

Revista *Estranhar Pessoa*
(<http://estranharpessoa.com/revista>)

N.º 4

Caderno Marcos da Fortuna Crítica de Fernando Pessoa

Editores

Caio Gagliardi e Flávio Rodrigo Penteado

Lisboa, outono de 2017

Criado em 2011, o Projeto Estranhar Pessoa destina-se a uma revisão exaustiva da discussão em torno da obra de Fernando Pessoa e nasce da colaboração entre diversas entidades, estando sediado no Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (IELT) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL). Entre 2013 e 2015 foi financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (PTDC/CPC-ELT/4587/2012).

A *Revista Estranhar Pessoa*, iniciada no âmbito do projeto homónimo em 2014 e de periodicidade anual, destina-se à publicação de artigos que se debrucem sobre a obra de Fernando Pessoa e a modernidade literária, filosófica e artística. Tomando esta obra e a sua época como pontos de partida, a Revista não se restringe a um só domínio, uma só disciplina ou uma perspetiva particular, acolhendo contributos de índole diversa.

Ao denominador comum constituído por uma obra e uma época acrescenta-se o primado da qualidade dos artigos, que é assegurado por uma arbitragem independente e pelo permanente aconselhamento editorial. A Revista publica regularmente Cadernos Temáticos, aceitando também em permanência o envio de propostas que excedam uma restrição temática.

Diretor

Pedro Sepúlveda

Conselho Editorial

António M. Feijó
Fernando Cabral Martins
Anna M. Klobucka
Richard Zenith

Paginação

Ana Leonor Branco

ISSN 2183-4075

NOTA: Foi respeitada a vontade dos autores no que se refere ao uso das normas ortográficas da língua portuguesa.

Tabela de Conteúdos

Caderno <i>Marcos da Fortuna Crítica de Fernando Pessoa</i>	6
<i>Introdução</i>	
Caio Gagliardi e Flávio Rodrigo Penteadó.....	7
<i>Marcos da fortuna crítica de Fernando Pessoa: o tempo cultural presencista</i>	
Caio Gagliardi.....	12
<i>Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, prefaciadores de Pessoa</i>	
Rita Patrício.....	22
<i>O poeta em ato: o processo de criação pessoano segundo Jorge de Sena</i>	
Daiane Walker Araujo.....	39
<i>Pessoa dramaturgo: uma questão crítica</i>	
Flávio Rodrigo Penteadó.....	48
<i>A redução crítica da heteronímia</i>	
Pedro Sepúlveda.....	63
<i>Casais, Sena e Lourenço: sobre a ironia pessoana</i>	
Mateus Lourenço.....	77
Os autores.....	90

Caderno

Marcos da Fortuna Crítica de Fernando Pessoa

Introdução

Neste quarto número da *Estranhar Pessoa*, o leitor encontrará seis das oito comunicações realizadas no I Encontro dos grupos Estudos Pessoaanos e Estranhar Pessoa, intitulado “Marcos da Fortuna Crítica de Fernando Pessoa” e ocorrido na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, nos dias 25 e 26 de maio de 2017. As apresentações focaram tanto obras específicas de alguns dos expoentes de maior vulto do cânone crítico pessoano, quanto parte de seus temas recorrentes.

Desde a sua primeira geração crítica, estruturada em torno da revista *Presença* (1927-1940), houve, até hoje, um aumento vertiginoso nos estudos críticos sobre Fernando Pessoa. Nas duas últimas décadas, no entanto, as leituras estruturantes e as análises de grande fôlego sobre a obra do poeta passaram a ocupar menor espaço nas prateleiras das livrarias em comparação com as novas edições de sua obra, que, integradas a coleções especializadas, fizeram eclodir um fenômeno editorial sem par nesse universo literário. Em face dessa nova era nos estudos pessoanos, a revisão de alguns de seus trabalhos críticos mais marcantes constitui um recorte histórico revelador.

Diante daquela que é, provavelmente, a mais extensa fortuna crítica de um escritor moderno em língua portuguesa, tão impossível quanto não deixar de fora referências fundamentais, seria incluir a todas. Sem a intenção de sumarizar ou relacionar textos, as seis leituras que compõem este caderno tornam visíveis tanto o alto potencial hermenêutico decorrente da revisão crítica desses trabalhos, quanto, sob a aparência de mudança contínua transmitida pela sucessão de gerações de leitores de Pessoa, suas inusitadas permanências.

A proposta do encontro, sendo essencialmente metacrítica, identifica-se com clareza nas diretrizes comuns aos trabalhos aqui publicados. A ideia de que a perspectiva crítica contemporânea tem filiações identificáveis é fundamental a todos os textos, seja porque as perguntas que muitas vezes fazemos, seja porque as respostas que por vezes encontramos, reportam-se a debates e reflexões formulados anteriormente. Os textos aqui presentes tratam, portanto, de reler, atenta e distintamente, a crítica do passado, posicionando sua própria autoria como uma construção dialógica com relação a outras autorias. Ao mesmo tempo que essa revitalização crítica se faz visível, é também sensível nos textos apresentados um movimento de reavaliação do passado, de tal modo a realçar a tonalidade de certas passagens, lançar luz sobre zonas de sombra, deslocar pontos cegos e superar alguns de seus impasses.

Nesse contexto, o texto apresentado por Caio Gagliardi na abertura do evento, “Marcos da Fortuna Crítica de Fernando Pessoa: o tempo cultural presencista”, é particularmente revelador. A um só tempo apresentação geral à temática do encontro e a parte das atividades desenvolvidas pelo Grupo Estudos Pessoaanos, por ele coordenado na Universidade de São Paulo, a fala do professor se detém no impacto que estudos desenvolvidos por dois intelectuais inicialmente articulados em torno da *Presença* promoveram durante as décadas subsequentes à morte do criador dos heterônimos, contribuindo de modo decisivo para a formação de uma colossal biblioteca sobre o autor. Efetivamente, o interesse suscitado pela leitura de Gagliardi consiste menos no fato de esta se lançar à retomada de posições defendidas por João Gaspar Simões e Adolfo Casais Monteiro do que no fato de nelas identificar as sementes de “filtros culturais” que ainda hoje condicionam nossa aproximação da obra de Pessoa, seja na condição de *scholars*, seja na condição de amadores. Chama-se a atenção, deste modo, para o brilho de passagens da ambiciosa *Vida e obra* escrita por Gaspar Simões, que não a deixam ser reduzida ao psicologismo causalista que embasa os juízos estéticos ali formulados, bem como para a tentativa, ainda que não bem-sucedida, de Casais Monteiro em operar uma reviravolta em tal perspectiva crítica, mirando uma leitura mais textual do fenômeno heteronímico. O artigo se propõe, em síntese, a colaborar para a constituição de um trabalho sistemático e de maior fôlego a propósito da herança interpretativa cristalizada por mais de meio século nos estudos pessoanos.

Complementando a mesa de abertura do encontro, o ensaio de Rita Patrício, “Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, prefaciadores de Pessoa”, consiste na revisão crítica dos importantes prefácios de Lind e Prado Coelho, editores que, nas *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação* (1966) e nas *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias* (1967), trouxeram à tona um novo Pessoa fundamental – o “teorizador e ensaísta fragmentário”. Se muitas das questões levantadas e dos problemas discutidos nesses prefácios disseminaram-se pela fortuna crítica do escritor, a professora da Universidade do Minho, ao acompanhá-los de perto, revela-nos os “embaraços críticos” de seus autores, por terem tomado a prosa estética de Pessoa como “subsidiária de uma prática poética”. A inexistência de uma unidade para além da diversidade dos fragmentos publicados é encarada como decepcionante pelos críticos, que ali procuraram um farol para a poesia. Esse diapasão judicativo, aliado às reservas de Lind e Prado Coelho a respeito da prosa estética pessoana, em comparação com a sua poesia, é um dos aspectos mais destacados deste estudo.

Abrindo a segunda sessão de debates do encontro, em “O Poeta em Ato: o processo de criação pessoana segundo Jorge de Sena”, Daiane Walker Araujo destaca uma diferença fundamental importância entre a crítica de Jorge de Sena a propósito do criador dos heterônimos e a de seus colegas presencistas: desde muito cedo, Sena compreendeu “o ímpeto de Pessoa em *criar-se*, e não em *exprimir-se*”. A leitura que nos apresenta gira em torno dessa particularidade do crítico. No ensaio “Ela canta, pobre ceifeira”, Sena procura flagrar Pessoa no ato da escrita, recorrendo ao cotejo das diferentes versões do poema-título, para, a partir do interesse inicial sobre a evolução de sua consciência estética, investigar o processo criativo pessoano de uma perspectiva psicológica. Ali, já distante da noção então corrente de “homem de gênio”, Sena persegue a diferença entre o homem e o artífice. A partir dessa reflexão inicial, a investigadora convida-nos a acompanhar essa reconstrução do “poeta em ato” a partir do “Poema apócrifo de Alberto Caeiro”, por ela adotado como “interpretação crítico-poética do processo de criação pessoano”. Segundo a presente leitura, ao inscrever-se no jogo heteronímico, uma vez que o termo “apócrifo” passa a implicar, no processo de despersonalização dramática, tanto a presença de Sena, como do próprio Pessoa, o poema de Sena analisa o preciso momento em que Pessoa estaria prestes a escrever o “oitavo poema do Guardador de Rebanhos”.

Como a crítica encara as autodesignações de Pessoa “poeta dramático” e “dramaturgo”? É esta a pergunta lançada por Flávio Rodrigo Penteadó na sequência dos trabalhos. Em “Pessoa dramaturgo: uma questão crítica”, o pesquisador nos apresenta, inicialmente, as visões pontuais de dois eminentes críticos teatrais portugueses, cujas perspectivas convergem em mais de um ponto: Luiz Francisco Rebello e Duarte Ivo Cruz. Por privilegiarem a representação cênica, e sendo o teatro pessoano, a seu ver, pouco cênico, ambos os críticos enxergam *O Marinheiro* como tentativa malsucedida de Pessoa no campo dramaturgicó, e as demais peças inacabadas, experiências sem maior interesse. Essa lacuna da crítica teatral, no que tange ao capítulo referente ao teatro pessoano, reflete uma visão, em geral, depreciativa a esse respeito, germinada já nas bases desse cânone crítico: Jacinto do Prado Coelho, Jorge de Sena, João Gaspar Simões e Adolfo Casais Monteiro. Interessante é notar como a conhecida expressão “romancista em poetas”, cunhada por Casais Monteiro, e que poderia ser tomada como avesso do “dramaturgo”, é analisada pelo pesquisador: “O que Casais Monteiro faz, no entanto, é apenas substituir a designação ‘dramaturgo’ por ‘romancista’”. O presente estudo abre novas possibilidades de análise e avaliação, ao revelar que sob o juízo compartilhado da “incapacidade teatral” radica um

modelo de julgamento pautado numa tradição teatral (shakespeariana, mais recorrentemente) distinta daquela instaurada pelos dramas estáticos.

Já na sessão de encerramento do encontro, Pedro Sepúlveda propõe-se a discutir, em “A redução crítica da heteronímia”, o problema exposto no título de sua comunicação, fundamentado em explicações do fenômeno exteriores a ele. Sem ratificar tal espécie de leitura, o pesquisador, tendo elegido as propostas de Eduardo Lourenço e Adolfo Casais Monteiro como ilustrativas da perspectiva em questão, busca salientar os componentes textual, literário e editorial da empreitada pessoana. No entanto, longe de repelir as posições que ambos os críticos adotam, a abordagem por ele sugerida esforça-se em assimilar-lhes os acertos. Deste modo, é reconhecida, nas interpretações de Lourenço, a consciência da inevitável “necessidade de impor certas chaves de leitura” que permeia toda e qualquer atividade crítica, bem como, nas de Casais Monteiro, a observação de um desenvolvimento da obra de Pessoa que não se guia pela “existência de uma evolução linear”, antes obedecendo a uma dinâmica pautada pela permanente “entrada e saída de novos elementos”, algo bastante visível, segundo sustenta Sepúlveda, “nos textos de pendor descritivo ou sistêmico, tal como os prefácios ou os projetos de edição e publicação da obra” que nos foram legados pelo criador dos heterônimos. O artigo termina por reiterar, assim, a persistência e relevância, ainda no presente, de posições e intuições adotadas por grandes críticos do passado.

Fechando os trabalhos, em “Casais, Sena e Lourenço: sobre a ironia pessoana”, a abordagem que Mateus Lourenço propõe da obra de Pessoa foca o tema da ironia como conceito que, para além de suas múltiplas ramificações discursivas, define a cosmovisão do poeta. Tal amplitude sugere que uma capacidade poética profundamente irônica de si mesma, tal como desenvolvida por Pessoa, associa-se diretamente ao desdobramento heteronímico. É sob essa ótica, e não sem reconhecer as suas particularidades, que o pesquisador da Universidade de São Paulo propõe o diálogo entre estudos de Adolfo Casais Monteiro, Jorge de Sena e Eduardo Lourenço. Nesse sintético cruzamento de leituras, se o crítico presencista relaciona, ainda que de passagem, a fisionomia irônica de Pessoa com o conceito de ironia romântica, Sena, ao conferir-lhe maior ênfase, com ela se debate. Isso ocorre porque a ironia foi um modo de Pessoa revogar, através de suas máscaras, uma escolha que, para Sena, é de natureza mais propriamente ética, isto é, a assunção de uma identidade. Por fim, o pesquisador considera que, se a identidade e a experiência são termos-chave da crítica e da poética senianas, é justamente com a desconfiança

que eles despertam, e com relação à sua comunicabilidade, que Eduardo Lourenço associa o caráter irônico da obra do autor.

Dada a proporção do evento que serviu como base para este número, e tendo em vista um segundo encontro em torno do mesmo tema, a se realizar na Universidade Nova de Lisboa, em fevereiro de 2018, as escolhas de ambos os grupos se restringiram a alguns nomes fundamentais da fortuna crítica pessoana, cujos títulos principais são incontornáveis a qualquer estudioso do poeta. Aqui, os autores recorrentes, sem que houvesse qualquer deliberação conjunta por parte dos palestrantes a esse respeito, foram Jorge de Sena, Eduardo Lourenço, Adolfo Casais Monteiro, Jacinto do Prado Coelho, João Gaspar Simões e Georg Rudolf Lind. Chama a atenção que o autor mais visitado pelos pesquisadores deste caderno seja Jorge de Sena, justamente aquele cuja obra crítica sobre Pessoa é a menos sistemática, e o único a não ter publicado um volume sobre o autor, uma vez que *Fernando Pessoa e Cia. Heterónima* (1982) é uma compilação póstuma, editada por Mécia de Sena, sua viúva e editora. Como editores deste número, parece-nos que a variedade de abordagens conferidas à crítica de Sena, a exemplo do que ocorre com Lourenço e os demais críticos referidos, sintetiza exemplarmente, afinal, as diretrizes mais visíveis das releituras aqui propostas: a necessidade de reconhecimento e reavaliação da crítica do passado à luz de uma perspectiva presente.

Caio Gagliardi e Flávio Rodrigo Penteadó

São Paulo, novembro de 2017.

Marcos da fortuna crítica de Fernando Pessoa: o tempo cultural presenciista

Caio Gagliardi

Universidade de São Paulo

Resumo

Este breve texto foi lido na abertura do evento que reuniu, na Universidade de São Paulo, os grupos de pesquisa Estudos Pessoaanos e Estranhar Pessoa, em maio de 2017, e do qual provém os demais textos deste número. Trata-se, portanto, de uma apresentação. Sua ideia mais geral consiste em considerar que, para nos reaproximarmos da obra pessoana sem reproduzir inadvertidamente discursos, refazer perguntas e reencontrar respostas, é preciso tratar a crítica a seu respeito como objeto de análise. Não por acaso, os leitores mais decisivos da obra de Pessoa foram leitores perspicazes de sua crítica. Sob esse enfoque, o ensaio propõe uma releitura resumida da crítica presenciista do poeta, nomeadamente os trabalhos fundadores de João Gaspar Simões e Adolfo Casais Monteiro.

Palavras-chave: Fernando Pessoa, João Gaspar Simões, Adolfo Casais Monteiro.

Abstract

This short text was read at the opening of the event that brought the research groups Estudos Pessoaanos and Estranhar Pessoa together at the University of São Paulo in May 2017, and from which the other texts of this issue come from. Thus, it is a presentation. Its more general idea is to consider that, in order to approach Pessoa's work again, without inadvertently reproducing discourses, asking questions again and rediscovering answers, one must treat criticism about him as an object of analysis. It is not by chance that the most decisive readers of Pessoa's work were insightful readers of his criticism. Under this approach, the essay proposes a brief re-reading of *Presença* group's criticism of poet, namely in the founding works of João Gaspar Simões and Adolfo Casais Monteiro.

Keywords: Fernando Pessoa; João Gaspar Simões; Adolfo Casais Monteiro.

Em torno da poesia, da prosa, da personalidade e da biografia, da gênese, da heteronímia, da veia política e da veia esotérica, dos projetos e das polêmicas, enfim, das questões que se levantam em torno de Fernando Pessoa, muito já foi e continua sendo dito. O poeta deixou de ser simplesmente um grande nome da literatura moderna para se tornar um mito, dos maiores no século XX. A partir de 1942, com a publicação de sua “obra completa”, pela Ática, o ingresso no mundo acadêmico através do trabalho de Jacinto do Prado Coelho (1949), e a publicação de sua biografia por João Gaspar Simões (1950), não se deixou mais, de geração em geração, de revisitá-lo sob as mais diversas e, por vezes, inusitadas óticas. Há, efetivamente, em menos de um século, uma biblioteca crítica sobre o poeta – a maior, e em mais rápida expansão, biblioteca sobre um autor em língua portuguesa.

À luz de tanto, que enorme desafio é o de analisar e interpretar essa obra. Quando penso nos jovens pesquisadores aqui presentes (com quem divido o mesmo espaço físico e intelectual), eu me pergunto: que receios? Que hesitações? Que pesadelos os acompanham? Serão os mesmos que um dia eu tive, e que, ainda por vezes, continuo a ter? Será esse o nosso grão da voz, a semente de nossa identificação?

Ao mesmo tempo que Pessoa é hoje uma das figuras dominantes nos estudos sobre literatura portuguesa, sua difusão na cultura portuguesa e internacional alastra-se tanto pela literatura quanto pela música, o teatro e até as artes visuais. No tocante à nossa língua, seja pela renovação no emprego lexical, seja pela inventividade no uso da sintaxe, o poeta é um renovador, sua poesia é um elemento revitalizador até mesmo na linguagem cotidiana. Há, afinal, uma ampla tradição cultural marcada pela aparição de Fernando Pessoa na literatura. Pensar sua obra, por isso, significa, de um modo ou de outro, esbarrar num universo que, tendo surgido a partir dela, tornou-se, em sua grande amplitude, tangencial a ela.

Lembro-me, a esse respeito, da aula de abertura de um curso de pós-graduação em que me matriculei na USP, sobre Fernando Pessoa, tendo recém-defendido uma dissertação de mestrado sobre a crítica pessoana de Casais Monteiro. Lá se vão 17 anos. A professora apresentava o curso indicando relações, segundo ela essenciais para se compreender Pessoa, entre a sua poesia e a poesia medieval, escalando-me para um seminário sobre o *Livro do desassossego* e, o que de fato me surpreendeu, afirmando que não leríamos textos críticos a respeito do poeta, porque o que ela buscava era uma “leitura original” da obra de Pessoa. E era, de fato, um curso sem fortuna crítica. Eu não me emociono ao lembrar aquela aula, porque me senti como a pessoa errada, na hora errada e no lugar errado. Havia passado os anos mais intensos de minha vida acadêmica a

defender a ideia de que só considerando a crítica pessoana como objeto de análise é que poderíamos efetivamente nos reaproximar de sua obra. Do contrário, estávamos destinados a reproduzir discursos, a refazer perguntas e a reencontrar respostas. Na época, como eu tinha o defeito de ser muito radical, decidi não frequentar o curso. Hoje, menos inflexível, em geral, não creio que o meu pensamento tenha mudado substancialmente a respeito da relação entre o poeta e sua crítica. A meu ver, os leitores mais “autênticos” de Pessoa – penso em Jorge de Sena e Eduardo Lourenço, por exemplo –, são sempre, e não por acaso, grandes leitores também de sua crítica. Eu havia acabado de defender um mestrado sobre o tema, e uma das epígrafes daquela dissertação era uma resposta contundente ao curso do qual eu estava prestes a desistir: naquele pequeno texto que caía como uma luva para o trabalho, Eduardo Lourenço afirmava que “um contato ‘inocente’ ou acintosamente ingênuo (livre) com a obra de Pessoa tornou-se impraticável. Nenhum deus escapa à perversão do ritual inventado para o tornar presente” (Lourenço, 1980: 15).

A perversão dos rituais inventados para presentificar um autor é bastante visível quando nos voltamos para as obras daquelas figuras do século XIX que mais alimentaram o imaginário cultural do século XX. Penso em Marx e Freud, por exemplo. Poucos nomes alteraram a linguagem científica, exegética e cotidiana com tanta amplitude quanto ambos. Justamente por isso, tornou-se sensível, a partir das últimas décadas do século passado, um movimento geral contra a vulgarização do marxismo e do freudismo, como reação a essa excessiva popularização. De modo análogo, tendemos a nos aproximar de Pessoa por um ângulo que não deriva diretamente de sua literatura, mas das repercussões que ela teve no imaginário público, nas artes, na língua, nos livros didáticos e na sucessão de releituras realizadas pela crítica. Há um conceito formulado *a priori* sobre a maior parte das questões que envolvem a obra literária e a personalidade de Pessoa. E isso, se por um lado leva o público a interessar-se por sua leitura, e, mais claramente, a comprar seus bibelôs, por outro, condiciona-a segundo uma chave mais ou menos pré-estabelecida, assumida muitas vezes involuntariamente. Embora esses filtros culturais condicionem inevitavelmente a nossa aproximação dessa obra, e mesmo a constituam enquanto objeto de reflexão, parece uma tarefa urgente, neste momento, verificar em que consistem as leituras históricas, que servem de pressupostos e efeitos de sentido às leituras contemporâneas. Assim, se é inviável imaginar-nos lendo Pessoa fora desse quadro, talvez possamos superá-lo pela análise descritiva de suas principais obras constitutivas, possibilitando, desse modo, uma leitura

de seus textos mais isenta e imune ao preconcebimento, vale dizer, sem filtros críticos inadvertidamente assumidos.

Este nosso encontro, que se estenderá até amanhã, mas que possivelmente terá ainda outras etapas, é motivado por essa tarefa (embora cumpra apenas com uma pequena parte dela) e dá seqüência a um projeto que iniciei em 1996, em minha pesquisa de Iniciação Científica a respeito da crítica sobre o poeta, e que hoje não recordo nostalgicamente, mas olhando para frente, com o espírito animado pela presença dos que aqui estão.

Alguns trabalhos, como “A Fortuna Crítica de Fernando Pessoa”, de Eduardo Lourenço, ou, mais remotamente, “Fernando Pessoa e a Crítica”, de Adolfo Casais Monteiro, tratam do assunto de forma panorâmica, propondo-se a um histórico das diferentes abordagens de sua literatura no decorrer do tempo. Mas não há, até o momento, um estudo sistemático e de maior fôlego que se ocupe de acompanhar o movimento crítico, de modo a revelar a herança interpretativa que, ao longo dos anos, foi se cristalizando.

Nos trabalhos de um grande número de exegetas e comentadores “pessoanos”, entre os quais se notam *scholars* de toda parte – críticos literários, linguistas, filósofos, filólogos, psicólogos –, místicos, poetas ou simples amadores, uma das recepções críticas fundamentais é aquela referente ao momento marcado pela divulgação inicial e pelas primeiras abordagens de sua poesia. Muitas das perguntas que ainda fazemos, e das respostas que formulamos, repetem textos publicados há mais de meio século, que simplesmente não lemos (porque somos preguiçosos ou porque preferimos ler os seus leitores), ou que lemos, muitas vezes, sem o devido cuidado. Não tratarei aqui de dez textos, como imaginei fazer antes de preparar esta apresentação, mas de alguns deles, que estabelecem, a meu ver, o esteio da fortuna crítica, o ponto de partida mais adequado para este evento. “A exegese pessoana [pelo diagnóstico de E. Lourenço] é hoje uma selva luminosa onde ninguém está disposto a reconhecer pai e mãe” (Lourenço, 1980: 15).

Saber reconhecer nossa filiação enquanto críticos de Pessoa significa nos tornarmos capazes de enxergar a contingência de nossa própria linguagem como resultado da literalização do que um dia foram metáforas poderosas, mas que, com o passar do tempo, e com as sucessivas retomadas que sofreram, se enferrujaram em nossos discursos. Essa capacidade de renovação, de superação das marcas cegas de nossas abordagens críticas, está, afinal, no horizonte deste encontro, e me parece se valer de uma feliz formulação de Richard Rorty:

As metáforas antigas estão constantemente a morrer e a tornarem-se literais e, assim, a servir de plataforma e de base para novas metáforas. Esta analogia permite-nos pensar a “nossa linguagem” – isto é, a linguagem da ciência e da cultura da Europa do século XX – como algo que ganhou forma como resultado de um grande número de puras contingências. (Rorty, 1994: 39)

*

É no interior do movimento da *Presença*, usualmente entendido como o 2º. Modernismo português, que vamos de fato reconhecer as contingências formadoras de nossa linguagem, isto é, os pressupostos que assumimos e, não menos importantes, aqueles que, explícita ou implicitamente, rejeitamos quando fazemos uma afirmação supostamente autoral. É este, afinal, o primeiro momento de consequente reflexão crítica sobre Fernando Pessoa. Quando me refiro aos críticos presencistas de Pessoa, refiro-me a dois nomes: João Gaspar Simões e Adolfo Casais Monteiro.

Ao situar suas obras como os baluartes dessa primeira geração, não penso somente nos artigos publicados na revista, ou mesmo nos trabalhos saídos em volume no mesmo período. O legado que a época presencista deixou às suas trajetórias, e, principalmente, a inestimável influência que exerceu sobre a recepção posterior do poeta, possibilitam-nos incluir, à luz das semelhanças e diferenças, as suas duas principais obras – *Vida e Obra de Fernando Pessoa* (1950), de Gaspar Simões, e *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa* (1958), de Casais Monteiro – como os pontos altos, ao lado da *Presença*, do legado dessa primeira geração.

Embora atualmente menos frequentado pelos pesquisadores de Fernando Pessoa, e tendo sido massivamente condenado pelos críticos de seu tempo, o colossal estudo de Gaspar Simões apresenta-se, quando encarado a muitas décadas de sua publicação, como uma obra repleta de intuições argutas (muitas delas desenvolvidas posteriormente por outros críticos), de grande fôlego narrativo, descritivo e ensaístico. É raro nos depararmos com uma abordagem relevante na tradição crítica pessoana que não dialogue com *Vida e obra de Fernando Pessoa*. Empreitada de alto risco, este livro é, ao mesmo tempo, um marco e uma fonte de polêmicas. Não se trata apenas de contar, ou deduzir, uma biografia, mas de abordar a poesia, as cartas, a personalidade, o misticismo, as reflexões políticas e a gênese heteronímica, que foi uma obsessão para o crítico. Além disso, o livro traça em linhas gerais a história da primeira geração modernista em Portugal,

constituída por aqueles que, mais ou menos diretamente, permaneceram em torno da revista *Orpheu*. Num nível meramente biográfico, *Vida e obra* suscita reservas, devido ao seu caráter anedótico (diria “romanceado”, o próprio Gaspar Simões). O psicologismo causalista leva o crítico a inferir dados biográficos do texto literário. Em contrapartida, a literatura é encarada como projeção direta da vida. Uma crítica explicativa acaba por reduzir o texto a motivações externas, entre as quais avultam a nostalgia da infância, o complexo de Édipo e o medo da loucura. Como resultante desse freudismo simplificado, temos uma imagem um tanto punitiva de Pessoa. É ainda importante notar que Gaspar Simões faz recorrentemente juízos estéticos, boa parte deles perecível com o tempo, por estarem embasados no pressuposto evolutivo, o que relega aos poemas iniciais um papel secundário com relação aos poemas da maturidade de Pessoa. Por outro lado, o ineditismo do trabalho a que o crítico se propôs, especialmente por sua riqueza de fontes, o brilho de muitas passagens e as proporções a que chegou foram de inestimável contribuição à fortuna crítica pessoana.

