

O efeito de verdade do Dia Triunfal

Flávio Rodrigo Penteado
Universidade de São Paulo

Resumo

O artigo propõe-se discutir o Dia Triunfal através da análise de alguns aspectos da “Carta sobre a gênese dos heterônimos”, como passou a ser conhecido o texto remetido em 13 de Janeiro de 1935 por Fernando Pessoa a Adolfo Casais Monteiro. Num primeiro momento, faz-se um breve apanhado histórico do percurso de recepção da missiva por alguns críticos, como Jacinto do Prado Coelho, Ildefonso-Manuel Gil e Eduardo Lourenço; a seguir, debatem-se questões referentes ao discurso epistolar, memória e processo de criação, que permanecem no horizonte na leitura mais detalhada do texto.

Palavras-Chave: Fernando Pessoa, epistolografia, ficcionalidade, memória, processo de criação.

Abstract

This article aims to discuss the Triumphal Day by analyzing some aspects of the “Letter about the genesis of the heteronyms”, title vastly associated to the text sent by Fernando Pessoa to Adolfo Casais Monteiro on January 13, 1935. At first, this article elaborates a brief historical overview of the reception of the missive by some critics, such as Jacinto do Prado Coelho, Ildefonso-Manuel Gil and Eduardo Lourenço; and subsequently, issues relating to epistolary discourse, memory and process of creation are explored as constant references during the analysis of the text.

Keywords: Fernando Pessoa, epistolography, fictionality, memory, creative process.

O efeito de verdade do Dia Triunfal

Flávio Rodrigo Penteado
Universidade de São Paulo

“A epistolografia é uma arte que tem por fim tornar mais complicado o que as pessoas mutuamente se dizem”: assim Adolfo Casais Monteiro (2008: 210) inicia uma carta remetida a seus pais em 29 de outubro de 1935. Se a lermos em contexto, trata-se apenas de uma tentativa de esclarecer um pequeno mal-entendido familiar, sucedido semanas antes, entre sua mãe, Vitorina, e a esposa, Alice³². No entanto, vista sob perspectiva mais ampla, a afirmação nos impõe o problema da não-transparência do discurso epistolar, trazendo para o primeiro plano o que existe de artifício e elaboração onde muitas vezes se percebe, prioritariamente, clareza, despojamento e sinceridade.

Em 13 de janeiro daquele ano, Pessoa remetera a Casais Monteiro o que, nos anos por vir, passaria a ser comumente referido como “Carta sobre a gênese dos heterônimos”³³. Sua primeira publicação, como se sabe, deu-se no n.º 49 da revista *Presença*, em junho de 1937, seguida de um expressivo comentário pelo jovem crítico e destinatário, no qual reconhece o que nela existe de “obra de arte” sem que se lhe negue o caráter de “documento informativo” (Monteiro, 1985: 238).

Durante as décadas que se seguiram, inúmeros olhares foram lançados sobre o texto, que se transformou num dos mais citados e comentados do autor. Não é propósito deste artigo focalizar o percurso de sua recepção, que apenas para finalidade de síntese se poderia circunscrever à dicotomia céticos-crentes; ainda assim, importa ressaltar que desde os primeiros anos houve quem observasse o conteúdo da Carta com desconfiança. É o caso de Ildefonso-Manuel Gil, ao conceber o relato da gênese dos heterônimos como uma “Versión apasionante y llena de belleza, pero con evidentes fallos lógicos”, em que salta à vista “una extraña confusión de intencionalidad e involuntariedad, de consciencia y de éxtasis, de intelecto y de instinto” (1948: 20), e de Jacinto do Prado Coelho, que, apoiando-se nos termos empregados pelo ensaísta

³² Ver carta de 9 de setembro de 1935 (*ibidem*).

