

Estranhar Pessoa

N.º 9

Caderno Assuntos Narrativos

Editores

Joana Matos Frias, Nuno Amado e Rita Patrício

Lisboa, outono de 2022

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

Joana Matos Frias (CEComp, Universidade de Lisboa)

Nuno Amado (Universidade de Lisboa)

Rita Patrício (CEComp, Universidade de Lisboa)

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

Introdução

Joana Matos Frias, Nuno Amado e Rita Patrício.....6

Caderno *Assuntos Narrativos*

Heteronímia: uma longa história

Richard Zenith.....8

Narrativas e variações do dia triunfal de Fernando Pessoa

Pedro Sepúlveda.....18

Fernando Pessoa, no “templo” de Abílio Quaresma

Manuela Parreira da Silva.....41

“Somos contos contando contos”: Metanarrativa e autorreferencialidade em Fernando Pessoa

Madalena Lobo Antunes.....52

O homem de preto

Nuno Amado.....63

Let the comparison pass

Joana Matos Frias.....86

O Jardim (Parte I)

Miguel Tamen.....100

Varia

Pessoa(s), poetas e poetisas

Anna Klobucka.....113

Torga, um “ante-Pessoa”?

Talita Lilla.....130

Introdução

A ideia do debate em torno de “assuntos narrativos” a propósito da obra pessoana partiu da crença de que poderia ser um movimento crítico interessante desviar a atenção da leitura circunscrita à produção poética – ou ao ensaísmo dedicado a essa produção – para textos de Pessoa menos lidos e/ou comentados, em particular os textos ficcionais narrativos. A expectativa mais imediata da proposta de um tópico desta natureza foi a de que pudessem levantar-se questões mais ou menos directamente suscitadas pela obra contística, quer ao nível dos seus problemas genológicos (que tipos de contos conta Pessoa, por exemplo), quer no modo como esse conjunto singular se articula (ou não) com a restante obra. Pessoa escreveu textos narrativos ao longo da sua vida, foi leitor confessadamente entusiasmado de obras em prosa de diferente extensão, dos contos policiais de Poe ao inesgotável livro de Dickens *The Pickwick Papers*; demonstrou também evidente indiferença ou mesmo desdém pelo romance, contrapondo poesia e literatura, preferindo sem equívocos a primeira. Assim, pensar que lugar têm os assuntos narrativos na poética pessoana poderia ser um repto produtivo.

Num primeiro momento, foi este o desafio subjacente à organização do Colóquio *Estranhar Pessoa* que teve lugar na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa nos dias 21-22 de Junho de 2022, e foi também nesse primeiro momento que a “expectativa mais imediata” que o tópico suscitara se revelou ingénua, tendo sido superada – se não mesmo contrariada – pelos vários e diversificados contributos, isto é, pelos caminhos divergentes para que cada uma das intervenções apontou.

Se é certo que, num sentido muito intuitivo, o tópico “assuntos narrativos” aplicado à figura autoral de Pessoa poderá de facto ser entendido à luz restrita daquilo que é hoje a parte da obra composta por coisas que podemos com mais ou menos desconfiança reconhecer enquanto “contos” ou “novelas” – entendimento que deu origem a alguns dos ensaios que integram este número, como os de Manuela Parreira da Silva, Joana Matos Frias e Nuno Amado –, não será menos seguro que, além de uma interpretação legítima de tais assuntos como sendo os assuntos mais próprios da (re)construção de uma biografia – interpretação essa que tem sido naturalmente protagonizada por Richard Zenith –, será necessário ter em conta a forma como a própria construção da obra de Fernando Pessoa pode ser vista e discutida à luz de princípios narrativos: nas páginas que se seguem, esse tipo de compreensão poderá ser encontrado nos ensaios de Miguel Tamen, Pedro Sepúlveda, ou Madalena Lobo Antunes.



A todos estes artigos, de uma forma ou de outra adstritos à temática narrativa que organiza este número da revista, acrescentam-se, na secção *Varia*, outros dois que, embora de modos distintos, problematizam o contexto cultural em que a obra de Pessoa se produziu e lhe reconfiguram o legado. Num deles, Anna M. Klobucka discute o lugar da produção lírica das poetisas portuguesas nas primeiras décadas do século XX; no outro, Talita Lilla procura tornar saliente o quanto a poesia de Miguel Torga afinal deve à lição pessoana.

Esta reunião de ensaios torna assim evidente a centralidade de alguns tópicos que a tradição crítica pessoana tem vindo a privilegiar, nomeadamente a natureza da heteronímia ou da sua génese. Esses lugares centrais parecem determinar perspectivas hermenêuticas mais circunscritas, de que aquelas que delimitam assuntos narrativos podem ser exemplo, como se necessariamente as reconfigurassem. Mesmo os estudos que incidem sobre a ficção narrativa pessoana revelam-se, de distintos modos, possíveis chaves de poética: talvez o que chamamos agora Pessoa nos exija sempre um gesto crítico de amplo fôlego, ou, por outras palavras, talvez cada parte, por mais recortada que seja, só possa ser legível se remeter para um todo que nunca há. Nessa medida, a intenção de deslocar o olhar crítico para os assuntos narrativos vê-se confrontada com a evidência de ser hoje muito difícil ler partes da obra de Pessoa sem pensar ou sugerir um todo, pelo que discutir assuntos narrativos não deixa de implicar o escrutínio da natureza poética pessoana e das condições da sua possibilidade.