É sempre mais cômodo, e talvez mais divertido, afinal, salientar os defeitos do que reconhecer a dívida que temos com os nossos antepassados. Hoje, não é raro ver o nome de Gaspar Simões grassar pelos congressos pessoanos como motivo de piada. Não direi que ele não as merece, tampouco que são injustas, mas que elas também revelam a nossa incapacidade, ou o nosso incômodo, de reconhecer no discurso de Gaspar Simões uma das contingências de nossa linguagem. Afirmar isso talvez seja mais simples para mim, por não ter convivido com o autor de *Vida e obra*. Certamente a empatia pessoal conta muito em nossas escolhas de mérito. Portanto, recorro a outro leitor seu, que conheceu bem Gaspar Simões: a despeito das muitas reservas feitas por Eduardo Lourenço a este livro, é dele, afinal, a avaliação segundo a qual, com *Vida e obra*, o crítico presencista teria construído a imagem “definitiva” de Pessoa. Segundo Lourenço, *Vida e obra* “contribuirá, mais do que qualquer outro estudo sobre o autor da ‘Ode triunfal’, para a mitologia crítica ou a mitologia ‘tout court’ de Pessoa” (Lourenço, 1993: 25).

Oito anos mais tarde, surgem os *Estudos sobre a Poesia de Fernando Pessoa* (1958). Adolfo Casais Monteiro não escreveu propriamente um livro; trata-se aqui de uma reunião de ensaios sobre Pessoa, bem menos pretensiosa do que a obra magna de seu companheiro de geração, mas menos modesta do que possa aparentar seu título. Esta coletânea reúne estudos escritos em mais de uma década, que abordam a poesia de Pessoa, a sua relação com o modernismo em Portugal, o sentido mais geral de sua “obra”, a crítica sobre o poeta e a gênese heteronímica. Tudo realizado de um modo conciso, sem detalhismo ou caráter documental. O crítico se nega a impor

à poesia uma lógica externa, reconhecendo o “gênio” como princípio básico de seu trabalho; a despeito disso, a imagem que constrói do poeta é difusa num excesso admirativo. Pode-se dizer que, em certo sentido, este é um livro que nega o tanto que afirma, que adverte ao mesmo tempo que enaltece, pois transparece, em alguns momentos, o esforço de Casais Monteiro por sair da sombra de *Vida e obra*. A bem considerar, em muitos momentos sua leitura (a exemplo do que ocorre em outros muitos momentos da fortuna crítica sobre o poeta) é uma resposta à leitura de Gaspar Simões. Ocasionalmente, Casais Monteiro fornece indícios de que pretende operar uma reviravolta na perspectiva crítica anterior, calcada em um psicologismo causalista, apontando para uma leitura mais textual do fenômeno, baseando-se na filosofia da arte de Jung e na noção eliotiana de modernidade. Mas são apenas lampejos que não apagam de sua perspectiva o interesse vincadamente presencista pela gênese heteronímica, discutida segundo as claves da “sinceridade” e do “artifício”, que se constituíram como os pontos de referência dessa primeira geração crítica.

É claro que, ao situar as obras de Gaspar Simões e Casais Monteiro nesse primeiro momento crítico iniciado na *Presença*, não estou seguindo à risca o critério cronológico. Fosse assim, os trabalhos de Mar Talegre (1947), Jacinto do Prado Coelho (1949), Eduardo Freitas da Costa (1951), Armand Guibert (1955), Maria da Encarnação Monteiro (1956), Manuel Antunes (1957), Jorge Nemésio (1958), Maria Helena da Rocha Pereira (1958) e Cleonice Bernardinelli (1958), entre outros de menor alcance, como os de Carlos Queirós (1936) e de Edouard Roditi (1955) – todos publicados durante o período que vai até 1958 (data da publicação dos *Estudos*, de Casais Monteiro) –, deveriam ser incluídos nesse acervo inicial. Há, todavia, uma relação muito íntima e, de fato, essencial, entre a imagem de uma literatura pessoana e a crítica da *Presença*, que força essa transposição de datas e de nomes para situar bem os instantes em que a crítica, apesar de passados os anos, e de desaparecida a revista, continuou, mediante algumas adaptações e uma nítida evolução teórica, a seguir uma estética ainda presencista. Falo, portanto, de um “tempo cultural”, para recobrir com exatidão essa primeira geração de leitores.

Cabe aos presencistas e à *Presença* o *locus* inaugural, o “esteio da fortuna crítica”, ou o “primeiro olhar crítico” sobre o poeta. É de Gaspar Simões, por exemplo, o mérito de ter publicado um dos primeiros estudos exclusivos sobre Pessoa, ou sobre a personalidade de Pessoa, em *Temas* (jun. de 1929). À *Presença* coube a publicação de alguns dos mais importantes poemas tanto do Pessoa ortônimo (como “Autopsicografia”) quanto dos heterônimos, como “Aniversário”, de Campos, e “O oitavo poema do Guardador de Rebanhos”, de Caeiro; de

traduções, como do “Hino a Pã”, de Aleister Crowley (out. de 1931); e das célebres “Notas para a recordação do meu mestre Caeiro (algumas delas)” (jan.-fev de 1931). Na *Presença* encontram-se ainda a “Tábua Bibliográfica” do poeta (dez. de 1928), sua carta em discordância a um determinado ensaio de cunho psicanalítico de G. Simões (jul. de 1936), e as célebres cartas a Gaspar Simões, defendendo-se de sua lâmina psicológica, e a Casais Monteiro, em que discorre sobre a gênese dos heterônimos (jun. de 1937). Além disso, a revista nos apresenta muitos artigos e notas sobre Pessoa, entre os quais uma das primeiras referências críticas à sua obra: o artigo de José Régio, intitulado “Da Geração Modernista” (abr. de 1927). A *Presença* ainda dedica a Pessoa um número especial, o 48 (jul. de 1936), o primeiro em Portugal em homenagem ao poeta falecido a 30 de dezembro de 1935. No mesmo número encontra-se também um dos primeiros estudos sobre Alberto Caeiro, intitulado “Ensaio de compreensão poética”, de Guilherme de Castilho.

Repare-se que eu não estou dizendo nunca “o primeiro”, mas “um dos primeiros”, seja porque não dou tanta importância a isso (acho que uma coisa realmente se inicia somente em retrospectiva, só depois que muitos a descobriram e a recolocaram antes deles), seja porque, em se tratando de pessoas, mesmo que eu possa estar certo hoje, não tardará que alguém encontre outro texto anterior ao que mencionei.

À luz desse momento inaugural da fortuna crítica do autor, vale a pena lembrar o que outro de seus “primeiros” críticos, o francês Pierre Hourcade, afirmou sobre a importância que a revista teve para Pessoa:

As únicas alegrias de espírito e de coração que o grande poeta porventura conheceu nos derradeiros anos deveu-as aos seus respeitosos e fervorosos admiradores da *Presença*, e foi isso sem dúvida que o levou a aceitar “descobrir-se” (até certo ponto), confiando-lhes, primeiro, as “Notas para a recordação do meu mestre Caeiro” (n. 31, Jan.-Fev. de 1931), e endereçar depois a dois deles, Gaspar Simões e Casais Monteiro, essas cartas inéditas que a *Presença* publica no seu n. 48 (Julho de 1936) e 49 (Junho de 1937) e que se podem considerar o ponto de partida obrigatório de toda a exegese pessoana digna de tal nome. (Hourcade, 1977: 25-26)

*

Era basicamente isso que eu tinha planejado dizer aqui hoje. Depois de tantos encontros de cuja organização participei e de tantas experiências vividas neste semestre, é realmente uma sorte ter ao meu lado pesquisadores tão competentes e alunos que me inspiram tanto. Vocês me deixam à vontade para tomar uma pequena liberdade – de encerrar esta fala de abertura com um sonho.

Talvez haja aqui nesta sala outros que, como eu, algum dia tenham sonhado com uma biblioteca. Embora eu não seja um comprador de livros, depois de ter começado a reunir algumas dezenas de exemplares sobre Pessoa (com a ajuda de alguns orientandos mais obstinados), e de mandar fazer portinhas para as prateleiras do gabinete 32 deste prédio, para evitar que os livros, num belo dia, saíssem voando por aí (como, afinal, acontece às centenas em nossa maior Biblioteca), sonhei com a nossa Pessoaana (assim passei a chamá-la, enaltecendo-a, estimulando-a) como um universo, um espaço composto por “um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no centro, cercados por balaustradas baixíssimas”. Tal como a imaginei,

A distribuição das galerias é invariável. Vinte prateleiras, em cinco longas estantes de cada lado, cobrem todos os lados menos dois; sua altura, que é a dos andares, excede apenas a de um bibliotecário normal. || Uma das faces livres dá para um estreito vestíbulo, que desemboca em outra galeria, idêntica à primeira e a todas. À esquerda e à direita do vestíbulo, há dois sanitários minúsculos. Um permite dormir em pé; outro, satisfazer as necessidades físicas. Por aí passa a escada espiral, que se abisma e se eleva ao infinito. (Borges, 2007: 69)

Borges preferiu sonhar com uma biblioteca infinita. Já esta com que sonho é realmente infinita porque está em permanente expansão. Enquanto caminho pelos seus corredores e pinço curiosamente, sempre com o indicador direito, seus livros das estantes, folheio-os e os devolvo, ela está a aumentar, ininterruptamente, inclusive quando, no Brasil, tudo para – no Carnaval, no Natal e no Ano Novo. Os livros chegam e as estantes se erguem num ritmo que os meus passos não podem acompanhar. Mas não se trata de simplesmente percorrer a biblioteca a pé, ou de patinete, ou, quem sabe, de algum veículo motorizado. Uma biblioteca é infinita enquanto não se terminar de lê-la. E muitos dos livros que a compõem são, a bem da verdade, intermináveis. É preciso relê-los periodicamente. É verdade que talvez não sejam muitos. É raro, afinal, encontrar um livro infinito. São algumas dezenas, eu arriscaria dizer. Mas são algumas dezenas de infinitos.

O título desta minha apresentação poderia ser, em vez de “Marcos da fortuna crítica de Fernando Pessoa”, “Uma dezena de infinitos”. Mas eu pensei que ficaria melhor se o nomeasse provisoriamente no início, e definitivamente apenas no final, já sem o número “10”, que, diante do infinito, não é um algarismo significativo. É que não valeria a pena resenhar esses textos um a um. Além de já o ter feito em outra ocasião, seria fastidioso submetê-los a essa tarefa. Preferi, ao invés disso, tratar aqui de seu tempo de fundação, de nossa mais antiga filiação. Gostaria, entretanto, de encerrar esta apresentação, que imaginei como uma justificativa para o tema deste encontro e um pontapé inicial para as demais falas que estão para se iniciar, com as imagens desses dez marcos que selecionei (e que, com a colaboração dos pesquisadores do grupo Estudos Pessoaanos, são já dezessete, e permanecem em expansão). Não queria mencioná-los como se fosse um obituário, mas exatamente o contrário: para que, nomeando-os, pudéssemos, pela força da palavra, realmente enxergá-los – como nossos animadores espirituais; obras que ajudaram a fundar o nosso tempo, a redimensionar o nosso espaço e a ajustar a nossa visão.¹

Referências

- BORGES, Jorge Luis (2007) “A biblioteca de babel”, in *Ficções*, São Paulo, Companhia das Letras, 69-79.
- HOURCADE, Pierre (1977) “O Ensaio e a Crítica na *Presença*”, *Colóquio Letras*, n. 38: 20-29.
- LOURENÇO, Eduardo (1980) *Pessoa Revisitado* – leitura estruturante do drama em gente, 2ª. ed, Lisboa, Moraes.
- ____ (1993) “A fortuna crítica de Fernando Pessoa”, in *Fernando, rei da nossa Baviera*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 21-34.
- MONTEIRO, Adolfo Casais (1958) *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa*, Rio de Janeiro, Agir.
- PRESENÇA* – Edição fac-similada, Tomos I, II e III (1993), Lisboa, Contexto.
- RORTY, Richard (1994) “A contingência da linguagem”, in *Contingência, Ironia e Solidariedade*, Lisboa, Editorial Presença, 23-46.
- SIMÕES, João Gaspar (1950), *Vida e obra de Fernando Pessoa: história duma geração*, II Vols, Lisboa, Livraria Bertrand.

¹ Seguiu-se a projeção de dez capas de livros, tal como arranjadas na página de pesquisa do Grupo Estudos Pessoaanos (<http://estudospessoanos.fflch.usp.br/node/31>), sendo eles: *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa* (1949), de Jacinto do Prado Coelho; *Vida e obra de Fernando Pessoa – história de uma geração* (1950), de João Gaspar Simões; *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa* (1958), de Adolfo Casais Monteiro; *Teoria poética de Fernando Pessoa* (1970), de Georg Rudolf Lind; *Fernando Pessoa revisitado* – leitura estruturante do drama em gente (1973), de Eduardo Lourenço; *Fernando Pessoa ou o poetodrama* (1974), de José Augusto Seabra; *Fernando Pessoa e Cia. Heterónima*, de Jorge de Sena (1982); *Fernando Pessoa – quem do eu, além do outro*, de Leyla Perrone-Moisés; *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações* (1987), de José Gil; *Estranho estrangeiro* – uma biografia de Fernando Pessoa (1996), de Robert Bréchon.

Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, prefaciadores de Pessoa

Rita Patrício

Universidade do Minho

Resumo

Este estudo pretende discutir as questões colocadas nos prefácios às *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* (1966) e às *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias* (1967), muito em particular o modo como Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho apresentam os fragmentos em prosa de Pessoa e como procuram articular estas páginas com o seu entendimento da poética e da obra pessoanas.

Palavras-chave: Prosa, Fragmento, Teoria, Estética, Autor.

Abstract

This paper sets out to discuss the questions posed in the prefaces of *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação* (1966) and *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias* (1967), particularly the way Georg Rudolf Lind and Jacinto do Prado Coelho present Pessoa's prose fragments and how they try to articulate these pages from their understanding of Pessoa's poetics and work.

Keywords: Prose, Fragment, Theory, Aesthetics, Author.

A publicação das *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, em 1966, e das *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, um ano mais tarde, constitui um marco importante na fortuna editorial de Fernando Pessoa, sendo decisiva para questionação do conceito de obra no universo pessoano. Sob a chancela da Ática, que na década de quarenta publicara a poesia de Fernando Pessoa, davam-se então a conhecer variados textos em prosa, caracterizados pela incompletude e fragmentariedade. Estas edições estiveram a cargo de Georg Rudolf Lind e de Jacinto do Prado Coelho, organizadores e prefaciadores de ambos os volumes. Este estudo pretende discutir as questões colocadas nesses prefácios, muito em particular a forma como os ensaístas apresentam essa prosa fragmentária. Qual o estatuto do fragmento, entendido enquanto texto incompleto e inacabado, na obra em prosa de Pessoa, e de que maneira estas páginas afetam o entendimento da poética e da obra pessoanas, eis os problemas de que partem os organizadores dos volumes; pensar as respostas que adiantam é o propósito deste ensaio.

Em finais da década de sessenta, já a importância do ensaísmo estético e crítico pessoano estava bem evidente. Em 1946 Jorge de Sena havia organizado as *Páginas de Doutrina Estética*, reunião de alguns dos textos de crítica e de teorização estéticas publicados por Pessoa ao longo da sua vida, assim como de algumas cartas entretanto tornadas públicas.¹ Entendendo este volume relevante para a leitura das edições de que me ocupo, começo por destacar alguns pontos do prefácio de Sena, para depois discutir o modo como Lind e Coelho apresentam o *corpus* que editam.

Descrevendo o livro como análogo à reunião dos artigos da *Águia* num volume autónomo (dois anos antes e pela mesma Editorial Inquérito), Sena inscreve-se numa emergente tradição que dá a ler, sob a forma de livro, a produção ensaística pessoana. Essa nova forma permitiria “dar, assim, uma imagem do que foi, no campo da especulação e da acção, o enorme labor intelectual de tão estranha figura, quase sem par no pensamento português.” É, pois, sob o anúncio de uma excepcionalidade ímpar que surgem estas páginas. E entre a obra e a imagem que ela projeta declara-se desde logo uma descoincidência de valor: “É necessariamente pálida essa imagem – não pelo valor destes artigos, que é máximo, não pela sua «actualidade», que é perene, mas pelo muito mais que teve de ser posto à margem” (Sena, 1946: 7-8). Ou seja, para além do reconhecimento do intrínseco, inquestionado e atemporal valor dos textos, Sena assinala e valoriza o que não pode integrar o livro, convidando o leitor a rastrear essas outras páginas a

¹ Sobre Sena, leitor de Pessoa, muito em particular sobre a sua edição das *Páginas de Doutrina Estética*, ver Araujo e Gagliardi (2015).

partir das notas finais da edição. Nessas notas, referentes a escritos não incluídos neste volume, Sena reafirma a unidade da obra pessoana, considerando-a “una e complementar”, pelo que a sua edição é necessariamente incompleta; com ela, diz o editor, “apenas se procurou servir, por divulgação e aproximação de textos, a desconhecida ou incompreendida grandeza de quem, até hoje, apenas era considerado um dos maiores poetas da língua portuguesa” (*ibidem*: 277). Para Jorge de Sena, Pessoa-poeta e Pessoa-esteta devem ser lidos complementarmente e estas *Páginas* permitiam tornar mais completo o conhecimento do seu autor: “Nada, em Fernando Pessoa, se pode considerar gratuito, como bem claramente é demonstrado por ele próprio no capital documento de 1915.” (*ibidem*: 8). Se, para Sena, nada pode ser considerado gratuito, legitimando esse princípio em palavras do próprio Pessoa, tudo deve ser considerado necessário e, por isso, o editor insiste no carácter antológico e incompleto da sua edição.

Os editores e prefaciadores das *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* e das *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias* dialogam, de diversos modos, com a edição de Sena. Em primeiro lugar, na escolha dos títulos, replicando *Páginas*. Uma diferença desde logo se estabelece: o título de Sena é aglutinador, sugerindo uma unidade de registo e de matéria, os de Lind e Coelho discriminam, anunciando diferentes objetos de discurso, na distinção entre textos de natureza intimista e confessional no volume de 1966 e de índole estética, teórica e crítica no de 1967². Depois, tanto Lind como Prado Coelho, assinando prefácios individuais nos dois volumes, apontam para o desejo de complementaridade entre as suas edições e a de Sena. Lind afirma, no prefácio ao primeiro volume, que esse e o seguinte completariam as *Páginas de Doutrina Estética*, de que desejaria uma reedição aumentada; e Jacinto do Prado Coelho, no prefácio ao segundo, insiste na necessidade crítica de confrontar os textos então publicados com os dos anteriores volumes de prosa, “nomeadamente os compreendidos nas *Páginas de Doutrina Estética*, reunidas por Jorge de Sena, e nas *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*.” (1994: XVII). Prado Coelho deixa claro que este desejo de confronto decorre da natureza fragmentária do material de que se ocupa: estes textos, escreve, “têm de ser lidos e julgados como fragmentos que são, notas para uso próprio ou para trabalhos futuros, em muitos casos apressadas, pouco elaboradas, com os estigmas, por isso, do incompleto ou do elementar.” (*ibidem*).

Com efeito, entre as páginas que tinham sido publicadas por Sena e as que as edições de Lind e Coelho tornavam públicas havia uma importantíssima diferença: as primeiras eram textos

² No prefácio às *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*, há alguma hesitação, por parte de Lind, na denominação do volume subsequente, anunciado por duas vezes como “de auto-interpretação e estética” (XI e XII).

autorizados pelo autor, seja por terem sido por ele publicados, seja por ter sido por ele assinados (tratando-se das cartas, que outros viriam a publicar); as outras, por sua vez, eram inéditas, deixando clara a existência de uma vasta e fragmentária produção ensaística, constituída por textos tipologicamente distintos, tais como notas breves, por vezes esquemáticas, projetos inacabados, ensaios esboçados, com distintos graus de acabamento. Dada a natureza fragmentária e inacabada do *corpus* editado, como se apresentam estas páginas aos leitores e como se propõe e legitima a sua inserção na obra pessoana?³ Proponho que acompanhem as tentativas de ambos os prefaciadores, em cada um dos volumes.

Páginas Íntimas e de Auto-interpretação

Georg Rudolf Lind, no prefácio às *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*, começa por assinalar “o desnível entre a poesia que atingia, muitas vezes, o cume da perfeição, e a prosa”. Se Sena entendera esta prosa como de máximo e perene valor, Lind qualifica-a “delirantemente especulativa ou brilhantemente paradoxal, mas sempre de certo modo ocasional e inconvertível na moeda de ouro da universalidade”. Ainda que elenque algumas exceções, para Lind, “quão longe andava a prosa publicada dos altos voos espirituais da poesia!”. Com o que então publicava, “o caso mudou de figura, pelo menos em parte.” (1966: IX-X). Tendo diagnosticado a desproporcionalidade de extensão e de valor entre poesia e prosa, o crítico reconhece que a primeira foi resolvida, pois a prosa poderia ultrapassar a dimensão da poesia. Mas imediatamente assinala uma “diferença fundamental”: é que essa prosa “consistirá essencialmente de fragmentos, daqueles «fragmentos de obras-primas» de que já Mário de Sá-Carneiro desaconselhara o amigo.” (*ibidem*: XI). Para Lind, a prosa continua a ter um valor problemático, problema que agora radica na sua natureza fragmentária.

A publicação destas páginas aparece, por isso, ao serviço da obra poética, contendo este primeiro volume, além das páginas autognósticas, “todos os manuscritos decifráveis em que o autor explica e comenta a sua obra, e que julgamos indispensáveis para a justa compreensão da poesia ortónima e heterónima.” (*ibidem*: XII). Fica claro o critério de constituição dos volumes: no primeiro, os textos relacionam-se diretamente com a obra poética; no segundo não encontramos

³ Sobre a problematização do conceito de obra e da sua integridade e, conseqüentemente, sobre diferentes graus de autorização dos textos, muito em particular no caso Pessoa, cf. Dionísio, 2007.

essa relação direta. Estando em relação estreita com a poesia, o prefaciador admite um valor potencial a estes fragmentos: nesta prosa, diz-nos, “encontraremos o escritor no seu *atelier*, abstraindo da tentação de brilhar perante o público, pesando e substituindo as palavras, hesitando, por vezes, mas sempre espontâneo na expressão dos seus pensamentos”. É a crença nesta possibilidade de encontro com um momento de autenticidade criativa que permite a Lind anunciar o alto valor do que edita: “Encontraremos, afinal, uma temática à altura das obras em verso – os dois volumes demonstrá-lo-ão convincentemente.” (*ibidem*: XI). Ler nas hesitações dos textos ensaísticos de Pessoa um sinal de acrescida espontaneidade é francamente questionável (cf., por exemplo, Diogo e Sil, 1995:19-20), mas o que interessa seguir, neste âmbito, é o argumento de Lind, que considera o fragmentário proveniente “da própria maneira de ser do autor.”. Sendo o fragmento explicado pela natureza do autor, torna-se seu reflexo e desse modo adquire um valor de evidência:

Se algo nos surpreende nestes *documentos* íntimos será a extrema lucidez destas auto-análises doridas e perscrutadoras. *Adivinhamos*, através da leitura destas páginas as grandes crises psíquicas a que Pessoa alude nas cartas aos seus amigos, e *reconhecemos* nelas a condição prévia da sua produção artística. (Lind, 1966: XIII, itálicos meus)

O valor do fragmento está, pois, na possibilidade de ser documento ou de permitir uma adivinhação ou um reconhecimento, facultando ao leitor um trânsito para o autor.

Lind deixa ainda algumas instruções de leitura. Tendo determinado como chaves para o entendimento da poética pessoana a frase «Sentir tudo de todas as maneiras» e a autoconfissão «Fui um poeta animado pela filosofia, não um filósofo com faculdades poéticas.», aconselha a que não sejam tomadas literalmente as afirmações estéticas do autor: “Não convém, aliás, tomar à letra esta ou aquela posição mental do autor proteico.”. Para Lind, Pessoa-esteta será sempre inferior a Pessoa-poeta e só este último é merecedor de uma leitura que confie no texto, entendendo-o como perfeito, isto é, acabado e belo: “tomemo-lo à letra apenas nos seus resultados artísticos”. Pessoa-esteta impõe outras cautelas: “O ideólogo Pessoa escapar-nos-á sempre pela porta traseira”. Lind diz sentir a dissimulada fuga de Pessoa-esteta e a prosa que fica é um corpo inacabado: “as obras em prosa serão «as capelas imperfeitas da literatura portuguesa», grandes na intenção, sugestivas por serem inacabadas e por deixarem um vasto espaço à meditação completadora dos leitores” (*ibidem*: XIX-XX). A imperfeição desta prosa parece concitar

um modo específico de leitura: o leitor, não podendo contemplar um todo acabado, tem, na incompletude do lido, a possibilidade de ser ele a concluir o texto.

Enquanto Lind declara um desnível entre poesia e prosa, desequilíbrio só em parte corrigido com este volume, Jacinto do Prado Coelho, no prefácio que imediatamente assina, começa por anunciar que este livro “vai deliciar os apreciadores de Fernando Pessoa.” Entende os textos publicados enquanto “documentos reveladores da sua intimidade, do que pensava de si próprio, de como se geravam no seu espírito, por vezes obsessivamente, motivos poéticos, ideias, ensaios.” (1966: XXI). Reencontramos a defesa do valor documental e de revelação dos fragmentos, mediadores de acesso a uma verdade sobre a criação; mas acresce a esta dimensão psicologizante, o valor da “espantosa argúcia” (*ibidem*: XXII) da inteligência crítica pessoana. Reconhecendo a sagacidade com que Pessoa se lê a si mesmo, Prado Coelho não atribui, contudo, ao autor um papel decisivo na sua hermenêutica: parenteticamente avisa que as explicações de Pessoa devem ser ainda objeto de crítica.

Para Prado Coelho, o *corpus* coloca aos editores problemas de vária ordem. De entre essas questões, começam por se destacar as que se prendem com a sempre problemática sinceridade pessoana: “Qual o grau de convicção dos textos doutrinários e críticos de Pessoa? O problema da sinceridade não será comum à poesia e à prosa?”. A questão da sinceridade, para Prado Coelho, é recolocada a partir de uma outra que toma como fundamental em Pessoa: o problema da diversidade: “O que parece indiscutível é que também a prosa se nos oferece sob o signo da pluralidade, da diversidade.”. Tal como Lind, Prado Coelho reconhece em Pessoa uma convincente polifonia teórica: “No concernente a determinados temas, Fernando Pessoa dá-nos tão fortes argumentos para demonstrar uma tese como para defender a tese contrária.” (*ibidem*: XXI). O ensaísta publicara em 1949 *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*; no prefácio da segunda edição, Prado Coelho sintetiza assim o seu investimento crítico: “tentei surpreender a unidade essencial implícita na diversidade das obras ortónimas e heterónimas. Iluminando os nexos que, na motivação como no estilo, as entrelaçam, procurei determinar em que consiste essa relativa unidade” (Coelho, 1987: 11).

