

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

N.º 8

Caderno *Vida e Obra*

Editores

Pedro Sepúlveda e Jorge Uribe

Lisboa, outono de 2021

A revista *Estranhar Pessoa*, criada em 2014 no âmbito do projeto homónimo e publicada pelo IELT – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição com uma periodicidade anual, destina-se à publicação de artigos que se debrucem sobre a obra de Fernando Pessoa e a modernidade literária, filosófica e artística. Ver mais informações em <http://estranharpessoa.com/sobre>.

Diretor

Pedro Sepúlveda (IELT, Universidade Nova de Lisboa)

Editores deste Número

Pedro Sepúlveda (IELT, Universidade Nova de Lisboa)

Jorge Uribe (Universidad EAFIT)

Revisão

Inês Rebelo do Carmo

Paginação

Ana Leonor Branco

Edição e Propriedade

IELT – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa

Colégio Almada Negreiros (Gab. 344), Campus de Campolide, 1099-085, Lisboa

Morada postal: Av. de Berna, 26 C, 1069-061, Lisboa

Website: <https://ielt.fcsh.unl.pt/>

E-mail de contacto: estranharpessoa@fcsh.unl.pt

ISSN 2183-4075



Esta é uma obra em acesso aberto, distribuída sob uma Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0 (CC BY 4.0)



O IELT é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia no âmbito dos projetos UIDB/00657/2020 e UIDP/00657/2020.

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

Tabela de Conteúdos

<u>Caderno <i>Vida e Obra</i></u>	6
<u>Introdução</u>	
Pedro Sepúlveda e Jorge Uribe.....	7
<u>A <i>performance</i> de um agitador intelectual: intervencções crítico-teóricas de Pessoa</u>	
<u>Caio Gagliardi</u>	11
<u><i>From storms we learn</i></u>	
<u>Joana Matos Frias</u>	32
<u>Notas sobre as Notas Biográficas de 1935</u>	
<u>Fernando Cabral Martins</u>	55
<u>Os Estylos são Função dos Indivíduos</u>	
<u>Rui Sousa</u>	69
<u>“Liberdade” by Fernando Pessoa: a parodic re-writing of “The Tables Turned” by William Wordsworth in a context of censorship</u>	
<u>Teresa Líbano Monteiro</u>	87
<u>O “heterónimo” <i>kitsch</i> (sobre a vida do Barão de Teive)</u>	
<u>Gustavo Rubim</u>	105

Caderno
Vida e Obra

Introdução

A relação entre vida e literatura é um tema fundamental do *Livro do Desassossego*, texto em que, independentemente das suas variações editoriais, “vida” é a palavra mais recorrente.¹ A literatura é aí caracterizada como “a maneira mais agradável de ignorar a vida”, porque “simula a vida” e conta “uma história que nunca foi”.² Esta noção aponta para o questionamento de uma continuidade entre literatura e vida, na medida em que a primeira produz uma simulação que não narra o que na vida acontece. A literatura excede a vida, conta uma história que nunca aconteceu, cria enredos que não espelham uma realidade concreta, ainda que a simulem. Enquanto *telos*, “fim para que deveria tender todo o esforço humano”, como se lê noutro trecho do *Livro*, a literatura é definida como “realização sem a mácula da realidade”, superando assim a particularidade e falibilidade do real. Associada ao pensamento, a arte literária implica, segundo este mesmo trecho, uma conservação do universal no particular (“dizer uma coisa é conservar-lhe a virtude e tirar-lhe o terror”), excedendo em intensidade e realidade o que a vida pode oferecer (“os campos são mais verdes no dizer-se que no seu verdor” / “não há nada de real na vida que o não seja porque se descreveu bem”).³

Se “a literatura, como toda a arte, é uma confissão de que a vida não basta”, como se lê em *Impermanence*,⁴ a obra literária prolonga a vida, apresentando-se como finalidade de uma vida à qual atribui sentido. Sobre a vida de Alberto Caeiro escreve Ricardo Reis que “não pode narrar-se pois que não há nela de que narrar”, “seus poemas são o que houve nele de vida”.⁵ As personalidades de Caeiro, Reis e Campos são definidas pela obra que escrevem, surgindo a sua vida apenas como complemento. Testemunhos de quem viveu para a escrita, os textos de Pessoa transcendem qualquer relação imediata com a vida. Estes textos não reproduzem acontecimentos, mas fabricam conteúdos que se apresentam como pontos de partida para possíveis elos com o real. A obra pessoana não rejeita a relação com a vida, mas cria diferentes modalidades de com ela se relacionar a partir de uma realidade distinta – a literária.

¹ Veja-se o levantamento realizado por Diego Giménez das ocorrências deste termo, disponível em <https://ldod.uc.pt/edition/acronym/LdoD-vida>.

² Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego*, ed. Richard Zenith, Assírio & Alvim, 2011, p. 142-143.

³ *Ibid.*, p. 67.

⁴ Fernando Pessoa, *Heróstrato e a Busca da Imortalidade*, ed. Richard Zenith, trad. Manuela Rocha, Assírio & Alvim, 2000, p. 223.

⁵ Fernando Pessoa, *Obra completa de Ricardo Reis*, ed. Jerónimo Pizarro e Jorge Uribe, Tinta-da-China, 2019, p. 290.

A interseção entre vida e obra manifesta-se em, pelo menos, três vertentes distintas, qualquer uma delas analisada nos artigos reunidos neste caderno, que dá continuidade ao foco proposto no número anterior. A primeira é a do gesto de publicação do autor, que, de acordo com o que propõe no seu último poema publicado, *Conselho*, tem por base a ideia de uma seleção apurada do que expõe ao mundo e de uma definição precisa dos moldes em que o faz. A segunda é a da intervenção pública, de índole crítica e sociopolítica, da qual não está ausente uma dimensão poética, performativa e provocatória. A terceira manifesta-se em textos de cariz biográfico por definição, como a sua correspondência, diários – alguns deles ficcionais, como o *Livro do Desassossego* ou *A Educação do Estóico* – ou apontamentos em que o literário se cruza com factos concretos da vida, como sejam a relação amorosa com Ofélia Queiroz, o desempenho de tarefas profissionais ou a dedicação a projetos de estudo, leitura e escrita.

Em “A performance de um agitador intelectual: intervenções crítico-teóricas de Pessoa”, Caio Gagliardi analisa três momentos fundamentais da intervenção sociopolítica de Pessoa: os textos sobre “A nova poesia portuguesa” (1912), o artigo “O provincianismo português” (1928) e o opúsculo “O interregno – defesa e justificação da ditadura militar em Portugal” (1928). Nestes três momentos de intervenção pública, fortemente polémica, Gagliardi identifica um jogo de representação e de encenação pública controverso, cuja intenção não corresponde a um conteúdo imediatamente perceptível. Este jogo tem por base, de acordo com a sua análise, um cunho performativo e irónico, que em diversos momentos caracteriza o gesto de publicação pessoano.

No artigo intitulado “*From storms we learn*”, Joana Matos Frias explora uma conjugação particular entre o trabalho compositivo de Pessoa para o *Livro do Desassossego*, incluindo as reflexões sobre meteorologia que o dito “livro” contém, e o interesse do autor por traduzir *The Tempest*, de William Shakespeare. Na sua argumentação, o fascínio pela capacidade geradora das nuvens e de certos estados atmosféricos torna-se material para a figuração de uma “imagem sinóptica” do poeta enquanto “climas”, em diferentes instâncias da sua obra: desde “O Marinheiro” e a “Ode Marítima” de Campos até *Mensagem*, passando pelos “35 Sonnets”.

Fernando Cabral Martins examina diversas modalidades da interseção entre vida e obra, ou entre realidade e ficção, no que diz respeito à figura de Fernando Pessoa, enquanto personalidade dotada de uma biografia, autor da totalidade da obra, incluindo a literatura atribuída a heterónimos,



e poeta ortónimo. Comentando diversas passagens que apontam para possíveis definições do seu estatuto e das suas características, Cabral Martins aponta para a persistente coincidência e descoincidência entre o autor da literatura heteronímica e o poeta ortónimo. Concluindo que esta diferença se esvanece no plano textual, não existindo lugar que se pudesse considerar exterior à criação heteronímica, o seu ensaio aponta para a noção de um autor absoluto, cuja presença se distribui por diversos estatutos assumidos por esta figura, designada pelo nome Fernando Pessoa.

Relacionando textos de índole literária e sociopolítica, com particular enfoque no *Livro do Desassossego*, Rui Sousa propõe repensar o conceito de estilo em Pessoa a partir da conceção de liberdade individual proposta pelo poeta. Alargando esta noção de estilo para lá do âmbito literário e estético, Sousa aproxima-o da ideia pessoana de uma superioridade cultural alcançada a partir de uma expressão da personalidade individual liberta das normas convencionais. O estilo vê-se deste modo associado também ao contexto cultural convocado em cada momento de escrita, o que permite concebê-lo como elemento fundamental do pendor interventivo dos textos pessoanos.

No artigo de Teresa Líbano Monteiro, a análise minuciosa do poema pessoano “Liberdade”, cujo tom desenfadado poderia sugerir um certo afastamento de qualquer tipo de contexto ou experiência particular, revela uma estreita relação entre a crítica contextual e o aproveitamento de um modelo estético. Na análise, um poema de um dos mais importantes precursores da obra pessoana, William Wordsworth, é posto ao serviço da encenação do protesto contra a então emergente ditadura de Salazar e a sua censura, que afetava diretamente a vida de Fernando Pessoa.

Finalmente, Gustavo Rubim recupera o conceito de “*kitsch*”, veiculado por Clement Greenberg, propondo uma leitura das “retóricas do falhanço” como motivo recorrente na textura ficcional da obra do Barão de Teive. Este exercício de atenciosa recolha de *clichés* leva o crítico a identificar em *A Educação do Estóico* um compósito revisionista da escrita pessoana, na sua maturidade autoconsciente, que é ao mesmo tempo celebração e paródia da condição do génio.

Os artigos deste número propõem a revisão de algumas peças ou conjuntos textuais da obra pessoana, revelando as suas relações com um percurso vital plasmado na escrita. A vida de Pessoa não é meramente reproduzida nos seus textos; é a partir destes que ela se constitui em moldes literários. O interesse da crítica em voltar, uma e outra vez, a rever a trajetória que essas peças,

colocadas ao lado umas das outras, desenham, atualiza o testemunho de uma obra que prolonga a vida e lhe atribui sentido.

Pedro Sepúlveda e Jorge Uribe
Universidade Nova de Lisboa e Universidad EAFTT



**A performance de um agitador intelectual:
intervenções crítico-teóricas de Pessoa**

Caio Gagliardi

Universidade de São Paulo

Resumo

O objetivo deste estudo é compreender em que consiste o gesto crítico-teórico de Pessoa através de um caminho diverso ao programático, isto é, sublinhando o seu caráter controverso. Para tanto, abordamos três textos que cobrem momentos centrais de sua trajetória e nos quais o escritor encena o papel de homem público. Não por acaso, trata-se também de algumas de suas intervenções mais polêmicas: I. “A nova poesia portuguesa” (1912); II. “O provincianismo português” (1928); e III. “O interregno – defesa e justificação da ditadura militar em Portugal” (1928).

Palavras-chave: Fernando Pessoa; teoria crítica e social; “A nova poesia portuguesa”; “O provincianismo português”; “O interregno”.

Abstract

The purpose of this study is to understand the critical-theoretical gesture of Pessoa, by following a path different than his programmatic one, which means underlining its controversial dimension. For that purpose, three texts are analysed that cover central moments in his trajectory, where the writer stages the role of the public man. It is not by chance that these are also some of his most polemic interventions: I. “The new Portuguese poetry” (1912); II. “Portuguese provincialism” (1928); and “Interregnum – a defense and justification for the military dictatorship in Portugal” (1928).

Keywords: Fernando Pessoa, critical and social theory; “A nova poesia portuguesa”; “O provincianismo português”; “O interregno”.



I. *Um deus que se quis crucificado*

Todo grande escritor acumula lugares-comuns equivocados a respeito de si – afirmações e juízos de lavra própria que, ao se repetirem inadvertidamente e em contextos imprevisíveis, têm o sentido original deturpado. Não há qualquer novidade em se constatar que, frequentemente, um escritor é mal compreendido. O que há de peculiar nos clichês que orbitam o planeta Pessoa é o reconhecimento de que, embora o autor deplorasse a incompreensão alheia, ele não apenas evitou fazer concessões à mentalidade ou ao gosto médio, como também se comprouve com as polêmicas a partir e em torno de si.

Pelo sistematismo com que se repetiu, esse se tornou um hábito que pode ser relacionado com a concepção de *gênio incompreendido*, derivada das leituras do romantismo inglês, realizadas ainda durante a adolescência de Fernando António Nogueira Pessoa, no Durban High School. Nomeadamente, de Thomas Carlyle, desde a investigação genética de Alexandrino Severino (1980),¹ identificado como uma de suas referências inglesas preeminentes, Pessoa herdou, entre outras características decisivas, o interesse pela discussão a respeito da posteridade e o conhecimento do mito grego de Heróstrato, nome com o qual intitulou seu mais importante ensaio sobre a celebridade póstuma, no qual afirma: “A essência do gênio é a inadaptação ao ambiente; por isso o gênio (...) é geralmente incompreendido...” (Pessoa, 2017: 364).

Embora nem todos os incompreendidos sejam gênios, o destino do gênio, tal como se desenha ao longo da obra de Pessoa, é ser incompreendido. O escritor aborda a ignorância e o desprezo dos demais na carlyleana nota que escreve em memória de Mário de Sá-Carneiro, nas páginas da *Athena* (n.º 2, nov. de 1924):

Gênio na arte, não teve Sá-Carneiro nem alegria nem felicidade nesta vida. Só a arte, que fez ou que sentiu, por instantes o turbou de consolação. São assim os que os Deuses fadaram seus. Nem o amor os quer, nem a esperança os busca, nem a glória os acolhe. Ou morrem jovens, ou a si mesmos sobrevivem, íncolas da incompreensão ou da indiferença. Este morreu jovem, porque os Deuses lhe tiveram muito amor (Pessoa, 2006a: 205).

¹ Defendido como tese de doutorado, em 1966, na Universidade de São Paulo. Conferir, ainda, a respeito da relação entre Pessoa e Carlyle, os artigos de Perrone-Moisés (2013) e Neiva (2014), este último derivado de capítulo de dissertação de mestrado orientada por mim e defendida na USP, em 2015. O primeiro estudo sobre o tema, embora de alcance mais restrito, foi realizado por Maria da Encarnação Monteiro (1956).

“Louco, sim, louco porque quis grandeza” é o verso de *Mensagem* que pinta “D. Sebastião, rei de Portugal”, um dos ungidos para redimir seu país, em oposição ao homem em sua mediocridade sadia, “cadáver adiado que procria” (Pessoa, 2007: 61). Que esse espírito eleito pudesse ressurgir em Portugal na figura de um político ou de um poeta foi uma ideia que Pessoa procurou alimentar, para além de uma esperança mística, com fundamentação racional. O “Quinto Império” e o “Sebastianismo” constituem, não raramente, o ponto de fuga da argumentação teórica do escritor, como a desembocadura comum a diferentes cursos fluviais. Ao fim e ao cabo, seus ensaios de intervenção sociopolítica e cultural apresentam um sentido comum, que encontra uma síntese perfeita na seguinte declaração: “Desejo ser um criador de mitos, que é o mistério mais alto que pode obrar alguém da humanidade” (Pessoa, 1966: 100).

Posicionados no ponto cego de seus dessemelhantes, os escolhidos pelos Deuses têm o seu fado circunscrito, no mundo dos homens, desde Platão, com a expulsão dos poetas da cidade-Estado ideal, para a qual representariam uma ameaça. Pessoa não terá deixado de encarar o ostracismo ateniense como um elogio à poesia. Os seguintes fragmentos de “Heróstrato” podem ser lidos nessa chave:

Em todo o caso, quanto mais nobre o gênio menos nobre o destino. Um gênio pequeno alcança a fama, um grande gênio recebe a infâmia, um gênio maior sofre o desespero; um deus é crucificado.

(...)

Wilde nunca foi tão comprovadamente um gênio como quando o homem da gare de caminho-de-ferro lhe cuspiu no rosto quando ele foi acorrentado. Um grande mal sobreveio a muitos gênios: ainda ninguém lhes cuspiu na cara (Pessoa, 2017: 368).²

A adoção de uma perspectiva capaz de reverter o descrédito em condecoração, o esgarço em louvor, a loucura em genialidade ou a pena em prêmio explica, em parte, a inclinação do poeta para a ambiguidade e para a contradição, que tanto fizeram pelas interpretações desacertadas de sua obra.³

A despeito de uma atenção predominantemente voltada para o próprio íntimo e de uma intelectualidade ultraconsciente de si mesma, Fernando Pessoa conciliou o homem de pensamento e

² Conforme a tradução de Manuela Rocha.

³ A noção de reversão pode ser exemplificada pela seguinte passagem de “Heróstrato”: “O gênio é a loucura que a diluição no abstracto converte em sanidade, tal como um veneno convertido em medicamento através da mistura” (Pessoa, 2017: 364).

o homem de ação. Ao se referir a esse aspecto do escritor, Jorge de Sena forneceu o seguinte diagnóstico: “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, 2000: 26). Que enganos são esses, ou, mais especificamente, que estrato da obra do escritor é o mais suscetível de provocar controvérsia entre os seus leitores? Uma possível resposta é dada pelo mesmo crítico:

Se a lucidez do agitador intelectual que, a propósito de tudo o que lhe pareceu de utilizar, ele foi, lhe não confere, só por si própria, autoridade, não menos lhe permitiu ser um mestre da arte da escrita – pelo acordo entre a maneira de dizer e, não o que se diz, mas o que se pretende sugerir do que se não diz (Sena, 2000: 24).

Com o objetivo de compreender mais especificamente em que consiste o gesto crítico-teórico de Pessoa, por um caminho diverso (embora não contraposto) daquele aspecto programático ao qual George Rudolf Lind (1970) destinou seu principal estudo sobre o escritor, abordaremos três textos que cobrem momentos distintos e centrais de sua trajetória. Não por acaso, trata-se também de algumas de suas intervenções mais polêmicas: I. “A nova poesia portuguesa” (1912); II. “O provincianismo português” (1928); e III. “O interregno – defesa e justificação da ditadura militar em Portugal” (1928).

II. “A nova poesia portuguesa” (1912)

A estreia que não foi estreia. Desse modo se poderia referir a apresentação de Fernando Pessoa ao mundo das letras. João Gaspar Simões (1950) e Georg Rudolf Lind (1970) cristalizaram a concepção segundo a qual a série de artigos publicada na 2.^a série da revista portuense *A águia* – “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada” (n.º 4, abril de 1912), “Reincidindo” (n.º 5, maio de 1912) e “A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico” (n.º 9, 11 e 12, set., nov. e dez. de 1912) – marca o início de sua carreira como escritor. Embora o seu ponto de partida seja a biografia do crítico presencista, é o pesquisador alemão quem leva a cabo, considerando o conjunto da obra disponível até aquele momento, um estudo que confere prioridade ao conteúdo programático em face da expressão literária.



A rigor, no entanto, Fernando Pessoa não esperou até os seus 23 anos para debutar publicamente como escritor em língua portuguesa, tampouco isso se deu por meio de um texto teórico. Isso ocorreu, na verdade, aos 14 anos, com um poema intitulado “Quando a dor me amargurar”, no jornal *O imparcial*, de 18 de julho de 1902. Poucos meses depois, no mesmo ano, o Dr. Pancrácio, um pseudônimo seu, publicava charadas em números subsequentes do quinzenal *O pimpão*, e então surgiram outros textos, em poesia e prosa, em língua inglesa e traduções. Houve, portanto, um pequeno histórico de publicações até a data do famigerado artigo d’ *A águia*.⁴

Mas essa série de artigos nos interessa como estreia na medida em que foi não apenas veiculada numa revista de prestígio em seu país, sem que fossem necessários especialistas para a garimpar, mas também pensada como um lançamento bombástico. De forma muito esquemática, valendo-se de juízos desproporcionais,⁵ aproximações escandalosas e de uma argumentação lógica que procura demonstrar as intuições de Teixeira de Pascoaes⁶ – ponta de lança do movimento saudosista, ao qual a revista *A águia* servia como órgão divulgador –, o caráter profético dessa série de artigos confirma aquela imagem de seu autor como uma espécie de místico cartesiano, ou, tal como ele parcialmente se definiu no seu último ano de vida, como um “sebastianista racional” (Pessoa, 1999a: 338).

⁴ Consultámos os seguintes estudos a esse respeito: Pessoa (1999b: 21-22) e Silveira (1988: 97-105).

⁵ Assim referidos no prefácio de Richard Zenith a *Prosa publicada em vida*: “Outro exemplo é a ficção da ‘nova poesia portuguesa’, representada por poetas como Guerra Junqueiro, Teixeira de Pascoaes e Jaime Cortesão e levada aos píncaros por Pessoa, que, citando alguns versos dos dois últimos poetas referidos, afirma: ‘Em nenhuma literatura do mundo atingiu nenhum poeta maior elevação do que estas expressões (...) contêm’ (p.138). Apetece-nos acrescentar: ‘Acredite quem quiser!’” (Zenith, 2006: 23).

⁶ “Tudo isso, que a fé e a intuição dos místicos deu a Teixeira de Pascoaes, vai o nosso raciocínio matematicamente confirmar” (Pessoa, 2006a: 127).

nesse mesmo trecho do *Livro do desassossego*: “Tenho sido sempre um sonhador irónico, infiel às promessas interiores” (Pessoa, 2014: 189).

Independentemente de apresentar ou não as convicções do escritor a respeito da poesia portuguesa produzida até a primeira década do século XX, e daquela que estaria por vir, a série de textos publicada n’*A águia* é, pelo seu carácter evidentemente emulador e pelo que traz de antecipatório com relação à própria obra e à literatura portuguesa, um de seus mais célebres aguilhões. Quem era, ou quem pensava que era, afinal, aquele jovem desconhecido para lançar vaticínios sobre a história e a cultura nacionais com tamanha segurança?

Com essa habilidosa peça de polêmica, ou de bruxaria, o autor anuncia estrondosamente o surgimento em Portugal de um movimento de reascensão nacional, que seria capaz de produzir um escritor que tomaria o posto de poeta nacional, há mais de três séculos ocupado por Camões. A argumentação com que fundamenta o vaticínio é marcada por uma lógica especiosa, de direcionamento teleológico: as grandes literaturas, segundo Pessoa, nascem quando uma sociedade, após um período de grave crise, procura se reerguer a partir da tomada de consciência de sua identidade nacional. O jovem escritor de ideias próprias ilustra esse argumento tomando como exemplo o surgimento de Shakespeare, na Inglaterra isabelina, e de Victor Hugo, na França romântica. Portugal passaria por uma fase análoga à que presenteou esses países com seus vates, isto é, de plena tomada de consciência de sua “essência espiritual” (como, aliás, diria Pascoaes, mas com uma obscuridade rejeitada por Pessoa), e assistiria à inesperada chegada de um “supra-Camões”.

Ao traçar o desenvolvimento futuro da cultura de seu país, Pessoa cuidava para que esse novo gênio não fosse confundido com Pascoaes, ajuizando que, por estar em seu princípio, o movimento não havia ainda produzido nenhum grande poeta. Embora o autor se refira constantemente ao Saudosismo, os pequenos senões que se acumulam ao longo dessas referências e o carácter idiossincrático de seus argumentos não deixam dúvida de que ele, na verdade, advogava em causa própria.

Ora, a natureza dessas reflexões, mais do que visar ao convencimento, é amiga da ostentação e da controvérsia. A sua leitura leva a suspeitar de que Pessoa não estivesse sobretudo interessado, através de comparações tão desproporcionais e prognósticos tão surpreendentes, em persuadir o seu leitor: “Prepara-se em Portugal uma renascença extraordinária, um ressurgimento assombroso”



(Pessoa, 2006a: 128). Mais instigante do que ler esses artigos procurando as concepções que supostamente documentam é tentar compreender o seu efeito de sentido.

Essas reflexões não só despertavam seus leitores de sua zona de conforto intelectual, como também, não raramente, eram encaradas como verdadeiras afrontas, lançando luz sobre o nome de seu autor. Mais de um século depois de sua publicação, não nos é estranho encará-las, à parte seus demais campos de atuação e interesse, como peças autopromocionais, que despertavam a curiosidade e abriam caminho para o que estava para ser publicado. Por trás da pergunta a respeito do que o destino reservava a Portugal, estava um projeto de reformulação nacional. Assim como ocorre com o teatro, a arte da polêmica ou a de alcance messiânico não se esgota no texto.⁸

Embasados em uma argumentação cortante e voltados para o incitamento, esses artigos foram lançados sobre o ambiente cultural lisboeta do início do século XX como atos públicos. Através de juízos manifestos, vaticínios e diatribes e sobretudo se ocultando sugestivamente no anúncio peremptório de um “supra-Camões” – que reapareceria na obra do escritor ao longo das duas décadas seguintes, até culminar no “Encoberto”, profeta do terceiro aviso, depois de “Bandarra” e “António Vieira”, no único poema não intitulado de *Mensagem* (1934)⁹ –, Pessoa começava a ensaiar a sua cena pública.

III. “O provincianismo português” (1928)

Em agosto de 1928, Pessoa publicou no jornal *O “Notícias” ilustrado* (série II, n.º 9, Lisboa) uma radiografia corrosiva de Portugal, na qual pretendeu identificar o “mal superior português”, isto é, o “síndrome provinciano”, que compreenderia, a seu ver, três sintomas visíveis: “o entusiasmo e admiração pelos grandes meios e pelas grandes cidades; o entusiasmo e admiração pelo progresso e pela modernidade; e, na esfera mental superior, a incapacidade de ironia” (Pessoa, 2006a: 374).

⁸ O caráter messiânico dos textos publicados n’*A águia* relaciona-se diretamente com as reflexões de Pessoa a respeito do Sebastianismo, em sua maioria inéditas em vida, recolhidas em *Sebastianismo e Quinto Império* (2011).

⁹ O poema traz a data de 10-12-1928.



Figura 4. "O provincianismo português". In O "Notícias" Ilustrado, 12 de ag. de 1928, p. 15.

Já por essa passagem, o escritor nos fornece material para compreendermos, por exemplo, as duas grandes odes finalizadas de Álvaro de Campos, geralmente lembradas por louvar a modernidade – e, se isso fossem, seriam, segundo o próprio autor, atestados de seu provincianismo –, como disfarces irônicos, ou antiodes, que, a bem da verdade, deploram aquilo que exaltam e lamentam a passagem do tempo. O “futurismo saudosista”¹⁰ da “Ode marítima”, do “Ultimatum”, mas também da “Ode Triunfal”, é, como expressão e concepção, o resultado direto da ironia pessoana. “Com uma ingenuidade que espanta”, segundo Eduardo Lourenço, “repete-se que esse primeiro Álvaro de Campos é o cantor da máquina, da electricidade e outras realidades concretas, encarnações não duvidosas do momento” (Lourenço, 2020: 275).¹¹

¹⁰ Por “futurismo saudosista”, a crítica Leyla Perrone-Moisés identificou precisamente o sentido profundo desses grandes poemas (Perrone-Moisés, 1990).

¹¹ Segundo as palavras do ensaísta: “Mais certo e justo seria escrever que é o seu *descantor*, se a palavra existisse. O carácter intensamente *negativo* em relação a toda e qualquer apropriação autêntica do moderno, significado pelo triunfo técnico, é anunciado sem *ambages* no começo mesmo da pseudo-*Ode Triunfal*” (Lourenço, 2020: 275).



A ironia talvez não encontre em nenhum outro texto do autor uma teorização tão sistemática, justamente por ser contraposta ao tema do artigo, que pode ser assim sintetizado: o provinciano é um ser incapaz de ironia. Como exemplo flagrante do provincianismo português, Pessoa cita o nome de Eça de Queirós: “É o exemplo mais flagrante porque foi o escritor português que mais se preocupou (como todos os provincianos) em ser civilizado. As suas tentativas de ironia aterram não só pelo grau de falência, senão também pela inconsciência dela” (Pessoa, 2006a: 375).

Se a ironia evidencia a mundividência de quem a produz, fazendo com que “a realidade e os valores do observador sejam destacados” (Muecke, 1995: 71), neste texto Pessoa explora a manobra irônica, que lhe serve como potencialização de um argumento, para sustentar a sua tese e, indiretamente, beneficiar-se com ela. Essa ironia tem como alvo o(s) outro(s), e não o próprio – pois o poeta não se considerava um provinciano, uma vez que teve como antídoto para esse mal a educação à inglesa, distante de Portugal. Sendo assim, é veladamente à crítica que dirige a Eça que Pessoa afirma ser a sua própria arte a de alguém “civilizado”, capaz, portanto, de captar a essência da ironia e de, conscientemente, a colocar em prática. Tratar do provincianismo é, portanto, um procedimento retórico, uma vez que, mais do que o utilizar como critério para justificar a acusação dirigida ao principal escritor da Geração de 70, é do interesse de Pessoa valorizar a própria arte a partir do contraste que ela estabelecerá com a obra vilipendiada.

A ironia é isto. Para a sua realização exige-se um domínio absoluto da expressão, produto de uma cultura intensa; e aquilo a que os ingleses chamam *detachment* — o poder de afastar-se de si mesmo, de dividir-se em dois, produto daquele “desenvolvimento da largueza de consciência”, em que, segundo o historiador alemão Lamprecht, reside a essência da civilização. Para a sua realização exige-se, em outras palavras, o não se ser provinciano (Pessoa, 2006a: 375).

Pessoa comporia, assim, e sempre ao contrário de Eça, portanto, o seletivo grupo de escritores que apresentam profundo domínio da expressão, ampla cultura e, note-se bem, largueza de consciência ou poder de se afastar de si mesmo. Ora, essa última característica nos parece nuclear para ler a sua obra como um sistema único; isso porque, ao afirmar que o escritor irônico apresenta a capacidade de se duplicar, o autor não estará legitimando uma associação mais íntima entre o emprego da ironia e o procedimento heteronímico, considerado num sentido mais amplo? A criação de escritores independentes de si não seria, seguindo essa mesma lógica, uma *heteronia*, a realização suprema de sua ironia?



Suspendamos a reflexão sobre “O provincianismo português” a partir daqui, para a retomar em poucas páginas.

IV. “O interregno – defesa e justificação da ditadura militar em Portugal” (1928)

Até os nossos dias, um panfleto intitulado “O interregno – defesa e justificação da ditadura militar em Portugal”, escrito no final de 1927 e publicado em 1928, em Lisboa, pelo Núcleo de Ação Nacional, é encarado como uma mancha na trajetória de Fernando Pessoa. Por assumirem que um escritor deve ser julgado pelo melhor de sua obra, a maior parte de seus críticos prefere desconsiderar “O interregno” a incluí-lo em seus comentários sobre o autor.

Foi, afinal, para evitar tocar o dedo numa ferida aberta em sua trajetória que Jorge Luis Borges, numa entrevista sobre Kipling, afirmou que talvez fosse conveniente que um escritor não emitisse opiniões sobre o governo, porque correria o risco de ser julgado por elas. Decerto, ao se referir às convicções políticas dos homens das letras, Borges não pensava somente no autor do célebre poema “Se” e do conto “O homem que queria ser rei”, mas em si mesmo. É sabido, a esse respeito, que o entusiasmo de muitos de seus leitores arrefeceu depois que o mais celebrado escritor argentino do século passado aceitou receber uma homenagem do ditador chileno Augusto Pinochet. Em 1976, Borges era condecorado Doutor Honoris Causa da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade do Chile e, em decorrência da honraria, dava adeus ao Prêmio Nobel de Literatura.

O argumento-base para *O interregno* consiste em considerar a Ditadura Militar como uma ideia, não exatamente de força, mas de ordem, e tomá-la sempre em abstrato, como um sistema necessário e intercalar entre a desordem pública, evidenciada pela rixa entre republicanos e monárquicos, e a retomada da ordem, abalada com o Ultimatum inglês de 1890 e suprimida com a queda da Monarquia, duas décadas depois.¹² Interessado pelo “progresso” da nação, Pessoa não fornece, no entanto, explicações concretas sobre como, efetivamente, esse processo se daria. O texto deixa transparecer a desconfiança da democracia tal como ela costuma ser defendida, o posicionamento liberal à inglesa e uma visão muito peculiar, para não dizer deformadora da ditadura, posto que a

¹² Richard Zenith revela que o argumento central do opúsculo reproduz a visão do jornal *O tempo* (1918), onde Pessoa se assumiu como sidonista. Segundo esse diário, o governo de Sidónio Pais deveria ser “uma etapa necessária, um período de transição” para o reestabelecimento da “paz” e da “ordem” (Zenith, 2006: 19).



distingue de qualquer outro sistema ditatorial existente. Apesar de sua aparência lógica, “O interregno” suscita uma série de perguntas sem respostas e exige do leitor o esforço de desconotação de seus conceitos-base, “democracia” e “ditadura”, cristalizados em nossa mentalidade por episódios históricos, em sua maioria posteriores a 1928.

