244 *Ibidem*.

245 No artigo «Macaulay», publicado na *Durban High School Magazine*, em 1904, Pessoa exprimiu o seu entusiasmo pela prosa de Carlyle num parágrafo que começa: «We feel an immense commotion in reading him, in his electrical attraction for us» [Sentimos uma imensa comoção ao lê-lo, devido à atracção electrizante que exerce sobre nós]. Num de vários apontamentos inéditos sobre Carlyle, Pessoa comentou que o «frantic style» [estilo frenético] da sua escrita, caracterizado por uma «frequent extravagance of diction» [extravagância frequente da dicção], era o único estilo em que o escocês podia exprimir as suas ideias (E3/27^D-46v.). Noutro apontamento, observou que Carlyle trouxe, para a literatura, «the sense of mystery girding around all human action» [o sentimento de mistério que envolve toda a acção humana] (E3/133F-65v.).

O romance decadentista

A entrega de Soares às sensações, aos sonhos e à linguagem que os descreve não é um comportamento que Pessoa lhe impõe arbitrariamente ou por razões meramente pessoais, para investigar as suas próprias propensões e manias idiossincráticas. Prende-se, segundo a lógica narrativa do *Livro*, com a inutilidade de agir numa sociedade doente e sem cura à vista. O protagonista comporta-se como um decadente – dedicado a um «decorativismo interior» feito das suas sensações, que «são a única realidade que lhe resta» (trecho «O Sensacionista») – por ser o produto de uma conjuntura decadente. A sua pretensa autobiografia, embora prescindida de factos concretos, está ancorada num tempo real, marcado pelo desmoronamento dos sistemas políticos e sociais tradicionais e pela perda da fé no Deus cristão.

Há três trechos escritos na década de 1910 (175, 306 e «O Sensacionista») em que o protagonista nos lembra a sua pertença a uma geração em que as velhas crenças morreram, pelo que ele e os seus pares ficaram «cada um entregue a si próprio, na desolação de se sentir viver» (trecho 306). Num quarto trecho, escrito bem mais tarde, mas destinado a abrir o *Livro do Desassossego* (trecho 1, datado de 29/3/1930 e rotulado de «trecho inicial»), Bernardo Soares apresenta-se como tendo nascido «em um tempo em que a maioria dos jovens haviam perdido a crença em Deus». Identifica-se com a corrente designada por Decadência pelo facto de ter perdido totalmente a inconsciência e, com ela, a capacidade de viver espontaneamente. Resta-lhe, assim, «a renúncia por modo e a contemplação por destino».

A renúncia e a contemplação resumem bem a maneira de ser passiva de Jean des Esseintes, herói de *À rebours* [Às Aversas], um livro iniciático para os adeptos do movimento decadentista. Embora não haja provas concludentes de que Pessoa o tenha lido, refere Huysmans e o seu célebre romance em dois apontamentos redigidos por volta de 1907.²⁴⁶ Em todo o caso, encontramos curiosos pontos de contacto entre os protagonistas do *Livro do Desassossego* e de *À rebours* – pontos de divergência mais do que de concordância, apesar de uma atitude de base parecida. O herói burguês inventado por Pessoa cultivava uma aristocracia interior, enquanto Jean des Esseintes provinha de uma família de sangue azul, abastada e socialmente conceituada.

246 E3/48B-113 e 79-45a.

Retirando-se da sociedade para o seu mundo privado em que se propõe «substituer le rêve de la réalité à la réalité même» [substituir a realidade em si pelo sonho da realidade]²⁴⁷, o aristocrata francês passa boa parte do tempo mergulhado em leituras que excitam a sua imaginação. De tão entusiasmado que fica com a leitura de Charles Dickens, toma a decisão de fazer uma viagem a Londres. Ainda em Paris, à espera do comboio, ocorre-lhe almoçar num restaurante inglês onde observa, deliciado, os seus convivas britânicos, que lhe lembram certas personagens dos romances de Dickens. Cancela então a viagem, convencido de que já não fazia sentido ir a Londres quando podia viajar «magnifiquement sur une chaise» [magnificamente sentado numa cadeira].²⁴⁸

Bernardo Soares, um contemplativo mais radical, nunca chegou ao ponto de planejar uma viagem. E apesar de ser dotado de uma grande cultura livresca, quase deixou de ler, contrariamente ao protagonista de Huysmans. Jean des Esseintes lê e comenta não apenas os seus contemporâneos (entre os quais Verlaine, Mallarmé e Villiers de l'Isle-Adam), mas também muita literatura antiga, incluindo escritores da Igreja. Queixa-se, porém, do «style épiscopal, si banalement manié par les prélats» [estilo episcopal, tão banalmente exercitado pelos prelados], preferindo por isso os autores católicos leigos.²⁴⁹ O protagonista do *Livro do Desassossego*, como se quisesse distanciar-se do outro (caso o conhecesse), ostenta a sua preferência por «livros banais» e pelo «estilo afectado, claustral, fruste, do Padre Figueiredo», autor de uma *Retórica*, com a qual, garante: «Leio e abandono-me, não à leitura, mas a mim» (trecho 417).

Mas o que é esse «mim» a que o suposto autobiógrafo se abandona? E quando diz, noutra trecho (443), «Não escrevo em português. Escrevo eu mesmo» (trecho 443), quem é esse «eu»? No trecho que começa «Suponho que seja o que chamam um decadente» (387), Soares explica a sua escrita como uma tentativa de figurar «em uma matemática expressiva as sensações decorativas» da sua «alma substituída». Não se trata de um decorativismo decorrente de uma atitude esteticizante, pois *todas* as sensações são decorações da alma, porque tudo é decoração, roupa, símbolo. Quanto à dita «matemática expressiva», está longe de ser cartesiana. «Em certa altura da cogitação escrita», esclarece Soares na mesma passagem, «já não sei onde tenho o centro da atenção – se nas sensações dispersas que procuro descrever, como a tapeçarias incógnitas, se nas palavras com que, querendo descrever a própria descrição, me embrenho, me descaminho e vejo outras coisas». O protagonista fica imerso num turbilhão «de ideias, de ima-

²⁴⁷ Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, Paris: Gallimard, 2001, p. 103.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 247.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 261.

gens, de palavras – tudo lúcido e difuso –» e perde-se fatal e gloriosamente, «como um naufrago afogando-se à vista de ilhas maravilhosas», representadas no «mapa absurdo de sinais mágicos» que é a própria escrita de Soares.

O romance-naufrágio

O *Livro do Desassossego*, enquanto romance, é um naufrágio. O seu protagonista bóia, perdidamente, num sargaço de sensações e palavras que não formam uma trama nem o levam a lado nenhum que se perceba. Ficou provado que a autossuficiência não é viável. «Tanta inconsequência em querer bastar-me!» desabafa Bernardo Soares (trecho 79), «[t]anta consciência sarcástica das sensações supostas!» Ninguém aguenta viver exclusivamente da imaginação literária, interiorizando tudo e dependendo do mundo exterior apenas como alimento do sonho e da literatura. Surge, desde logo, um impedimento de ordem prática: por mais que se esforce por evitá-la, haverá sempre um mínimo de interacção com o exterior. E assim, como lamenta o próprio sujeito da dolorosa experiência: «conseguindo exacerbar a minha sensibilidade pelo isolamento, consegui que os factos mínimos, que antes mesmo a mim nada fariam, me ferissem como catástrofes» (trecho 462). Confessa ainda que, por tanto ter analisado a sua vontade de viver, acabou por matá-la.