³³ Neste artigo, optou-se pelo emprego de inicial maiúscula e supressão de qualificativo ao se fazer referência ao célebre texto. Assim, será sempre apenas referido como “Carta”. Ressalte-se, ainda, ter-se escolhido a grafia “Dia Triunfal”, sem as iniciais minúsculas utilizadas por Pessoa em seu texto, no qual a expressão figura apenas uma vez.

espanhol, propõe que “Pessoa, ao referir o seu processo de criação literária, adota alternadamente uma explicação fatalista e uma explicação voluntarista” (1973: 186). Pouco antes, em referência à famosa “Tábua bibliográfica”, o mesmo crítico já destacara “a oscilação entre duas explicações, mais que diferentes, opostas, da génese dos heterónimos. (...) Ora o termo fabricada indica uma invenção meditada, trabalhada a frio. O leitor fica, pois, sem saber se o poeta é médium ou fabricante, agente ou autor” (1973: 181).

Não se podem desconsiderar os pressupostos dessas afirmações. Por um lado, exerce papel determinante a natureza “fingidora” de Pessoa, que, no entanto, emprega o vocábulo sobretudo em sentido amplo, fronteiro ao de “criação”³⁴; por outro, pesa a noção de que a correspondência esteja completamente emancipada do ato criador, como instância que viria não prolongá-lo, mas elucidá-lo.

Sabe-se que Pessoa, preocupado em “tornar lógico o absurdo” (Pessoa, 1968: 3-4), demonstrar o indemonstrável (Pessoa, 2011), nutria enorme fascínio pela ideia de paradoxo, a tal ponto que chegou a considerá-lo “a fórmula típica da Natureza” (Pessoa, 2009: 176), incorporando-o às mais diversas instâncias de sua existência. Não bastasse constituir um de seus núcleos temáticos favoritos, pode-se identificar o paradoxo também em determinadas atitudes suas, que ora censura um crítico por abordar sua obra pelo viés da psicanálise (Pessoa, 1999: 248-258), ora sugere exatamente isso a outro, ao identificar na origem dos heterônimos “o fundo traço de histeria que existe em mim” (*ibid.*: 340); se por um lado deixa manifesto no *Livro do desassossego*, afinal atribuído ao “semi-heterônimo” Bernardo Soares, seu repúdio a qualquer tentativa de o compreenderem (Pessoa, 2012: 150), a leitura de sua correspondência atesta, em mais de um momento, quão preocupado estava em estabelecer parâmetros para a compreensão daquilo que vinha realizando.

Desdobrar o paradoxo, entretanto, não implica resolvê-lo. Expor determinadas atitudes paradoxais de Pessoa, indicando possíveis incongruências entre projeto e prática, não garante o desenlace desse nó; bem ao contrário, apenas sublinha o fato de ele o ter programaticamente elegido como um dos pilares para a construção de sua obra e de seu pensamento. Em síntese: não cai em contradição, mas sim a provoca.

³⁴ Veja-se, para citar apenas um exemplo, a passagem inicial do conhecido texto escrito por Pessoa em memória de Sá-Carneiro, no segundo número da *Athena*: “*Morre jovem o que os Deuses amam*, é um preceito da sabedoria antiga. E por certo a imaginação, que figura novos mundos, e a arte, que em obras os finge são os signaes notáveis d’esse amor divino. (...)” (*Athena*, 2: 41). O “fingimento” pessoano, porém, não raramente foi vinculado à ideia de “simulação”, como se nota nessas palavras de Jacinto do Prado Coelho, ainda a propósito da Carta: “Ao posar perante a crítica, decerto de olhos em alvo na posteridade, bem se compreende que esse homem, justamente orgulhoso e por natureza retraído, procurasse, mais uma vez, tirar partido de seu génio de simulação” (1973: 177).

Pode-se dizer que a bem conhecida forma como Eduardo Lourenço aborda o problema dos heterônimos repousa em tal distinção: ainda que, em última instância, Caeiro, Campos e Reis não correspondam a nada além dos poemas que carregam essas assinaturas, recusar o jogo que Pessoa propõe equivaleria a subtrair-lhe o “sentido global”; à parte a ideal autonomia que lhes foi conferida pelo escritor, as manifestações heteronímicas não se desconectam por completo umas das outras precisamente porque ele as dispôs em conjunto.