Joana Matos Frias, Nuno Amado e Rita Patrício
Lisboa, Outono de 2022

Heteronímia: uma longa história

Richard Zenith

Resumo

Quando começa a heteronímia? Embora Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis — todos eles nascidos em 1914 — sejam geralmente reconhecidos como os únicos heterónimos com pleno direito ao termo, fazem parte daquilo a que podemos chamar o “sistema heteronímico”, que remonta à juventude do escritor. O famoso trio de autores fictícios distingue-se qualitativamente, mas todas as características que os definem — o modo “dramático” ou fingido de se expressarem na poesia e na prosa, as atitudes e opiniões por vezes divergentes das do seu criador, a interação entre eles e entre eles e o próprio Pessoa, a sua eventual “presença” na vida real (caso de Campos), o facto de terem biografias e assinaturas próprias — podem ser encontradas em outros pseudo-escritores que os antecederam no dito sistema. O presente ensaio inclui a transcrição de uma extraordinária carta em inglês, inédita, supostamente redigida pelo heterónimo humorista Gaudêncio Nabos e enviada a Pessoa a partir de Londres em 26/II/1906.

Palavras-chave: Heteronímia; Gaudêncio Nabos; Fernando Pessoa; Gaveston.

Abstract

When did heteronymy begin? Alberto Caeiro, Álvaro de Campos and Ricardo Reis — all of whom emerged in 1914 — are usually regarded as the only heteronyms truly deserving of this designation, but they’re part of what we may call the “heteronymous system”, which goes back to the writer’s youth. The famous trio qualitatively stands apart from Pessoa’s other fictitious authors, but their defining characteristics — their “dramatic” or feigned way of expressing themselves in poetry and prose, their attitudes and opinions that often diverge from those of their creator, the interactions between them and Pessoa himself, their occasional “presence” in real life (Campos), and the fact they have their own biographies and signatures — can all be found in the pseudo-authors who preceded them in the said system. This essay includes the transcription of an astonishing, previously unpublished letter in English, supposedly written by the comic heteronym Gaudêncio Nabos and sent to Pessoa from London on 26/II/1906.

Keywords: Heteronymy; Gaudêncio Nabos; Fernando Pessoa; Gaveston.

Dois pessoas que muito estimo, depois de terem lido, em inglês, a minha biografia de Pessoa, questionaram a apresentação que faço da heteronímia. Achavam que os leitores incautos ficariam com a impressão de que o fenómeno estava em pleno funcionamento muito antes de 1914. Reflectindo, ocorreu-me que o meu entendimento da heteronímia, durante os anos em que trabalhei na biografia, sofrera uma mudança: hoje penso que o sistema heteronímico, em toda a sua complexidade, já existia muito antes do aparecimento de Alberto Caeiro, de Álvaro de Campos e de Ricardo Reis.

Pode objectar-se, logo à partida, que a heteronímia não pode existir sem heterónimos e que esta designação serve apenas para os três protagonistas do chamado “drama em gente”, todos eles nascidos em 1914. A esta réplica há três contra-objecções a fazer.

1) Como o próprio Pessoa afirmou e como os seus manuscritos confirmam, a figura ainda indistinta de Ricardo Reis surgira alguns anos antes de 1914. Aliás, este proto-Reis, imbuído de paganismo, pode também ter sido um precursor de Alberto Caeiro.¹

2) O trio Caeiro-Reis-Campos, por vezes com a participação de António Mora e de Fernando Pessoa, não constituiu o primeiro “drama em gente”. Foi precedido por *Ultimus Joculatorum*, em que o dramaturgo, ainda em Durban, colocava em cena autores fictícios como o Dr. Nabos e Sidney Parkinson Stool. Em 1907, dois anos após o regresso de Pessoa a Portugal, *Ultimus Joculatorum* tornou-se numa espécie de moralidade medieval, com Erasmus Dare e Jacob Satan a personificarem o bem e o mal. Gaudêncio Nabos continuou a fazer parte da peça, que incluía também Alexander Search (sob o nome de Caesar Seek) e Ferdinand Sumwan (Pessoa, 2012: 356-361).

