O BICHO-PAPÃO

Nuno Amado
Universidade de Lisboa

Resumo

A 24 de Março de 1928, Fernando Pessoa envia um telegrama, com assinatura de Álvaro de Campos, a José Régio a felicitá-lo pelo poema "O Papão", publicado uma semana antes no número 10 da revista *presença*. O poema não terá gerado em Fernando Pessoa apenas o entusiasmo de que o telegrama parece dar prova. Mais do que isso, serviu de estímulo a uma intensificação da produção poética de Álvaro de Campos, flagrante no mês de Abril de 1928, e reavivou uma preocupação metafísica antiga, característica do *Fausto* e agora deslocada para os interesses do heterónimo. A consequência directa, e mais óbvia, de tudo isto é a redacção, umas semanas mais tarde, a 12 de Abril, do poema "Demogorgon". Neste artigo, defendo que esse poema deve ser lido em estrita contiguidade com outros dois poemas de Álvaro de Campos, datados de 14 e 15 de Abril de 1928, e que é nesse conjunto de três poemas, mais do que simplesmente no primeiro, que a influência do poema de Régio na poesia de Campos verdadeiramente se regista. É nesse conjunto também que Campos regressa à ideia muito curiosa, à qual já por várias vezes tentara dar expressão, sempre sem sucesso: a ideia de que a morte, mais do que o ponto final de um percurso de vida, constitui um regresso ao seu ponto de partida.

Palavras-Chave: Régio, Campos, Caeiro, Fausto, Papão, Demogorgon.

Abstract

On 24 March 1928, Fernando Pessoa sent a telegram (signed as Álvaro de Campos) to José Régio, congratulating him on the poem *O Papão* ("The Bogeyman"), published a week earlier in issue 10 of the magazine *presença*. The poem seems to have sparked in Pessoa more than just the enthusiasm that the telegram suggests. It actually served as a stimulus for an outburst in Álvaro de Campos's poetic output, which became particularly evident in April 1928, and it revived an old metaphysical concern, typical of Pessoa's *Faust* and now redirected to the

heteronym's interests. The most direct and obvious consequence of all this was the composition, a few weeks later, on 12 April, of the poem "Demogorgon". In this article, I argue that this poem should be read in close continuity with two other poems by Álvaro de Campos, dated the 14 and 15 April 1928.I It is in this set of three poems, rather than in the first one alone, that the influence of Régio's poem on Campos's poetry truly manifests itself. It is also in these three poems that Campos returns to a very curious idea, one that he had already tried several times to express, but always unsuccessfully, the idea that death, rather than being the final point of a life's journey, constitutes a return to its point of origin.

Keywords: Régio, Campos, Caeiro, Fausto, Bogeyman, Demogorgon.

CC BY

Mais ou menos um século depois das guerras civis que precederam a queda da República romana, o poeta latino Lucano compôs um poema épico (entre 60 d.C. e 65 d.C.) sobre esses acontecimentos transformadores. A dada altura do livro VI de *De bello ciuili*, é invocada uma temível entidade, capaz de encarar a Górgona, castigar a Erínia e sacudir a terra, entre outras coisas igualmente dignas de respeito.[58] Essa entidade, porém, não é identificada por um nome. Uma das hipóteses contempladas pelos comentadores de Lucano[59] é a de que se trata da mesma figura amedrontadora, senhora dos três mundos, que é invocada pelo profeta Tirésias, três décadas mais tarde (entre 90 e 92 d.C.), no livro IV da *Tebaida*, do poeta Estácio.[60] O nome que, na *Tebaida*, não é dito haveria de ser revelado cerca de trezentos anos mais tarde, por um comentador de Estácio chamado Lactâncio Plácido (c. 350–400): Demogorgon.

Quem assim nomeou a divindade não terá sido, na verdade, Lactâncio Plácido, mas os intérpretes dos seus manuscritos. A palavra grega aqui em causa (*δημογοργόν*) não aparece em nenhum dos manuscritos do texto de Lactâncio Plácido que nos chegaram. Nos exemplares sobreviventes, o que se lê é "*demoirgon*" (*δημοιργόν*).[61] A existência desta variante faz supor duas coisas: 1) que a palavra "demogorgon" (*δημογοργόν*) é uma corruptela, tendo sido transfigurada por um qualquer copista a partir de cujo manuscrito, entretanto desaparecido, o termo depois se popularizou; e 2) que a palavra realmente usada por Lactâncio Plácido, antes de corrompida, talvez fosse, na verdade, "*demiourgon*" (*δημιουργόν*), o acusativo de "*demiourgos*" (**δημιουργός**). Eis então, refeito do engano, o texto do comentador de Estácio

[58] "(…) Obedeceis ou / Será preciso invocar aquele que, sempre que é chamado, a terra / Treme sacudida, aquele que vê a Górgona descoberta e que / Castiga a Erínia tremente com as suas vergastas, / Que detém o Tártaro que não é visto por nós, para quem / Vós sois os deuses supernos, e que jura falso sobre as águas do Estige?" (Lucano, 2020: 184). A passagem, no original, é a seguinte: "paretis, an ille / conpellandus erit, quo munquam terra vocato / non concussa tremit, qui Gorgona cernit apertam / verberibusque suis trepidam castigat Erinyn, / indespecta tenet vobis qui Tartara, cuius / vos estis superi, Stygias que peierat undas? (*Bel.Civ.*, VI.744–749).

[59] cf. Lucano 1967: 216.

[60] "I know the name whose knowing and whose speaking ye so dread, even Hecate I can confound, feared I not thee, O Thymbraean, and the high lord of the triple world, who may not be known. Him — but I am silent; peaceful old age forbids." (Estácio, 1967: 545). A passagem, no original, é a seguinte: "Novimus et quidquid dici noscique timetis, / et turbare Hecaten, ni te, Thymbraee, vererer / et triplicis mundi summum, quem scire nefastum. / illum — sed taceo: prohibet tranquilla senectus." (*Theb.* IV.514–517).

[61] cf. Solomon 2012: 44.

ISSN 2183-4075

tal como actualmente se supõe que fosse: "dicit deum δημιουργόν, cuius scire non licet nomem" [Ele está a falar do deus Demiurgo, cujo nome não se pode saber] (Placidus, 1997: 293).[62]

Para Lactâncio Plácido, a criatura inominável invocada por Estácio (e com certeza por Lucano) não era senão, portanto, o criador de todas as coisas a que Platão alude no *Timeu*.[63] A explicação é simples, mas chegou tarde de mais. O erro prevaleceu e instituiu-se. Petrificado no imaginário colectivo como epítome do Mal, o Demogorgon surgirá amiúde para caracterizar uma experiência de terror. É o que acontece, por exemplo, no capítulo 38 de *Moby Dick*, de Herman Melville, quando o primeiro imediato do Pequod, um homem chamado Starbuck, estabelece uma analogia entre o Demogorgon e a baleia branca a que é dada caça no romance: "The white whale is their [the crew] demigorgon" (Melville, 1986: 267).

[62] Ao discutir a presença da divindade na genealogia divina apresentada por Boccaccio em *Genealogia Deorum Gentilium*, Rudolf Pfeiffer apresenta uma breve versão desta história*:* "Demogorgon, however, is no relative of the recently discovered formidable Hurrian god Kumarbi who may have some relation to Hesiod's Kronos, but a ghostword which owes its existence to a slip of the pen. In Boccaccio's source, the scholia on Stat. *Theb.* IV 516 (the so-called Lactantius Placidus), a medieval scribe corrupted 'demiurgon' to 'demogorgon'" (Pfeiffer, 1976: 21–22). C. S. Lewis defende a mesma hipótese, embora mencione outras variantes da palavra: "Lactantius in his commentary on the *Thebaid* says that Statius 'means δημιουργόν, the god whose name it is unlawful to know". This is plain sailing: the demiurge (workman) being the Creator in the *Timaeus*. But there are two variants in the manuscripts; one is *demogorgona*, the other *demogorgon*. From the latter of these corruptions later ages evolved a completely new deity, Demogorgon, who was to enjoy a distinguished literary career in Boccaccio's *Genealogy of the Gods*, in Spenser, in Milton, and in Shelley. This is perhaps the only time a scribal blunder underwent an apotheosis" (Lewis, 1964: 39–40). Esta hipótese, de resto, foi popularizada por Jean Seznec, para quem o Demogorgon não é senão "um erro gramatical que se tornou um deus" (Seznec, 1953: 222). A hipótese do descuido do copista, contudo, não convence Jon Solomon. Como observa em "Boccaccio and the Ineffable, Aniconic God Demogorgon", o primeiro autor a apontar para as semelhanças entre as palavras *demogorgon e demiourgos* foi Lilio Gregorio Giraldi, em 1548. A hipótese de Solomon é a de que essas semelhanças não eram estranhas, também, ao copista responsável pela transfiguração da palavra, que, longe de ter cometido um erro de transcrição, teria estabelecido, isso sim, uma associação entre o Demiurgo platónico, uma divindade inerentemente obscura, e uma outra criatura mitológica, essa sim conhecida por inspirar terror, que aliás surge na passagem do texto de Lucano em apreço: a Górgona. Veja-se o argumento de Jon Solomon: "Even if the name Demogorgon did originate with a 'slip of the pen,' the suspicion that the culprit had in the back of his mind Lucan's phrase *qui Gorgona cernit apertam* ['who looks openly at the Gorgon'] seems quite likely. Considering the number of times Demogorgon appears even in our scattered witnesses, and considering how many variations there were to his name, I would like to think it more likely that one of our unidentified scribes consciously made the association between the inherently obscure divinity, the Platonic demiourgos (to be discussed presently), and the well known mythological monster to create the neologism which eventually became the standardized name for this previously named spirit" (Solomon, 2012: 48). Seja como for, parece ser consensual, actualmente, que a palavra usada por Lactâncio Plácido para nomear a criatura invocada por Estácio não era "demogorgon" (*δημογοργόν*), mas sim "*demiourgon*" (*δημιουργόν*).