“O Interregno” foi encomendado. Seria mais simples para nós que Pessoa não tivesse aceitado essa encomenda. Mas não estaríamos há um século debruçados sobre ele com tanta devoção se Pessoa tivesse nos facilitado a sua compreensão. Um aspecto muito desconsiderado, relativo à publicação desse panfleto, é a existência de duas versões suas, ambas disponíveis na *Biblioteca Particular Fernando Pessoa*. A primeira, e menos conhecida delas, é um texto sem assinatura, em cujo lugar se lê: “O núcleo de acção nacional dirige-se terminantemente à Nação”. Nessa primeira versão, o título “Interregno” não é acompanhado do subtítulo, “Defeza e justificação da Dictadura Militar em Portugal”. Dada a interferência da censura, que, segundo declara Pessoa, em carta de 14 de dezembro de 1931, a João Gaspar Simões, fez muitas “objeções” ao texto, essa versão foi proibida de circular, e, a confiar na conjectura de José Barreto, autor do estudo de fundo sobre o tema (Barreto, 2012), o exemplar do autor deve ser dos raros existentes. Uma das exigências feitas pela censura para que o opúsculo pudesse ser veiculado foi que ele trouxesse a assinatura do escritor (Pessoa, 1998: 184).

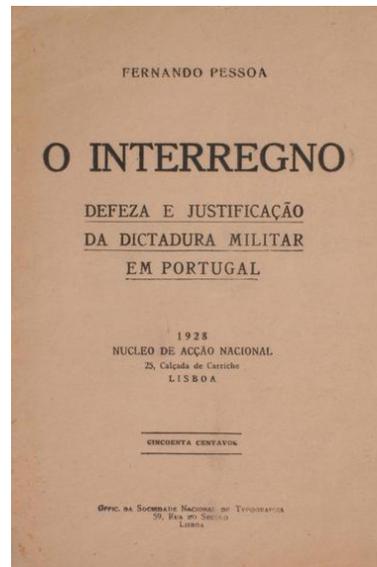
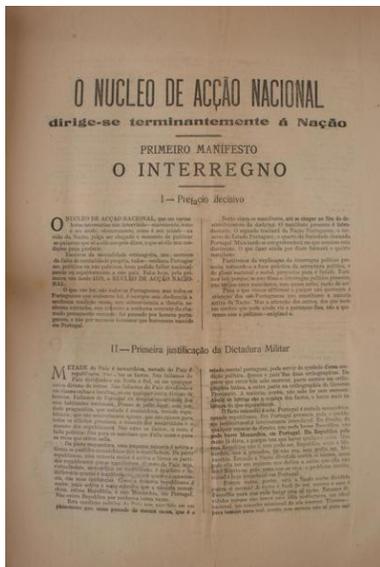


Figura 5. “O Núcleo de Ação Nacional – O Interregno”, BPPF.
 Figura 6. “O Interregno – defesa e justificação da ditadura militar em Portugal”, BPPF.



É preciso sopesar bem o sentido e o alcance desse texto à luz de suas diferenças e omissões. E aproximá-las da descoberta, no espólio do escritor, que o referido pesquisador português fez do rascunho de um parágrafo do folheto, no qual Pessoa defende, contraditoriamente, a inevitabilidade da democracia (cf. Barreto, 2012: 193). O que terá causado essa omissão? Barreto, ao comparar as duas versões existentes do folheto, destaca que só na segunda aparece a declaração textual do autor informando não pertencer ao Núcleo de Ação Nacional (idem: 178) e atenta no fato de que “*O Interregno* não visava defender os actos particulares da Ditadura Militar, sobre os quais não se pronunciava” (idem: 183).¹³

Só décadas depois da publicação do referido folheto direitista se tornaram públicas as dezenas de páginas, entre prosa e poesia, de teor antissalazarista escritas pelo mesmo autor.¹⁴ Se, de fato, no momento de escrita de “O interregno”, Salazar despertava certa empatia em Pessoa, é também verdade que se torna, à medida que se revela autoritário em suas medidas sociais e, sobretudo, restritivo com relação à liberdade artística, alvo constante da chacota e do ataque do poeta. Pessoa já havia investido contra a ditadura de Pimenta de Castro, quando, entre outras referências jocosas ao novo ditador, dispara (em poema datado de 20-03-1935): “Este senhor Salazar / É feito de sal e azar. / Se um dia chove, / A água dissolve / O sal, / E sob o céu / Fica só o azar, é natural. / Oh, c’os diabos! / Parece que já choveu...” (Pessoa, 2008: 21).

A suposta defesa da ditadura militar em Portugal apresenta um caráter acentuadamente polemista. O livreto de Pessoa se vale do seguinte aviso inicial: “Escrevemos estas páginas num tom, num estilo e numa forma propositadamente antipopulares, para que o opúsculo, por si mesmo, eleja quem o entenda” (Pessoa, 2006a: 354). Ao declarar que o seu gesto reclamava o leitor capaz de o compreender, e que ele foi escrito de forma deliberadamente provocativa, Pessoa não estaria

¹³ Em outro estudo, Barreto assim descreve a situação política portuguesa no período de publicação do folheto: “Repita-se que não havia um ‘regime português’ quando, em 1927-1928, Pessoa escreveu e publicou *O Interregno*, obra geralmente apontada quando se pretende demonstrar que o autor defendia um regime autoritário. Não havia um regime, mas apenas uma ditadura que não se sabia exactamente para onde ia, nem os seus próprios dirigentes o sabiam. As várias facções da Ditadura Militar, que não paravam de medir forças entre si, só concordavam num ponto: o país não podia voltar à velha República, onde o poder fora monopolizado pelo Partido Democrático e em que nunca emergira uma consistente alternativa de governo a esse partido” (Barreto, 2013: 114-115).

¹⁴ A aversão de Pessoa ao salazarismo está bem compilada em *Contra Salazar* (2008), por António Apolinário Lourenço. Posteriormente, José Barreto editou *Fernando Pessoa – sobre o fascismo, a ditadura militar e Salazar* (2015), reforçando, com muitos inéditos, o posicionamento crítico de Pessoa com relação ao Estado Novo e a Salazar.



sugerindo, a esse mesmo leitor, que ele não fosse estritamente literal em sua interpretação do que lia? Aquele que redige “O interregno” é uma *persona* literária extravagante.

Imediatamente antes da sua conclusão, lê-se: “Nem há hoje quem, no nosso país, ou em outro, tenha alma e mente, ainda que combinando-se, para compor um opúsculo como este. Disto nos orgulhamos” (Pessoa, 2006a: 373). O caráter autopromocional dessa passagem é exemplar, apesar do que Pessoa afirmará a Gaspar Simões a esse respeito.¹⁵ Pessoa parecia dizer, com isso, que a sua intenção era realmente a de provocar os leitores, que era preciso grande despreendimento para a referida criação e, ainda, que para um bom entendedor meia palavra bastaria.

E, então, a derradeira frase: “É este o Primeiro Sinal, vindo, como foi prometido, na Hora que se prometera” (Pessoa, 2006a: 373). Esse novo sebastianismo, ligado ao esoterismo rosacruziano e justificado pela matemática mística de Pessoa, é afim ao das obras-primas que ocupam as pontas do cordame dessa grande nau de sonho em que se constitui a sua obra. No início, *O marinheiro*: “Ah, é agora..., é agora...” (Pessoa, 2010: 73). No final, *Mensagem*: “Ó Portugal, hoje és nevoeiro... / É a hora!” (Pessoa, 2007: 118). Entre ambas, são inúmeros os momentos em que essa expressão reaparece, dos quais é exemplar o poema *À memória do presidente-rei Sidónio Pais*, publicado pelo mesmo Núcleo de Ação Nacional, onde se lê: “Flor alta do paul da grei, / Antemanhã da Redenção, / Nele uma hora encarnou el-rei / Dom Sebastião”. Ou ainda: “E amanhã, quando houver a Hora, / Sendo Deus pago, Deus dirá / Nova palavra redentora” (Pessoa, 2009: 65-66).

Ao reparar na coincidência existente com *Mensagem*, Barreto sintetiza: “Observe-se como Pessoa funde em “O Interregno” o discurso racional e a argumentação sociológico-política com o discurso visionário e a linguagem profética do sebastianismo” (Barreto, 2012: 181). “O Interregno” é um texto que se integra no messianismo irônico de Pessoa, muito próximo no tom e na argumentação à sequência “A nova poesia portuguesa”, veiculada em 1912 por *A águia*.¹⁶

¹⁵ Barreto (2012: 185) também cita o trecho, acompanhado, na sequência, da carta-resposta de Pessoa a João Gaspar Simões, na qual o escritor se defende da acusação de narcisismo, baseada nessa mesma passagem.

¹⁶ Em sequência a Joel Serrão, Barreto assinala, ainda, uma coincidência que pretendíamos explorar, não tivesse o pesquisador sublinhado suficientemente os subtítulos “Primeiro aviso” e “Segundo aviso”. O primeiro, que abre, e o segundo, que fecha o opúsculo, também estão presentes em *Mensagem*, “II – Os Avisos”, relativo à parte final, intitulada “O Encoberto”, sendo o primeiro destinado a Bandarra, o segundo a António Vieira e o terceiro encoberto pelo anonimato, mas altamente sugestivo, já pelo *incipit* que traz: “Screvo meu livro à beira-mágoa” (Barreto, 2012: 180).



Qual a posição política de Fernando Pessoa, afinal? Esse tipo de pergunta baseia-se num pressuposto comum – o de que os cidadãos devem ter uma opinião política formada, assim como uma crença religiosa. Pessoa deu respostas a essas perguntas, e então se contradisse sem nenhum escrúpulo, legando a nós a difícil tarefa de fazer escolhas. Não seria preciso, afinal. A dimensão irônica de seu caráter não lhe permitia, justamente, ter uma convicção formada. Ao invés disso, Pessoa assumia e abandonava quantas concepções lhe fossem convenientes. *O interregno*, lido à luz dessas considerações, não parece ser outra coisa senão mais uma de suas charadas:

Eu não tenho rancores nem ódios. Esses sentimentos pertencem àqueles que têm uma opinião, ou uma profissão ou um objetivo na vida. Eu não tenho nada dessas coisas. Tenho na vida o interesse de um decifrador de charadas.

Mas eu não tenho princípios. Hoje defendo uma coisa, amanhã outra. Mas não creio no que defendo hoje, nem amanhã terei fé no que defenderei. Brincar com as ideias e com os sentimentos pareceu-me sempre o destino supremamente belo. Tento realizá-lo quanto posso (Pessoa, 1966: 64).

Mas, agora, com essa espécie de modalidade política de suas “Ficções do Interlúdio” (Interregno = Interlúdio), Pessoa brincava com fogo. Se retomarmos, a essa altura, o texto de que tratámos há pouco, “O provincianismo português”, publicado, note-se bem, no mesmo ano de “O interregno”, encontraremos ali uma passagem que parece fornecer uma estimulante chave de leitura para esse panfleto antipopular. Naquele artigo, Pessoa menciona o nome do escritor irlandês Jonathan Swift, por muitos considerado o grande mestre da sátira. Alguns dos mais importantes panfletos de Swift, ao denunciar corrosivamente a situação da Irlanda em comparação com a da sua irmã Inglaterra, pelo tom adotado e pela forma como se estrutura a argumentação, apresentam muitas semelhanças com outros textos teóricos de Pessoa, sendo um exemplo entre tantos o artigo que denuncia o provincianismo português. Quando menciona o sátiro irlandês, Pessoa explicita aquele que foi, sem dúvida, seu panfleto mais polêmico, intitulado “Uma modesta proposta”. O próprio escritor português o resume:

Assim, o maior de todos os ironistas, Swift, redigiu, durante uma das fomes na Irlanda, e como sátira brutal à Inglaterra, um breve escrito propondo uma solução para essa fome. Propõe que os irlandeses comam os próprios filhos. Examina com grande seriedade o problema, e expõe com clareza e ciência a utilidade das crianças de menos de sete anos como bom alimento. Nenhuma palavra nessas páginas assombrosas quebra a absoluta gravidade da exposição; ninguém poderia concluir, do texto, que a proposta não fosse feita com absoluta seriedade, se não fosse a circunstância, exterior ao texto, de que uma proposta dessas não poderia ser feita a sério (Pessoa, 2006a: 375).



Por que retomar essa passagem de outro texto em nossa leitura de “O interregno”? Ora, se a essência da ironia consiste, não em contar piadas, mas em “dizer uma coisa para dizer o contrário”, ou, ainda nas palavras de Pessoa no mesmo artigo, “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, 2006a: 375), Pessoa não terá adotado n’“O interregno” o mesmo procedimento colocado em prática pelo escritor que julgou ser, naquele mesmo ano, o maior ironista de todos os tempos?

Com relação a *O interregno* se poderia afirmar exatamente o mesmo que Pessoa afirmara sobre a proposta de Swift: “uma proposta dessas não poderia ser feita a sério”. Se Swift levou um século para ser revisto e compreendido,¹⁷ o provincianismo tão acidamente diagnosticado por Pessoa revelou as limitações do leitor português, ou da parte dele que preferiu interpretar literalmente o seu panfleto. Tanto que, em março de 1935, diante da incompreensão geral dos leitores do opúsculo, Pessoa parece se dar por vencido. O escritor redige uma “Nota Autobiográfica”, na qual afirma: “O folheto ‘O Interregno’, publicado em 1928 e constituído por uma defesa da Ditadura Militar em Portugal, deve ser considerado como não existente. Há que rever tudo isso e talvez que repudiar muito” (Pessoa, 2006b: 204). O “talvez”, que indica a possibilidade, mas não a certeza, de que se devesse realmente repudiar seu texto, não deixa de sugerir que talvez fosse o caso de o reconsiderar sob uma perspectiva menos literal. Nessa mesma nota, o escritor declara, ao se referir à sua posição política: “Conservador do estilo inglês, isto é, liberal dentro do conservantismo, e absolutamente anti-reacionário” (Pessoa, 2006b: 205). Toda a resignação, em Pessoa, é resignação irônica.

V. *O pó que a terra espreita*

Embora Pessoa evitasse as manifestações coletivas, e a vida social não exercesse sobre si o magnetismo que atrai o homem comum, ele encenou, reservada e cuidadosamente, o papel de homem público, textualmente engajado e virtualmente ativo em seu tempo. É na prosa voltada à incitação pública, sancionada pelo escritor e circulante em veículos de imprensa, que encontramos o

¹⁷ Nossas leituras de Swift concentram-se nos seguintes volumes: Swift (1973 e 1999).



seu principal gerador de polêmicas. A mestria na arte da escrita, de que fala Sena (no início deste estudo), está diretamente relacionada com a capacidade de sugestão. Para a compreender, é de suma importância levar em conta a atitude que guia esses textos, isto é, o grau de encenação com que foram concebidos.

Ao abordar a prosa teórica de Pessoa, Georg Rudolf Lind e, na sequência dele, uma linhagem de grandes pesquisadores a encaram, muito legítima e necessariamente, como documentos. O que procurámos fazer aqui foi sublinhar outro aspecto seu que não pode ser negligenciado – esses textos são também monumentos. A formulação ideológica de Pessoa é obra de ficção, não menos elaborada do que os seus poemas. E, assim como ocorre com algumas de suas cartas,¹⁸ ela se manifesta sob o disfarce do testemunho.

Parte dessa produção de alcance político e social resultou em composições trabalhosas, elaboradas segundo um esquematismo lógico e exclusivamente teórico que apagou a força e a agilidade expressiva características do estilo literário de seu autor. Muitas delas são peças retóricas de difícil leitura, que nos fornecem, em contrapartida, a efigie do incitador intelectual – de um incendiário autêntico e quase sempre “do contra”.

Esta sua peculiaridade constitui um traço de seu individualismo. A autonomia do pensamento, mais do que a sua viabilidade prática ou a sua coerência com um princípio, é um atributo desse indivíduo “teiviano” – do fidalgo ou aristocrata que Pessoa sempre foi em pensamento, e a respeito do qual muitas vezes procurou classificar e definir:

O aristocrata é o indivíduo que sente a necessidade de agir diferentemente dos outros. Ao passo que o burguês deseja agir conforme à regra geral, o aristocrata pretende o contrário. Ele é o que age *por si*. Ele é ele, não é *os outros*, como dizia Oscar Wilde da maioria da gente (Pessoa, 2006b: 372).

O conjunto desses textos, dos quais abordámos apenas uma pequena amostra, revelam um escritor que muda de opinião e produz contradições com uma liberdade desnorteadora. O que lhe interessa é o jogo das grandes ideias, o raciocínio como finalidade, sem correspondente direto na realidade. Que resultado na vida social poderia ter, por exemplo, a formalização teórica de um

¹⁸ Entre as quais a que trata da “gênese dos heterônimos”, a Adolfo Casais Monteiro (de 13 de jan. de 1935), constitui uma peça de maior ressonância. A esse respeito, conferir as análises de Gagliardi e Neiva (2013) e Penteadó (2012 e 2014), essas três em interlocução com a disciplina monográfica sobre Fernando Pessoa, que ministro na Universidade de São Paulo, e o estudo de Uribe (2016), a respeito da recepção dessa carta junto à fortuna crítica.

Quinto Império? “O mito é o nada que é tudo. (...) / Embaixo, a vida, metade / De nada, morre” (Pessoa, 2007: 47). É verdade que Pessoa não apenas refletiu, como também o fez sistematicamente, sobre a realidade de seu país. Mas o fez com o olhar de um visionário. A seu ver, a história narra apenas a decadência material de Portugal, ao passo que são justamente os estertores de sua existência milenar que prepararam a nação para um renascimento espiritual.

Esse interesse alheado pela realidade, tão à maneira de Fernando Pessoa, ao mesmo tempo atento e indiferente, coloca em xeque o próprio estatuto do real, pelo filtro místico que converte o tempo presente em potencialidade, prenúncio, antemã de um império de sonho. “O mais é carne, cujo pó / A terra espreita” (Pessoa, 2007: 53).

Referências

- BARRETO, José (2012) “A publicação de *O Interregno* no contexto político de 1927-1928”, *Pessoa plural*, 2. Disponível em https://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/Issue2/PDF/I2A06.pdf (consultado em outubro de 2021).
- _____. (2013) “O fascismo e o salazarismo vistos por Fernando Pessoa”, *Estudos italianos em Portugal*, 8. Imprensa da Universidade de Coimbra.
- LIND, Georg Rudolf (1970) *Teoria poética de Fernando Pessoa*. Porto, Editorial Inova.
- LOURENÇO, Eduardo (2020) *Obras completas de Eduardo Lourenço IX – Pessoa revisitado / Crítica pessoana I (1949-1982)*, coord., intro. e notas de Pedro Sepúlveda. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- MONTEIRO, Maria da Encarnação (1956) *Incidências inglesas na poesia de Fernando Pessoa*. Coimbra, Coimbra Editora.
- MUECKE, D. C. (1995) *A ironia e o irônico*. São Paulo, Editora Perspectiva.
- NEIVA, Alex (2014) “Fernando Pessoa: leitor de Carlyle”, *Desassossego*, 12. USP, 33-45. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/84503> (consultado em outubro de 2021).
- _____. & GAGLIARDI, Caio (2013) “A exaltação do gênio: a construção do *ethos* em Fernando Pessoa”, *Literatura e Sociedade* (DTLLC – USP), 16-2, 30-43, (2011-2).
- PENTEADO, Flávio Rodrigo (2014) “O efeito de verdade do Dia Triunfal”, *Estranhar Pessoa*, 1, 71-82. Disponível em <http://estranharpessoa.com/nmero-1> (consultado em outubro de 2021).



- _____ (2012) “Jogo de cena: Fernando Pessoa e a gênese dos heterônimos”, *Desassossego*, 7, 61-72. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/47617> (consultado em outubro de 2021).
- PERRONE-MOISÉS, Leyla (1990) “O Futurismo saudosista de Fernando Pessoa”, *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos* (Seção Brasileira), II vol. Porto, Fundação Eng. António de Almeida, pp. 17-28.
- _____ (2013) “The Poet as Hero: Pessoa and Carlyle”, in Mariana Gray de Castro (org.), *Fernando Pessoa's modernity without frontiers*. Woodbridge, Boydell & Brewer, v. 1, 53-62.
- PESSOA, Fernando (1966) *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa, Ática.
- _____ (1998) *Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da presença*, ed. Enrico Martines. Lisboa, INCM.
- _____ (1999a) *Correspondência: 1923-1935*, org. Manuela Parreira da Silva. Lisboa, Assírio & Alvim.
- _____ (1999b) *Fernando Pessoa – poeta-tradutor de poetas*, ed. Arnaldo Saraiva. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- _____ (2006a) *Prosa publicada em vida*, ed. Richard Zenith. Lisboa, Assírio & Alvim.
- _____ (2006b) *Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal*, ed. Richard Zenith. São Paulo, A Girafa.
- _____ (2007) *Mensagem*, org., intro. e notas de Caio Gagliardi. São Paulo, Hedra.
- _____ (2008) *Contra Salazar*, org. e pref. de António Apolinário Lourenço. Coimbra, Ângelus Novus.
- _____ (2009) *Ficções de interlúdio 1914-1935*, org. Fernando Cabral Martins. São Paulo, Companhia das Letras.
- _____ (2010) *Teatro do êxtase*, org. e intro. de Caio Gagliardi. São Paulo, Hedra.
- _____ (2011) *Sebastianismo e Quinto Império*, ed., intro. e notas de Jorge Uribe & Pedro Sepúlveda. Lisboa, Ática.
- _____ (2015) *Sobre o fascismo, a ditadura militar e Salazar*, ed. José Barreto. Lisboa, Tinta-da-China.
- _____ (2017) “Heróstrato ou o futuro da celebridade”, in *Prosa íntima e de autoconhecimento*, ed. Richard Zenith, trad. de Manuela Rocha, 2ª. ed.. Lisboa, Assírio & Alvim, 337-406.
- SENA, Jorge de (2000) *Fernando Pessoa & Cia. heterónima* (estudos coligidos 1940-1978). Lisboa, Edições 70.
- SEVERINO, Alexandrino E. (1983) *Fernando Pessoa na África do Sul*. Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- SILVEIRA, Pedro da (set-dez de 1988) “Fernando Pessoa: a sua estreia aos 14 anos e outras poesias de 1902 a 1905”, *Revista da Biblioteca Nacional*, 3, 97-105.

SIMÕES, João Gaspar (1950) *Vida e obra de Fernando Pessoa: história duma geração*, II Vols.. Lisboa, Livraria Bertrand.

SWIFT, Jonathan (1973) *The Writings of Jonathan Swift*, ed. R. A. Greenberg & W. B. Piper. NI / Londres, Norton Critical Ed.

_____ (1999) *Panfletos satíricos*, trad. e intro. de Leonardo Fróes. Rio de Janeiro, Topbooks.

URIBE, Jorge (2016) “Autoria, evolução e sentido: apontamentos para uma releitura da ‘Carta sobre a génese dos heterónimos’”, *Estranhar Pessoa*, 3, 23-44. Disponível em <http://estranharpessoa.com/nmero-3> (consultado em outubro de 2021).

ZENITH, Richard (2006a) “Prefácio”, in *Prosa publicada em vida*, ed. Richard Zenith. Lisboa, Assírio & Alvim.

Documentos Eletrônicos

Edição Digital de Fernando Pessoa. Projetos e Publicações, ed. Pedro Sepúlveda, Ulrike Henny-Krahmer e Jorge Uribe. Lisboa e Colónia: IELT, Universidade Nova de Lisboa e CCEH, Universidade de Colónia 2017ff. Disponível em <http://www.pessoadigital.pt> (consultado em outubro de 2021). DOI: 10.18716/cceh/pessoa.

Figura 1.

http://www.pessoadigital.pt/pub/Pessoa_O_Provincianismo_Portugues/diplomatic-transcription

Figura 2.

http://www.pessoadigital.pt/pub/Pessoa_Reincidindo/diplomatic-transcription

Figura 3.

http://www.pessoadigital.pt/pub/Pessoa_A_Nova_Poesia_Portugueza_No_Seu_Aspecto_Psychologico/diplomatic-transcription

Figura 4

http://www.pessoadigital.pt/pub/Pessoa_O_Provincianismo_Portugues/diplomatic-transcription

Biblioteca Particular Fernando Pessoa – Casa Fernando Pessoa

Figura 5.

<http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/3-90LMR>

Figura 6.

<http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/3-86>



Caio Gagliardi é Professor Associado de Literatura Portuguesa na USP, onde coordena o grupo de pesquisa Estudos Pessoaanos (<https://estudospessoanos.fflch.usp.br/>), e compõe a Equipa do Projeto *Estranhar Pessoa* (UNL). É autor de *O renascimento do autor: autoria, heteronímia e fake memoirs* (2019) e organizador do volume de ensaios críticos *Fernando Pessoa & Cia. não heterônima* (2019), entre outros trabalhos.



From storms we learn

Joana Matos Frias

Universidade de Lisboa

Resumo

Em vida, Fernando Pessoa teve alguns projectos de notável longevidade: um deles, com evidências editoriais marcantes, viria a resultar no *Livro do Desassossego*; o outro, de história menos pública mas não menos decisiva, o da tradução de certas obras de Shakespeare. É a eventual relação entre esses dois trabalhos tão persistentes que este ensaio procura estabelecer.

Palavras-chave: Bernardo Soares; *Livro do Desassossego*; Fernando Pessoa; Shakespeare; *Stimmung*.

Abstract

During his lifetime, Fernando Pessoa had some projects of remarkable longevity: one of them, with striking editorial evidence, would result in the *Book of Disquiet*, the other, of a less public but no less decisive destiny, that of the translation of some of Shakespeare's major works. This essay seeks to establish the possible relationship between these two persistent plans.

Keywords: Bernardo Soares; *Book of Disquiet*; Fernando Pessoa; Shakespeare; *Stimmung*.

*A painter told me that nobody could draw a tree
without in some sort becoming a tree*

Emerson

*Escrever para publicar é produzir;
mas podemos publicar ruínas.
É um modo muito sofisticado de as contemplar.*

Abel Barros Baptista

Um dos motivos pelos quais parecerá razoavelmente acertado pensarmos no *Livro do Desassossego* menos como “livro” do que como uma espécie de *bíblia* autoral pessoana – isto é, enquanto acumulação (num sentido tão material quanto retórico) de livros guardados por Bernardo Soares, acompanhando *pari passu* a formação da obra e da heteronímia – resulta de forma directa do conhecimento da vida editorial de vários dos textos que viriam a integrar a colectânea publicada postumamente em diversos volumes e versões. Tal conhecimento traça uma linha muito nítida entre os excertos vindos a lume em 1913 nas páginas d’*A Águia* sob o título “Na floresta do alheamento”, os trechos publicados nas páginas d’*A Revista da Solução Editora* em 1929, as peças divulgadas pela *presença* em 1930-31, a divulgação numa separata, em 1932, de um conjunto de textos antes coligidos na revista *Descobrimento*, e, ainda nesse ano de 32, a reprodução de “Disse Amiel...” e “Na perfeição nítida”, respectivamente nos periódicos *Revolução* e *A Revista* (cf. Uribe, 2020: *passim*; Sepúlveda, 2013a: *passim*).¹ Em vida, Pessoa terá tido apenas um outro projecto com um arco temporal de equiparável amplitude e longevidade, que, apesar de não ter visto efectiva consumação editorial, foi sem dúvida uma presença assídua e proeminente nos seus propósitos, para não dizer obsessiva: refiro-me à tradução de Shakespeare, e não de um qualquer Shakespeare, mas muito em particular do Shakespeare criador de *The Tempest*, que poderá ter ocupado Pessoa, ainda que com ritmo intermitente, pelo menos entre 1908 e o início da década de 30.² Haverá algum ponto em que estas

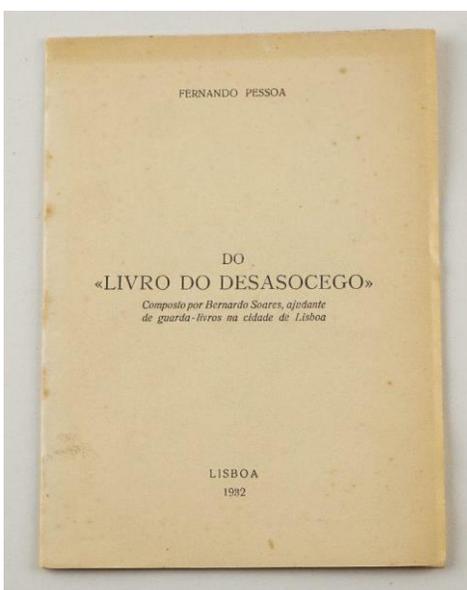
¹ As publicações originais encontram-se todas reproduzidas e disponíveis para consulta no *site* <http://www.pessoadigital.pt/pt/index.html>. As citações do *Livro do Desassossego* serão feitas a partir da edição de Richard Zenith (cf. Referências).

² A conclusão, resultante da análise de vários indícios textuais, é avançada por Teresa Filipe (2018: 140): “a edição de 1908 [de *The Tempest*] foi usada por Fernando Pessoa como exemplar de trabalho durante um largo período de tempo, provavelmente desde a data da sua edição até 1930, data que em carta a João Gaspar Simões indica que as traduções de Shakespeare ainda não estavam concluídas. As diferentes campanhas de escrita sugerem que o trabalho terá sido



duas vidas paralelas e à partida divergentes se intersectam com alguma fecundidade? Eis a indagação que preside às linhas que se seguem.

A leitura dos excertos do *Livro* publicados por decisão de Pessoa tem naturalmente um efeito sinédóquico em relação ao edifício que agora conhecemos em várias edições, e a esse nível a peça de maior interesse e importância será sem dúvida alguma a separata de 1932,³ uma vez que com ela se inaugura o conceito de *Livro* naquela que é a única reunião material autónoma conhecida de trechos do *Desassossego* feita em vida do autor – uma separata que seria assim, digamos, o proto-*Livro*.⁴



Reprodução da capa da separata da *Descobrimto* a partir do anúncio da venda de um dos seus 50 exemplares.

O gesto reveste-se de curiosidade maior por ter tido lugar nos anos 30, altura em que o ajudante de guarda-livros anunciado no rosto da separata como seu autor já teria composto uma

interrompido e retomado diversas vezes, provavelmente em articulação com as diferentes tentativas de publicação: *Ibis*, *Olisipo*, *Lusitania* e *presença*".

³ A existência da separata foi inicialmente divulgada por Jerónimo Pizarro e Teresa Filipe (2020: 247) e depois confirmada por Jorge Uribe no artigo em que apresenta a utilíssima lista actualizada de publicações em vida de Fernando Pessoa (2020: 20-21).

⁴ Conforme foi aliás anunciado por altura da venda recente de um dos 50 exemplares da separata, a propósito da qual se sublinhava tratar-se da “primeira edição autónoma de fragmentos do *Livro do Desassossego* publicada ainda em vida do autor da obra”, sendo por conseguinte uma “espécie bibliográfica de altíssimo valor e historicamente muito relevante” (cf. <https://www.bestnetleiloes.com/pt/leiloes/livros-170/dicionario-de-iconografia-portuguesa>).

grande parte dos trechos destinados ao *Livro*, sobre os quais exerceu portanto para a *Descobrimto* uma selecção não muito diferente daquela que por esses mesmos tempos tornaria famoso um outro tipo de guarda, o guarda-florestal francês cuja biblioteca se foi constituindo à base de tesoura, de acordo com um muito particular princípio antológico e depurador que suscitaria a reacção pouco agradada de Céline em 1933, por ter visto o seu tão extenso *Voyage au Bout de la Nuit* assim reduzido a menos de dez páginas.⁵ Em certa medida, também Bernardo Soares é este tipo de leitor, conforme assume num dos textos inicialmente publicados na *Descobrimto* – porventura o mais famoso deles, se não de todo o *Livro*, graças à famigerada formulação “minha pátria é a língua portuguesa” –, ao discriminar, numa sucessão anafórica de ímpeto antológico, “tal página de Fialho, tal página de Chateaubriand”, “tal página, até, de Vieira” e, em geral, as “páginas de prosa” que o haviam “feito chorar” desde a “selecta” dos tempos de criança (Soares, 1998: 254).

Ora, num plano distinto mas relacionável com este, a indignação de Céline é a outra face da dignidade criadora de Bernardo Soares, cuja ciência auto-antológica deriva da lúcida e por vezes infeliz consciência de que em muitas das suas próprias páginas poderá ter dito “sempre a mesma coisa”, conforme registara já numa passagem datada de 1930, em que, no entanto, prosseguia, com convicção, a escrita, anunciando: “E amanhã tornarei a escrever, na sequência do meu livro estúpido, as impressões diárias do meu desconhecimento com frio” (*idem*: 390-391). O que aqui Soares enuncia é, em rigor, o gesto autoral da “selecta”, quer dizer, a distância que separa a necessidade íntima da escrita da decisão editorial de publicar os resultados dessa escrita,⁶ e o facto de neste mesmo trecho

⁵ No texto, originalmente intitulado “Qu’on s’explique...” e posteriormente difundido como posfácio a *Voyage au Bout de la Nuit*, é reproduzido o surpreendente depoimento do guarda-florestal: “Il y a (dans ma bibliothèque) des livres de toutes sortes; mais, si vous alliez les ouvrir, vous seriez bien étonnés. Ils sont tous incomplets; quelques uns ne contiennent plus dans leur reliure que deux ou trois feuillets. Je suis d’avis qu’il faut faire commodément ce qu’on fait tous les jours; alors, je lis avec des ciseaux, excusez-moi, et je coupe tout ce qui me déplaît. J’ai ainsi des lectures qui ne m’offensent jamais. *Des Loups*, j’ai gardé dix pages; un peu moins du *Voyage au bout de la nuit*. De Corneille, j’ai gardé tout *Polyeucte* et une partie du *Cid*. Dans mon Racine, je n’ai presque rien supprimé. De Baudelaire, j’ai gardé deux cents vers et de Hugo un peu moins. De La Bruyère, le chapitre du Cœur; de Saint-Evremond, la conversation du père Canaye avec le maréchal d’Hocquincourt. De Mme de Sévigné, les lettres sur le procès de Fouquet; de Proust, le dîner chez la duchesse de Guermantes; le matin de Paris dans *La prisonnière*” (Céline, 2014: 52 ss.)