Essa experiência, claro está, foi uma batota, uma mera encenação. O romancista sabia desde o início que o seu herói era um anti-herói, predestinado à derrota. O trecho que acabo de citar foi redigido muito cedo, e numa carta enviada para João de Lebre e Lima em 3 de Maio de 1914, Pessoa escreveu, a propósito de «Na Floresta do Alheamento», publicado em Agosto do ano anterior: «O que é em aparência um mero sonho, ou entressonho, narrado, é – sente-se logo que se lê, e deve, se realizei bem, sentir-se através de toda a leitura – uma confissão sonhada da inutilidade e dolorosa fúria estéril de sonhar». Um dos primeiros trechos escritos para o *Livro do Desassossego* intitula-se «Glorificação das Estéreis». Todo o *Livro*, de acordo com a carta enviada a João de Lebre e Lima, talvez pudesse ostentar o subtítulo de «Glorificação dos Estéreis», em alusão àqueles que sonham sem fim e sem utilidade aparente. Espero ter demonstrado que Fernando Pessoa *não era* um desses sonhadores estéreis, mas apenas o seu teórico e admirador ambivalente.

Nos anos seguintes, Pessoa produziria numerosos trechos sobre a «Maneira de Bem Sonhar», com ou sem este título, e a forma narrativa dominante do *Livro* continuaria a ser o relato confessional, feito na primeira pessoa. O alheamento, é certo, tomaria outros rumos, tornando-se o discurso de um protagonista inse-

rindo, pelo menos superficialmente, no mundo comercial e quotidiano de Lisboa. Porém, haveria sempre, mesmo na última fase redaccional, exemplos da sua vida interior convertida em paisagem simbolista, da qual «Na Floresta do Alheamento» é o protótipo máximo, e as passagens diarísticas assinadas por Guedes ou por Soares também são paisagens, quadros de literatura. As verdadeiras linhas mestras do *Livro do Desassossego* saltam à vista em qualquer fase da escrita. Relembro que a história do ajudante de guarda-livros, embora surja já na primeira fase, constitui um não-enredo, demasiado ténue para provar o carácter romanesco do *Livro*; denota, no entanto, a vontade que Pessoa tinha de fazer um romance, ou coisa parecida.

O tipo de livro que ambicionava produzir sofreu constantes desvios e interferências. Por exemplo, há um trecho (106) em que Bernardo Soares cita um verso – «Quero-te só para sonho» – que diz ser de um velho poema seu. O poema, na verdade, foi assinado por Pessoa e publicado por este na *Athena*. No Livro do Desassossego, tal como no resto da sua obra, Fernando Pessoa era promíscuo e incontinente, ultrapassando as fronteiras mal definidas (e mal defendidas) entre ele, os diversos colaboradores fictícios e os respectivos projectos literários. Mas mesmo que tivesse ficado fiel aos seus propósitos, o *Livro* seria sempre um romance gorado, pois um protagonista que não age contraria os princípios que definem o género. Diz Bernardo Soares: «Sou uma figura de romance por escrever, passando aérea, e desfeita sem ter sido, entre os sonhos de quem me não soube completar». Talvez seja mais correcto classificar o *Livro* assim, como um «romance por escrever». Curiosamente, o trecho que acabo de citar (262) termina com a seguinte frase, desgarrada e sem nexos com os parágrafos anteriores: «Minha mãe morreu muito cedo, e eu não a cheguei a conhecer...». É como se Pessoa se recordasse repentinamente, decerto com um misto de ironia e tédio, que precisava de injectar mais substância biográfica no seu protagonista sonhado e sonhador.

Thomas Carlyle também não tinha paciência para desenhar um retrato minucioso do seu protagonista, Herr Teufelsdröckh. Melhor dizendo, não acreditava que um retrato clássico pudesse transmitir a alma de uma pessoa, ou personalidade. Por isso subverteu o jogo. O narrador de *Sartor Resartus*, às voltas com a sua recensão de *Clothes, their Origin and Influence*, escreve para a Alemanha a pedir informações sobre o autor do livro, na esperança de que esses dados biográficos pudessem esclarecer alguns aspectos da Filosofia da Roupagem. Recebe, pelo correio, seis sacos de papel cheios de fragmentos autobiográficos, redigidos pela mão do próprio filósofo. Cada saco é misteriosamente rotulado com um signo zodiacal. Dessa mixórdia de papéis, o narrador tece uma vida parcelar e extrai algumas opiniões subscritas por Herr Teufelsdröckh. Tudo isso – os muitos

fragmentos soltos, a astrologia, a autobiografia confiada a outra pessoa que a divulga – lembra-nos o universo escrito de Fernando Pessoa. E Herr Teufelsdröckh é também um semi-heterónimo, um Carlyle mutilado, como se depreende da descrição de Entepfuhl, a aldeia fictícia onde nasceu e que se assemelha, em vários pormenores, a Ecclefechan, a aldeia nativa do seu criador.

Quanto à figura do *sartor*, ou alfaiate, é um Criador e mesmo uma Divindade, segundo nos revela o penúltimo capítulo do romance de Carlyle, e os Poetas são «Metaphorical Tailors» [Alfaiates Metafóricos]. Estas pistas levam-nos a concluir que o título do livro é autorreferencial. O *sartor resartus* é o próprio escritor recosturado, reescrito: Mr. Carlyle reconfigurado em Herr Teufelsdröckh, ou Fernando Pessoa em Bernardo Soares. De mais a mais, o título sugere que mesmo Deus – o *sartor*-mor, criador do mundo visível – acaba por ser revisto, re-vestido. Carlyle cedo perdeu a fé no Deus do calvinismo escocês, mas nutria e propalava uma fé ardente no acto de ter fé, uma atitude que Herr Teufelsdröckh, antecipando Nietzsche, designa por The Everlasting Yea [O Sim Eterno]. O conceito de Deus carlyleano assemelha-se, de facto, à indefinida definição da divindade que encontramos no Livro do Desassossego (trecho 473): «É qualquer ente, existente e impossível, que rege tudo; cuja pessoa, se a tem, ninguém pode definir; cujos fins, se deles usa, ninguém pode compreender. Chamando-lhe Deus dizemos tudo, porque, não tendo a palavra Deus sentido algum preciso, assim o afirmamos sem dizer nada.»

Dizer «sim» é um acto verbal e a religiosidade, em *Sartor Resartus*, é de certo modo um fenómeno linguístico. É-o ainda mais patentemente no *Livro do Desassossego*. «Os Deuses são uma função do estilo» (trecho 87), diz o protagonista, que, não conseguindo ter uma fé sólida, também não abandonou Deus tão «amplamente» como outras pessoas da sua geração (trecho 1). Ao longo do Livro, alude constantemente a Deus ou aos deuses e não só: aplica a terminologia religiosa à sua viagem de alma e mente, vendo-se como um monge – que não reza, mas se dedica ferozmente à contemplação imaginativa e à escrita (no trecho 4, por exemplo). A tentativa de viver de forma autossuficiente, apenas dos seus sonhos e das suas sensações transformadas em literatura, não teve um resultado feliz, mas a sua extrema e deliberada solidão tem, afinal, outro objectivo, de índole espiritual, ou linguístico-espiritual.