[63] A passagem em causa é a seguinte: "Assim, pois, sempre que o demiurgo [*demiourgos*], olhando para as coisas que são idênticas, das quais se serve na sua qualidade de paradigmas, produz a forma e a potência dessas coisas, tudo aquilo que completa deste modo é necessariamente belo; em contrapartida, se olhasse para o que se gera, servindo-se disso como paradigma gerador, já não completaria coisas belas" (*Tim.* 28a).

ISSN 2183-4075

Giovanni Boccaccio, o responsável por importar o erro dos intérpretes de Lactâncio Plácido para a cultura europeia moderna,[64] sugere na sua *Genealogia dos Deuses Gentílicos* (1360) que o Demogorgon é uma divindade primordial, da qual todos os outros deuses provêm:

> Those who make the earth the mother of all things, as Theodontius holds, prefer to name the divine mind intermingled with it Demogorgon. But I think that he was certainly the father and beginning of all the pagan gods. I have found no one, according to the poetic fictions, to be his father, and in my reading I have found him to appear as not only the father of Ether but as his grandfather as well, and of many other of the gods, from whom were born the others mentioned above. (Boccaccio, 2011: 30–31).[65]

Duzentos anos mais tarde, no quarto livro de *The Faerie Queen* (1590), de Edmund Spenser, essa primordialidade adquire residência: o Demogorgon habita agora as profundezas de um abismo escuro e terrível:

> Therefore desirous th'end of all their dayes
> To know, and them t'enlarge with long extent,
> By wondrous skill, and many hidden wayes,
> To the three fatal sisters house she went.
> Farre under ground from tract of living went,
> Downe in the bottome of the deepe *Abysse*,
> Where *Demogorgon* in dull darknesse pent,
> Farre from the view of Gods and heavens blis,
> The hideous Chaos keeps, their dreadfull dwelling is. (*Faer.Q.*, IV.ii.47)

[64] De acordo com o mesmo Jean Seznec, Boccaccio terá herdado a ideia do Demogorgon de Teodôncio, um filósofo de quem pouco se sabe e cuja obra se perdeu, e que esse Teodôncio, por sua vez, a teria herdado de um autor bizantino (Seznec, 1953: 222). Tal herança remontará, decerto, à tradição de leitura formada pelos intérpretes de Lactâncio Plácido, que o próprio Boccaccio reconhece como fonte: "Lactantius, a distinguished and learned man writing about Statius, says that this god, about whom two poets speak without expressing his name, is certainly the great Demogorgon and the first of the pagan gods. And we, too, can rightly assume this if we choose to value what it says in the texts of the poems. [Hunc, de quo duo poete loquuntur nomine no expresso, Lactantius insignis homo doctusque super Statium scribens liquido dicit esse Demogorgonem summum primumque deorum gentilium. Et nos etiam satis sumere possumus, si verba carminum ponderare velimus]" (*Gen. Deor.* I.3.8).

[65] A passagem, no original em latim, é a seguinte: "Qui autem terram rerum omnium productricem voluere, ut Theodontius dicit, inmixtam illi divinam mentem Demogorgonem nuncupavere. Quem profecto ego deorum gentilium omnium patrem principiumque existimo, cum neminem illi secundum poeticas fictiones patrem fuisse compererim, et cum Etheris non tantum patrem, sed avum extitisse legerim, et deorum aliorum pluirum, ex quibus hi orti sunt, de quibus supra mentio facta est" (*Gen. Deor.* I.2.14).

ISSN 2183-4075

Em *The Tragical History of Doctor Faustus*, uma peça escrita por Christopher Marlowe entre 1589 e 1592, coeva portanto do poema de Spenser, a residência parece ser a mesma, dado que a figura aparece como uma das divindades infernais a quem Fausto pede ajuda no momento de conjurar Mefistófeles: "Oh, Lúcifer, Príncipe do Oriente, Belzebu, monarca do ardente Inferno, e Demogorgon, nós vos rogamos para que Mefistófeles surja e se manifeste." (Marlowe, 1987: 151).[66]

Em Milton, porém, a ideia ganha outros contornos. Na primeira de sete *Prolusões*, um exercício académico dos tempos de juventude do poeta em Cambridge (entre 1625 e 1632), o Demogorgon é novamente, como em Boccaccio, uma espécie de antepassado de todos os deuses pagãos, que Milton aliás supõe equivalente ao Caos primordial: "I find it stated by the most ancient authorities on mythology that Demogorgon, the ancestor of all the gods (whom I suppose to be identical with the Chaos of the ancients), was the father of Earth, among his many children" (Milton, 2013: 25). Anos mais tarde, no segundo livro do *Paraíso Perdido* (1667), essa equivalência é desfeita, passando o Demogorgon para uma posição subalterna, parte do séquito do Caos, a par do Rumor, do Acaso, do Tumulto, da Confusão e da Discórdia:

> (…) when straight behold the throne
> Of Chaos, and his dark pavilion spread
> Wide on the wasteful deep; with him enthroned
> Sat sable-vested Night, eldest of things,
> The consort of his reign; and by them stood
> Orcus and Ades, and the dreaded name
> Of Demogorgon; Rumour next and Chance,
> And Tumult and Confusion embroiled,
> And Discord with a thousand various mouths. (PL II.959.967)

[66] Aproveito a tradução de João Ferreira Duarte e Valdemar Azevedo Ferreira. No original, a imprecação é proferida em latim: "Sint mihi dei Acherontis propitii! Valeat numen triplex / Jehovae! Ignei, aerii, aquatici spiritus salvete! Orientis / princeps Beelzebub, inferni ardentis monarca, et / Demogorgon, propitiamus vos ut appareat et surgat / Mephastophilis. Quid tu moraris? Per Jehovam, / Gehennam, et consecratam aquam quam nunc spargo, / signumque crucis quod nunc facio, et per vota nostra, ipse / nunc surgat nobis dicatus Mephastophilis!" (*Faust.*, I.iii.258–265).

ISSN 2183-4075

Não obstante esta aparente subalternidade, o nome do Demogorgon continua a evocar pavor: "dreaded name". O mesmo se passa em *Prometheus Unbound* (1819), de Percy Bysshe Shelley, poema em que a divindade ganha honras de personagem. Quando, na primeira cena do terceiro acto (III.i.51–58), Júpiter, o deus de todas as coisas vivas, pergunta ao recém-chegado que coisa é, Demogorgon oferece uma resposta lapidar: "Eternity. Demand no direr name." Como se percebe de seguida, a equivalência entre Demogorgon e a noção de eternidade justifica-se na medida em que aparece em cena para destronar Júpiter, como este destronara o seu pai Saturno, e pôr fim ao reinado dos deuses na terra:

Jupiter (…) Awful shape, what art thou? Speak!
Demogorgon Eternity. Demand no direr name.
Descend, and follow me down the abyss.
I am thy child, as thou wert Saturn's child;
Mightier than thee: and we must dwell together
Henceforth in darkness. Lift thy lightnings not.
The tiranny of heaven none may retain,
Or reassure, or hold, succeeding thee:

(Shelley, 2002: 276)

Demogorgon simboliza assim, no poema de Shelley, a escuridão eterna a que os deuses, seja qual for a geração, estão agora destinados. Essa escuridão fora aliás antecipada um pouco antes (II.iv.2–7), quando as Oceânides o encontraram no abismo que lhe servia de residência:

Panthea I see a mighty darkness
Filling the seat of power, and rays of gloom
Dart round, as light from the meridian sun,
Ungazed upon and shapeless; neither limb,
Nor form, nor outline; yet we feel it is
A living Spirit.

(*ibid.*: 266)

Espírito informe e poderosíssimo, capaz de destronar os deuses e os condenar à imaterialidade eterna, o Demogorgon de Shelley assume ainda disposições oraculares.

ISSN 2183-4075

Sempre que instado a revelar os mais profundos mistérios do universo, os seus pronunciamentos são enigmáticos e esquivos. A justificação é apresentada de passagem um pouco mais à frente na mesma cena (II.iv.114–116), quando Demogorgon indica que o abismo não vomita os seus segredos e que as verdades profundas não são convertíveis em imagens: "If the abysm / could vomit forth its secrets. But a voice / is wanting, the deep truth is imageless" (*ibid.*: 269). Dado que o próprio Demogorgon não possui imagem que se veja, como anteriormente referido, é nele que inere a verdade profunda a que este passo se refere. Em Shelley, portanto, o Demogorgon não é apenas uma divindade primordial temível e poderosa, capaz de absorver e condenar ao esquecimento até o mais poderoso dos deuses; é também o lugar da Verdade indizível.[67]

É essa figuração dupla, simultaneamente uma criatura medonha e oracular, que importa ter em mente ao ler o poema "Demogorgon", de Álvaro de Campos (BNP/E3 70-37ˆ), datado de 12 de Abril de 1928:

DEMOGORGON

Na rua cheia de sol vago ha casas paradas e gente que anda.
Uma tristeza cheia de pavor esfria-me.
Presinto um acontecimento do lado de lá das frontarias e dos movimentos.