⁶ Numa carta de 1929 a Gaspar Simões, Pessoa fizera uso do curioso conceito de “biblioteca virtual” para dar conta deste intervalo: “Sobre poemas inéditos, *tenho aproximadamente uma biblioteca virtual*; mas só de aqui a dois meses – conto nesse intervalo ter percorrido com alguma atenção tudo isso – lhe poderei dizer se há por ali valia que valha, e, ainda assim, no falso critério do crítico de si mesmo” (Pessoa, 1957: 35). E o seu cuidado editorial é formulado mais tarde, ainda em carta ao mesmo Gaspar Simões, quando lhe transmite que tem de “passar a limpo vários trechos do ajudante de guarda-livros



ele fazer uso de um conceito como o de “monotonia” para qualificar aquilo que entende ser a mesmice das suas páginas (“delas me sobe, como um cheiro de coisa conhecida, uma impressão deserta de monotonia”) é decisivo para o entendimento do tipo de compilação que levará a cabo quando resolve publicar algumas delas, fiel ao princípio segundo o qual a sua vaidade serão apenas “algumas páginas, uns trechos, certas dúvidas” (*idem*: 97; destaques meus). Com efeito, um breve exercício parafrástico mostrará em poucas palavras que o conjunto publicado na *Descobrimto* e na respectiva separata é tudo menos monótono, desempenhando uma função substancialmente exemplar ou exemplificativa, uma vez que nele se reúnem, em cerca de dez páginas, uma peça sobre prosa e verso (“Prefiro a prosa ao verso”), uma peça meteorológica com notações atmosféricas (“Nuvens...”), uma peça sobre palavras (“Gosto de dizer”), uma peça paisagística (“Sim, é o poente”) e uma peça de meditação moral e metafísica (“Assim como, quer o saibamos quer não”).⁷

Ou seja, o que de facto acontece é que em 1931-32 Pessoa edita a sùmula do *Livro*, o seu sumário, actuando por conseguinte de acordo com um critério que parece situar-se nos antípodas do princípio cumulativo que rege o *Livro* tal como o conhecemos na actualidade, depois de ter sido publicado nas sucessivas edições em volume desde os anos 80 do século XX. Ao contrário da *accumulatio* de vigor sinatroísta que preside à composição de todas essas edições (à sua *inventio*, digamos) e que tem decerto a sua concretização mais expressiva na edição digital, no Arquivo LdoD (<https://ldod.uc.pt/>), dos inúmeros textos que as integram, o que encontramos pela mão do editor Pessoa é uma espécie de *plaque* regida pelo gesto oposto, o exercício inevitavelmente anacrónico de uma anacefalose, pois por ele se recapitula aquilo que só viria a ser enunciado em termos materiais *a posteriori*: a separata apresentando-se como epifenómeno de um fenómeno – de um livro – por vir, ou como um tentador movimento do foro da catacosmese.⁸ Será assim porventura legítimo

para a revista *Descobrimto*” e que o “trecho do guarda-livros” que enviará para publicação na *presença* será “de índole diferente” dos que escolhera para a outra revista (*idem*: 67).

⁷ A colaboração na *Descobrimto* seria motivo de um ciúme quase infantil por parte de Gaspar Simões, a que Pessoa terá de reagir, numa carta datada de 11 de Dezembro de 1931, que viria a ser publicada na *presença* em 1936, nos seguintes termos: “E porquê zangar-se comigo por ter dado ao *Descobrimto* colaboração extensa? Estou pronto a dá-la de igual extensão à *Presença*. Em um e outro caso considero, porém, a índole da publicação. Não julgo justo enviar-lhe colaboração que vá absorver-lhe três páginas, sobretudo devendo a *Presença* entregar o melhor e maior do seu espaço aos poetas e prosadores mais jovens, intercalando apenas os da minha idade por amizade para conosco, aplauso nosso para convosco e enchimento de intervalos” (Pessoa, 1957: 71; cf. *presença*, 48, Julho de 1936).

⁸ Com motivações que a problematização da posteridade em *Heróstrato* não deixa de esclarecer, em passagens como esta: “In a hundred years from now it will be impossible to issue a complete edition of Byron, or of Shelley or of Goethe the



reconhecemos nessa publicação um acto de valor performativo, assunção que se reforça com consistência se perante cada um dos excertos que formam a colectânea aplicarmos o modo de ler proposto por António M. Feijó, segundo o qual haveria em todas as peças do *Livro* e seus tópicos aparentemente distintos tão-só o singelo “propósito de construir o tópico central do livro como, simplesmente, a Literatura enquanto tal”, colocando assim Bernardo Soares “serialmente em acto, em cada fragmento, o nascimento da literatura” (Feijó, 2015: 149). Ainda assim, não deixa de ser evidente que observar este gesto em textos consagrados às virtudes da prosa e da linguagem verbal em regime literário, ou até aos cuidados morais e às pretensões metafísicas do suposto enunciador deles, é bastante mais imediato do que naquilo que respeita a momentos de preponderância meteorológica ou paisagística, como acontece no âmbito do conjunto nos casos específicos de “Nuvens...” e “Sim, é o poente” – razão pela qual estes fragmentos em particular solicitam um cuidado redobrado, que poderá dirigir-nos ainda no sentido de acolher esta tendenciosa antologia enquanto concentração (como se diz de um sumo ou de um detergente que são concentrados), através de cada um dos trechos escolhidos, dos vários nascimentos da própria obra pessoana. Admitindo esta hipótese, “Nuvens...” apresentar-se-ia de facto como uma peça de valor quase programático, valor esse que se afere com relativa facilidade a partir de um único dos parágrafos do texto:

Nuvens... São como eu, uma passagem desfeita entre o céu e a terra, ao sabor de um impulso invisível, tropejando ou não tropejando, alegrando brancas ou escureando negras, ficções do intervalo e do descaminho, longe do ruído da terra e sem ter o silêncio do céu (Soares, 1998: 211).

O *punctum* da passagem é naturalmente o sentido no qual se constrói o movimento analógico: “Nuvens... São como eu (...)”, ao invés do muito mais expectável “Eu... Sou como as nuvens”. O processo não é, contudo, surpreendente para o leitor contemporâneo de Bernardo Soares, já conhecedor de tantas outras passagens do *Livro* e, portanto, habituado a que os trânsitos entre poeta e Natureza, apesar de dialogantes com as mais fortes expressões do alto romantismo de língua

poet or Hugo. Even modern selections from them will be further pared down by the stress and storm (?) of time: the hundred pages, in which we now know Wordsworth (to any purpose), will become fifty; the fifty, in which we know Coleridge, will perhaps be no more than ten. Every nation will have its great fundamental books and one or two anthologies of the rest. Competition among the dead is more terrible than competition among the living; the dead are more” (Pessoa, 1994: 204).



inglesa (cf. Feijó, 2015: 144⁹), não se façam sempre de acordo com uma certa previsibilidade mundividente alicerçada em relações de interiorização/exteriorização – essa que de certa forma preside ao essencial da poesia de Alexander Search, por exemplo, e de que não por acaso se encontra notória tematização nas páginas do *Livro* publicadas em 1913 sob o título “Na floresta do alheamento”¹⁰ –, mas sejam antes submetidos a um movimento oscilatório muito singular, pelo qual a força daquele “intervalo” (palavra e conceito recorrentes no discurso do desassossego, nomeadamente logo em “Sim, é o poente”¹¹) é ela própria formadora, configuradora, como de resto Mário de Sá-Carneiro, o grande intuitivo, já antecipara, não sem dificuldade, logo em 1913:

(...) Em primeiro lugar quero-lhe falar das suas poesias. Elas são admiráveis, já se sabe, mas o que mais aprecio nelas é a sua qualidade. Eu me explico. Os seus versos são cada vez mais *sens*. O meu amigo vai criando uma nova linguagem, uma nova expressão poética e – veja se compreende o que eu quero significar – conseguiu uma notável força de *sugerir* que é a beleza máxima das suas poesias *sonhadas*. É muito difícil dizer o que quero exprimir: entre os seus versos correm nuvens (Sá-Carneiro, 2001: 39; último destaque meu).

As razões do fascínio que Goethe tão obstinada e consistentemente manifestou pelas nuvens – e que terá consumado no plano literário quer em alguma da sua poesia, quer no final do *Fausto* – seriam sem dúvida fáceis de aplicar a Bernardo Soares e à função explicativa e de eventual valor retroactivo que cumpre o fragmento aqui em causa: casos exemplares das mutações permanentes da

⁹ Em rigor, o comentário requereria uma remissão para a totalidade do capítulo que António M. Feijó dedica ao *Livro do Desassossego*, mas limitar-me-ei a recuperar parte da síntese que é determinante para este ponto preciso: “A crítica moderna do Romantismo é a história de como um modelo dualista da relação do poeta com a Natureza foi substituído por um modelo monista em que a Natureza é tomada como ameaça ou perda, a ser apocalipticamente dissolvida pela elaboração visionária ou mental do poeta. O Modernismo cresceu sob o regime dessa árdua interiorização romântica, que oblitera o objeto natural. O de Bernardo Soares não é exceção”.

¹⁰ Veja-se apenas, a título de exemplo, o sentido da comparação numa passagem como “Uma grande angústia inerte manuseia-me a alma por dentro e, incerta, altera-me, *como a brisa aos perfis das copas*” (Soares, 1998: 453; sublinhado meu). As provas textuais desta preponderância na poesia que Pessoa produziu em língua inglesa seriam inúmeras, mas atente-se na força antecipatória de um tipo de enunciação como o que encontramos logo no precoce “Sonnet of a sceptic”: “When I in pain my troubled eyelids close/ And look upon the world that in me lies” (Pessoa, 2018: 46). Ao contrário do que acontece na passagem transcrita de Bernardo Soares e em tantas outras destinadas ao *Livro*, na poesia que Pessoa escreve e publica em língua inglesa as transfigurações analógicas entre poeta e natureza urdem-se tendencialmente no sentido mais previsível desse movimento, em *similes* do tipo “Life, like abandoned flowers”.

¹¹ Numa sequência também muito significativa para aquilo que aqui interessa discutir: “E tudo isto é uma visão que se extingue no mesmo momento em que é tida, um intervalo entre nada e nada, alado, posto alto, em tonalidades de céu e mágoa, prolixo e indefinido” (Soares, 1998: 226).



natureza, índices semi-visíveis do invisível,¹² as nuvens impõem-se a Goethe como o paradigma máximo do sempre reiniciado e reiniciável processo de *formação*, oferecendo-se por conseguinte enquanto legitimadoras da indefinição e da instabilidade como modo de existência (cf. Barrento, 2012: 10-15). A este nível, uma expansão do movimento comparativo de Soares evidenciaria com alguma pertinência na nuvem o equivalente natural mais fiel da volúvel especificidade textual que ele próprio vai desenhando em cada um dos seus moldes.¹³ Uma tal hipótese poderá ganhar maior robustez à luz da síntese que Maria Filomena Molder elabora da morfologia segundo Goethe, quando sublinha que, para o autor do *Fausto*, a “essência de uma coisa apreende-se na medida em que conseguirmos recolher uma imagem sinóptica das suas formas manifestadas” (*apud* Barrento, 2012: 20). Nesta *imagem sinóptica das formas manifestadas* pressupõe-se, com efeito, a aparição contemporânea, reunida no presente do acto perceptivo, da historicidade dessas formas, o que não só vai totalmente ao encontro do gesto editorial de corte que Pessoa leva a cabo sobre todo o material de que já dispõe para o *Livro* no início da década de 30, como ainda ajuda à compreensão integral de um conhecido juízo seu emitido numa das passagens dos anos 30 destinadas a compor *Heróstrato*, onde se lê:

¹² Como tão bem observou John Ruskin nas suas lições sobre a paisagem: “Every cloud that can be, is thus primarily definable: ‘Visible vapor of water floating at a certain height in the air.’ The second clause of this definition, you see, at once implies that there is such a thing as visible vapor of water which does not float at a certain height in the air. (...) Is it, you have to ask, with cloud vapor, as with most other things, that they are seen when they are there, and not seen when they are not there? or has cloud vapor so much of the ghost in it, that it can be visible or invisible as it likes, and may perhaps be all unpleasantly and malignantly there, just as much when we don’t see it, as when we do?” (1871: s. p.).

¹³ E que, no seu caso, poderá ainda ter expressão na deriva pela névoa: “Névoa ou fumo? Subia da terra ou descia do céu? Não se sabia: era mais como uma doença do ar que uma descida ou uma emanação. Por vezes parecia mais uma doença dos olhos que uma realidade da natureza. Fosse o que fosse ia por toda a paisagem uma inquietação turva, feita de esquecimento e de atenuação. Era como se o silêncio do mau sol tomasse para seu um corpo imperfeito. Dir-se-ia que ia acontecer qualquer coisa e que por toda a parte havia uma intuição, pela qual o visível se velava. Era difícil dizer se o céu tinha nuvens ou antes névoa. Era um torpor baço, aqui e ali colorido, um acinzentamento imponderavelmente amarelado, salvo onde se esboroava em cor-de-rosa falso, ou onde estagnava azulescendo, mas aí não se distinguia se era o céu que se revelava, se era outro azul que o encobria. Nada era definido, nem o indefinido. Por isso apetecia chamar fumo à névoa, por ela não parecer névoa, ou perguntar se era névoa ou fumo, por nada se perceber do que era. O mesmo calor do ar colaborava na dúvida. Não era calor, nem frio, nem fresco; parecia compor a sua temperatura de elementos tirados de outras coisas que o calor. Dir-se-ia, deveras, que uma névoa fria aos olhos era quente ao tacto, como se tacto e vista fossem dois modos sensíveis do mesmo sentido. Nem era, em torno dos contornos das árvores, ou das esquinas dos edifícios, aquele esbater de recortes ou de arestas, que a verdadeira névoa traz, estagnando, ou o verdadeiro fumo, mutável, entreabre e entrescurece. Era como se cada coisa projectasse de si uma sombra vagamente diurna, em todos os sentidos, sem luz que a explicasse como sombra, sem lugar de projecção que a justificasse como visível. Nem visível era: era como um começo de ir a ver-se qualquer coisa, mas em toda a parte por igual, como se o a revelar hesitasse em ser aparecido” (Soares, 1998: 346-347).



Each man has very little to express, and the sum of a whole life of feeling and thought can sometimes bear total in an eight-line poem. If Shakespeare had written nothing but Ariel's song to Ferdinand, he would not indeed have been the Shakespeare he was — for he did write more — but there would have been enough of him to show that he was a greater poet than Tennyson.

Each of us has perhaps much to say, but there is little to say about that much. Posterity wants us to be short and precise. Faguet says excellently that posterity likes only short writers.

Variety is the only excuse for abundance. No man should leave twenty different books unless he can write like twenty different men. Victor Hugo's works fill fifty large volumes, yet each volume, each page almost, contain all Victor Hugo. The other papers add up as pages, not as genius. There was in him no productivity, but prolixity. He wasted his time as a genius, however little he may have wasted it as a writer. Goethe's judgement on him remains supreme early as it was given, and a great lesson to all artists: "he should write less and work more", he said. This is, in its distinction between real work, which is non-extended, and fictitious work which takes up space — for pages are no more than space — one of the great critical sayings of the world (Pessoa, 1994: 208-209).¹⁴

É bastante impressionante a repetida relevância que Pessoa concede à página, não no sentido talvez mais imediato da tela branca sobre a qual a escrita acontece, mas à página enquanto sinédoque do livro: ou melhor, à página enquanto efectiva substituta do livro, num movimento de que a determinante abertura do Poema XXVIII de *O Guardador de Rebanhos* será com certeza a mais importante expressão, pelas consequências que daqui resultam para a leitura da formação do próprio Caeiro: "Li hoje quase duas páginas/ Do livro dum poeta místico/ E ri como quem tem chorado muito" (cf. Feijó, 2015: 52 ss.). Muito pouco *sá-carneiriano*, este *quase* é a figura adverbial do movimento de leitura que separa irremediavelmente uma página da página seguinte. Mas este reparo só contribui para que não percamos de vista as flagrantes afinidades entre guardar livros, guardar rebanhos e guardar florestas, já que tudo parece envolver, afinal, o acto essencial de *guardar páginas*. Ora, no caso específico da passagem de *Heróstrato* acima reproduzida, a primeira demonstração da eficácia do gesto é feita com Shakespeare, cuja grandeza estaria assegurada, segundo Pessoa, graças à mera leitura e ao conhecimento da canção de Ariel a Ferdinand em *The Tempest*, podendo ser assim essa canção, no seu entender e nos termos já convocados a propósito de Goethe e das suas nuvens, a imagem sinóptica das formas da obra do escritor inglês. Estando Pessoa a falar de versos, de poemas e de poetas, é possível que o juízo sobre a canção se destinasse sobretudo a identificar que o lirismo mais forte de Shakespeare estaria no seio da sua produção dramaturgica, e não nos sonetos,

¹⁴ Para uma leitura detalhada desta passagem, cf. Sepúlveda, 2013b: 233 ss.



do que propriamente a estender a avaliação ao valor da totalidade da obra – mas não é decerto por acaso que o exemplo máximo se encontra em *The Tempest*, e não em qualquer uma das outras obras.

É hoje por demais conhecido o interesse precoce que Pessoa alimentou pela obra e pela figura de Shakespeare, pelo menos desde 1905, e muito em especial por esta peça – que terá lido pela primeira vez em 1906 –, num fascínio muito duradouro objectualmente comprovável nas várias edições do texto que guardava na sua Biblioteca, nas muitas anotações que a *marginalia* desses exemplares apresenta, bem como no reiterado registo do propósito de a traduzir, na prática consumado nessas notas – ainda que a tradução nunca tenha sido de facto submetida para publicação em vida.¹⁵ Num plano muito imediato, os motivos mais flagrantes deste fascínio parecem derivar de um dos traços mais assinalados em *The Tempest* pela crítica shakespeariana subsequente, esse traço que se vai desenhando na complexa ambiguidade da figura de um Prospero demiúrgico e auto-consciente do seu papel criador, dotado do poder mágico de propiciar intempéries (note-se que questiona Ariel com a forma verbal “*performed* (...) the tempest”), defensor das artes liberais e praticante de estudos secretos, personagem sobre a qual consta que no meio do mar – como mais tarde o Capitão Vere de Melville – tivesse biblioteca e que assume no derradeiro Acto ser seu ofício dirigir actores que se esvaem no ar “como finos vapores”, reforçando assim a atmosfera onírica de uma peça na qual uma sugestiva sonolência não raras vezes nos faz lembrar os efeitos entorpecentes de *O Marinheiro*, que Álvaro de Campos tão bem reconstituiu.¹⁶ Num resumo bastante simplificado, terão sido estes os elementos principais que, ao sugerirem uma espécie de sobreposição entre a *persona* de Prospero e a do próprio Shakespeare,¹⁷ poderiam também justificar a especial dedicação concedida por Pessoa a esta obra específica, por encontrar numa tal concepção de Prospero a

¹⁵ Para uma reconstituição completa do exercício tradutório que Pessoa levou a cabo sobre o texto *The Tempest*, de Shakespeare, cf. Filipe, 2018: *passim*, e Filipe, 2019: *passim*. A reprodução da tradução pessoana da canção de Ariel encontra-se em 2018: 192, tendo sido já difundida por Mariana Gray de Castro (2011: 28-29; 2015: 36).

¹⁶ E que talvez por si só justificassem uma leitura articulada do drama estático pessoano com o poema dinâmico de Coleridge que Pessoa teve também o firme intuito de traduzir, *The Rime of the Ancient Mariner*.

¹⁷ Insurgindo-se contra a proliferação crescente de leituras pós-coloniais da peça, Harold Bloom conduziu este movimento interpretativo ainda a um outro plano, sublinhando que *The Tempest* seria “a wildly experimental stage comedy, prompted ultimately (...) by Marlowe’s *Doctor Faustus*”. Notando que Prospero carrega um nome que pode ser a tradução italiana de Fausto, Bloom considera assim que Prospero é o anti-Fausto de Shakespeare, e, portanto, “a final transcending of Marlowe” (Bloom, 1998: 663).



eventual imagem sinóptica das formas shakespearianas e, por conseguinte, das suas próprias formas¹⁸ – justificação que, a ser admissível como principal factor explicativo, poderia reforçar-se ainda com a sugestão de Pessoa ter encontrado aqui os seus nomes próprios distribuídos por duas personagens diferentes – Fernando e Antonio –, dotadas de características quase antagónicas.¹⁹

Mas tanto o texto de Shakespeare quanto o intenso e extensivo exercício tradutório por parte de Pessoa parecem apontar para uma rede mais complexa de afinidades, cuja síntese ao mesmo tempo denunciadora e programática se encontra na singela subtileza da passagem do inglês *tempest* ao português *tormenta* – e não *tempestade* – no título da peça, tal como acontece em alguns casos no corpo do texto. Esta passagem, decerto de recepção pouco consensual entre leitores e tradutores por implicar a mutação mais notória de um signo cujo significante poderia ter-se mantido quase intocado no trânsito entre os dois idiomas,²⁰ reveste-se, a meu ver, de grande importância: em primeiro lugar, porque graças a ela será possível dar o devido relevo a um dos motivos mais preciosos do texto

¹⁸ Na síntese de Mariana Gray de Castro (2011: 9), *The Tempest* seria assim “uma câmara de ecos dos grandes temas shakespearianos, muitos dos quais são também os grandes temas pessoanos”. Trata-se de uma leitura que em parte se concentra na difundida exegese segundo a qual a peça traçaria “fortes paralelismos entre a ‘arte’ mágica de Próspero e a dramaturgia”, sendo o naufrágio que abre o primeiro acto encarável enquanto “‘espectáculo’ que Ariel encena” (*idem*: 12). Todos os aspectos acima referidos têm sido devidamente assinalados e estudados ao longo dos últimos anos, por investigadores como João Almeida Flor, Mariana Gray de Castro, George Monteiro, Teresa Filipe ou Maria do Céu Lucas Estibeira (cf. Referências). Não é meu intuito repetir ou reconsiderar aqui propostas e observações fundamentais que foram já resultado de estudo e reflexão suficientes por parte de especialistas na obra shakespeariana e em crítica textual, e que têm chamado a atenção para os diversos depoimentos de Pessoa sobre a importância que a obra de Shakespeare teve no seu desenvolvimento pessoal e literário, para a sua dedicação ao “problema Shakespeare” relativo à complexa definição documental e histórica da figura autoral, bem como para a grande quantidade de livros na sua biblioteca directa ou indirectamente relacionados com o escritor inglês.

¹⁹ O que iria também ao encontro da interessante sugestão de leitura de René Girard, de acordo com a qual Caliban e Ariel representariam na sua dualidade a própria historicidade dinâmica da obra de Shakespeare: “Caliban symbolise toute une œuvre shakespearienne qui, peuplée de monstres, peut paraître elle-même monstrueuse. Shakespeare ne conteste pas la qualité poétique de ses propres écrits, mais il y discerne un élément de désordre, d’acrimonie, de violence et de confusion morale qu’il condamne rétrospectivement comme ‘monstrueux’. L’allégorie serait limpide si l’on ne prenait Caliban pour un monstre du XIXe siècle – une sorte de Frankenstein ou, au mieux, de Quasimodo. (...) *La Tempête* n’est pas un ‘portrait de l’artiste’ intemporel, mais une ‘histoire’ dynamique de l’œuvre shakespearienne qui se divise en deux périodes, l’une incarnée par Caliban, l’autre par Ariel” (Girard, 1990: s. p.).

²⁰ Embora seja importante notar o seguinte: se é certo que parece haver uma semelhança quase absoluta entre as palavras “tempest”, em inglês, e “tempestade”, em português, por terem evoluído da mesma origem etimológica, a verdade é que há um princípio de quantidade que é violado e que, pelo contrário, se preserva melhor na passagem de “tempest” a “tormenta”, ambas apenas com duas sílabas métricas (um pé iâmbico) e finalizando com o som consonântico “t”. Para Pessoa, independentemente daquilo sobre que me debruçarei em seguida, este não seria decerto um factor de menor importância, o que é verificável desde logo na tradução que faz da já referida canção de Ariel, e que Mariana Gray de Castro comenta nos seguintes termos: “É notável o seu esforço em ser o mais fiel possível ao lirismo de Shakespeare: a tradução de Pessoa mantém não só a rima do texto original (ABABACC) mas ainda *exactamente* o mesmo número de sílabas de cada verso”. Trata-se aliás de uma fidelidade rítmica que pauta a tradução publicada em 1924 de *The Raven*, de Poe, como sublinha no mesmo passo (Castro, 2011: 29-30).

shakespeariano a que raramente se alude, o da comunicabilidade entre idiolectos num cenário de contornos babélicos (da primária expressão infralinguística de Caliban ao canto de Ariel, passando pelo simbólico encontro de línguas de Miranda e de Fernando e pela “linguagem de sono” de Antonio, até ao “discurso mudo” das figuras criadas por Prospero ou à fala das vagas e dos ventos);²¹ em segundo lugar, e já em função disto, porque através dela Pessoa concretiza a sua aguda percepção de que, para quem quiser ler Shakespeare, o fundamental não será “saber inglês; basta saber Shakespeare” (Pessoa, 2011: 40); por fim, mas talvez no início, porque ela nos dá conta do processo de construção do próprio idioma pessoano e das implicações conceptuais que essa construção necessariamente sinaliza.

Reparar no percurso das notas profusas e de difícil decifração com que Pessoa carregou uma das duas edições autónomas de *The Tempest* que se preservam na sua Biblioteca Particular diz-nos alguma coisa sobre isto, se notarmos que há um traço vincado na Cena 2 do Acto I, na secção em que se lê, numa fala de Ariel, “Not a soul/ but felt a fever of the mad” (Shakespeare, 1908/ CFP 8-507: 33):²² trata-se de um momento em que Pessoa parecia ter desistido da tentativa de tradução exhaustiva em cima do texto, tendo-a retomado, significativamente, quando Ariel anunciara “I flamed amazement: sometime I’d divide/ And burn in many places” (*idem: ibidem*).²³ Ora, na mesma cena, Pessoa parece só voltar a interessar-se pela tradução numa passagem em que a palavra inglesa “torment” ocupa a centralidade do discurso de Prospero:

²¹ Frank Kermode foi naturalmente sensível a esta dimensão: “Prospero is even less polite to Caliban. This character is very properly celebrated as one of Shakespeare’s most remarkable inventions. For a master of language invents a character who needs to be taught language, who is willing to deal with the problems of one who acquires language without acquiring its social contexts of respect and privilege. Thersites, in *Troilus and Cressida*, calls Ajax “a very land-fish, languageless, a monster” (III.iii.263) because Ajax’s vain glory has prevented him from making elementary discriminations of rank, and so forth. Words like these of Thersites are of course applied to Caliban, though he is a wild man, a man of the forest rather than a fish, and he has learned language, though his use of it is distinguished from that of his betters. His first speech illustrates his point that the profit he has from learning language is that he can curse, rather like that other outsider Coriolanus: ‘As wicked dew as e’er my mother brush’d / With raven’s feather from unwholesome fen / Drop on you both! A south-west blow on ye, / And blister you all o’er!’ (I.ii.321—24). But he can, as everybody knows, say a great deal in a very different key. What he lacks and always will is an understanding of the conditions that must prevail for the making of what the philosopher J. L. Austin called felicitous speech-acts” (Kermode, 2001: 300).

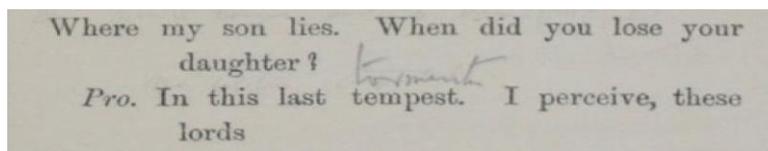
²² Na trad. port. de Fátima Vieira, “Ninguém/ Deixou de sentir a febre da loucura” (2011: 59); na reconstituição que Teresa Filipe fez da tradução pessoana: “Nem uma alma/ Não sentiu a febre dos loucos” (2018: 182). O motivo é muito caro a Alexander Search, que permanentemente o tematiza e cujo poema “Perfection”, de 1904, abre com o verso emblemático “Perfection comes to me in fevered dreams” (Pessoa, 2018: 44).

²³ Na trad. port. de Fátima Vieira, “Tudo inflamei de pavor. Por vezes dividi-me,/ Ardendo em vários locais” (*op. cit.*: 59); na reconstituição que Teresa Filipe fez da tradução pessoana: “Chammejei pasmo; ora me dividia/ E ardia em muitos pontos” (art. cit.: 182).



Dull thing, I say so. He, that Caliban
 Whom now I keep in service. *Thou best know'st*
What torment I did find thee in. Thy groans
 Of ever angry bears. *It was a torment*
Did make wolves howl and penetrate the breasts
To lay upon the damned, which Sycorax
 Could not again undo. It was mine art,
 When I arrived and heard thee, that made gape
 The pine and let thee out (Shakespeare, 1908: 37; destaques meus).

Mais adiante, já na Cena 1 do Acto II, o leitor de lápis em punho parece entusiasmar-se de novo quando Gonzalo diz a Alonso “It is foul weather in us all, good sir,/ When you are cloudy” (*idem*: 56), ou na fala em que Sebastian sugestivamente qualifica a “sleepy language” de Antonio, considerando que o seu ressonar até produz sentidos (*idem*: 59-60); na Cena 2 do mesmo Acto, Pessoa volta a atacar o texto quando Caliban anuncia “Here comes a spirit of his, and to torment me”. Mas é na Cena 1 do Acto V que parece tomar a decisão tradutória mais crucial, ao inscrever na fala em que Prospero, perante a pergunta de Alonso “When did you loose your daughter?”, responde “In this last tempest”, o português “tormenta”. O gesto é tão mais peremptório quanto, ao contrário do que terá acontecido em muitos outros casos ao longo do texto, não terá sido fruto de várias campanhas de escrita e/ou revisão, mas apenas de duas.²⁴



Pormenor da página anotada por Pessoa (Shakespeare, 1908: 115/ CFP 8-507)

Ora, em rigor, se suspendermos a apreciação rítmica da escolha (cf. *supra*: nota 20), não será despropositado começarmos por aventar a hipótese de Pessoa ter transferido para o lexema português “tormenta” uma ambiguidade que o próprio Shakespeare teria fomentado na equivalente inglesa “tempest”: em grande medida, por diferenciação com o sentido meteorológico estrito de

²⁴ Teresa Filipe assinala este gesto como de “emenda” ou “alteração” (cf. 2018: 128, 135).

“storm”. Uma tal transferência, a ser admitida, manifestaria três vantagens hermenêuticas muito imediatas e de mútua e profícua complementaridade: i) evidenciar que a leitura pessoana da peça de Shakespeare e das intempéries que nela se desencadeiam se dá, preponderantemente e como ele próprio sublinhou, num plano simbólico; ii) demonstrar em que consiste de facto, para Pessoa, “saber Shakespeare”; e, *last but not least*, iii) iluminar o âmbito dos usos de palavras como “storm”, “tormenta” e afins, que, na obra própria, configuram um tipo muito particular de preocupações meteorológicas permanentes e de grande consistência, com a sua síntese inequívoca naquele que é um dos mais essenciais movimentos do *Livro do Desassossego*.

O primeiro destes aspectos permite com muita brevidade articular a leitura que Pessoa leva a cabo de *The Tempest*, enfatizando e concluindo que sobre “toda a peça” paira “um ar de símbolo e de alegoria” (*apud* Castro, 2011: 10; cf. Shakespeare, 1908: 141/ CFP 8-507),²⁵ com o modo como se refere, num outro contexto e muito precocemente, à natureza singular da sua relação com a ideia de aventura quando vinculada ao relato de “vivências emocionantes” experimentadas num mundo exterior à consciência. Trata-se de um apontamento datado em princípio de 1906, em que se lê:

“A primeira nutrição literária da minha meninice foi a que se encontrava em numerosos romances de mistério e de aventuras horríveis. Pouco me interessavam os livros ditos para rapazes e que relatam vivências emocionantes. Não me atraía a vida saudável e natural. Anelava, não pelo provável, mas pelo incrível, nem sequer pelo impossível em grau, mas sim pelo impossível por natureza” (Pessoa, 1966: 12).