O crítico sugere, então, que se tome caminho similar em relação às inúmeras autoexplicações fornecidas por Pessoa, em particular a da gênese dos heterônimos tal como seu autor a narra: não deve ser aceite ingenuamente como verdade ou fato, tampouco descartada em vista de sua natureza suspeita ou mesmo falaciosa, mas sim assimilada como representação do “relevo mitológico” com que o escritor imaginou essas figuras, sob pena de abolirmos “a entrada no reino da compreensão heteronímica”:

É no espaço [dessa carta] que é possível ler e colher a *espessura* e a *densidade* quase palpáveis, não só de cada afloramento heteronímico, como as das relações recíprocas e as de todos com o *centro* aparentemente misterioso de onde surgem. Sem a aceitação voluntária e ingênua dessa narrativa mítica, a possibilidade de apreender e compreender em detalhe o sentido da ruptura que ela celebra, seria aleatória. As “explicações” de Pessoa não nos dizem por que razão Caeiro ou Campos (os poemas) *são o que são, e como são* – o que só o processo concreto do seu surgimento *literário* elucidada – mas descrevem como só um criador o pode fazer, o espaço e a função das concreções poéticas imaginárias que cada um *é*.

(Lourenço, 1981: 30)

Vê-se que, sob tal perspectiva, a “gênese” constitui mais um capítulo da criação poética, e não um dado externo a ela, o que António M. Feijó não deixou de sublinhar em sessão plenária do dia 6 de março de 2014, na abertura do Colóquio Internacional “O Dia Triunfal de Fernando Pessoa”, ao advogar a necessidade antes sistêmica do que factual do nascimento dos heterônimos na forma como se apresenta na Carta.

Mas em que consiste, enfim, o Dia Triunfal? Não parece ser esta uma pergunta ingênua, tampouco de resposta inequívoca; caso contrário, qual o sentido de se organizar todo um colóquio, e agora um caderno temático, em torno do problema?

Uma vez que tenhamos em vista apenas a Carta (recorde-se que o Dia Triunfal é também narrado nas “Notas para a recordação do meu mestre Caeiro”, atribuídas a Álvaro de Campos), faz-se necessário não confundir tal questionamento com outro, a propósito da existência verídica deste dia, sujeita a comprovação, relativização ou mesmo desmascaramento com base em vestígios materiais de escritura, assimiláveis por meio de documentos presentes no arquivo do

escritor³⁵. Colocada desta forma, a questão talvez nos obrigasse a modificar o tempo verbal da indagação que abre o parágrafo anterior: em que *teria consistido*, enfim, o Dia Triunfal?

Essa distinção talvez soe excessiva, mas é útil para que se demarque com clareza a perspectiva adotada neste artigo: não está em causa a pressuposição de que o Dia Triunfal tenha ou não existido de alguma forma, tampouco especular em que medida Pessoa possa tê-lo criado em sua imaginação; concebe-se tal dia, pois, enquanto componente de um relato, e não como indício de qualquer espécie de evento que preexistia ao narrado.

O que Ildefonso-Manuel Gil e Jacinto do Prado Coelho assimilaram, afinal, como contradição, ou mesmo confusão, entre termos opostos, aqui se propõe ler pelo viés da confluência, da conjunção³⁶. Antes, porém, detenhamo-nos brevemente em dois pontos a serem mantidos no horizonte ao analisarmos mais de perto alguns aspectos da Carta.

O primeiro deles diz respeito à natureza da criação artística: inspiração ou técnica? Pulsão ou cálculo? Prescrição ou desejo? Seja qual for a terminologia empregada, o pensamento ocidental continuamente transitou entre esses extremos, da invocação à Musa ao pretense cerebralismo absoluto. Dentre as tantas existentes, podem-se destacar duas referências que ilustrem quão pouco há de dicotômico no problema: de um lado, o culto ao gênio “titânico” desenvolvido no *Sturm und Drang*, movimento pré-romântico alemão; de outro, “A filosofia da composição”, em que Edgar Allan Poe expõe a “matemática” da elaboração de “O Corvo”.

A lembrança a estes dois momentos não é gratuita, especialmente do segundo, uma vez que Pessoa não apenas traduziu o poema como também se manifestou a propósito do texto que a ele se liga, qualificando-o como “auto-ilusão” (Pessoa, 2000: 109). De fato, já a estética da genialidade criadora postulada no *Sturm und Drang* constituía recurso para mascarar o esforço e o labor mobilizados na criação, de modo a permitir que a obra de arte surgisse *como se* fosse um produto puro da natureza, conforme Schiller reconhecera em 1793: “O produto estético pode e mesmo deve estar em correspondência com as regras, mas deve parecer isento delas” (*apud* Grésillon, 2007: 271).