[67] Parece aliás possível estabelecer uma curiosa relação entre esta figura oracular e a figura do poeta, tal como Shelley a concebe. Se a poesia é "indeed something divine", "at once the centre and circumference of knowledge", "at the same time the root and blossom of all other systems of thought" (Shelley, 2002: 656), e se um poema é "the very image of life expressed in its eternal truth" (*ibid.*: 640), como Shelley argumenta em "A Defense of Poetry", aquilo que compete aos poetas não é senão estabelecer contacto com esse lugar divino de onde procede essa verdade de outro modo indizível. Com efeito, é como reveladora de verdades ocultas, à semelhança de uma lira eólica cuja afinação permite ao sopro divino que por ela passa a transformação em sons melodiosos, que Shelley famosamente entende a voz poética: "poets are the hierophants of an unapprehended inspiration; the mirrors of the gigantic shadows which futurity casts upon the presente; the words which express what they understand not; the trumpets which sing to battle and feel not what they inspire; the influence which is moved not, but moves. Poets are the unackowledged legislators of the world" (*ibid.*: 660). Significa isto, em última análise, que o poeta se constitui como legislador e profeta na justa medida em que estabelece uma relação de sacerdócio com o lugar da inspiração que, em *Prometheus Unbound* (1819), é prefigurado pelo Demogorgon. Como se tornará claro no final deste artigo, a relação privilegiada entre Poeta e Demogorgon, tal como apresentada nesta breve nota a propósito de Shelley, é igualmente operativa no caso do poema de Álvaro de Campos em que me deterei a partir de agora.

ISSN 2183-4075

Não, não, isso não!
Tudo menos saber o que é o Mysterio!
Superficie do Universo, ó Pálpebras Descidas,
Não vos ergaes nunca!
O olhar da Verdade Final não deve poder supportar-se!

Deixae-me viver sem saber nada, e morrer sem ir saber nada!
A razão de haver ser, a razão de haver seres, de haver tudo,
Deve trazer uma loucura maior que os espaços
Entre as almas e entre as estrelas.

Não, não, a verdade não! Deixae-me estas casas e esta gente;
Assim mesmo, sem mais nada, estas casas e esta gente…
Que bafo horrivel e frio me toca em olhos fechados?
Não os quero abrir de viver! Ó Verdade, esquece-te de mim! (Pessoa, 2014: 208)

No poema de Campos, o pavor não decorre de um encontro imediato com qualquer criatura pavorosa. O "bafo horrivel e frio", a única coisa em que o Demogorgon de facto se corporiza neste poema, não equivale senão a um pressentimento. O que Campos pressente, aquilo que o horroriza, é que as coisas não sejam apenas as coisas, que por detrás das casas e das gentes haja mais qualquer coisa, que "do lado de lá das frontarias e dos movimentos" haja um acontecimento qualquer. O Universo a que temos acesso é para Campos um monstro a ressonar (o bafo resulta da sua respiração) cujas "pálpebras descidas", no entanto, se podem abrir a qualquer momento. O Demogorgon é assim a encarnação desse monstro acordado, com o qual não gostaria de dar de caras; equivale à Verdade Final cujo olhar, a meio do poema, imagina insuportável, ou a quem suplica, no final, que o esqueça; é a concretização, por via da nomeação, da ideia abstracta de Mistério. O que é medonho para Campos, levando mais longe a caracterização da figura em Shelley, é a própria predisposição oracular do Demogorgon, então entendido como fonte da Verdade.

Ora, o horror face à possível dissolução da superfície do Universo e o entendimento monstruoso do momento da Revelação da "razão de haver ser, a razão de haver seres, de haver tudo" não é exclusivo deste poema (e não é sequer exclusivo de Campos). Veja-se o

ISSN 2183-4075

seguinte poema não-datado (BNP/E3 71-19[r]): "O que é haver ser, o que é haver seres, o que é haver cousas, / o que é haver vida nas plantas e nas gentes, / e cousas que a gente constroe – / maravilhosa alegria de cousas e de seres – / perante a ignorancia em que estamos de como isto tudo pode ser" (Pessoa, 2014: 355). O sobressalto face à mera existência de qualquer coisa é igualmente apresentado por Campos noutro poema não-datado, mas decerto contemporâneo do anterior (BNP/E3 69-48[r] a 49[r]):

> Ah perante esta unica realidade, que é o mysterio,
> perante esta única realidade terrivel – a de haver uma realidade,
> perante este horrivel ser que é haver ser,
> perante este abysmo de existir um abysmo,
> este abysmo de a existencia de tudo ser um abysmo,
> ser um abysmo por simplesmente ser,
> por poder ser,
> por haver ser!
> – Perante isto tudo como tudo o que os homens fazem,
> tudo o que os homens dizem,
> tudo quanto construem, desfazem ou se construe ou desfaz através d'elles,
> se empequena!
> (…) (*ibid.*: 220)

Aquilo que é verdadeiramente misterioso, para Campos, é a existência, a simples existência de qualquer coisa, como o confirma, obstinada e repetidamente, logo a seguir: "Porque ha qualquer coisa, porque ha qualquer coisa, porque ha qualquer coisa!" (*idem*: 221). Embora nenhum destes dois poemas se encontre datado, é plausível que tenham sido ambos escritos em Abril de 1928, tal como "Demogorgon". Assim é não só porque o pasmo é o mesmo que verificamos em "Demogorgon", mas também porque há uma outra ocorrência do tópico num poema com data de 29 de Abril desse ano (BNP/E3 60-25):[68]

> (…)

[68] Julgo ser esta também a razão que leva Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello (2014) a assumir os dois poemas como datáveis de cerca de 1928 (cf. Pessoa, 2014: 355; Pessoa, 2014: 220).

ISSN 2183-4075

Ah, haver coisas!
Ah, haver seres!
Ah, haver maneira de haver seres,
de haver haver,
de haver como haver haver,
de haver…
Ah, o existir o phenomento abstracto – existir,
haver consciencia e realidade,
o que quer que isto seja…
Como posso eu exprimir o horror que tudo isto me causa?
Como posso eu dizer como é isto para se sentir?
Qual é a alma de haver ser?

Ah, o pavoroso mysterio da existencia da mais pequena coisa
Porque é o pavoroso mysterio de haver qualquer coisa
Porque é o pavoroso mysterio de haver… (*ibid.*: 212–213)

Ora, entre estes poemas de Abril de 1928[69] e a enunciação primitiva e abundante deste mesmo tópico distam cerca de vinte anos. Refiro-me ao poema dramático *Fausto*,[70] de cuja voz antiga Campos se estaria então a apropriar em 1928. Vejam-se os seguintes exemplos(BNP/E3 29-59^{v}; BNP/E3 30A-4^{r}; BNP/E3 29-101^{r}):

No mais simples dos factos é que existe
o horror maior: n'isto: que ha existencia.
Sentir isto, eis o horror que não tem nome! (Pessoa, 2018: 318).

[69] Teresa Rita Lopes faz publicar ainda um quarto poema de feições semelhantes (BNP/E3 64-17^{r}), que Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello não incluem na sua edição: "O horror e o mistério de haver ser, / ser vida, ladearem-me outras vidas, / haver casas e coisas em meu torno — / A mesa a que me encosto, a luz do sol / no livro em que não leio por alheio — / são fantasmas de haver… são ser absurdo / são o mistério inteiro cada coisa. / Haver passado, com gente nele, e outros / presentes, e o futuro imaginado — / tudo me pesa com o mistério dele, / e me apavora. // O que em mim vê tudo isto é o próprio isto!" (Pessoa, 2002: 283). O tópico parece autorizar a aproximar este poema dos restantes, mas a métrica, muito mais regular do que nos outros casos, não. Aliás, o predomínio do decassílabo parece sugerir, pelo contrário, a proximidade com o *Fausto*.

[70] É aliás esse o problema central de Fausto, em torno do qual todas as suas especulações gravitam, como procuro demonstrar no artigo "Fausta Partida" (Amado, 2023).

ISSN 2183-4075

O que é haver haver? Porque é que o que é
é isto que é? Como é que o mundo é mundo? (*ibid.*: 287).

Géla-me a idéa de que a morte seja
o encontrar o mysterio face a face
e conhecel-o. (*ibid.*: 201). [71]

As semelhanças entre estas passagens do *Fausto* e os poemas de Campos são irrecusáveis. O próprio Fausto, de resto, não deixa as semelhanças por mãos alheias (BNP/E3 29-46^{r}):

Do horror do mysterio são talvez
Grosseiros symbolos esses horrendos
Gorgona e Demogorgon fabulosos,
Fatais um pelo aspecto outro no nome.
N'elles se vê a avida anciedade
De dar em concepção, que torturasse
De terror, isso que de vago e extranho,
Atravessando como um arrepio
Do pensamento a solidão, integra
Em luz parcial □ a negra lucidez
Do mysterio supremo. (…) (*ibid.*: 327)

O súbito reaparecimento na poesia de Álvaro de Campos em Abril de 1928 desta preocupação tão faustiana e, mais até do que isso, da exacta retórica com que fora tratada duas décadas antes levanta uma questão: porquê o Fausto nesta altura?[72] A resposta, creio,

[71] Nenhum destes fragmentos se encontra datado, mas é plausível que sejam de cerca de vinte anos antes, de cerca de 1908 ou 1909, o período de maior dedicação ao *Fausto*. É essa a data conjecturada por Carlos Pittella para os dois primeiros fragmentos, assim como para o quarto fragmento que a seguir se transcreve. A excepção é o terceiro, que Pittella sugere ser de 1913 ou 1914.