A falta de interesse por este tipo de contexto diz-nos alguma coisa de fundamental sobre o seu grande interesse pela tempestade e pela *A Tempestade*, pouco ancorado numa sensibilidade a vicissitudes climatéricas reais e integralmente alicerçado nas ambiguidades de sentido que tais vicissitudes pudessem desencadear – num ímpeto comum a Coleridge, por exemplo²⁶ –, residindo

²⁵ Não se trata de uma ocorrência única ou de uma nota circunstancial de leitura, conforme atesta um dos textos inéditos sobre Shakespeare que Mariana Gray de Castro divulga no Apêndice do seu livro, intitulado *Psychology of the author of Shakespeare's works*, no qual apenas *The Tempest* é especificamente destacada na totalidade da obra, com a seguinte nota: “16. The symbolic nature of *The Tempest*” (2015: 240).

²⁶ No ensaio “Notes on *The Tempest*”, incluído num volume constante da Biblioteca pessoana, Coleridge defende que a peça de Shakespeare se apresenta como um espécime de “purely romantic drama”, pois nela se daria um nascimento da imaginação, e conclui: “For the principal and only genuine excitement ought to come from within, – from the moved and sympathetic imagination; whereas, where so much is addressed to the mere external senses of seeing and hearing, the spiritual vision is apt to languish, and the attraction from without will withdraw the mind from the proper and only



com certeza aqui todo o apreço que possa ter sentido pelo motivo da tempestade, nas suas várias funções tópico-temáticas e tropológicas (a este nível, aplicar-se-ia ainda a Pessoa a apreciação de Harold Bloom de que, embora Shakespeare se interessasse por tudo, “yet cared far more about inwardness than about magic”).

Por isso não será difícil compreender que, ao converter alguns usos da palavra “tempest” em “tormenta”, e fazendo desta tormenta o próprio título da peça,²⁷ Fernando Pessoa tenha procurado definir um espaço – um intervalo – entre tempestades exteriores e tempestades interiores, sendo assim muito fiel àquilo em que, nas suas próprias palavras, consistiria num exercício tradutório de *reinspiração*²⁸. Isto é: com este gesto se percebe que “saber Shakespeare” significa saber que, em Shakespeare, “tempest” e “storm” não são sinónimos, mas sim palavras-protagonistas de uma dualidade que, não por acaso, terá tido os seus momentos mais significativos em *King Lear*²⁹ ou em *Othello*, e de que Stanley Cavell ofereceu uma síntese exemplar a propósito justamente de Lear: “This is what Lear knows for the moment before his madness; it is the edge Gloucester’s blinding has led

legitimate interest which is intended to spring from within” (Coleridge, 1914: 66). A leitura de Coleridge, por seu turno, vai totalmente ao encontro do modo como Paul de Man coloca a questão na sua crítica a *Anxiety of Influence*, de Harold Bloom, incluída em *Blindness and Insight*, ao reequacionar a índole das relações entre Natureza e Imaginação no alto romantismo.

²⁷ Embora isso não pareça ter tido expressão significativa na obra, já que quase não se traduz em qualquer referência explícita (cf. Ferrari, 2017: *passim*), Pessoa leu com muita atenção a obra de Emerson, e no âmbito dessa leitura não é nada surpreendente que um dos textos mais sublinhados por si seja o tão importante “Poetry and imagination”. Nesse ensaio, um dos destaques mais vincados encontra-se sob a formulação “Every noun is an image”, que poderia oferecer uma explicação muito satisfatória do nome “tormenta” segundo Pessoa, também à luz dos célebres “indeed Nature is a vast trope, and all particular natures are tropes” e “whenever you enunciate a natural law, you discover that you have enunciated a law of the mind”. Não por acaso, na sequência de Emerson assinalada por Pessoa lê-se, ainda no mesmo parágrafo, “The world is an immense picture-book of every passage in human life” e mais adiante, em outras passagens também anotadas, “is as if the world were only a disguised man”, ou “A happy symbol is a sort of evidence that your thought is just” (Emerson, 1902: 429 ss.; a leitura que Pessoa faz de Emerson mereceria por si só um estudo autónomo que não é naturalmente possível levar a cabo aqui).

²⁸ “Aquella reinspiracao sem a qual traduzir e so paraphrasear em outra lingua” (BNP/E3, 65-20r; *apud* Filipe, 2018: 121).

²⁹ Na leitura que Edward Dowden fez de *Lear*, por exemplo, a percepção disto era flagrante: “Everything in the tragedy is in motion, and the motion is that of a tempest. A grotesque head, which was peering out upon us from a point near at hand, suddenly changes its place and its expression, and now is seen driven or fading away into the distance with lips and eyes that, instead of grotesque, appear sad and pathetic. All that we see around us is tempestuously whirling and heaving, yet we are aware that a law presides over this vicissitude and apparent incoherence. We are confident that there is a logic of the tempest. While each thing appears to be torn from its proper place, and to have lost its natural supports and stays, instincts, passions, reason, all wrenched and contorted, yet each thing in this seeming chaos takes up its place with infallible assurance and precision” (in Bloom, 2010: 132).



him to. Immediately after Lear's prayer (III, iv, 28–36), he gives himself up to *the tempest in his mind* and to *the storm which is to destroy the world*³⁰.

Também a Pessoa, como a Lear, acontecem tempestades na mente, e a constatação não tem nada de especulativo, porque ele próprio o confidenciou em 1929 numa carta a Gaspar Simões: “Tenho estado sujeito, estes últimos dias, a tempestades mentais, que conto aproveitar literariamente, mas que, enquanto se não aproveitam, duram” (Pessoa, 1957: 32).³¹ A imagem é retomada logo em seguida numa menção aos “incidentes atmosféricos da alma” e será ainda motivo de carta subsequente, a 10 de Outubro do mesmo ano. Quer dizer: mesmo não estando a traduzir Shakespeare, Pessoa fala como Lear,³² o que não deixa de dar especial sentido à proposta de George Monteiro de que Pessoa seria, mais do que o super-Camões, um super-Shakespeare³³ – sobretudo se equacionarmos uma tal sugestão com luzes bloomianas (mais da anatomia do que da angústia da influência), aliando-a ao postulado de Eduardo Lourenço segundo o qual o poeta seria “aquele que escolheu ter um ser através da sua linguagem” (Lourenço, 2000: 23).³⁴

³⁰ Pessoa denunciou muito cedo esta distinção, em versos tão fundadores como o que abre o poema “Beginning”, “Darkness and storm outside make inward gloom”, mas sobretudo, num registo muito especial, no magnífico verso de abertura de *Antinuous*: “The rain outside was cold in Hadrian's soul” (2018: 192).

³¹ A confiança recupera, ainda que noutras termos, uma analogia antiga, que havia exprimido em verso já em 1904: “How great a thing is thought! as through the gloom/ Of stormy skies the sudden lightning curls,/ As slow the storm in patience grim unfurls/ Its mighty volume of resounding boom” (Pessoa, 2018: 50).

³² Recorde-se apenas, a título de exemplo, a seguinte passagem:

Thou think'st 'tis much that *this contentious storm*
Invades us to the skin. So 'tis to thee;
But where the greater malady is fix'd,
The lesser is scarce felt. Thou'dst shun a bear;
But if thy flight lay toward the raging sea,
Thou'dst meet the bear i' th' mouth. When the mind's free,
The body's delicate. *The tempest in my mind*
Doth from my senses take all feeling else
Save what beats there.
(Shakespeare, 2007: 107; destaques meus)

³³ Afinidade para a qual não deixa de ser interessante, em *The Tempest*, a centralidade final do tópico do naufrágio do livro enunciado por Prospero.

³⁴ Num outro capítulo, mais adiante no mesmo volume, Eduardo Lourenço comenta, a propósito do carácter shakespeariano assumido dos sonetos ingleses de Pessoa: “O que aí confessa numa primeira declaração aguda e ingénua (mas sem dúvida já influenciada pela experiência da explosão heteronímica entretanto acontecida) é um género de *emulação* que não teme sublinhar a sua fantástica pretensão: fazer ‘Shakespeare’ em melhor (com complexidade moderna) e sem perda de *individualidade* nem *originalidade*. Quer dizer, não é o jovem Pessoa que se adapta a Shakespeare, é Shakespeare que se adapta a Pessoa” (2000: 134-135).

Eis o ponto fulcral, o do ser que se escolhe através da linguagem: “Falo em Shakespeariano de propósito”, declara Pessoa, para acrescentar: “e pressinto ao falar que não me compreendem” (2011: 40). Com efeito, um juízo apressado sobre o estilo de um autor que, desde as suas primícias e até aos últimos escritos conhecidos, usa com forte insistência palavras como “storm”, “tempestade”, “trovoada” ou “tormenta” poderia orientar-se no sentido de considerar que esse léxico seria a denúncia flagrante de uma obra muito interessada em acidentes naturais e em aventuras provocadas por essa espécie de acidentes. Mas também a abertura da obra poética publicada em vida por Pessoa inviabiliza de imediato qualquer interpretação desse teor, como se pode constatar pela leitura do soneto XI dos 35 escritos e publicados em inglês:

*Like to a ship that storms urge on its course,
By its own trials our soul is surer made.
The very things that make the voyage worse
Do make it better; its peril is its aid.
And, as the storm drives from the storm, our heart
Within the peril disimperilled grows;
A port is near the more from port we part —
The port whereto our driven direction goes.
If we reap knowledge to cross-profit, this
From storms we learn, when the storm's height doth drive —
That the black presence of its violence is
The pushing promise of near far blue skies.
Learn we but how to have the pilot-skill,
And the storm's very might shall mate our will.
(Pessoa, 2018: 164)³⁵*

Em duas passagens divulgadas nos *Escritos sobre Génio e Loucura*, encontramos a formulação doutrinária daquilo que o último verso deste soneto procura verbalizar: “The greatest men of genius are the creators of environment” (Pessoa, 2006, I: 52); “O que é um homem de génio? É um inadaptado ao meio. Mas é um inadaptado que *cria*, isto é, que faz o meio adaptar-se a si” (*idem*: 63-64).³⁶ Este é talvez o mais agudo, ainda que indirecto, diagnóstico feito por Pessoa da genialidade de

³⁵ Também no poema com o sugestivo título “Mood”, que seria traduzível para português por “Humor”, datado de Julho de 1915 e incluído em *The Mad Fiddler*: “My thoughts and feelings mingle and form/ A vague and hot soul-unity./ Like a sea that expects a storm,/ A lazy ache and fret make me/ A murmur like a coming swarm” (Pessoa, 2018: 392).

³⁶ Deixo aqui propositadamente de parte a possível leitura destas passagens sob a tutela do princípio da atmosfera social segundo Matthew Arnold.



Prospero, e com ela da de Shakespeare, a quem, como se sabe, Pessoa sempre atribuiu diversas irregularidades e desequilíbrios que derivariam decerto do seu perfil genial.³⁷

Acontece, portanto, que, no idioma pessoano, “tormenta” e afins aparecem com bastante frequência (bastaria recorrer à *Mensagem*, com as suas ressonâncias camonianas também ao nível do vocabulário,³⁸ ou à *Ode Marítima* para constatar a escolha em contextos ainda de inclinação denotativa), e a sua aparição é bastante reveladora: não só na medida em que se trata de um campo lexical que lhe permite correlacionar intempéries exteriores e interiores (muitas vezes, apenas através do jogo entre *tormenta* e *tormento*, como em algumas passagens cruciais do *Fausto*³⁹), mas sobretudo porque é através desse campo que por vezes Pessoa identifica o estado – o humor – preciso em que a criação se dá. Não se trata propriamente de uma conotação inesperada, se não esquecermos que o motivo da tempestade marítima foi com frequência exposto por vários pensadores, de Burke a Schopenhauer, passando por Hugh Blair ou por Kant, como um dos exemplos mais fortes de manifestação do sublime enquanto categoria estética – sublime que será no plano da recepção o correlato do génio no plano criador. O que parece ser fundamental é que é neste ponto exacto que se

³⁷ É curioso observar como, nos vários livros de crítica que tinha sobre Shakespeare, Pessoa parece interessar-se muito em particular por todos os estudos que justamente assinalam no escritor inglês essas intermitências de comportamento, tanto no plano existencial quanto no criativo.

³⁸ E não só camonianas, se prestarmos a devida atenção a certos processos figurativos ao longo do texto shakespeariano, como o de Prospero quando anuncia a Miranda, na primeira cena protagonizada pelos dois, “When I have decked the sea with drops full salt”.

³⁹ É aliás sintomático que Luísa Freire tenha rentabilizado esta ambivalência na sua tradução de alguns dos sonetos ingleses, muito em particular na do já transcrito Soneto XI:

Como o barco impelido na tormenta,
É no tormento que a alma se conhece.
Aquilo que em seu curso o risco aumenta
Fá-la melhor; o risco a fortalece.
E tal como o tormento na tormenta,
Risco após risco o coração desliza;
E já longe o porto se lhe ausenta –
E já perto o porto se divisa.
Se colhermos dos riscos a exp’riência,
Da tormenta aprendemos que, na altura
Da vaga, toda a negra violência
Uma promessa é já do azul distante.
Aprendamos do piloto a ter bravura,
E o tormento será nosso ajudante.
(Pessoa, 2018: 165)



compõe a *Stimmung* de Bernardo Soares⁴⁰ – a temperatura e o temperamento da sua escrita –, o meio pelo qual e no qual as suas nuvens e o seu “mar interior” se formam para desenhar essa “paisagem circular”, sempre agitada pela tormenta ou pela sua ameaça, que é não mais do que a imagem sinóptica das inúmeras formas do próprio desassossego, não por acaso exemplarmente personificadas na figura de Fausto, o anti-Prospero de Pessoa. E tudo isto talvez ilumine melhor uma cogitação como esta, datada de 1933, e com ela o *pneuma* do “ser ciclónico” que é – que foi – Álvaro de Campos: “Concebo que sejamos climas, sobre que pairam ameaças de tormenta, noutra ponto realizadas” (Soares, 1998: 199).

Referências

- BARRENTO, João (2012) “As formas do informe: Goethe e as nuvens”, in GOETHE, Johann Wolfgang (2012) *O Jogo das Nuvens*, 2.^a ed., sel., trad., pref. e notas João Barrento. Lisboa, Assírio & Alvim.
- BLOOM, Harold (1999) *Shakespeare: The Invention of the Human*. Nova Iorque, Riverhead Books.
- BLOOM, Harold (2010) *Bloom’s Literary Themes: The Sublime*. Nova Iorque, InfoBase Publishing.
- CASTRO, Mariana Gray de (2011) “Introdução”, in SHAKESPEARE, William, *A Tormenta*, trad. e notas Fátima Vieira. Lisboa, Babel/ Guimarães, col. Pessoa Editor.
- CASTRO, Mariana Gray de (2015) *Fernando Pessoa’s Shakespeare: The Invention of the Heteronyms*. Londres, Critical, Cultural and Communications Press.
- CAVELL, Stanley (2003) *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*, ed. Actualizada. Nova Iorque, Cambridge University Press.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand (2014) *Céline et l’Actualité Littéraire 1932-1957*, org. Jean-Pierre Dauphin e Henri Godard. Paris, Gallimard.
- COLERIDGE, S. T. (1914) *Coleridge’s Essays and Lectures on Shakespeare and some other old poets and dramatists*. Londres, J. M. Dent & Sons. CFP 8-116.

⁴⁰ *Stimmung* num sentido que é sobretudo aquele que se estabelece entre a filosofia da paisagem de Georg Simmel, esboçada em 1913, e a visão da alma e das formas nas reflexões pré-marxistas de György Lukács produzidas entre 1908 e 1911, que poderia ser um conceito operatório de grande pertinência para um entendimento mais integrador das diversas *nuances* de Bernardo Soares e da textualidade do *Livro*. Note-se apenas, com toda a brevidade, que Lukács associa as variações de tonalidade da alma à crise da forma artística e à sua consequente renovação no sentido da indefinição dos contornos entre géneros (discursivos, textuais, literários), ou de uma muito especial vinculação entre exterioridade e interioridade (cf. Lukács, 1974: esp. 79-106).



- EMERSON, Ralph Waldo (1902) *Works of Ralph Waldo Emerson*. Londres, George Routledge & Co. CFP 8-172.
- ESTIBEIRA, Maria do Céu Lucas (2008) *A Marginalia de Fernando Pessoa*. Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- FEIJÓ, António M. (2015) *Uma Admiração Pastoril pelo Diabo (Pessoa e Pascoaes)*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- FERRARI, Patrizio (2017) “Transcendent poetic dwelling: Emerson, Caeiro, and an unpublished English poem”, in *The Edge of One of Many Circles: Homenagem a Irene Ramalho Santos*, vol. II. Coimbra, Imprensa da Universidade.
- FILIPPE, Teresa (2018) “Pessoa, tradutor sucessivo de Shakespeare”, *Pessoa Plural*, 14, Outono. Disponível em https://www.academia.edu/43046585/Pessoa_tradutor_sucessivo_de_Shakespeare (consultado em outubro de 2021).
- FILIPPE, Teresa (2019) “Ainda *A Tormenta*: adenda a ‘Pessoa, tradutor sucessivo de Shakespeare’”, *Pessoa Plural*, 15, Primavera. Disponível em https://www.academia.edu/45472549/Ainda_A_Tormenta_adenda_a_Pessoa_tradutor_sucessivo_de_Shakespeare (consultado em outubro de 2021).
- FLOR, João Almeida, (1990) “Shakespeare em Pessoa”, in *Shakespeare*, coord. João Almeida Flor. Lisboa, Acarte/ Fund. Calouste Gulbenkian.
- GIRARD, René (1990) *Shakespeare: Les Feux de l'Envie*. Paris, Éditions Grasset & Fasquelle.
- GOETHE, Johann Wolfgang (2012) *O Jogo das Nuvens*, 2.^a ed., sel., trad., pref. e notas João Barrento. Lisboa, Assírio & Alvim.
- KERMODE, Frank (2001) *Shakespeare's Language*. Londres, Penguin.
- LOURENÇO, Eduardo (2000) *Pessoa Revisitado*. Lisboa, Gradiva.
- LUKÁCS, Georg (1974) *Soul and Form*, trad. Anna Bostock. Cambridge, The MIT Press.
- LUKÁCS, Georg (2017) *A Alma e as Formas*, trad. Rainer Patriota, introd. Judith Butler. Belo Horizonte, Autêntica Editora.
- MONTEIRO, George (2008) “Shakespeare, the ‘missing all’”, *Portuguese Studies*, 24, 2: *Pessoa – The Future of the “Aras”*. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/41105305> (consultado em outubro de 2021).
- PESSOA, Fernando (1957) *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*, introd. e notas João Gaspar Simões. Lisboa, Europa-América.
- PESSOA, Fernando (1966) *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, org. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa, Ática.



- PESSOA, Fernando (1994) *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, org. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa, Ática.
- PESSOA, Fernando (2006) *Escritos sobre Génio e Loucura*, 2 vols., ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PESSOA, Fernando (2011) “Sobre traduzir Shakespeare”, in William Shakespeare, *A Tormenta*, introd. Mariana Gray de Castro, trad. e notas Fátima Vieira. Lisboa, Babel/ Guimarães, col. Pessoa Editor.
- PESSOA, Fernando (2018) *Poesia Inglesa*, ed. Richard Zenith, trad. Luísa Freire, 2.ª ed.. Porto, Assírio & Alvim.
- PIZARRO, Jerónimo e Teresa FILIPE (2020) “Livros, objectos e manuscritos, doação e venda”, *Pessoa Plural*, 17, Primavera. Disponível em https://www.academia.edu/43380048/Livros_objectos_manuscritos_e_fotografias_doa%C3%A7%C3%A3o_e_venda (consultado em outubro de 2021).
- PORTELA, Manuel e António Rito SILVA (orgs.) (2017) *Arquivo LdoD: Arquivo Digital Colaborativo do Livro do Desassossego*. Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra. Disponível em <https://ldod.uc.pt/> (consultado em outubro de 2021).
- RUSKIN, John (s/d), *Lectures on Landscape*, Dodo Press, [1871].
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (2001) *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, ed. Manuela Parreira da Silva. Lisboa, Assírio & Alvim.
- SEPÚLVEDA, Pedro (2013a) “Listas do *Desassossego*”, *MATLIT*, 1.1. Disponível em https://impactum-journals.uc.pt/matlit/article/view/2182-8830_1-1_2/1014 (consultado em outubro de 2021).
- SEPÚLVEDA, Pedro (2013b) *Os Livros de Fernando Pessoa*, pref. António M. Feijó. Lisboa, Ática.
- SEPÚLVEDA, Pedro, Ulrike HENNY-KRAHMER e Jorge URIBE (eds.) (2017-2021) *Edição Digital de Fernando Pessoa. Projetos e Publicações*, Lisboa e Colónia, IELT, Universidade Nova de Lisboa e CCEH, Universidade de Colónia. Disponível em <http://www.pessoadigital.pt> (consultado em outubro de 2021).
- SHAKESPEARE, William (1908) *The Tempest*. Londres/ Paris/ Nova Iorque/ Toronto/ Melbourne, Cassell & Co. CFP 8-507.
- SHAKESPEARE, William (2007) *King Lear*, ed. Burton Raffel, ensaio de Harold Bloom. New Haven e Londres, Yale University Press.
- SHAKESPEARE, William (2011) *A Tormenta*, introd. Mariana Gray de Castro, trad. e notas Fátima Vieira. Lisboa, Babel/ Guimarães, col. Pessoa Editor.
- SIMMEL, Georg (2014), *Filosofia del Paisaje*, 2.ª ed. Madrid, Casimiro.
- SOARES, Bernardo (1998) *Livro do Desassossego*, ed. Richard Zenith. Lisboa, Assírio & Alvim.

URIBE, Jorge (2020) “Em vida de Fernando Pessoa – Lista de publicações 1912-1935”, *Estranhar Pessoa*, 7, Outono. Disponível em <http://estranharpessoa.com/nmero-7> (consultado em outubro de 2021).



Joana Matos Frias é professora na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, investigadora do Centro de Estudos Comparatistas da mesma Faculdade e colaboradora do Projeto Estranhar Pessoa. Autora de *Cinefilia e Cinefobia no Modernismo Português* (2014) e de *O Murmúrio das Imagens* (2018), entre outros livros de ensaios, tem publicado artigos sobre obras da literatura portuguesa moderna e contemporânea em diversas revistas e volumes coletivos.



Notas sobre as Notas Biográficas de 1935

Fernando Cabral Martins

Universidade Nova de Lisboa

Resumo

O processo de descoincidência e coincidência entre o autor da literatura heteronímica e o poeta ortónimo vai evoluindo ao longo dos anos, fixando-se, em 1935, naquilo a que se pode chamar uma silhueta biográfica final do ortónimo Fernando Pessoa.

Palavras-chave: Heteronímia; Correspondência; Sinceridade intelectual; Biografia.

Abstract

The process of mismatch and coincidence between the author of heteronymic literature and the orthonymic poet evolved over the years, having settled, in 1935, on what might be called a final biographical silhouette of the orthonym Fernando Pessoa.

Keywords: Heteronymy; Correspondence; Intellectual sincerity; Biography.

1. A sinceridade intelectual.

Em Pessoa, as cartas puramente ficcionais – por exemplo, o conto “Carta da Corcunda para o Serralheiro” – têm uma natureza textual ou performativa que não se confunde com a das cartas privadas. Eventualmente, a razão disso reside no facto de o nome que assina a correspondência privada não ser o de uma personagem chamada Pessoa, mas sim o de um Pessoa fora do jogo das personagens, aquele mesmo que é, o pleonasma impõe-se, o inventor desse jogo. No entanto, o carácter privado das cartas que envia aos amigos assinadas com o seu nome deve ser analisado mais de perto.

O espaço literário da heteronímia apresenta-se como um palco em que determinadas figuras contracenam. Cada um dos poemas, das ficções e dos ensaios é dado a ler, sempre, à luz de uma topologia de marcações. O *heteronimismo*, para usarmos a palavra de Pessoa, satura toda a sua literatura. O fulcro de cada texto é uma réplica ou uma divergência que aparece exposta em relação a outro texto. Não significa por si só, a sua natureza é relacional.

De todos os heterónimos, o único que parece simplesmente afirmar é Caeiro, sendo que essa afirmação desencadeia a resposta dos outros, cada um definindo a sua posição numa rede de *dramatis personae*. No entanto, o próprio Caeiro é uma resposta a Pascoaes e à Decadência, por exemplo. Além disso, a sua discussão com os “discípulos” é constante e está apresentada, de forma extensa, nas *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro*, de Álvaro de Campos.

Quer isto dizer que não há, na escrita de Pessoa, um “exterior” da heteronímia. A tal ponto que nenhum dos seus textos poéticos ou ensaísticos pode tratar a questão dos heterónimos a não ser de um ponto de vista que, por sua vez, se enquadra na *mise-en-scène* do que assume ser um “drama em gente” (“Tábua Bibliográfica”, publicada na *presença* em 1928). Assim a teoria da heteronímia se torna, ela mesma, aquele quarto com espelhos “que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas” (Pessoa, 1966: 93).

A única teorização capaz de descrever a heteronímia com alguma credibilidade só poderia, eventualmente, ter lugar nas cartas privadas que Pessoa – não, certamente, o Pessoa ortónimo, mas o Pessoa escritor – envia aos amigos. Os exemplos poderiam multiplicar-se. Mas as cartas a Casais Monteiro de 1935, sobretudo a de 13 de janeiro, sobre a génese dos heterónimos, têm

uma qualidade performativa que nem sequer se move num espaço privado de comunicação, ou seja, não são bem cartas privadas e caracterizam-se antes como cartas abertas, que seguem o modelo da correspondência mas, apesar de terem um destinatário real, configuram um gesto literário que é associável ao género epistolar clássico. Estas cartas, reconhecidamente fundamentais entre todas as que Pessoa enviou, são um modelo do dispositivo heteronímico que o autor compõe através de um interlocutor eleito e que realiza uma dupla função: estabelecer uma comunicação entre dois escritores que deve ser lida em situação histórica e servir uma estratégia geral de relacionamento com os leitores futuros. Comunicação personalizada mas com desígnios públicos. Em última análise, uma publicação indirecta. Aí, a questão dos heterónimos é um enigma que não se resolve nem tenta resolver-se em significações inequívocas, pois nunca se desloca do acto literário para o ponto de vista “objectivo” da crítica, do testemunho ou da revelação.

Por outro lado, dá-se o (muito glosado) caso de os próprios heterónimos escreverem cartas verdadeiras. Por exemplo, Sher Henay, uma figura que se propõe organizar uma antologia sensacionista, troca uma misteriosa correspondência com uma senhora nortenha chamada Matilde Alice de Faria (Silva, 2010: 325). Mais ainda, Álvaro de Campos escreve cartas célebres ao *Diário de Notícias* e à *Contemporânea*, bem como à namorada de Pessoa, Ofélia Queiroz, para além de enviar um telegrama jocoso à *presença*. Aliás, a escrita de cartas singulariza muito Álvaro de Campos entre os heterónimos, pois ele é o único que as envia aos jornais, como aquela, insultuosa, que de algum modo encerra a aventura de *Orpheu*: parcialmente publicada em *A Capital* de 6 de julho de 1915, é de imediato objecto de repúdio por parte de vários colaboradores da revista. Em todos estes casos, as cartas são *private jokes*. Mas tal constatação sugere, mais uma vez, a ideia de que o epistolar é outro dos géneros que Pessoa reconfigura, naquele sentido dos *adverse genres* de que trata David Jackson (2010). Em suma, nem no epistolar é seguro dar conta, em nenhum momento privilegiado, de qualquer expressão que se aproxime de uma “vontade última” do autor, pelo que em todas as cartas, privadas ou abertas, o autor delas é, em alguma medida, ficcional. É sempre de produção de formas que se trata, mais do que de comunicação.

Neste contexto, o conceito-fulcro é a “sinceridade intelectual”, que implica, em sentido próprio, que toda a escrita (com os seus efeitos heteronímicos), embora baseada por inteiro nas

sensações, as transforma em ideias. Por outro lado, ao contrário da “sinceridade intelectual”, a sinceridade propriamente dita (aquela que se espera que exista numa carta privada) é tudo menos intelectual ou preocupada com a produção de formas.

Os três heterónimos principais aparecem como a mais visível consequência deste entendimento. Daí que a ideia de “sinceridade intelectual”, tal como é exposta numa carta a Armando Côrtes-Rodrigues de 1915, comece por ser associada a “uma literatura que eu criei e vivi”. E mesmo, nesse contexto, tudo o que é colocado dramaticamente “na pessoa de outro” deve ser entendido como literalmente “sincero” (Pessoa, 1998: 142). Mais tarde, em 1930, já na fase decisiva do seu diálogo com a *presença*, Pessoa escreverá a Casais Monteiro: “o que, sentido ou pensado, novamente pensamos como *outrem*, é isso que se transmuta naturalmente em arte, e, esfriando, atinge forma” (Pessoa, 1999: 191). Neste “pensar como *outrem*” reencontramos o já antigo tema do desdobramento, mas, segundo um modo de descrição que se adequa à inteligência crítica do interlocutor Casais Monteiro, Pessoa prefere enfatizar a criação formal em clave eliotiana de impessoalidade. E pode ainda recordar-se o que se lê na carta a Gaspar Simões de 11 de dezembro de 1931, tantas vezes citada: “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. Voo outro – eis tudo” (Pessoa, 1999: 255). Mais uma vez, este “voar outro” indica que o desdobramento é o processo que permite a aparição das figuras heterónimas, com as suas ideias literárias e filosóficas próprias. O acto poético consiste em acrescentamento, outramento, re-configuração.

A definição última do conceito há-de aparecer numa “Nota ao Acaso”, publicada em 1935 e assinada por Álvaro de Campos – o qual, dada a sua centralidade na poética de Pessoa, actua por vezes mais como *alter ego* do que como heterónimo: “A maioria da gente sente convencionalmente, embora com a maior sinceridade humana; o que não sente é com qualquer espécie ou grau de sinceridade intelectual, e essa é que importa no poeta.” Na frase final da nota de Campos percebemos-lhe o voo hiperbólico: “O meu mestre Caeiro foi o único poeta inteiramente sincero do mundo” (Pessoa, 2000: 521).

Pode, pois, dizer-se que a “sinceridade intelectual”, que sobredetermina toda a escrita de Pessoa, torna as próprias cartas privadas alguma coisa de radicalmente diferente da expressão de si.

2. As narrativas biográficas.

A importância das narrativas biográficas produzidas em 1935 é a de sumariarem as vidas dos diferentes autores do *heteronimismo*. Cumprem esse objectivo poético quer a citada carta de 13 de janeiro a Adolfo Casais Monteiro, conhecida como Carta sobre a Génese dos Heterónimos, quer uma Nota Biográfica que Pessoa escreve e de que oferece uma cópia a um amigo nesse mesmo ano.

A aproximação entre os retratos dos heterónimos que se lêem na Carta sobre a Génese e o quase-auto-retrato do ortónimo da Nota Biográfica, apesar de terem matizes textuais diversas, torna-se necessário se tivermos em conta as “Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro”, dado que, nesse texto, Álvaro de Campos se refere a Pessoa como apenas mais um poeta de um grupo de poetas. Por mais estranho que possa ter parecido na altura, ou possa parecer ainda hoje, na publicação de cinco das “Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro”, em 1931, na *presença* n.º 30, lê-se que Fernando Pessoa “é um novelo embrulhado para o lado de dentro” e ainda que “Fernando Pessoa sente as coisas mas não se mexe, nem mesmo por dentro” (Pessoa, 2015: 20 e 23). Ou seja, Pessoa promove pública e explicitamente, por interposto Álvaro de Campos, a representação de um grupo de autores imaginários em que o seu próprio caso se inclui. Este Fernando Pessoa cujo autor é Fernando Pessoa, este autor real assim tornado personagem ganha nesse ano de 1931 um lugar na ficção heteronímica, de tal modo que a história da génese contada a Casais Monteiro em 1935 apenas o vem confirmar. Trata-se de uma operação de ficcionalização da realidade, ou de naturalização da ficção, que desloca para o espaço da literatura o que pertence à história. Ou, inversamente, que naturaliza no espaço da história o que pertence à literatura.

Considere-se agora a Nota Biográfica datada de “Lisboa, 30 de Março de 1935”, que está assinada com o nome e a letra de Fernando Pessoa (*apud* Lourenço e Oliveira, 1988: 17):

Nome completo: Fernando António Nogueira Pessoa.

Idade e naturalidade: Nasceu em Lisboa, freguesia dos Mártires, no prédio n.º 4 do Largo de S. Carlos (hoje do Directório) em 13 de Junho de 1888.

Filiação: Filho legítimo de Joaquim de Seabra Pessoa e de D. Maria Madalena Pinheiro Nogueira. Neto paterno do general Joaquim António de Araújo Pessoa, combatente das campanhas liberais, e de D. Dionísia Seabra; neto materno do conselheiro Luís António Nogueira, jurisconsulto e que foi director-geral do Ministério do Reino, e de D. Madalena Xavier Pinheiro. Ascendência geral — misto de fidalgo e de judeus.

Estado: Solteiro.

Profissão: A designação mais própria será “tradutor”, a mais exacta a de “correspondente estrangeiro em casas comerciais”. O ser poeta e escritor não constitui profissão mas vocação.