Podemos identificar a mesma preocupação no prefaciador destas páginas. Depois de elencar e explicar seis tipos de explicações para a heteronímia, Prado Coelho toma a diversidade como uma primeira impressão de leitura, conducente a uma inaceitável perplexidade: “aceitar tudo não envolve uma atitude de indiferença, de cepticismo, fazer de tudo simples pretexto para emoções estéticas e jogos intelectuais?” (1966: XXXII-XXXIII). Prado Coelho vislumbra, neste

pluralismo, uma unidade possível: a de tudo partir de “uma desilusão inicial e definitiva, à certeza amarga de que tudo é nada, de que tudo é sonho”. A ser assim, Pessoa-esteta e Pessoa-poeta são um só: “Creio bem que o espectadorismo de Pessoa (autor: actor) permanece como atitude íntima quando *representa* quer em poesia quer em prosa. Também o pensador é, no sentido da «Autopsicografia», um fingidor” (*ibidem*: XXXV).

Para o ensaísta, a equiparação entre poesia e prosa vai mais longe, ainda que de forma meramente esboçada: “Ora o discurso em prosa do «pensador» (ou «pensadores») Fernando Pessoa não será também linguagem sem suporte, alusiva a coisa nenhuma, a várias irrealidades ou mentiras intermutáveis?”. Esta ficcionalidade admitida na prosa decorreria de um “lúdico, desiludido «ser tudo de todas as maneiras», a evasão autista na pluralidade” (*ibidem*: XXXVI) e esse seria um eventual “nexo profundo”, a ligar o que aparece fragmentariamente plural. Lind propusera a frase-chave «Sentir tudo de todas as maneiras» como “a explicação de todas as contradições, a solução de tantos enigmas” (Lind, 1966: XIV). Prado Coelho reescreve esta chave, propondo um verso equiparável, entendendo-o como expressão de uma atitude lúdica e desiludida, ou seja, como decorrente de um pensamento “irònicamente ambíguo” (Coelho, 1966: XXII). É, pois, sob a lição de Sena que Prado Coelho lê a diversidade de Pessoa, tomando-a como irónica: “Expoente de um estado de crise, Pessoa está bem definido por Jorge de Sena: um «indisciplinador». Ensina: “quanto mais contraditório mais verdadeiro” (*ibidem*: XXIII).⁴ Conceber uma unidade, a propósito de Pessoa teorizador estético, torna-se, assim, tarefa difícil: a ironia não autoriza sínteses estáveis. Jacinto do Prado Coelho, no final do seu prefácio, dá conta dessa dificuldade:

Admitindo até que na prosa de ideias haja um núcleo de preocupações, de interrogações, de tensões que definam uma individualidade (como eu defendi na poesia, apurando o idêntico no diverso), quem, nos textos do «pensador», será capaz de traçar fronteiras seguidas entre o eventual e o radicado, ou entre o sincero e o fingido? (*ibidem*: XXXVII).

A prosa de ideias parece resistir muito mais a essa procura de unidade, e a defesa desta, note-se, é ainda feita em nome da sinceridade. No reconhecimento dessa incapacidade, e sua causa imediata, Prado Coelho também dá conta da leitura da prosa estética de Pessoa como

⁴ Prado Coelho refere-se aqui ao ensaio de Sena datado de 1946 “Fernando Pessoa, Indisciplinador de almas – uma introdução à sua obra em prosa”, texto da conferência por ocasião da publicação das *Páginas de Doutrina Estética* (cf. Sena, 2000: 59-70).

experiência de uma fuga: “quem poderá garantir-nos que determinada palavra de Caetano ou de Pessoa ou de António Mora ou de Ricardo Reis ou dos escritos anónimos é a palavra definitiva, a palavra que escapa ao fluir contínuo e às ambiguidades dum incessante jogo dramático?” (*ibidem*: XXXVI).

Prado Coelho descreve a impossibilidade de estabilizar o sentido do lido na natureza da poética pessoana, “incessante jogo dramático”, errante e ambíguo, sem que nele possa ser determinada “a palavra definitiva”: esta foge, escapa-se sempre ao crítico leitor. Lind, recorde-se, também descrevia a leitura de Pessoa-esteta como a experiência de se assistir a uma fuga, a do seu autor: ambos os prefaciadores terminam as suas apresentações com o aviso de que a leitura das páginas que dão a conhecer é uma experiência de algum modo frustrante e destabilizadora. Nestes fragmentos, Lind buscara o “ideólogo Pessoa”, Prado Coelho “a palavra definitiva”. Ambas as sendas foram vãs: o primeiro escapa-se a Lind pela porta traseira, Prado Coelho não consegue garantir uma unidade (“uma palavra definitiva”) a partir da qual seja legível toda a polifonia pessoana.

Páginas de Estética, de Teoria e de Crítica Literárias

Georg Rudolf Lind começa por anunciar as *Páginas de Estética, de Teoria e de Crítica Literárias* como a publicação de tudo o que de relevante a esse propósito Pessoa nos teria deixado: “Neste novo volume de inéditos de Fernando Pessoa publicamos tudo o que ficara no seu espólio, referente à estética e à teoria e crítica literárias”. Corrige a afirmação de imediato: afinal as páginas publicadas não são “todas” as páginas, mas as suprimidas desta edição, em reduzido número, seriam irrelevantes ou ilegíveis: “Pusemos de parte um pequeno número deles por não conterem senão notas soltas sem interesse de maior ou por serem indecifráveis” (1994: IX). Depois de, no volume anterior, ter apresentado o espólio pessoano como um tesouro de variadíssimas matérias, capaz de ocupar gerações de filólogos “entre júbilo e desespero”, o editor parece querer estancar uma hipotética curiosidade filológica relativamente aos fragmentos de índole estética não publicados neste volume.

Lind deixa um claro aviso: “Não estamos a publicar, é certo, obras-primas completas. Reunimos o que o poeta deixara: fragmentos dos seus inúmeros projectos – e estou convencido de que não os terminaria mesmo que atingisse a idade de Matusalém.” O problema que se

recoloca ao editor é o da publicação de fragmentos, irresgatáveis fragmentos: mas, nas *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*, a fragmentariedade da prosa tinha um valor próprio, o de mostrar o autor no seu *atelier*, e a selecção dos textos obedecia a uma lógica centrípeta, pois o *corpus* escolhido reconduzia-nos ao poeta e à obra; tal não acontece nestas *Páginas de Estética*. Depois de considerar que Pessoa não tem tendência para o aforismo (“São escassos os autênticos aforismos que o nosso volume contém”), como se o fragmento fosse resgatável se fosse lapidar, Lind acrescenta: “Os seus fragmentos são elos soltos de uma corrente de considerações e conclusões que terminam no infinito.” Aqui, o fragmentário é lido de um modo centrífugo em relação ao autor. Perante esta dispersão, o crítico tenta encontrar constantes que permitam ler organicamente o que publica, prometendo que, com uma leitura atenta aos textos, “grande parte deles, por díspar que seja a sua temática, entram [sic] em relação mútua e formam uma densa rede de pensamentos entre si ligados.” Estabelecida pela leitura essa articulação entre os textos, ficaria descoberta “uma concepção estética de certa unidade e consequência interior”, recompensa de esta “não estar concentrada num trabalho sistemático e completo” (*ibidem*: X). E começando vislumbrar só uma “certa unidade” interna, logo diz Lind ver cumprido o desígnio que Prado Coelho, um ano antes, no seu prefácio às *Páginas Íntimas*, dera como impossível, ou seja, o de encontrar “a unidade” sob a diversidade: “Na repetição obsessiva de certos temas, citações, ou fórmulas reconhecemos a unidade escondida do pensamento estético de Fernando Pessoa.” (*ibidem*: X-XI, *italico meu*). Essa unidade escondida dar-se-ia a ver pelo modo de “repetição obsessiva”.⁵

Lind antecipa leitores desmotivados (“As suas considerações podem, às vezes, cansar por serem muito abstractas”), mas antecipa-lhes a vantagem de vencer este primeiro juízo. Reconhecendo que “as páginas que publicamos não primam pelos encantos ensaísticos, pois o autor abandona raramente o terreno do raciocínio puro”, alerta para o valor sugestivo desse terreno; estas páginas, diz-nos, “nunca deixam de nos envolver no alto voo do seu espírito especulativo”, retomando a esperança de que a prosa ensaística conduza o leitor ao autor. Daqui decorre “a primeira justificação desta edição póstuma: em todas as suas páginas persiste a grande alma do autor, uma alma ávida das alturas”. Esta dimensão documental seria, para Lind, razão suficiente para a existência do volume, mas este aponta ainda outros aspectos, não de cariz

⁵ Já Sena tomara a repetição como nuclear em Pessoa (Cf. Araujo e Gagliardi, 2015: 56). Mais recentemente, Manuel Gusmão sublinha a natureza das repetições pessoanas “ou o que se pode chamar a retomada variante”, fenómeno discursivo que se pode ligar à lógica fragmentária da poesia de Pessoa e da sua escrita ensaística (cf. Gusmão, 2003).

expressivista, que, segundo ele, completam “por diferentes vias, o nosso conhecimento da obra de Fernando Pessoa” (*ibidem*: XI).

A primeira dessas vias é a da consideração do “lugar eminente que as reflexões sobre a arte ocupam na obra do autor”. Vejamos, contudo, qual o lugar desse lugar. Entendendo que este é um traço que liga Pessoa às grandes figuras literárias do século XX, o modo como Lind descreve esse lugar teórico é sintomático: “Eliot, Pound, Benn e Valéry reflectiam consciosamente sobre a sua situação artística, antes de entrar no processo de criação poética” (*ibidem*: XI), ou seja, entender que essa reflexão é uma antecâmara da poesia é relegar esse “lugar eminente” para um estatuto secundário.

Lind considera, então, os principais objectos dessa reflexão: uma esboçada hierarquia das artes e a polémica contra o romantismo. Esta última, para o ensaísta, é determinante para o modernismo português: “Saturado como estava da leitura dos poetas românticos ingleses (...) acusa o romantismo de subjectivismo exagerado, incapacidade de construção e subordinação da inteligência à emoção”. Há inequivocamente esse confronto de Pessoa com o romantismo e a leitura de Lind persistiu na tradição crítica pessoana: entre romantismo e modernismo há um corte e Pessoa seria o grande arauto desse corte. Mas Lind matiza, depois, esse confronto, focalizando-o: “Pessoa tenta reagir contra o romantismo da fase tardia – o simbolismo francês – protestando em nome do classicismo grego contra os abusos da arte romântica.” (*ibidem*: XII). De facto, a relação de Pessoa com o romantismo não é só de rutura: Pessoa estava “saturado”, ou seja, impregnado do romantismo inglês e vários estudos têm vindo a chamar a atenção para o diálogo que o autor mantém com os românticos.⁶ Ainda a propósito do modernismo pessoano, Lind dá conta, ainda que com surpresa, do classicismo de Pessoa, *insight* crítico que estudos posteriores vieram corroborar.⁷

Para além destas considerações teóricas, para Lind o valor do volume estaria também na revelação da “sede de imortalidade de Pessoa”, assim como das “coordenadas do seu gosto literário” (*ibidem*: XVII-XIV): estas páginas serviriam para completar o conhecimento sobre o poeta, ou seja, o seu valor é sempre secundário na obra. Esta posição tornar-se-á evidente em *Teoria Poética de Fernando Pessoa*, que publicará três anos mais tarde, na subalternização da prosa ensaística e crítica do autor, caracterizada como “jogos de conceitos abstractos que, pedidos emprestados à filosofia, simulam uma sistemática mais do que a alcançam”. Lind afirmará aí, por isso, ser na

⁶ No atual panorama crítico pessoano, vários estudos têm vindo a sublinhar a matriz romântica de Pessoa: cf., por exemplo, Feijó, 2015; Patrício, 2012; e Uribe, 2014.

⁷ Vejam-se as distinções entre modernismo e vanguarda, propostas por Aguiar e Silva 1990 e 1991.

poesia que a teoria poética pessoana é mais coerente: “Nos seus poemas encontramos, curiosamente, definições mais fecundas da sua teoria, do que as encontradas na sua prosa” (1970: 331).

Para Jacinto Prado Coelho, a procura de uma unidade para além da diversidade aparece como um projeto muito mais difícil nas *Páginas de Estética, de Teoria e Crítica Literárias*. Começa por tentar explicar as “flutuações e até contradições” (1994: XVII) das páginas que edita, radicando-as no inacabamento dos textos, na complexidade das temáticas tratadas e na abrangência cronológica do *corpus*.⁸ Sublinha igualmente a potencial natureza dialogal da reflexão estética pessoana. Por isso, o diverso é mais certo do que o uno, e estamos assim longe da confiança seniana numa doutrina estética pessoana, ou seja, num pensamento que possa ser sistematizável. Para além disso, Prado Coelho parece corrigir a leitura de Lind, que vislumbrava uma “unidade escondida no pensamento estético” pessoano:

Apesar de, no conjunto, ressaltar neste volume a unidade de uma orientação mental, diria até, de um pensamento estético-literário, com as suas preocupações dominantes e as suas ideias mestras, o certo é que descobrimos ainda sinais do desdobramento em heterónimos. (*ibidem*: XVIII)

Prado Coelho retomando o que já propusera no volume anterior, aproxima ainda de um outro modo a prosa ensaística da poesia heteronímica: “Os pressupostos, latentes, se não expressos, da sua congeminação estético-literária são o mistério que reside na origem de tudo”. O ensaísta continua a procurar reiteradamente uma causa unificadora para a obra; dessa busca resultaria a revelação de um fundo comum à poesia e à prosa de estética: “o mundo como absurdo ou ilusão, a incapacidade de conhecer o quê e o porquê metafísicos, a inutilidade do espectáculo em que cada um de nós desempenha o seu papel” (*ibidem*: XXI). Toda a obra de Pessoa, por mais diversa que apareça, partiria dessa unidade nuclear de consciência, mas o crítico nunca deixa de reconhecer, relativamente aos textos que apresenta, a dificuldade em encontrar a manifestação desse postulado fundo originário.

Jacinto do Prado Coelho avalia explicitamente o prosador que edita. Começa por enaltecer francamente os horizontes teóricos de Pessoa: “Enquanto teórico da arte e da literatura, Pessoa é um homem de espírito europeu, formado no convívio de autores gregos, latinos, ingleses,

⁸ Lind explicitara os critérios de organização do volume. Perante textos dificilmente datáveis, o editor dá conta das suas preocupações organicistas na composição do volume: “O princípio por que nos guiámos foi, com preferência, a melhor legibilidade do conjunto, ou então a concatenação mais lógica dos assuntos.” (Lind, 1966: xi).

alemães e franceses” (*ibidem*: XVIII) O ideário fundamental do seu pensamento estético-literário é também elogiado e inscrito na tradição literária ocidental: a concepção aristotélica do poema como animal, a universalidade da poesia (Goethe), a sua autonomia (Baudelaire), a sua dimensão intelectualista (Joyce), a importância concedida à construção (Poe), a despersonalização progressiva (T. S. Eliot), a relação entre emoção e inteligência na criação.

As suas reservas começam quando se ocupa da estrutura do pensamento pessoano, pois também aqui o crítico sente fugir-lhe o autor de que se ocupa: “Pessoa facilmente perde o pé do concreto, evade-se para um mundo solitário de entidades metafísicas, de arquétipos” (*ibidem*: XXI). Nesses altos voos, para retomar a metáfora de Lind, Prado Coelho identifica vários problemas e corrige-os, descrevendo o que, no seu entender, deveria ser a metodologia crítica de Pessoa:

Discorre escolasticamente, multiplica os seus «queridos *distinguo*», reparte, isola, classifica, baseado em definições terminantes; em vez de estudar detidamente as obras em si mesmas, na sua originalidade, nas suas estruturas, em vez de situar autores e obras na respectiva rede de relações entre realidades concretas, ligando o literário ao social, ao político, ao económico, ao linguístico, integra-os sumariamente em categorias, em conceitos pré-fixados («génio», «talento», «espírito», «clássico», «romântico»). (*ibidem*: XXI-XXII)

Para o ensaísta, as concepções metacríticas pessoanas fogem ao seu tempo, situam o autor num passado irresgatável: Pessoa é “[m]ais lansoniano que Lanson”, “[p]artidário duma crítica apriorística e dedutiva, faz figura em pleno século XX, de epígono da preceptística neoclássica” e o seu objectivismo assume “pretensões científicas positivistas: parece querer incorporar na estética as aquisições da ciência do século XIX” (*ibidem*: XXIII). Perante a inatualidade e as limitações atribuídas às reflexões estéticas de Pessoa, o crítico recoloca em causa o seu valor, questionando se estas “terão a riqueza, a força original, a modernidade da sua obra poética? Não serão, confrontadas com esta, em certa medida, decepcionantes?” A comparação entre poesia e prosa estética, que sempre norteou a apresentação destas páginas, aponta para a desilusão do crítico.

Assistimos ainda à tentativa de enquadrar o autor numa modernidade teórica, aproximando-o de correntes tidas como atuais: “Talvez a parte mais actual do pensamento estético de Pessoa, se de um pensamento uno se pode falar, seja aquela em que se aproxima do formalismo russo e do *new-criticism* anglo-americano.” (*ibidem*: XXX) Mas esta aproximação, para

Prado Coelho, não consegue libertar Pessoa do seu confinamento ao passado: “Preso, ainda aqui, à estética do classicismo, pensa que o poeta não deve explorar a margem de indeterminação existente na palavra; que deve antes procurar a expressão clara, unívoca, de sentido único.” (*ibidem*: XXXII). É esta questão que parece decidir o juízo do ensaísta, que compara esta aceção a teorias estéticas modernas, em particular as que entendem o objeto estético como essencialmente ambíguo e o artista como potenciador dessa ambiguidade. Confrontado muito em especial com a *Obra Aberta*, de Umberto Eco, Pessoa-teorizador fica a perder:

a teoria estética de Pessoa pressupõe antes o ideal da *obra fechada*, que reduz ao indispensável a colaboração do leitor (perspicuidade da monossemia quer ao nível da expressão isolada quer ao nível da obra de arte como organismo auto-suficiente). (*ibidem*: XXXIII)

Para Prado Coelho, esse ideal teórico preconizado determina a avaliação destas páginas. Em primeiro lugar, esse ideal não se coaduna com a prática poética de Pessoa e seria essa a assegurar a sua modernidade.⁹

a obra poética de Pessoa, com o seu leque de virtualidades expressivas e a sua ambiguidade essencial, é espantosamente aberta. E fica-me a sensação de que a doutrina estética do autor não corresponde à perturbante modernidade da sua poesia, onde a palavra e o ser estão permanentemente em jogo. (*ibidem*: XXXIV)

Contudo, Prado Coelho aproximara a prosa estética da poesia, precisamente por reconhecer nela um “incessante jogo dramático” (1966: XXXVI) e um “pensamento irónicamente ambíguo” (*ibidem*: XXII). Por isso, a descrição que faz da poesia, aduzindo razões para a sua “abertura”, ou, de acordo com os seus critérios, para a sua superioridade em relação à prosa, é aplicável precisamente a esta:

Entretanto, em conjunto, a sua obra poética, desdobrada em ortónima e heterónima, atinge noutro plano a ambiguidade, pelo facto de serem diversas e até antinómicas, embora interdependentes, as

⁹ Osvaldo Silvestre retoma a mesma ideia de choque, o da obra poética de Pessoa com a sua teorização de um ideal estético organicista: “É realmente espantoso como o autor do *Livro do Desassossego*, um homem que fez da fragmentação não só uma estética mas também uma ética, partindo de uma ontologia, se entrega a uma *blindness* teórica que, de tão intensa, constitui mesmo um dos contrastes mais chocantes da sua obra. O peso da sua formação literária? Tentativa de sublimação da ontologia em pedaços que foi a sua? Dificilmente poderá haver resposta” (1990: 106).

atitudes expressas (...) não havendo entidade que, estando de fora, eleja uma em desfavor das outras, e espelhando assim o «drama em gente» pessoano a própria ambiguidade do mundo. (1994: XXXIII)

Para Prado Coelho, também o drama em ideias pessoano espelhava a mesma ambiguidade e a mesma impossibilidade de determinar um ponto a partir do qual se pudesse ler toda a obra, a impossível “palavra definitiva” cuja inexistência lamentava no prefácio às *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*. No momento de concluir a sua apresentação das *Páginas de Estética*, contudo, Prado Coelho suspende o seu entendimento da prática teórica pessoana, concebida até então como polifónico jogo ambigualmente irónico, e toma como decisivo (e definitivo) o que descreve como o ideal pessoano de *obra fechada*. Curiosamente, um ano antes, recorde-se, o prefácio de Lind ao volume de 1966 terminava com a descrição da prosa estética de Pessoa enquanto obra aberta: “as obras em prosa serão «as capelas imperfeitas da literatura portuguesa», grandes na intenção, sugestivas por serem inacabadas e por deixarem um vasto espaço à meditação completadora dos leitores” (1966: XIX-XX). Prado Coelho, no entanto, conclui a sua apresentação dando por definitivo esse princípio da obra poética, como corpo perfeito, como objeto autónomo e auto-suficiente. É o juízo sobre esse ideal que fecha o julgamento de Prado Coelho, é essa a chave que dita a “sensação” de não-modernidade da prosa estética.

Os prefácios a ambos os volumes dão conta dos embaraços críticos de Lind e de Prado Coelho: por um lado, os prefaciadores enaltecem o valor documental e reflexivo dos fragmentos que editam e discutem os méritos do ensaísmo de Pessoa para o entendimento da obra poética; por outro, a natureza fragmentária do que publicam e a sua subalternidade relativamente à poesia não deixam de colocar a prosa estética num plano inferior na obra pessoana e os seus editores numa constante necessidade de legitimação dos textos que apresentam. Tomando a prosa estética como subsidiária de uma prática poética, que passaria a ser a medida do seu valor e da sua pertinência, os críticos propunham a leitura desta prosa como pretexto ou condutora à poesia. Por isso, para os seus prefaciadores, os fragmentos aqui publicados não só deveriam apresentar um princípio que os norteasse, um pensamento estético, ou uma unidade para além da diversidade, que buscam com constância e cuja inexistência lamentam, como também teriam de se conformar à poesia de Pessoa e é essa inconformidade (de princípios e de valor) a decidir a condenação da prosa estética de Pessoa.

A condenação a que votam estas páginas tem, contudo, contornos distintos. Georg Rudolf Lind aponta para a poesia de Pessoa como o lugar privilegiado da sua teorização estética; na prosa estética buscara o autor, mas deste não ficara aí mais do que um rasto imperfeito e impreciso. Por isso, o leitor é convidado a ler estas páginas sem as tomar à letra, ou seja, a tomá-las por insignificantes: só podem adquirir sentido se conduzirem a Pessoa, autor de poesia. Prado Coelho, por sua vez, condena a prosa estética pessoana por levá-la precisamente à letra, exigindo uma correspondência entre o que esta diz e o que a poesia mostra.

A leitura destes textos introdutórios permite compreender quais as questões, implícitas ou manifestas, a que os ensaístas tentam responder, problemas esses que se tornaram nucleares na crítica pessoana. Estes volumes davam a ver um Pessoa inédito, trazendo à luz esboços, ensaios, projetos e notas que não conheceram forma definitiva pela mão do seu autor (ainda que, como sabemos, nem mesmo os textos publicados sejam para Pessoa definitivos...). Qual o seu estatuto na obra? Quais as fronteiras de uma obra, onde começa e onde acaba, o que deve fazer parte dela? E como ler o que é díspar, seja em valor, seja tipológica ou conceptualmente, ao circular sob o mesmo nome?

Dois anos mais tarde, em 1969, o ensaio de Michel Foucault “Qu’est-ce qu’un auteur?” colocava decisivamente a problematização do conceito de obra no cerne da questionação sobre a figura do autor e discutia o modo como a unidade atribuída ao autor decorria de determinadas operações de leitura, construtoras da função autor no texto. Aquilo a que chamamos um autor, ensinou-nos Foucault, decorre do modo como, ao lermos os textos, estabelecemos entre eles relações de proximidade e de exclusão, supomos evoluções e hierarquias, construindo a figura do autor a partir daquilo que sob o seu nome chega aos leitores (cf. 1992).

Os prefácios de Georg Rudolf Lind e de Jacinto do Prado Coelho ilustram, de modo conspícuo, os problemas com que debatem os editores e os críticos, a seu modo autores do autor. No momento de dar a conhecer ao público textos inacabados, incompletos e de índole não poética, os prefaciadores, admitindo a sua especificidade e os vários problemas que levantam, tentam legitimar essas páginas enquanto partes da obra. Nesse ensaio de legitimação (buscando eixos sistematizadores da teorização estética pessoana e articulando-os com a leitura da poesia), podemos ver esses movimentos críticos de aproximação e articulação de textos: com a publicação deste fragmentário Pessoa teorizador e ensaísta, Lind e Prado Coelho sabiam-se a decidir o entendimento da produção textual pessoana como obra. Nas suas dúvidas, hesitações, reservas e iluminações críticas, acompanhamos uma proposta de organização e descrição da obra, ou seja,

de uma reconfiguração do autor Fernando Pessoa, nome que é a unidade possível para a diversidade textual que é o seu referente.

Referências

- AGUIAR e SILVA, Vítor (1995) “A constituição da categoria periodológica do Modernismo na literatura portuguesa”, *Diacrítica*, 10: 137-164.
- _____. (1996) “Modernismo e Vanguarda em Fernando Pessoa”, *Diacrítica*, 11: 705-736.
- ARAUJO, Daiane e GAGLIARDI, Caio (2015) “A abordagem evolutiva nos estudos pessoanos de Jorge de Sena: leituras dos anos 40”, *Pessoa Plural*, 7: 44-66.
- COELHO, Jacinto do Prado (1966) “Fernando Pessoa, pensador múltiplo”, in Fernando Pessoa, *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*, textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Edições Ática, XXI-XXXVII.
- _____. (1987) *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*, Lisboa, Editorial Verbo [1949].
- _____. (1994) “Tópicos para uma leitura crítica”, in Fernando Pessoa, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, 2ª. ed., Lisboa, Edições Ática, XVII-XXXIV [1967].
- DIOGO, Américo António Lindeza e MONTEIRO, Rosa Sil (1995) *Um medo por demais inteligente – autobiografias pessoanas*, Coimbra, Braga, Angelus Novus.
- DIONÍSIO, João (2007) “Integridade e Genuidade”, in *A Arca de Pessoa. Novos Ensaios*, organização de Steffen Dix e Jerónimo Pizarro, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 353-365.
- FEIJÓ, António M. (2015) *Uma Admiração Pastoral pelo Diabo (Pessoa e Pascoaes)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- FOUCAULT, Michel (1992) *O que é um autor?*, tradução de António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro, Lisboa, Editorial Veja [Edição original: “Qu’est-ce qu’un auteur?”, *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 1969].
- GUSMÃO, Manuel (2003) “O Fausto – um teatro em ruínas”, *Românica – Revista de Literatura do Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, 12: 67-86.
- LIND, Georg Rudolf (1966) “O relativismo criador de Fernando Pessoa”, in *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Edições Ática, IX-XX.
- _____. (1970) *Teoria Poética de Fernando Pessoa*, tradução de Margarida Losa, Porto, Inova.
- _____. (1994) “Reflexões acerca da estética de Fernando Pessoa”, in Fernando Pessoa, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, 2ª. ed., Lisboa, Edições Ática, IX-XVI [1967].
- PATRÍCIO, Rita (2012) *Episódios. Da Teorização Estética em Fernando Pessoa*, Famalicão, Edições Húmus.
- SILVESTRE, Osvaldo Manuel (1990) *A Vanguarda na Literatura Portuguesa. O Futurismo*, dissertação de mestrado policopiada, Coimbra, Faculdade de Letras.