O auge de uma vida sonhadora – convertida não num romance, mas em inúmeros romances – é descrito no trecho intitulado «Maneira de Bem Sonhar nos Metafísicos». Aí o protagonista, depois de anunciar que se substituiu pelos seus sonhos, vai traçando o caminho conducente a um nirvana onde o escritor consegue escrever de mil maneiras diversas, mediante interpostos autores, criados

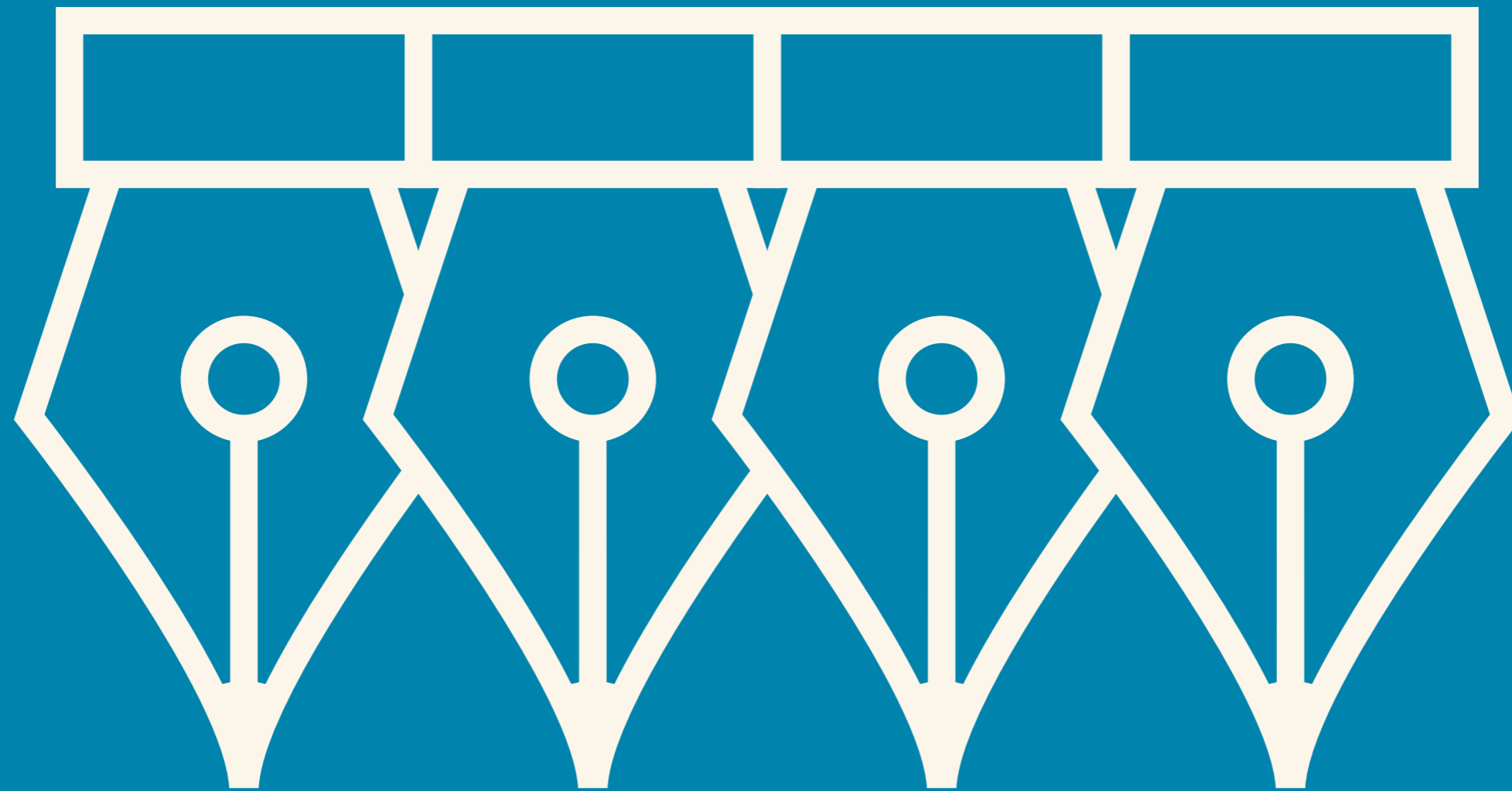
pela imaginação. Conclui o trecho dizendo: «Este é o único ascetismo possível. Não há nele fé, nem um Deus. Deus sou eu.» Um eremita no deserto isola-se do mundo para comunicar com Deus. Bernardo Soares no seu quarto da Rua dos Douradores, Vicente Guedes na Rua dos Retroseiros, ou o narrador do alheamento na sua alcova, opta pela mesma via ascética, solitária, para se *tornar* Deus. Alquimista que trabalha com sensações, visões e palavras, o protagonista tem os seus momentos de êxtase – o sonho bem sonhado, a página bem escrita –, mas é um deus eternamente frustrado. A sua imperfeição manifesta-se no próprio trecho em que declara ser um deus, pois «Maneira de Bem Sonhar nos Metafísicos» é um texto lacunar, inacabado, mal articulado. E mesmo que o não fosse...

«Não há obra de artista que não pudesse ter sido mais perfeita», reconhece o protagonista num trecho sobre o seu desesperado esforço para criar e se exprimir.²⁵⁰ O *Livro do Desassossego* é um romance-drama sobre um escritor que anseia ardentemente por uma perfeição que sabe ser impossível. Escrever, afinal de contas (ou afinal de tantas dúvidas), é um acto de fé não se sabe bem em quê, uma variante do Sim Eterno de Carlyle. Ou então este *Livro* (seguindo a sugestão do trecho 152) é um romance sobre um simples drogado, que escreve por vício. De uma maneira ou outra, o protagonista é um falhado e o romance um fracasso – possivelmente o maior fracasso literário do século XX.

²⁵⁰ Trata-se do trecho 328, que parece corresponder à «Litania de Desesperança», referida numa lista de trechos para o *Livro*.

Congressistas

Notas biográficas



Orietta Abbati

Professora de Língua e Literatura Portuguesa na Universidade de Turim.

Os seus estudos centram-se sobre a literatura portuguesa dos séculos XIX e XX, no âmbito dos quais estudou sobretudo o romance histórico de Alexandre Herculano, a poética de Antero de Quental, o poeta modernista Mário de Sá-Carneiro, do qual publicou os poemas completos numa edição bilingue com um amplo estudo crítico (*Poesie*, ETS ed., 1997).

Estudou também autores, como Vitorino Nemésio, José Rodrigues Miguéis e José Saramago, sobre o qual publicou vários ensaios.

Autores africanos de língua portuguesa, como Agostinho Neto e Luís Bernardo Honwana são também objecto do seu estudo. Traduziu, em parceria com Piero Ceccucci, o *Livro do Desassossego*, (2006), *Racconti dell'Inquietudine*, (2007), a poesia ortónima, reunida na antologia *Il mondo che non vedo* (2009) e a poesia dos heterónimos, *Un' affollata solitudine*, Milão, BUR- Rizzoli (2012). Em Abril de 2013 foi lançada a sua edição Pessoa. *Il Libro dell'Inquietudine e Poesie*, 2013.