Morada: Rua Coelho da Rocha, 16, 1.º dt.º, Lisboa.

(Endereço postal — Caixa Postal 147, Lisboa).

Funções sociais que tem desempenhado: Se por isso se entende cargos públicos, ou funções de destaque, nenhuma.

Obras que tem publicado: A obra está essencialmente dispersa, por enquanto, por várias revistas e publicações ocasionais. O que, de livros ou folhetos, considera como válido, é o seguinte: “35 Sonnets” (em inglês), 1918; “English Poems III” e “English Poems III” (em inglês também), 1922, e o livro “Mensagem”, 1934, premiado pelo Secretariado de Propaganda Nacional, na categoria “Poema”. O folheto “O Interregno”, publicado em 1928, e constituindo uma defesa da Ditadura Militar em Portugal, deve ser considerado como não existente. Há que rever tudo isso e talvez que repudiar muito.

Educação: Em virtude de, falecido seu pai em 1893, sua mãe ter casado, em 1895, em segundas núpcias, com o comandante João Miguel Rosa, cônsul de Portugal em Durban, Natal, foi ali ducado. Ganhou o prémio Rainha Vitória de estilo inglês na Universidade do Cabo da Boa Esperança em 1903, no exame de admissão, aos 15 anos.

Ideologia política: Considera que o sistema monárquico seria o mais próprio para uma nação organicamente imperial como é Portugal. Considera, ao mesmo tempo, a Monarquia completamente inviável em Portugal. Por isso, a haver um plebiscito entre regimes, votaria,

com pena, pela República. Conservador do estilo inglês, isto é, liberal dentro do conservantismo, e absolutamente anti-reaccionário.

Posição religiosa: Cristão gnóstico e portanto inteiramente oposto a todas as Igrejas organizadas, e sobretudo à Igreja de Roma. Fiel, por motivos que mais diante estão implícitos, à Tradição Secreta do Cristianismo, que tem íntimas relações com a Tradição Secreta em Israel (a Santa Kabbalah) e com a essência oculta da Maçonaria.

Posição iniciática: Iniciado, por comunicação directa de Mestre a Discípulo, nos três graus menores da (aparentemente extinta) Ordem Templária de Portugal.

Posição patriótica: Partidário de um nacionalismo mítico, de onde seja abolida toda infiltração católica-romana, criando-se, se possível for, um sebastianismo novo, que a substitua espiritualmente, se é que no catolicismo português houve alguma vez espiritualidade. Nacionalista que se guia por este lema: “Tudo pela Humanidade; nada contra a Nação”.

Posição social: Anti-comunista e anti-socialista. O mais deduz-se do que vai dito acima.

Resumo de estas últimas considerações: Ter sempre na memória o mártir Jacques de Molay, Grão-Mestre dos Templários, e combater, sempre e em toda a parte, os seus três assassinos — a Ignorância, o Fanatismo e a Tirania.

É notável não existir qualquer referência a *Orpheu* ou à *Athena*, apesar de essas duas revistas terem sido os mais relevantes lugares de publicação em vida de Pessoa. Sublinhe-se também o aspecto textual concreto, naquela que é a sua primeira publicação, no folheto *À Memória do Presidente-Rei Sidónio Pais*, editado pela Editorial Império em 1940, da supressão do item da “Posição Iniciática”. De facto, pode ler-se nesse item aí suprimido, o mais enigmático de todos: “Iniciado, por comunicação directa de Mestre a Discípulo, nos três graus menores da (aparentemente extinta) Ordem Templária de Portugal” (*apud* Lourenço e Oliveira, 1988: 21). Esta supressão costuma ser atribuída à directa associação dos Templários à Maçonaria, que o Estado Novo tinha ilegalizado, e constituiria um gesto de auto-censura. Mas também é provável que esse item manifestasse uma inesperada qualidade ficcional da Nota Biográfica de Fernando Pessoa, pelo que retirá-lo do folheto apologético de 1940 apenas pretenderia contribuir para a verosimilhança da nota biográfica.

Em suma, esta Nota funciona como o desenho biográfico, não bem de Fernando Pessoa, mas de um poeta com o mesmo nome e com alguns dos seus traços:

vive em Lisboa, onde nasceu;

é filho de Joaquim de Seabra Pessoa e de D. Maria Madalena Pinheiro Nogueira;

descende de fidalgos e judeus;

foi educado em Durban, Natal;

é correspondente estrangeiro em casas comerciais;

é solteiro;

tem obra dispersa em revistas e jornais;

publicou três folhetos “em inglês” (*35 Sonnets* de 1918, *English Poems I-II* e *English Poems III*, em 1922) e um livro (*Mensagem*, em 1934);

é Templário, nacionalista místico e sebastianista;

é republicano e anti-socialista.

Podendo concluir-se que o ortónimo é, sucessivamente, cosmopolita e nacionalista, aristocrata e empregado de escritório.

Isto se liga, e com isso deve ser contrastado, ao que diz a Casais Monteiro na Carta sobre a Génese dos Heterónimos: “Sou, de facto, um nacionalista místico, um sebastianista racional. Mas sou, à parte disso, e até em contradição com isso, muitas outras coisas” (Pessoa, 1999: 338). Aliás, é nesta afirmação que se pode fundar a mais óbvia semelhança entre o Pessoa dito “ele mesmo” e o Pessoa como autor, ou seja, entre o Pessoa como personagem e o Pessoa escritor: o que um tem de paradoxal tem o outro de multifacetado. Mas a distinção entre eles é estabelecida, de modo rigoroso, pela alusão ao incómodo folheto *O Interregno*: “publicado em 1928, e constituindo uma defesa da Ditadura Militar em Portugal, deve ser considerado como não existente.” Na verdade, essa declaração de não existência apresenta-se como um gesto relevante para a configuração da personagem, isto é, para a conversão de Pessoa numa personagem. Essa referência é a marca de um gesto de autoridade, que atribui uma forma-autor literária ao que já não é um simples nome civil de escritor. O escritor Fernando Pessoa assinou uma defesa pública da Ditadura Militar, mas não inclui esse folheto na obra do ortónimo Fernando Pessoa.

Comparemos agora o retrato que Fernando Pessoa faz de Fernando Pessoa com aquele que Álvaro de Campos faz de Álvaro de Campos num trecho póstumo das *Notas para a Recordação do Meu Mestre Caeiro* (Pessoa, 2015: 51):

O mal destes homens todos – do Ricardo Reis, do António Mora, do Fernando Pessoa, sim, porque sinto *outside idolatry*, do meu mestre Caeiro também – é que *só vêem* a realidade. Diversamente, todos a vêem com clareza; todos são objectivistas, até o Fernando Pessoa, que é subjectivista também. Mas eu não só vejo a realidade – *palpo-a*. Por isso eles são, mais ou menos declaradamente, politeístas, e eu sou monoteísta. É que o mundo considerado com a vista é de uma essencial diversidade. Considerado com o tacto, não tem diversidade nenhuma. Eles são todos, diversamente, mais inteligentes do que eu, mas eu sou mais profundamente prático do que eles todos. Por isso creio em Deus.

Aqui, o desenho de Álvaro de Campos tem marcado o dedo do artista Fernando Pessoa, porque só aos olhos deste é que faz sentido um tema como o do monoteísmo, tal como a identificação perfeita entre Campos e o Sensacionismo. Voltando à Nota Biográfica, poderíamos dizer que também o retrato do ortónimo é marcado pelo ponto de vista do seu autor. Quer isto dizer que as características da personagem não podem ser independentes dos interesses do seu criador. É delineada uma figura, mas a segurança e a inclinação do traço, bem como a paisagem em fundo, traem o autor dela (de que, neste caso, usa alguns dos traços). Assim sendo, pode dizer-se que o ortónimo é ficcional no mesmo sentido em que é ficcional Álvaro de Campos, embora haja uma série de autobiografemas que produzem um espelhamento do autor e do ortónimo. Neste caso, o modo de concepção da personagem consiste em ocultações, como naquele procedimento usado pelo Surrealismo (sobretudo por Fernando de Azevedo) em que a produção da imagem consiste no recobrimento a negro de partes de uma imagem anterior. As ocultações criam um duplo efeito de reconhecimento e de estranheza e são tão decisivas para o retrato do ortónimo como a informação acrescentada de ter sido iniciado na Ordem Templária de Portugal – a qual o artigo “Associações Secretas”, publicado no mesmo ano de 1935, mais os manuscritos preparatórios e afins que se conhecem mostram, sem margem para dúvidas, ser fantasiosa, para além do que escreve sobre este tema na Carta sobre a Génese dos Heterónimos: “não pertenço a Ordem Iniciática nenhuma” (Pessoa, 1999: 347).

O resultado é a definição de Fernando Pessoa como mais uma *persona*, criando para ele uma narrativa biográfica específica. Além disso, essa ficcionalização do ortónimo induz, por oposição, um incremento da realidade dos heterónimos e, cumulativamente, um *estranhamento* do Fernando Pessoa histórico. É deste processo complexo que decorre a persistente mitologia de um Pessoa múltiplo ou esquizóide, inexistente ou evanescente, um homem com quatro sombras ou uma sombra com quatro homens, que em vez de uno é quádruplo (pelo menos), algures entre o fantástico de Edgar Allan Poe, o psicodrama e o esoterismo *new age*.

3. A definição do ortónimo.

A crítica tem oscilado no reconhecimento do tipo de relação entre o ortónimo e os poetas heterónimos. Uma vez, considera que se situam em planos diferentes, posição, por exemplo, de Maria Helena Nery Garcez, para quem o poeta ortónimo seria uma “faceta” que não é assim tão “despersonalizada” (Garcez, 2016: 332). Outras vezes, que as quatro figuras se situam no mesmo plano, como é o caso de José Augusto Seabra, que considera mesmo existirem “dois Fernando Pessoa”. No entanto, define “o poeta orto-heterónimo” como tomando de empréstimo (“como se empresta uma máscara”) a biografia do autor Fernando Pessoa (Seabra, 1974: 141), o que não é exacto, como vimos: o ortónimo é, biograficamente falando, tão construído como os heterónimos.

Desde logo, se é verdade que há a considerar uma diferença ontológica, pois Fernando Pessoa teve uma existência física e os heterónimos não, essa diferença desaparece no plano textual. Hoje, aos olhos dos leitores, os textos são o único modo de existência de todos os poetas do *heteronimismo*. Assim, e dado que esses textos envolvem personagens de autores que pelas suas ideias e estilos se confrontam, é fácil de compreender que uma dessas personagens de autor mantenha o nome do autor das personagens. Que outro lugar pode haver para o fantasma do criador senão entre as suas criaturas? Como hão-de distinguir os leitores, hoje, o dentro e o fora da ficção?

O contorno da figura do ortónimo vai, dada a complexidade das relações que estabelece com as outras figuras, ser um tópico sensível da última tarefa de Pessoa, que é a de conferir

alguma unidade conceptual a um vertiginoso trabalho de trinta anos de escrita a muitas vozes (que, a partir de 1914, são sobretudo quatro: o número da unidade). E, com esse objectivo, a Nota Biográfica de 1935 é uma peça decisiva, pela clareza da sua formulação e pela sua inserção contextual.

Num artigo em que faz a súmula do que se conhece sobre essa Nota Biográfica, José Barreto (2017) cita aquela que é a sua primeira publicação completa, em 1988, no catálogo de uma exposição da Biblioteca Nacional, *Fernando Pessoa no seu Tempo*, em que a Nota é editada face a face com a “Tábua Bibliográfica”, de 1928. Este modo de edição permite ver bem as diferenças entre os dois textos – a começar pelos próprios títulos: o de 1928 referindo a actividade literária, e o de 1935 remetendo para traços biográficos. Na “Tábua”, Fernando Pessoa é caracterizado como sendo um caso à parte dos heterónimos, pois o “drama em gente” dos heterónimos é inequivocamente apresentado como um projecto bibliográfico da autoria de Fernando Pessoa. No entanto, na caracterização biográfica de 1935 a alteração de sentido do nome de Fernando Pessoa torna-se evidente: ele já não é o autor dos textos heterónimos, mas apenas o autor dos seus próprios textos.

Na grande carta a Adolfo Casais Monteiro de 1935, Pessoa, num primeiro momento, como vimos, parece reivindicar para si aquelas contradições que teriam, eventualmente, a ver com a multiplicidade dos heterónimos e a multiplicidade essencial que seria a sua: “sou, à parte disso, e até em contradição com isso, muitas outras coisas”. No entanto, logo a seguir torna muito claro que essas contradições são, afinal, próprias do poeta ortónimo, sinalizando apenas a sua particular complexidade (Pessoa, 1999: 338):

Quando às vezes pensava na ordem de uma futura publicação de obras minhas, nunca um livro do género de *Mensagem* figurava em número um. Hesitava entre se deveria começar por um livro de versos grande — um livro de umas 350 páginas —, englobando as várias subpersonalidades de Fernando Pessoa ele mesmo, ou se deveria abrir com uma novela policiária, que ainda não consegui completar.

E, um pouco mais adiante, explica (Pessoa, 1999: 339-340):

[...] tenciono, durante o verão, reunir o tal grande volume dos poemas pequenos do Fernando Pessoa ele-mesmo, e ver se o consigo publicar em fins do ano em que estamos. Será esse o volume que o Casais Monteiro espera, e é esse que eu mesmo desejo que se faça. Esse será então as facetas todas, excepto a nacionalista, que *Mensagem* já manifestou.

O ponto decisivo é que esta reivindicada diversidade do ortónimo fica a necessitar de um suporte narrativo, de uma espécie de *casting*, e é assim que, além da Nota Biográfica, Pessoa escreve, também em 1935, um outro texto, completo e preparado para publicação, embora não publicado, “Explicação de um Livro”. Aí apresenta as “subpersonalidades” do autor de *Mensagem* como possuidoras, afinal, de forte coerência interna, que assim se vê modelada, mostrando a unidade da sua diversidade. Este é o último retoque no desenho do ortónimo, que a partir daí fica uma figura autónoma completa, jogando com a proximidade mas marcando a distância em relação ao seu autor. Esse texto termina assim (Pessoa, 2011: 123):

de facto, fui sempre fiel, por índole, reforçada por educação — a minha educação é toda inglesa —, aos princípios essenciais do liberalismo, — que são o respeito pela dignidade do Homem e pela liberdade do Espírito, ou, em outras palavras, o individualismo e a tolerância, ou, ainda, em uma só palavra, o individualismo fraternitário.

A ideia de coerência do ortónimo é dada pelo oxímoro moral “individualismo fraternitário” (que lembra o paradoxo da Nota Biográfica, que o define como um escritor, ao mesmo tempo, nacionalista e cosmopolita) e conflui na afirmação política do “liberalismo”. Aliás, o facto de um dactiloscrito da Nota ter sido oferecido, segundo informação de José Barreto no artigo citado, a um notório republicano, Manoel Serras, é um gesto que se integra nesse processo de identificação de Fernando Pessoa, o autor de *Mensagem*, como um amante da liberdade e da República.

Pelo que a composição da figura do ortónimo coincide no tempo e no modo com a fixação última do sistema triádico dos heterónimos, e pode dizer-se que este suplemento ficcional associado à sua poesia serve para lhe elevar o grau de eficácia dramática. Eis o que manifesta a presença de um autor absoluto, longe de ser um anónimo transparente, um irresistível fluxo de desdobramentos, um labirinto de máscaras ou um desconhecido de si mesmo.

Referências

- BARRETO, José (2017) “A chamada ‘nota autobiográfica’ de Fernando Pessoa de 30 de Março de 1935”, *Pessoa Plural*, 12. Disponível em <https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:759875>, (consultado em Setembro de 2020).
- GARCEZ, Maria Helena Nery (2016) “Um Ortônimo Bem Temperado”, in Michela Graziani, Orietta Abbati e Barbara Gori (eds.), *La Spugna è la mia Anima. Omaggio a Piero Cecucci*. Florença, Firenze University Press.
- JACKSON, Kenneth David (2010) *Adverse Genres in Fernando Pessoa*. Oxford, Oxford University Press.
- LOURENÇO, Eduardo e António Braz de OLIVEIRA (1988) *Fernando Pessoa no Seu Tempo*. Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal.
- PESSOA, Fernando (1966) *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, ed. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa, Ática.
- (1998) *Correspondência 1905-1922*, ed. Manuela Parreira da Silva. Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1999) *Correspondência 1923-1935*, ed. Manuela Parreira da Silva. Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2000) *Crítica*, ed. Fernando Cabral Martins. Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2011) *Associações Secretas e Outros Escritos*, ed. José Barreto. Lisboa, Ática.
- (2015) *Prosa Escolhida de Álvaro de Campos*, ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa, Assírio & Alvim.
- SEABRA, José Augusto (1974) *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. São Paulo, Perspectiva.
- SILVA, Manuela Parreira da (2010) “Sher Henay”, in Fernando Cabral Martins (ed.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, 2.^a ed.. São Paulo, Leya.

Fernando Cabral Martins é professor jubilado da Universidade Nova de Lisboa. Além de artigos sobre literatura e arte portuguesas, publicou livros de ficção e co-traduziu Boris Vian e os trovadores provençais. Organizou edições de Sá-Carneiro, Pessoa, O'Neill e Luiza Neto Jorge. Coordenou um *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, em 2008. Últimos livros de ensaio: *Introdução ao Estudo de Fernando Pessoa*, 2014; *Mário Cesariny e o Virgem Negra*, 2016; *Cinzareia*, 2021.



Os Estylos são Função dos Indivíduos

Rui Sousa

Universidade de Lisboa

Resumo

Neste texto, propõem-se algumas associações entre a discussão de Pessoa em torno do estilo e o modo como o poeta define uma concepção da liberdade e da autonomia. De acordo com o ponto de vista descrito, o estilo converte-se numa manifestação de um superlativo estado de acesso à cultura a partir do qual o artista criador adquire uma expressão liberta de amarras convencionais, permitindo ao indivíduo manejar e adaptar os diferentes vocabulários culturais, representados, por exemplo, pelas várias mitologias adoptadas no decurso da escrita. O problema do estilo, normalmente lido em função de questões estéticas ou da constituição da individualidade heteronímica e do debate entre os heterónimos, é assim associado a outras questões relevantes no universo teórico de Fernando Pessoa.

Palavras-Chave: Fernando Pessoa; Estilo; Liberdade; Deuses; Autonomia.

Abstract

In this paper, I propose some associations between Pessoa's reflections on style and his definition of freedom and autonomy. According to the described point of view, style becomes a manifestation of a superlative state of access to culture from which the author acquires an expression freed from conventional shackles, allowing a management and adaptation of different cultural vocabularies, represented, for example, by the various mythologies adopted in writing. The problem of style, usually read in terms of aesthetic issues or the constitution of heteronymic individuality and the debate between heteronyms, is thus associated with other relevant issues in Fernando Pessoa's theoretical universe.

Keywords: Fernando Pessoa; Style; Freedom; Gods; Autonomy.



Neste artigo, interessa-me propor, a partir de alguns trechos relevantes do *Livro do Desassossego*, uma interpretação do tipo de escrita e de trabalho sobre as diferentes mitologias idealizados por Pessoa, de acordo com algumas interpretações da relação entre a diversidade cultural e a sua integração num conceito amplo de “arte-todas-as-artes”, plataforma de encontro entre diferentes realidades culturais tornadas contemporâneas pelos desenvolvimentos da civilização moderna.

Numa entrevista dada à *Revista Portuguesa*, a 13 de outubro de 1923, Pessoa apresenta uma série de ideias com grande ressonância polémica, como a necessidade de superar Camões enquanto cantor dos “semi-deuses” renascentistas que destacaram Portugal no contexto europeu ou a definição da poesia dramática como forma superior de expressão e mecanismo produtor de uma personalidade múltipla, desenvolvendo no final a delimitação de um entendimento sincrético de uma identidade cultural reconhecida como idealmente portuguesa, que instala as diferentes expressões criativas humanas numa comum plataforma ficcional:

Que portuguez verdadeiro pode, por exemplo, viver a estreiteza esteril do catholicismo, quando fóra dele há que viver todos os protestantismos, todos os credos orientaes, todos os paganismos mortos e vivos, fundindo-os portugesmente no Paganismo Superior? Não queiramos que fóra de nós fique um unico deus! Absorvamos os deuses todos! Conquistámos já o Mar: resta que conquistemos o Céu, ficando a terra para os Outros, os eternamente Outros, os Outros de nascença, os europeus que não são europeus porque não são portuguezes. Ser tudo, de todas as maneiras, porque a verdade não pode estar em faltar ainda alguma cousa! Criemos assim o Paganismo Superior, o Polytheismo Supremo! Na eterna mentira de todos os deuses, só os deuses todos são verdade (Pessoa, 2011a: 264).

A ideia central desta entrevista pode resumir-se perfeitamente na última frase. De facto, o essencial não é que se acredite verdadeiramente num único deus ou em vários, que se produza um Paganismo cujas divindades sejam convictamente aceites ou que exista realmente um Império por conquistar, mesmo que através da cultura. Trata-se, sobretudo, de um confronto entre uma forma dogmática de pensar a cultura – a dos “eternamente Outros” que acreditam em formas segmentadas da verdade ou na possibilidade de a fixar num único credo, algum dos que já foram equacionados ou dos que ainda poderão vir a ser retomados ou delineados – e uma perspectiva sobre todas essas propostas que poderá definir-se como meta-mitológica.

O ambiente de tolerância vivido, na interpretação de Pessoa, durante o momento greco-latino, no qual os distintos códigos culturais eram integrados num panteão comum, antes da



emergência de uma religião oficial, é recuperado, mas agora em função de um princípio expansivo inerente à relação de Pessoa com as várias tradições a que teve acesso. Num dos rascunhos desta entrevista, essa abrangência remete inclusive para “todas as faltas de religião” (Pessoa, 2011a: 282), dando forma a um princípio de totalidade no tempo e no espaço, de acordo de resto com um dos apontamentos de meados da década de 10 em que Pessoa descrevia o propósito ideal da arte de *Orpheu* (Pessoa, 2009: 76).

Propondo na entrevista uma conexão cultural entre a civilização grego-latina, a sua recuperação aquando do Renascimento português e a possibilidade de uma nova época na qual se procederia a uma expansão do excesso típico desses momentos, Pessoa estabelece um dinamismo de desdobramentos sucessivos cujo desfecho previsível é o período histórico-literário futuro do qual, em grande medida, é o teórico e o principal representante.

O Renascimento corresponde a uma expansão ampliada do contexto greco-latino, que incorpora mundividências posteriores, como as derivas internas da religião cristã ou o contacto com as culturas dadas a conhecer pelas Descobertas, e que culmina numa alteração da própria noção de paganismo. Por sua vez, o futuro grande movimento cultural, também associado ao momento áureo do Quinto Império, deveria integrar-se nessa cadeia de modo a ter para com O Renascimento, e todo o período posterior, correspondente à modernidade europeia, o mesmo olhar de apropriação e expansão. A expansão resultante deste novo momento será, portanto, não exactamente um panteão de divindades, mas um encontro plural entre as culturas que as pensaram ou que deram origem a “todas as faltas de religião”, exprimindo outras vias da inquirição humana de que uma absoluta abrangência intelectual não deve abdicar. Será, como Pessoa sugere num apontamento sobre o Quinto Império, o tempo de uma verdadeira “Theomachia” (Pessoa, 2011: 238).

Transgredindo simultaneamente as fronteiras do tempo e do espaço, para sujeitar o percurso intelectual da humanidade a um princípio de contínua revisão crítica, Pessoa descreve um tipo de mente livre-pensadora capaz de extrair à “Europa do passado, do presente e do futuro” a plenitude dos seus contributos, convertendo o projeto de “viver pela inteligência” num diálogo contínuo com o que em todas as culturas pode entender-se como “aproveitável” (Pessoa, 2011: 288).

Poderemos então questionar-nos sobre como deveria ser o procedimento literário adequado a um projecto desta natureza, que passa, também, pelo ideal de “arte-todas-as-artes” que é, em grande



medida, uma forma original de remeter a obra de arte total, bastante relevante no contexto vasto das Vanguardas, não tanto para o encontro entre expressões artísticas diversas, mas para a confluência de conceitos, teorias, mitos e reinterpretações das diversas culturas ao longo do seu percurso.

A questão encontra-se expressa num conhecido trecho da segunda fase do *Livro do Desassossego*, no qual Bernardo Soares descreve o processo pelo qual o aproveitamento criativo dos deuses é em grande medida dependente das inclinações e exigências episódicas do seu estilo. Antes de avançar para a análise desse trecho e de como nele se exprime o tipo de trabalho literário inerente à possibilidade de “absorver os deuses todos”, importa lembrar a importância que a noção de “estilo” tem tido em alguns contributos recentes da crítica pessoana, nomeadamente em *Episódios*, de Rita Patrício (2012: 121-142), e num dos ensaios de Humberto Brito, recentemente compilados no volume *A Interrupção dos Sonhos* (Brito, 2021: 77-88). Embora os objectivos deste texto sejam diferentes, quer quanto às implicações da relação entre ritmo e estilo propostas por Rita Patrício, quer em relação à análise de como a noção de estilo é central na fixação de identidades humanas distintas proposta por Humberto Brito, importa reter alguns elementos já avançados por esses contributos.

Ao descrever a centralidade do ritmo e do estilo no contexto da “discussão em família” entre Álvaro de Campos e Ricardo Reis, na qual também Bernardo Soares deve ser tido em conta, Rita Patrício sintetiza exemplarmente a atitude de Campos, cuja disposição para ser um “cultor da heterogeneidade poética” depende da sua linha de argumentação, segundo a qual é na capacidade de cada indivíduo aceder a um ritmo expressivo particular que adquire a possibilidade de diferir de todos os outros (Patrício, 2012: 142). Importa não esquecer também, como Patrício demonstra detalhadamente, que a controvérsia entre os heterónimos reside, em grande medida, na diferente relação de cada um com uma certa noção de liberdade e de autonomia criadora, evidente, por exemplo, nos debates sobre o versilibrismo e no contraste estabelecido entre prosa e poesia, sobretudo no que toca à capacidade de o indivíduo sobressair, conseguindo, em função do sucesso dessa actividade, ultrapassar ou não os ditames das normas estabelecidas pela convencionalidade dos ritmos tradicionais.

Segundo Rita Patrício, “Soares encontra-se com Álvaro de Campos, na sua tentativa de legitimação do ritmo paragráfico”, conduzindo a que também na argumentação do guarda-livros



exista uma conexão profunda entre ritmo, emergência de um sujeito e do seu estilo particular e capacidade de o indivíduo conferir algum sentido a um mundo desprovido de um fundamento absoluto (Patrício, 2012: 142). Deverá acrescentar-se um aspecto não assinalado na análise de Patrício: a opção pela diversidade de versões de estilo que convocam diferentes realidades históricas, mitológicas e culturais deve-se acima de tudo a um problema de acesso – ou, no caso, de falta dele – ao conhecimento, ou seja, a uma fractura no modo como se foi dando a relação entre as sociedades humanas e uma determinada Verdade dominante, ficando agora todas disponíveis para que a lucidez superlativa dos criadores consiga encontrar algum uso elevado para um manancial tão amplo e multifacetado de vestígios de mundos cuja razão de ser deixou de existir.

Quanto ao texto de Humberto Brito, importa neste contexto reter a dimensão que o estilo tem na configuração de sujeitos autónomos plenos que, no quadro interpretativo de Pessoa, são mercedores do estatuto humano. Segundo Brito, Pessoa trabalha a sua proposta a partir de uma peculiar “visão desnaturalizada”, de acordo com a qual se dá “a forma da pessoa humana em relação, antes de mais, a uma ideia forte de indivíduo”, alguém dotado de existência plena, distintiva, significativa (Brito, 2021: 86). Para Brito, existe uma conexão entre o estatuto de indivíduo e o de pessoa humana, aspecto que também me parece essencial:

Dito de outro modo: a forma biológica da pessoa não assegura por si mesma, na perspectiva de Pessoa, o desenvolvimento de uma individualidade, muito menos de uma individualidade autoral (de um estilo); mas não conseguimos pensar em indivíduos e em estilos sem apelo à forma da pessoa humana (Brito, 2021: 85-86).

Esta tese ganha em ser lida em diálogo com uma passagem interessante de Maurice Merleau-Ponty:

Je suis une structure psychologique et historique. J'ai reçu avec l'existence une manière d'exister, un style. Toutes mes actions et mes pensées sont en rapport avec cette structure, et même la pensée d'un philosophe n'est qu'une manière d'explicitement sa prise sur le monde, cela qu'il est. Et cependant, je suis libre, non pas en dépit ou en deçà de ces motivations, mais par leur moyen. Car cette vie signifiante, cette certaine signification de la nature et de l'histoire que je suis, ne limite pas mon accès au monde – elle est au contraire mon moyen de communiquer avec lui (Merleau-Ponty, 2005: 519).



O problema colocado por Soares no trecho que comentarei em seguida é em grande medida um prolongamento hiper-consciente do problema suscitado pelas passagens de Brito e de Merleau-Ponty. É evidente que na reflexão de Soares, que é em grande medida a de Pessoa quanto a estes assuntos, existem diferentes graus de acesso dos seres humanos às faculdades distintivas da espécie, e essa noção encontra-se dispersa um pouco por toda a obra, com conseqüências fulcrais num domínio imprescindível para se perceber essa relação entre estilo e indivíduo, o da definição dos homens superiores.

Por outro lado, Pessoa está também certo de que só a partir do patamar do ser humano se pode dar a gradação descrita, por exemplo, a partir dos exemplos de Sócrates e de Francisco Sanches, num trecho que comentei demoradamente noutros textos (cf. Sousa, 2017 e Sousa, 2019), e que estabelece um percurso de diferenças de pormenor entre animais e seres humanos comuns e, depois, uma outra gradação de diferenças bem mais significativas entre os seres humanos comuns e aqueles dotados do que, no presente contexto, poderia definir-se como a potencialidade para deter um estilo e estar ciente disso. A dimensão da consciência disso mesmo, e da autonomia intelectual que dela advém, é o que se encontra pressuposto em Merleau-Ponty, apesar de o filósofo francês não estabelecer demarcações entre os seres humanos, optando por universalizar o argumento.

A questão de Pessoa está precisamente relacionada com o facto de, na sua maneira de ver, só se adquirir uma “maneira de existir” a partir do momento em que por ela se dá uma demarcação do indivíduo em relação a todos os outros e se converte em verdade plena a afirmação de Caetano no momento em que posicionou os seus dois discípulos mais radicalmente opostos, Campos e Reis: “Foi durante a nossa primeira conversa... Como foi não sei, e ele disse: ‘Está aqui um rapaz Ricardo Reis que há de gostar de conhecer: ele é muito diferente de si’. E depois acrescentou, ‘Tudo é diferente de nós, e por isso é que tudo existe’” (Pessoa, 2014: 454). E essa diferença, se perfeitamente compreendida e convertida na disposição para se distinguir dos demais, projecta-se de um modo igualmente exposto nas “Notas para a Recordação do meu Mestre Caetano”, de Campos, em relação com um outro problema fundamental, o da natureza da mestria:

Nenhum homem inferior pode ter um mestre, porque o mestre não tem nelle nada de que o ser. É por esta razão que os temperamentos definidos e fortes são facilmente hypnotizáveis, que os homens



normas o são com relativa facilidade, mas não são hypnotizáveis os idiotas, os imbecis, os fracos e os incoerentes. Ser forte é ser capaz de sentir.

Em torno do meu mestre Caeiro havia, como se terá depreendido d'estas paginas, principalmente trez pessoas — o Ricardo Reis, o Antonio Mora e eu. Não faço favor a ninguém, nem a mim, dizendo que eramos, e somos, trez individuos, absolutamente distinctos, pelo menos pelo cerebro, da humanidade corrente e animal (Pessoa, 2014: 459).

Portanto, segundo o raciocínio que se tem seguido, e que creio ser transversal a toda a obra de Pessoa, um indivíduo extrai a sua autonomia da capacidade de sobressair quando confrontado com outros indivíduos, e essa distinção, em termos de expressão e de composição literária, implica necessariamente o acesso a um estilo demarcado, que justifique o grau de acesso a uma escala humana superlativa e um estatuto reconhecível no âmbito dessa escala. Ou, como se sugere ainda noutra das “Notas”, só nesse momento se pode ser um membro de um grupo – neste caso, o dos discípulos de Caeiro (Pessoa, 2014: 473).

Ora, nada do que tem sido considerado aponta para a impossibilidade de um determinado indivíduo estar tão consciente da sua distinção face aos demais criadores de estilos que seja capaz de fazer do seu estilo uma demonstração activa desse conhecimento superlativo das ficções com que se foi produzindo a cultura ao longo dos séculos. De facto, Soares lida em simultâneo com o problema da justificação de um único autor que escreve diferentes obras e com o problema de um autor cujo estilo é difícil de delimitar, na medida em que vai conhecendo diferentes registos, algo que é apanágio do Fernando Pessoa ortónimo, conforme Jorge de Sena atentamente observou, desde o próprio título da sua importante recolha (Sena, 2000: 270).