3) A terceira contra-objecção prende-se com a definição de heterónimo. Pessoa explicou que cada personagem incluída como autor nas suas *Ficções do Interlúdio* era “criada integralmente diferente, e não apenas diferentemente pensada”. Podia haver semelhanças com o autor-mor, Pessoa, mas eram personalidades distintas. No entanto, Pessoa teve a veleidade de usar o termo “heterónimo” de forma mais ampla, menos precisa, para personagens que nem sequer tinham personalidades bem definidas.² Além disso, é discutível quão “outro” seja Ricardo Reis ou Álvaro

¹ Na sua carta enviada a Adolfo Casais Monteiro em 13/I/1935, Pessoa disse que esboçara “um vago retrato” de Ricardo Reis “[a]já por 1912, salvo erro”, quando escreveu “uns poemas de índole pagã” num “estilo de meia regularidade” (Pessoa, 1999: 342). Foi, na verdade, em 1910 que esboçou alguns poemas assim (Zenith, 2014: 29-30).

² Na sua carta a João Gaspar Simões datada de 28/VII/1932 (Pessoa, 1982: 92), Pessoa afirma que “há um ou outro [heterónimo] (incluindo um astrólogo) para aparecer” e, na já referida carta a Casais Monteiro, chama ao Chevalier de Pas “o meu primeiro heterónimo, ou, antes, o meu primeiro conhecido inexistente”.

de Campos. O estilo poético dos dois poetas era realmente diferente, mas as suas personalidades têm bastante em comum — cada uma à sua maneira — com a de Pessoa. Por outro lado, o “outrar-se” de Pessoa era um recurso poético muito antigo, nem sempre ligado à heteronímia. O primeiríssimo poema de Pessoa, *Separated from thee*, escrito em Maio de 1901, é narrado não por um aluno de doze anos mas, sim, por um homem adulto que, “[i]n a dim vision” [numa esfumada visão], se visualiza a si próprio enquanto estudante e apaixonado por alguém de quem nunca se esqueceria. Se “outrar-se” é a característica central da heteronímia, talvez devamos concluir que *Separated from thee* e tantos outros poemas não assinados são obras de heterónimos fugidios e anónimos. Ou talvez não. Parece razoável exigir que um heterónimo, para merecer esta designação, tenha de mostrar alguma continuidade. Todavia, há actos de fingimento envolvendo autores fictícios que atingem um altíssimo grau de “outragem” apesar de os atos serem isolados e os seus autores efémeros. Um bom exemplo disso é Maria José, autora de uma única carta de amor que surge em último lugar, em 1930, no desfile de “outros eus”. Outro exemplo notável remonta a 28 anos antes, ao momento em que o desfile começava a arrancar...

Quando, numa viagem a Durban feita em 2011, descobri o primeiro poema inglês publicado por Pessoa, *The Miner's Song*, fiquei espantado não apenas por o poema ser atribuído a um autor fictício até então desconhecido, Karl P. Effield, mas também pelo estilo e pela temática das nove estrofes que Pessoa compusera enquanto suposto mineiro americano que emigrara para a Austrália. *A Canção do Mineiro* não é um grande poema, mas é uma peça única, diferente de tudo o resto na obra pessoana (Zenith, 2011: 39).

À semelhança do que aconteceria com os heterónimos Alexander Search e Faustino Antunes, Pessoa, ainda em Durban, enviou e recebeu correspondência em nome de Karl P. Effield e de Charles Robert Anon.³ É como se estas figuras estivessem a preparar o caminho para Álvaro de Campos, que iria assinar, mais tarde, cartas, manifestos e artigos de jornal. Ofélia Queiroz e alguns amigos de Pessoa disseram que o engenheiro naval por vezes aparecia no lugar do seu progenitor,⁴ mas estas instâncias de travestimento talvez confirmem apenas que Pessoa

³ Sobrevive um envelope que continha correspondência enviada para Effield in Durban (BNP E3/134-1). *The Natal Mercury*, em 9/VII/1904, publicou uma carta assinada por C. R. Anon, acompanhada pelo poema que começa com “Hillier did first usurp”. O mesmo jornal, em 15/VII/1905, referiu outra carta que recebera de “C.R. Anon” (Zenith 2022: 225). Esta era datada de 7/VII/1905 (BNP E3/114¹-52 a 55).

⁴ A presença de Álvaro de Campos na relação amorosa que Pessoa manteve com Ofélia Queiroz é bem conhecida. Quanto a esta presença no âmbito de amizades, Alfredo Guisado lembrou: “Quantas e quantas vezes o encontrei na rua com aquele seu modo modestíssimo de andar que o apagava por completo entre a multidão e me dizia quando me

era um brincalhão, que gostava de pregar partidas. Concordo com Eduardo Lourenço e com a grande maioria de pessoas quando afirmam que os heterónimos e autores fictícios de Pessoa existiam no papel, na escrita; que faziam parte da sua literatura. Contudo, não sei se não teriam, para o seu criador, uma vaga existência independentemente das obras que assinavam.