Ana Luísa Amaral

Professora Associada na Faculdade de Letras do Porto, com um doutoramento sobre a poesia de Emily Dickinson. As suas áreas de investigação são Poéticas Comparadas, Estudos Feministas e Teoria Queer. É autora, com Ana Gabriela Macedo, do *Dicionário de Crítica Feminista* (Afrontamento, 2005) e coordenou a edição anotada de *Novas Cartas Portuguesas* (Dom Quixote, 2010). Coordena neste momento o projecto internacional financiado pela FCT *Novas Cartas Portuguesas 40 anos depois*, que envolve 13 equipas internacionais e mais de 15 países. Tem em preparação dois livros de ensaios.

Escritora e poeta tem os seus livros editados em vários países como França, Brasil, Suécia, Holanda, Venezuela, Itália, Colômbia. Para breve estão preparadas edições no Reino Unido e no México. Os seus livros infantis vão ser editados em França e na Colômbia. Também no Reino Unido será editado um livro de ensaios sobre a sua obra.

A partir dos seus textos de poesia e de histórias infantis foram criados espectáculos de teatro e leituras encenadas (como *O Olhar Diagonal das Coisas*, *A história da Aranha Leopoldina*, *Próspero Morreu* ou *Amor aos Pedacos*).

Em 2007 recebeu o Prémio Literário Casino da Póvoa/Correntes d'Escritas, com o livro *A Génese do Amor*, também seleccionado para o Prémio Portugal Telecom. No mesmo ano, foi galardoada em Itália com o Prémio de Poesia Giuseppe Acerbi. O seu livro *Entre Dois Rios e Outras Noites*, obteve, em 2008, o Grande Prémio de Poesia da Associação Portuguesa de Escritores e, em 2012, o seu livro *Vozes* obteve o Prémio de Poesia António Gedeão.

Fernando Pinto do Amaral

Poeta, escritor e tradutor. Frequentou o curso de Medicina, mas licenciou-se em Línguas e Literaturas Modernas e é doutorado em Literatura Portuguesa, leccionando desde 1987 na Faculdade de Letras de Lisboa. Colaborou nos jornais *Público*, *DN* e *JL* e nas revistas *LER*, *Colóquio/Letras*, *Relâmpago*, entre outras. Recebeu em 2008 o Prémio Goya pelo «Fado da Saudade», interpretado por Carlos do Carmo no filme *Fados*, de Carlos Saura. Exerce as funções de Comissário do Plano Nacional de Leitura.

José Barreto

Historiador com formação académica em economia e sociologia. Tem trabalhado como investigador do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa (ICS-UL) desde meados dos anos 70 em sucessivas áreas temáticas, da história do sindicalismo e das relações laborais à história das relações Estado-Igreja no século XX em Portugal. Nos últimos anos, dedicou-se ao estudo e edição dos escritos políticos e sociológicos de Fernando Pessoa, tendo no prelo ou em preparação vários volumes.

Maria Bochicchio

Filóloga, doutorada em Literatura Portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto e bolsista de pós-doutoramento da FCT. Docente de linguística italiana na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Membro do Centro Interuniversitário Camoniano e do Centro de Literatura Portuguesa (Universidade de Coimbra) bem como do Centre d'Études Lusophones da Faculdade de Letras da Universidade de Genebra. Publicou em Portugal, além de numerosos artigos em jornais e revistas, *O Paradigma do Pudor, edição crítico-genética de 'A Chaga do Lado' de José Régio* (Quasi Editora, 2007), *Carlos Queiroz: Fernando Pessoa, o Poeta e os seus Fantasmas* (Ática/Babel, 2011), *Carlos Queiroz / Bernardo Marques, do Poema ao Desenho* (Ática/Babel, 2013). Comissariou a jornada dedicada a Carlos Queiroz pelo Centro Nacional de Cultura e pelo CCB. Prepara a edição crítica das obras completas de Carlos Queiroz.

Paulo Borges

Professor do Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e investigador do Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. Membro correspondente da Academia Brasileira de Filosofia. Director da revista *Cultura ENTRE Culturas*. Sócio-fundador e membro da Direcção do Instituto de Filosofia Luso-Brasileira. Ex-presidente e membro da Direcção da Associação Agostinho da Silva. Sócio-fundador e presidente da União Budista Portuguesa. Sócio-fundador e presidente do Círculo do Entre-Ser. Co-fundador e presidente da Direcção Nacional do Partido pelos Animais e pela Natureza. Autor de centenas de conferências e artigos em revistas científicas e obras colectivas, publicados em Portugal, Espanha, França, Itália, Roménia, Alemanha e Brasil, bem como de 25 livros de ensaio, poesia, ficção e teatro.

Fabrizio Boscaglia

Mestre em Psicologia pela Universidade de Turim (Itália) e investigador membro do Centro de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Desenvolve a sua investigação sobre a presença árabe-islâmica na literatura e no pensamento portugueses, especialmente na obra de Fernando Pessoa. É bolsheiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) e da Fundação Calouste Gulbenkian. Participou no projecto de digitalização da biblioteca particular de Fernando Pessoa, na Casa Fernando Pessoa, em Lisboa. Colabora como docente em Cursos de Especialização na Universidade de Lisboa. É conferencista e autor de publicações científicas em Portugal e no estrangeiro. É coordenador do projecto turístico-cultural «Lisboa com Fernando Pessoa», realizado com licença do Turismo de Portugal.

Susan Margaret Brown

Docente de Português na Community College de Rhode Island, Providence. Em 1987 doutorou-se em Literatura Comparada na University of North Carolina-Chapel, com a dissertação «The Poetics of Pessoa's *Drama em Gente*: The Function of Alberto Caeiro and the Role of Walt Whitman» [A Poética do Drama em Gente, de Pessoa: A Função de Alberto Caeiro e o Papel de Walt Whitman].

Da sua colaboração com Ewin Honig, resultaram dois livros traduzidos, ambos publicados em 1986: *The Keeper of Sheep* [O Guardador de Rebanhos] (Sheep Meadow Press) e *Poems of Fernando Pessoa* [Poemas de Fernando Pessoa] (Ecco Press.)

Alguns dos artigos sobre Pessoa incluem: «Whitman e Pessoa: Geometrias do Abismo»

(Cadernos de Literatura Comparada, vol. 16, Junho 2007, pp. 35-52); «The Whitman-Pessoa Connection» [A Relação Whitman-Pessoa] (Walt Whitman Quarterly Review, vol. 9, n.º 1, Verão 1991, pp. 1-14); «Whitmanian Fermentation and the 1914 Vintage Season» [Fermentação Whitmaniana e a Época Vintage 1914] (Actas do 2.º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos, Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, 1985, pp. 99-109); *O Banqueiro Anarquista ou o Poeta Anarquista* (Anartista, Lisboa, 1983).