³⁵ A este respeito, veja-se a seguinte ponderação feita por Jerónimo Pizarro: “Pessoa wrote a famous letter about the genesis of his heteronyms (dated January 13, 1935), but he also left his papers, maybe with the intention of allowing us to make a deeper and more suspicious reading of his narrative on the genesis (...)” (2012: 121). Em outras palavras: se Pessoa narra, com “relevo mitológico”, o Dia Triunfal, também nos lega documentos que acrescem outras perspectivas ao relato. Eis mais uma faceta do problema do paradoxo, já referido: desdobrá-lo não implica resolvê-lo, na medida em que este jogo de desvelamentos e indeterminações está previsto pela própria dinâmica da obra pessoana.

³⁶ Tal combinação entre o voluntário e o inconsciente na forma como Pessoa descreve seu próprio processo de criação literária foi sugerida, de passagem, já por Casais Monteiro (1985: 240). Mais recentemente, Abel Barros Baptista a retomou, em outros termos, ao formular “uma origem fendida para a heteronímia: a da brincadeira e a do êxtase, a do poeta brincalhão que fabrica e a do poeta inspirado que veicula (...)” (2010: 39).

Quanto a “A filosofia da composição”, nas palavras de Almuth Grésillon “uma ficção de gênese trazendo todas as marcas da invenção *a posteriori*” (2007: 132), marcou época por constituir uma severa recusa à ideia de criação como fruto unívoco da inspiração – “sutil frenesi” ou “intuição extática”, nas palavras de Poe –, propondo uma visão da atividade literária atenta à “precisão e a sequência rígida de um problema matemático”. Esta proposta deliberadamente passa ao largo das noções de acaso e imponderável, envolvidos, em maior ou menor medida, no processo de criação: “Deixemos de parte, por ser sem importância para o poema *per se*, a circunstância, ou digamos, a necessidade que, em primeiro lugar, deu origem à intenção de compor *um* poema (...)” (Poe, 2000: 38-9).

Ao escamotear a motivação – aquilo que é fruto do impulso circunstancial –, Poe não deixa de apontar para a dupla natureza da ação criadora: não apenas inspiração, não apenas técnica; nem só pulsão, nem só cálculo, mas sim uma confluência de ambos: longe de se repelirem, é da tensão entre eles que advém a criação artística.

O segundo ponto refere-se ao estatuto do discurso epistolar. Em princípio, uma carta não existe para si, pressupondo um outro de quem se espera não apenas a leitura do que se escreveu como também uma resposta. Não é difícil, pois, imaginá-la como elo de uma cadeia que envolve mais de um sujeito e, claro, outras cartas. Contudo, o fato de estar inserida em um conjunto não impede que seja lida de forma isolada:

Cada fragmento, isto é, cada carta funciona independentemente do conjunto – sendo delimitada, de sua natureza, por um cabeçalho, mais ou menos formalizado, e por uma assinatura final. À maneira de um poema de um livro de versos, ela existe por si e completa em si, como um todo significante, sem perder, por isso, o seu vínculo a um todo maior, sem deixar de representar um momento especial no *continuum* da relação epistolar.

(Silva, 2004: 12)

Indispensável meio de comunicação por séculos, uma carta não se restringe à função comunicativa imediata quando integra a correspondência de escritores, podendo ser concebida como espaço em que o remetente, por vezes, deposita a história de seu processo criativo e atua, assim, como leitor de si próprio. É o que, em 1962, considerou Hans Magnus Enzensberger, acrescentando, porém, alguns questionamentos: “Essa memória do processo, somente o autor pode possuir. Mas ele a possui realmente? Sua memória não é enganadora? Não está excluída a hipótese de o autor criar a gênese somente *a posteriori* e até mesmo, sem saber, de inventar uma gênese para determinado poema” (*apud* Grésillon, 2007: 132).