Numa lista de heterónimos e autores fictícios publicados por mim e por Fernando Cabral Martins, foi incluído um certo Gaveston (Pessoa, 2012: 60-61), que não possui nem obra, nem projecto de obra. Mas Pessoa, entre 1904 e 1910, rabiscou dezenas de assinaturas para este heterónimo eternamente à beira de ser, como um sol que desponta sem nunca nascer.⁵ Normalmente, o apelido Gaveston surge sozinho, mas há uma folha onde Pessoa ensaiou sete assinaturas de Gaveston e, depois, no oitavo ensaio, escreveu “Martin Gaveston”.⁶ No início de um caderno utilizado no ano de 1906, Pessoa experimentou “Anton Gaveston”.⁷ Num outro pedaço de papel Pessoa escreveu, ainda em Durban, o nome “Jerome Gaveston” e, logo abaixo, “Piers Gaveston”, o favorito — e amante, segundo alguns — de Eduardo II de Inglaterra.⁸ E ainda numa outra folha encontra-se uma assinatura de um tal “Ed. Gaveston”, que celebra, pelo menos no papel, a união do rei (supondo que “Ed.” é a abreviatura de Edward) com o seu favorito.⁹

Por ter durado sete longos anos e em dois continentes diferentes, não terá Gaveston representado algo para Fernando Pessoa? Não terá ele sido o portador de um assunto que esperava o momento certo, as palavras certas, sem que este mesmo momento e estas mesmas palavras tivessem chegado? É provável que Gaveston tenha sido uma personagem tão misteriosa para Pessoa como é hoje para nós, mas estava de algum modo presente, marcando bem mais o universo imaginário do poeta do que muitas outras personagens que figuram nas várias listas de heterónimos que por aí circulam.

Os primeiros heterónimos — ou “conhecidos inexistentes”, na definição dada por Pessoa ao Chevalier de Pas e ao Capitão Thibeaut — parecem ter nascido das histórias que o tio-avô

acercava: ‘Você hoje vai falar com o Álvaro de Campos.’ (...) e tinha realmente nesse dia uma maneira de falar, uma maneira de dizer, uma maneira de sentir diversa daquela com que costumávamos encontrá-lo” (Guisado, 1935: 1).

⁵ Algumas das suas assinaturas encontram-se nos seguintes documentos e cadernos do Espólio de Fernando Pessoa, à guarda da Biblioteca Nacional de Portugal: BNP E3/13-38; 13A-69a; 36-42v; 48B-34v, 153v; 49B¹-72v; 49B²-46, 91v; 49B³-44v; 49B⁵-82v; 49D¹-56; 92I-78v; 124-46; 133E-67; 144T capa, 1; 144A2-1r.

⁶ BNP E3/92Q-31v.

⁷ BNP E3/144H-guarda.

⁸ BNP E3/49D²-17v.

⁹ BNP E3/27²¹G⁴-8.

Cunha inventava, com a colaboração do petiz, quando este tinha cinco ou seis anos de idade.¹⁰ “Somos contos contando contos, nada” é o remate de uma ode de Ricardo Reis (datada de 28/IX/1932) e poderia servir de epílogo ao projecto da heteronímia. Na minha biografia de Pessoa, sugiro que os heterónimos sejam experiências como que científicas (Zenith, 2022: 266, 432, 1046), mas poderíamos, igualmente, entender cada heterónimo como uma história, um conto. Por exemplo, Alexander Search é a história de um intelectual sensível afligido pela mania da dúvida, que o leva a temer pela sua sanidade mental. Outro exemplo: *O Último Manuscrito do Barão de Teive* relata o caso de um fidalgo que, dada a sua frustração por não conseguir consumir relações sexuais com mulheres e, sobretudo, por não poder acabar as suas obras literárias, resolve suicidar-se. É significativo que outra personagem, António Mora, antes de ganhar o estatuto de heterónimo, tenha sido o protagonista de um conto, *Na Casa de Saúde de Cascais*, em que vestia uma toga e já defendia o paganismo e a cultura grega contra o cristianismo e a mentalidade decadente do mundo moderno.

Havia, depois, as histórias colectivas, as conversas e interacções entre os vários heterónimos. A este respeito, *Notas para a Recordação do Meu Mestre Caeiro* — em que cinco personalidades, incluindo Pessoa, fazem parte da história, narrada por Álvaro de Campos — é de longe o texto mais complexo e mais belo, mas a interactividade dos *alter ego* pessoanos começara logo com Chevalier de Pas e Capitão Thibeaut, que eram rivais. Foi, no entanto, no início de 1906, ou seja, oito anos antes da aparição de Alberto Caeiro, que surgiu a história de grupo mais improvável e fascinante de todas. A história é revelada numa carta supostamente recebida por Pessoa menos de seis meses depois do seu regresso definitivo a Portugal, com 17 anos de idade.¹¹

¹⁰ Numa carta (inédita) para Fernando Pessoa datada de 12/VII/1896, o tio Cunha menciona uma personagem já conhecida por ambos, “Tibô”, que então, segundo o tio, marchava com uma brigada de gafanhotos.