Outros artigos de registo, presentes em capítulos de obras: «The Case of Fernando Pessoa» [O Caso de Fernando Pessoa] (*Walt Whitman and the World* – edição revista da obra *Walt Whitman Abroad*, de Gay Wilson Allen, 1995, co-editado por Ed Folsom, Iowa City: Iowa University Press, 1995, pp. 148-153) e «Pessoa and Whitman: Brothers in the Universe» [*Pessoa e Whitman: Irmãos no Universo*] (*The Life After the Life: the Continuing Presence of Walt Whitman*, editado por Robert K. Martin, Iowa City: University of Iowa Press, 1992, pp. 167-181).

Finalmente, e como tributo a Edwin Honig, na ocasião do seu 75.º aniversário, colaborou com Henry Gould e Tom Epstein na obra *A Glass of Green Tea*, uma compilação de ensaios, cartas, memórias, entrevistas, poemas, desenhos e imagens (Alephoebe Press, Providence, Rhode Island, 1995).

Antonio Cardiello

Doutor em filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, membro investigador do Centro de Filosofia e colaborador do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL) do mesmo instituto. Pesquisador do Núcleo de Estudos de Literaturas de Língua Portuguesa e Ética da Universidade de São Paulo (NELLPE). Autor de conferências, vários artigos em revistas científicas, jornais e obras colectivas. Interessa-se pelo pensamento português contemporâneo e pela aproximação entre tradições filosóficas ocidentais e orientais. Com Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari coordenou o projecto de digitalização e disponibilização *online* da biblioteca particular de Fernando Pessoa (Abril 2008 – Outubro 2010). Co-editou a primeira edição crítica de *Prosa de Álvaro de Campos* (Lisboa: Ática, 2012). Actualmente é consultor científico da Casa Fernando Pessoa.

Mariana Gray de Castro

Faculty Research Fellow na University of Oxford e na Universidade de Lisboa. Há vários anos que lê, ensina e escreve sobre Fernando Pessoa, interessando-se sobretudo pelo fenómeno da heteronímia e pela influência de escritores de língua inglesa (Oscar Wilde, William Shakespeare, etc.) na arte e no pensamento de Pessoa.

José Paulo Cavalcanti Filho

Advogado no Recife (PE, Brasil). Consultor da UNESCO e do Banco Mundial. Ex-presidente da EBN (equivalente, em Portugal, à RTP). Ex-presidente do CADE (equivalente, nos Estados Unidos, à Federal Trade Commission). Ex-presidente do Conselho de Comunicação Social do Congresso Nacional (embrião do que, nos Estados Unidos, é a Federal Communication Commission). Ex-ministro da Justiça. Membro da Comissão Nacional da Verdade (um dos 7 brasileiros nomeados pelo Congresso Nacional, e pela Presidência da República, com a missão de reescrever a história do Brasil nos anos de chumbo da Ditadura Militar de 1964). Membro da Academia Pernambucana de Letras. Publicou *Fernando Pessoa, Uma Quase Autobiografia* (Ed. Record, Brasil, 2011). [Porto Editora, Portugal, 2012; Ramonin, Israel, 2013], obra que lhe valeu os seguintes prémios:

No Brasil

Jabutí, melhor livro de não-ficção, 2012.

Bienal do Livro de Brasília, 2012.

Revista *AlgoMais*, 2013.

Livro do Ano, pela Academia Brasileira de Letras – Prémio José Emírio de Moraes, 2012.

Em Portugal

Dário de Castro Alves, Lisboa, 2012.

Piero Ceccucci

Docente, com mais de quarenta anos de actividade, de Língua e Literatura Portuguesa e Brasileira na Universidade de Florença. Tem uma produção científica rica e diversificada, de que se podem salientar os trabalhos sobre Cesário Verde, José Saramago, Fernando Pessoa, Ana Hatherly, Albano Martins; sobre Mia Couto, Agostinho Neto, Ba Ka Kossa, Clarice Lispector e Jorge Amado e sobre a acção missionária dos Jesuitas no Brasil, na China (Macau).

Organizou e traduziu para o italiano o *Livro de Cesário Verde* (1982), a antologia bilingue *100 Anos de Poesia Brasileira Contemporânea* (1997). Em parceria com a Prof.ra Orietta Abbati, os volumes de Fernando Pessoa: *O Livro do Desassossego* (2006), os *Contos Policiários e Outros Contos* (2007), as grandes antologias bilingues de poemas ortónimos *Il mondo che non vedo* (2009), a de poemas heterónimos *Un'affollata solitudine* (2012) e finalmente o volume *Pessoa. Il libro dell'inquietudine e Poesie* (2013).

Thomas Cousineau

Professor (emérito) de Inglês na Washington College, Maryland, exerceu funções de editor no *The Beckett Circle/Le Cercle de Beckett* durante vários anos; trabalhou como co-diretor da conferência «Présence de Samuel Beckett», em Cerisy la Salle e foi membro honorário da direcção de «Paris-Beckett: Festival International Samuel Beckett». Além da edição de *Beckett in France*, um volume do *The Journal of Beckett Studies*, publicou cinco livros: *Waiting for Godot: Form in Movement*, *After the Final No: Samuel Beckett's Trilogy*, *Ritual Unbound: Reading Sacrifice in Modernist Fiction*, *Three-Part Inventions: The*

Novels of Thomas Bernhard e An Unwritten Novel: Fernando Pessoa's Book of Disquiet. O seu projecto actual, que explora o regresso misterioso da lenda de Dédalo na escrita modernista, pode ser seguido em: <https://sites.google.com/site/thedaedaluscomplex/home>

Brunello Natale de Cusatis

Nasceu no dia 10 de Dezembro de 1950 em Fuscaldo Marina (Itália). Licenciado e doutorado em Línguas e Literaturas Estrangeiras – Língua e Literatura Portuguesa pela Universidade de Perúgia, onde lecciona desde 1976. É professor da Faculdade de Letras e Filosofia, onde é docente titular e responsável das cátedras de Literaturas e Línguas Portuguesa e Brasileira, e ocupa o cargo de presidente da Comissão Didáctica dos Cursos de Graduação e Pós-graduação de Línguas e Literaturas Estrangeiras.

De 1996 a 2002 dirigiu a colecção «Brasiliana» (Roma: Antonio Pellicani editora). Desde 2007, dirige a colecção «Letteratura luso-afro-brasiliana» (Perúgia: Morlacchi editora) e, a partir de 2010, as duas colecções «Pessoana» e «Saggistica luso-afro-brasiliana» (Perúgia: Edizioni dell'Urogallo). Colabora, na qualidade de crítico literário, em várias revistas e jornais, italianos e estrangeiros. Para além da participação em vários congressos internacionais é frequentemente convidado, em Itália e no estrangeiro, para dar conferências e seminários, também no âmbito dos intercâmbios Erasmus com seis universidades portuguesas e de Acordos Culturais com duas universidades brasileiras.

Steffen Dix

Formou-se em Ciência das Religiões (especializou-se em fenómenos religiosos na literatura europeia), Filosofia e Filologia Portuguesa, e doutorou-se na Universidade de Tübingen em Ciência das Religiões. Nos últimos anos, trabalhou no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa sobre o modernismo em Fernando Pessoa (nomeadamente em relação aos seus escritos teóricos) e sobre a teoria da secularização. Organizou diversos eventos académicos em Portugal e no estrangeiro, participou em projectos internacionais e divulgou as suas pesquisas em revistas académicas prestigiadas ou editoras internacionais, nos temas da sua investigação.