[72] É importante notar que, não obstante a raridade de textos do *Fausto* datados desta altura, há um fragmento com data de 3 Março de 1928 (BNP/E3 29-41^{r} a 42^{r}). A proximidade temporal entre esse fragmento de Março e os poemas de Abril de Campos não é com certeza um acidente, até porque nesse fragmento Fausto volta a dar expressão à mesma preocupação que Campos depois irá explorar: "(…) a mim a morte / mais como o horror de me tirar o sonho / e dar-me a realidade me apavora, / que como morte. (…)" (Pessoa, 2018: 252). As afinidades entre Fausto e Campos devem ainda ser enquadradas temporalmente, já que o ano de 1928 parece ser particularmente revigorador para o heterónimo. Como propõem Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello, "o período mais fértil de Campos começa em 1928". Embora tivesse reaparecido como poeta em 1923, depois de um período de silêncio de cinco anos praticamente sem versejar, a produção poética de Campos entre 1923 e

ISSN 2183-4075

encontra-se num telegrama de 24 de Março de 1928 assinado e expedido pelo próprio Campos para Coimbra (BNP/E3 114[3]-27[r]):

> josé regio
> rua das flores 37 Coimbra
> ---
> parabens presença dez felicitam absolutamente
> commigo fernando pessoa e ricardo reis não
> mande o papão para o telhado
> alvaro de campos
> ---
> Expede: Alvaro de Campos,
> Rua da Prata, 71, 1º,
> Lisboa. (Pessoa, 2014: 550)

O papão a que a mensagem alude é o título de um poema de José Régio, publicado no número 10 da revista *presença*, a 15 de Março. É esse poema, cujo impacto em Campos a existência deste telegrama parece comprovar, que está na origem da verve fáustica do mês seguinte, a qual se inicia justamente com um poema cujo título, "Demogorgon", podia bem ser a forma grega do bem português bicho-papão.[73]

Em "O Papão", Régio disserta acerca de uma figura espectral que ora se esconde "atrás da porta, erecto e rígido", e o atrasa ao sair de casa, ora levita em seu redor e lhe perturba o dia-a-dia. É quando o poeta regressa a casa ao final do dia, contudo, que o confronto se intensifica e que essa figura se lhe revela em todo o seu esplendor. Leiam-se as quatro estrofes finais:

1927 não é particularmente intensa. Tudo muda no ano de 1928. Como Pizarro e Cardiello explicam, "os cerca de vinte poemas que escreve entre 1923 e 1927 dão lugar a uns setenta redigidos no período de 1928 e 1930" e "a sua produção não abranda depois de 1930" (Pizarro e Cardiello, 2014: 21). Sendo verdade que 1928 é também o ano de "Tabacaria", poema datado de Janeiro desse ano, é possível que haja uma relação entre este incremento de produtividade e as afinidades com o *Fausto*.

[73] Entre a publicação do poema de Régio, a 15 de Março, e a redacção de "Demogorgon", a 12 de Abril, há apenas outro poema de Campos, "Apostilla", datado do dia anterior, 11 de Abril.

ISSN 2183-4075

O seu olhar, então, fuzila como um facho.
Suas azas sem fim vibram no ar como um açoite…
E até no leito em que me eu deito o acho,
E nós lutamos toda a noite.

Até que vencido, imbele
Ante o explendor da sua face,
Eu, de repente, beijo o chão diante d'*Ele*,
Reconhecendo o seu disfarce.

E rezo-Lhe: «– Meu Deus! perdão: Senhor Papão!
«Eu não sou digno desta guerra!
«Poupe-me à sua Revelação!
«Deixe-me ser cá da terra!»

Quando uma súbita miragem
Me faz vêr, (truc já velho!...)
Que estou em frente do espelho,
Ante a minha própria imagem. (Régio, 1928: 8)

A precedência deste poema na construção do poema "Demogorgon" é difícil de ignorar: o olhar do Senhor Papão que aqui "fuzila como um facho" dá lugar, no poema de Campos, ao olhar da Verdade Final que "não deve poder supportar-se"; o hálito "frio" que aqui o empalidece e lhe deixa um nó na garganta aparece, em Campos, transformado num "bafo horrível e frio"; e o desejo de ser poupado à Revelação e de continuar a ser "cá da terra" é o mesmo a que Campos dá expressão quando roga que o deixem "viver sem saber nada", entre "estas casas e esta gente" (Pessoa, 2014: 208). Parece haver, no entanto, uma diferença muito significativa. Ao contrário do que acontece no poema de Campos, o desejo de Régio não é atendido. A revelação a que quer ser poupado é na verdade o que se lhe revela na estrofe final: o papão não é senão a sua própria imagem reflectida na superfície de um espelho.

ISSN 2183-4075

Seria talvez possível entender este final como uma forma de desagravamento da situação, à semelhança de alguém que se apercebe, rindo de si próprio, do erro infantil de se assustar com o seu próprio vulto. A solução, no entanto, é demasiado airosa, e pouco consentânea com a tensão, constante na obra de Régio, entre duas figuras de espírito oposto, de cujo combate o sujeito é ao mesmo tempo testemunha e palco.[74] Seja como for, o que não parece passar para o poema de Campos é o reconhecimento de que essa figura tenebrosa, Papão ou Demogorgon, é o próprio poeta, a imagem que ele faz de si ou a interioridade remota que de súbito se lhe revela. Ou será que passa?

No telegrama enviado a Régio, Campos recomenda que não mande o papão para o telhado, contrariando a solicitação da conhecida canção de embalar: "vai-te embora, ó papão / vai-te embora, ó papão / de cima desse telhado: / deixa dormir o menino / deixa dormir o menino / um soninho descansado…" (Graça, 1974: 52).[75] A presença do papão, e, por conseguinte, a perturbação por ele provocada, é, para Campos, digna de estima. Não é afastado do telhado, nem em cima do telhado, que o papão deve permanecer, mas no interior da casa, bem próximo de Régio. É difícil não ver na recomendação do telegrama um piscar de olho maroto, como que a sinalizar a compreensão de uma verdade profunda, que aliás se intui no poema: é no leito em que o poeta se deita que ambos lutam "toda a noite"; não é por coincidência, e não apenas para rimar, que a vibração das asas do papão produz "um açoite"; e quando atrás da porta ele o espera, é "erecto e rígido" (Régio, 1928: 8) que o encontra.

A este respeito, é interessante que Eduardo Lourenço veja em "Demogorgon" a relação "monstruosamente crispada" de Pessoa com a sua homossexualidade, a expressão culpabilizante de um poeta incapaz de encarar essa grande verdade e apavorado com a possibilidade de que as pálpebras descidas sobre o seu segredo possam algum dia abrir-se e revelar-lho (Lourenço, 1981: 101–102). Embora merecesse discussão,[76] a intuição de

[74] Vejam-se, por exemplo, os poemas "Painel" e "Cântico Negro", em *Poemas de Deus e do Diabo* (1925), os poemas "Lúcifer" e "Beleza Humana", em *Biografia* (1929), e o "Poema da Carne-Espírito", em *As Encruzilhadas de Deus* (1936), ou mesmo a tensão entre as personagens de Pedro Serra e Jaime Franco em *Jogo da Cabra Cega* (1934).

[75] Esta canção da Beira Alta (Arganil), recolhida por Fernando Lopes Graça em 1953, já constava, quase sem diferenças, da recolha de *Cantares do Povo Português* feita por Rodney Gallop em 1937 (cf. Gallop, 1937: 68).

[76] Ao comentar a famosa carta de 11 de Dezembro de 1931 que Pessoa escreve a Gaspar Simões, na qual o poeta se mostra agastado face à aplicação do sistema de Freud para efeitos de crítica literária, Eduardo Lourenço identifica na reacção de Pessoa um "transparente pânico" (Lourenço, 1981: 99). Esse pânico seria, para Lourenço, o de lhe revelarem a intimidade, pelo que a carta funcionaria como uma manobra defensiva, a mesma