Coloca-se, aqui, o problema da memória enquanto ficção. Durante o século XX, aliás, não poucos escritores destacaram não apenas o que há de precário no processo rememorativo, como também a narratividade que lhe é intrínseca, o que Pessoa explora na seguinte passagem do *Livro do desassossegado*:

Encontrei hoje em ruas, separadamente, dois amigos meus que se haviam zangado um com o outro. Cada um me contou a narrativa de por que se haviam zangado. Cada um me disse a verdade. Cada um me contou as suas razões. Ambos tinham razão. Ambos tinham toda a razão. Não era um que via uma coisa e outro outra, ou que um via um lado das coisas e outro um lado diferente. Não: cada um via as coisas exatamente como se haviam passado, cada um as via com um critério idêntico ao do outro, mas cada um via uma coisa diferente, e cada um, portanto, tinha razão. || Fiquei confuso desta dupla existência da verdade.

(Pessoa, 2012: 214-15)

Essa “dupla existência da verdade” nos ajuda a perceber que o discurso da memória não coincide com a realidade da escrita, mesmo que procure se reportar a esta. De qualquer modo, uma carta, em tese, por ser documento privado, deveria apresentar uma perspectiva aparentemente mais *verdadeira*, por encontrar-se livre dos olhos de uma plateia mais ampla. Particularmente na correspondência de um escritor, entretanto, os limites entre público e privado não possuem contornos tão definidos quanto se pode pensar: a quem ele destina sua carta? Este questionamento, a princípio inócuo, destaca a indeterminação mobilizada na relação epistolar. Ora, na mesma medida em que convém não confundir o *eu* do poema com o *eu* do poeta, é preciso firmar alguma distinção entre quem escreve uma carta e quem efetivamente a remete; entre quem primeiro a recebe e quem de fato ocupa a posição de destinatário³⁷.

No que se refere à Carta, ainda que o destinatário imediato seja Adolfo Casais Monteiro, o *post-scriptum* deixa claro que Pessoa se dirige a este enquanto sujeito individualizado, mas também aos demais “camaradas” da *Presença*, como meio de acesso a um público mais amplo, garantindo o que julgava ser uma adequada recepção e interpretação de sua obra.

Vejamos, afinal, como esses problemas se configuram na Carta.

É interessante notar a posição que Pessoa assume diante de Casais Monteiro logo no início, começando por “pedir-lhe desculpa de lhe escrever neste papel de cópia” e, logo a seguir, completar que “mais vale, creio, o mau papel que o adiamento” (Pessoa, 1999: 337). Esta postura, na aparência inferiorizada, é acompanhada, neste momento introdutório, pelo elogio das

³⁷ Mathijsen (2012) analisa de forma mais detalhada essa fluidez entre público e privado na esfera da correspondência, abordando o problema não apenas em cartas produzidas por artistas e escritores, como é o caso desta que Pessoa remete a Casais Monteiro, mas também naquelas que não possuem valor estético ou que não mirem diretamente a publicação futura.

faculdades intelectuais do destinatário: “(...) conheço já suficientemente a sua independência mental, que, se me é permitido dizê-lo, muito aprovo e louvo. Nunca me propus ser Mestre ou Chefe – Mestre, porque não sei ensinar, nem sei se teria que ensinar; Chefe, porque nem sei estrelar ovos” (*ibid.*).

A essa digressão, em que Pessoa associa de modo espirituoso o sinônimo de Mestre, “Chefe”, ao *chef* de cozinha – no caso, incapaz sequer de estrelar ovos –, segue-se outra, na qual expõe de forma mais explícita sua admiração pelo intelecto de Casais Monteiro. Trata-se do momento no qual afirma “absoluta concordância” em relação à opinião do crítico de que não foi feliz sua estreia literária “com um livro da natureza de *Mensagem*” (*ibid.*: 338). O curioso é que, ao expor as razões de publicação e, portanto, explicando a motivação do “erro”, Pessoa não demora a *concordar discordando* da opinião do jovem crítico: “Concordo consigo, disse, em que não foi feliz a estreia, que de mim mesmo fiz, com a publicação de *Mensagem*. Mas concordo com os factos que foi a melhor estreia que eu poderia fazer” (*ibid.*).