Trabalha actualmente no Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa, onde desenvolve um projecto de investigação, no qual pretende analisar simultaneamente a forma como uma época histórica (nomeadamente a Antiguidade) foi tratada na obra de Fernando Pessoa, os seus efeitos e a sua contextualização histórica.

Lélia Parreira Duarte

Doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo, com uma tese sobre Augusto Abelaira. Pós-doutorada na Universidade de Lisboa. Professora titular (aposentada) de Literatura Portuguesa (UFMG e PUC Minas); orientadora de mais de cem teses de doutorado e dissertações de mestrado. Fundadora dos Centros de Estudos Portugueses da UFMG e da PUC Minas e coordenadora de seus congressos, grupos de estudos e publicações (ex.: 23 números da revista *Scripta* e 17 *Cadernos CESPUC de Pesquisa*). Participante em vários congressos nacionais e in-

ternacionais e autora de mais de uma centena de ensaios em livros e revistas, no Brasil e no exterior. Depois de se aposentar, tem-se dedicado à pintura, especialmente sobre temas que ilustram textos de Fernando Pessoa, tendo realizado várias exposições.

Site na internet: www.leliaparreira.com.br

Aldous Eveleigh

Artista Plástico. Vive e trabalha em Londres. Mestre em pintura pelo Royal College of Arts.

Formou o grupo de poesia e música *Electric Robin* (1968-72). Cenógrafo, aderecista e criador de figurinos para teatro e ópera.

Desde 1974, apresentou 65 exposições individuais e fez parte de 49 exposições colectivas, na Austrália, Áustria, Bélgica, Alemanha, Holanda, Portugal e Reino Unido.

Professor convidado em várias escolas de arte, incluindo Chelsea, Saint Martin's, LFC East London, Ruskin, Oxford e a West Surrey College of Art, Farnham. Actualmente, exerce funções de professor associado de Desenho e Pintura na Middlesex University.

A sua exposição «Identity Parade» está patente na Casa Fernando Pessoa.

António Feijó

Professor de Literatura Inglesa e Norte-Americana, bem como de Teoria da Literatura, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Desempenha actualmente as funções de vice-reitor da Universidade de Lisboa.

Autor de livros e ensaios sobre odernistas ingleses e portugueses. Tradutor. Autor de dramaturgias, uma delas sobre Fernando Pessoa.

Patricio Ferrari

Investigador no Centro de Comparatistas da Universidade de Lisboa e nas Universidades de Brown e de Estocolmo. O seu doutoramento versou sobre a métrica e o ritmo na poesia de Fernando Pessoa (português, inglês e francês). Co-director (com Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello) do projecto de digitalização da Biblioteca Particular de Fernando Pessoa (*online* desde Outubro de 2010) e co-autor de *A Biblioteca de Fernando Pessoa* (2010). Editou *Os Sonetos Completos de Antero de Quental*, com tradução parcial em língua inglesa de Fernando Pessoa (2010), co-editou *Provérbios Portugueses* seleccionados e traduzidos por Pessoa (2010) e *Argumentos para Filmes* (2011). Actualmente com uma bolsa de pós-doutoramento, trabalha sobre a poesia inglesa de Pessoa.

Joana Matos Frias

Professora auxiliar na Faculdade de Letras da Universidade do Porto — onde se doutorou em 2006 com a dissertação *Retórica da Imagem e Poética Imagista na Poesia de Ruy Cinatti* —, membro da direcção do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, membro da direcção da Sociedade Portuguesa de Retórica e investigadora da rede internacional LyraCompoetics. Autora do livro *O Erro de Hamlet: Poesia e Dialética em Murilo Mendes* (7letras, 2001) — com que venceu o Prémio de Ensaio Murilo Mendes —, responsável pela antologia de poemas de Ana Cristina César, *Um Beijo que Tivesse um Blue* (Quasi, 2005), co-responsável (com Luís Adriano Carlos) pela edição fac-similada dos *Cadernos de Poesia* (Campo das Letras, 2005) e (com Rosa Maria Martelo e Luís Miguel Queirós) pela antologia *Poemas com Cinema* (Assírio & Alvim, 2010). Tem publicado ensaios no campo da Estética Comparada, privilegiando as correlações entre a poesia, a pintura, a fotografia e o cinema, e a sua actividade crítica tem-se repartido por autores como Ronald de Carvalho, Cecília Meireles, C. Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Murilo Mendes, J. Cabral de Melo Neto, Adélia Prado, Fernando Pessoa, José Régio, José Gomes Ferreira, Eugénio de Andrade, Vergílio Ferreira, Nuno Guimarães, Ruy Belo, Fiamma Hasse Pais Brandão, Armando Silva Carvalho, Manuel António Pina, Daniel Faria, Vasco Gato, Valter Hugo Mãe e José Miguel Silva. Foi co-organizadora do encontro *1912-2012: A Time to Reason and Compare — An International Congress on Modernism*, que se realizou nos dias 1 a 3 de Março de 2012 na Faculdade de Letras da Universidade do Porto e na Fundação de Serralves.

Rinaldo Gama

Jornalista e doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Licenciado em Psicanálise pelo Centro de Estudos Psicanalíticos.

Trabalhou na revista semanal *Veja* e no diário *Folha de S. Paulo* — dos quais é hoje colaborador. Foi editor do extinto caderno *Sabático* (2010-2013), suplemento semanal de livros do jornal *O Estado de S. Paulo*, tendo participado da sua criação — inclusive, baptizando-o. Antes, no mesmo diário, editou os cadernos semanais *Cultura* e *Aliás*.

Criou o curso de pós-graduação em Jornalismo Cultural da Fundação Armando Álvares Penteado (Faap) e foi chefe do Departamento de Comunicação Jornalística da Faculdade de Comunicação e Filosofia da PUC-SP.

Publicou, entre outras obras, *O Guardador de Signos: Caeiro em Pessoa* (Volume 269 da Coleção Debates da Editora Perspectiva, 1995).

José Gil

Nascido em Moçambique, fez os seus estudos universitários em Paris, onde fez o doutoramento em Filosofia. Ensinou no Collège International de Philosophie de Paris, na Universidade de Vincennes e foi professor de Filosofia na Universidade Nova até 2010. Ensinou Estética da Dança em Arnheim e Amsterdão, leccionou na PUC de São Paulo. Os seus livros, sobre Pessoa, Filosofia do corpo, Filosofia Política e Estética estão traduzidos em várias línguas, como o inglês, o italiano, o espanhol, o francês e o jugoslavo.

Kenneth David Jackson

Professor de literatura luso-brasileira na Yale University. Doutorou-se com Jorge de Sena, pesquisou no IEB-USP, estudou o folclore do crioulo português na Índia e no Sri Lanka, foi professor da Fulbright no Brasil e actuou como violoncelista em várias orquestras e num quarteto de cordas. Os seus interesses centram-se na literatura, arte, música e etnografia. Autor de *Adverse Genres in Fernando Pessoa* (Oxford, 2010), *Joaquim Nabuco e Yale* (ed., 2010), *Oxford Anthology of the Brazilian Short Story* (2006), *Haroldo de Campos: A Dialogue with the Brazilian Concrete Poet* (Oxford, 2005), *A Vanguarda Literária no Brasil* (1998), *As Primeiras Vanguardas em Portugal* (2003), o CD-ROM *Luís de Camões and the First Edition of The Lusíads, 1572* (2003) e *A Prosa Vanguardista na Literatura Brasileira: Oswald de Andrade* (1978).