ISSN 2183-4075

que, em boa verdade, se manifestaria em muita da sua poesia. Na interpretação de Eduardo Lourenço, a poesia de Pessoa é caracteristicamente dissimulada, servindo antes de qualquer outra coisa para ocultar um segredo de cariz sexual que nem a si mesmo ousava revelar. O impulso homoerótico que procura ocultar é de tipo passivo, pelo que é com Whitman que Pessoa estabelece a irmandade. Para Lourenço, Whitman, esse "grande pederasta roçando-se contra a diversidade das coisas" (*ibid.*: 86), ajudou Pessoa a libertar-se porque pronunciava o que ele não era capaz de pronunciar. A obra heteronímica, o resultado mais visível dessa libertação, seria assim predeterminada por um impulso "de ordem *erótica*", ostensiva sobretudo na poesia de Campos: "na mole imensa do cantor da vida livre, da democracia, do trabalho, Pessoa *fixa-se* (é o exacto termo psicanalítico) num *único* ponto, prodigiosamente fantasmizado, e à sua volta faz girar, em sentido figurado e próprio, as máquinas poéticas capitais que são a *Ode Triunfal*, a *Ode Marítima* e a *Saudação*. Esse ponto, escusado será dizê-lo, é o da passividade erótica, cujas figuras sem cessar renovadas inundam esses poemas até à insuportável obsessão" (*ibid.*: 87). A diversidade eléctrica e industrial do mundo moderno, tal como cantada por Campos, é para Lourenço, portanto, um sintoma. A celebração febril das máquinas a que dá expressão na "Ode Triunfal", por exemplo, não serve senão o propósito da sublimação: "A 'Máquina' esconde, ou está ao serviço de uma outra metaforização mais essencial, a da sua pulsão erótica, que através das múltiplas 'figuras' do imaginário mecânico encontra maneira de exprimir na linguagem da 'pura exterioridade' e 'fantasmal irresponsabilidade' que lhe é própria, o seu delírio frio mas real" (*ibid.*: 88). É, portanto, o carácter passivo da sua orientação sexual, sublimada deste modo pela pena febricitante de Campos, que constitui a Verdade insuportável que Pessoa precisa de disfarçar. E esse disfarce materializa-se, segundo Lourenço, através do culto, recorrente na sua obra, da "*indiferença sexual*" (*ibid.*: 102). Lourenço não faz, em boa verdade, grandes suposições biográficas. Aquilo que sugere é que a obra de Pessoa é amplamente determinada pela necessidade desse disfarce, a cuja expressão chama de seguida "sexualidade branca" (*ibid.*: 102). O argumento é, portanto, o de que a obra pessoana, em concreto a heteronímica, serve o propósito profilático de desviar as atenções de um segredo de teor sexual, aliás insuportável para o próprio Pessoa, estabelecendo em seu lugar, ostensivamente à vista de todos, a indiferença do autor a respeito de matérias dessa índole. Embora boa parte das intuições de Eduardo Lourenço me pareçam válidas, a hipótese de que aquilo que estrutura a obra de Pessoa é a "recusa imaginária do mundo sexual" (*ibid.*: 107) não é, a meu ver, convincente. A inclinação ascética que Lourenço identifica nessa obra é aliás fácil de contestar. Além de Álvaro de Campos, que se intromete com frequência na vida sexual dos outros, nomeadamente na de Ricardo Reis (Pessoa, 2014: 498–499), poder-se-ia destacar o interesse de Ricardo Reis pelo tópico do onanismo, manifesto num projecto (BNP/E3 76A-61v) intitulado "A Arte Moderna Produto da Masturbação" (Pessoa, 2016: 358), que nunca foi concretizado, mas cujo esqueleto chegou a ser esboçado (BNP/E3 52A-40). Esse interesse pelo onanismo, aliás, aparece noutros lugares da obra de Pessoa. É o caso das "Comunicações Mediúnicas", onde assume absoluta centralidade, ou o caso do poema "Antinous": "Even as he thinks, the lust that is no more / than a memory of lust revives and takes / his senses by the hand, his felt flesh wakes, / and all becomes again what 'twas before. / the dead body on the bed starts up and lives / and comes to lie with him, close, closer, and / a creeping love-wise and invisible hand / at every body-entrance to his lust / whispers caresses which flit off yet just / remain enough to bleed his last nerve's strand, / O sweet and cruel Parthian fugitives! (Pessoa, 1993: 43). O conteúdo sexual, neste poema de 1915, é aliás particularmente explícito, como discutido no artigo "Adultismo pra Brinquedos" (Amado, 2016). 1915, de resto, é um ano pródigo em poesia de natureza homoerótica em inglês (BNP/E3 49A^4-42; BNP/E3 49A^4-69 a 70; BNP/E3 49A^4-42). Dois anos antes, em 1913, já Pessoa se dirigia em português a uma "Vénus-Efebo" (BNP/E3 40-21). E, no início de 1914, duas semanas antes de começar a escrever poemas em nome de Caeiro, destinava um soneto a uma "Vénus masculina" (BNP/E3 41-40). A indiferença a respeito de matéria sexual de que dá conta a Gaspar Simões na carta de 11 de Dezembro de 1931, portanto, não se confirma. Pelo contrário, a sexualidade, enquanto assunto, recorre com frequência na obra de Pessoa. Por vezes, o conteúdo sexual é até explícito, como em "Antinous", ou ainda como em "Epithalamium". Tome-se como exemplo o momento em que o noivo tem uma erecção ao imaginar-se a acariciar o órgão genital à noiva: "The bridegroom aches for the end of this and lusts / to know those paps in sucking gusts, / to put his first hand on that belly's hair / and feel for the lipped lair, / the fortress made but to be taken, for which / he feels the battering ram grow large and itch" (Pessoa, 1993: 60). Não só Pessoa não parece ser o tipo de poeta pouco sanguíneo e desinflamado que Lourenço sugere que é, como à sua sexualidade não parece faltar a coloração que Lourenço crê faltar. O mito do poeta fleumático, excessivamente racional, desinteressado dos prazeres da carne, carece, por isso, de revisão.

ISSN 2183-4075

Lourenço é preciosa, pois permite pensar em "Demogorgon" nos termos de Régio. A dificuldade é não haver, no poema de Campos, uma segunda pessoa, ou sequer um desdobramento da primeira, com a qual o poeta se possa envolver numa luta corpo a corpo, como em Régio. Ou será que há?

O poema "O Papão", de José Régio, foi publicado a 15 de Março. Na semana seguinte, a 24 de Março, Álvaro de Campos envia um telegrama a felicitar Régio pela revista e pelo poema e, três semanas mais tarde, a 12 de Abril, escreve "Demogorgon", em claro diálogo com esse poema. É, no entanto, possível que o diálogo entre os dois poetas não termine assim. Passados dois dias, a 14 de Abril, Campos redige um outro poema, intitulado "Addiamento" (BNP/E3 70-39^{r}):

Addiamento

Depois de amanhã, sim, só depois de amanhã…
Levarei amanhã a pensar em depois de amanhã,
E assim será possível; mas hoje não…
Não, hoje nada; hoje não posso.
A persistencia confusa da minha subjectividade objectiva,
O somno da minha vida real, intercalado,
O cansaço antecipado e infinito,
Um cansaço de mundos para apanhar um electrico…
Esta espécie de alma…
Só depois de amanhã…
Hoje quero preparar-me,
Quero preparar-me para pensar amanhã no dia seguinte…
Elle é que é decisivo.
Tenho já o plano traçado; mas não, hoje não traço planos…
Amanhã é o dia dos planos.
Amanhã sentar-me-hei á secretaria para conquistar o mundo;
Mas só conquistarei o mundo depois de amanhã…
Tenho vontade de chorar,
Tenho vontade de chorar muito de repente, de dentro…
Não, não queiram saber mais nada, é segredo, não digo.

ISSN 2183-4075

Só depois de amanhã…
Quando era creança o circo de domingo divertia-me toda a semana.
Hoje só me diverte o circo de domingo de toda a semana da minha infância…
Depois de amanhã serei outro,
A minha vida triumphar-se-ha,
Todas as minhas qualidades reaes de inteligente, lido e práctico
Serão convocadas por um edital…
Mas por um edital de amanhã…
Hoje quero dormir, redigirei amanhã…
Por hoje, qual é o espectaculo que me repetiria a infancia?
Mesmo para eu comprar os bilhetes de amanhã,
Que depois de amanhã é que está bem o espectaculo…
Antes, não…
Depois de amanhã terei a pose publica que amanhã estudarei.
Depois de amanhã serei finalmente o que hoje não posso nunca ser.
Só depois de amanhã…
Tenho somno como o frio de um cão vadio.
Tenho muito somno.
Amanhã te direi as palavras, ou depois de amanhã…
Sim, talvez só depois de amanhã…

O porvir…
Sim, o porvir… (Pessoa, 2014: 209–210)

O poema começa com a falta de disposição de Campos para pensar em qualquer coisa a ocorrer dali a dois dias: "Depois de amanhã, sim, só depois de amanhã… / Levarei amanhã a pensar em depois de amanhã, / e assim será possível; mas hoje não… / Não, hoje nada; hoje não posso." O que é adiado, como se confirma logo a seguir, é então a tarefa de pensar nesse acontecimento decisivo: "Só depois de amanhã… / Hoje quero preparar-me, / quero preparar-me para pensar amanhã no dia seguinte… / Elle é que é decisivo". O adjectivo não deixa dúvidas: dali a dois dias, algo se decidirá. Campos não é explícito. Aquilo que diz, em "Addiamento", é que é prematuro pensar nesse acontecimento decisivo. Mesmo que isso requeira planeamento, não é ainda a hora de fazer planos: "Tenho já o plano traçado; mas

ISSN 2183-4075

não, hoje não traço planos… / Amanhã é o dia dos planos. / Amanhã sentar-me-hei á secretaria para conquistar o mundo; / Mas só conquistarei o mundo depois de amanhã…". O que quer que venha a haver, dali a dois dias, transformá-lo-á, portanto. Sobre a natureza da transformação, no entanto, guarda segredo: "Não, não queiram saber mais nada, é segredo, não digo. / Só depois de amanhã…" Campos não desvenda nada acerca da transformação anunciada, é certo, mas não deixa de sugerir que, para que ela tenha lugar, é preciso que outra coisa aconteça: "Depois de amanhã serei outro, / a minha vida triumphar-se-ha, / todas as minhas qualidades reaes de inteligente, lido e práctico / serão convocadas por um edital… / Mas por um edital de amanhã… / Hoje quero dormir, redigirei amanhã…". A preparação que deixa para o dia seguinte – entende-se por fim – consiste numa convocatória. Mesmo que não fiquemos a saber nada do triunfo antevisto, ficamos a saber que, para que ele se concretize, há que conjurá-lo. Estamos perante um ritual iniciático. Os planos que Campos deixa para o dia seguinte, a preparação de que se escusa, são as palavras que precisa de enunciar para se poder transformar. Isso é muito claro quando, já perto do final do poema, as promete a uma segunda pessoa: "Amanhã te direi as palavras, ou depois de amanhã… / Sim, talvez só depois de amanhã…"

Não é decerto coincidência que dali a dois dias, precisamente a 16 de Abril de 1928, viesse a celebrar-se o aniversário de Alberto Caeiro. A pessoa a quem Campos promete estas palavras é o seu mestre, que faria 39 anos, se ainda fosse vivo, nesse dia transformador. E, com efeito, Campos cumpre a promessa quando, no dia seguinte, a 15 de Abril, redige o edital anunciado (BNP/E3 69-5^{r} a 6^{r}):

> Mestre, meu mestre querido!
> Coração do meu corpo intelectual e inteiro!
> Vida da origem da minha inspiração!
> Mestre, que é feito de ti nesta fórma de vida?
>
> Não cuidaste se morrerias, se viverias, nem de ti nem de nada,
> Alma abstracta e visual até aos ossos,
> Atenção maravilhosa ao mundo exterior sempre multiplo,
> Refugio das saudades de todos os deuses antigos,
> Espirito humano da terra materna,
> Flor acima do diluvio da intelligencia subjectiva…

ISSN 2183-4075

Mestre, meu mestre!
Na angustia sensacionista de todos os dias sentidos,
Na magua quotidiana das mathematicas de ser,
Eu, escravo de tudo como um pó de todos os ventos,
Ergo as mãos para ti, que estás longe, tam longe de mim!