No mesmo parágrafo, o poeta explica que privilegiar uma faceta não suficientemente manifestada em colaborações em revistas,

Coincidiu, sem que eu o planeasse ou premeditasse (sou incapaz de premeditação prática), com um dos momentos críticos (no sentido original da palavra) de remodelação do subconsciente nacional. O que fiz por acaso e se completou por conversa, fora exactamente talhado, com Esquadria e Compasso, pelo Grande Arquitecto.

(*ibid.*: 339)

Nesta passagem – antecedente a uma interrupção no fluxo testemunhal que colocará fim ao instante introdutório da Carta –, Pessoa justapõe termos que chamam a atenção ora para a voluntariedade, ora para a não voluntariedade da criação: “coincidir” e “premeditar”. Por certo, será essa a tônica do texto, no qual pululam termos como “aparecido”, “tratei logo de descobrir”, “instintiva”, “arranquei”, “ocorreu-me”, “ajuste”, “criei”, “surgiu-me” etc. O relato, por conseguinte, é vincado por uma forte e constante tensão entre esses opostos.

O trecho citado ainda apresenta especial interesse em vista de mais dois aspectos: em primeiro lugar, porque associa a ideia de “acaso” ao “Grande Arquitecto”, quem “talhou” de maneira *exata*, com “Esquadria e Compasso”, as condições para o aparecimento de *Mensagem* – ou seja: a coexistência do “Grande Arquitecto” com o “acaso”, a Fortuna, coloca num mesmo plano o cristianismo gnóstico e o imaginário pagão, provocando uma tensão que outra vez nos remete à

ideia de paradoxo; em segundo, porque essa última digressão prepara o próximo movimento do texto, iniciado no parágrafo seguinte:

(Interrompo. Não estou doido nem bêbado. Estou, porém, escrevendo directamente, tão depressa quanto a máquina mo permite, e vou-me servindo das expressões que me ocorrem, sem olhar a que literatura haja nelas. Suponha – e fará bem em supor, porque é verdade – que estou simplesmente falando consigo.)

(*ibid.*)

Aqui, Pessoa não apenas reclama plena sinceridade a seu testemunho, recuperando a supostamente desenfreada prática da escrita – o que não lhe “permite olhar a que literatura haja nela” – como também quase que impõe condições de entendimento da Carta a seu interlocutor, ao pedir-lhe que a tome por conversa, simplesmente porque se trata da “verdade”. Assim, com aparente displicência e muito senso retórico, como que dispõe as *regras do jogo* e somente então passa à enumeração das questões de que deve dar conta, levantadas por Casais Monteiro em carta anterior.

O primeiro tópico, referente ao plano futuro de publicação de suas obras, merece destaque por sugerir um Pessoa desejoso de receber o já então cobiçado Prêmio Nobel de Literatura, mas sem demonstrá-lo explicitamente. Discorrendo a respeito d’*O Banqueiro Anarquista*, revela intenção de traduzi-lo para o inglês e publicá-lo na Inglaterra, tão logo esteja concluído: “Tal qual deve ficar, tem probabilidades europeias. (Não tome esta frase no sentido de Prémio Nobel imanente.)” (*ibid.*).

A menção a *O Banqueiro Anarquista* não é aleatória. A pergunta de Casais Monteiro, logo Pessoa recorda, referia-se primordialmente ao plano de publicação de suas próximas obras de poesia, e não prosa – mais especificamente um “tal grande volume dos poemas pequenos do Fernando Pessoa ele-mesmo” (*ibid.*). A respeito deste, esclarece intenção de publicá-lo em fins do ano corrente de 1935. Quanto aos heterônimos Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, declara: “Nada disso poderei fazer, no sentido de publicar, excepto quando (...) me for dado o Prémio Nobel (...) Pensar, meu querido Casais Monteiro, que todos estes têm que ser, na prática da publicação, preteridos pelo Fernando Pessoa, impuro e simples!” (*ibid.*: 340).