- SENA, Jorge de (1946) “Prefácio da 1ª edição” e “Notas referentes a escritos não incluídos neste volume”, in Fernando Pessoa, *Páginas de Doutrina Estética*, selecção, prefácio e notas de Jorge de Sena, 2ª. ed., Lisboa, Editorial Inquérito Limitada, 7-16 e 277-281.
- _____. (2000) *Fernando Pessoa & C.ª Heteronímica. (Estudos Coligidos 1940-1978)*, 3ª. ed., Lisboa, Edições 70.
- URIBE, Jorge (2014) *Um Drama da Crítica: Oscar Wilde, Walter Pater e Matthew Arnold, Lidos por Fernando Pessoa*, tese de doutoramento, disponível em <http://www.lettras.ulisboa.pt/images/areas-unidades/literaturas-artes-culturas/programa-teoria-literatura/documentos/uribe2.pdf> (consultado em Outubro de 2017).

O poeta em ato: o processo de criação pessoano segundo Jorge de Sena

Daiane Walker Araujo

Universidade de São Paulo

Resumo

Este artigo coloca em evidência uma das questões críticas mais fundamentais do pensamento de Jorge de Sena sobre Fernando Pessoa: a articulação entre o *homem* que concebe e o *artista* que realiza. Nessa passagem do desejo à execução da obra, Sena situa o cerne do fenômeno heteronímico – a *invenção do autor* – como um elemento necessário para que o poeta atinja a grande criação, ainda quando escrevesse sob o signo ortônimo. Trata-se de uma hipótese explicativa sobre o processo de escrita pessoano, em que a ação de “devir-heterônimo”, próxima ao conceito posteriormente forjado por José Gil (1987), figura como síntese entre o esvaziamento do *eu* e a consciência artística do poeta.

Palavras-chave: Fernando Pessoa, Jorge de Sena, Processo de criação.

Abstract

This article highlights one of the most fundamental critical questions of Jorge de Sena's thought about Fernando Pessoa: the articulation between the *man* who conceives and the *artist* who performs. In this passage from the desire to the execution of the work, Sena places the core of the heteronymic phenomenon – the *invention of the author* – as a required element to achieve a great creation, even when it was signed by the orthonym. This is an explanatory hypothesis about Fernando's writing process, in which the action of “becoming-heteronym”, next to the concept later forged by José Gil (1987), appears as a synthesis between the emptying of the self and the artistic consciousness of the poet.

Keywords: Fernando Pessoa, Jorge de Sena, Process of creation.

Enquanto alguns críticos se empenharam em acusar de hermetismo e discursividade excessiva a escrita, tanto poética quanto crítica, de Jorge de Sena,¹ Óscar Lopes encontrou uma metáfora *sui generis* para definir certa peculiaridade do ato de criação seniano: “Jorge de Sena constrói os seus edifícios, e não se importa de deixar à vista do leitor os andaimes por desmontar, uma parede por rebocar, o terreno encovado e atulhado de materiais” (Lopes, 1972: 48). Com isso, quer dizer o crítico que Sena está menos preocupado com o *acabamento* de suas construções literárias e ensaísticas, do que com o *processo* investigativo em si mesmo, com a *busca* incessante de uma apreensão poética que emerge do próprio texto. Isso porque, ainda segundo o crítico, “toda a obra de Jorge de Sena é atirada assim ao papel no encaixe de certas relações essenciais” (Lopes, 1972: 47). As digressões, as extensas notas de rodapé, as intermináveis reflexões parentéticas são, assim, traços significativos do *modus operandi* seniano, e assinalam, formalmente, a presença de sua “*reflectida espontaneidade*” (Sena, 2013: 728), um dos alicerces conceituais da poética do testemunho.

Dentre os estudos de Sena acerca de Fernando Pessoa, talvez o texto mais ostensivamente exemplar dessa *escrita de vestígios* seja o ensaio “Ela canta, pobre ceifeira”, escrito entre 1965 e 1966, que não chegou a ser concluído e publicado pelo autor. Ali, claramente se percebe o anseio do crítico por encontrar o vínculo fundamental entre as variações do estilo pessoano (ou a sua evolução estilística) e o exercício de sua vontade criadora (ou a evolução de sua consciência estética).

A base da leitura de Jorge de Sena sustenta-se na crítica textual e tem sua origem numa das visitas que fizera à “arca” de Pessoa muitos anos antes, em 1954, quando descobrira e afanara o que teria sido uma “ante-primeira versão” do poema “da Ceifeira” (Sena, 2000: 225, n. 15), um manuscrito de 1912, que antecede a versão enviada em carta a Armando Côrtes-Rodrigues, em 16 de janeiro de 1915, e a que fora publicada na revista *Athena* (nº 3, 1924). Conforme registra Sena em seus diários: “Estive mais uma vez a ver os papéis do Pessoa. (...) E, no meio de papéis sem interesse, encontrei o rascunho original da ‘ceifeira’. Publicado como está o poema, com duas versões, creio que mereço algum perdão por ‘surrupiar’ o que é agora só uma curiosidade

¹ Sobre a polêmica do hermetismo na obra de Jorge de Sena, merecem destaque o capítulo “Discursivismo e hermetismo”, de Luís Adriano Carlos (1999: 249-269) e o ensaio “Título nenhum serve. Para o estudo da recepção de Jorge de Sena nos anos 40”, de Jorge Fazenda Lourenço (2012: 13-49). A tal acusação, a resposta de Jorge de Sena se fará contundente no “Prefácio da Primeira Edição de *Poesia-P*” (2013: 728): “Tão acusado de intelectualismo, tão adversário da chamada ‘inspiração’, nada escrevi que de uma vez não escrevesse e não considerasse escrito de uma vez para sempre. (...) Tão considerado abstruso, hermético e esotérico, escrevi afinal poemas que só os preconceituosos – ou os que temem aquilo que eu digo e nem sempre ou quase nunca é agradável – se recusam a entender.”

preciosa” (Sena, 2004: 128).² O uso que Sena faz dessa “curiosidade preciosa” – o manuscrito de 1912 – ao compará-la às duas versões posteriores do referido poema, para além de lançar luz sobre as escolhas estéticas de Pessoa em diferentes períodos de sua obra e, portanto, para um sentido evolutivo de sua escrita, configura-se, paralelamente, como uma tentativa de *flagrar o poeta no ato de escrever*. Para Sena, o poema seria exemplar de uma fixação temática (o canto da ceifeira) que, por ser frequentada recorrentemente pelo autor, acabara por atingir uma fina depuração, de que o verso “O que em mim sente ’stá pensando” figura como a síntese lapidar. Esta, por sua vez, seria igualmente a súpula do próprio conceito estético pessoano e do lugar da consciência em seu processo de criação.

A pergunta que parece se avultar na imaginação crítica de Jorge de Sena, e a que este procura responder em elaboradas notas de rodapé, ultrapassa, assim, a dúvida sobre “como o estilo de Fernando Pessoa evolui”, para atingir o âmago de sua mente criadora. Em outras palavras, indaga-se o crítico: “o que acontece quando Fernando Pessoa escreve?”. Se o ponto de partida é uma análise linguística e estilística das diferentes versões do poema, o que Sena vai, de fato, desvendando, numa espécie de subtexto à análise central, é a *gênese do autor* enquanto suporte fundamental para a criação pessoana. Nesse sentido, o que se pode observar são, justamente, as pegadas de um Jorge de Sena em busca das *relações essenciais* que definem, de seu ponto de vista, o trabalho criativo de Fernando Pessoa: as relações entre o poeta e o artista, o artista e a escrita, a escrita e a invenção do autor.

“Dans l’artiste il y a deux hommes, le poète et l’ouvrier. On naît poète, on devient ouvrier” (Zola, 2004: 169).³ Essa concepção sobre o trabalho do artista, concebida por Émile Zola em correspondência ao amigo pintor, então em crise de produção, Paul Cézanne, sintetiza a maneira como Sena vislumbra a mente criadora de Fernando Pessoa, uma vez que a sua hipótese explicativa a propósito do processo de escrita do poeta procura adentrar essa íntima relação entre o “homem que pensa e sente” e o “artífice que executa” (Sena, 2000: 61). O ensaio revela-se como um esforço em desviar a complexidade da visão literária de Pessoa do tradicional conceito português de “gênio”, pautado no princípio da sinceridade do poeta, colocando em primeiro plano a ação da inteligência sobre a espontaneidade e buscando desmistificar o surgimento do fenômeno heteronímico.

² Segundo Mécia de Sena, o referido original foi emprestado com o conhecimento de Caetano Dias, então responsável pelo espólio de Pessoa, e devolvido por ela à Biblioteca Nacional de Portugal. (SENA, 2004: 128, n. 1)

³ Do cabeçalho da missiva: “Paris, 19 avril 1860”.

Entretanto, o tom do estudo é ligeiramente ambivalente: ao mesmo tempo que defende a escrita de Pessoa de pressupostos românticos de apreciação, notadamente empregados pela crítica presencista, não se abstém de manifestar o seu próprio arbítrio face ao que Sena considera o caráter artificial da poética pessoana. Esse movimento, aliás, passa a ser uma constante na crítica seniana sobre o poeta a partir dos anos 50: de um lado, estabelecer uma nova linha de interpretação, contrária aos critérios humanistas da revista *Presença* e em prol de uma moderna visão estética; de outro, problematizar a posição de Pessoa como mestre da poesia contemporânea, uma vez que esta poética se esquivava da necessidade de “expressar-se responsabilmente” e de acordo com a “experiência de estar no mundo” – valores, como se sabe, fundamentais ao testemunho seniano (Sena, 2013).

A natureza do poeta é o que confere singularidade à sua criação. A natureza de Fernando Pessoa, segundo Sena, era a de estar “sempre disponível e também sempre vazio de assunto, por ter-se reduzido a uma *não-personalidade* que se alimentava de vivências imaginárias” (Sena, 2000: 224). Esse viés psicológico da crítica de Sena, que sustenta as máximas “Pessoa não era ninguém” ou “Pessoa nunca existiu”, situa a dramaticidade de sua obra nos meandros da possibilidade de realização, em que a tensão entre a lucidez e a espontaneidade põe em risco o processo criativo. Já na “Carta a Fernando Pessoa”, de 1944, é possível identificar essa concepção de Sena sobre os limites do fazer poético pessoano, quando diz: “Hoje, que a solidão e a lucidez perderam, para V., todo o sentido que tinham, reconheça comigo, que, se a elas ficou devendo uma inspiração sincera, lhes ficou devendo, também, o constante perigo de não conseguir ser o grande Poeta que foi. A presença desse perigo é constante na sua obra” (Sena, 2000: 21). O esvaziamento da personalidade – não apenas como noção, mas, sobretudo, como vivência íntima e dramática –, sendo o trunfo da grandeza poética de Pessoa, representava igualmente o perigo da “não-necessidade de ter o que dizer”, em função da ausência de matéria que preenchesse o vácuo do não-eu, força motriz de sua criação.

Se Pessoa atuava como um *craftsman* ou um artesão da palavra, o seu processo de escrita implicava uma relação dialética entre a disponibilidade do eu do poeta e o seu “anseio de encontrar-se em alguém” (Sena, 2000: 224). Nesse esforço íntimo para encontrar um outro que o representasse, Sena considera que Pessoa recaí, sobretudo na forma ortônima, em “frustres imitações mecânicas” (*ibidem*: 217, n. 7) de um estilo ou de um esquema rítmico que, antes de quererem significar qualquer coisa, são a manifestação dessa “forma pura e abstrata em busca de matéria” (*ibidem*: 218) que a despersonalização implicava. É nesse sentido que Sena encontra uma

justificativa para o fato de o poeta ter abandonado inúmeros poemas ao inacabamento, ou escrito versos que, para o crítico, não têm interesse ou são mesmo “lamentáveis” (*ibidem*: 213, n. 5), como as “Quadras ao gosto popular”. Quanto aos poemas publicados, o crítico é categórico: “Não apenas por serem dos melhores poemas foi que Pessoa foi publicando o que era, na verdade, do melhor da sua obra; mas também porque esses eram, mais do que os outros, os poemas que tinham sido concreção de ter que dizer” (*ibidem*: 216-217).

A partir disso, Sena estabelece a distinção entre dois tipos de *fingimento* presentes no ato de criação pessoano – aliás, esse ponto é importante para se compreender por que Sena considerava Pessoa um artista “no bom e no mau sentido tradicional da palavra” (*ibidem*: 223). De um lado, o fingimento que resulta do processo mecânico de *autoimitação* da forma, estilo ou tema fixado, levado a cabo pela inteligência e a ironia do poeta – o que, para Sena, é o grande artifício (no sentido negativo do termo) da poética pessoana. O outro fingimento corresponde, por sua vez, à “autêntica criação” (*ibidem*: 218, n. 7), em que o poeta finge a realidade para melhor compreendê-la, seguindo a tradição aristotélica da noção de *imitação* como artifício intrínseco à criação estética. Para Sena, nem sempre Pessoa conseguia ultrapassar o primeiro fingimento para atingir o segundo, sendo recorrentemente vencido pelo cansaço da autoironia. Diz o crítico:

(...) por essa específica e peculiar consciência (na forma que nele assumiu) ele não ascendia ao fingimento superior inerente à criação de um objecto estético liberto de ilusões românticas subjectivistas, se a criação de um objecto não fosse acompanhada da invenção do autor dele. Muitos poetas, e mesmo alguns dos grandes românticos, foram capazes de, para esse efeito superior, criarem [sic] a sua própria subjectividade estética. Pessoa só a criava com a invenção de um *outro* que a representasse. (Sena, 2000: 218, n. 7)

A invenção do autor é o ponto culminante de um longo exercício da vontade que conduz o poeta de uma ardilosa inteligência produtora de vácuo a uma subjetividade esteticamente construída. O “impulso súbito” e a “escrita em série”, que distinguem a criação de Alberto Caeiro segundo a “Carta sobre a gênese dos heterônimos”, servem, para o crítico, como paradigmas do método criador pessoano, exatamente na direção contrária da suposta espontaneidade sugerida na carta:

O que a Pessoa sucedia com os heterônimos sucedia-lhe também com os metros. Aquilo que ele contou que lhe sucedera com a criação de Alberto Caeiro foi, de um modo geral, o padrão da sua

criação poética: uma vez fixada a personalidade heteronímica, ou a medida rítmica, aquela ou esta multiplicavam-se por cissiparidade durante um curto prazo. (Sena, 2000: 216)

Desse ponto de vista, é só através da “acumulação do desejo” que Pessoa atinge a grande obra, o que significa que a *voluntariedade* da sua escrita configura-se, antes, como “racionalização levada ao último extremo” (Sena, 2000: 340), resultado do processo dialético, movido pela inteligência, entre o não-ser e a busca de uma alteridade essencial.

Arrisco-me a sugerir que essa reconstrução do poeta em ato pode ser identificada em outro momento da obra de Jorge de Sena, possivelmente muito mais lírico do que as agudezas do ensaio “Ela canta, pobre ceifeira”. Trata-se do “Poema apócrifo de Alberto Caeiro” (Sena, 2015b: 491), de 1942, de que me valho como uma interpretação crítico-poética do processo de criação pessoano.

Poema apócrifo de Alberto Caeiro

Não quero este menino que desce do céu para os meus braços
e que ri da minha desconfiança de eu poder com ele;
eu sei que posso, mas não quero este menino,
nem outros meninos, nem o mundo
como quando o mesmo menino, já grande
e sentado num trono, tem na sua mão.

Não quero nos meus braços coisa alguma.
Neste grito recurvo de embalar o nada,
a minha vida encontra-se e descansa.

Inclino a cabeça e penso que viver
podia ter-me sido um menino nos braços
e crescendo e, escapando aos braços,
fugindo para o mundo acaso fosse um homem,
ou para o Universo acaso fosse um Deus.

E tu, menino do céu, tão tarde vens!
Mas teimas, sabes que um carinho

se escondeu cá dentro e não tem nome ou obra,
e teimas – e eis-te nos meus braços.

Ó meu menino querido, agora que pensei,
aperto-te com força e não te deixo crescer.

Uma primeira leitura desse poema, que toma como intertexto evidente o “oitavo poema”⁴ d’O *guardador de rebanhos*, de Alberto Caeiro, deve considerar um tema central da crítica de Sena sobre Pessoa: a ideia de que figuras como o D. Sebastião de *Mensagem*, Antinous, “O Menino da sua Mãe” e o “Menino Jesus” do “oitavo poema” estariam relacionadas a arquétipos do inconsciente coletivo representando uma ideia de plenitude (pelas suas dualidades e potencialidades indiferenciadas), tais como o Mito da Divina Criança e do Andrógino. Essas imagens de nostalgia de uma unidade perdida preencheriam, na poesia de Pessoa, o vácuo deixado pela perda de totalidades, como a infância, Deus e a própria noção de personalidade. Não é à toa que as três primeiras, todas presentes em poemas assinados por Fernando Pessoa “ele-mesmo”, estejam ligadas à ideia de morte, evidenciando a irremediável ausência. Essas experiências totais só poderão tornar a existir pela *criação de mitos*, que são, antes de mais, *criação em linguagem*.

O caso do Menino Jesus é curioso nesse sentido, pois o deus se mantém vivo na alma do poeta (este é que prevê a sua própria morte). Isso porque ele era “o deus que faltava”,⁵ o mito necessário para que a poesia de Caeiro fosse a “saída-solução” (Perrone-Moisés, 1982: 147) para o drama pessoano. Trata-se, como se sabe, de um poema-chave na configuração d’O *guardador*, em que Caeiro rompe definitivamente com a mitologia cristã e instaura a base (o deus-menino) que o fará mestre de todos os outros.

Ora, o poema de Sena, inscrito no jogo heteronímico, atua como uma espécie de análise de um momento anterior à escrita do “oitavo poema”, ou seja, de um estado em que não é exatamente Caeiro quem fala, mas o próprio Pessoa em pleno “devir-Caeiro”.⁶ Nos versos “Não quero nos meus braços coisa alguma. / Neste grito recurvo de embalar o nada, / a minha vida encontra-se e descansa”, pode-se inferir a presença do autor dos heterônimos a partir da ideia de

⁴ Mancira pela qual Pessoa se refere ao poema “VIII” da obra mencionada, em correspondência a João Gaspar Simões (Pessoa, 1982: 56, 59, 60).

⁵ Poema “VIII” de Alberto Caeiro (Pessoa, 2007: 30).

⁶ A noção de “devir-heterônimo” é emprestada de José Gil (1987).

“nada”, esvaziamento necessário à despersonalização, que deverá ser preenchido pela chegada do seu “menino” Alberto Caeiro. Sena faz a narrativa lírica do transe de Pessoa para Caeiro, do movimento de insistente recusa e posterior aceitação (“Não quero este menino”, “e eis-te nos meus braços”) do “semideus criança”, como define Álvaro de Campos o seu “mestre”.⁷ Esse embate entre *inteligência* e *ingenuidade*, em que esta sai vitoriosa, Sena qualificou como a “revolta intelectual” de Pessoa, quando “tentou raivosamente limitar-se” (Sena, 2000: 20) através da fixação de unidades, como Caeiro e Reis⁸.

Nesse sentido, pode-se dizer que é depois dos últimos versos do poema de Sena (“Ó meu menino querido, agora que pensei, / aperto-te com força e não te deixo crescer.”) que o “oitavo poema” surge assinado por Caeiro, poema no qual não se observa qualquer hesitação ou análise da vontade de receber o “Menino Jesus” dentro de si. Percebe-se, então, que o termo “apócrifo” implica a presença, não apenas de Sena, mas do próprio Pessoa em processo de *despersonalização dramática*. Essa hipótese de leitura ganha substância se comparada com o procedimento criativo colocado em marcha por Jorge de Sena em “Super flumina Babylonis” (2015a), conto em que o autor dramatiza o período imediatamente anterior à gestação da redondilha “Sobre os rios que vão”, de Camões. O poema e o conto são exemplares da fusão de horizontes de um Sena criador e crítico com o fazer literário daqueles que são as suas maiores referências na literatura portuguesa, Pessoa e Camões.

Como poeta que foi, Jorge de Sena empresta à sua visão crítica um caráter de imaginação que transcende as limitações do academicismo científico ou as especulações frouxas do jornalismo crítico. Sena se vale da sua própria experiência para recuperar o movimento da inspiração pessoana *por dentro* do processo. É de fundamental importância, nesse sentido, que o crítico tenha compreendido, desde muito cedo, o ímpeto de Pessoa em *criar-se*, e não em *expressar-se*. Essa é uma diferença substancial entre a sua leitura e a crítica pessoana de seu tempo. Dessa perspectiva crítica, Sena coloca em primeiro plano a consciência estética de Fernando Pessoa, sem, no entanto, obliterar o caráter humano de um escritor que fundou a sua poética seguindo “o próprio instinto dramático do fluir da vida” (Sena, 2000: 63).

⁷ “Notas para a recordação do meu Mestre Caeiro” (Pessoa, 2015: 54).

⁸ Se Sena faz a dramatização da passagem de Pessoa para Caeiro, a “Carta sobre a gênese dos heterônimos” faz menção ao *retorno* de Pessoa a “ele-mesmo”, após haver escrito em êxtase, como afirma, mais de trinta poemas d’O *Guardador de Rebanhos*: “Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive. E tanto assim que, escritos que foram esses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei noutra papel e escrevi, a fio, também, os seis poemas que constituem a *Chuva Oblíqua*, de Fernando Pessoa. Imediatamente e totalmente... Foi o regresso de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa ele só. Ou, melhor, foi a reacção de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro.” (Pessoa, 1964: 201-202).

Referências

- CARLOS, Luís Adriano (1999) “Discursivismo e hermetismo”, in *Fenomenologia do Discurso Poético. Ensaio sobre Jorge de Sena*, Porto, Campo das Letras, 249-269.
- GIL, José (1987) *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*, tradução de Miguel Serras Pereira e Ana Luisa Faria, Lisboa, Relógio d'Água.
- LOPES, Óscar (1972) “Literatura e Música”, in *Modo de Ler*, vol. 2, Porto, Editorial Inova, 43-57.
- LOURENÇO, Jorge Fazenda (2012) “Título nenhum serve. Para o estudo da recepção de Jorge de Sena nos anos 40”, in *Matéria Cúmplice. Cinco aberturas e um prelúdio para Jorge de Sena*, Lisboa, Guimarães, 13-49.
- SENA, Jorge de (2015a) “Super flumina Babylonis”, in *Antigas e Novas Andanças do Demónio*, Lisboa, Guimarães, 167-179 [1964].
- _____ (2015b) *Poesia 2*, obras completas, edição de Jorge Fazenda Lourenço, Lisboa, Guimarães.
- _____ (2013) “Prefácio da Primeira Edição de *Poesia-P*”, in *Poesia 1*, edição de Jorge Fazenda Lourenço. Lisboa, Guimarães, 723-731 [1960].
- _____ (2004) *Diários*, edição de Mécia de Sena, Porto, Edições Caixotim.
- _____ (2000) *Fernando Pessoa e Cª Heterónima* (Estudos coligidos 1940-1978), 3ª ed. revista e aumentada, edição de Mécia de Sena, Lisboa, Edições 70 [1982].
- PERRONE-MOISÉS, Leyla (1982) *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes.
- PESSOA, Fernando (2015) “Notas para a recordação do meu Mestre Caeiro”, in *Prosa escolhida de Álvaro de Campos*, edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Porto, Assírio & Alvim, 15-57.
- _____ (2007) *Poesia completa de Alberto Caeiro*, edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, São Paulo, Companhia das Letras.
- _____ (1982) *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*, introdução, apêndice e notas do destinatário, 2ª. ed., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____ (1964) *Páginas de Doutrina Estética*, 2ª. ed., seleção, prefácio e notas de Jorge de Sena, Lisboa, Ed. Inquérito.
- ZOLA, Émile (2014) *Correspondance*. Édition augmentée. Arvensa éditions.

Pessoa dramaturgo: uma questão crítica

Flávio Rodrigo Penteado

Universidade de São Paulo

Resumo

O artigo examina diferentes abordagens, pela crítica, das categorias “poeta dramático” e “dramaturgo”, originalmente propostas por Fernando Pessoa como chaves de leitura para sua obra. Num primeiro momento, discutem-se as posições adotadas por dois críticos teatrais; a seguir, são debatidos os juízos de estudiosos como Adolfo Casais Monteiro e Jorge de Sena. Neste percurso, verifica-se a recorrência de um mesmo argumento para fundamentar a rejeição àquelas autodesignações: o fato de o autor haver publicado apenas um texto de natureza estritamente dramaturgical e que ainda escapa a convenções do gênero. Buscamos, porém, modalizar as habituais restrições ao Pessoa dramaturgo, prestando atenção às feições polivalentes do conceito pessoano de drama.

Palavras-chave: Fernando Pessoa, Literatura dramática, Teoria do drama, Heteronímia.

Abstract

This article examines different critical approaches of the categories “dramatic poet” and “playwright”, originally proposed by Fernando Pessoa as keys for reading his work. At first, the positions adopted by two theatrical critics are discussed; then we discuss the judgments of scholars such as Adolfo Casais Monteiro and Jorge de Sena. During the analysis, the recurrence of the same argument is verified to justify the rejection of those self-designations, such as the fact that the author has published only a text of a strictly dramaturgical nature and that still escapes conventions of the genre. We seek, however, to variegate the usual restrictions on Pessoa as a playwright, paying attention to the polyvalent features of his concept of drama.

Keywords: Fernando Pessoa, Dramatic literature, Theory of drama, Heteronymy.

Preâmbulo

No início dos anos 1930, Fernando Pessoa se autodefine, para críticos da *Presença*, como “poeta dramático” e “dramaturgo”. Embora se trate de passagens amplamente conhecidas da correspondência do autor, não fará mal recordá-las aqui, uma vez que moldam o vocabulário de inúmeros estudiosos de sua obra. Na primeira, endereçada a João Gaspar Simões em 11 de Dezembro de 1931, Pessoa enfatiza: “O ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático; tenho, continuamente, em tudo quanto escrevo, a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo” (Pessoa, 1999: 254-255). Poucos anos mais tarde, em carta de 20 de Janeiro de 1935 a Adolfo Casais Monteiro – imediatamente posterior àquela em que narrara a gênese dos heterônimos –, apresenta-se ideia semelhante: “O que sou essencialmente – por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja – é dramaturgo” (Pessoa, 1999: 350).

Não é incomum encontrarmos, na fortuna crítica do autor, resistência a tais formulações. Pode-se argumentar, por exemplo, que nenhum dos termos se aplica a Pessoa, em virtude de ele haver publicado apenas um texto de natureza estritamente dramatúrgica, *O marinheiro*, o qual escapa a algumas convenções do gênero, e também porque a alegada “substância dramática” de sua obra, nomeadamente de sua poesia, característica que justificaria a autodesignação “poeta dramático”, não se sustenta mediante o teor sobretudo lírico de seus poemas.

Argumentos dessa natureza, contudo, podem ser modalizados, sobretudo se prestarmos atenção às feições polivalentes do conceito pessoano de drama, como aquelas relativas a gêneros literários (eventualmente ao dramático, em específico) ou a princípios estéticos que norteiam a criação artística em geral.¹ Na medida em que o vocábulo drama, tanto quanto ficção e literatura, diz respeito a conceito move-diço, flexível, tributário de inúmeras convenções, aceitar ou recusar as autodesignações “poeta dramático” ou “dramaturgo”, quer em vista da poesia, quer da dramaturgia de Pessoa, implica mobilizar conceitos específicos de drama, o que nem sempre foi posto em evidência por seus críticos. É produtivo, então, acompanharmos algumas das posições reclamadas por eles.