Meu mestre e meu guia!
A quem nenhuma coisa feriu, nem doeu, nem perturbou,
Seguro como um sol fazendo o seu dia involuntariamente,
Natural como um dia mostrando tudo,
Meu mestre, meu coração não aprendeu a tua serenidade.
Meu coração não aprendeu nada.
Meu coração não é nada,
Meu coração está perdido.

Mestre, só seria como tu se tivesse sido tu.
Que triste e grande hora alegre em que primeiro te ouvi!
Depois tudo é cansaço neste mundo subjectivado,
Tudo é esforço neste mundo onde se querem coisas,
Tudo é mentira neste mundo onde se pensam coisas,
Tudo é outra coisa neste mundo onde tudo se sente.
Depois, tenho sido como um mendigo deixado ao relento
Pela indifferença de toda a villa.
Depois, tenho sido como as hervas arrancadas,
Deixadas aos molhos em alinhamentos destruidos pelo vento.
Depois, tenho sido eu, sim eu, por minha desgraça,
E eu, por minha desgraça, não sou eu nem outro nem ninguem.
Depois, mas porque é que me ensinaste a clareza da vista,
Se não me podias ensinar a ter a alma com que a vêr clara?
Porque é que me chamaste para o alto dos montes
Se eu, creança das cidades do valle, não sabia respirar?
Porque é que me deste a tua alma se eu não sabia que fazer d'ella
Como quem está carregado de ouro num deserto,

ISSN 2183-4075

Ou canta com voz divina entre ruinas?
Porque é que me accordaste para a sensação e a nova alma,
Se eu não saberei sentir, se a minha alma é de sempre a minha?

Prouvera ao Deus ignoto que eu ficasse sempre aquelle
Poeta decadente, estupidamente pretensioso,
Que poderia ao menos vir a agradar,
E não surgisse em mim a pavorosa sciencia de vêr.
Para que me tornaste eu? Deixasses-me ser humano!

Feliz o homem marçano,
Que tem a sua tarefa quotidiana normal, tam leve ainda que pesada,
Que tem a sua vida usual,
Para quem o prazer é prazer e o recreio é recreio,
Que dorme o somno,
Que come comida,
Que bebe bebida, e porisso tem alegria.

A calma que tinhas, deste-m'a, e foi-me inquietação.
Libertaste-me, mas o destino humano é ser escravo.
Accordaste-me, mas o sentido de ser humano é dormir. (Pessoa, 2014: 210–212)

O segredo que, no dia anterior, não queria revelar era afinal uma festa de aniversário. Em "Addiamento", aliás, Campos mencionara um espectáculo: "Por hoje, qual é o espectaculo que me repetiria a infancia? Mesmo para eu comprar os bilhetes de amanhã, / que depois de amanhã é que está bem o espectaculo… / Antes, não…" (*ibid.*: 210). O momento decisivo a que Campos alude com dois dias de antecedência é então o dos parabéns a você. Mas de que modo pode o aniversário de Alberto Caeiro contribuir para a transformação de Álvaro de Campos? E de que modo essa transformação depende da redacção, na véspera, de um poema de parabéns? A resposta talvez se encontre na natureza do espectáculo aguardado: se aquilo que Campos espera da festa de aniversário de Caeiro, e que não pode ter dois dias antes, é uma repetição da infância, a transformação que antevê deve com certeza estar relacionada com tal repetição. Mas aguardar pela festa não chega. Para

ISSN 2183-4075

garantir a presença no espectáculo, é preciso comprar bilhete. É em concreto essa tarefa que não lhe apetece realizar no dia 14 e que adia para o dia 15: "Depois de amanhã terei a pose publica que amanhã estudarei" (*ibid.*: 210). A repetição da infância, a ocorrer dali a dois, permitirá a Campos assumir uma nova "pose pública". Mas para a assumir precisa primeiro de estudá-la. É esse estudo, absolutamente imprescindível para a transformação que o espera, que então reserva para a véspera do espectáculo.

Como sugerido acima, o que Campos rejeita fazer a 14 de Abril é o que faz a 15: um poema dirigido a Caeiro. Dada a relação entre o poema e a festa do dia 16, trata-se de um presente de aniversário. O que é curioso, no entanto, é que esse presente, servindo para conjurar a transformação de Campos noutra pessoa, vise menos a alegria da criança a quem é oferecido do que a do adulto que lho oferece. Não poderia talvez ser de outra maneira, visto que Caeiro não está em condições de o receber. Não é, pois, propriamente para Caeiro que o poema é feito, mas para o que quer que prevaleça ainda de Caeiro em Campos. Os primeiros versos do poema são aliás esclarecedores, a esse respeito, pois Caeiro é entendido quer como o coração do corpo de Campos, quer como a fonte da sua inspiração: "Mestre, meu mestre querido! / Coração do meu corpo intelectual e inteiro! / Vida da origem da minha inspiração!" Mais ainda, aquilo que parece interessar realmente a Campos é averiguar de que modo Caeiro vive ainda em si: "Mestre, que é feito de ti nesta fórma de vida?" (*ibid.*).

Enquanto parte da forma de vida chamada Álvaro de Campos, coração do seu corpo, origem da sua inspiração, Caeiro está para o discípulo como uma musa estaria para os antigos, de acordo com os termos de um poema tardio, de Janeiro de 1935 (BNP/E3 69-33r): "Os antigos invocavam as Musas. / Nós invocamo-nos a nós mesmos" (*ibid.*: 314). Deste ponto de vista, o poema de 15 de Abril de 1928 assume a forma da auto-deprecação. Mas, apesar da postura suplicante ("Ergo as mãos para ti, que estás longe, tão longe de mim!"), Campos não parece ter nada a rogar à figura divina à qual dirige a prece. Pelo contrário, tudo o que faz é colocar-se na posição do penitente e desculpar-se pelas suas fraquezas: "Meu mestre, meu coração não aprendeu a tua serenidade. / (…) / Mestre, só seria como tu se tivesse sido tu" (*ibid.*: 211). É exactamente a mesma posição, assim pedida de empréstimo, que Régio assume no final do poema "O Papão": "Eu, de repente, beijo o chão diante d'*Ele*, / Reconhecendo o seu disfarce. // E rezo-lhe: '– Meu Deus! perdão: Senhor Papão! / 'Eu não sou digno desta guerra! / 'Poupe-me à sua Revelação! / 'Deixe-me ser cá da terra!'" (*presença* 8).

ISSN 2183-4075

No poema de 15 de Abril, Campos penitencia-se, portanto, por não ter sido capaz de ser como Caeiro e, por conseguinte, por não ter sido propriamente alguém: "Depois, tenho sido eu, sim eu, por minha desgraça, / e eu, por minha desgraça, não sou eu nem outro nem ninguém" (Pessoa, 2014: 211). Os problemas identitários fazem lembrar, em parte, aqueles que o afligem em "Tabacaria", poema escrito poucos meses antes. Mas a figura de Caeiro tem, neste poema, alguma responsabilidade pelo sucedido:

> Depois, mas porque é que ensinaste a clareza de vista,
> Se não me podias ensinar a ter a alma com que a vêr clara?
> Porque é que me chamaste para o alto dos montes
> Se eu, creança das cidades do valle, não sabia respirar?
> Porque é que me deste a tua alma se eu não sabia que fazer d'ella
> Como quem está carregado de ouro num deserto,
> Ou canta com voz divina entre ruinas?
> Porque é que me acordaste para a sensação e a nova alma,
> Se eu não saberei sentir, se a minha alma é de sempre a minha?
> (…)
> Para que me tornaste eu? Deixasses-me ser humano? (*ibid.*: 211–212)

A "clareza de vista", que Caeiro lhe ensinou e que se supõe que aprendeu, não foi suficiente para que Campos passasse a ver como Caeiro. O mestre tinha o poder de lhe ensinar a ver como ele via, mas não o dom de o transformar na pessoa que ele próprio era. Por outras palavras, Campos só poderia ver como Caeiro transformando-se em Caeiro. A crise identitária comunicada neste poema de dia 15 e a transformação anunciada no poema de dia 14 e adiada para dali a dois dias apontam para o mesmo. O acontecimento decisivo, a ocorrer precisamente no dia do aniversário de Caeiro, e para o qual este poema serviria de preparação, é o da transformação alquímica de Campos em Caeiro.

Nada disto é uma absoluta novidade. Sempre que Campos tece considerações a respeito da possibilidade de deixar de existir, fá-lo invocando o mestre Caeiro. É isso que acontece, desde logo, em "A Partida", um poema de 1914 que não chegou a ser concluído, nunca passando de um amálgama de fragmentos, e que constitui talvez a primeira abordagem

ISSN 2183-4075

a um tópico a que Campos voltaria mais tarde: a sua própria morte. Veja-se o fragmento inicial de "A Partida" (BNP/E3 71-16ʳ):

> Agora que os dedos da Morte á roda da minha garganta
> Sensivelmente começam a pressão definitiva,
> E que tomo consciencia exhorbitando os meus olhos,
> Olho p'ra traz de mim, reparo p'lo passado fóra,
> Vejo quem fui, e sobretudo quem não fui,
> Considero lucidamente o meu passado mixto
> E acho que houve um erro
> Ou em eu viver ou em eu viver assim. (*ibid.*: 62)

A proximidade da morte configura-se, nestes versos, como ocasião de regresso ao passado. Esse regresso convida Campos a uma reavaliação da sua vida, da qual sobressai a possível ocorrência de um erro. Como se torna evidente mais à frente, o erro foi ter abandonado Alberto Caeiro:

> Mestre, Alberto Caeiro, que eu conheci no princípio
> e a quem depois abandonei como um apontamento reles,
> hoje reconheço o erro, e choro dentro de mim. (*idem*: 63)

Ao pressentir a morte ao virar da esquina, Campos apercebe-se, pois, de que cometera um erro em abandonar Caeiro. E, ao aperceber-se disso, apercebe-se também da diferença entre quem era, antes do abandono, e quem é agora. É a percepção dessa diferença, aliás replicada na diferença entre as figuras de Caeiro abandonado e Campos arrependido, que lhe permite estabelecer uma ligação entre a partida que se aproxima e esse lugar antigo a que regressa inesperadamente no momento de partir:

> Mas antes que eu veja a verdade, presinto-a
> antes que a conheça, amo-a.
> Viro-me pra traz, para o passado, não vivido;
> ólho e o passado é uma especie de futuro para mim. (*ibid.*)

ISSN 2183-4075

Antes de dar de caras com a morte, Campos volta-se então para o passado, para o momento exacto em que abandonou Caeiro, e lá encontra, pressentindo-o, o seu próprio futuro. Na morte à espreita, aquilo que identifica é o rosto de Caeiro.