A passagem acima revela um cenário habilmente forjado por Pessoa: a produção poética dos três grandes heterônimos só será posta a lume quando lhe for concedido o Nobel pelo conjunto da obra reunida em livro, então composta somente por *Mensagem* (1934), *O Banqueiro Anarquista* e o “tal grande volume dos poemas pequenos do Fernando Pessoa ele-mesmo”, isto é: as obras de maior vulto, aquelas em que pôs “todo o meu poder de despersonalização

dramática”, “toda a minha disciplina mental”, “toda a emoção que não dou nem a mim nem à vida” – são expressões com que caracteriza os três heterônimos nesta mesma passagem da Carta –, a parte mais substancial de sua obra, enfim, apareceria somente quando da premiação máxima à faceta “impura e simples” de um escritor genial, isto é, às suas ditas obras menores...

Na sequência, Pessoa passa a narrar, finalmente, a gênese heteronímica, relato que começa a se esboçar por vias psicanalíticas, uma vez que alega estar a origem mental dos heterônimos em sua “tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação” (*ibid.*). Explicada a tal origem “orgânica”, passa à história direta de seus heterônimos. Conduzindo seu interlocutor à saudosa infância do poeta, Pessoa envolve-o em outra digressão, no sentido não de explicar, afinal, a origem dos três grandes heterônimos, senão de “um certo Chevalier de Pas dos meus seis anos” (*ibid.*: 341).

Uma nova interrupção do fluxo testemunhal, novamente entre parênteses, promete introduzir a aguardada gênese dos três grandes heterônimos:

(Em eu começando a falar – e escrever à máquina é para mim falar –, custa-me a encontrar o travão. Basta de maçada para si, Casais Monteiro! Vou entrar na gênese dos meus heterônimos literários, que é, afinal, o que V. quer saber. Em todo o caso, o que vai dito acima dá-lhe a história da mãe que os deu à luz.)

(*ibid.*: 342)

A insistência em pôr em destaque o escrever diretamente à máquina, de forma corrente, denuncia a profunda intencionalidade da Carta, que se quer dar a conhecer como isenta de quaisquer artifícios. Mas se pensarmos que fazer literatura é propositadamente provocar determinados efeitos sobre o leitor, não terá sido outra coisa o que Pessoa trama no trecho há pouco citado: este “basta de maçada” anuncia ao leitor o clímax de um texto que, baseado em idas e vindas, norteou-se pelo crescer de expectativas que demoravam a se concretizar.

O relato da gênese, pois, encarna o dilema da criação artística discutido no princípio deste artigo: tensão entre pulsão e cálculo, prescrição e desejo. Repleta de movimentos que aludem a *possessão* e *retomada de consciência*, a narrativa de Pessoa procura não apenas produzir a impressão de que descortina o nascimento dos heterônimos diante dos olhos de seu interlocutor (o que Eduardo Lourenço referiu, em passagem já citada, como a “*espessura* e a *densidade* quase palpáveis” resultantes do relato), como também parece ter a intenção de simular, no presente da escrita, um novo estado de elaboração e pulsão, semelhante ao que Pessoa alega ter-lhe ocorrido no Dia Triunfal, quando, ao se encaminhar para a conclusão, enuncia: “Se há porém qualquer ponto em

que precisa de um esclarecimento mais lúcido – estou escrevendo depressa, e quando escrevo depressa não sou muito lúcido –, diga, que de bom grado lho darei” (*ibid.*: 344).

Assim, enquanto configuração da realidade, o relato que se faz na Carta não pode significar outra coisa senão uma reconfiguração desta mesma realidade. O que se nos apresenta, portanto, é a ficção desta realidade e não a própria – inacessível ao próprio poeta, que dela só pode dispor no espaço mental, não isento, conforme se procurou indicar, de dimensão ficcional. Por outro lado, pode-se ir mais longe e afirmar mesmo que

(...) Não há mundo real que seja o exterior da arte. (...) Não há real em si, mas configurações daquilo que é dado como nosso real, como o objeto de nossas percepções, de nossos pensamentos e de nossas intervenções. O real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível. É a ficção dominante, a ficção consensual, que nega seu caráter de ficção fazendo-se passar por realidade e traçando uma divisão simples entre o domínio desse real e o das representações e aparências (...)