¹¹ BNP E3/462. Na transcrição que se segue, o texto entre parênteses rectos foi acrescentado por mim. As leituras duvidosas estão indicadas por pontos de interrogação entre parênteses rectos. No fim da carta surgem as seguintes frases soltas: “I am feeling rather ill” (duas vezes); “I am rather ill at present”; “So you must”; “I am in receipt”.



London, 26th February 1906

My dear P.

You must excuse me for not having before written to you, but I was at some pains to recall the address you left me — or rather to find the paper in which it was written. Now I have found it, I have not [had] the opportunity of writing.

I have been lately leading a somewhat adventurous life here, doctoring a little, catering[?] more, and swindling most. You know me well, I suppose.

I could not enumerate the number of tricks I have played since I left Durban, as much as I should like to tell you of them. But, as you know, I have no patience in writing.

I mystified everyone on board ship by a succession of turns as varied as successful. No one ever knew who was at it — for, as you know, — I never speak, except to friends.

I hope that, when I see you again (as I am sure I shall), I shall be able to relate all my accomplishments to you in detail with effect unexaggerated.

I am at present attempting to indite a magazine article. I [think] it sure to be a success. Where my doubt lies is whether the rest of my life shall be long enough to allow me time for the writing. I am ready ever and prompt for action, but — Lord bless me — for writing & thinking (D[evil] take me. I'm off the line.)

I should like to hear of you and of the old friends. I have had few letters from Durban. Nevers wrote, without giving his address. Saville wrote, at least he must believe he did, but I never saw worse semblance of writing. I have to this day been unable to find the head or foot of his page or the beginning or end of his letter. Lord bless the thief — lad, I mean. Stool is in America,¹² in Washington — and it's a ton of washing it will need with Stool there. Our little band is, I am afraid, disbanded. Esbara is indeed still in Durban, but he has bought spectacles, and now runs down nobody. Biff is in Maritzburg — let us hope the rots[?] have scorched[?] him.

Talking of scorched[?], how are you getting on?

I assisted the other day at a Spiritualistic seance, where I caused some commotion by tying the feet of the people to each other and to the chairs and legs of the table and afterwards my own feet. Some of them, when they picked themselves up, actually thought of spirits.

Yours sincerely,

G. Nabos

¹² O autor da carta escreveu e rasurou “America”, substituindo a palavra por “Australia”, que por sua vez rasurou, reescrevendo “America”.



Por muito que tente, não consigo conceber o estado de espírito de Fernando Pessoa, então estudante no Curso Superior de Letras, ao escrever esta carta dirigida a si mesmo em nome de Gaudêncio Nabos. Conquanto o poeta-fingidor fosse capaz de pregar uma partida a todos nós, futuros estudiosos da sua obra, não me parece o caso. Teria esta carta sido motivada pelas saudades de Durban e da curiosa vida social — feita pela imaginação — que lá vivia? O nome Nevers surge pelo menos uma vez nos papéis de Durban que Pessoa conservou; Saville era membro de uma das equipas desportivas que Fernando inventara para poder jogar futebol e críquete em casa, provavelmente com a ajuda de dados;¹³ Sidney Parkinson Stool era membro de outra equipa.¹⁴ Não encontrei outras menções a Biff ou a Esbara.¹⁵ Estes dois nomes terão ocorrido a Pessoa no momento em que escreveu a carta ou correspondiam já a membros da sua *coterie* de amigos inexistentes? A *coterie* também incluía Charles Robert Anon, que dedicara a “G. N.” (Gaudêncio Nabos) o seu soneto *Liberty*, escrito em Durban e datado de 20/VI/1905.

Mesmo se deixarmos de lado os aspectos “sociais” e lúdicos da heteronímia para focar o ponto mais importante do fenómeno, designadamente a criação de obras literárias na voz e no estilo de autores fictícios, somos forçados a admitir que Caetano mais Campos mais Reis, apesar de atingirem um nível qualitativo que os separa nitidamente dos outros, faziam parte de um sistema bem instalado. Em 1908, aliás, Pessoa, segundo os esquemas de tarefas a cumprir contidos no seu *The Transformation Book*, tencionava dividir a *totalidade* da sua obra escrita — em português, inglês ou francês — entre quatro heterónimos. (Manifestou esta intenção, que durou pouco tempo, através de uma tarefa sem limites atribuída a Alexander Search: “all not the province of the other three” [tudo o que não esteja na esfera de acção dos outros três], sendo “os outros três” Charles James Search, Jean Seul e Pantaleão [Pessoa, 2012: 361-364].)