¹ No primeiro capítulo de minha dissertação de mestrado, busco esclarecer aspectos de tal conceito a partir do exame de textos escritos por ele em épocas e contextos diversos, como se este pudesse estar formulado em materiais dispersos, em estado latente. Cf. Corrêa, 2015: 18-35.

Um par de críticos teatrais

De acordo com a perspectiva adotada aqui, o escritor aspirava não apenas à criação de dramas em sentido estrito, da espécie dos que lemos na recém-lançada coletânea *Teatro estático* (Pessoa, 2017), mas também de dramas que transcendessem o espaço dramático convencional e se formalizassem em sua produção poética.² Nesse sentido é que a designação “dramaturgo”, tal como empregada naquela carta a Casais Monteiro, não se limita ao autor de um texto como *O marinheiro* e ainda presume, no mínimo, o poeta criador dos heterônimos. No entanto, não poucas vezes o termo foi lido de modo mais restrito, a começar pelos críticos teatrais.

Luiz Francisco Rebello, por exemplo, tendo retomado as já mencionadas afirmações a Casais Monteiro e a Gaspar Simões, salienta a existência de apenas um texto dramático completo, aquele publicado no primeiro número de *Orpheu*, e, no espólio do autor, “algumas dezenas de fragmentos e apontamentos para dramas que ficaram inacabados (...), num dos quais, uma paráfrase em verso do *Fausto*, trabalhou ao longo de vários anos” (Rebello, 1979: 45), fatores que tem em conta ao sentenciar, mais adiante, que as várias individualidades representadas pelos heterônimos eram “as personagens do mais autêntico e intenso drama que Pessoa concebeu” (Rebello, 1979: 53).³ O que equivale a dizer que, na opinião deste crítico, Fernando Pessoa deve ser considerado fundamentalmente como poeta que é, e não como dramaturgo que pretende ser.

Por se tratar de um livro dedicado a analisar o *teatro* simbolista e modernista em Portugal, é compreensível que Rebello assuma a perspectiva do espetáculo e, portanto, não se proponha a explorar a possibilidade de o epíteto “dramaturgo” favorecer uma abordagem mais ampla do projeto literário de Pessoa, para além dos dramas propriamente ditos. É discutível, no entanto, que, ao restringir o alcance do termo, considere aqueles textos exclusivamente como tributários de propostas estéticas finisseculares, o que explica estabelecer uma dicotomia entre o “simbolismo” de *O marinheiro* e o “modernismo” da “Ode Triunfal”, coexistentes no primeiro

² Sem que, porém, se restringissem a ela. Em texto projetado como prefácio a *Aspectos*, série de livros em que reuniria a produção heterônima, Pessoa deixa claro que tal projeto não se circunscreve apenas à poesia, por se constituir como um *universo de relações* – o que não apenas pressupõe a inter-relação entre os textos e “seus” autores, daí sua dimensão dramática, como também navega por outras esferas da atividade intelectual, embaralhando os limites entre, por exemplo, arte e reflexão, poesia e filosofia: “A obra completa, cujo primeiro volume é este, é de substância dramática, embora de forma vária – aqui de trechos em prosa, em outros livros de poemas ou de filosofias” (Pessoa, 1976: 81). No início de outro texto, datado de 1915, o escritor aponta para direção similar: “Assim publicarei, sob varios nomes, varias obras de varias especies, contradizendo-se umas ás outras. Obedeço, assim, a uma necessidade de dramaturgo, e a um dever social” (Pessoa, 2009: 296).

³ Verifica-se raciocínio semelhante, embora de modo mais pontual e menos desenvolvido, quanto às composições dramáticas de Pessoa em: Rebello, 1972: 95-96; Rebello, 1994: 134-135.

número de *Orpheu* (o crítico estende a alcunha “simbolista” também ao poema “Opiário”, que na revista figura imediatamente antes da ode, desconsiderando a hipótese de este constituir paródia daquela corrente). Assim, se Rebello reconhece a radicalidade do experimento de Pessoa em relação às propostas dramáticas de Maeterlinck e Mallarmé, não é para realçar a diferença em relação ao teatro simbolista, mas sim a semelhança, como se não fosse possível desvinculá-lo dessa tradição.

Não é propósito deste artigo discutir o problema da associação entre *O marinheiro*, bem como os demais dramas estáticos de Pessoa, e a estética simbolista, já que o argumento da recusa ou impossibilidade de encenação, indicado com frequência como elemento que os liga àquela corrente, é precisamente o que caracteriza uma família mais ampla de textos, uma tradição que se volta contra concepções ilusionistas de teatro, à qual é possível filiar não apenas Mallarmé, como também Yeats, Joyce, Brecht e Beckett (o que, logo se vê, dissolve a dicotomia assinalada entre “simbolismo” e “modernismo”). Concentremo-nos, pois, naquela que parece ser a raiz da indisposição em aceitá-lo enquanto dramaturgo na acepção restrita do termo, a ideia de texto dramaturgico como sinônimo de representação cênica em potencial:

A história do teatro não se esgota na história da literatura dramática: eis um lugar comum que nunca é demais lembrar. Fenómeno estético, o teatro é também um facto sociológico; e um drama, seja qual for o seu mérito literário, do ponto de vista da arte dramática não será mais do que um projecto enquanto não passar pela transformação qualitativa que irá convertê-lo em espectáculo. || Acontece que a maior parte das obras citadas neste livro não ultrapassaram essa fase de projecto, ou só tardiamente o público, seu destinatário potencial, as conheceu no lugar próprio, que é o palco, para avaliar das suas virtualidades dramáticas. (Rebello, 1979: 75)

Aqui, Luiz Francisco Rebello defende a noção, bastante difundida, de que o texto dramaturgico permanece incompleto enquanto não se efetivar na cena o espetáculo que carrega em estado latente. A encenação surge, portanto, como condição fundamental para que o texto possa se constituir enquanto objeto pleno de sentido e significado. No entanto, se analisarmos tal concepção com mais cuidado, nos veremos diante de uma situação curiosa: ainda que formulada em termos de “transformação qualitativa”, o que, por hipótese, privilegiaria o espetáculo, trata-se de uma perspectiva basicamente textocentrista, na medida em que concebe a representação como simples realização cênica de uma obra dramática anterior ao palco; por outro lado, coloca-se o texto numa situação de dependência, uma vez que, ao projetarmos o espetáculo, nos mantemos

presos à palavra escrita, como se a obra tivesse um sentido ou forma de representação privilegiada. O espetáculo, então, é concebido como prolongamento da literatura, e não enquanto modalidade artística autônoma.

Assim, não obstante o caráter consensual a ela reclamada por Luiz Francisco Rebello, tal ideia não está imune a contestação: o vínculo entre teatro e literatura, texto e palco, constitui um antigo debate que já conheceu diversos extremos, ora a favor da arte da palavra, quando se acreditou ser o teatro mero veículo da literatura dramática, ora a favor da arte do espetáculo, quando se julgou a palavra como um elemento menor, até mesmo dispensável, da encenação. Dos anos 1980 para cá, na obra de autores como Jean-Pierre Sarrazac e Jean-Pierre Ryngaert, a discussão se tem concentrado na análise do texto e da representação como procedimentos diferentes, ainda que inter-relacionáveis, ao recusar-se a “ilusão mecanicista de uma simples complementariedade” do primeiro pela segunda: “Nenhuma representação explica milagrosamente o texto. A passagem do texto ao palco corresponde a um salto radical. (...) suas relações, os atritos entre a palavra e a representação, são complexos e por vezes conflitantes” (Ryngaert, 1995: 20).

Ainda assim, é com base no mesmo argumento da “ineficácia cênica” que outro estudioso do teatro, Duarte Ivo Cruz, edifica seus juízos sobre a dramaturgia de Pessoa, referindo-se a ele como responsável por “uma obra de teatro, o poema dramático *O Marinheiro*” e, acrescenta, “mais um certo número de esboços, na sua maioria inéditos e sem grande interesse”, razão pela qual considera que somente o texto publicado em *Orpheu* pode servir de parâmetro adequado para a avaliação do “talento teatral” daquele autor:

Ora, de um ponto de vista estritamente dramaturgicamente, portanto cênico, aquele longo acto não atinge qualidade digna de nota. Trata-se afinal de um poema, escrito em 1913 sob a égide simbolista de Maeterlinck, e completamente arredado, ou quase, dos requisitos exigidos por uma encenação (já tentada, aliás com os méritos e resultados próprios das experiências). || Fernando Pessoa deve ter compreendido a dificuldade cênica desta sua obra, que designou como “Drama Estático”. Há um flagrante paradoxo nessa qualificação, e o diálogo, se não é sempre paradoxal, ao menos reveste um conteúdo vago e impreciso que lhe anda próximo. (Cruz, 1983: 153-154)

Tão discutíveis são as avaliações aí apresentadas que se fazem necessárias algumas ponderações. O adjetivo dramaturgicamente, desta vez sem meias palavras, é empregado como sinônimo de cênico, o que se poderia traduzir na seguinte fórmula: drama = teatro =

representação cênica. Resulta que, segundo tal concepção, termina-se por ignorar qualquer especificidade do texto dramaturgic, já que ele passa a ser concebido como apêndice ou aparato da encenação, a qual é por sua vez idealizada meramente como prolongamento daquele. Para além desses fatores, os juízos de Ivo Cruz também desconsideram o fato de Pessoa haver indicado seu texto não como peça em um único “ato”, mas sim como “quadro”, o que, na tradição dramática, encontra precedente nos *tableaux* ambicionados e postos em prática por Diderot, portanto antes do período finissecular a que se procura reduzir *O marinheiro*, ajustando ao drama simbolista conceitos que não lhe dizem respeito. Ressalte-se, então, que a expressão “égide”, nesse contexto, mais do que identificar proteção ou sugerir influência, serve para desqualificar as proposições dramáticas dos simbolistas, que, ao recusarem o palco, tornam-se responsáveis pelo resultado necessariamente insatisfatório da encenação (donde resulta a expressão de compadecimento mediante tais “experiências”, válidas apenas como experimentos e não como obras de valor; não entremos, pois, no mérito do adjetivo “longo”, empregado por Cruz antes de “ato”, caracterização de cunho irônico – é preciso lembrar que a peça, tal como publicada em *Orpheu*, soma cerca de dez páginas – que bem se poderia substituir por enfadonho, e daí não considerá-lo como digno de nota). Finalmente, ao se referir ao texto como “poema”, o crítico termina por deslegitimá-lo enquanto texto dramaturgic, ali percebido principalmente enquanto representação teatral em potência.⁴

Em vista das avaliações feitas por Luiz Francisco Rebello e Duarte Ivo Cruz, podemos chegar a três fatores pelos quais Pessoa teria fracassado enquanto dramaturgo: 1) o mais autêntico drama que escreveu assume a forma de um conjunto de poemas que se relacionam entre si (o famigerado “drama em gente”) e, portanto, não é drama, mas poesia; 2) o único drama em sentido estrito que publicou e deu por acabado é um texto que não se adapta ao que se consideram ser as principais convenções do gênero; 3) as demais tentativas nessa mesma direção resultaram inacabadas, fragmentárias e sem grande interesse.

Tal indisposição em aceitar o conceito de drama como movediço, e não estanque, fixou um critério que não se encaixa ao proposto por Pessoa simplesmente porque este procurou desviar-se daquele. Dito de outro modo, não se trata, pois, de sugerir que o escritor reconheceu a

⁴ A mesma concepção estreita de drama, por parte do autor, já se havia manifestado em referência aos textos dramáticos de Eugênio de Castro, ao afirmar que colocam em situação difícil quem queira limitar sua análise ao teatro, na medida em que carecem do que considera ser a natureza teatral, isto é, cênica e dinâmica, do texto dramaturgic: “Não há dúvida, a sua poesia dramática sofre de um estatismo que a torna difícil, duvidosa, até” (Cruz, 1983: 144-145).

(retomando os termos de Ivo Cruz) “dificuldade cênica” de suas obras dramáticas, mas sim de esclarecer que ele a tinha por objetivo. Nesse sentido, definir os termos da discussão evitaria que considerássemos anti-teatro como sinônimo de anti-drama. *O marinheiro*, por exemplo, é uma peça que efetivamente se pode definir, do ponto de vista da concepção, como anti-teatral, na medida em que seu autor parece destiná-la mais à leitura do que à encenação; não se pode dizer, porém, que ela recusa o drama em si, mas sim que recusa uma determinada ideia de drama. Segundo tal delimitação, portanto, o substantivo *teatro* e o adjetivo *teatral* diriam respeito apenas à arte do espetáculo, da encenação; *drama*, por seu turno, ao texto dramático, cuja representação cênica pode ou não ser efetivada, independentemente do que propôs o dramaturgo.

Alguns críticos de Pessoa

Até aqui, os problemas discutidos se restringiram a críticos teatrais que se ocuparam pontualmente da obra de Pessoa. Questões similares às já descritas, porém, são replicadas na fortuna crítica do autor: se praticamente não houve quem tenha ignorado as autodesignações “poeta dramático” e “dramaturgo”, de que modo alguns de seus principais estudiosos abordaram a questão? Passemos por alguns deles, comentando-os na sequência.

Jacinto do Prado Coelho afirma que apenas com restrições se pode aceitar a autodefinição pelo escritor como poeta dramático, uma vez que nele, autor de uma “drama estático” e de um frustrado “poema dramático”, a criação dramática carecia da “capacidade de pôr em conflito personagens dinâmicas, susceptíveis de alterações profundas sob a acção dos eventos e das outras personagens”; a seguir, cita o texto em que Pessoa formula os “graus” da poesia lírica, de modo a sublinhar a “precisão” com que este ali parece se definir: “um poeta dramático escrevendo em poesia lírica” (Coelho, 1973: 184).

As ressalvas feitas por Jorge de Sena seguem caminho similar: não se pode transcender a superfície da comparação, proposta por Pessoa, entre o “drama em gente” e as personagens de Shakespeare, em decorrência da própria “incapacidade teatral das suas tentativas dramáticas”. Eis o seguimento do raciocínio:

O conduzir vidas paralelas de personalidades assumidas não é o mesmo que criar caracteres fechados dentro de diversos esquemas dramáticos – Hamlet não existe fora da acção teatral que o

confina. A despersonalização de Pessoa é *lírica*, isto é, realiza-se através de poemas que transcrevem a meditação existencial de determinadas personalidades virtuais e que se não definem por uma acção teatral. As “biografias” dos heterónimos não excedem a notícia de dicionário, ou as “memórias” uns dos outros, e não equivalem a qualquer acção dramática. (Sena, 1982b: 135)⁵

João Gaspar Simões não foge à tendência: na monumental obra que dedica à vida e obra do escritor, questiona por que Pessoa não teria feito como Shakespeare e utilizado o género dramático propriamente dito como forma de “realização do seu génio literário”, em vez de limitar-se ao desdobramento “apenas no plano da sua realidade de escritor” (Simões, 1973: 262). Na sequência, ao referir o surgimento de Caeiro tal como narrado na famosa carta, assegura que “(...) o seu primeiro heterónimo não lhe apareceu como costuma aparecer ao dramaturgo uma verdadeira personagem de drama – aglutinada na própria trama da criação dramática em curso”; bem ao contrário, prossegue, surgiu exteriormente ao nível da criação literária, isto é, “no próprio plano da vida”, configurando um “colaborador-testemunha” do esforço criativo de Pessoa. Na opinião do crítico, esses dados sustentam que não se considere Caeiro como “uma personagem concebida, realmente, em estado dramático”, pois resulta de um “estado lírico” da personalidade de seu criador (Simões, 1973: 263). Mais adiante, especula que Pessoa poderia ter unificado “os elementos divergentes do seu carácter” de outra maneira, tal como Shakespeare em seus dramas e Dostoiévski em seus romances, o que não pôde fazer em decorrência das “inibições do génio literário nacional”, que favorecem a forma lírica, e também da já referida “fraqueza” do escritor, a qual, de acordo com o crítico, “traduz impotência de concepção e realização de uma obra dramática e objectiva” (Simões, 1973: 272-273).

Também Adolfo Casais Monteiro, no que concerne à apreciação de Pessoa como “autêntico poeta dramático”, considera decisiva a falta de habilidade dramaturgica do escritor, ao salientar sua “incapacidade de dar encarnação física às suas ideias” (atestada pelos “fragmentos do *Fausto* que nunca pôde escrever”), de forma que lhe restava apenas “o processo indirecto de lhes emprestar a sua própria voz, e fazer de cada uma delas um outro poeta” (Monteiro, 1985: 63). Entretanto, pouco antes, havia assumido uma posição menos assertiva a respeito do assunto:

Ora, não há grande poeta dramático onde falta a superação do puro subjectivismo. Embora tal

⁵ Em outra ocasião, o mesmo crítico já havia abordado o problema, fazendo uma pontual aproximação entre a criação dramática e a romanesca. Cf. Sena, 1982a: 75.

superação se tenha realizado com Pessoa sob uma forma jamais vista, não seja essa originalidade motivo para deixarmos de ver que é no plano das autênticas criações dramáticas que a poesia de Pessoa e dos seus heterónimos ganha o seu pleno e fecundo sentido. (Monteiro, 1985: 63)

Esta passagem insere-se em um contexto no qual Casais Monteiro adere à argumentação fornecida pelo próprio Pessoa, a favor da plena distinção entre autor e personagem (o que caracteriza recusa ao mito, fundamentalmente romântico, da expressão lírica como sinónimo de expressão do sujeito que escreve). Aqui, trata-se de responder à caracterização do criador dos heterónimos como *blagueur* ou mistificador, de que João Gaspar Simões foi um dos mais vigorosos defensores.⁶

A pontual aproximação feita por Jorge de Sena entre a criação dramática e a criação romanesca já havia sido operada antes por Casais Monteiro, que, parecendo pouco à vontade com a expressão “poeta dramático”, faz a seguinte sugestão:

Prefiro citar-me a repetir-me: escrevi já a este respeito (no comentário à carta de Pessoa, no mesmo nº 49 da *Presença*, em que esta foi publicada): “Fernando Pessoa é um *romancista em poetas*: pois que, como o romancista só pode fazer viver as personagens da sua obra quando elas são de certo modo ele próprio, também as obras heterónimas de Fernando Pessoa são como que os monólogos de personagens dum romance.” Teria porventura passado pela imaginação de Pessoa a possibilidade de fazer realmente um romance, ou romances, que fossem as vidas dos seus heterónimos? (Monteiro, 1985: 70)

Um pouco mais adiante, Casais Monteiro retoma o problema da mistificação e arremata:

Não podemos falar em simulação nem em mistificação (...) Melhor: simular é aqui apenas inventar e imaginar – ora não costumamos chamar simuladores nem mistificadores aos romancistas. (...) É, pois, como artista que se dá ao alheio, que se transporta ao âmago de outras vidas, que as recria e renova – como romancista, portanto, – que devemos começar por considerar Fernando Pessoa. Já se viu por que se compreende não ter ele sido *de facto* um romancista mas importa agora assentar

⁶ Veja-se, por exemplo, a afirmação seguinte: “(...) Fernando Pessoa, nem mesmo quando se propunha falar inteiramente a sério, falava, de facto, inteiramente a sério. E isto coloca-nos perante a outra faceta do problema de despersonalização de Fernando Pessoa – o problema da sua sinceridade. (...) A boutade, o paradoxo, a mistificação, o gosto de *épater*, a blague estiveram presentes, desde o primeiro dia, à mesa do café a que Fernando Pessoa se sentou com seus amigos (...)” (Simões, 1973: 267). Tal opinião o induziu a considerar os heterónimos como “mistificações” (ibidem: 275) ou simplesmente “equivoco” (ibidem: 297).

que é novelesco o espírito que preside a essa criação, e como tal se caracteriza o seu trabalho criador. (Monteiro: 1985: 72)

O que Casais Monteiro faz, no entanto, é apenas substituir a designação “dramaturgo” por “romancista”: interessado em destacar o processo de criação de personagens (afinal o procedimento dramático que mais interessava a Pessoa) e a forma como isso não resulta em obra única, seja drama, seja romance, antes se espraia por dúzias de poemas que não se fecham num conjunto coeso e perfeitamente assimilável, Casais Monteiro advoga a favor do “espírito novelesco” do conjunto da produção poética de Pessoa, mas, sem prejuízo para a posição que defende, bem poderia dizer “espírito dramático”.

Das posturas críticas aqui referidas, podemos tirar alguns pontos em comum: no que diz respeito à produção dramática em sentido estrito, desconsideram que Pessoa deliberadamente se põe à margem de uma determinada concepção de drama (“desdramatiza” o drama, se assim podemos dizer), e por isso desconsideram o valor quer de *O marinheiro*, “drama estático”, quer de *Fausto*, “poema dramático”, sendo ambos considerados apenas como “tentativas dramáticas”, à parte o distinto grau de acabamento de um e de outro. Ora, essa ressalva da “incapacidade teatral” só faz sentido quando se considera uma determinada tradição como sinónimo de teatro – a shakespeariana, por exemplo, de que Pessoa projeta não assimilar mais do que a complexidade das personagens.⁷

Quanto à poesia ortônima e heterônima, demandam uma obra concreta em que as personagens sejam confinadas (um drama ou um romance, por exemplo), mas desconsideram, precisamente, a proposta de Pessoa: conduzir o drama *para fora* do seu espaço convencional, isto é, a esfera dramatúrgica propriamente dita. Em outras palavras, o autor não está interessado em fornecer um único suporte material que proporcione a interação entre suas personagens, mas sim confiná-las em diferentes livros que, reunidos sob uma mesma rubrica (como *Aspectos* ou *Ficções do interlúdio*), configurem um conjunto dramático.⁸

Em suma, os críticos até aqui referidos, cada qual a seu modo, terminam por projetar, seja nas realizações dramáticas propriamente ditas, seja no conjunto de poemas para os quais foram

⁷ Esse é um aspecto, aliás, para o qual já apontou Alexandrino E. Severino: “Foi de propósito que Fernando Pessoa colheu de Shakespeare as figuras e não as acções de um drama. Para ele, assim como para toda a crítica inglesa da segunda metade do século dezanove, a crítica vitoriana, Shakespeare era mais importante pelas personagens que criava do que pela estrutura dramática de sua obra” (Severino, 1990: 16).

⁸ Em publicação recente, Pedro Sepúlveda desenvolve o conceito de “drama em livros” a partir da observação sistemática deste *modus operandi* pessoano. Cf. Sepúlveda, 2013.

reclamadas diferentes autorias, qualidades do gênero dramático que Pessoa emprega de maneira distinta da convencional, sem que isso implique o total apagamento deste. Assim é que, numa peça como *O marinheiro*, podemos flagrar um emprego sutil, mas ainda assim eficaz, de categorias que o texto aparentemente dispensa, como as de ação e conflito (obscurecidas pela designação “drama estático”); da mesma forma, pode-se enxergar no conjunto de poemas atribuído a um heterônimo e na sua inter-relação com aqueles assinados por outros, bem como nos “diálogos críticos” mantidos pelos diferentes “autores” entre si, o esquema dramático que confina as personagens, de cuja ausência se ressentia Jorge de Sena. Este crítico, aliás, sublinha a matriz “lírica” da despersonalização pessoana, mas termina por recair no princípio “dramático” que pretende refutar: quando, para sustentar seu argumento, afirma que os poemas “transcrevem a meditação existencial de determinadas personalidades virtuais”, Sena passa a integrar a efabulação dramática que Pessoa engendra. Conforme sugere Odorico Leal de Carvalho Júnior, se a ficção pessoana estabelece que não ouvimos os heterônimos, mas sim lemos os textos que produziram enquanto expressão estética (o que torna verossímil ter cada um deles atravessado os dilemas de criação vivenciados por qualquer poeta), o próprio ato da leitura nos coloca no plano ficcional:

Ao adentrarmos o drama-em-gente em estado de suspensão voluntária da descrença, somos inseridos no universo fictício de Pessoa — passamos a nos relacionar com uma criação não apenas enquanto leitores. O modo como nos relacionamos com Caeiro é distinto do modo como nos relacionamos com Hamlet. Hamlet nada nos escreveu para que lêssemos. Apenas ouvimos sua história, recordamos suas falas. Já Caeiro escreveu para nós. Abordando a obra de Pessoa por esse ponto de vista, quando a lemos, nós a integramos: somos parte da sua criação. (Carvalho Júnior, 2010: 117)

Em outras palavras, a acepção “lírica” da poesia de Pessoa, frequentemente evocada por diferentes críticos para relativizar a autoproclamada “substância dramática” desta, depende de um pacto ficcional que se funda no estabelecimento de personagens responsáveis por cada poema, o que, por si, já caracteriza um mecanismo que podemos qualificar como dramático.

Epílogo

Pessoa refere que o mecanismo da heteronímia baseia-se na despersonalização dramática.

Semelhante processo, nos termos em que é descrito quanto aos “graus de lirismo”, implica que o poeta se entregue a “sentimentos variáveis”, formando diferentes “grupos de estados de alma”, antes imaginados do que sentidos de fato, os quais o levam à aquisição de diferentes estilos, em seguida convertidos em personagens distintos entre si, outros poetas que não se confundem, por sua vez, com o “poeta na sua pessoa viva” (Pessoa, 1976: 82). Detenhamo-nos nesta última expressão.

Para que os heterônimos ganhem consistência, isto é, sejam tanto mais críveis quanto palpáveis, Pessoa empenha-se em garantir ao leitor o esvaziamento de personalidade do autor empírico. Assim é que, para citar apenas um exemplo, lê-se no já referido prefácio a *Aspectos*:

É, não sei se um privilégio se uma doença, a constituição mental que a produz [a obra completa]. O certo, porém, é que o autor destas linhas – não sei bem se o autor destes livros – nunca teve uma só personalidade, nem pensou nunca, nem sentiu, senão dramaticamente, isto é, numa pessoa, ou personalidade, suposta, que mais propriamente do que ele próprio pudesse ter esses sentimentos. (Pessoa, 1976: 82)

Mas por que ele precisa recorrer a essa espécie de discurso? A aproximação feita por Pessoa entre poesia lírica e poesia dramática, quanto aos procedimentos de composição, desmonta um tabu: se consideramos lícito não confundir as personagens de um drama ou de um romance com o autor destes, por que seria diferente com o eu lírico ou sujeito poético? Se a escrita é, por definição, um processo absolutamente mediado (ao escrever, só podemos exprimir o que sentimos por meio de palavras, estando vedada, assim, a transferência direta de quaisquer sentimentos, opiniões e pensamentos do autor para o texto), por que insistir em noções como a de “sinceridade”, tão cara aos jovens críticos da *Presença*?

Sabe-se que a ideia de que um poema lírico se caracteriza pela expressão de um “eu” coincidente ao do autor empírico remonta ao Romantismo, que valorizou a continuidade entre vida e obra e, conseqüentemente, a “sinceridade” do poeta; também é sabido que essa noção, tanto quanto a de coerência, foi amplamente combatida por Pessoa: “Só quando uma humanidade livre dos preconceitos de sinceridade e coerência tiver acostumado as suas sensações a viverem independentemente, se poderá conseguir qualquer coisa de beleza, elegância e serenidade na vida” (Pessoa, 1976: 582).