(Rancière, 2012: 74)

Uma vez que noções como as de “real” e “verdadeiro”, mais do que fluidas, têm sido concebidas de modo distinto em diferentes épocas e culturas, a abordagem da Carta que aqui se propôs mirou sobretudo a produção por ela de um *efeito de verdade*, procurando acentuar os mecanismos de persuasão e de construção ficcional com que Pessoa nos enreda: a Casais Monteiro, seu interlocutor imediato; aos companheiros deste na *Presença*, aos quais, no final da Carta, Pessoa autoriza a leitura do texto; e, finalmente, a nós, leitores vindouros. Estamos, pois, diante de uma tentativa muito engenhosa de trazer à luz a ficção deste mundo que, para fazer uso de conhecida imagem de Calderón, não passa de um grande teatro.

Referências:

- Athena. Revista de Arte* (1983), Direcção de Fernando Pessoa e Ruy Vaz, Volumes I a V, Outubro de 1924 a Fevereiro de 1925, Edição facsimilada, Lisboa, Contexto.
- BAPTISTA, Abel Barros (2010) “De espécie complicada”, *De espécie complicada: ensaios de crítica literária*, Coimbra, Angelus Novus [2008].
- COELHO, Jacinto do Prado (1973) *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, 4.^a ed, Lisboa, Verbo [1949].
- GIL, Ildefonso-Manuel (1948) “La poesía de Fernando Pessoa”, *Ensayos sobre poesía portuguesa*, Zaragoza, Heraldo de Aragón.

- GRÉSILLON, Almuth (2007) *Elementos de Crítica Genética: ler os manuscritos modernos*, tradução de Cristina C. V. Bick, Letícia Colbachini, Simone N. Reis, Vincent Leclerq, supervisão de Patrícia C. R. Reuillard, Porto Alegre, Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul [1994].
- LOURENÇO, Eduardo (1981) *Fernando Pessoa Revisitado: leitura estruturante do drama em gente*, 2.^a ed, Lisboa, Moraes Editores [1973].
- MATHIJSEN, Marita (2012) “Letters as Mediators between Private and Public Space”, *Variants 8, Private: do (not) enter. Personal Writings and Textual Scholarship*, edição de João Dionísio.
- MONTEIRO, Adolfo Casais (1985) *A Poesia de Fernando Pessoa*, 2.^a ed, organização de José Blanco, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda [1958].
- ____ (2008) *Cartas em Família: correspondência entre o escritor e seus pais: 1929-1943*, prefácio de Carlos Leone, seleção e notas de João Paulo Monteiro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PESSOA, Fernando (1968) *Textos Filosóficos. Volume I*, estabelecidos e prefaciados por António de Pina Coelho, Lisboa, Ática.
- ____ (1999) *Correspondência: 1923-1935*, edição de Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.
- ____ (2000) *Heróstrato e a Busca da Imortalidade*, edição de Richard Zenith, tradução de Manuela Rocha, Lisboa, Assírio & Alvim.
- ____ (2009) *Sensacionismo e outros ismos*, organização de Jerónimo Pizarro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (2011) *A Demonstração do Indemonstrável*, edição, posfácio e notas de Jorge Uribe, tradução de Pedro Sepúlveda, Lisboa, Babel.
- ____ (2012) *Livro do Desassossego*, 3.^a ed, organização de Richard Zenith, São Paulo, Companhia das Letras.
- PIZARRO, Jerónimo (2012) “Pessoa’s Notebooks: Windows to Crowded Streets”, *Variants 8, Private: do (not) enter. Personal Writings and Textual Scholarship*, edição de João Dionísio: 113-134.
- POE, Edgar Allan (2000) “A filosofia da composição”, “O Corvo” e suas traduções, 2.^a ed, tradução de Milton Amado, organização de Ivo Barroso, Rio de Janeiro, Lacerda [1846].
- RANCIÈRE, Jacques (2012) *O Espectador Emancipado*, tradução de Ivone C. Benedetti, São Paulo, WMF Martins Fontes [2008].
- SILVA, Manuela Parreira da (2004) *Realidade e Ficção: para uma biografia epistolar de Fernando Pessoa*, Lisboa, Assírio & Alvim.