É precisamente por a morte ser uma ocasião de regresso ao passado, e a um passado que em concreto se lhe apresenta sob a forma do rosto do seu antigo mestre, que, noutro fragmento do mesmo poema (BNP/E3 64-33), Campos revisita a casa do monte que Caeiro habitara. E é nesse lugar arcádico que reencontra quem era suposto ter sido:

> Da casa do monte, symbolo eterno e perfeito,
> vejo os campos, os campos todos,
> e eu os saúdo por fim com a voz verdadeira,
> eu lhes dou vivas, chorando, com as lagrimas certas e os vivas exactos –
> eu os aperto a meu peito, como filho que encontrasse o pae perdido. (*ibid.*: 171)

Mais do que os campos vistos, quem Campos de facto vê é o Campos verdadeiro, dotado de "voz verdadeira" e capaz de "lagrimas certas" e "vivas exactos", que por antonomásia ali encontra. Quem aperta ao peito é a sua própria pessoa, de quem andara apartado durante tanto tempo. E é desse reencontro consigo mesmo, metaforizado nessa figura paterna abraçada, que sobressai a certeza, tão atípica em Campos, de que "nada ha que temer, / que nada é fim, que nada é abysmo, que nada é mysterio, / e que tudo é Deus, e que tudo é Sêr, e que tudo é Vida" (*ibid.*: 172). Quão diferente é este Álvaro de Campos daquele que, em "Demogorgon" e nos outros poemas de Abril de 1928 atrás referidos, se sobressalta, como Fausto, com a possível dissolução do abismo que o separa da verdade absoluta e a possível revelação de todos os mistérios! A morte, ou a perspectiva dela, neste poema de 1914, parece devolver a Campos uma forma de vida antiga, muito parecida com a forma de vida a que habitualmente chamamos Caeiro. E é de tudo aquilo que o impedia de se reencontrar com essa forma de vida que se considera agora liberto:

> Ah, estou liberto!
> Ah, quebrei todas
> As algemas do pensamento.

ISSN 2183-4075

Eu, o claustro e a cave voluntarios de mim-mesmo,
Eu o proprio abysmo que sonhei,
Eu, que via em tudo caminhos e atalhos de sombra
E a sombra e os caminhos e os atalhos estavam em mim!
Ah, estou liberto…
Mestre Caeiro, voltei á tua casa do monte
E vi o mesmo que vias, mas com meus olhos,
Verdadeiramente com meus olhos,
Verdadeiramente verdadeiros…
Ah vi que não ha morte alguma! (*ibid.*)

Enfim desalgemado do pensamento, Campos regressa à casa de Caeiro e vê o que Caeiro, desalgemado de nascença, também via: que não há morte. Como o sugere Caeiro no poema XLVIII d'*O Guardador de Rebanhos*: "passo e fico, como o Universo" (Pessoa, 2015: 65). A ideia de que passar é ficar, tal como proposta aqui por Caeiro, não é muito diferente da ideia, proposta por Campos em "A Partida", de que partir é regressar. Ao aproximar-se da morte, Campos aproxima-se de Caeiro e vê, como Caeiro também via, que não há morte alguma, que o que há, em seu lugar, e como Caeiro bem sabia, é a transubstanciação. Sendo sobre a eventualidade da morte, o poema "A Partida" é também sobre um eventual regresso de Campos à sua existência primordial enquanto Caeiro.

Embora nem todos os fragmentos deste poema tenham sido escritos na mesma altura, há a ligá-los a ideia de libertação providenciada por Caeiro. Essa ideia é retomada noutros dois fragmentos (BNP/E3 64-44^{r}; BNP/E3 70-10^{r}), que Pizarro e Cardiello entendem como destinados a integrar um outro poema de Campos, datado de 1927 e intitulado "Ode Mortal": "Grande libertador, / que quebraste as algemas de todas as mortes – as do corpo e as da alma"; "Agora que estou quasi na morte e vejo tudo já claro, / Grande Libertador, volto submisso a ti" (Pessoa, 2014: 630). Em todos estes casos, a proximidade da morte origina quer a reaproximação a Caeiro, quer o reconhecimento da libertação que isso implica. É por isso que faz sentido entender a "Ode Mortal", datada de 12 de Janeiro de 1927, como uma versão tardia, igualmente inacabada, do poema sobre a relação entre a morte de Campos e o retorno aos ensinamentos de Caeiro, cuja primeira tentativa são os primeiros versos, datáveis

ISSN 2183-4075

de finais de 1914, de "A Partida".[77] As afinidades entre todos estes fragmentos, tão espaçados no tempo, convidam a inseri-los numa mesma série, que viria então a culminar (ou não, se incluirmos os poemas de Abril de 1928 que têm estado a ser analisados) na "Ode Mortal" (BNP/E3 60-4). Veja-se como começa esse poema:

> Tu Caeiro, meu mestre, qualquer que seja o traje
> Com que vestes agora, distante ou proximo, a essencia
> Da tua alma universal localizada,
> Do teu corpo divino intelectual…
>
> Viste com a tua cegueira perfeita, sobre o não ver…
> Porque o que viste com os teus dedos materiaes e admiraveis
> Foi a face sensivel e não a fase physiognomica das coisas,
> Foi a realidade, e não o real.
> É á luz que ella é visivel,
> E ella só é visivel porque ha luz,
> (…)

Tal como em "A Partida" e em todos os fragmentos que ligam esse poema antigo a este de 1927, Campos inicia um poema sobre a morte invocando Caeiro. A invocação tem, neste caso, um propósito específico, o de caracterizar o modo táctil de ver do mestre, que aliás contrasta com aquele de que faz uso o próprio Campos:

> Olho o ceu de dia, e olho o ceu de noite,
> E este universo spherico e concavo
> Vejo-o como um sphera dentro da qual vivemos,
> Limitada porque é a parte de dentro
> Mas com estrelas e o sol rasgando o visível
> Por fora, para o convexo que é infinito… (*ibid.*: 189)

[77] Sobre a relação entre estes dois poemas, veja-se a nota ao poema "A Partida" (nota 198) na antologia *Toda uma Literatura: Caeiro — Reis — Campos* (Pessoa, 2022: 431).

ISSN 2183-4075

Ao contrário de Caeiro, para quem só é real o que a luz torna visível, Campos considera real também aquilo que não se vê. Como também olha para o céu de noite, não é afectado pela "cegueira perfeita" de só ver o que o céu de dia mostra. O alcance da sua visão ultrapassa, pois, o lado de dentro do "universo spherico e concavo" em que existimos, estendendo-se para a convexidade do infinito que há do lado de fora. E morrer não é senão transpor essa fronteira e passar a habitar esse lugar exterior para o qual a sua visão já se estendia: "Vou partir para FORA, / Para o Arredor Infinito, / para a circumferencia exterior, metaphysica, / para a luz por fóra da noite, / para a Vida-morte por fóra da morte-Vida" (*ibid.*: 191). O lugar da morte, para Álvaro de Campos, parece ser aqui o lugar que mais o distancia de Caeiro. Mas é também, como se viu atrás, o lugar que mais o aproxima dele. A distância é proximidade, como aliás o atesta a dupla adjectivação usada para caracterizar o mestre no segundo verso do poema: "distante ou proximo" (*ibid.*: 189).

O que esta série de poemas sobre a morte parece sugerir é que a forma de vida a que chamamos Álvaro de Campos segue um arco evolutivo que, principiando por um progressivo afastamento da forma de vida a que chamamos Alberto Caeiro, a ela regressa no final. Campos parece ser, num sentido preciso, a concretização, na figura de um poeta, do poder abstracto pelo qual Caeiro se distinguia; é o atributo da visão do mestre tornado substância. Da mesma maneira que, no poema XL d'*O Guardador de Rebanhos*, Caeiro sugere que "as borboletas não teem cor nem movimento" e "as flores não teem perfume nem cor", assim estipulando a absoluta separação entre a substância e os seus atributos, é possível sugerir que Caeiro não tem visão. Assim como "a cor é que tem cor nas azas da borboleta", assim como "no movimento da borboleta o movimento é que se move", e assim como "o perfume é que tem perfume no perfume da flor" (Pessoa, 2015: 60), também a visão de Caeiro, seguindo o raciocínio, é que tem visão na visão de Caeiro. Se aplicarmos a Alberto Caeiro a sua filosofia muito própria, não podemos senão reconhecer à sua visão, o seu atributo mais distintivo, uma radical autonomia e, por conseguinte, vida própria. A esta vida própria, creio eu, devemos chamar Álvaro de Campos.