O ano de 1914 marca uma viragem em Pessoa, não pelo advento da heteronímia, que era uma prática ligada à sua maneira de escrever desde a infância, mas, sim, pela sua consumação: a heteronímia levantou voo. Resta considerarmos se o Caeirismo¹⁶ — como Pessoa designava, já

¹³ BNP E3/133D-76v (Nevers). Um George H. Saville e um Gordon D. Saville jogaram de facto críquete (este último também jogava futebol) pelo Cato Lodge em 1903 (BNP E3/144R-20). Este clube atlético foi possivelmente o primeiro inventado por Pessoa, no início de 1901 (BNP E3/113F-45v).

¹⁴ Stool jogava no Marine Club: BNP E3/49B⁴-40v. Ver também BNP E3/14⁶-76, 48A-66 e 49D¹-19.

¹⁵ Este último nome foi claramente inspirado no verbo *esbarrar* (com o requinte de ser escrito com apenas um *r*, pois os amigos anglófonos de Durban seriam incapazes de pronunciar bem o duplo *r* português).

¹⁶ BNP E3/92I-5.

na altura, a emergência de Caeiro e dos seus dois “discípulos” — foi resultado de um salto repentino para dentro da heteronímia ou se correspondeu, antes, a uma transformação do poeta na sua totalidade, com consequências que incidiram também na heteronímia. A evidência sustenta a primeira hipótese. Poemas como *Ó sino da minha aldeia* e *Abdicação*, ambos anteriores a 1914, figuram entre os melhores atribuídos ao próprio Fernando Pessoa. E nada menos do que quatro poemas da sua autoria escolhidos para publicação na revista *Athena* (no número de Dezembro de 1924) sob o título *De um Cancioneiro* foram escritos entre 1910 e 1912. Álvaro de Campos, nas *Notas para a Recordação do Meu Mestre Caeiro*, contaria que Pessoa ele mesmo, reagindo ao efeito da “Grande Vacina (...) contra a estupidez dos inteligentes” (Pessoa, 2012: 325), produzira a admirável sequência *Chuva Oblíqua*, mas a vacina chamada “Caeiro”, tal como as vacinas contra a COVID-19, teve uma eficácia de pouca dura, de modo que Pessoa, uma vez escrita *Chuva Oblíqua*, voltou a ser o mesmo poeta de antes.

A ideia de que o chamado “ortónimo”¹⁷ é, para todos os efeitos, um outro heterónimo parece-me desmentida pelo tipo e até pela qualidade da poesia produzida. Apagando os nomes de Caeiro, Reis e Campos de todos os poemas a eles atribuídos, a obra poética completa de Pessoa talvez vendesse um pouco menos (admitindo que há leitores mais seduzidos pelo jogo de autoria múltipla do que pela poesia que daí resulta), mas continuaria a ser uma das mais deslumbrantes do século XX. Se, no entanto, se apagassem os próprios *poemas* atribuídos a Caeiro, Campos e Reis, com certeza não haveria colóquios sobre o poeta Fernando Pessoa todos os anos, muito embora ficássemos com quase dois terços da sua produção poética em português (quer dizer: pouco mais de um terço dessa produção deve-se aos heterónimos). Continuaria a ser, sem dúvida, um poeta de grande valor, mas não um dos melhores no plano internacional. A celebridade de Pessoa enquanto prosador, por sua vez, depende do *Livro do Desassossego* e, em particular, da fase do livro em que a personalidade do presumível narrador — então chamado Bernardo Soares — é mais vincada e mais capaz de inspirar a escrita de trechos memoráveis.

“Voo outro”, escreveu Pessoa (na sua carta datada de 11 de Dezembro de 1931 para João Gaspar Simões) depois de explicar que a “exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo” caracterizavam a sua maneira de escrever em geral (Pessoa, 1982: 79). Pessoa voava “outro” mesmo quando escrevia com o seu próprio nome, mas tendia a voar mais *alto* quando

¹⁷ Termo que Pessoa nunca utilizou. Usou a palavra “ortónimo” apenas como adjectivo (“obras ortónimas”, por exemplo). Tão-pouco empregou a palavra “heteronímia”, mas o termo “heteronimismo” surge na carta que enviou a Adolfo Casais Monteiro em 13/I/1935 (Pessoa, 1999: 341).



escrevia com o nome de Caeiro, Reis, Campos ou Soares. Estas figuras eram as quatro estrelas da companhia de actores-autores que Pessoa fundou na adolescência, precisamente a mesma altura em que inventou equipas de atletas fictícios. Esta aproximação entre a heteronímia e o mundo desportivo virtual de Pessoa pode parecer descabida, mas não será tanto assim se considerarmos que uma das equipas que inventara por volta de 1903, o Marine Club, ainda jogou uma partida de críquete em 1925, ou seja, pouco tempo depois da estreia pública de Ricardo Reis e de Alberto Caeiro, na revista *Athena* (Zenith, 2022: 756). Sim, por incrível que pareça, o poeta, aos 37 anos de idade e após um hiato de 20 anos, voltou a jogar críquete imaginário¹⁸ — o que prova, como prova também o jogo de autores fictícios, que a criança em Pessoa nunca morreu.