Com efeito, se um autor e um indivíduo só adquirem a sua plenitude quando são dotados de um estilo, poderemos perguntar-nos, retomando uma noção de Gustavo Rubim, se o estatuto do Pessoa ortónimo e de Bernardo Soares, próprio de quem defende que os deuses dependem do uso por parte de um criador dotado de visão panorâmica sobre o percurso constitutivo das civilizações humanas, não será uma faceta do “hiper-autor”, também um “hiper-indivíduo”. Alguém, portanto, cujo estilo característico é a capacidade de reter estilisticamente não necessariamente ritmos, mas as tais visões diferentes do mundo, todas elas matérias-primas para uma obra de arte total, esse palco mítico absoluto no qual o autor desempenha todas as funções específicas de “autor na sua voz



própria de autor, quer o tom seja formal ou informal, casual ou enfático, rigoroso ou displicente, sério ou divertido” (Rubim, 2016: 14). Tudo funções do estilo, também.

Retomemos agora o final da entrevista de 1923, de modo a passarmos ao trecho do *Livro do Desassossego* cuja centralidade conferida ao estilo espoletou esta digressão. “Absorver os deuses todos” é uma forma de os tornar disponíveis para se adaptarem a diferentes necessidades literárias e especulativas, que, três anos mais tarde, na resposta a um inquérito que tem algumas semelhanças interessantes com esta entrevista, serão definidas como fundamentais para o lugar ocupado por Portugal no Renascimento, entretanto perdido, que se deseja retomar também pela divulgação destas teorias.¹

Importa sublinhar que Pessoa relaciona repetidamente a actividade de escrever a um défice de conhecimento que, sendo comum a todos os seres humanos, não é devidamente reconhecido pela grande maioria. Pode estabelecer-se, de resto, uma dinâmica de aproximações e contraposições entre a ignorância, a autonomia e a recusa de pontos de vista totalitários. O impulso da escrita tende a nascer da capacidade de assumir os limites da própria capacidade de aceder ao conhecimento – “Na falta de saber, escrevo” (Pessoa, 2013: 316) – e o aproveitamento de todo o património intelectual alheio, desprovido dos significados rígidos que lhe foram atribuindo gradualmente e, portanto, colocado ao dispor de quem tem como único propósito substituir as convicções do “saber” pela criatividade dinâmica da escrita.

É à “emoção” individual de cada momento que se submetem “os grandes termos da Verdade”, desligados de uma forma uniforme de sentir e de interpretar o mundo, e vistos à luz de uma natureza essencialmente discursiva. Essa dimensão discursiva adapta-se às sugestões do momento e permite captar a consciência episódica do mundo, conduzindo a um sujeito que consegue posicionar-se indiferentemente, e com aparente espontaneidade, perante diferentes manifestações da única evidência universal, a da necessidade do sentimento religioso:

¹ Importa referir, por exemplo, que, ao longo das suas reflexões sobre o Quinto Império, Pessoa propõe uma alternativa aos diferentes impérios definidores do percurso histórico da Humanidade, distinguindo o tipo de expressão imperial portuguesa pela sua natureza sobretudo espiritual, e isto em pelo menos dois sentidos relevantes: por um lado, potencia o encontro entre culturas e de transporte de influências; por outro lado, e dado que se assume que o imperialismo é sempre uma questão de domínio, está em causa a capacidade de se produzir uma manifestação cultural abrangente e capaz de persuadir os interlocutores de diferentes contextos, suplantando outras concepções, ou, mais propriamente, apropriando-as e conduzindo-as a uma totalidade dinâmica por via da síntese.



Se a emoção é clara e fatal, fallo, naturalmente, dos *Deuses*, e assim a enquadro numa consciencia do mundo múltiplo. Se a emoção é profunda, fallo, naturalmente, de Deus, e assim a engasto numa consciencia una. Se a emoção é um pensamento, fallo, naturalmente, do Destino, e assim a deixo ir como um rio, servo do proprio leito (Pessoa, 2013: 316).

É significativo verificar que, a cada procedimento, corresponde uma forma peculiar de trabalhar a interação discursiva com o mundo. A “naturalidade” com que assume cada uma das três posturas possíveis depende da faculdade adaptativa superior só ao alcance de quem pode considerar-se apto a deter um grau superlativo de acesso à diversidade das culturas, que lhe permite saber quais os gestos adequados a cada mundividência; e não apenas conhecê-los, mas também tê-los tão interiorizados que rapidamente os adopta sem que se perceba qualquer dissonância em termos de qualidade do desempenho.

Uma consciência múltipla implica o enquadramento de um pensamento entre outros já existentes, fazendo sobressair não um efeito de incompatibilidade, mas um reposicionamento; uma consciência que se pretende una e que não admite pontos de vista paralelos determina um tipo de discurso que inscreve novas ideias na sua própria essência, ou seja, que – de acordo com alguns dos sinónimos de “engastar” – trata o que já existe como um objecto no qual é embutido um elemento novo, que nele se encaixa artificialmente mas de modo a não perturbar uma noção de unidade; um ritmo mais fluido e divagante, típico dos pensamentos que não são, por natureza, acondicionados a algo estanque, mesmo que múltiplo, corresponde a uma compreensão das leis do Destino, na sua contingência que ao mesmo tempo liberta de determinações prévias.

O parágrafo seguinte prolongará esta ideia, deslocando-a de um entendimento que pode ser o do discurso verbal – assinalado pela presença do verbo “falar” – para a sua fixação escrita, essencial para alguém que se caracteriza sobretudo como um “escritor” que se debate com a impossibilidade do saber:

Umaz vezes o mesmo rythmo da phrase exigirá Deus e não Deuses; outras vezes, impor-se-hão as duas syllabas de Deuses, e mudo verbalmente de universo; outras vezes pesarão, ao contrario, as necessidades de uma rima intima (,) um deslocamento do rythmo, um sobresalto de emoção e o polytheismo ou o monotheismo amolda-se e prefere-se. Os Deuses são uma função do estylo (Pessoa, 2013: 316).

Assim, reduzidos a uma pura necessidade literária – relacionada com exigências de ordem rítmica, as rimas internas ou a alternância de tonalidades dentro de uma mesma frase –, os diferentes dispositivos culturais com que se foram identificando as crenças humanas são trabalhados com o rigor típico de um conhecedor dos seus distintos significados e das suas concepções profundas. Aliás, é justamente esse conhecimento que propicia o julgamento crítico, representado pela análise interna de cada um, de modo que se possa adequar às necessidades de expressão da verdade para a qual é o mais conveniente; é também esse conhecimento que permite o posicionamento distanciado face às diversas concepções, fazendo delas o que de facto parecem ser – hipóteses ou opiniões, que deixam de se erigir como eixos fundamentais de uma determinada imposição cultural para passarem a ser geridas episodicamente, em função da vontade pessoal ou dos interesses privados do autor.

Nesta medida, e pensando no *Livro do Desassossego* como um conjunto, a teoria exposta por Soares pode culminar na sugestão de que cada trecho pode ser lido como um destes exercícios de estilo em que se escolhem os materiais a respeito dos quais interessa elaborar algumas teorias ou a partir dos quais se exprimem as tonalidades momentâneas e as repercussões que têm na escrita. Um procedimento de natureza ensaística, portanto, adequada ao teor experimental que também marca este projecto pessoano, como de resto quase todos os outros. Infixável, nunca totalmente delimitada, alheia a qualquer programa religioso, moral ou ideológico – e, se pensarmos nas flutuações de natureza temática e estrutural pressupostas por estas considerações, também estético –, capaz de abarcar todas as possibilidades sem tomar nenhuma delas como ponto de partida, a escrita do desassossego tem aqui um dos seus mais evidentes exercícios metadiscursivos, pensados a partir da dúvida e das formas de lidar com ela e de a converter ou não num programa pessoal de escrita.

Isto será ainda mais significativo se recordarmos, por exemplo, algumas considerações defendidas por Pessoa em textos publicados na *Revista de Comércio e Contabilidade*, de 1926. No primeiro texto publicado nesse contexto, “Palavras Iniciais” (25 de abril de 1926), por exemplo, encontra-se não só sintetizada toda a teoria do estilo – “Cada problema que tratarmos, faremos por tratá-lo sempre aprofundadamente, e em toda a sua extensão. Tratar um problema é isto. Mas, assim como variaremos o estudo dos problemas, não teremos só um estilo para descrever as soluções que lhes encontrarmos” –, como também uma associação entre o estilo e as necessidades da reflexão, em



cada momento: “Se em certo artigo formos solenes, em outros sê-lo-emos menos. Isso não importa. A maneira de tratar os assuntos é como o tom de voz em que se fala: tanto se pode dizer a verdade em voz baixa como em voz alta” (Pessoa, 2000: 247).

Estes esclarecimentos permitem, por um lado, acrescentar à análise do trecho de Bernardo Soares uma questão significativa: se o estilo surge aqui em função das soluções que se procuram e que deliberadamente estão sujeitas a um princípio de alternância que não depende tanto do assunto mas da vontade de quem o trata, poderemos perguntar-nos se as opções do guarda-livros, selecionando diferentes códigos míticos consoante as exigências rítmicas da sua escrita, não implicam também “ter mais do que um estilo para descrever as soluções para determinados problemas”. O elemento decisivo parece ser, portanto, não apenas o assunto em apreço, ou a seriedade com que esse assunto é pensado, mas a conjugação entre um determinado registo e o modo como este condiciona o que se afirma e o modo como se afirma.

Por outro lado, também é interessante perceber que, no trecho do *Livro do Desassossego*, Pessoa encena uma atitude eminentemente social, mesmo que em clave negativa. Trata-se de um resultado do facto de simbolizar em diferentes mensageiros as soluções de resposta ao problema fulcral das condições de acesso à verdade, verdadeiras emanações dos procedimentos assumidos por várias instâncias de uma sociedade da qual se vai apartando:

Trazem-me a fé como um embrulho fechado numa salva alheia. Querem que o aceite para que o não abra. Trazem-me a sciencia, como uma faca num prato, com que abrirei as folhas de um livro de paginas brancas. Trazem-me a duvida, como pó dentro de uma caixa; mas para que me trazem a caixa se ella não tem senão pó? (Pessoa, 2013: 316).

À singularidade intelectual junta-se, assim, um desprezo pelas convicções alheias e pelo modo como dogmaticamente vão sendo defendidas e entregues como embrulhos selados, facas que não ajudam a desbravar nada de relevante ou caixas desprovidas de qualquer sentido ou conteúdo aproveitável. Trata-se de uma defesa da individualidade crítica e irreduzível a qualquer das teorias que lhe vão sendo suscitadas por diferentes entidades, reacção essa que tem repercussões no traço definidor da sua condição de indivíduo e de autor – o estilo, ou, mais propriamente, a capacidade de todos conhecer e de a todos se saber adaptar.



O trecho “A metaphysica pareceu-me sempre uma fôrma prolongada de loucura latente”, cuja frase inicial sintetiza a visão pouco abonatória para com as teses metafísicas alheias, permite concluir, na linha das sugestões de Humberto Brito já defendidas, que existe uma unidade fundamental entre indivíduo, escrita e estilo. Essa aproximação, que em Pessoa é relevante para a distinção entre Soares e os heterónimos fundamentais e para a definição da categoria da semi-heteronímia, pode sugerir que o guarda-livros teria, neste campo, uma concepção semelhante à do seu criador.² Sendo assim, talvez possa pressupor-se que o próprio autor, que identifica os estilos de ambos, pratica o mesmo tipo de trabalho distanciando a respeito da cultura. O tratamento dado às diferentes concepções da divindade e ao que cada uma delas pressupõe em termos de predisposição ideológica e de sensibilidade específica diz respeito tanto ao nível das “ideias”, dos “sentimentos”, dos “modos de ver e de compreender”, que isolam Soares, como ao “estilo de expor” tudo isso, que imediatamente os vincula, se nos socorrermos das passagens em que Pessoa define os aspectos em que se aproxima e se distingue do semi-heterónimo.

A isto não será alheia uma questão sublinhada por outros autores mas expressa com incedível lucidez e clareza por Jorge de Sena no início do seu projeto de introdução ao *Livro do Desassossego*: a necessidade de ter de conjugar-se na obra de Pessoa um duplo plano determinado por questões de estilo. Assim, ao plano próprio dos heterónimos, determinado pela especificidade inerente ao gesto de atribuição de um nome e de emblemas estéticos e biográficos distintivos, bases elementares de um estilo, deve somar-se o plano habitado por uma série de outras personalidades que escrevem de acordo com as mais diversas teorias, pontos de vista e língua, que ocupam cargos como os de tradutor, editor ou crítico e que foram – explícita ou implicitamente – sempre designados como “Fernando Pessoa”.

² Humberto Brito aborda este aspecto a partir da passagem da carta programática de 13 de Janeiro de 1935, dirigida a Casais Monteiro, na qual Pessoa aproxima os aspectos determinantes do estilo de Bernardo Soares do seu próprio estilo, retirando ao guarda-livros a autonomia de estilo que é própria dos heterónimos e da qual depende a sua natureza singular: “Enquanto ‘heterónimo’ descreve um género de nomes com determinada lógica de designação, e só num segundo momento se passou a usá-lo – deturpadamente – para referir as personagens cujos nomes pertencem a esse género (autores inventados cujo estilo não é o mesmo de Pessoa); o conceito de ‘semi-heterónimo’ baseia-se já naquela deturpação, servindo para distinguir tais personagens de um segundo tipo de personagens: autores inventados ‘em que não há diferença do meu estilo próprio’. A operação do juízo assinalada pela pretensa aplicabilidade da noção de ‘semi-heterónimo’ é então a de ser capaz de perceber um estilo, tarefa indissociável de perceber se esse estilo ainda é o próprio estilo e, por conseguinte, qual o aspecto do próprio estilo. A contraparte da busca por estilos alheios devia assim ser uma imagem clarificada de si mesmo enquanto autor individual, mas são frequentes os momentos de dúvida [...]” (Brito, 2021: 81-83).

Essas várias instâncias, designadas ou não como tal, são manifestações deste estilo adaptativo, dotado de grande mobilidade e abrangência, que em grande medida corresponde a uma outra face da poética pessoana. Os heterónimos exprimem os resultados do recurso activo a um princípio de dispersão que permite a um “hiper-autor” desdobrar-se em diferentes autores, em função da valência de conceber e contrapor estilos diversos. O estilo constante, que se desdobra, porém, em registos culturais diversos, aponta para um “hiper-autor” que se desdobra não em autores diversos mas na capacidade de escrever sobre tudo e de abranger todos os códigos, podendo desse modo ser senhor de um outro poder de variação que predispõe a escrever sobre os mais variados assuntos, a recuperar as mais díspares tradições culturais e a intervir nas mais variadas polémicas sem nunca se vincular a nenhuma delas. Não por acaso, Sena também atentará na importância do estilo, na demarcação das “contradições e versatilidades” de um mesmo pensamento aberto a tudo, dispondo-se a essa forma peculiar de estar que é o “recusar-se a optar” (Sena, 2000: 179-181).

Num olhar mais alargado ao conjunto da obra pessoana, se nos inclinarmos a considerar que também para ele “os Deuses são uma função do estylo”, e atendendo a que esse tipo de exercício é o resultado prático da insciência irónica que tem como fundamentos a convicção de que não podemos ter a certeza de absolutamente nada, e a consciência plena das implicações dessa certeza no que diz respeito ao assumir prolongado de qualquer teoria fechada (cf. Sousa, 2017), talvez seja possível defender que é esta compreensão do diálogo entre manifestações específicas de cultura e os estilos adaptáveis a cada uma delas que estão na base dos seus desdobramentos. Ter uma atitude perante a cultura deste género é o caminho fundamental para se obter a abertura de espírito suficiente, não apenas para flutuações rítmicas que se apropriam de mitos alheios em função das necessidades do estilo, mas também para a dispersão do autor em diferentes estilos capazes de abarcar de diferentes formas cada um desses universos culturais.

Como afirma em “Encolher de Hombros”, trecho em que explicita o processo pelo qual as diferentes designações que fomos dando às mesmas coisas as alteram o suficiente para serem interpretadas de formas distintas, “A materia prima continua sendo a mesma, mas a fôrma, que a arte lhe deu, afasta-a efectivamente de continuar sendo a mesma” (Pessoa, 2013: 343). Assim, o ritmo surge não só “como agente do discurso e como construtor do mundo”, a partir do qual se exprime uma certa ideia do sujeito e do mundo que designa (Patrício, 2012: 141), mas também como



construtor de diferentes mundos coexistentes – ou, utilizando as palavras do guarda-livros, de “diferentes realidades”, todas elas readaptáveis.

Deverá recuperar-se, neste contexto, um outro trecho muito recordado, aquele em que Soares afirma preferir a prosa ao verso. O guarda-livros associa a sua preferência pela prosa a uma questão de natureza universal e não apenas derivada da sua suposta incompetência para escrever versos: tal como ocorre com a música, “o verso é limitado por leis rítmicas, que, ainda que não sejam as leis rígidas do verso regular, existem todavia como resguardos, coacções, dispositivos automáticos de opressão e castigo” (Pessoa, 2013: 323). Este é, portanto, um dos exemplos mais exemplares de um procedimento muito recorrente na obra de Pessoa, em geral, sendo o *Livro do Desassossego* um caso representativo: a descrição de um determinado processo relacionado com a literatura, seja em termos de processo de escrita, seja de opção temática, seja de autoria, acompanha as ideias que se têm a respeito de uma determinada circunstância de natureza extraliterária.

Neste caso, a distinção entre géneros literários é também uma evidente teorização a respeito de uma atitude geral relativamente a todo o tipo de “leis rígidas” que intentam condicionar a livre expressão do indivíduo e o oprimem de modo a corresponder a determinadas normas previamente estabelecidas, provenientes do exterior, que para perdurarem implicam necessariamente “resguardos, coacções, dispositivos automáticos de opressão e castigo” (Pessoa, 2013: 323).

O que Bernardo Soares parece sugerir é que as normas específicas de um género tão carregado de preceitos como a poesia, mesmo quando a opção do autor é pelo verso livre e, portanto, por modelos menos marcados pela tradição, equivalem a todo o tipo de condicionamentos com que se procura conter a livre expressão do pensamento, de acordo com um tipo de “estylo” que, mesmo quando sujeito ao ritmo, está muito mais relacionado com as ideias que se exprimem do que com qualquer lei exclusivamente rítmica, que sobrepõe o que se deseja exprimir à forma como deverá exprimir-se.

Se partirmos do pressuposto de que a preocupação fundamental da escrita do desassossego é adequar-se às várias circunstâncias que se podem manifestar através de um único autor e, portanto, corresponder a múltiplos ensaios de uma mesma personalidade cujo fluxo expressivo é deixado em aberto, só a prosa, entendida como uma forma de escrever oposta ao verso e não de acordo com os códigos também rígidos de qualquer dos géneros consagrados como o romance ou o conto,



corresponde à sua exigência. De facto, só na prosa parece ser possível que, com a naturalidade sugerida por Bernardo Soares nestes trechos, sejam assumidas diferentes formulações de cultura, convocadas para o conjunto através da relativa autonomia de cada trecho relativamente aos demais. De facto, um dos traços fundamentais do *Livro do Desassossego*, como espelho perfeito da totalidade da obra de Fernando Pessoa, na riqueza das suas variações, reside em não possuir qualquer princípio normativo que sirva de modelo geral para a totalidade da obra.

Se seguirmos o trecho atentamente, veremos que Soares se refere sempre a um sentido global de prosa, não a qualquer género em particular, e que ao fazê-lo está a pensar na possibilidade de, através de uma escrita que não está sujeita a nenhum tipo de constrangimento, se conseguirem reunir todas as facetas possíveis do humano. Afirmar que “Na prosa se engloba toda a arte – em parte porque na palavra se contém todo o mundo, em parte porque na palavra livre se contém toda a possibilidade de o dizer e pensar” (Pessoa, 2013: 324) é muito mais do que tecer considerações restritas ao domínio da literatura e das diferentes artes que, segundo Soares, podem convergir na prosa.

Só um tipo de prosa que não corresponde a qualquer modelo tradicional, com os seus códigos particulares, poderia ter a abertura necessária para nele se tematizarem todas as possibilidades alcançadas pela expansiva natureza criadora da mente humana, que, quando verbalizada, produz o próprio real, ou seja, permite que se possa dizer que é através de palavras que tudo se forma. Deste modo, se o escopo sempre em evolução daquilo que se pode produzir com as palavras não for condicionado por qualquer determinação exterior que vise cristalizar um determinado produto, poderão surgir novos textos nos quais o que existe pode ser reafirmado e, também, repensado, conduzindo à crítica, à emergência de novas alternativas viáveis ou pelo menos suscetíveis de discussão e mesmo ao diálogo experimental entre diferentes ideias.

É significativo que Soares destaque que é na “palavra livre” que reside esse impulso transfigurador, a partir do qual aquele que é o mais produtivo de todos os actores – “O Verbo” – pode desempenhar o seu papel fundamental: “transmuda ritmicamente em sua substância corpórea o mistério impalpável do universo”. As palavras, em que todo o mundo reside, constroem o próprio palco em que se vai representar tudo aquilo a que dão expressão, sucessivas figurações daquilo que nunca se conseguirá conhecer e que, portanto, permanecerá sempre misterioso e passível de ser



envolvido em novas roupagens. Se recordarmos que, como é dito no trecho anteriormente comentado, o estilo que individualiza a escrita de um autor está diretamente relacionado com os diferentes universos culturais a seleccionar de acordo com as sugestões, impulsos e exigências de cada momento. Assim, “transmudar ritmicamente” a “substância corpórea do universo” parece corresponder a uma escolha entre as diferentes narrativas que podem, em determinado momento, pretender-se equivalentes à verdade absoluta, aspecto totalitário que a postura de Soares renega. Desse modo, o que literariamente se faz é exhibir a natureza essencialmente ficcional, transmudável e efemeramente limitada do que julgamos conhecer e do modo como o exprimimos, partilhamos e aceitamos.

É precisamente por isso que a poesia, representando neste contexto uma opção literária distinta da do guarda-livros, na qual predomina a submissão às regras e não a radical abertura ao mundo de possibilidades que só se esgota quando se esgotarem os diferentes ritmos que a escrita pode suscitar, é relegada para o domínio da pedagogia e da transmissão de valores e padrões vigentes: “a poesia é, por certo, qualquer coisa de infantil, de mnemónico, de auxiliar e inicial”. É também facilmente manipulável por quem se apropriar transgressivamente do que foi aprendido de forma distinta ou problematizar a tradição introduzindo no seu âmbito a divergência: “Na prosa falamos livres. Podemos incluir ritmos musicais, e contudo pensar. Podemos incluir ritmos poéticos, e contudo estar fora deles. Um ritmo ocasional de verso não estorva a prosa; um ritmo ocasional de prosa faz tropeçar o verso” (Pessoa, 2013: 324). Escrever apenas poesia é, portanto, não pensar, reproduzir modelos, ser incapaz de lidar com o imprevisto e com os potenciais grãos na engrenagem, por exemplo, a introdução de um ritmo inadequado ao padrão comum.

O conceito de “estilo” que Soares preconiza depende mais da adaptação dos modos de expressão ao conteúdo do que pretende transmitir do que a qualquer submissão prévia. Nas descrições que faz da sua escrita, o que sobressai não é nem o modo como a técnica de escrita se altera ao longo dos vários trechos nem a opção por um ponto de vista predominante a partir do qual se possa caracterizar uma determinada crença, ideologia ou código existencial, mas o assunto, contexto ou universo cultural convocado em cada momento.



Referências

- BRITO, Humberto (2021) *A Interrupção dos Sonhos. Ensaios sobre Fernando Pessoa*. Lisboa, Relógio d'Água.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2005) *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard.
- PATRÍCIO, Rita (2012) *Episódios: da teorização estética em Fernando Pessoa*. Vila Nova de Famalicão, Húmus.
- PESSOA, Fernando (2014) *Obra Completa de Álvaro de Campos*, ed. Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello. Lisboa, Tinta-da-china.
- _____ (2013) *Livro do Desassossego*, ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa, Tinta-da-china.
- _____ (2011) *Sebastianismo e Quinto Império*, ed. Pedro Sepúlveda e Jorge Uribe. Lisboa, Ática.
- _____ (2000) *Crítica: ensaios, artigos e entrevistas*, ed. Fernando Cabral Martins. Lisboa, Assírio & Alvim.
- _____ (2009) *Sensacionismo e Outros Ismos*, ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- RUBIM, Gustavo (2016) “O Hiper-Autor”, *Estranhar Pessoa*, 3, 10-22. Disponível em <http://estranharpessoa.com/nmero-3> (consultado em outubro de 2021).
- SENA, Jorge de (2000) *Fernando Pessoa & C^a heterónima: estudos coligidos, 1940-1978*. Lisboa, Edições 70.
- SOUSA, Rui (2019) “Notas sobre a Construção do Autor em Francisco Sanches (com Fernando Pessoa ao Fundo)”, in *Novos Estudos Pessoaanos. Ponto de Situação*. Lisboa, Casa Fernando Pessoa, 124-138. Disponível em <https://www.casafernandopessoa.pt/pt/cfp/info/noticias-publicacoes/novos-estudos-pessoaanos-actas-2018-para-consulta?eID=> (consultado em outubro de 2021).
- _____ (2017) “A Ironia Sanchesiana e o Homem Superior Pessoaano”, in *Congresso Internacional Fernando Pessoa 2017*. Lisboa, Casa Fernando Pessoa, 372-392. Disponível em https://www.casafernandopessoa.pt/application/files/5315/1698/3454/CFP_ACTAS_2017.pdf (consultado em outubro de 2021).

Rui Sousa. Doutorado em Estudos de Literatura e de Cultura pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com uma tese dedicada ao conceito de Libertino em Luiz Pacheco. Publicou ensaios sobre Ronald de Carvalho e Eduardo Guimaraens na antologia *1915 – O Ano do Orpheu*, coordenada por Steffen Dix, e colaborou em números recentes da *Pessoa Plural* e em eventos organizados pelo Projecto Estranhar Pessoa e pela Casa Fernando Pessoa. Publicou em 2016 o livro *A Presença do Abjecto no Surrealismo Português*. É investigador do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL).



“Liberdade” by Fernando Pessoa: a parodic re-writing of “The Tables Turned” by William Wordsworth in a context of censorship

Teresa Líbano Monteiro
University of Lisbon

Abstract

This article argues that the poem “Liberdade”, by Fernando Pessoa, written in a context of censorship, is a parody of the poem “The Tables Turned”, by William Wordsworth. The apology of nature opposed to culture presented in Wordsworth’s lines is resumed by Pessoa, but with a very different purpose. Pessoa, in a seemingly light tone, uses the contrast between nature and culture to adapt it to the ideology of Salazar, the Portuguese dictator, which narrowed the intellectuals’ freedom of speech. Whereas Wordsworth praises nature as the source of ethics, Pessoa empties the nobility of this encomium while praising nature for merely being the opposite of human obligations (such as reading). Pessoa’s subject, indolent and insouciant, seems to occupy the place which Salazar destined to the intellectuals: the one of critical acephaly. Yet, there are elements in the poem that show the underlying irony of the role played by the subject. The use of irony, one of the techniques of parody, implies not a connivance with Salazar’s politics of censorship, but a harsh criticism of it.

Keywords: Fernando Pessoa; William Wordsworth; parody; political criticism; Salazar.

Resumo

O artigo defende que o poema “Liberdade”, de Fernando Pessoa, é uma paródia do poema “The Tables Turned”, de William Wordsworth, escrita num contexto ditatorial. A apologia da natureza, por oposição à cultura, apresentada neste último poema é retomada em Pessoa, mas com um propósito muito diferente. Pessoa, num tom aparentemente leve, serve-se do contraste entre natureza e cultura para o adaptar à ideologia de Salazar, o ditador português, que restringia a liberdade de expressão dos intelectuais. Enquanto em Wordsworth a natureza é laureada como fonte



de ética, Pessoa esvazia a nobreza deste elogio ao louvar a natureza por ser apenas o oposto das obrigações humanas (como, por exemplo, ler). O sujeito pessoano, indolente e despreocupado, parece ocupar o lugar a que Salazar destinou os intelectuais: o da acefalia crítica. Porém, há elementos do poema que dão conta da ironia subjacente ao papel representado pelo sujeito e a partir dos quais podemos ler não uma convivência com a política censória de Salazar, mas uma feroz crítica à mesma.

Palavras-chave: Fernando Pessoa; William Wordsworth; paródia; crítica política; Salazar.

Fernando Pessoa was a William Wordsworth’s reader. Scholars such as António Feijó (1996), George Monteiro (2000) and Mariana Gray Castro (2015) have accurately shown the effect that some Wordsworthian poems had on Pessoa’s compositions (for example, “A ceifeira” [“She sings, poor reaper”] is a response to “The lonely reaper” [vide Feijó, 1996 and Monteiro, 2000] and “Lisbon Revisited (1926)” is strongly influenced by “Tintern Abbey” [vide Castro, 2015]). Yet, curiously enough, to my knowledge, there are still no shared thoughts on the remarkable similitude between Wordsworth’s “The Tables Turned” and Pessoa’s “Liberdade.” In this article, I would like to explore the impact that the poem by Wordsworth had on Pessoa’s, and to suggest that these two poems should best be read in the light of each other – more specifically, that “Liberdade” should be understood as a parodical re-writing of “The Tables Turned.” In his poem, Pessoa repeats some ideas, words and sounds that exist in Wordsworth’s lines in order to adapt and distort them to a whole new situation, Portugal at the beginning of Estado Novo. This distortion reveals the obsolescence of Wordsworth’s old romantic forms to answer Portuguese national politics and the need to create a different, sharper speech – such as “Liberdade” – that may fulfil that role. It is my opinion that taking all this into account will enrich the meaning and intensify the irony of “Liberdade”, already underlined by some critics, as we will see further down.

The Tables Turned; an Evening Scene, on the Same Subject by W. Wordsworth

Up! up! my friend, and clear your looks,
Why all this toil and trouble?
Up! up! my friend, and quit your books,
Or surely you'll grow double.

The sun above the mountain's head,
A freshening lustre mellow,
Through all the long green fields has spread,
His first sweet evening yellow.

Books! 'tis a dull and endless strife,
Come, hear the woodland linnet,
How sweet his music; on my life,
There's more of wisdom in it.

And hark! how blithe the throstle sings!
He, too, is no mean preacher;



Come forth into the light of things,
Let Nature be your teacher.

She has a world of ready wealth,
Our minds and hearts to bless—
Spontaneous wisdom breathed by health,
Truth breathed by cheerfulness.

One impulse from a vernal wood
May teach you more of man,
Of moral evil and of good,
Than all the sages can.

Sweet is the lore which Nature brings;
Our meddling intellect
Misshapes the beauteous forms of things;
— We murder to dissect.

Enough of science and of art;
Close up these barren leaves;
Come forth, and bring with you a heart
That watches and receives.

(Wordsworth, 1986a: 105-106)

“The Tables Turned” answers the poem “Expostulation and Reply”, which appears immediately before it in *Lyrical Ballads*.¹ In the latter poem, Matthew reprehends William (William Wordsworth’s representation) for sitting quietly on a grey stone, instead of studying, since books are “that light bequeathed / To Beings else forlorn and blind!” (*ibid.* 104, second stanza). William answers him that the life of the surrounding nature can also “feed this mind of ours / In a wise passiveness” (*ibid.*, sixth stanza). Nature is a source of knowledge as well, and should be seized with all our senses.

The title of the following poem, “The Tables Turned; an Evening Scene, *on the Same Subject*” (my underlines), already indicates the continuation of the previous ballad. In the poem, William (who continues the reply he previously gave Matthew) urges his friend to leave the books and contemplate

¹ Although there is a declared response to “Expostulation and Reply” in “The Tables Turned,” the latter is also deeply connected with other poems by Wordsworth. Needless to say, nature is frequently the subject of the Romantic poet. Yet, the poem that most resembles “The Tables Turned” is “Lines written at a small distance from my house”. In this ballad, the speaker invites his sister to leave home and go with him to the fields “[a]nd bring no book; for this one day / We’ll give to idleness” (Wordsworth, *s.d.*: 46-47).

nature instead. There is a reversal of roles – which is already announced in the poem's title, for the expression "turning the tables" means, according to the *Oxford English Dictionary*, "to reverse the relation between two persons or parties, so as to put each in the other's place or relative condition; to cause a complete reversal of the state of affairs".² In "The Tables Turned", William, who was reprehended by Matthew in "Expostulation and Reply", puts himself in his friend's shoes and reproaches him for being indoors reading, while nature outside looks so inviting.

The poet passionately passes an encomium on nature. He considers books to be "toil and trouble" (l. 4) and a source of bad health (they will make the listener "grow double") (l. 2). He prompts Matthew to get up and appreciate nature instead – "Come forth, and bring with you a heart / That watches and receives" (l. 31-32). Compared to the vitality of nature, books only have "barren leaves" (l. 30). The poem is written in iambic meter, and with a simple rhyme scheme of *abab*. Metrically stressed words accentuate the variegated marvels of nature – "sweet (...) music", "wisdom", "blithe", "light", "teacher", "world", "wealth", "bless", "spontaneous", "health", "cheerfulness", "moral", "good", "lore" – whereas the qualifiers of books, equally stressed, only emphasize their gloominess – "dull" and "endless strife". Unlike books, which are static and tedious, nature is vibrant, rich and the true source of knowledge. In the sixth stanza, nature is even acknowledged to be the origin of ethics. Knowing that the poet identified himself with the speaker, it seems pertinent to recall Wordsworth's ideas about nature.³ In the preface to *Lyrical Ballads*, the poet states:

Low and rustic life was generally chosen [as the object of the poems], because in that condition, the essential passions of the heart find a better soil in which they can attain their maturity, are less under restraint, and speak a plainer and more emphatic language; because in that condition of life our elementary feelings co-exist in a state of greater simplicity, and, consequently, may be more accurately contemplated, and more forcibly communicated; because the manners of rural life germinate from those elementary feelings; and, from the necessary character of rural occupations, are more easily

² "table" *OED* online, Oxford University Press, December 2020. Available in <https://www.oed.com/oed2/00245848> (accessed January 13, 2021).