É em Campos que a faculdade da visão de Caeiro, fazendo uso da autonomia desse modo adquirida, se procura libertar dos limites do materialmente visível e se alarga até que, extravasando esses limites, se recria como faculdade imaginativa. A história da vida de Campos é a história do percurso que leva da visão à imaginação. Aquilo que vê em primeiro

ISSN 2183-4075

lugar é exactamente aquilo que Caeiro também veria fazendo uso da faculdade da visão, é a totalidade do que "da casa do monte", como o confessa em "A Partida", se pode ver abrindo os olhos: "vejo os campos, os campos todos" (Pessoa, 2014: 71). Essa largueza visual, que nesse primeiro instante está limitada àquilo que a vista é capaz de contemplar, continuará, no entanto, a alargar-se, dobrará esses limites e radicar-se-á para lá deles. Caeiro via, como Campos observa na "Ode Mortal", com uma "cegueira perfeita". Via "a face sensivel" das coisas e nada mais do que essa face, apenas aquela parte da realidade que estava ao alcance da vista e apenas na medida em que houvesse claridade que permitisse vê-la: "é á luz que ella é visível / e ella só é visível porque ha luz," (*ibid.*: 189). Não via "para além da curva da estrada" (Pessoa, 2015: 104), nem via no escuro. Via melhor, por isso, aquilo que estava mais próximo ou mais bem iluminado. Campos apropria-se desse modo de ver, mas não se limitará a ele. Gradualmente, aprenderá a ver tão bem o que está distante como o que está próximo, o que está às escuras como o que está às claras, e aprenderá ainda a ver tão bem o que não há como o que há. Mas a etapa final dessa aprendizagem, o momento em que se aproxima do lugar definitivo da imaginação pura, no qual se desprenderá definitivamente do corpo ao qual ainda se encontra agarrado, é também o momento de reconhecimento do lugar de onde veio. A verdade que se prepara para conhecer, e que teme conhecer em "Demogorgon", é a de que aquilo que sobra de Álvaro de Campos após a finitude de Álvaro de Campos, essa imaginação pura para a qual tende desde que abriu os olhos, é a substância essencial da qual procede. É por isso que, ao preparar-se para abrir "a Porta para o Convexo" (*ibid.*: 189) e partir, Campos, como que pressentindo a verdade instantes antes de vir a conhecê-la, se volta para trás e dá de caras com Caeiro. Repitam-se os quatro versos do poema "A Partida" que melhor exemplificam esta ideia: "antes que eu veja a verdade, presinto-a / antes que a conheça, amo-a. / Viro-me pra traz, para o passado, não vivido; / ólho e o passado é uma espécie de futuro para mim" (*ibid.*: 63).

Ora bem, é à revelação do rosto de Caeiro, lugar de confluência do passado e do futuro, o alfa e o ómega da sua existência, que Campos se opõe no poema "Demogorgon". A Verdade de que se esconde nesse poema de 12 de Abril de 1928, e cujo olhar pressente insuportável, é a mesma verdade que, já em 1914, pressentia antes de conhecer, e – note-se o verbo – amava. O Demogorgon que a 12 de Abril de 1928 espera não encontrar não é senão, portanto, aquele com quem tem encontro marcado no dia do aniversário dele, a 16 de

ISSN 2183-4075

Abril. Dois dias antes dessa data memorável, a 14 de Abril, já Álvaro de Campos reconhecia a inevitabilidade do encontro e se começava a preparar para a transformação que dele resultaria. É disso que trata o poema "Addiamento", datado desse dia, e o poema "Mestre, Meu Mestre Querido!", datado do dia 15. Entre 12 e 14 de Abril, portanto, a atitude de Campos altera-se. Não é surpreendente que assim seja. À medida que o dia decisivo se aproxima, mais a consequência fatal de deixar de existir, a de deixar a forma de vida presente e regressar à forma de vida primordial, se lhe impõe. Quanto mais as "palpebras descidas" (*ibid.*: 208) do seu Demogorgon se descerram, mais Campos se reaproxima do mestre Caeiro que "conhec[era] no princípio" e "a quem depois abandon[ara] como um apontamento reles" (*ibid.*: 63). Aquilo que em José Régio acontece no interior de um único poema (a resistência oferecida ao papão, a penitência após a derrota e o momento final do autorreconhecimento) dá, portanto, lugar, em Álvaro de Campos, a um tríptico: os três poemas de 12, 14 e 15 de Abril, constituindo o regresso a um tema antigo, cujos primeiros ensaios tinham falhado, contam a mesma história do combate corpo a corpo do poeta com a sua intimidade.

Referências

BNP/E3: Espólio de Fernando Pessoa à guarda da Biblioteca Nacional de Portugal.

AMADO, Nuno (2016) "Adultismo pra Brinquedos", in *Estranhar Pessoa*, 3: 75–89.

—— (2019) *Os Anos da Vida de Ricardo Reis (1887–1936)*, Lisboa, Imprensa Nacional.

—— (2023) "Fausta Partida", in *Estranhar Pessoa*, 10: 24–50.

BOCCACCIO, Giovanni (2011) *Genealogy of the Pagan Gods – volume I (books I–V)*, Transl. Jon Solomon, Cambridge, Massachussets, Harvard UP.

ESTÁCIO (1967) *Silvae. Thebaid I–IV*, Transl. J. H. Mozley, London, William Heinemann Ltd.

GALLOP, Rodney (1937) *Cantares do Povo Português: estudo crítico, recolha e comentário*, Trad. António Emílio de Campos, Lisboa, Instituto para a Alta Cultura.

GRAÇA, Fernando Lopes (1974 [1953]) *A Canção Popular Portuguesa*, 2.ª edição, Mem Martins, Publicações Europa-América.

LEWIS, C. S. (1964) *The Discarded Image: an introduction to Medieval and Renaissance Literature*, Cambridge, Cambridge UP.

LOURENÇO, Eduardo (1981 [1973]) *Fernando Pessoa Revisitado: Leitura Estruturante do Drama em Gente*, 2.ª edição, Lisboa, Moraes Editores.

ISSN 2183-4075

LUCANO (1967) *Commenta Bernensia*, Ed. Hermann Usener, Hildesheim, Georg Olms.

—— (1997) *De Bello Civili*, Ed. D. R. Shackleton Bailey, Stutgardiae, Bibliotheca scriptorium Graecorum et Romanorum Teubneriana.

—— (2020) *A Guerra Civil (Farsália)*, Trad. coord. Luís Manuel Gaspar Cerqueira, Lisboa, Relógio d'Água.

MARLOWE, Christopher (1987), *Doutor Fausto*, Trad. João Ferreira Duarte e Valdemar Azevedo Ferreira, Lisboa, Editorial Inquérito, Lda.

—— (2005) *Doctor Faustus*, Ed. David Wootton, Indianapolis, Hackett Publishing Company, Inc.

MELVILLE, Herman (1986) *Moby Dick*, Ed. Harold Beaver, London, Penguin Books.

MILTON, John (1998) *The Complete Poems*, Ed. John Leonard, London, Penguin Books.

—— (2013) *The Essential Prose of John Milton*, Ed. William Kerrigan, John Rumrich e Stephen M. Fallon, New York, Modern Library.

PESSOA, Fernando (1993) *Poemas Ingleses: Tomo I – Antinous, Inscriptions, Epithalamium, 35 Sonnets*, Ed. João Dionísio, Lisboa, INCM.

—— (2002) *Álvaro de Campos: Poesia*, Ed. Teresa Rita Lopes, Lisboa, Assírio & Alvim.

—— (2014) *Obra Completa de Álvaro de Campos*, Ed. Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello, Lisboa, Tinta-da-China.

—— (2015) *Poemas de Alberto Caeiro*, Ed. Ivo Castro, Lisboa, INCM.

—— (2016) *Obra Completa de Ricardo Reis*, Ed. Jerónimo Pizarro e Jorge Uribe, Lisboa, Tinta-da-China.

—— (2018) *Fausto*, Ed. Carlos Pittella, Lisboa, Tinta-da-China.

—— (2022) *Toda uma Literatura: Caeiro – Reis – Campos*, Ed. Nuno Amado, Lisboa, Penguin Clássicos.

PFEIFFER, Rudolf (1976) *History of Classical Scholarship: from 1300 to 1850*, Oxford, Clarendon Press.

PIZARRO, Jerónimo e Antonio CARDIELLO (2014) "Apresentação", in Fernando Pessoa, *Obra Completa de Álvaro de Campos*, Ed. Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello, Lisboa, Tinta-da-China.

PLACIDUS, Lactantius (1997) *In statii Thebaida commentum*, Stutgardiae, Teubner.

PLATÃO (2004) *Timeu*, Trad. Maria José Figueiredo, Lisboa, Instituto Piaget, D. L.

RÉGIO, José (1928) "O Papão", in *presença*, 10: 8.

—— (2004) *Poesia I*, Introd. José Augusto Seabra, Lisboa, INCM.

—— (2006) *Jogo da Cabra Cega*, Pref. Eugénio Lisboa, Lisboa, INCM.

SEZNEC, Jean (1953) *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and its Place in Renaissance Humanism and Art*, Transl. Barbara F. Sessions, New York, Harper & Brothers.

SHELLEY, Percy Bysshe (2002) *The Selected Poetry and Prose of Shelley*, Ed. Bruce Woodcock, Kent, Wordsworth Editions Limited.

SOLOMON, Jon (2012) "Boccaccio and the Ineffable, Aniconic God Demogorgon", *International Journal of the Classical Tradition*, 19.1: 31–62.

SPENSER, Edmund (1987) *The Faerie Queen*, Ed. Thomas P. Roche, Jr., London, Penguin Books.

Nuno Amado é professor na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Completou o seu doutoramento em 2016 no Programa em Teoria da Literatura da mesma faculdade, com uma tese sobre a heteronímia pessoana. Em 2008, obteve no mesmo Programa em Teoria da Literatura o grau de Mestre com uma dissertação sobre Franz Kafka. É investigador no Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa e colaborador do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (projecto Estranhar Pessoa). É autor de *Os Anos da Vida de Ricardo Reis (1887–1936)* e editor de *Toda uma Literatura: Caeiro – Reis – Campos*.

ISSN 2183-4075