No contexto da poesia lírica, Pessoa rejeita a noção de “sinceridade” através da elaboração

de personagens. No entanto, para conferir a seus heterônimos-poetas um estatuto tão elaborado quanto as personagens de um drama ou de um romance, ou seja, distinto das simples “figuras” que se encontram em poemas líricos alheios ao imaginário romântico⁹, seu autor tem de reproduzir os pressupostos que combatia: Caeiro, detentor de uma filosofia de vida alegadamente simples, era um homem bucólico; Reis, apreciador das formas clássicas, era monárquico; Campos, autor de versos febris, era um homem de temperamento intenso. Cabe, porém, a pergunta: caso Pessoa invertesse-lhes o perfil, teriam essas personagens suscitado tamanho efeito de realidade, praticamente convertendo-se em autoras efetivas dos textos a elas atribuídos?¹⁰

Temos aqui um cenário curioso: para fugir a qualquer espécie de determinismo na leitura de sua obra, que permita reduzir esta à sua própria vida, Pessoa elabora um sofisticado esquema de dissolução do autor empírico em diferentes personagens, às quais delega a função autoral; no entanto, para colocar esse sistema em funcionamento, sente a necessidade de desenhá-lo em conformidade ao esquema rejeitado a princípio: os poemas são atribuídos a personagens fictícias cujo posterior retrato biográfico (que no caso de Campos é enriquecido por frequentes e polêmicas intervenções em veículos de imprensa) suscita a ideia de continuidade entre obra e vida – e assim é que se torna possível advogar a “sinceridade” da obra Caeiro-Reis-Campos em conhecida carta a Armando Côrtes-Rodrigues, pois essa categoria, tal como ele a concebe, é de natureza sobretudo ficcional, sendo, portanto, aplicável apenas aos heterônimos, seres de ficção, e jamais ao “poeta na sua pessoa viva”.

Todo esse expediente se sustenta, como se vê, na desapareição do autor por trás de suas personagens, de forma que não tenhamos acesso a nenhum de seus sentimentos e pensamentos. Embora Pessoa recorra a esse processo de forma sistemática, radicalizando-o e dele extraindo implicações até então imprevistas, não estamos muito distantes dos termos em que o conceito de eu lírico foi empregado pela primeira vez, por Margarete Susman, em *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik* [*A essência da moderna lírica alemã* – 1910], no qual se promove uma aproximação deste eu à personagem dramática:

⁹ Wolfgang Kayser, por exemplo, recorre à nomenclatura *Rollengedichte* [poemas-monólogo ou poemas monologados] para se referir aos textos que direcionam o discurso lírico a uma determinada figura, distinta do “eu empírico”, em geral assimilável pelo título: “Lied der Toten” (Novalis), “The Maid’s Lament” (Walter Savage Landor), “Hymn of Pan” (Shelley), “Le vin de l’assassin” e “Le vin des amants” (Baudelaire), “Palavras dum certo Morto” (Antero de Quental). Cf. Kayser, 1976: 201.

¹⁰ Este é um questionamento afim àquele proposto e em seguida desenvolvido por Gagliardi, 2005: 282-302. Já com o foco lançado sobre a noção de autoria, sem estar detido exclusivamente sobre Pessoa, a questão é retomada em Gagliardi, 2010.

O eu lírico (...) não é um eu no sentido real-empírico, mas sim *impressão, formalização* de um eu. (...) Não existe um eu factual, mas sim construído, e que, como o próprio objeto artístico, conserva-se plenamente distinto de seu conteúdo interior comum ou individual, de seu puro caráter formal. O poeta encontra esse eu não em si, mas, de maneira semelhante à figura falante e atuante de um drama, ele deve também construir primeiro o eu lírico a partir do real. (Susman, 1990: 292, trad. minha)

Aqui já se encontra formulada a ideia de que o eu corresponde antes a uma construção linguística do que a uma instância exterior à língua, corporificada no ser. Se assim for, isso a que comumente se chama “personalidade individual”, traduzida pela expressão “eu”, é apenas ficção, efeito de linguagem. Longe de constituir alguma espécie de capricho ou excentricidade, conforme Gaspar Simões chegou a considerar, o que a heteronímia proporciona é o esclarecimento da condição artificial de qualquer “eu”, sempre por construir. Desta forma, também não há um “eu empírico” efetivamente a apagar ou dissolver, o que termina por relativizar também a conhecida afirmação de que “o mau dramaturgo é o que se revela” (Pessoa, 1976: 87): não se pode ter acesso a essa espécie de “revelação” porque não há o que esconder. Em última instância, o “eu” não existe; logo, mau escritor seria não quem revelasse sua própria personalidade, pretensamente una e estável, mas quem se esforçasse por o fazer.

Assim, as categorias “poeta dramático” e “dramaturgo”, evocadas por Pessoa em relação ao conjunto de sua obra, não devem ser esvaziadas de sentido em vista de suas produções dramáticas em sentido estrito – também estas, no entanto, merecem uma observação mais atenta, que vá além de sua desqualificação, em decorrência do apego a formas de realização dramática que os “dramas estáticos” pessoanos não reproduzem.

Referências

- CARVALHO JÚNIOR, Odorico Leal de (2010) *Lírica impessoal e Modernidade: T. S. Eliot e Fernando Pessoa*, Dissertação de mestrado, Belo Horizonte, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, disponível em <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-83LL63> (consultado em 07/11/2017).
- COELHO, Jacinto do Prado (1973) *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*, 4ª ed, Lisboa, Verbo. [1949].
- CORRÊA, Flávio Rodrigo Vieira Lopes Penteadó (2015) *O teatro da escrita em Fernando Pessoa*, Dissertação de mestrado, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-29092015-154229/pt-br.php> (consultado em 07/11/2017).

- CRUZ, Duarte Ivo (1983) *Introdução à história do teatro português*, Lisboa, Guimarães.
- KAYSER, Wolfgang (1976) *Análise e interpretação da obra literária: (introdução à ciência da literatura)*, 6ª. ed, Trad. Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado.
- GAGLIARDI, Caio (2005) *Fernando Pessoa ou Do interseccionismo*, Tese de doutorado, Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, disponível em <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/269999> (consultado em 07/11/2017).
- _____ (2010) “O problema da autoria na teoria literária: apagamentos, retomadas e revisões”, *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 24, n. 69: 285-299.
- MONTEIRO, Adolfo Casais (1985) *A poesia de Fernando Pessoa*, Ed. José Blanco, 2ª ed, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda [1958].
- PESSOA, Fernando (1976) *Obras em prosa*, Ed. Cleonice Berardinelli, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- _____ (1999) *Correspondência: 1923-1935*, Ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.
- _____ (2009) *Sensacionismo e outros ismos*. Ed. Jerónimo Pizarro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____ (2017) *Teatro estático*, Ed. Filipa de Freitas & Patrício Ferrari, Lisboa, Tinta da China.
- REBELLO, Luiz Francisco (1972) *História do teatro português*, 2ª. ed, Lisboa, Publicações Europa-América.
- _____ (1979) *O teatro simbolista e modernista: (1890-1939)*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa.
- _____ (1994) *Fragmentos de uma dramaturgia*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (1995) *Introdução à análise do teatro*, Trad. Paulo Neves, rev. da trad. Monica Stahel, São Paulo, Martins Fontes.
- SENA, Jorge de (1982a) “Fernando Pessoa, indisciplinador de almas (uma introdução à sua obra em prosa)”, *Fernando Pessoa & Cª Heterónima*, v. 1, Lisboa, Edições 70: 69-82.
- _____ (1982b) “O heterónimo Fernando Pessoa e os poemas ingleses que publicou”, *Fernando Pessoa & Cª Heterónima*, v. 2, Lisboa, Edições 70: 81-155.
- SEPÚLVEDA, Pedro (2013) *Os livros de Fernando Pessoa*, Lisboa, Ática.
- SEVERINO, Alexandrino E. (1990) “Fernando Pessoa e William Shakespeare: um estudo comparativo da heteronímia”, *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos (Secção Brasileira)*, v. I, Porto, Fundação Eng. António de Almeida: 13-21.
- SIMÕES, João Gaspar (1973) *Vida e obra de Fernando Pessoa: história duma geração*, 3ª. ed, Lisboa, Livraria Bertrand [1950].
- SUSMAN, Margarete (1990) “Ichform und Symbol”, in *Texte vom Barock bis zur Gegenwart* [“Forma do eu e símbolo”, in *Textos do Barroco ao presente*], org. Ludwig Völker, Stuttgart, Reclam: 290-293 [1910].

A redução crítica da heteronímia

Pedro Sepúlveda

Universidade Nova de Lisboa

Resumo

Partindo de considerações de Eduardo Lourenço e de Adolfo Casais Monteiro, este ensaio discute o problema de uma redução crítica do fenómeno da heteronímia. Esta redução tem que ver, segundo ambos os críticos, com uma explicação da heteronímia a partir de fundamentos que lhe são exteriores, recorrente na tradição crítica pessoana. Por oposição a este tipo de leitura, e através da análise das propostas destes dois críticos, o ensaio aponta para linhas interpretativas que têm por base a dimensão textual, literária e editorial do fenómeno, rejeitando o recurso a fundamentos que excedam estas dimensões.

Palavras-chave: Fernando Pessoa, Heteronímia, Crítica, Eduardo Lourenço, Adolfo Casais Monteiro.

Abstract

Based on considerations by Eduardo Lourenço and Adolfo Casais Monteiro, this essay discusses the problem of a critical reduction of the phenomenon of heteronymy. According to both critics, this reduction is associated with an explanation of heteronymy based on external motives, recurrent in the critical tradition of Pessoa's work. In opposition to this kind of reading, and through the analysis of the proposals of both these critics, the essay points out interpretative lines, which are based on a textual, literary and editorial dimension of the phenomenon, rejecting references to motives exceeding these dimensions.

Keywords: Fernando Pessoa, Heteronymy, Criticism, Eduardo Lourenço, Adolfo Casais Monteiro.

I. A crítica e a *redução da estranheza*

Nas primeiras páginas de *Pessoa Revisitado*, tal como publicado em 1973, Eduardo Lourenço tece diversas considerações a respeito da crítica pessoana até então conhecida. Focando especificamente o problema da heteronímia, que define como “desdobramento artístico”, Lourenço defende que os “primeiros intérpretes” de Pessoa “tentaram tudo o que estava em seu poder para reduzir a *estranheza* desse desdobramento” (Lourenço, 2003: 25).¹

Procurarei defender, em seguida, que este diagnóstico de Lourenço é – em sentido estrito, empregue no ensaio –, absolutamente exato, não só relativamente aos primeiros críticos de Pessoa, mas também a respeito de grande parte da crítica posterior. Por outro lado, defendo que esta avaliação se aplica, num sentido mais abrangente de *redução crítica*, não só à própria posição crítica de Lourenço como a todas as possíveis posições críticas sobre o problema da heteronímia. Neste sentido abrangente, a atividade crítica implica necessariamente a redução do fenómeno analisado a certos fundamentos, a partir dos quais o mesmo se vê justificado. No entanto, e em linha com o que defende Lourenço, no sentido estrito para que aponta o seu diagnóstico, a crítica adequada é aquela que, tendo consciência da sua fatal necessidade de impor certas chaves de leitura, as encontra como resultado de uma atenta e cautelosa interpretação do texto, procurando torner a tentação de reduzir o seu sentido a uma explicação que parte de pressupostos teóricos que lhe são exteriores.

A oposição que proponho considerar é a que separa a necessária *redução crítica* da *redução da estranheza* do fenómeno da heteronímia, a respeito da qual Lourenço identifica “três direcções principais” (*idem*). A primeira é a *psicológica*, que procura justificar o *desdobramento* poético através de motivações do foro íntimo, encontrando nomeadamente na quebra de laços afetivos na infância e em frustrações amorosas posteriores a justificação para a necessidade criativa. A segunda é identificada como a *literária*, que reduz a diversidade de cada um dos poetas criados por Pessoa a uma unidade temática e estilística, que estaria na base de toda a obra, independentemente do seu género e da sua atribuição autoral. A terceira é definida como *sociológica*, encontrando na obra a representação de um comportamento histórico característico de determinado grupo social, influenciado por certas ideias estéticas desviantes. Estas direcções ou

¹ Remetemos aqui para a primeira edição de *Pessoa Revisitado* (Porto, Inova, 1973), que não incluía dois prefácios posteriormente acrescentados, “Singular pr(o)émio”, prefácio à segunda edição (1980), e “Vinte anos depois”, nota à terceira edição (2000), reimpressa pela Gradiva em 2003. O núcleo forte dos argumentos apresentados por Lourenço encontra-se na primeira parte do livro, intitulada “Considerações pouco ou nada intempestivas”, citada aqui a partir da edição de 2003.

perspetivas seriam representadas, respetivamente, pelos seus críticos mais emblemáticos: João Gaspar Simões, Jacinto do Prado Coelho e Mário Sacramento.

É curioso notar, por um lado, como Lourenço retira estas caracterizações, como o mesmo refere, do ensaio de Pessoa “A Nova Poesia Portuguesa no seu aspecto psychologico”, publicado na revista *A Águia*, em 1912, segundo o qual estas seriam as três perspetivas que naturalmente se impõem na análise de uma obra literária. Por outro lado, o epíteto *sociológico* fora já empregue pelo próprio Gaspar Simões para designar a obra de Sacramento, enquanto Adolfo Casais Monteiro designara já o labor crítico de Simões como *psicologismo*.² Em “Poesia e Heteronímia. Resposta (sem metáfora) ao Sr. Prof. Jacinto do Prado Coelho”, texto escrito num tom polémico fortemente vincado, Lourenço aprofunda a sua crítica ao livro de Prado Coelho *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa* (1949), respondendo a uma discussão fomentada por dois artigos anteriores de ambos os autores. Este ensaio, escrito em 1971, foi dado a conhecer apenas recentemente, em número especial da Revista *Colóquio Letras*, revelando o seu autor, em nota no manuscrito, “à última hora impedi a sua publicação” (Lourenço, 2009: 376). Lourenço define aí o que designa por “diferença entre os dois campos”, dividindo a crítica pessoana em dois grandes núcleos, o primeiro dos quais inclui “Gaspar Simões, o Prof. Prado Coelho, Mário Sacramento, Óscar Lopes e, recentemente, o Prof. G[eorge Rudolf] Lind”, o segundo “Casais Monteiro, Joel Serrão, Jorge de Sena, Mar Talegre, Pierre Hourcade e ‘mais recentemente’ Maria Aliete Galhoz, Octavio Paz, Alain Bosquet e Robert Bréchon” (380).

A diferença entre os dois campos poderá reduzir-se ao seguinte: para o primeiro *a poesia* pode comparecer diante de uma estância – *a crítica* – que tem o poder de a forçar a “justificar-se”, a declarar a sua interna deficiência ou contradição, quer dizer, o exercício crítico institui-se não só como discurso *homogéneo* ao *logos* do poema, mas como dissemos ontologicamente superior, pois é nele e através dele que *o poema* é situado na luz que lhe convém; para o segundo, mesmo se a sua posição não é tematizada (como aliás acontece também na do primeiro), é *o poema* que constitui e institui uma instância mais alta e profunda do que toda a palavra crítica que o visa, o que significa, em definitivo, que é a poesia que em permanência julga o crítico. (*idem*)

² Este emprego da caracterização *sociológico* por Simões é referido por Lourenço num artigo de recensão crítica ao livro de Sacramento, “O Pessoa de Sacramento ou o exorcismo da noite”, publicado em *O Comércio do Porto* (Lourenço, 1969), e em que são desenvolvidos vários dos pontos posteriormente mencionados de forma mais sintética em *Pessoa Revisitado*. A leitura crítica de Casais Monteiro do livro de Gaspar Simões encontra-se exposta principalmente no seu ensaio “Fernando Pessoa e a Crítica”, de 1952 (cf. Monteiro, 1985: 141-204, em particular 154).

A passagem clarifica uma crítica da crítica enquanto instância “ontologicamente superior”, entendida como exercício que leva o poema a “justificar-se”, explicando-o a partir de um fundamento que lhe é exterior. Como Lourenço sublinha em *Pessoa Revisitado*, em qualquer destes casos passa-se da análise da heteronímia para o seu “desmascaramento”, que não evita uma “forte coloração pejorativa” (26). Este “desmascaramento” consiste numa “desmistificação” e numa “desmitificação”, compreendendo uma redução da heteronímia a um fundamento exterior ao próprio fenómeno. A sua “forte coloração pejorativa” reside, no entender do crítico, numa interrogação dirigida ao “nihilismo” de Pessoa, a partir de um horizonte “moralista”, chamando o poeta a responder “diante do tribunal da Sinceridade, da Ordem Moral, da Ordem Ideológica” (27).

A escrita cautelosa e a espaços elogiosa de Lourenço a respeito dos anteriores críticos, a sua delicadeza estilística e aparente diplomacia ocultam aquela que é afinal uma crítica feroz e radical dirigida aos principais livros de crítica pessoana escritos e publicados até então. Trata-se de um radicalismo que não encontra paralelo na tradição da crítica pessoana, nem mesmo em Casais Monteiro, que reagira também já, em moldes semelhantes, à fortuna crítica da obra de Pessoa, com particular ênfase nos estudos de Gaspar Simões e Prado Coelho (cf. Monteiro, 1985 [1952]: 142ss.). Este radicalismo é decisivo por dois motivos, apelando a uma exigência da crítica em aceitar essa estranheza de Pessoa, sem a reduzir a um “exterior diante do qual possa comparecer” (27). O seu segundo motivo consiste em reconhecer, sem rodeios, logo na primeira frase do ensaio, que “Pessoa é uma natureza genial”, consideração hoje tomada como lugar-comum, mas que escrita em 1973 possui carácter revolucionário.³ Este reconhecimento retira Pessoa dessa tribuna normalizante perante a qual se teria de justificar e recoloca o crítico em posição subalterna face à obra.

Perante tal diagnóstico da fortuna crítica da obra de Pessoa, representada pelos seus principais críticos até à data, qual será então a proposta de leitura de *Pessoa Revisitado*, por contraponto a esta redução que caracterizaria os seus antecessores? Esta proposta é a de ler a heteronímia enquanto conjunto de textos, “como poemas e não como poetas”, não como manifestações psicológicas de diferentes personalidades mas enquanto “a poesia que são”, no sentido de “fases ou maneiras diferentes” de escrever poesia, o que seria igualmente válido para a análise de “muitos poetas que nunca pretenderam ser vários” (32). Neste sentido, a proposta de

³ Agradeço a António M. Feijó por ter chamado a atenção para o cariz revolucionário desta primeira frase de *Pessoa Revisitado*.

Lourenço surge na linha de uma crítica ao psicologismo desenvolvida por Casais Monteiro e ao questionamento, em desenvolvimentos contemporâneos da crítica literária, nomeadamente do estruturalismo, da pertinência analítica de motivos exteriores ao texto literário. Embora questione este tipo de redução crítica operada a partir de fundamentos exteriores ao texto, Lourenço não deixa de sugerir o “nexo orgânico” (33) das diversas partes da obra, propondo no subtítulo do livro uma “leitura estruturante” da heteronímia.

Esta defesa de uma leitura da obra enquanto conjunto, totalidade orgânica, é absolutamente decisiva, tal como é decisiva a ideia de que esta totalidade não se apresenta enquanto tal, de forma plenamente constituída. Trata-se de uma “totalidade fragmentada”, de que não é possível “entrever o perfil global”. Deste modo, os “heterónimos”, aqui sinónimo de *obras heterónimas*, não teriam uma leitura “individual”, já que dependem de uma relação com o conjunto da obra, mas também não permitiriam uma leitura “dialética”, não sendo “partes” dessa totalidade mas sim “plurais e hierarquizadas maneiras de uma única e decisiva fragmentação” (*idem*). Lourenço entende assim – correspondendo à ideia de Pessoa de um conjunto orgânico de obras, designado entre outras possibilidades por *drama em gente* – que a obra heterónima deve ser lida enquanto *puzzle*, ainda que fragmentado, do qual não é possível reconstituir a totalidade, apesar de as peças do *puzzle* dependerem dessa mesma totalidade.

A ideia de uma *totalidade fragmentada* vem questionar tanto leituras que encontram na obra de Pessoa uma estética do fragmentário como as que partem de uma unidade forte, da qual estaria ausente o fragmento. Este reconhecimento do estatuto específico da obra é determinante na leitura de Lourenço, que introduz ainda uma justificação para este mesmo estatuto:

Esta totalidade fragmentada que os heterónimos *são* não é uma quimera destinada a introduzir coerência num “puzzle” que tem resistido a ela. É a *poesia* de Pessoa *anterior* ao surgimento de Caeiro, Campos e Reis. É o mistério dessa *ruptura* que é necessário esclarecer e esclarecer *concretamente*. (*idem*)

Lourenço introduz aqui uma ideia de génese, em sentido cronológico, de desenvolvimento da obra antes e após a criação dos heterónimos, distinta da anteriormente proposta génese psicológica e que “conduz dos *textos-Pessoa* anteriores à criação heteronímica aos *textos heteronímicos*” (34), no sentido de esclarecer o “mistério dessa *ruptura*” (33). A importância genética que Lourenço atribui a estes textos anteriores à criação de Caeiro, Reis e Campos, nomeadamente

à poesia escrita sob o nome de Alexander Search, é muito relevante na sua leitura, colocando o acento genético na cronologia da obra. Esta posição de *Pessoa Revisitado* será, no entanto, revista posteriormente, pelo próprio, em textos posteriores à publicação da primeira edição do *Livro do Desassossego*, em 1982. Mesmo não tendo acesso a dados que resultam de uma pesquisa do espólio do poeta conduzida de forma mais marcante e reveladora a partir dos anos 90, e que apontam para uma forte criação de figuras autorais nos anos anteriores à invenção de Caeiro, Reis e Campos, o *Livro do Desassossego* constitui, segundo Lourenço, “motivo para repensar mais a fundo o significado dessas criações” (Lourenço, 2008 [1983]: 130). O texto do *Livro*, que Lourenço apelida de “suicida”, por nele se cumprir o “suicídio” da “mitologia heteronímica” (123), vem demonstrar que “o sentido do afloramento textual heteronímico” é não tanto o de uma rutura quanto o de uma “exasperação *espectacular*, mas em si mesma superficial, de um heteronimismo mais profundo” (130). O *Livro* “comporta *todos os textos* de Fernando Pessoa” (120) e, neste sentido, é revelador de uma pluralidade de registos que não depende desse momento criador de 1914, entendido apenas como mais uma manifestação, ainda que relevante, desse “heteronimismo mais profundo”, no sentido de uma “heteronímia *natural*” e “*expressa*” no *Livro* (130). Esta heteronímia, no sentido de um sistema de conteúdos plural, manifesta-se, segundo Lourenço, mesmo em textos do *Livro* anteriores a 1914, como “Na Floresta do Alheamento”, publicado em 1913 (cf. 124).

Esta leitura, motivada pela tardia revelação de uma obra fundamental, permite recolocar o foco da crítica numa “presença do efeito-heterónimo”, possível designação abrangente do que seria o processo poético pessoano, que se “manifesta em Pessoa assim que começa a escrever” (Martins e Zenith, 2012: 30). Já antes da criação de Caeiro, Reis e Campos, Pessoa esboçara diversas figuras autorais, sob cujos nomes escreveu várias obras, sendo igualmente esboçado um sentido de conjunto destas mesmas obras. A definição sistémica da sua obra depende assim de um privilégio concedido a determinadas figuras, que é variável ao longo do desenvolvimento da obra. Se Caeiro, Reis e Campos, criados em 1914, vêm reformular essa mesma obra, é apenas em 1928 que Pessoa irá proceder a uma redefinição conceptual dos seus propósitos, introduzindo nomeadamente, pela primeira vez, os conceitos de *ortónimo* e *heterónimo*, pensados enquanto adjetivos que designam tipos de obra e a definem tanto de um ponto de vista editorial quanto sistémico (cf. a este respeito Sepúlveda, 2013: 206-244).

É extraordinário como Lourenço não precisou de confirmação filológica, mais tarde obtida através de publicações de diversas obras, ainda que por vezes apenas esboçadas e materialmente

fragmentárias, do que a crítica passou a designar, de forma um pouco enganosa, como *pré-heterónimos*. A sua intuição, absolutamente correta, resulta, no entanto, de uma revelação editorial marcante, a do *Livro do Desassossego*, que põe a nu uma suposta autonomia dos textos heteronímicos enquanto manifestações de rutura ou fragmentação de um sujeito ou universo poético anteriormente uno. Essa “*pluralidade mítica*” vê-se deste modo questionada, ainda que não consentido igualmente a “ilusão” de “uma *mítica* unidade” (Lourenço, 2008 [1983]: 30). Diversos textos de Lourenço posteriores a 1982, data dessa publicação reveladora, estão marcados por esta ideia da heteronímia enquanto fenómeno poético cujo peso excede o momento da criação de Caeiro, Reis e Campos e marca já os escritos anteriores a 1914, assim como obras escritas sob outros nomes. A importância desta viragem interpretativa na crítica pessoana de Eduardo Lourenço não tem sido devidamente assinalada, permitindo porventura falar, se quisermos seguir um hábito adquirido nos campos da história da filosofia e da crítica, de um *primeiro* e um *segundo* Lourenço, no que diz respeito ao conjunto dos seus textos ensaísticos sobre Fernando Pessoa.

A primeira intuição de Lourenço é, no entanto, ainda que revista posteriormente, decisiva enquanto marco da tradição crítica, recolocando a atenção do crítico no desenvolvimento cronológico da obra, na sua génese textual, em sentido lato e em detrimento de fundamentações genéticas de outro tipo. São a este propósito determinantes as suas leituras da poesia de Alexander Search, mostrando as suas ligações com a poesia heterónima posterior, assim como da presença de Walt Whitman na génese de Caeiro, Reis e Campos, num momento em que ainda não eram conhecidos outros textos que a comprovam, juntamente com o profusamente anotado volume da poesia de Whitman da biblioteca particular de Pessoa.⁴ Esta proposta permite-lhe introduzir, em *Pessoa Revisitado*, uma justificação para essa *totalidade fragmentada* constituída pelas obras heterónimas, que integra elementos de foro ontológico e existencial. A heteronímia seria, neste sentido, uma “solução” para “dificuldades pessoais, espirituais e literárias” (28), entendida enquanto “resposta e solução [...] de um conflito – ou de o conflito – inerente à totalidade da consciência poética antes da misteriosa deflagração criadora de Caeiro” (40).

Encontramos aqui o que possivelmente mais se aproxima de uma *redução crítica*, justificativa do fenómeno da heteronímia. Nenhum labor crítico pode afinal prescindir de chaves de leitura que justificam o modo como os fenómenos se apresentam na obra literária. No entanto, trata-se aqui de uma chave de leitura que releva de uma interpretação do desenvolvimento das diversas

⁴ Cf. nomeadamente “Walt Whitman e Pessoa” (1977) e “Considerações sobre o Proto-Pessoa” (1978; sobre a poesia de Alexander Search) (Lourenço, 2002: 167-206), assim como o exemplar CFP 8-664 MN da Biblioteca Particular à guarda da Casa Fernando Pessoa (Whitman, 1984).

fases da obra e toma a sério a heteronímia enquanto fenómeno literário. Esta interpretação almeja o que, sem conseguir, por em rigor impossível, o crítico pretende preservar enquanto ideal: a interpretação da obra que evita o recurso a fundamentos exteriores ou estranhos ao próprio texto.