³ It is well-known that, in Romantic poetry, the identification between the poet and the speaker was quite common – and Wordsworth was one of its precursors. Specifically, the sole speaker of "The Tables Turned" overlaps with the last speaker of "Expostulation and Reply" – William, who shares the author's first name and his love for nature, opposite to human artificiality. What is more, contrarily to what happens in "Expostulation and Reply", in "The Tables Turned" there are no inverted commas to present the speech of its only speaker – which I believe was purposely done to give the impression of a direct, unmediated speech of the author.

comprehended, and are more durable; and lastly, because in that condition the passions of men are incorporated with the beautiful and permanent forms of nature. The language, too, of these men is adopted (purified indeed from what appear to be its real defects, from all lasting and rational causes of dislike or disgust) because such men hourly communicate with the best objects from which the best part of language is originally derived; and because, from their rank in society and the sameness and narrow circle of their intercourse, being less under the influence of social vanity they convey their feelings and notions in simple and unelaborated expressions (Wordsworth, 1986b: 245).

In his ballads, Wordsworth prefers to portray rustic life since, due to its proximity to nature, it is more authentic than the vain life led by urban people. What is more, people who live closer to nature develop more mature passions, their language is more genuine, and their lives are free from the social constraints that exist in the city. It seems that nature heals all the human vices and that our qualities are, in fact, derivatives of nature. All these ideas are in perfect consonance with the advocacy of the contact with the natural world in “The Tables Turned”. This poem is a rhetorical discourse in which the speaker tries to persuade his listener of the marvellous powers of nature. In order to elaborate his speech, he not only gives arguments (nature is the source of health, wisdom and ethics) but also uses examples, such as the visual ones of the setting sun and the “long green fields” (second stanza) and the auditive ones of the singing birds (stanzas 3-4). However, the conclusion, in the seventh stanza, is stained by death:

Sweet is the lore which Nature brings;
Our meddling intellect
Misshapes the beautiful forms of things:—
We murder to dissect.

In opposition to the knowledge created by nature, our intellect is “meddling” – it cannot lie still and simply enjoy things. As it involves itself with the erroneous sources of knowledge – such as books – it “[m]is-shapes the beautiful forms of things”. The terrible inference appears in the final line: “[w]e murder to dissect”. The excess of analysis destroys the sage passiveness which the poet defends in this and in the previous poem.

It would be important to recall that Wordsworth does not celebrate nature per se; he rather celebrates it as a medium to an end: the stimulation of our senses. Nature allows us to have a purely sensorial experience, if we are disposed to watch and receive it in a state of “wise passiveness”.



Nevertheless, would our attitude towards nature be one of “meddling intellect” (which is the exact opposite of the “wise passiveness”), we would interfere in it instead of simply but sagely enjoying it, and the result would be the death of our senses. On the other way around, good results would come out of the opening of our senses allowed by the sensorial contact with nature. Poetry, famously defined in Wordsworth’s preface as “the spontaneous overflow of powerful feelings” (*ibid.* 246), surely was, to the poet, one of them.

In the poem “Liberdade” (“Liberty”) Fernando Pessoa adopts Wordsworth’s speech in “The Tables Turned”, but in a parodic way. It would be useful to remember that “parody”, a literary technique, “searches out, by means of subversive mimicry, any weakness, pretension or lack of self-awareness in its original [work, the one it pretends to mimic]” (Childs, 2006: 166-167). What is more, “[t]he parodist is often an ironist, affecting admiration of the style borrowed and *distorted*” (*ibid.*, my underlines). Let us carefully see how Fernando Pessoa borrows and distorts Wordsworth’s poem, often with irony, in order to accomplish political criticism.

LIBERDADE por Fernando Pessoa

(Falta uma citação de Séneca)

1 Ai que prazer
 Não cumprir um dever,
 Ter um livro para ler
 E não o fazer!
 5 Ler é maçada,
 Estudar é nada.
 O sol doira
 Sem literatura.
 O rio corre, bem ou mal,
 10 Sem edição original.
 E a brisa, essa,
 De tão naturalmente matinal,
 Como tem tempo não tem pressa...

Liberty by F. Pessoa

(with a citation from Seneca missing)

Ah, how delightful
 Not to do one’s duty,
 Having a book to read
 And not read it!
 Reading’s a bore,
 Studying’s worthless.
 The sun gilds things
 Without literature.
 Willy nilly runs the river
 Without an original edition.
 And the breeze, this very one,
 So natural, matutinal,
 Since it has time, is in no hurry...



	Livros são papéis pintados com tinta.	Books are papers daubed with ink.
15	Estudar é uma coisa em que está indistinta A distinção entre nada e coisa nenhuma.	Study's the thing where the distinction Is unclear between nothing and nothing at all.
	Quanto é melhor, quanto há bruma, Esperar por D. Sebastião, Quer venha ou não!	When there's fog, so much the better To wait for King Sebastian's return – Whether he comes or not!
20	Grande é a poesia, a bondade e as danças... Mas o melhor do mundo são crianças, Flores, música, o luar, e o sol, que peca Só quando, em vez de criar, seca.	Poetry is grand, and goodness too, and dancing... But best of all are children, Flowers, music, moonlight, and the sun That sins only when aborting and not bearing.
	O mais do que isto	And more than all of this
25	É Jesus Cristo, Que não sabia nada de finanças Nem consta que tivesse biblioteca... (Pessoa, 1973: 246-247)	Is Jesus Christ, Who knew nothing of finances Nor ever claimed he had a library... (Pessoa, 1998: 177 [translated by Edwin Honig])

The poem starts with an expression of relief. The speaker – who never uses personal pronouns nor conjugated verbs in the first person singular – acknowledges, with the interjection “Ah”, that it is a pleasure not to fulfil a duty. Afterwards, he provides an example of a duty unfulfilled: “having a book to read / And not read it!”. The tone seems to be triumphal, which is emphasized by the exclamation mark at the end of the first four lines (l. 4). The word “duty” is the closest allusion there is to ethics in this poem. Duty is reading a book – which is considered “a bore” (l. 5). It seems that, contrary to what happens in “The Tables Turned”, in this poem ethics is not part of the splendour of nature – it only concerns tedious moral obligations.

The other lines of the first stanza provide a poor imitation of Wordsworth's description of nature. The speaker bestows a brief encomium on nature, whose elements are always free from lifeless human affairs – the sun does not depend on literature to shine, and the river does not need

any original edition to flow. Literature is useless: the world goes on without it. As in Wordsworth, Pessoa’s speaker also endows the natural elements with visual (“[t]he sun gilds things”) and auditive (“runs the river”) sensations.

Mentioning the river is, I believe, not just a coincidence. It is true that no rivers are mentioned in “The Tables Turned”. Yet, there are so many poems by Wordsworth that describe and praise rivers or streams, that this natural element is mostly associated with him and, by extension, with English Romantic poetry. Pessoa was well acknowledged with Wordsworth’s oeuvres and greatly admired “Tintern Abbey”, perhaps his most well-known riverside poem (*vide* Castro, 2015). So, I believe that the choice of the river as an example of a natural element in “Liberdade” is not innocent. When the speaker qualifies the flowing of the river with indifference – “[w]illy nilly” – he is being parodical, for this qualifier of carelessness withdraws all the magnificent beauty of the romantic rivers. In this line (l. 10), there evidently is the mimicry with critical distance which is characteristic of parody.⁴ This critical distance not only produces a comical effect but also, more importantly, it draws the reader’s attention to the inadequacy of the old Romantic speech on nature to the situation that the poet is living. This inadequacy will be emphasized in the poem’s next stanzas.

After presenting arguments in favour of nature in the first lines, the following ones provide arguments directly against literature. The speaker minimizes books to “papers daubed with ink”. Studying seems to be pointless. Conversely, the great things are enumerated in the fourth stanza: poetry,⁵ goodness, dancing, children, flowers, music, moonlight and the sun. The reference to two immensely renowned persons – one, King Sebastian, at a national scale; the other, Jesus Christ, at an international one – introduces a great difference between this poem and Wordsworth’s, where there is no naming of (famous) people.

The allusion to Jesus Christ seems to be, at first reading, the poem’s climax. Jesus Christ, who was this extraordinary human being, did not have a library and knew nothing about finances. It is the ultimate example of how it is not human knowledge that makes people great. Yet, a closer look at the

⁴ Linda Hutcheon defines “parody” as “repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity” (1985: 6).

⁵ Poetry is a great thing and books are dull, argues the speaker. There seems to be a contradiction here, for poetry surely exists in books. Yet, the oral origin of poetry and its deep connection with music, which is also praised as great, may explain why it is luckily excluded from the dullness of books. What is more, poetry may be the result of a disinterested observation of nature, as Wordsworth’s “The Tables Turned” confirms.



historical context in which Pessoa wrote this poem may make these same lines acquire an utterly different tone. As the critics Luís Prista and Jerónimo Pizarro have noticed (*vide* Prista, 2003 and Pizarro, 2017), the lightness of this poem and its childish tone are only apparent.⁶ The poem is, in fact, a ferocious criticism of Salazar and particularly of the censorship implemented by him. Pizarro gives two arguments to support this thesis. The first one is an explanation of the mysterious epigraph – “(with a citation from Seneca missing)”. At first sight, it seems to be only a carelessly forgotten note. Yet, when we learn more about the poem’s context, we realise its sharp connotation. “Liberdade” was written in March 16, 1935. Some weeks before, on February 21, Salazar, Portugal’s Prime-Minister, gave a speech on the responsibilities of the country’s *intelligentsia*, in which he tightened the censorship on the artists’ works. In his speech, Salazar quoted a passage from Seneca’s *Of Peace of Mind* to support his idea that writers should write less and better (in other words, they should restrain the topic of their books to the praise of the nation).⁷ Seneca’s passage cited by Salazar would be, according to Pizarro, the quotation that Pessoa would like to include in his epigraph, if there was freedom of speech – which there was not. Now, it is impossible not to be suspicious of the title’s meaning, which perhaps is not so much a reference to the joyful movement of nature, as opposed to human duties, as it is an ironic allusion to the lack of what it states – the lack of liberty imposed by Salazar.

The other argument that Pizarro presents relates to the reference to Jesus Christ, in the last stanza. Jesus Christ was great and (or because) he knew nothing about finances. He is in straight contrast with Salazar, who had been Portugal’s Minister of Finance from 1928 until 1932. The choice of the word “finances” was so ostensibly connected with Salazar that this poem’s publication was rejected by a censor (*id.* 155). The poem could only be published posthumously.⁸

There is yet another subtle contrast between Jesus Christ and Salazar in the poem. Salazar was known to be a devout Catholic: his public image was of a caste, austere leader. He would then be regarded as a prominent follower of Jesus Christ’s teachings. Yet, Pessoa tells us that the holy

⁶ The poem was included in several poetry books for children (*vide* Prista, 2003).

⁷ According to Luís Prista (2003: 237), this is the passage quoted by Salazar: “[t]hus in the houses of the laziest of men you will see the works of all the orators and historians stacked upon bookshelves reaching right up to the ceiling” (Seneca, 1900).

⁸ It was first published in September 11, 1937, in the magazine *Seara Nova*, nr. 526, almost two years after Pessoa’s death. To the author’s misfortune, the first censor was apparently stricter than the second one (*vide* Prista, 2003: 223-225).

dictator was, on the contrary, a sinner: he sins and dries (l. 22-23). Obviously, Jesus Christ was “mais do que isto” (l. 24).

I am interpreting the word “sun” in the poem, mentioned twice in the poem, as the Portuguese dictator, António de Oliveira Salazar. The sun not only dries cultures (ll. 22-23), but it also “gilds things / Without literature” (ll. 7-8). These last lines could again be a reference to the censorial power of Salazar, which shines the better when the intellectuals’ production (“literature”) is restrained. According to the Portuguese dictionary *Houaiss*, one of the metaphoric definitions of the noun “sun” (“sol”) is “what illuminates, directs, leads; lighthouse, torch, guide” (Houaiss, 2002, my translation). The person who is at the head of a country could be an instance of this definition. It is also quite interesting to notice that the swastika, which was adopted in 1920 by the Nazi Party, being henceforth deeply connected with right-wing dictatorships, was an ancient symbol of the sun.

Regarding the mention of Portuguese King Sebastian, *The Desired* (l. 18-19), it manifests indifference – we shall wait for him “[w]hether he comes or not!”. The indifference, of course, has comical effects, for it (as happened with the previous reference to the river) downgrades the mysticism of the Sebastianist myth. Yet, the lines referring to King Sebastian are also imbedded in irony if we read them as an answer to Salazar’s speech. As Salazar was able to balance the Portuguese public finances when he was Portugal’s Minister of Finance, at the beginning of *Estado Novo* he was acclaimed as a national hero and the nation’s saviour – he would be the desired, the reincarnation of the lost monarch, in light of Sebastianism. The irony in Pessoa’s lines lies in the suggestion that Salazar could (or, in this case, could not) embody the mythical Sebastianist figure.

Comparing the end of Wordsworth’s poem to the end of Pessoa’s, we find undeniable similitudes. “Enough of science and of art” echoes in the words “finances” and “library,” both of which had nothing to do with Jesus Christ, the prime example of what liberty means. His life was guided by a unique sacred mission, which was far above human knowledge and societal organization. Moreover, the most powerful line in Wordsworth’s poem – “— We murder to dissect” – strongly reminds us of Pessoa’s lines “(...) e o sol, que peca / Só quando, em vez de criar, seca” (ll. 22-23). Notice the rhyme in the syllables ending in “eca,” which is so close to the sound *ect* in “dissect”. The rhyme occurs in the two darkest – hence, the most striking – words in Pessoa’s poem: “peca” (sins) and “seca” (dries). Both the words “seca” and “dissect” are the last words in their lines and the



closing words of the most significant stanzas in the poems. Besides the coincidence of their place in the lines and of the sound *sec*, both also conclude the climax of the poems.⁹ What is more, as it happens in Wordsworth’s line “We murder to dissect”, Pessoa’s lines “(...) e o sol, que peca / Só quando, em vez de criar, seca” are the only ones in which we find some sense of gloom. Whereas the English poet states that death comes from overanalysis, the Portuguese poet alludes to the death of nature when the sun, being too strong, dries it instead of giving it life. In both cases, excess induces death.

Let us bear in mind that “Liberdade” was written as a hot reaction against Salazar’s dictatorship. Hence, the poem’s strongest lines cannot refer to the excess of intellectual effort alluded to in Wordsworth’s corresponding lines. On the contrary, they ironically refer to just the opposite of that kind of excess: they rather imply that the excess of censorship imposed by the dictator kills intellectual flourishing.

Pizarro claims that in the poem “Pessoa ironically plays the role of the ‘lazy’ one mentioned in Seneca’s passage quoted by Salazar” (Pizarro, 2017: 159, my translation). Later, he adds: “the poem ‘Liberdade’ turns into a provocative compliment to laziness, a flaw that Salazar accuses the opposition intellectuals of having” (*ibid.* 160, my translation). Therefore, the parody of “The Tables Turned” in “Liberdade” surely has ironic intonations. Wordsworth’s speech is repeated in a deflated manner, so as to comply with Salazar’s indications – which is just the opposite of Fernando Pessoa’s intention when writing the poem. The ethics attached to nature in Wordsworth’s poem, where the natural world is praised as the source of wisdom and glory, do not exist in Pessoa’s. Here, nature’s and Jesus Christ’s merit is just not having to work nor study – they escape doing degrading human obligations, such as reading books. Of course, this first reading is in line with Salazar’s programme. Yet, the final lines, which disguisedly but sharply distinguish Jesus Christ from Salazar, carry an epigrammatic *punctum* and cast off the superficial lightness of the previous stanzas.

There is yet another ironic element in Pessoa’s poem. Pessoa chose to sign it with his own name (and not with the name of one of his heteronyms), with the plausible intention of assigning to himself the words of the speaker. Nevertheless, the difference between Pessoa’s urban, intellectual, depressive personality, expressed in most of his *orthonym* (i.e. signed by himself) poems, and this

⁹ This, of course, entails that the true climax of “Liberdade” occurs before the reference to Jesus Christ.



speaker’s light, lazy mood is astonishing. Of course, this is in part explained by the underlying criticism of Salazar. Still, I believe there is more to it. In a brief essay, Pessoa explains that there are four levels of lyric poetry, and the fourth is the one where “the poet (...) fully undergoes depersonalization. He not only feels but lives the states of soul that he does not possess directly” (Pessoa, 1966: 67, translated by Edwin Honig in Pessoa, 2001: 66).¹⁰ For Pessoa, lyric poetry at its highest level was, in fact, dramatic poetry – in the sense that, although it does not present a dramatic form, it is suffused with many different voices. When a poem reaches this state, the sincerity of the poet is no longer a question – for he sincerely feels, with thought and imagination, the characters whose voices he plays. In a letter addressed to the literary critic João Gaspar Simões, Pessoa affirms:

The main point of my personality as an artist is that I am a dramatic poet; I continuously have, *in everything I write*, the poet’s intimate exaltation and the dramatist’s depersonalization. I fly other – this is all (Pessoa, 1999: 255; my underlines, my translation).

Even when signing the poems with his own name, conveying the impression that he was closely identified with the speaker, Pessoa would be forging. The poet is the speaker, for he is able, as an actor, to depersonalize and (pretend to) be another person; yet, this dramatization at the same time entails an evident separation from actor and character. This prevents readers from guessing who is actually speaking.

Irony pervades Fernando Pessoa’s work in such a way that it is difficult for his critics to categorically state anything about it. As he writes on this subject, recalling the research done by Caio Gagliardi on the Portuguese poet, Mateus Lourenço notes:

(...) [there is in Pessoa’s work] a pronouncedly modern irony in several aspects. It is a figure of speech, but it also implies a complex and subtle questioning of the bases of individuality, the expression of the subject and the limits that separate the categories of reality and fiction (Lourenço, 2017: 79, my translation).

In the essay “O provincianismo português” [“The Portuguese Provincialism”] Pessoa affirms that “[t]he essence of irony lies in being unable to discern a text’s second meaning through its words, but in being aware of said second meaning on account of it being impossible for the text to actually

¹⁰ The referred essay, “O primeiro grau da poesia lírica”, was only published posthumously.



be saying what it reads” (Pessoa, 2006: 12, translated by Filipe Faria in Cavalcanti Filho, 2019). Irony forces us to question our first reading of a poem, in order to grasp its underlying meaning. Following Pessoa’s argument, “Liberdade” – a frivolous repetition of William’s laudation of nature in “The Tables Turned”, at first reading – cannot “be saying what it reads”. What it truly says – a critique of Estado Novo’s politics of censorship – can only be understood if we read the poem in light of two texts: Salazar’s speech delivered on February 21, 1935 (as was wittily noticed by Luís Prista and Jerónimo Pizarro), and William Wordsworth’s “The Tables Turned”. If Wordsworth’s poem replies to another poem, “Expostulation and Reply”, in which the poet is reprehended, Pessoa’s “Liberdade” also answers another text, Salazar’s speech. This entails that Salazar is in the same position as the short-sighted friend that reproves William in “Expostulation and Reply”. Besides mimicking the main topics and even some sounds of “The Tables Turned” in “Liberdade”, Pessoa also takes from Wordsworth the desire to affront the recommendations of a second person, the Portuguese dictator.

Conclusion

The purpose of this work was to show how the poem “Liberdade”, by Fernando Pessoa, was inspired by “The Tables Turned”, by William Wordsworth. It was argued that the former is a parody of Wordsworth’s poem, for Pessoa mimics and ironically subverts Wordsworth’s speech with a critical purpose.

The first evident similitude between the poems is that both present an encomium of nature. However, there is a great difference in the intonation the speakers give to their words. Whereas Wordsworth makes, in his poem, a sincere hymn to nature, regarded as the source of knowledge and ethics (contrasting with culture, which is but “toil and trouble”), Pessoa’s laudation of nature does not have that passionate, moral intensity. The same praising speech is repeated, but with an (apparently) less noble intent. At first – in a superficial reading – it seems that Pessoa’s speaker is only an indolent person who hates books and the moral obligation their reading implies, and who loves nature for being the opposite of that.

The dichotomy between nature and culture underlies “The Tables Turned” and is central in this poem, which has no political resonance; Pessoa reproduces the same discussion in “Liberdade”,



in which it is not the core, but the façade of the poem. The traditional discussion works here only as a disguise for a sharp critique of Estado Novo – its real subject. In his poem, Pessoa assumes the position to which Salazar relegated the Portuguese intellectuals, because of censorship. Yet, two subtle indications – in the epigraph and in the lines that allude to Jesus Christ – suggest to more attentive readers that it is impossible for the poem to express what it literally means. The poem is not an encomiastic speech on nature and it neither represents a subservience to Estado Novo’s censorship programme. It is rather a condemnation of Salazar’s policy of censorship – announced in the speech delivered on February 21, 1935.

Wordsworth’s encomiastic speech on nature is repeated and subverted in “Liberdade”, but this is not the only tie between the poems. Both also seem to agree on one topic: excess kills. This idea is present in the strongest lines in the poems, which also resemble in the striking sound *ec*: “We murder to dissect”; “(...) e o sol, que *peca* / Só quando, em vez de criar, *seca*”. “Liberdade” equally replicates some vocabulary about nature which was typical of Wordsworth and Romantic poetry, such as the words “sun” and “river.” In Pessoa, the sun is a reference to Salazar and to his sin of drying the intellectuals’ production, and the river is described in such a manner that it, by extension, downgrades Romantic poetry. In fact, Pessoa seems to imply in his poem that the Romantic diction was no longer suitable to poets, specially to the ones that, as himself, lacked freedom of speech.

The icing on the cake is that, as Wordsworth answers to his annoying friend in “The Tables Turned”, Pessoa replicates this model in “Liberdade”, where he also answers someone whose speech has not pleased him at all.

References

- CASTRO, Mariana Gray de (2015) “William Wordsworth, Fernando Pessoa, and Riverside Poems Revisited”, *Pessoa Plural*, 7. (P./Spring 2015), 95-115. Available in [https://www.brown.edu/Departments/Portuguese Brazilian Studies/ejph/pessoaplural/Issue7/PDF/I7A05.pdf](https://www.brown.edu/Departments/Portuguese%20Brazilian%20Studies/ejph/pessoaplural/Issue7/PDF/I7A05.pdf) (accessed January 13, 2021).
- CAVALCANTI Filho, José Paulo (2019) *Fernando Pessoa: a quasi memoir*, translated by Filipe Faria. *s.l.*, Mimesis International.



- CHILDS, Peter and Roger FOWLER (2006) “parody”, in *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. London and New York, Routledge.
- FEIJÓ, António (1996) “A constituição dos heterónimos. I. Caeiro e a correcção de Wordsworth,” *Colóquio Letras*, 140/141, 48-60. Available in <http://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=140&p=48&co=p> (accessed January 13, 2021).
- HOUAISS, Antônio e Mauro de Salles VILLAR (2002) “sol”, in *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, vol. VI. Lisboa, Círculo de Leitores.
- HUTCHEON, Linda (1985) *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*. New York and London, Methuen.
- LOURENÇO, Mateus (2017) “Casais, Sena e Lourenço: sobre a ironia pessoana”, *Estranhar Pessoa*, 4, 77-89. Available in <http://estranharpessoa.com/nmero-4> (accessed January 13, 2021).
- MONTEIRO, George (2000) “Speech, Song, and Place. Wordsworth,” *Fernando Pessoa and Nineteenth-century Anglo-American Literature*. South Limestone Street, Lexington, Kentucky, University Press of Kentucky, 13-40.
- PESSOA, Fernando (2006) “O Provincianismo Português”, in *Crítica. Ensaios, Artigos e Entrevistas*, II. Lisboa, Assírio e Alvim, 11-13.
- _____ (2001) “The Manipulations of Sensibility”, in Edwin Honig (ed.), *Always Astonished. Selected Prose by Fernando Pessoa*. San Francisco, City Lights Books, 65-73.
- _____ (1999) “[carta a João Gaspar Simões – 11 Dez. 1931]”, in *Correspondência – 1923-1935*, ed. Manuela Parreira da Silva. Lisboa, Assírio & Alvim, 248-258.
- _____ (1998) *Poems of Fernando Pessoa*, translated and edited by Edwin Honig and Susan M. Brown. San Francisco, City Lights, 177.
- _____ (1973) “LIBERDADE”, in *Poesias*. Lisboa, Ática, 246-247.
- _____ (1966) “O primeiro grau da poesia lírica”, in *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, edited by Georg Rudolf Lind and Jacinto do Prado Coelho. Lisboa, Edições Ática, 1966, 67-69.
- PIZARRO, Jerónimo (2017) “Falta uma citação de Séneca: sobre um pretense poema para crianças,” *Homenagem a Irene Ramalho Santos. The Edge of One of Many Circles*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 147-163.



- PRISTA, Luís (2003) "O melhor do mundo não são as crianças", in Ivo Castro e Inês Duarte (eds.), *Razões e emoção. Miscelânea de estudos em homenagem a Maria Helena Mira Mateus*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 217-238.
- SANTOS, Irene Ramalho (2003) "Introduction: Atlanticism, Interruption, and the Lyric", in *Atlantic Poets: Fernando Pessoa's Turn in Anglo-American Modernism*. Hanover, London, University Press of New England, 1-22.
- SENECA, L. Annaeus (1900) *Minor Dialogs Together with the Dialog "On Clemency"*, translated by Aubrey Stewart, Bohn's Classical Library Edition. London, George Bell and Sons, 250-287. Available in https://en.wikisource.org/wiki/Of_Peace_of_Mind (accessed January 13, 2021).
- WORDSWORTH, William and Samuel Taylor COLERIDGE (1986a) *Lyrical Ballads*, edited by R. L. Brett and A. R. Jones. Cambridge, University Press.
- _____ (1986b) preface to *Lyrical Ballads*, *Lyrical Ballads*, edited by R. L. Brett and A. R. Jones. Cambridge, University Press, 241-272.



Teresa Líbano Monteiro graduated in Arts and Humanities from the University of Lisbon (FLUL) and received her Master in Culture Studies from the Portuguese Catholic University (UCP). Her MA thesis is about the short stories by Sophia de Mello Breyner Andresen and Mary Lavin. At this moment, she is preparing her doctoral thesis in Theory of Literature on José Régio. She also teaches Portuguese as foreign language at UCP.

O “heterónimo” kitsch (sobre a vida do Barão de Teive)

Gustavo Rubim

Universidade Nova de Lisboa

Resumo

Composto numa fase já tardia da obra pessoana, no mesmo ano em que surge Bernardo Soares e em que foi escrita a “Tábua Bibliográfica” (1928), o texto não terminado de *A Educação do Estoico*, combinando os tópicos do falhanço autoral extremo e do suicídio, funciona como apropriação já exausta da retórica doutras partes da escrita pessoana. Nela emerge o fundo romântico e idealista de uma concepção de autoria entendida como posse plena de uma “obra” ou livro, a que não é alheia a própria invenção da heteronímia. Teive é a versão kitsch dessa invenção, muito mais do que qualquer reencarnação convincente de um Séneca moderno. O estudo sugere, para melhor compreensão, uma comparação com o caso de Lord Chandos, a personagem do desistente literário criada em 1902 por Hugo von Hoffmannsthal.

Palavras-chave: Impotência; heteronímia; estoicismo; kitsch; obra.

Abstract

Composed in a late phase of Pessoa’s work, in the same year when Bernardo Soares appears and in which the “Bibliographic Table” (1928) was written, the unfinished text *The Education of the Stoic*, combining the topics of the extreme authorial failure and suicide, works as an already exhausted appropriation of the rhetoric defining other parts of Pessoa’s writing. A romantic and idealistic ground emerges in a conception of authorship understood as the full possession of a “work” or a book, also implicated in the invention of heteronymy. Teive is the kitsch version of that invention, much more than any convincing reincarnation of a modern Seneca. The study suggests, for a better understanding of the case, a comparison with Lord Chandos, a character of the literary dropout, created in 1902 by Hugo von Hoffmannsthal.

Keywords: Impotency; heteronymy; stoicism; kitsch; work.



Tenho um sono íntimo de todas as intenções.

Fernando Pessoa / Barão de Teive

O melhor e o mais púrpura é abdicar.

Fernando Pessoa

O Barão de Teive nasceu para morrer.

Richard Zenith

1.

Na experiência de inventar o Barão de Teive, conta, acima de tudo, a ideia da impotência. Ao tentar compor *A Educação do Estoico*, que, para variar, nunca terminará, Pessoa chamou-lhe, em sub-título, “a impossibilidade de fazer arte superior”, mas o adjetivo final, lido o texto todo, soa como se fosse apenas uma extensão moralista com a função de justificar *in extremis* este autor de obra nenhuma. O Barão de Teive é, por excelência, o autor vicário, condenado a não ter outro assunto que os restos já inexistentes da obra que não foi capaz de escrever. Uma das frases que lhe são atribuídas não resiste a deixá-lo claro num tom vagamente autopiedoso: “Pensar que considereei uma obra este monte incoerente de coisas, afinal, por escrever!” (Pessoa, 2018: 48).¹

De acordo, porém, com a lei geral da heteronímia, enquanto maquinismo de reprodução da literatura pela literatura, tal figura de autor vazio tem de ter tudo o que um autor deve ter, ou seja, basicamente, uma “vida” e uma “obra”. Sem “vida” e sem “obra” e uma forma de relação entre as duas, não haveria heterónimo. Estas duas faces, como é sabido, não são em Pessoa dois termos equilibradamente simétricos. A obra é, invariavelmente, o *telos*, a finalidade que dá justificação e sentido à vida, que, em si mesma, tende a significar tão pouco que está sempre a aproximar-se daquele limite que foi atribuído ao heterónimo-mestre, Alberto Caeiro, isto é, o limite em que dela só vale a pena citar as datas do nascimento e da morte. Os versos são conhecidos e estão na série que Álvaro de Campos teria sugerido designar *Poemas Inconjuntos*: “Se, depois de eu morrer, quiserem

¹ O sub-título mencionado surge na p. 15, como transcrição do manuscrito reproduzido na p. 16 da mesma edição.

escrever a minha biografia,/ Não há nada mais simples./ Tem só duas datas — a da minha nascença e a da minha morte” (Pessoa, 1994: 126).² O desdobramento consequente (ou tautológico) desta poética surge, ainda mais claramente, no prefácio aos *Poemas Completos de Alberto Caeiro* atribuído a Ricardo Reis, nestes termos também sobejamente conhecidos: “A vida de Caeiro não pode narrar-se pois que não há nela de que narrar. Seus poemas são o que houve nele de vida [ou, em variante: *são o que viveu*]. Em tudo o mais não houve incidentes, nem há história.” (Pessoa, 1994: 25). O despojamento de conteúdo biográfico narrativo, circunstancial e contingente, na existência do poeta, fora da consagração dessa existência à composição da obra, é, em boa verdade, o lugar-comum modernista que estrutura *na generalidade* a própria noção de obra tal como Pessoa a concebe em toda a ficção heteronímica. Noutra versão do prefácio encomendado de (ou a) Ricardo Reis, que Teresa Sobral Cunha incluiu como segundo posfácio a título de “Comentário de Ricardo Reis” aos poemas de Alberto Caeiro, ressurgem o mesmo lugar-comum e com a mesma nitidez, não de recusa do biografismo, mas de rejeição total da necessidade de biografia: “[...] para falar de Caeiro eu não iria evidentemente escrever uma biografia, ou dizer umas palavras de elogio. A biografia não teria interesse, porque na vida de Caeiro nada se passou, a não ser os versos que escreveu, e por eles eles próprios falarão” (Pessoa, 1994: 181). A biografia ideal do poeta é uma história nula que faça das figuras autorais heterónimas aquilo a que Pessoa chamou, no “Prefácio Geral” que escreveu para *Aspectos*, “pessoas-livros”, personalidades bibliográficas marcadas pela coincidência consigo mesmas nos termos que Pessoa usou para explicar aos leitores dessa obra não publicada o modo como a deveriam ler: “Cada personalidade dessas — reparai — é perfeitamente uma consigo própria, e, onde há uma obra disposta cronologicamente, como em Caeiro e Álvaro de Campos, a evolução da pessoa moral e intelectual do autor é perfeitamente definida”.³ Esta definição perfeita conseguir-se-ia, portanto, com uma poupança igualmente perfeita de informação biográfica externa ao texto dos poemas e não é de modo nenhum exagerado (nem inapropriado) especular que a invenção heteronímica, enquanto autoria de autores, decorre desta idealização do escritor enquanto sujeito puramente poético ou entidade homogeneamente literária. Inventar “pessoas-livros” é inventar um tipo de pessoas em cuja vida tudo existe para chegar a um livro, de tal forma que se poderia dizer que

² O poema tem a data de 8 de novembro de 1915. Na edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith (Pessoa, 2009), p. 110.