Referências

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

GUISADO, Alfredo (1935) “Fernando Pessoa e a sua Influência na Literatura Moderna”, *O Diabo*, 15/XII.

PESSOA, Fernando (1982) *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*, 2.^a ed., Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

— (1999) *Correspondência: 1923-1935*, Lisboa, Assírio & Alvim.

— (2012) *Teoria da Heteronímia*, edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.

ZENITH (2011) “Karl P. Efffield. O Pré-Heterónimo de Boston”, *LER*, Lisboa, Fevereiro.

— (2014) “Reis Triunfal”, *Revista Estranhar Pessoa*, 1, Outono.

— (2022) *Pessoa: Uma Biografia*, Lisboa, Quetzal.

¹⁸ BNP E3/87-39v.

Richard Zenith é um *freelancer* que se dedica à escrita, à investigação e à tradução. Especialista em Fernando Pessoa, publicou *Pessoa: A Biography* (2021), recentemente editada em tradução portuguesa, e organizou numerosas edições da sua obra, entre as quais o *Livro do Desassossego*. Traduziu para inglês várias obras de Pessoa, e também a poesia de Camões, Sophia de Mello Breyner, Carlos Drummond de Andrade e outros. Tem no prelo uma tradução revista e ampliada, intitulada *Cantigas: 122 Galician-Portuguese Troubadour Poems*.



Narrativas e variações do dia triunfal de Fernando Pessoa

Pedro Sepúlveda

Universidade Nova de Lisboa

Resumo

Fernando Pessoa descreveu o seu dia triunfal, 8 de março de 1914, como o momento epifânico de criação do mestre Alberto Caeiro. Enquanto os filólogos têm evidenciado a natureza ficcional desta descrição, com base nas características dos manuscritos deixados pelo autor, diversas interpretações procuram salvaguardar a importância do seu significado, separando o campo poético do factual. O presente ensaio pretende analisar, em diálogo com a literatura crítica e partindo de uma revisão dos dados materiais dos manuscritos, as diversas narrativas do autor a respeito do dia triunfal, entendendo-as como variações em torno de um tema. Renunciando tanto a uma ideia de construção fantasiosa de Pessoa quanto à da sua perfeita adequação a factos, propõe-se uma análise das descrições desta epifania enquanto modulações literárias de um acontecimento real, cujo significado é decisivo para uma compreensão dos fundamentos da obra.

Palavras-Chave: Poesia Portuguesa; Modernismo Literário; Heteronímia; Epifania; Correspondência.

Abstract

Fernando Pessoa described his triumphal day, March 8, 1914, as the epiphanic moment of creation of his master Alberto Caeiro. Whereas philologists have underlined the fictional nature of this description, based on features of the manuscripts left by the author, several interpretations aim to preserve the importance of its meaning, by separating the poetic from the factual dimension. The present essay seeks to analyse, in a dialogue with critical literature and providing a revision of material data from the manuscripts, the several narratives by the author on the triumphal day, conceiving them as variations on a theme. Renouncing both the idea of an imaginative construct by Pessoa and of its perfect correspondence to facts, the article proposes to analyse the descriptions of this epiphany as literary modulations of a real event, whose meaning is decisive for an understanding of the foundations of the work.

Keywords: Portuguese Poetry; Literary Modernism; Heteronymy; Epiphany; Correspondence.



Em carta de 13 de janeiro de 1935, Fernando Pessoa descreve ao poeta e crítico da revista *presença* Adolfo Casais Monteiro o seu “dia triunfal”, “8 de março de 1914”. Segundo Pessoa, terá sido nesse dia que criou Alberto Caeiro, através da escrita de “trinta e tantos poemas” da principal obra desta figura, *O Guardador de Rebanhos*. A mesma carta explica que a este momento se seguiu a criação das obras e figuras de Ricardo Reis e Álvaro de Campos, não sendo a descrição precisa quanto ao intervalo temporal que decorre entre cada uma das criações. Apesar de se tratar provavelmente da passagem mais comentada da obra pessoana, vale a pena citar uma vez mais esta descrição do dia triunfal:

Ano e meio, ou dois anos depois, lembrei-me um dia de fazer uma partida ao Sá-Carneiro—de inventar um poeta bucólico, de espécie complicada, e apresentar-lho, já me não lembro como, em qualquer espécie de realidade. Levei uns dias a elaborar o poeta mas nada consegui. Num dia em que finalmente desistira—foi em 8 de março de 1914—acerquei-me de uma cómoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, *O Guardador de Rebanhos*. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive. E tanto assim que, escritos que foram esses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei noutra papel e escrevi, a fio, também, os seis poemas que constituem a *Chuva Obliqua*, de Fernando Pessoa. Imediatamente e totalmente... Foi o regresso de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa ele só. Ou, melhor, foi a reação de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro (Pessoa, 2012: 277-278).