II. Lourenço, Casais Monteiro e a *interpretação* em lugar da *explicação*

Como notou Lourenço, Casais Monteiro terá sido o primeiro crítico a inverter a relação inicialmente proposta pela crítica entre figura autoral e obra, ou entre *poeta* e *poema*, defendendo que os retratos de Caeiro, Reis e Campos foram feitos para as obras, e não o contrário (cf. 30-32). Deste modo, a sua existência enquanto figuras autónomas é colocada em causa, sendo dependente dos próprios poemas e colocando assim o problema, tal como Lourenço defenderá, de um ponto de vista textual, literário, e não psicologista. A questão de saber o que terá sido criado primeiro, do ponto de vista cronológico, se a figura autoral ou a obra, ou se se trata de uma criação simultânea, é de difícil resolução; no entanto, pelo menos dois elementos apontam para uma tendência, no caso de Pessoa, em desenvolver as figuras a partir de obras previamente escritas. O primeiro elemento é a existência, em projetos e planos editoriais, de títulos e apontamentos a respeito de obras – já iniciadas, pelo menos parcialmente, como revelam outros documentos – que precedem a indicação de autoria. O segundo elemento é a descrição de Pessoa da génese dos heterónimos, na famosa carta a Casais Monteiro, que aponta, nos casos de qualquer dos heterónimos, neste mesmo sentido, de que a escrita dos poemas antecede e determina a criação da figura (cf. Sepúlveda, 2013: 241-248).

Neste ponto as análises de Lourenço são decisivas, problematizando a questão do desenvolvimento de uma figura autoral a partir dos poemas, e mostrando que a forma como esta figura é definida, em textos de cariz descritivo ou mesmo biográfico, nem sempre corresponde ao que os poemas dão a ler. Nomeadamente no caso de Caeiro, Lourenço demonstra o modo como um certo ideal, elaborado por Pessoa em textos de suporte à obra, não coincide inteiramente com o que resulta da leitura dos poemas, em que um Caeiro real contrasta com este ideal e ameaça a sua coerência (cf. Lourenço, 2003: 37-40). É nestes problemas de coerência entre um ideal projetado e a realização de uma obra, ou de uma parte da obra, que se encontra o cerne da questão relativamente a uma suposta unidade ou diversidade do sistema de obra criado por

Pessoa. Não sugerindo uma unidade forte de temas e estilo como propõe Prado Coelho, tanto Lourenço como Casais Monteiro defendem a ideia de uma certa coerência do sistema criado por Pessoa, e leem-no enquanto puzzle de sentidos que se conjugam num todo.

Lourenço fala em *nexo orgânico* de uma *totalidade fragmentada*, enquanto Casais Monteiro aponta para um sistema de sentidos múltiplos e diversos, mas encontra nele uma unidade que, como defende, “não pode estar por certo nas *afirmações* do poeta, ou em uma das várias filosofias que podemos extrair de cada um desses “compartimentos” da sua obra”, mas “na própria estrutura de qualquer dos sentidos da sua obra” (Monteiro, 1985: 56). Como nota ainda na mesma passagem, “que a multiplicidade de planos não nos iluda: que importa quanto se contradigam os vários heterónimos, se ao fim nos resta uma impressão de totalidade?” (*idem*).

Não se trata assim de discutir a pertinência de uma unidade psicológica do sujeito, questão de cariz filosófico e de algum modo exterior à obra de Pessoa, ou da unidade literária defendida por Prado Coelho, no sentido de temas e estilos unos e comuns a toda a obra, mas de encontrar no desenho de conjunto que Pessoa atribui à obra uma pretensão ou, como defende Casais Monteiro, uma “impressão de totalidade”. Esta *impressão* permanece para lá das contradições que a crítica encontra, e que estão de facto presentes em algumas partes da obra de Pessoa, que foram sempre, no entanto, pensadas numa relação com um todo, reconfigurado ao longo do tempo. Observando o desenvolvimento da obra e do sistema heteronímico, notamos, como viu muito cedo Casais Monteiro, não a existência de uma evolução linear, mas o desenvolvimento de um sentido de conjunto pontualmente determinante mas permanentemente modificado, com a entrada e a saída de novos elementos. Isto é particularmente visível nos textos de pendor descritivo ou sistémico, tal como os prefácios ou os projetos de edição e publicação da obra desenvolvidos por Pessoa. Aí nota-se como o desenho de conjunto da obra, que Pessoa ia esboçando e alterando ao longo do tempo, depende tanto de propósitos poéticos como editoriais, num sentido lato, de organização da obra com vista a uma futura edição e publicação.

Já antes de Lourenço e antecipando algumas das suas considerações, Casais Monteiro apresenta nos seus textos críticos intuições decisivas para a adequada interpretação da heteronímia, e que se poderiam resumir do seguinte modo: 1. Importância da estrutura de conjunto da obra pessoana, que deixa uma impressão de totalidade, 2. Não-coincidência entre figura autoral e texto, ou entre retrato e obra, 3. Defesa de uma interpretação da heteronímia que não passe por uma explicação da mesma a partir de um fundamento que lhe é exterior.

O prefácio à primeira reunião em livro dos seus *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa*,

publicado em 1958 pela editora Agir, no Rio de Janeiro, é uma versão pouco modificada de um artigo que Casais Monteiro publicara no suplemento literário de *O Estado de São Paulo*, intitulado a propósito e de forma contundente “Mais vale compreender do que não poder explicar” (cf. *idem*, 15).⁵ Os ensaios de Casais Monteiro reagem principalmente à explicação psicologista de Gaspar Simões, ferozmente criticada enquanto “o mais sensacional malogro da crítica contemporânea” (152-154), mas também à leitura de Prado Coelho, por esta entender o que designa por as diversas “filosofias” de Pessoa enquanto “unidades lógicas fechadas” (78). Casais Monteiro desenvolve a sua interpretação a partir do “carácter funcional” destas “várias filosofias” (*idem*), ou seja, do modo como as diversas partes da obra funcionam e se relacionam entre si, defendendo uma unidade estrutural por contraponto à unidade temática e estilística de Prado Coelho.

Casais Monteiro é um crítico extraordinariamente cauteloso e detalhado nas suas análises, posicionando-se, de acordo com o que Lourenço defende, numa posição subalterna face ao “*poema*”, “que constitui e institui uma instância mais alta e profunda do que toda a palavra crítica que o visa” (Lourenço, 2009: 380). O crítico enquanto leitor é, neste sentido, como Lourenço defende num ensaio de 1975, “Da Criação como Crítica à Crítica como Criação”, “*vítima* – resignada ou forçada – de uma palavra original labiríntica” (Lourenço, 1994: 72).

Lourenço escreveu ainda, nos anos 60, um ensaio até hoje inédito, sob o título “O Pessoa de Casais Monteiro”, na sequência da primeira reunião em livro, em 1958, dos artigos pessoanos do crítico presencista, que são aí apelidados de “aproximações” à obra de Pessoa. Neste ensaio, cujo manuscrito permaneceu no espólio de Eduardo Lourenço e que será publicado brevemente na *Revista Colóquio-Letras* (cf. Lourenço, 2018), é defendida a ideia de que “a compreensão poética e cultural de Pessoa por Casais Monteiro distingue-se de todas as outras pelo seu carácter *pessoal*, diríamos mesmo *familiar*”. Esta familiaridade teria em Casais Monteiro uma dupla dimensão, relevando, por um lado, de uma sensibilidade poética próxima, e, por outro, do importante facto histórico e biográfico do seu encontro. Lourenço resume ambas as dimensões na ideia de que Casais Monteiro teria sido, da sua geração, aquele que “mais intensamente *viveu* Fernando Pessoa”. Contrariamente aos restantes primeiros críticos, Casais Monteiro é aí apresentado como herdeiro da “experiência modernista”, tendo os seus escritos sobre Pessoa “a marca do que não é neutro e mesmo da paixão”. Neste sentido, a sua “crítica” não seria “proveniente” ou não estaria “ao serviço de qualquer *filosofia*”, apresentando-se assim “*sem dogmas mas não sem princípios*” e

⁵ Este prefácio foi republicado em 1985, em volume organizado por José Blanco, *A Poesia de Fernando Pessoa*, que é aqui citado e que respeita indicações deixadas por Casais Monteiro para uma reedição dos seus ensaios sobre Pessoa.

procurando “*não se dar outro critério que o de apreender o que nas obras há de irreduzível*”. Estas duas últimas definições da actividade crítica são decisivas para qualificar o ensaísmo pessoano de Casais Monteiro, ajudando também a compreender a posição deste na revisão da crítica apresentada nas primeiras páginas de *Pessoa Revisitado*, nas quais o crítico da *presença* não integra o núcleo de críticos redutores da estranheza do fenómeno heteronímico.

Qual é afinal a proposta de leitura de Casais Monteiro, “*sem dogmas mas não sem princípios*”? Não nos podendo esquecer que nos deparamos com diferentes leituras, correspondentes a ensaios distintos, não se tratando de um livro pensado enquanto tal, Casais Monteiro centra grande parte dessas leituras na ideia de *despersonalização dramática*, tal como Pessoa a apresenta. Segundo o crítico “Pessoa não acreditava, ou pelo menos fingia não acreditar, na pura inspiração, na espontaneidade da expressão artística” (Monteiro, 1985: 55). Neste sentido, Pessoa é um anti-romântico, um poeta que rejeita a ideia de expressão direta das emoções ou dos pensamentos do criador de poesia, “desdobrando-se imediatamente num espetador” (*idem*).

É nesta dimensão dramática da criação poética de Pessoa, em particular da heteronímia, que Casais Monteiro encontra a chave interpretativa da poesia pessoana, chave essa aliás proposta pelo próprio Pessoa em carta a Gaspar Simões, em que se define como *poeta dramático*. Esta chave interpretativa é desenvolvida de forma especialmente assertiva nos ensaios “Verdade e Ficção: um poeta da impersonalidade” (67-86) e “O Insincero Verídico” (87-106), focando as questões da impersonalidade, da sinceridade ou insinceridade da poesia de Pessoa, essencialmente a partir das propostas de T. S. Eliot, no seu famoso ensaio “Tradition and the Individual Talent”. Na linha do que defende Eliot, a poesia não seria assim, para Pessoa, “manifestação da personalidade, mas criação de personalidade”, no sentido de uma “fuga à personalidade”. No entanto, Casais Monteiro alerta para o facto de não se dever retirar desta ideia de poesia a “falsíssima tese de a poesia de Pessoa ser uma construção racional, artificial” (84), já que esta “não se pode identificar com o vulgar artifício de qualquer pseudopoeta que não tenha ideias, nem emoções”, pois, como defendeu Eliot, “só aqueles que têm personalidade e emoções sabem o que significa querer fugir destas coisas” (85).

Será importante sublinhar que Casais Monteiro não aceita a ideia de puro artifício, ainda que parta de uma noção da poesia em Pessoa enquanto criação dramática, que apesar de criada por um autor não é expressão dos sentimentos desse mesmo autor. A poesia é, neste sentido, *criação* da vida e não *imitação*, e deste modo o crítico, ainda que relativize o problema da artificialidade, acaba por centrar a sua interpretação numa certa *insinceridade e impersonalidade* dessa

mesma criação, na linha da proposta de Eliot. Encontraríamos neste ponto a chave de leitura de Casais Monteiro, a sua *redução crítica* da heteronímia, mas que, tal como nas leituras de Eduardo Lourenço, não pretende *reduzir a estranheza* da obra. As leituras do crítico presencista podem ser naturalmente questionadas, em particular pela importância, porventura excessiva, concedida à ideia de uma criação dramática impessoal, ponto nodal de uma leitura que mantém, no entanto, uma forte proximidade com as propostas descritivas de Pessoa sobre a sua própria obra. Ao considerar o sistema da obra pessoana, principalmente nas suas dimensões literárias e filosóficas, o mesmo não é reduzido a um fundamento que lhe seja estranho. A sua leitura segue assim, como viu Lourenço, necessariamente *princípios* interpretativos, evitando *dogmas*.

É neste sentido que Casais Monteiro recusa uma “procura de «causas exteriores» e de explicações de fora para dentro”, que serviria “unicamente para aumentar as zonas de ignorância, e fornecer ilusórias satisfações ao nosso desejo humano de ver claro” (15). Numa defesa da *interpretação* em lugar da *explicação* – “esta ambição de para tudo achar explicação nunca deveria sobrepor-se à de interpretar” – o crítico propõe um “aprofundamento” do “autêntico conteúdo” da obra, em lugar de uma “*explicação por outra coisa*, quer essa outra coisa seja a biografia do autor, quer a descoberta de supostos «elementos» da obra, que o bombardeamento da sua unidade nos ciclótrões da crítica científica conseguiria desintegrar” (16), em claras referências às obras de Gaspar Simões e Prado Coelho. Os seus ensaios são uma “tentativa de interpretação e não de «explicação»” (15) de que fala a primeira linha do prefácio, e o facto de se tratarem de textos escritos desde os anos 30 até à década de 50 confere-lhes uma menor dependência de um argumento central.

Ensaçando uma conclusão destas reflexões, e a partir dos tópicos abordados, com referência às propostas críticas de Adolfo Casais Monteiro e Eduardo Lourenço, proponho deixar alguns apontamentos a respeito de três linhas de *interpretação*, ainda que não de *explicação*, da heteronímia. Qualquer destas linhas interpretativas recusa um recurso forte a fundamentos ou motivos exteriores à obra.

1. Foco na dimensão literária e sistémica da heteronímia: a criação heteronímica depende de um programa estético e de propósitos literários, de acordo com os quais Pessoa organiza a sua obra atribuindo-a a diversas figuras autorais. Estas figuras ocupam uma posição particular no conjunto da obra, personificando um aspeto dessa mesma obra (cf. a este respeito “Aspectos”; Pessoa, 2010: 446-451). Como intuíram Casais Monteiro e Lourenço, as figuras autorais não apenas dependem da obra de que são autores, como são parte integrante da obra, sendo criadas e

desenvolvidas paralelamente à escrita dos textos.

2. Tanto a heteronímia como as explicações oferecidas por Pessoa a este respeito devem ser entendidas enquanto parte de uma mesma obra, de um só sistema ou plano. É neste sentido que se deve ler a observação de Lourenço, na primeira frase do prefácio a *Fernando, Rei da Nossa Baviera*, “custa-me imaginar que alguém possa um dia falar melhor de Fernando Pessoa que ele mesmo” (Lourenço, 2008 [1984]: 9), assim como a intuição pioneira de Casais Monteiro de que a famosa carta sobre a génese dos heterónimos é não apenas uma carta mas “uma obra” (Monteiro, 1985 [1937]: 238). Ambos entenderam a obra enquanto todo, não havendo lugar a uma hierarquia que pudesse instalar um dualismo entre obra e explicação. Os textos *Aspetos*, *Tábua Bibliográfica*, *Notas para a Recordação do meu mestre Caeiro* ou a *Carta sobre a génese dos heterónimos*, apenas para citar alguns dos principais, são parte integrante da obra literária, ainda que possuam uma dimensão descritiva dessa mesma obra.⁶ Trata-se de descrições sistémicas, mas que o crítico não pode fixar enquanto explicações definitivas e exteriores à obra, devendo ser entendidas enquanto momentos que a esclarecem de um certo ponto de vista, mutável ao longo do desenvolvimento da obra.

3. A heteronímia possui uma forte dimensão editorial, associada a um pensamento editorial de Pessoa, que decorre naturalmente dos dois pontos acima referidos e é consequência direta da dimensão literária e sistémica da obra. Apesar de não ter publicado grande parte dos seus textos em vida, Pessoa foi um autor obcecado com a ideia de publicação da obra e com a sua organização editorial, entendida em sentido lato de seleção, compilação e organização dos textos. Um aspeto decisivo desta organização era a sua atribuição autoral, no âmbito da criação de um desenho de conjunto dessa mesma obra, que pudesse definir o sentido de cada parte por relação com uma certa figura autoral e apresentá-la enquanto coleção de livros (cf. Sepúlveda, 2013: 157-244). A criação heteronímica depende por isso da elaboração de obras a publicar em livro, sendo os heterónimos figuras autorais desenhadas para essa coleção, cuja publicação foi sendo adiada. Esta organização editorial, evidente nos textos descritivos da obra acima citados, e também nos inúmeros planos e projetos editoriais de Pessoa, ajuda a entender o ímpeto pessoano de estabelecimento de um sentido de conjunto enquanto todo unitário. Este ímpeto tem como contraponto paralelo e simultâneo o questionamento do carácter definitivo de qualquer fixação dessa *totalidade*, que permaneceu sempre *fragmentada*, expondo diversas mutações de sentido ao longo do tempo.

⁶Esta intuição encontra-se igualmente na base do trabalho de dois críticos que partem de pressupostos, de resto, muito distintos, como são os casos de José Gil e António M. Feijó (cf. nomeadamente Gil, 1986 e Feijó, 2015).

Referências

- LOURENÇO, Eduardo (1969) “O *Pessoa* de Sacramento ou o exorcismo da noite”, *O Comércio do Porto*, 27 de Maio de 1969: 13.
- (1994) “Da Criação como Crítica à Crítica como Criação”, *O Canto do Signo, Existência e Literatura (1957-1993)*, Lisboa, Presença, 70-72 [1975].
- (2002) *Poesia e Metafísica*, Camões, Antero, Pessoa, Lisboa, Gradiva [1983].
- (2003) *Pessoa Revisitado, Leitura Estruturante do Drama em Gente*, Lisboa, Gradiva [1973].
- (2008) “O *Livro do Desassossego* texto suicida?”, *Fernando Pessoa, Rei da Nossa Baviera*, Lisboa, Gradiva, 109-132 [1983].
- (2009) “Poesia e Heteronímia. Resposta (sem metáfora) ao Sr. Prof. Jacinto do Prado Coelho”, *Revista Colóquio Letras*, n.º 171, Maio de 2009: 376-387 [1971].
- (2018) “O *Pessoa* de Casais Monteiro”, apresentado por Pedro Sepúlveda, *Revista Colóquio Letras*, n.º 197, Janeiro de 2018. (no prelo)
- FEIJÓ, António M. (2015) *Uma admiração pastoril pelo diabo (Pessoa e Pascoaes)*, Pessoana, Ensaios, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- GIL, José (1986) *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*, Lisboa, Relógio d’Água.
- MARTINS, Fernando Cabral e ZENITH, Richard (2012) “Prefácio”, *Fernando Pessoa, Teoria da Heteronímia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 9-38.
- MONTEIRO, Adolfo Casais (1985) *A Poesia de Fernando Pessoa*, Organização de José Blanco, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- PESSOA, Fernando (2010) *Livro do Desasociego*, Tomos I e II, Ed. Jerónimo Pizarro, Edição Crítica de Fernando Pessoa, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- SEPÚLVEDA, Pedro (2013) *Os livros de Fernando Pessoa*, Ensaística Pessoana, Lisboa, Ática.
- WHITMAN, Walt (1894) *Poems*, The Masterpiece Library, London, “Review of Reviews” Office, CFP 8-664 MN da Biblioteca Particular de Fernando Pessoa, disponível em <http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-664MN> (consultado em Setembro de 2017).

Casais, Sena e Lourenço: sobre a ironia pessoana

Mateus Lourenço

Universidade de São Paulo

Resumo

Este ensaio percorre os estudos de Adolfo Casais Monteiro, Jorge de Sena e Eduardo Lourenço, três autores centrais para a fortuna crítica de Fernando Pessoa, articulando-os a partir da questão da ironia na obra do poeta. Pessoa foi um exímio praticante da ironia, desdobrada em diferentes níveis na sua escrita, indo da simples blague até a expressão de uma consciência profundamente dubitativa. Entretanto, a ironia se torna de fato fundamental para a compreensão da obra de Pessoa quando se caracteriza como um certo modo de conceber o mundo (abalado em todos os aspectos por uma radical ambivalência) e se mostra indissociável das ideias de máscara, de fragmentação do sujeito e de apagamento das fronteiras entre o real e a ficção.

Palavras-chave: Fernando Pessoa, Adolfo Casais Monteiro, Jorge de Sena, Eduardo Lourenço; Ironia.

Abstract

This paper discusses the studies of Adolfo Casais Monteiro, Jorge de Sena and Eduardo Lourenço who are three central authors in Fernando Pessoa's critical reception, and connect them through the issue of irony in his work. Pessoa was an expert practitioner of irony, which unfolds at different levels in his writing, going from the simple banter to the expression of a deeply dubious conscience. However, irony becomes fundamental to the understanding of Pessoa's work when characterized as a certain way of conceiving the world (unsettled in all aspects by a radical ambivalence), and is inseparable from the ideas of mask, fragmented subjectivity and the dissolving of boundaries between reality and fiction.

Keywords: Fernando Pessoa, Adolfo Casais Monteiro, Jorge de Sena, Eduardo Lourenço, Irony.

Completados mais de 80 anos do falecimento de Fernando Pessoa, o número de leituras críticas de sua obra, inicialmente circunscrito a uma dezena de estudos fundadores da fortuna crítica do poeta, assistiu a um aumento progressivo que, sobretudo nas últimas décadas, poderia sem exagero ser qualificado como exponencial. De tal modo, o leitor crítico de Pessoa não é nunca apenas um leitor, mas é já um leitor de outros leitores de Pessoa, de leitores em segundo, terceiro grau, porque o seu trabalho pressupõe já o de tantos outros antes de si. Um leitor, portanto, que aprendeu a necessidade de se ter permanentemente a consciência dessas lentes com que se leem os textos de Pessoa, para assim, então, poder ver aquém e além deles. Dizer isso pode ser ocioso, mas é um modo de afastar ainda outra vez o fantasma que chega a surgir dos contornos de tão vasta e rica tradição crítica: o fantasma de que tudo já está dito.

Por tudo isso, penso que é o caso de recordar a benévola ideia de Montaigne, segundo a qual, afinal, nunca têm fim as leituras de um livro. E se isso é verdade, quanto mais o será para um poeta que tanto se empenhou em criar, à semelhança do jardim do famoso conto de Borges, uma poesia de caminhos que se bifurcam. Dessa forma, mesmo este ensaio, que não tem nenhuma pretensão a não ser a de aproximar a partir de um mesmo ponto três dos mais importantes críticos de Pessoa, poderá também somar-se ao esforço conjunto e reiterado de compreensão da sua poesia.

Dentre os tantos ângulos a partir do quais é possível pensar a obra pessoana, aquela feição irônica que tantas vezes se insinua na sua escrita motivou, não raro, as reflexões de Casais Monteiro, Jorge de Sena e Eduardo Lourenço, três autores centrais para a sua fortuna crítica, e sobre os quais esse ensaio se centrará. Antes de entrar a tratar diretamente de seus estudos, detenhamo-nos apenas um momento em algumas considerações necessárias sobre a escolha desse tema. É bem verdade que, de um modo ou de outro, uma parte considerável dos críticos de Pessoa, para além dos já citados, reconheceram e souberam identificar a presença de uma potência irônica em sua obra. Mas na maioria desses estudos a ironia comparece, embora em observações instigantes, como uma afirmação pontual, uma qualidade assinalada sem maiores desdobramentos. E isto porque, tanto nas análises mais específicas quanto nas leituras de sentido global da obra do poeta, a ironia não é tomada como uma chave permanente de leitura.

E é exatamente em torno dessa hipótese, a de que a ironia, considerada com a devida ênfase, funciona como uma abertura fecunda para a interpretação de Pessoa, que se fundamenta o núcleo da pesquisa coordenada pelo professor Caio Gagliardi, intitulada “Fernando Pessoa:

autoria e ironia”. Nesse trabalho,¹ Gagliardi procura, através da análise textual de momentos representativos de tal relação, distinguir o significado particular de ironia que a obra pessoana realiza, dando a ver, nesse processo, uma ironia marcadamente moderna em vários aspectos, que passa por ser uma figura do discurso, mas atinge também todo um complexo e sutil questionamento das bases da individualidade, da expressão do sujeito e dos limites que separam as categorias de realidade e ficção.

Integrando o Grupo de Pesquisa Estudos Pessoaanos, coordenado pelo mesmo professor, este ensaio se situa numa questão específica desdobrada a partir da mesma hipótese de leitura: trata-se de retornar à fortuna crítica do poeta, mais especificamente aos estudos de C. Monteiro (1985), J. de Sena (1984) e E. Lourenço (1993; 2002), para pôr em diálogo as leituras que cada um deles constrói a partir da compreensão de um caráter irônico na obra de Pessoa.

A ironia, para além de instaurar uma instabilidade interpretativa do texto, é ela própria um conceito extremamente instável, de que são provas os inúmeros estudos que procuram definir de uma vez por todas o conceito e que, tantas vezes, terminam por criar um catálogo de incontáveis modos possíveis de ironias. Ironicamente, a ironia também comporta sob um mesmo nome sentidos que não coincidem, e até mesmo se contradizem. Mas isso, provavelmente, já não surpreende, tendo os leitores de Pessoa aprendido com ele que um nome não faz, muitas vezes, mais que disfarçar uma multiplicidade de sentidos nem sempre conciliáveis. E, afinal, não é diferente o que acontece com a ideia de ironia nesses três críticos aqui focalizados, que apontam para vários sentidos da ironia de Pessoa. Todavia, isso não impede que se procure estabelecer as relações entre tais leituras, muito pelo contrário. A fim de não perder de vista o foco principal dessas indagações, será oportuno, portanto, ter em mente uma distinção sumária: há num plano mais perceptível da linguagem uma ironia utilizada como figura retórica, e, por isso, mais propriamente localizada enquanto um elemento ou uma parte do discurso; noutra, que se dá a ver menos por uma nota restrita do texto do que por uma ideia de conjunto, há uma ironia que se configura como um certo modo de conceber o mundo e que, no limite, engloba toda a linguagem do ironista. É possível, sem dúvida, refletir sobre a presença e sobre as consequências poéticas de ambas as ironias na obra de Pessoa, mas é principalmente neste último sentido que a ironia nos interessará aqui.

¹ Cujá divulgação se deu, por ora, em congressos e, sobretudo, por meio das disciplinas ministradas no âmbito dos cursos de graduação e de pós-graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Começemos, para falar de Adolfo Casais Monteiro, recordando que a sua formação intelectual e crítica está essencialmente marcada pela sua relação, primeiro como leitor e depois como integrante, com a revista *Presença* (1927-1940). Como demonstra o estudo de Gagliardi (2000), que repassa detidamente os pressupostos analíticos e as noções do presencismo² inerentes ao ensaísmo crítico de C. Monteiro, tal relação é determinante para a formulação de sua perspectiva de leitura da obra de Pessoa. Embora esses estudos tenham sido produzidos num período posterior aos anos de publicação da *Presença*, e ainda que seja notável no transcorrer desses textos um movimento em direção a uma maior autonomia em relação a certas linhas de força do ideário crítico e estético presencista, Casais Monteiro escreve seus ensaios tendo muito claramente em vista a discussão com seus pares de geração, em particular com João Gaspar Simões, num contexto em que se procura delimitar, antes de tudo, os parâmetros a partir dos quais a obra de Pessoa será lida.

Nesse momento e nesse grupo de críticos ainda vinculados por razões críticas notadamente de herança romântica, a partir das quais decorre uma compreensão da literatura sob os signos do “eu”, da “originalidade” e da “sinceridade”, a poesia de Pessoa irradia a seus olhos com a luz indelével de uma obra de “gênio” (e nesse vocabulário, que lhes é caro, está o indício mais aparente do seu neorromantismo de fundo). Mas ela surge também, e de maneira clara no que se refere à crítica de Casais Monteiro, como um impasse para a aplicação daquelas mesmas ideias estéticas, sobretudo pelos desafios que a própria poesia impõe à sua reflexão.