³ Pessoa, 1994: 241 e 242.



todas têm em comum a mesma obra, que é a de serem a pessoa da obra que assinam e circularem, em exclusivo, mesmo nascendo e morrendo, num universo que não precisa de mais matéria que a matéria dos livros. (Já se sabe, claro, que, no circuito da invenção pessoana, esta espécie de mónadas literárias bem-sucedidas tem sempre, algures, um passo de Álvaro de Campos que lhes vem estragar a perfeição textual, mas mesmo aí se pode dizer que os estragos são controlados.)

Uma das mais interessantes consequências deste maquinismo foi a que se manifestou pela mão de Octavio Paz, em 1961, na altura em que escreveu o ensaio *El desconocido de si mismo*, que aborda o universo pessoano aproveitando exatamente para tirar todo o rendimento crítico possível do lugar-comum que ocupa logo as primeiras linhas do ensaio: “Os poetas não têm biografia. A sua obra é a sua biografia. Pessoa, que duvidou sempre da realidade deste mundo, aprovaria sem vacilar que se fosse diretamente aos seus poemas, esquecendo os incidentes e acidentes da sua existência terrestre” (Paz, 1988: 7). Paz não excluiu da produtividade deste gesto os textos em prosa de Pessoa, ou aqueles que conhecia, entre os quais não podia, à época, incluir-se *A Educação do Estoico* e a figura do Barão de Teive. E, com efeito, o caso de Bernardo Soares e do *Livro do Desassossego* (Richard Zenith lembra que, em 1928, o Barão surge “poucos meses antes de Bernardo Soares se ter instalado na Rua dos Douradores para assumir a autoria do *Livro do Desassossego*”)⁴ não instala aqui qualquer diferença de relevo. Basta recordar o início de um dos trechos mais famosos: “Invejo — mas não sei se invejo — aqueles de quem se pode escrever uma biografia, ou que podem escrever a própria. Nestas impressões sem nexos, nem desejo de nexos, narro indiferentemente a minha autobiografia sem factos, a minha história sem vida” (Pessoa, 2014: 40). Este motivo do vazio biográfico, ou da desvitalização autoral, surge também, como se sabe, no Prefácio que Pessoa escreveu para o *Livro do Desassossego* e no qual narra o encontro casual (mas, no fim, absolutamente necessário e determinado, segundo um esquema que é comum nas ficções pessoanas) com a pessoa do autor do *Livro do Desassossego*, o empregado de comércio que, sem dele ser indicado o nome (e que seria ainda Vicente Guedes à época em que esse prefácio foi escrito), é descrito a dado passo nestes termos, cuja construção pela negativa é desnecessário sublinhar:

⁴ Pessoa, 2018: 9.

Nada o obrigara nunca a fazer nada. Em criança passara isoladamente. Aconteceu que nunca passou por nenhum agrupamento. Nunca frequentara um curso. Não pertencera nunca a uma multidão. [...]

Nunca teve de se defrontar com as exigências do Estado ou da sociedade. Às próprias exigências dos seus instintos ele se furtou. Nada o aproximou nunca nem de amigos nem de amantes. Fui o único que, de alguma maneira, estive na intimidade dele. Mas — a par de ter vivido sempre com uma falsa personalidade sua, e de suspeitar que nunca ele me teve realmente por amigo — percebi sempre que ele alguém havia de chamar a si para lhe deixar o livro que deixou (Pessoa, 2014: 26-27).

Numa passagem anterior a esta, ainda referida aos encontros no restaurante lisboeta e ao primeiro em que teriam conversado, estes traços (fortemente distintivos, na aparente indistinção) do futuro Bernardo Soares são claramente articulados com uma dimensão aristocrática ou elitista relacionada com a literatura. Novamente a casualidade da conversa conduz à extrema motivação do encontro que a torna possível:

[...] A certa altura ele perguntou-me se eu escrevia. Respondi que sim. Falei-lhe da revista *Orpheu*, que havia pouco aparecera. Ele elogiou-a, elogiou-a bastante, e eu então pasmei deveras. Permiti-me observar-lhe que estranhava, porque a arte dos que escrevem em *Orpheu* sói ser para poucos. Ele disse-me que talvez fosse dos poucos (Pessoa, 2014: 26).

Igualmente prosador e igualmente membro de uma casta restrita, a originalidade do Barão de Teive viria inscrever-se, então, em dois aspetos paralelos: por um lado, é o único “fidalgo” da *côterie* autoral, alheio por completo ao mundo dos empregados de comércio ou dos guarda-livros, e, por outro lado, é aquele que, destruindo tudo o que poderia constituir a sua obra, tem como principal dado biográfico o facto de se suicidar. Ou seja, juntando os dois aspetos, em certo sentido, o Barão de Teive é construído como o único heterónimo que acaba só tendo biografia, a qual consistiria numa fiada de impotências que iria desde a essencial impotência para escrever uma obra até à incapacidade de suportar a continuação da vida sem essa obra desejada, passando pelas zonas intermédias da inabilidade erótica, da timidez, da ausência de fé, do receio entranhado e constante da derrota social. Seria com a finalidade expressa de não ser integralmente esmagado pela impotência e pela derrota que, num último lance (não seria impróprio qualificá-lo de teatral), o Barão de Teive se decidiria a produzir mais um manuscrito, o derradeiro, que fosse, não a sua “confissão”, mas a sua “definição” (Pessoa, 2018: 20). Esta diferença entre confissão e definição é crucial para estabelecer o patamar em que, abdicando de si enquanto “eu”, pondo-se a si mesmo a uma distância contemplativa



imprescindível (isto é, colocando-se já fora de si), um autor pudesse ser o único redator possível da sua própria verdade, deixando, nas palavras atribuídas ao Barão, “com a precisão com que puder fazê-la, uma memória intelectual da minha vida, um quadro interior do que fui” (*ibid.*). É verdade, nesse sentido, que o Barão de Teive nasceu para morrer, mas deve acrescentar-se que é ou parece igualmente verdadeiro que nasceu para morrer com a garantia de que, sobre si mesmo, teria ele, antes de morrer, a última palavra.

2.

A autoridade da última palavra é a forma que assume no Barão de Teive a estrutura do heterónimo como invenção decorrente, sempre, da ideia de *obra* enquanto finalidade suprema da vida. Se aquilo que o Barão está impossibilitado de fazer é “arte superior”, aquilo em que essa arte é “superior” define-se menos pela indesejável confusão com “arte inferior” ou menor do que pela inaceitável submissão à própria confusão da vida. É essa lei económica, esse princípio quantitativo de separação nos terrenos geridos pela figura (sempre dupla) de um “autor”, que é enunciada logo nos primeiros trechos de *A Educação do Estoico*: “Não há maior tragédia do que a igual intensidade, na mesma alma ou no mesmo homem, do sentimento intelectual e do sentimento moral”. No final do mesmo parágrafo, esta fórmula fornece imediatamente a explicação ou a definição que o Barão de Teive pretende ser o único a produzir de si mesmo: “Assim, por ter duas virtudes, nunca pude fazer nada de mim. Não foi o excesso de uma qualidade, mas o excesso de duas, que me matou para a vida” (Pessoa, 2018: 22).

Difícilmente se encontrará exemplo mais cabal de um texto que se recusa a seguir o modelo da “confissão”: nenhuma admissão de culpa, nenhum recurso à noção de defeito ou de falha, nenhuma queda na retórica das faltas ou das inferioridades: tudo o que há para *definir* são virtudes em duplicado e qualidades duplamente excessivas. No vago autorretrato memorial que *A Educação...* compõe ou esboça, até a infância se deixa resumir por esta estranha matemática qualitativa que tende a salvar nos termos da enunciação aquilo que no enunciado aparenta condenar: “Rancoroso e vingativo na infância, perdi, na passagem pela adolescência, essa mesquinhez do excesso de sensibilidade” (Pessoa, 2018: 25). Um parêntesis acrescenta, pelo menos a título de hipótese, que, perdendo-se, nada se perdeu, senão o que estava a mais, substituído por aquilo que realmente se



ganhou: “(Suponho que de algum modo pesou neste resultado o aparecimento em mim da capacidade de pensamento abstrato)”. Note-se que não é um aparecimento qualquer, mas o aparecimento preciso daquilo que permite ao Barão estar a escrever a sua própria *definição* no momento em que poderia incorrer na inferioridade de exarar uma confissão (na verdade, é o aparecimento da capacidade que lhe permite agora distinguir, com subtileza, uma definição de uma confissão). Por outras palavras, é o aparecimento daquilo que salva o Barão de estar a escrever (ou de pensar que está a escrever) este “único manuscrito” final para se vingar, com rancor, dos dois dias que levou a queimar no fogão todos os manuscritos que escrevera ao longo da vida. Que, aliás, não se limitou a queimar “um a um”, como ele mesmo explica: “— e tardou dois dias, porque a muitos reli —” (Pessoa, 2018: 19). A releitura, movimento de despedida e de reapropriação, não impede a destruição, mas impede provavelmente, logicamente, que com ela se destrua também a vontade de continuar a escrever. E mais: de escrever, afinal, no final, o texto que tenha o poder de substituir todos os textos que ficaram por escrever, todos os documentos da impotência, notas, apontamentos, “frases dispersas” (Pessoa, 2018: 48), “obra fragmentária mas cuidada da minha vida” (*id., ibid.*: 43), tudo o que não tendo chegado a ser obra pode agora, no final, modificar-se, dar lugar ao legado ou ao testamento, em suma, às “palavras [...] de um moribundo” (*id., ibid.*: 31).

Só que, neste ponto, o Barão já deixou consideravelmente para trás a clareza das suas intenções ou dos seus planos, a nitidez das suas distinções e das suas convicções. É por isso que este texto tanto serve mal os partidários da ideia de um sistema-Pessoa sempre consistente consigo mesmo (seja qual for o plano de consistência considerado), quanto os adeptos da estética da multiplicação ou da fragmentação intencionada. Figura alegórica, eventualmente compensatória, do próprio conflito entre construção sistemática e desagregação ou proliferação sem centro nem governo, o Barão de Teive e a sua não-obra convertida em súplica substitutiva para memória futura enredam-se rapidamente nas tensões que pretendem eliminar, exibindo aquilo que declaram possível evitar. O sistema de valores que configuraria uma “educação” abre exceção às suas próprias regras. É bem visível esse movimento autossabotador justamente no ponto em que o Barão, exemplo maior da vontade de rasurar as contingências da vida a favor das exigências da obra, reclama o estatuto de “moribundo” e os privilégios e licenças que lhe seriam específicas. O arranque desse discurso é, como convém a um estoico e a um educador, de natureza moral, mas torna-se quase de imediato



(como não pode deixar de convir a um autor) um discurso sobre o discurso, um texto sobre a escrita. Relembre-se:

A preocupação de um indivíduo consigo mesmo pareceu-me sempre a introdução, em matéria literária ou filosófica, de uma falta de educação. Quem escreve não repara que está falando por escrito, e assim há muitos que escrevem coisas que nunca ousariam dizer. [...]

O pessimismo, verifiquei, é muitas vezes um fenómeno de recusa sexual. É assim, claramente, o de Leopardi e de Antero. Nesta construção de um sistema sobre os fenómenos sexuais próprios, não posso esquivar-me a ver qualquer coisa de implacavelmente grosseiro e vil. [...]

Que tem o sistema do universo com as deficiências sexuais de cada qual?

Sei bem que neste mesmo escrito me oponho ao princípio em que assentei. Estas páginas, porém, são um testamento, e nos testamentos há forçosamente que falar de si quem teste. Há alguma latitude de tolerância para os moribundos, e estas palavras são de um moribundo (Pessoa, 2018: 30-31).⁵

Trata-se, se virmos bem, de voltar a contrapor o “sentimento intelectual” ao “sentimento moral”, mas aqui o poder do primeiro não pode controlar a força do segundo, ou seja, o autor na função de escritor, desprendido da sua própria vida, não tem como evitar a interferência da singularidade psicobiográfica que o autor suicida não deixa de ser. Assim, esta sentença tolerante (e, simultaneamente, espúria: passámos de um texto que quer deixar “uma memória intelectual da *minha* vida” para um texto que tem de se justificar por nele um indivíduo se preocupar consigo mesmo...) concede à *Educação* o direito de ser mal-educada; concede ao educador, na iminência da morte, que desedueque, que exerça, porque vai morrer, o poder de desobedecer às regras que pretende legar como lição resultante da sua própria decisão de morrer! Ainda noutros termos: o moribundo teria o direito de esquecer o estoicismo em que se educou e de que, morrendo, daria exemplo no seu próprio corpo de suicida. Fá-lo-ia conscientemente, sabendo-o e declarando que sabe que se opõe ao princípio “*em que*” assentou, tornando-se o seu próprio opositor, porque o princípio decorre da decisão de morrer e a decisão de morrer implica a proximidade da morte. A mesma decisão sustenta o princípio e a suspensão do princípio, a vigência da lei e a tolerância à transgressão. Mas há aqui uma simplificação. Na verdade, a decisão de morrer está acompanhada da decisão de escrever, que dela é independente: se não houvesse a decisão de escrever, não existiriam as “palavras [...] de um

⁵ Richard Zenith assinala, em nota aposta a este passo, a informação de que, por cima dele, se lê “*A Profissão do Improdutor* (título)”. É muito significativo, para o argumento da presente leitura, que Pessoa *abandonasse* esse título que poderá ter constituído alternativa para nomear o “único manuscrito” do Barão de Teive (e não apenas uma derivação arbitrária surgida na redação desta passagem).



moribundo” e a licença que lhes é concedida. E a licença corresponde à inevitabilidade, à necessidade ou ao desejo de falar de si que é, aliás, insista-se, todo o projeto do “último manuscrito”: discurso do Barão de Teive para *definir* a “memória intelectual” da *vida* do Barão de Teive. Estamos a um passo de ver invertida a teleologia: agora, o “único manuscrito” pouco mais representa do que a submissão da obra (inexistente) a uma vida de tal maneira dominante que impõe até, por decisão que lhe pertence, o ponto em que a vida deve ser dispensada. E a ressalva de “tolerância para os moribundos” torna-se uma sentimental *captatio benevolentiae* para um sujeito que, nada mais querendo do que autobiografar-se, se projeta a si mesmo como se já tivesse sofrido o golpe com que se matará. Ora, a pergunta impõe-se, mais tarde ou mais cedo: não será tudo isto um espetáculo um bocadinho patético?

3.

A pergunta, por bárbara que possa soar, alimenta-se do próprio estilo do texto atribuído ao Barão. Se pudéssemos dizer que, na literatura, tudo o que surge uma primeira vez como tragédia acabará surgindo uma segunda vez como farsa, então seria possível pensar o Barão de Teive como reencarnação cômica do célebre Lord Chandos, que Hugo von Hoffmannsthal inventou em 1902. E, desde logo, na diferença do tom e do estilo que caracteriza estes dois discursos de renúncia à atividade literária. Lord Chandos escreve a sua carta famosa a Francis Bacon, nada menos que o erudito autor do *Novum Organum* publicado em 1620; o Barão pessoano não compõe uma carta, é verdade, mas, referindo-se igualmente a Bacon, para se contrastar com ele dirige a sua solene declaração de desistência da obra a todos os que no futuro venham a ser seus pares. Recordo: “Será este o meu único manuscrito. Lego-o, não, como Bacon, aos conceitos caridosos dos pósteros, mas, sem comparação, à meditação dos que o futuro fizer meus pares”.⁶ Até pela retórica da modéstia que, ainda que ambigualmente, parece afastar uma pretensiosa comparação com o autor dos *Ensaio*s, tudo indica que o Barão concebe o seu testamento como se tivesse por destinatários cuidadosamente selecionados os falhados literários da posteridade. Apontando a um novo tipo de escol, que ele

⁶ Pessoa, 2001: 18. O texto da edição de 2018 traz acrescida a preposição “de” na parte final deste passo — “dos que o futuro fizer *de* meus pares”, p. 20 — mas a preposição soa sintaticamente errada. O problema estava resolvido na edição de Jerónimo Pizarro (cf. Pessoa 2007: 23), cujo Aparato Genético explica, na nota 11 a este trecho, a origem daquele “de” e a possibilidade de o ignorar (*ibid.*: 73). Opto, pois, pelo texto de Zenith de 2001, corroborado pela transcrição de Pizarro.



próprio fundaria, estabelece o paradigma do ato suicida em que alguém que nunca conseguiu escrever livro algum fabrica para tal fracasso a nobreza simbólica de substituir todas as tentativas que nunca deram em nada pela explicação sucinta das razões por que foi preferível queimá-las a todas. O cerne da explicação é, aliás, consistente com a personagem do explicador. O problema fundamental é o do perfeccionismo, quer dizer, a recusa de *assinar* qualquer obra que não seja forçosamente uma espécie de obra total e o reconhecimento de que, para produzir essa obra sem falhas, é enorme o esforço requerido:

[...] Nunca pude conceder a mim mesmo a autorização para o meio-termo, para qualquer coisa menos na obra que a minha personalidade inteira e a minha ambição toda. Se eu houvesse reconhecido na minha inteligência uma incapacidade para a obra sintética, teria sofrido o meu orgulho, reconhecendo-o por loucura. Mas a deficiência não esteve nunca na minha inteligência, capaz sempre de grandes sínteses e de poderosas sistematizações. O meu mal estava na tibieza da vontade ante o esforço medonho a que essas inteirezas me compeliavam (Pessoa, 2018: 48).

De facto, um barão, um aristocrata ocupado em trabalhos que compelem a um “esforço medonho”, seria ou pareceria inverosímil e torna-se quase natural que o próprio desista antes de começar e, no fim de muitas desistências, prefira morrer a prosseguir na sua intenção ambiciosa. Note-se: Lord Chandos ainda enumera algumas das obras que fizeram parte dos seus projetos literários e uma delas, algo fatalmente e não sem certa contradição performativa, intitulava-se *Nosce te ipsum*.⁷ Já o Barão de Teive, se formos pelo que ele nos narra (e não podemos ir por mais coisa nenhuma), não chegou a formar qualquer projeto específico que mereça ser mencionado numa breve sinopse ou sequer por referência a um título eventual, provisório. Tudo o que sabemos é que

⁷ Recorde-se o projeto de Lord Chandos: “Queria... E queria ainda muitas outras coisas. Pensei em organizar uma recolha de “Apotegmas” como os que Júlio César compilou — lembrar-se-á certamente da menção que deles faz Cícero numa carta. A minha ideia era reunir as mais notáveis sentenças que pudesse conseguir no convívio com homens sábios e mulheres espirituosas do nosso tempo, ou com gente especial do povo, ou com pessoas cultas e distintas, nas minhas viagens; e juntaria a isso belas máximas e reflexões tiradas das obras dos Antigos e dos Italianos, e toda a espécie de ornatos que encontrasse em livros, manuscritos ou conversas; para além disso, organizar uma coletânea das festas e representações, narrações de crimes estranhos e casos de loucura, a descrição das maiores e mais originais construções dos Países Baixos, da França e da Itália, e muitas coisas mais. E a obra teria o título: ‘Nosce te ipsum’” (Hofmannsthal, 2012: 15-16). Vale lembrar que Francis Bacon compôs um livro de apotegmas — *Apophthegms New and Old*, com data de 1625 — e que no curto prefácio que para ele escreveu menciona expressamente o livro perdido de Júlio César e a carta de Cícero que lhe faz referência. É o que se pode verificar consultando o volume das *Philosophical Works* de Bacon, p. 863, existente na biblioteca pessoal de Fernando Pessoa e disponível em digitalização *online* (bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt).



escrevia, mas que passou a considerar tudo o que escreveu “um monte incoerente de coisas, afinal, por escrever!”. A figura tem, portanto, algo do diletante e, como se vê pela passagem citada, sofre de uma espécie de visão hipertrófica da autoria: “na obra”, é ele, autor anterior à obra, que tem de estar presente na sua “personalidade inteira” e na sua “ambição toda”, propósito que identifica a autoria com uma relação de plena posse e que nunca se vê sujeito à sombra de um escrutínio crítico. Em rigor, o que o fidalgo conclui é que o seu desejo de ser autor não coincide com a condição de se tornar escritor: “o esforço medonho” representa a passagem antecipada do domínio das intenções autorais para o espaço das exigências da obra, mas o discurso do Barão, esse discurso que ele tenta inculcar como uma “educação do estoico”, está especializado no argumento de que tudo se decide no território do autor, que tudo reverte para a psicologia de um sujeito atacado pela “tibieza da vontade” e incapaz de a combater. É exatamente o que este texto tem de mais remoto do estoicismo e de incompatível com uma educação: a sua insistência no não enfrentamento da adversidade e do obstáculo, a deposição antecipada das armas perante uma batalha que se adivinha, a resignação a um estado de coisas que se prefere deixar como está para poupar o esforço de (ao menos) o corrigir. Séneca nunca poria o Barão naquela lista em que enumerou a pobreza, a tortura, o exílio, o fogo, o veneno e a morte como *bens* trazidos pela Fortuna à vida de Caio Fabrício Lusino, de Atilio Régulo, de Rutilio Rufo, de Múcio Cévola, de Sócrates e de Catão, respetivamente.⁸ Alguém que se poupa a atravessar as agruras de um “esforço medonho” não parece ajustado à filosofia dos que, pensando mais “no seu objetivo do que naquilo que poderão sofrer”, afirmam que “aquilo que terão de sofrer é uma parte da sua glória” (Seneca, 1963: 27). A possibilidade de o Barão de Teive fazer sua a divisa de Séneca, segundo a qual “o desastre é a oportunidade da virtude”,⁹ parece escassa a partir do momento em que escreve, em registo autobiográfico: “Sempre que, em qualquer coisa, tive um rival ou a possibilidade de um rival, desde logo abdiquei sem hesitar”. Tendo em conta, sobretudo, que depressa acrescenta “Perdi sempre com rancor e despeito” (Pessoa, 2018: 22). E que, nessa parte do texto, conclui para subtrair de vez todas as dúvidas quanto à sua própria autodefinição: “Pus-me sempre à parte do mundo e da vida, e o embate de qualquer elemento deles feriu-me sempre como um insulto de baixo, a revolta súbita de um laiaio universal” (Pessoa, 2018: 22-23).

⁸ Seneca, 1963: 17.

⁹ “calamitas virtutis occasio est”: *idem, ibid.*: 26.



A única compatibilidade estaria, como que em última instância, na coragem para enfrentar o suicídio, coragem de que o próprio Séneca, como se sabe, se tornou modelo. O que o Barão conta, porém, coloca a abdicação de viver numa linha narrativa de longa duração, uma espécie de *leitmotiv* biográfico que ele mesmo, na sequência do passo que estava a citar, coloca na origem da decisão suicida. Trata-se do episódio (chamemos-lhe assim) em que teve “a ocasião de casar, porventura de ser feliz, com uma rapariga muito simples” e a deitou a perder por antecipar o juízo dos seus pares dominados pelos “conceitos estéreis de fidalguia e de posição social”, que ele mesmo nunca pôde esquecer. Quando, por fim, decide “abdicar do amor como de um problema insolúvel”, recapitula a experiência e o seu significado posterior tirando o suicídio da órbita de qualquer decisão sobre a obra literária falhada: “Data dessa hora suave e triste o princípio do meu suicídio”.

A insistência nesta linha de desconfiança crítica relativamente ao estoicismo do Barão de Teive parece afastar-nos muito daquele problema de estilo e de tom que acima enunciei para justificar a pergunta sobre o espetáculo algo risível que este “heterónimo” tardio oferece de si mesmo. Mas o argumento é, de facto, literário e não estritamente filosófico ou ético. Nada como o desfecho deste episódio da anónima “rapariga muito simples”, citado em maior extensão, para pôr em evidência os maneirismos deste texto e o modo como parecem repetir e estilizar até à caricatura traços da escrita pessoana que, sem a invenção do Barão, passariam mais discretos. Peço licença para citar, então, um parágrafo um pouco mais extenso:

Lembro-me ainda, com uma precisão em que [se] intercala o perfume vago do ar da primavera, da tarde em que, meditando todas estas coisas, decidi abdicar do amor como de um problema insolúvel. Era em maio — num maio de verão suave, florido pelas pequenas extensões da quinta em várias cores esbatidas pela queda lenta da tarde começada. Eu passeava remorsos de mim entre os meus poucos arvoredos. Havia jantado cedo e seguia, sozinho como um símbolo, sob as sombras inúteis e o sussurro lento das ramagens vagas. Tomou-me de repente um desejo de abdicação intensa, de claustro firme e último, uma repugnância de ter tido tantos desejos, tantas esperanças, com tanta facilidade externa de os realizar, e tanta impossibilidade íntima de o poder querer. Data dessa hora suave e triste o princípio do meu suicídio (Pessoa, 2018: 24).

Colocando este parágrafo assim isolado à frente da lente, é como se assistíssemos ao momento em que Pessoa desiste de erguer taipais à exposição de tudo o que a sua invenção de autores deve a um imaginário romântico. Nem a comparação metaliterária que coloca o narrador “sozinho como



um símbolo” no meio do “sussurro lento das ramagens vagas” da Quinta de Macieira salva este Barão de parecer uma versão desbotada doutro barão a cujo conhecimento Garrett chegou através dum ramagem menos vagas mas igualmente amenas no Vale de Santarém. O jogo entre o cenário externo da propriedade, indicando tudo o que se oferece de propício, de auspicioso, ao proprietário, e a meditação solitária, mudamente subjetiva, quase solipsista, a que o mesmo proprietário se abandona no interior de si mesmo, exatamente para decidir afundar-se de vez na solidão sem complacências, provém de uma matriz oitocentista que nem o mais entusiástico modernismo consegue fazer esquecer. Não falta sequer a imagem do “claustro firme e último” para satisfação de quem não passa sem o seu Frei Dinis. O drama da impotência do Barão, já afastada dos papéis queimados “um a um”, reduz-se à “impossibilidade íntima de... poder querer”, em que o *querer* não é separável do amor, da renúncia ao amor, do “problema insolúvel” em que o amor se converteu e, em última instância, da historieta falhada entre as complicações mentais do fidalgo *qua* fidalgo e a “rapariga muito simples”, que tinha na simplicidade a chave ou o chavão da felicidade quase garantida. Amontoa-se aqui uma invulgar quantidade de *clichés* – não há maneira de não o notar, salvo se, ofuscados pela retórica do Barão, nos convenceremos de que ele está só a *definir* a verdade de si.

A partir do momento em que este germe do *kitsch* se deteta na análise, o texto de *A Educação do Estoico* sobrevive-lhe muito mal. Não é sequer arriscado convidar alguém a procurar outros exemplos. Sobretudo, porque se, na definição que dele deu Clement Greenberg, o *kitsch* depende da “disponibilidade imediata de uma tradição cultural inteiramente amadurecida, de cujas descobertas, aquisições e autoconsciência apurada o kitsch se pode aproveitar para os seus próprios fins” (Greenberg, 2018: 7), facilmente se verá que talvez a principal tradição cultural que alimenta a tentativa impotente do Barão de Teive é a da própria obra de Fernando Pessoa — àquela data de 1928 já tão amadurecida que deu origem a essa expressão de soberania literária que ficou conhecida com o título de “Tábua Bibliográfica”. Destacam-se passagens como esta: “Se tive certezas, lembro-me sempre que todos os loucos as tiveram maiores”. Ou esta: “Mais vale sonhar que ser. É tão fácil ver tudo conseguido no sonho!”. Ou esta: “Gozo o pousar dum pombo no cabo, a vinte passos de mim, como uma coisa indestrinçável da própria verdade”. Ou esta: “Não creio na Virgem Maria nem na eletricidade”. Ou esta: “Desde que existe inteligência, toda a vida é impossível”. Ou esta: “Tudo, quanto penso ou sinto, inevitavelmente se me volve em modos de inércia”. Ou esta: “Tive sempre



um apreço mais alto pela consciência que pelas sensações agradáveis da minha pele”. Ou, finalmente, esta: “Os exércitos sonhados acabam por ser derrotados, como os que baqueiam e se desmancham nos encontros e batalhas do mundo”. Passagens como todas estas, extraídas de *A Educação do Estoico*, estão já, direta ou indiretamente, sobre o limite de serem apenas fórmulas vulgarizadas, quase decorativas, roubadas pelo Barão de Teive ao estilo vigoroso doutros textos de Fernando Pessoa. Ou seja, roubadas por Pessoa a si mesmo para compor um “heterónimo” que exprime, “com trechos e apontamentos escritos à pressa” (como anotou Richard Zenith), a ideia do génio no limite em que ao génio já nem faz falta uma obra que o comprove. Tem todos os tons do “divertimento algo macabro” que Zenith também viu nesta figura necessariamente inacabada, mas um divertimento que, por isso mesmo, revela traços não menos sérios, não menos vincados, da obra pessoana. O mais nítido é o da dimensão quase regressiva que a ideia do génio revela aqui pela sua ligação ao passado romântico. O melhor sinal disso encontra-se nos trechos colocados no final d’*A Educação do Estoico*, que são, precisamente, os trechos em que, recorrendo uma vez mais à máscara convencional da antiguidade romana, o Barão de Teive se vê como gladiador e repete, como se não soubesse que o repete, o lugar-comum romântico do autor como herói: tendo partido da impotência, mata-se para assumir o poder supremo de se fazer sujeito da sua própria morte, cravando a marca da intencionalidade na decisão solene de fechar a vida. Nas suas palavras: “Se o vencido é o que morre e o vencedor quem mata, com isto, confessando-me vencido, me instituo vencedor” (Pessoa, 2018: 55). Não é possível não reparar, porém, que para esta inversão se operar o Barão acaba por confessar que se confessa e é em *confessar-se* vencido que este testamento se transforma, por dentro, num testamento traído. A traição (ou, possivelmente, o esgotamento de um processo, a exaustão de um mecanismo) marca-se talvez no subtítulo escolhido por Pessoa: “o único manuscrito do Barão de Teive”, em que “o único” pode equivaler ao pouco que se conseguiu deixar, a qualquer coisa como o resto de poder criativo e editorial insuficiente para uma autêntica e plena “pessoa-livro”. Se é ainda a eventualidade de um heterónimo — e Pessoa tratou-o próximo disso, referindo-a a par de Bernardo Soares como sendo “ambas figuras minhamente alheias” (Pessoa, 1966: 103),¹⁰ ou seja, como semi-heterónimos —, é essa eventualidade mostrada em negativo, com as costuras todas à vista numa

¹⁰ Para a ideia, já atrás referida, do Barão de Teive como “encenação de uma experiência, um divertimento algo macabro”, cf. Richard Zenith, Prefácio à edição de 2018 de *A Educação do Estoico* acima citada.



espécie de *patchwork* daquelas retóricas do falhanço que Pessoa regularmente mobilizou para expandir a obra de obras de que pretendeu ser o hiperautor. Nesse jogo ambicioso, a figura do Barão desempenharia o papel, mais ou menos deliberado, do aristocrático infra-autor derrotado pelas suas próprias e algo ridículas ambições.

Referências

- GREENBERG, Clement (2018) *Vanguarda e Kitsch*, trad. João R. Figueiredo. Lisboa, Imprensa da Universidade de Lisboa.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (2012) *Uma Carta — A Carta de Lord Chandos*, edição bilingue, trad. João Barrento. Belo Horizonte, Edições Chão da Feira.
- PAZ, Octavio (1988) *Fernando Pessoa, o desconhecido de si mesmo*, trad. Luís Alves da Costa. Lisboa, Vega.
- PESSOA, Fernando (1966) *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, ed. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa, Ática.
- _____ (1994), *Poemas Completos de Alberto Caeiro*, ed. Teresa Sobral Cunha. Lisboa, Editorial Presença.
- _____ (2001) *Barão de Teive. A Educação do Estóico*, ed. Richard Zenith, 2.^a ed. Lisboa, Assírio & Alvim.
- _____ (2007) *A Educação do Stoico*, ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____ (2009) *Poesia de Alberto Caeiro*, ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Porto, Assírio & Alvim.
- _____ (2014) *Livro do Desassossego*, ed. Richard Zenith. Porto, Assírio & Alvim.
- _____ (2018) *A Educação do Estoico – o único manuscrito do Barão de Teive*, ed. Richard Zenith. Porto, Assírio & Alvim.
- SENECA (1963) *Moral Essays I* (“On Providence”), Loeb Classical Library, trad. John W. Basore. Londres e Cambridge, William Heinemann/Harvard University Press.



Gustavo Rubim ensina literatura na Nova FCSH. Organizou uma edição de *Clepsydra*, de Camilo Pessanha, na revista *Colóquio-Letras* (2000). Autor dos livros *Experiência da Alucinação: Camilo Pessanha e a Questão da Poesia* (1993), *Arte de Sublinhar* (2003) e *A Canção da Obra* (2008). Coautor, com Abel Barros Baptista, de *Importa-se de me Emprestar o Barroco?* (2003). Organizou uma nova edição de *O Pobre de Pedir*, de Raul Brandão (2015). Integra a Comissão Editorial da revista *Dobra – Literatura, Artes, Design* (revistadobra.pt).