Anna M. Klobucka

Licenciada e mestre em Estudos Ibéricos pela Universidade de Varsóvia (Polónia) e doutorada em Línguas e Literaturas Românicas pela Universidade de Harvard (EUA). É professora no Departamento de Português da Universidade de Massachusetts Dartmouth (EUA), onde ensina principalmente literatura portuguesa e literaturas africanas em língua portuguesa, contribuindo também para o programa em Women's and Gender Studies. 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). Actualmente é editora executiva da revista *Journal of Feminist Scholarship*. Entre 2005 e 2006 foi presidente da American Portuguese Studies Association.

Zbigniew Kotowicz

No início da sua carreira, e durante quinze anos, trabalhou como psicólogo clínico e psicoterapeuta em várias instituições psiquiátricas. Posteriormente doutorou-se em Filosofia na Universidade de Warwick, com a tese: *Gaston Bachelard. Multiplicidade, Movimento, Bem-estar*. Depois de alguns anos na faculdade de Goldsmith (Universidade de Londres) foi viver para Lisboa, onde trabalha no Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa.

Publicou *Fernando Pessoa. Voices of a Nomadic Soul* (London Menard Press, 1996; Second edition Exeter: Shearsman, 2006) que foi traduzida para português na editora Veja, com o título *Fernando Pessoa. Vozes de Uma Alma Nómada*.

Teresa Rita Lopes

Investigadora, ensaísta (com vasta obra sobre Pessoa, em particular, e o Simbolismo e o Modernismo, em geral) e escritora. Viveu, exilada, treze anos em Paris, onde foi professora na Sorbonne e defendeu a tese de doutoramento («Doctorat d'État») *F. Pessoa et le drame symboliste - héritage et création* (aí editada, e reeditada por Éditions de la différence, que também editou outras obras suas, de e sobre Pessoa: *Le Théâtre de L'être* e, recentemente, dois volumes de contos pessoanos, *Le Pèlerin* e *Contes, fables et autres fictions*). Publicou também outros textos pessoanos nas editoras parisienses José Corti (*L'Heure du Diable* e *Le Privilège des Chemins*) e, na editora Fischbacher, *Notes en souvenir de mon maître Caetano*. (*Le Privilège des Chemins* foi representado na Comédie Française, em 2006.)

Desde 1981, professora catedrática de literaturas comparadas da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (actualmente jubilada).

Dirige – desde que, em 1976, regressou a Portugal e ingressou como professora na Universidade Nova de Lisboa – uma equipa de estudiosos sobre Pessoa, IEMO, e, agora, uma revista *online*, *Modernista*, de que acaba de sair, em livro, uma antologia com os artigos mais marcantes. Escreveu um livro, premiado, sobre Miguel Torga (*Miguel Torga: ofícios a «um deus de terra»*) mas a sua investigação tem incidido particularmente sobre Pessoa: destaque-se, na editora Estampa, *Pessoa por Conhecer* (2 volumes, Prémio Pen Clube); de Álvaro de Campos: *Livro de Versos, Vida e Obras do Engenheiro, Notas para a Recordação do meu mestre Caetano*; em Livros Horizonte: *Pessoa Inédito* (organização); em Assírio e Alvim: Álvaro de Campos, *Poesia; Pessoa Vivendo e Escrevendo, Hora do Diabo* (conto pessoano).

Publicou 8 livros de poemas em português, traduções para francês e castelhano de *Cicatriz* (prémio Eça de Queirós); antologias em italiano, *A Fior de Parole* (organização e tradução de Giulia Lanciani) e em francês, *La Vie en vers* (organização e tradução de Catherine Dumas). Figura em antologias em português e várias outras línguas.

Autora de contos (dispersos por revistas e, alguns, no volume *Estórias do Sul*) e de teatro: *Teatro Reunido* (2 volumes). A peça *Esse tal Alguém*, representada pelo Teatro Municipal de Almada, recebeu o prémio da Sociedade Portuguesa de Autores, em 2001. Algumas das suas peças têm sido representadas, não só em Portugal mas também, em tradução, em França, Bélgica, Alemanha e Itália. Realizou várias montagens de textos pes-

soanos, algumas representadas, tendo sido a mais recente editada pela Sociedade Portuguesa de Autores: *Véspera de Viagem*.

Recebeu vários prémios e consagrações, incluindo o Prémio de consagração da Sociedade Portuguesa de Autores, em 2011. Membro efectivo da Academia das Ciências de Lisboa.

Eduardo Lourenço

Professor jubilado da Universidade de Nice, ensaísta e filósofo. Conselheiro Cultural junto da Embaixada de Portugal em Roma, administrador não executivo na Fundação Calouste Gulbenkian. Director da revista *Finisterra – Revista de Reflexão e Crítica*.

A sua obra foi alvo de inúmeras distinções, nomeadamente o seu livro *Pessoa Revisitado – Leituras Estruturantes do Drama em Gente* com o Prémio Casa da Imprensa (1974); *Poesia e Metafísica* recebe o Prémio de Ensaio Jacinto Prado Coelho (1984); *Fernando, Rei da nossa Baviera* é Prémio Nacional da Crítica. Por ocasião da publicação de *Nós e a Europa – ou as duas razões*, é galardoado com o Prémio Europeu de Ensaio Charles Veillon. O seu livro *O Canto do Signo* recebeu em 1995 o Prémio D. Dinis de Ensaio. Das inúmeras distinções destaca-se o Prémio Pessoa 2011. Doutor Honoris Causa pelas Universidades do Rio de Janeiro, Coimbra, Universidade Nova de Lisboa e Universidade de Bolonha.

Celeste Malpique

Psiquiatra, psicanalista didata da Sociedade Portuguesa de Psicanálise (creditada pela IPA). Doutorada pelo ICBAS da UP. Autora de vários livros com relevo para a sua actividade clínica como psicoterapeuta de crianças, adolescentes e adultos. *Ausência do Pai* (3.ª ed.), *Pais/ Filhos em Consulta Psicoterapêutica* (2.ª ed.), *Psicanálise e Mudança Psíquica*, publicados na Afrontamento, e *O Fantástico Mundo de Alice* (Climepsi, Lisboa) e *Fernando em Pessoa* (Fenda, Lisboa, 2.ª ed., 2012).

Destaque para dois artigos sobre Fernando Pessoa: «La Negacion del Tiempo en Fernando Pessoa» – *Anuario Ibérico de Psicoanálisis*, VIII, Porto, Outubro, 2004 (pp. 129-145) e «Fernando Pessoa – Personalidade Múltipla como Afirmação do Não-Ser (RPP, Lisboa, 2006).