Nesse sentido, os estudos de C. Monteiro ilustram bem a procura por uma reconfiguração de sua perspectiva crítica, num processo marcado por idas e vindas entre a tentativa de superação e a continuidade de uma concepção presencista. Um percurso nunca exatamente linear, em que se percebe a recorrência de certos modos de ler próprios, inclusive, da crítica de J. G. Simões, a quem, em tese, Casais Monteiro se propõe a fazer a réplica.³

² Ideias que, como ressalta Gagliardi, não devem ser reduzidas às posições manifestadas por um ou outro de seus integrantes, sob o risco de se perder completamente de vista justamente aquelas distinções que tornam a atividade crítica do grupo muito mais rica e dialógica. Tendo em vista essa ressalva, é possível, entretanto, conceber uma visão panorâmica de suas ideias, que, no plano teórico, poderiam ser resumidamente descritas nas seguintes linhas gerais: “Com uma posição definida, a revista estabeleceu sua doutrina estética defendendo valores como: (1) uma arte individualista de temática universal; (2) a produção artística como um processo autônomo e distanciado das manifestações sociais; em outras palavras, uma poesia que se alimentasse de valores ‘puramente poéticos’ e que, para isso, se valesse da ‘sinceridade’ e da ‘originalidade’ do poeta; (3) o interesse pela arte como expressão de uma personalidade inconfundível; a revelação das complexidades mais profundas e misteriosas da psicologia humana” (Gagliardi, 2000: 20-21).

³ Ver, a esse respeito, Gagliardi (2000: 17-18; 140).

É dentro desse contexto de um esforço de revisão do próprio vocabulário crítico na aproximação à poesia de Pessoa que se pode considerar a recuperação da noção de ironia romântica por parte de C. Monteiro. É bem verdade que a ironia não representa uma questão recorrente em seus ensaios, diferentemente do que ocorre, como veremos adiante, com Sena e Lourenço. A rigor, a noção apenas surge de modo significativo no último texto da primeira parte d'*A poesia de Fernando Pessoa*, no volume organizado por José Blanco em 1985 (portanto, doze anos após a morte de C. Monteiro). Trata-se do ensaio intitulado “Teoria da impersonalidade: Fernando Pessoa e T. S. Eliot”. Nele, Casais Monteiro procura sustentar a ideia do antirromantismo de Pessoa (e de Eliot),⁴ a partir da eliminação do “eu restrito” do poeta como fonte da poesia, condição necessária a uma identificação com um modo de criação moderno. Entretanto, nesse cenário de contínuo esforço para posicionar a obra de Fernando Pessoa além de qualquer traço do Romantismo, C. Monteiro encontra um antecedente para as posições de ambos os poetas, Pessoa e Eliot, justamente na ironia romântica:

Na realidade, há um antecedente para as posições assumidas por Eliot e Pessoa: é aquilo que se costuma chamar (paradoxalmente) ironia romântica. Todavia, mesmo que não se pudesse estabelecer uma filiação direta entre esta e as diversas concepções da expressão não-pessoal, é evidente que numa e nas outras se afirmam duas ideias fundamentais: que a superação do egocentrismo é condição do espírito criador na arte, e que a consciência humana é problemática e “inventa” realidades imaginárias que não constituem um espelho daquilo que o homem se supõe, mas exprimem um verossímil verídico que não pode caber dentro dos conceitos tradicionais de “sinceridade” nem de “verdade”. (Monteiro, 1985: 137)

Que Casais Monteiro considere paradoxal a modernidade contida na ironia romântica, explica-se, possivelmente, por uma tendência generalizada da crítica (e do público em geral) de reduzir o Romantismo, em seus diversos desdobramentos, a algumas de suas marcas estereotipadas que, muitas vezes, não fazem jus à complexidade dos textos produzidos no período. É esse o caso, precisamente, daquela ironia romântica, em alguns pontos já tão moderna,

⁴ Relação esta, entre os dois autores, aliás, que já havia sido proposta anteriormente por C. Monteiro em outro ensaio, “Verdade e ficção: um Poeta da Impersonalidade” (1985: 67-85). E que vai bem além do que poderia ser uma simples comparação entre duas concepções particulares de poesia, tendo implicações significativas na ótica crítica adotada pelo próprio Casais Monteiro. O itinerário dessa apropriação complicada, mas muito produtiva, das noções eliotianas de poesia e crítica por parte do crítico português está traçado em outro capítulo do já referido estudo de Gagliardi (2000: 129-149).

de que os primeiros românticos alemães – principalmente Novalis e os irmãos Schlegel – fizeram ao mesmo tempo a teoria e a prática.⁵

De todo modo, a retomada dessa ironia é a estratégia pela qual Casais Monteiro pretende, não exatamente recusar, mas rediscutir um método de interpretar a poesia de Pessoa, modalizando, assim, uma concepção tradicional e, em sentido lato, “romântica” de “sinceridade” e de “verdade” da expressão poética. Noções essas que, afinal de contas, haviam sido muitas vezes a base de suas próprias apreciações críticas. A ironia, compreendida como abertura para uma liberdade absoluta de criação, permitiria ao poeta se desprender de suas limitações e contingências enquanto indivíduo. Criando tantas outras realidades quanto for capaz, o poeta supera os contornos excessivamente finitos da expressão individual. Ironia que se define, então, pela capacidade de superação do “eu”, ou, como escreve Vladimir Jankélévitch, “a arte de não se assemelhar a si próprio” (*apud* Monteiro, 1985: 139). Dessa perspectiva, a autenticidade de Pessoa reside, segundo Casais Monteiro, justamente na capacidade irônica de dar voz a uma não-identidade do sujeito consigo mesmo, ultrapassando uma sinceridade entendida em sentido restritivo. Autenticidade que está fundada, portanto, sobre um constante jogo de máscaras, único meio que a consciência irônica encontra para tentar apreender a mobilidade infinita do sujeito. Nesse sentido, a poesia de Pessoa estaria surpreendentemente próxima do modo pelo qual a ironia dos românticos leva a conceber a criação.

É preciso lembrar, porém, que no contexto do Romantismo, todas essas máscaras, esses “eus fictícios”, que encarnariam a infinita liberdade criadora do artista, resultam ainda de uma espécie de hipertrofia do sujeito. Assim, é em torno dessa subjetividade irônica, que expande os limites da personalidade artística sem, contudo, implicar a sua negação, que toda a sua criação orbita. Por outro lado, a aventura poética de Pessoa, multiplicada num abismo de máscaras, faz da superação do eu um caminho sem retorno possível, em direção a um vazio moderno que nenhuma ficção do sujeito uno poderá afinal disfarçar diante da incisão irônica de sua poesia.

Há uma conexão entre a crítica de Casais Monteiro e a de Jorge de Sena no que se refere a essa visão da poesia de Pessoa como superação de uma subjetividade considerada ainda não

⁵ Veja-se, por exemplo, quantas afinidades pode haver entre o lirismo especulativo de Pessoa e a autoanálise da ironia romântica: “a máxima ironia dos românticos é outrossim expressão típica de um grupo de jovens que vivia diante do espelho de sua consciência. (...) Neste processo de autoanálise, o desdobramento multiplica-se, na medida em que gira em torno de si próprio. Assim, uma parte do eu converte-se em objeto, enquanto a outra se mantém como o sujeito que ironiza. Mas no trabalho de análise, o eu, no intento de objetivar-se, é forçado a um movimento constante de retrocesso sobre si mesmo (...) É evidente que, sem um centro efetivo de reintegração, (...) tal exame teria que produzir não só uma verdadeira autodilaceração, uma autofragmentação contínua, como uma ironia niilista” (Rosenfeld e Guinsburg, 1978: 288).

moderna, embora não seja muito difícil encontrar também aqui algo que os distancia, pois há uma conotação ainda um tanto positiva dessa superação em C. Monteiro, entendida em certa medida como uma verdade conquistada pelo poeta,⁶ enquanto Sena se aproxima da imagem de um Pessoa, na esteira de Nietzsche, já destituído de qualquer conquista (real) da verdade.

Ao passarmos para a crítica de Jorge de Sena, que se configura como um modelo de crítica-criativa no melhor sentido da expressão, e que por isso mesmo é uma crítica de iluminações fulgurantes, tecidas em digressões parentéticas, mas nunca exatamente uma crítica sistemática, impõe-se, portanto, um trabalho de reinterpretação imprescindível ao leitor de seus estudos sobre Fernando Pessoa. E a procura por delimitar os significados de sua ironia não deixa de refletir, sob o olhar de Sena, essa imaginação crítico-criativa pela qual ele foi capaz de apontar com extrema argúcia e agilidade para diversos pontos da obra pessoana, de tal modo que a consideração de Sena sobre a ironia atinge múltiplos e variadíssimos aspectos, sem que haja talvez para todas essas faces irônicas uma integração e uma síntese possíveis. Mas comecemos do princípio (ou ao menos de um princípio).

Sena é provavelmente o primeiro dos críticos a destacar o caráter irônico da obra de Fernando Pessoa, apontando desde os seus primeiros estudos para a presença e para os efeitos dessa ironia. Vejamos, por exemplo, o prefácio de Sena, escrito em 1946, às *Páginas de Doutrina Estética*, em que o crítico comenta as avaliações que o poeta faz de sua própria obra, para concluir dizendo que “Há em Pessoa uma latente ironia, bastantes vezes não muito latente..., que permite erros de interpretação e de avaliação. Desejava ele, por certo, a salutar descida ao subconsciente nacional da maior parte dos seus escritos” (Sena, 1984: 36). Aqui, Sena, além de identificar a ironia do autor, e o estilo que ela produz, indica duas consequências desse modo de ser: uma delas é que seria ele mesmo o primeiro a disseminar, por seus escritos, juízos e avaliações nem sempre precisos sobre sua própria obra, aos quais se deve considerar sempre com uma sensata relativização; a outra observação contida nessa passagem, e que depois o próprio Sena desdobrará em outro texto, refere-se a uma compreensão da ironia não como artifício gratuito, mas como forma de atingir profundamente a consciência de seus leitores. Se a ironia enquanto discurso contém sempre um sentido contrário que subjaz e prevalece sobre o sentido aparente, então é imperativo ao leitor assumir uma posição ativa. A ironia, nesse sentido, retira o leitor de sua zona

⁶ Veja-se, por exemplo, este trecho que conclui o ensaio em questão: “E assim a despersonalização seria, na sua expressão mais genérica, a construção (voluntária ou não, intuitiva ou racional) de existências imaginárias por meio das quais o homem busca recuperar um direito à verdade que carecia de sentido tanto sob a forma do absoluto metafísico como do absoluto do egotista” (Casais, 1985: 140).

de conforto, de sua inconsciente passividade, e faz dele um agente para o sentido do texto. Se havia em Pessoa um desejo de intervenção na sociedade portuguesa, e por várias razões seria plausível argumentar que sim, decerto que a sua estratégia de ação se caracterizou quase sempre por uma intervenção indireta e irônica no plano da consciência. Pessoa sabia bem que a melhor arma contra as ideias fixas e os preconceitos é aquela mais insidiosamente brandida: “Quase todo preconceito é muito sagaz, sabe defender-se de qualquer ataque frontal. Melhor do que arremeter contra ele, quixotesicamente, é combatê-lo por meio da ironia, ferindo-o ali mesmo, na matéria que o constitui, qual seja o raciocínio primário que lhe dá origem” (Moisés, 2001: 64).

É precisamente essa ideia que está no centro de outro texto de Jorge de Sena, intitulado “Fernando Pessoa, indisciplinador de almas”, apresentação da obra em prosa de Pessoa, e ao mesmo tempo síntese de várias das ideias de Sena a respeito da obra pessoana como um todo. Ali, o crítico descreve Pessoa como um escritor para quem “a expressão é veículo gerador de ideias no espírito dos outros” (Sena, 1984: 78). Mas não é, e isto Sena deixa bem claro, um gerador de ideia no sentido mais positivo do termo, pois o que faz é antes demolir as ideias feitas, inverter essas ideias até o limite e, ironicamente, dizer só aquilo que não diz. Essa, a ironia interventiva, muitas vezes polemista e tantas outras satírica, que é muito cara a Pessoa, tão cara a ponto de ele mesmo ter procurado defini-la, como bem lembra Sena, num artigo intitulado “O provincianismo português”, publicado por Pessoa em 1928:

Não o dizer piadas, como se crê nos cafés e nas redações, mas o dizer uma coisa para dizer o contrário. A essência da ironia consiste em não se poder descobrir o segundo sentido do texto por nenhuma palavra dele, deduzindo-se porém esse segundo sentido do fato de ser impossível dever o texto dizer aquilo que diz. (Pessoa, 1980: 159)

Essa ironia é ainda uma forma de conhecimento da verdade, ironia como caminho de aproximação à verdade pela contradição. Mas há outra espécie de ironia que se volta contra o próprio sujeito irônico. Ironia que se volta contra si mesma, que abala o substrato de suas próprias verdades. Aquilo que Sena disse ser a capacidade de Pessoa de “afirmar tão ironicamente aquilo em que acreditava, e de afirmar com a maior sinceridade possível aquilo em que não acreditava” (Sena, 1984: 413). Ambivalência irônica da expressão pessoana que, no limite, atinge em cheio as bases de um conhecimento racional e positivo do mundo. Daí ser tão fecunda a aproximação proposta por Jorge de Sena entre Pessoa e Friedrich Nietzsche, que sustenta uma

filosofia capaz de “reconhecer a não-verdade como condição da vida” (apud Sena, 1984: 122). A partir daqui não será mais tangível pensar numa *expressão pura* do sujeito nem tampouco na poesia entendida como via de comunicação de uma absoluta *sinceridade* do poeta.

Há nisto uma ironia da não-identidade, que revela para cada ponto da consciência o seu reverso. Nesse sentido, a sua poesia realiza sistematicamente um embaralhamento ou uma interseção das instâncias *eu/outro*, radicalizando tal processo até um ponto em que não seja mais viável afirmar qualquer identificação entre os contornos de um sujeito empírico e os sentidos configurados pelo poema. Isso é o que, para Sena, demarcaria a passagem da poética romântica à modernista, como diz no ensaio “Fernando Pessoa, o homem que nunca foi”:

De um modo ou de outro, todos os grandes e menos grandes fundadores e continuadores do que veio a ser a Literatura moderna (no sentido de «modernista»), tentaram criar textos atrás dos quais o autor como o ele-mesmo de todos os dias desaparecesse, ao contrário do que os Românticos tinham a tal ponto tentado fazer. (Sena, 1984: 417)

A ironia, em seu princípio de não-identidade, é também um esforço, uma luta pela diferenciação, uma diferenciação em relação aos outros, mas sobretudo para o poeta, uma diferenciação em relação a si próprio como exigência da criação. A poesia de Pessoa, ou aquela “totalidade fragmentada” a que chamamos sua obra, exalta e procura esse distanciamento de si mesmo, de suas emoções, ideias, memórias, em suma, de tudo que delimitaria sua individualidade. Nesse sentido específico, talvez não seja exagero pensar que o desdobramento heteronímico é o resultado extremo de uma capacidade poética profundamente irônica de si mesma.

A ironia de Pessoa, assim entendida, não está distante daquela definida por Baudelaire: “dualidade permanente, o poder de ser ao mesmo tempo nós mesmos e um outro” (apud Compagnon, 2010: 50). Esse poder, afirmado ainda positivamente por Baudelaire, e mesmo por Pessoa-Campos, como se proclama no *Ultimatum*, tem, no entanto, na obra pessoana também a sua face negativa, decorrente de ser essa dualidade permanente não só uma conquista do poeta, mas também a sua condição irrevogável. O poder de ser ao mesmo tempo nós mesmos e um outro é também, neste caso, a angústia de não poder mais anular essa diferença. O reconhecimento por parte de Sena dessa autoironia sem remédio de Pessoa o afasta ainda mais da tentação de procurar qualquer “resolução” positiva para sua obra: “para Sena, a *ironia*, o *paradoxo*, a *despersonalização* e o *ceticismo* figuram como princípios cruciais de uma poética fundamentada em

uma visão de mundo negativa, na qual já não cabe um poeta romanticamente pressuposto – apenas a sua caricatura” (Araujo e Gagliardi, 2015: 69).

Assumir uma identidade é uma escolha muitas vezes trágica, mas para Jorge de Sena é, acima de tudo, uma escolha ética. E é esta localização que a ironia aqui parece o tempo todo adiar, revogar. Se toda leitura depende da pergunta “quem está dizendo?”, com Pessoa há sempre algo a embargar uma resposta definitiva. Jorge de Sena não pretende ingenuamente responder a essa pergunta para o poeta de *Mensagem*, mas nem por isso deixa de assumir para si mesmo e para sua poesia a seriedade e o imperativo dessa resposta.

Há, em certo sentido, uma conotação ainda individual da posição de Pessoa na leitura de Sena; é, está claro, indício e razão de sua modernidade, mas não se trata de transpor a sua condição para um plano humanamente generalizado, isto é, de um signo que marca aquilo que costumamos chamar de crise do sujeito moderno.

Já para Eduardo Lourenço, a questão da ironia migra da discussão centrada sobre termos como “sinceridade/autenticidade”, centrais para Casais Monteiro, para o espaço de uma indeterminação entre os termos de “realidade/ficção”.

“A ficção volveu-se realidade para aquele que não pôde (e quem pode?) jamais distinguir verdadeiramente, sem infinita perplexidade, a ficção da realidade” (Lourenço, 1993: 101-2) e o movimento heteronímico parece ser sempre este em direção a um espaço ambivalente, dessas vozes teatrais que nos acompanham para fora da cena, ou de atores que, numa situação cômica e trágica, não pudessem nunca retirar suas máscaras. Indeterminação que não é posta no âmbito de uma excentricidade do poeta, muito pelo contrário, e este parece ser um dos pontos fundamentais da perspectiva de Lourenço acerca do que se poderia chamar de uma ironia pessoana, aquela não-identificação do eu consigo mesmo, ou aquela impossibilidade de coincidir consigo mesmo, a fraturação do “eu”, sua pluralidade – encarnada nas suas tantas máscaras – não é uma condição excepcional, tampouco um sintoma de uma patologia que lhe é particular, mas são características que, como escreve Eduardo Lourenço: “(se) incluem na esfera da normalidade mítica do espírito moderno” (Lourenço, 1993: 100).

Dito isso, será o caso de pensarmos não mais numa qualquer autenticidade sobre a qual se assentaria a sua criação, mas precisamente no contrário disso, que o seu ponto nodal, ou um dos seus tantos possíveis pontos nodais, se dá justamente na consciência de uma total e generalizada falta de autenticidade, algo como uma inautenticidade ontológica, para usar termos comuns a Lourenço.

Num ensaio de *Poesia e Metafísica*, intitulado, a propósito, “Pessoa ou a realidade como ficção”, Lourenço põe em termos bastante claros a questão:

A um mundo e a uma experiência que saem ao nosso encontro com um excesso de sentido, Pessoa exige credenciais. E subitamente a confiança espontânea que lhe outorgamos transmuda-se numa perplexidade sem fim, que exigira para nossa paz que a Verdade mesma nos desse a mão. (Lourenço, 2002: 159-160)

Esta reflexão de Lourenço nos faz pensar na relação que há entre tal desconfiança ante a experiência, ante qualquer tipo de expressão espontânea e aquilo que talvez pudéssemos chamar de crise do diálogo, um sentido de incomunicabilidade que está em tantos de seus textos. Porque a sua obra fundada sobre a interação entre vozes distintas é também a escrita de múltiplos e intermináveis monólogos. Duplamente dramático, nesse sentido: depende do diálogo, mas infiltra nele mesmo um sentimento, ou a consciência, de sua nulidade. Lourenço afirma que “para a consciência do homem da Queda o espelho [da comunicação direta] está irremediavelmente quebrado (...). A realidade é literalmente inacessível e nada a trai tanto como essa confiança ingênua que é a essência da comunicação direta” (Lourenço, 1993: 132).

Está claro que aqui já não há lugar para aquela outra ironia segura de si, dos cafés e das redações, que ri porque sabe o que está por trás daquilo que afirma. A ironia abissal de Pessoa não é essa. O seu olhar, por mais obstinado que procure a *essência* tapada por inúmeras camadas de *aparências*, pressente que também essa *essência* não é senão uma mais distante aparência. Se havia, para Kierkegaard, como termo dessa espiral irônica, um ponto de fuga no Absoluto que é Deus, para Pessoa o próprio Absoluto aparece relativizado, e Deus, todos os deuses, podem ser, porventura, também criaturas de um outro Deus anterior.

Chegamos a nos perguntar então se não será tal ironia de Pessoa a manifestação de uma resignação a uma total perda de sentido, a um total niilismo? Me parece que não, na medida em que é em razão dessa mesma visão irônica que Pessoa não cede simplesmente a descrença; Pessoa ergue sua criação sobre ou no interior mesmo desse vazio. E é uma tal pergunta sobre a aceitação ou recusa dessa profunda negatividade que Lourenço responde ao dizer que

o que ressalta em Pessoa é o movimento para a sutura dessa falha intrínseca do idealismo como consciência infeliz. (...) A sua aventura não procede de uma orgânica e mórbida complacência pelo

negativo, apenas tem em conta a evidente e crucificante extensão de seu império. (Lourenço, 1993: 160)

Falávamos da possibilidade de um riso irônico, e se há algum riso que resta nestas condições é só aquele riso metade trágico. Nas palavras de Lourenço, Pessoa é “o inventor do sorriso no meio do desastre, do sentido imaginário no interior do sem-sentido absoluto e do naufrágio” (Lourenço, 1993: 160). Há portanto uma saída que é, muito significativamente, também a entrada nessa erosão irônica de Pessoa que se dá pelo imaginário. Eduardo Lourenço diz que “[Pessoa] inventou, para poder respirar o irrespirável, as formas óbvias para existir no meio de uma civilização onde só já se podia ‘ser’ não sendo” (Lourenço, 1993: 154).

Como leitores, é até certo ponto natural que tenhamos uma tendência a querer resolver, para o nosso próprio apaziguamento, os paradoxos e os impasses que são o núcleo dramático e ironicamente insolúvel da obra de Pessoa. Felizmente, com as leituras de seus melhores críticos – como o são Casais, Sena e Lourenço – percebemos, reconhecemos a necessidade de uma aproximação irônica ao universo poético criativo pessoano, no sentido de uma interpretação que, à imagem e semelhança do poeta, não recue diante dos paradoxos sobre os quais essa poesia se ergue.

Ironia que modifica também a forma ensaística e a escrita de seus críticos; ironia que os faz hesitar refletidamente diante de quaisquer afirmações dogmáticas referentes a Pessoa, ou, pelo menos, os faz suspeitar da presença de um sentido reverso no seio dessas mesmas afirmações. O crítico de Pessoa parece precisar ser sempre um pouco irônico de suas próprias ideias, nunca concordar demasiadamente consigo mesmo e, ao final de todo o seu esforço analítico, investigativo e interpretativo, conceder que resta em sua leitura sempre um espaço de incompreensão, um espaço para tudo aquilo que ficou por conhecer, e que é, afinal, o motivo do contínuo e sempre renovado fôlego, do inesgotável desejo de compreensão daqueles que se dedicam e incessantemente retornam à obra de Pessoa.

Referências

- ARAÚJO, Daiane Walker e Caio GAGLIARDI (2015) “Jorge de Sena depois de João Gaspar Simões: a abordagem evolutiva nos estudos pessoanos dos anos 50 e 60”, *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, 7: 67-93.
- COMPAGNON, Antoine (2010) *Os cinco paradoxos da modernidade*, Trad. Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago & Eunice D. Galéry, 2.^a ed., Belo Horizonte, Editora UFMG.

- GAGLIARDI, Caio (2000) *A construção do cânone crítico sobre Fernando Pessoa: a crítica de Adolfo Casais Monteiro*, Dissertação de mestrado, Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, disponível em <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/270166> (consultado em 07/11/2017).
- LOURENÇO, Eduardo (1993) *Fernando, rei da nossa Baviera*, 2.^a ed., Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- _____ (2002) “Pessoa ou a realidade como ficção”, in *Poesia e Metafísica*, Lisboa, Gradiva, 159-166.
- MOISÉS, Carlos Felipe (2001) *O desconcerto do mundo: do Renascimento ao Surrealismo*, São Paulo, Escrituras Editora.
- MONTEIRO, Adolfo Casais (1985) *A poesia de Fernando Pessoa*, 2.^a ed., Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- PESSOA, Fernando (1980) *Textos de Crítica e de Intervenção*, Lisboa, Ática.
- ROSENFELD, Anatol e Jacó GUINSBURG (1978) “Um encerramento”, in Jacó Guinsburg (org.), *O Romantismo*, São Paulo: Editora Perspectiva, 275-294.
- SENA, Jorge de (1984) *Fernando Pessoa & C^a Heterónima: (estudos coligidos 1940-1978)*, 2.^a ed., Lisboa, Edições 70.

Os autores

Caio Gagliardi é professor da Universidade de São Paulo nos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Literatura Portuguesa, e no Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa. Realizou Pós-Doutorado no Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali da Università degli Studi di Roma “La Sapienza” (UNIROMA/2014) e no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (USP/2008). Organizou, entre outras publicações, *Fernando Pessoa – Mensagem* (Hedra, 2007; 2013) e *Fernando Pessoa – Teatro do Êxtase* (Hedra, 2010). É coordenador do Grupo de Pesquisa *Estudos Pessoaanos* (<http://estudospessoanos.fflch.usp.br/>).

Daiane Walker Araujo obteve o grau de Mestre, em 2017, pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Sua dissertação de Mestrado, intitulada *Jorge de Sena e a recusa dialética ao fingimento pessoano*, abordou as tensões poéticas e os diálogos intertextuais de Jorge de Sena com Fernando Pessoa. Foi bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). É integrante do Grupo de Pesquisa *Estudos Pessoaanos* (<http://estudospessoanos.fflch.usp.br/>).

Flávio Rodrigo Penteado é Mestre em Literatura Portuguesa pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, tendo defendido a dissertação *O teatro da escrita em Fernando Pessoa*, a propósito do conceito de drama na obra do escritor. Atualmente, é bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa de São Paulo (FAPESP; processo nº 2016/19417-7) e elabora tese de doutoramento na mesma instituição, propondo-se a situar os «dramas estáticos» pessoanos em relação à moderna dramaturgia europeia. Integra o Grupo de Pesquisa *Estudos Pessoaanos* (<http://estudospessoanos.fflch.usp.br/>).

Mateus Lourenço é licenciado em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Atualmente, em seu doutorado em Literatura Portuguesa (FFLCH-USP), financiado pela CAPES, desenvolve uma tese a partir da leitura comparativa entre Fernando Pessoa e o escritor italiano Luigi Pirandello, intitulada *Pessoa e Pirandello: Ironistas Modernos*. É membro do Grupo de Pesquisa *Estudos Pessoaanos* (<http://estudospessoanos.fflch.usp.br/>). No âmbito desse grupo, foi um dos

realizadores do curso de extensão universitária “Fernando Pessoa & C^a. Não-Heterônima”, na FFLCH-USP.

Pedro Sepúlveda é investigador de Pós-Doutoramento no IELT, FCSH da Universidade Nova de Lisboa, onde também ensina. Lecionou cursos, enquanto Professor Convidado, na FCSH-UNL, FLUL e Universidade de Colónia. Publicou o ensaio *Os livros de Fernando Pessoa* (Ática, 2013) e um estudo e antologia dos projetos editoriais de Pessoa, *O planeamento editorial de Fernando Pessoa* (com Jorge Uribe, INCM, 2016). Coordena o projeto de investigação “Estranhar Pessoa”, financiado pela FCT entre 2013 e 2015 (cf. <http://estranharpessoa.com/>), e a “Edição Digital de Fernando Pessoa: Projetos e Publicações” (cf. <http://www.pessoadigital.pt/>).

Rita Patrício é Professora da Universidade do Minho. É também investigadora colaboradora do IELT (FCSH), integrando a equipa do projecto «Estranhar Pessoa». Editou, com Jerónimo Pizarro, em 2006, as Obras de Jean Seul de Méluret (edição crítica de Fernando Pessoa). Publicou em 2012 *Episódios. Da teorização estética em Fernando Pessoa* e em 2016 *Apontamentos: Pessoa, Nemésio, Drummond*.