Fernando J. B. Martinho

Professor aposentado da Faculdade de Letras de Lisboa. Foi Leitor de Português nas Universidades de Bristol e da Califórnia, em Santa Barbara. Os seus trabalhos têm incidido especialmente sobre a Poesia Portuguesa Contemporânea. Além de colaboração dispersa em revistas e colectâneas portuguesas e estrangeiras, publicou em volume *Pessoa e a Moderna Poesia Portuguesa* (2.ª ed., 1991), *Pessoa e os Surrealistas* (1988), *Mário de Sá-Carneiro e o(s) Outro(s)* (1990), *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50* (2ª ed., 2013), tendo ainda publicado dois livros de poesia, *Resposta a Rorschach* (1970) e *Razão Sombria* (1980). Coordenou o volume *Literatura Portuguesa do Século XX*, para o Instituto Camões, sendo igualmente da sua autoria o ensaio aí incluído respeitante à Poesia, 2004.

Fernando Cabral Martins

Professor na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, onde ensina Estudos Pessoaanos. Preparou diversas edições de Fernando Pessoa, e ainda de Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Alexandre O'Neill e Luiza Neto Jorge. Coordenou em 2008 um *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, com noventa colaboradores. Publicou antologias comentadas e livros de ensaio sobre literatura e pintura. Publicou também livros de ficção, o último dos quais *Os Fantasmas de Lisboa*, em 2012. Com Irene Freire Nunes, traduziu Boris Vian (1997) e os trovadores provençais (no prelo). Organizou, com Richard Zenith, uma colecção de antologias de Fernando Pessoa, *Pessoa Breve*, de que saíram em 2013 os primeiros quatro volumes.

Bernard McGuirk

Professor de Romance Literatures and Literary Theory na Universidade de Nottingham. Director do *International Consortium for the Study of Post-Conflict Reconstruction and Reconciliation*. Tem livros publicados em inglês, francês, italiano, português e espanhol, nomeadamente: *Latin American Literature: Symptoms, Risks and Strategies of Poststructuralist Criticism* (1997), *Falklands-Malvinas: An Unfinished Business* (2007), *It Breaks Two to Tangle: The Falklands-Malvinas Conflict in the Political Cartoon* (2013) e (com Else Vieira) *Landless Voices: The Movimento dos Sem Terra of Brazil* (2007); *Haroldo de Campos In Conversation* (2009).

Recentemente tem proferido conferências e palestras na Argentina, Brasil, Chile, França, Itália, Portugal, Roménia e Reino Unido. Entre 1996 e 1998 presidiu à Association of Hispanists of Great Britain & Ireland. Foi condecorado pelo Presidente da República Portuguesa, em 2002, com a comenda da Ordem de Mérito.

Jerónimo Pizarro

Professor da Universidade dos Andes, titular da Cátedra de Estudos Portugueses do Instituto Camões e doutor em Literaturas Hispânicas e Linguística Portuguesa. Em 2010 publicou *A Biblioteca Particular de Fernando Pessoa*, livro que preparou com Patricio Ferrari e Antonio Cardiello, depois de terem coordenado a digitalização dessa biblioteca, para a Casa Fernando Pessoa. Coordenou ainda duas novas séries da Ática (1. Fernando Pessoa | Obras; 2. Fernando Pessoa | Ensaística). Em 2013, comissariou a presença portuguesa na Feira do Livro de Bogotá (Colômbia) e foi distinguido com o Prémio Eduardo Lourenço. Em Abril do mesmo ano foi agraciado com a comenda da Ordem do Infante D. Henrique.

Patrick Quillier

Professor e tradutor. Leccionou em vários países: ilha francesa de La Réunion (oceano Índico, no arquipélago das Mascarenhas), Portugal (Liceu francês Charles Lepierre, em Lisboa), Áustria (Liceu francês de Viena). No ensino superior, trabalhou na Hungria (Universidade Eötvös Loránd de Budapeste) e em França, onde é professor de Literatura Comparada na Universidade de Nice Sophia Antipolis.

Traduziu os poetas Pedro Tamen, António Osório, Eugénio de Andrade, António Ramos Rosa, Herberto Helder, Ruy Cinatti, António Franco Alexandre, Helder Moura Pereira e vários outros, nomeadamente Fernando Pessoa.

Melómano, compôs a cantata *Além da Dor*, sobre poemas de Pessoa, tendo ganho o segundo prémio no concurso organizado, em 1985, pelo então Ministério da Cultura de Portugal.

Bartholomew Ryan

Postdoctoral Fellow no Instituto de Filosofia da Linguagem da Universidade Nova de Lisboa. Detentor de diversos graus académicos: PhD da Aarhus Universitet, Denmark (2006), MA no University College, Dublin (2002), e BA no Trinity College, Dublin (1999). Foi professor convidado do European College of Liberal Arts, em Berlim (2007-2011) e Lady Margaret Hall, na Universidade de Oxford (2010). Foi também investigador associado do Søren Kierkegaard Research Centre em Copenhaga (2007 e 2005) e da Biblioteca Hong Kierkegaard em St. Olaf College, Minnesota, EUA (2005). Escreveu consideravelmente sobre Kierkegaard e teoria crítica, tendo publicado artigos sobre Nietzsche, Joyce, Shakespeare e Carl Schmitt. A sua monografia sobre a ressonância de Kierkegaard no trabalho de Georg Lukács, Carl Schmitt, Walter Benjamin e Theodor Adorno será publicada no final de 2013 pela editora Rodopi.

Luiz Ruffato

Escritor, autor de *Eles Eram Muitos Cavalos* (2001, também publicado em Itália, França, Portugal, Espanha, Alemanha, Argentina e Colômbia), *De Mim Já Nem Se Lembra* (também lançado em Portugal), *Estive em Lisboa e Lembrei de Você* (publicado em Portugal, Itália e Argentina) e da série *Inferno Provisório*, composta por cinco volumes (alguns deles já lançados na França, México e Alemanha). É detentor dos prémios APCA, Machado de Assis, Jabuti e Casa de las Américas.

Manuela Parreira da Silva

Professora auxiliar do Departamento de Estudos Portugueses da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, onde lecciona as cadeiras de Cultura Portuguesa do Século XX (licenciatura), Literatura Portuguesa do Século XX, Estudos Pessoaanos e Estudos do Modernismo. Desde 1988, estuda e investiga o espólio pessoano.

Roberto Vecchi

Professor associado de Literatura Portuguesa e Brasileira e de História das Culturas de Língua Portuguesa, na Universidade de Bolonha. É coordenador do Programa de Doutoramento de Iberística, director do Centro de Estudos Pós-Coloniais (CLOPEE) e coordenador da Cátedra Eduardo Lourenço.

Em Portugal é investigador associado do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra e do ELAB, o Laboratório de Estudos Literários Avançados da Universidade Nova de Lisboa. No Brasil, é pesquisador CNPq. É *Honorary Professor* (2012-2015) of Lusophone Studies at the School of Cultures, Languages and Area Studies, na Universidade de Nottingham.

Entre as suas publicações recentes conta-se *Excepção Atlântica. Pensar a literatura da guerra colonial* (Porto, 2010) e com Margarida Calafate Ribeiro a organização da *Antologia da Memória Poética da Guerra Colonial* (Porto, 2011).

Richard Zenith

De origem americana (EUA), emigrou para Portugal em 1987. Investigador, ensaísta e organizador de numerosas edições de Fernando Pessoa, é também conhecido como tradutor, sobretudo de poesia, destacando-se as suas traduções de Camões e de Fernando Pessoa.

Entre vários prémios, foi-lhe atribuído o Prémio Pessoa em 2012.