A este testemunho estão associadas duas ideias fundamentais na tradição de leitura da obra. A primeira é a da fragmentação de um poeta, anteriormente uno, em diversas personalidades poéticas, a que se daria o nome, empregando um termo que Pessoa nunca usou, de heteronímia. A segunda é a da importância de um momento único, de cariz epifânico, localizável num só dia, nesta criação, em que o poeta obedece a forças que não domina. Contudo, estas ideias, largamente difundidas, foram entretanto questionadas através de importantes constatações de teor empírico, relacionadas com o conhecimento da obra e mais especificamente dos materiais que a compõem. À ideia de uma fragmentação do eu num momento de rutura contrapõe-se o conhecimento de textos anteriores que revelam como o procedimento de escrita não apenas

em nome de outro, mas através de figuras com personalidade própria, concebidas como distintas do seu criador e autoras de obras, acompanha o poeta desde muito cedo. Relativamente ao cariz epifânico de um dia triunfal, a análise dos manuscritos do autor demonstrou a existência de um período de escrita do referido conjunto de poemas que se estende, pelo menos, ao longo de vários dias do mês de março de 1914, começando antes do designado dia, o que contraria a ideia de que estes “trinta e tantos poemas” teriam sido escritos num só dia ou num único momento de êxtase.

A estes dois importantes questionamentos, de base empírica, da descrição do dia triunfal, alguns intérpretes têm procurado responder de um modo que visa sublinhar a relevância, em termos literários e com vista a uma compreensão global da obra, deste dia triunfal. Outros, seguindo inclinação oposta, têm apontado para o caráter pontual, fragmentário e mutável das considerações que o poeta vai produzindo em torno dos fundamentos da sua obra, questionando o seu valor explicativo.

A maioria das leituras do dia triunfal, contudo, centra-se exclusivamente nesta conhecida passagem da carta, esquecendo que Pessoa escreveu outros textos descritivos desse momento. A leitura que se segue propõe analisar, em diálogo com a literatura crítica e partindo de dados materiais dos manuscritos, as diversas narrativas do autor a respeito do dia triunfal, concebido enquanto momento criador, entendendo estas narrativas como variações em torno de um tema. Considerando tratar-se de um tema fundamental para o entendimento da obra, este serviu de mote para diversas descrições, em parte divergentes, mas apontando para um núcleo de sentido comum. O ensaio toma assim como ponto de partida uma noção cara às ciências musicais, de repetição de um mesmo tema através da introdução de variações.¹ A noção é operativa para um entendimento do dia triunfal de Fernando Pessoa, permitindo articular o caráter mutável das descrições de um momento criador por parte do poeta com um significado comum e decisivo na leitura da obra. A análise apontará ainda para uma certa factualidade deste momento, reconstruível com base nos dados materiais de que dispomos e objeto de modulação literária nas várias narrativas.

¹ Para uma transposição desta noção de tema e variação para o campo literário, ainda que tomando como exemplo principalmente a poesia visual, ver Brown, 2000.



O dia triunfal antes do dia triunfal

Fixado na carta a Casais Monteiro, de janeiro de 1935, que o destinatário publica e comenta detalhadamente na revista *presença*, em junho de 1937, o dia triunfal tem como referência acontecimentos ocorridos mais de vinte anos antes, em março de 1914. Estes acontecimentos estão, como assinala Luciana Stegagno-Picchio (1990: 64), “sedimentados na memória” do autor, correspondendo assim a “matéria velha”. Mesmo se questionada a relação entre o relato de uma epifania e a escrita dos poemas num só dia, é inegável encontrar na descrição do dia triunfal um “*topos* literário moldado sobre um acontecimento histórico subjacente”. O leitor atento de Pessoa estará já familiarizado com formas que o poeta encontra para conferir moldes poéticos a certos acontecimentos, integrando-os em narrativas subordinadas a propósitos literários. Assim acontece em textos pessoanos sobre o sebastianismo ou a ideia de Quinto Império, de comentário de crítica literária a respeito dos seus pares, análise sociopolítica ou divulgação de um determinado evento, como nos artigos sobre a homenagem ao poeta Al-Mu’tamide, mais adiante citados. Este tipo de procedimento não significa, no entanto, a exclusão de qualquer elo entre literatura e facto histórico, implicando, porém, a ideia de que um acesso a factos depende sempre de uma modulação literária e de um contexto que lhe é próprio. No caso do “*topos* literário” do dia triunfal, não basta ler a descrição singular da carta de 1935: é necessário olhar também para diversos documentos anteriores, tanto manuscritos e planos dos poemas quanto textos que têm como referência o mesmo acontecimento, ou conjunto de acontecimentos, e se apresentam como variações sobre o tema.

Um plano inicial do ciclo do *Guardador* lista 15 poemas, através da indicação das suas primeiras linhas, remetendo para a possibilidade de existirem já, nesse momento, mais poemas (“7 a 33 (several)” / “(perhaps there are more than these)”) (ver fig. 1).



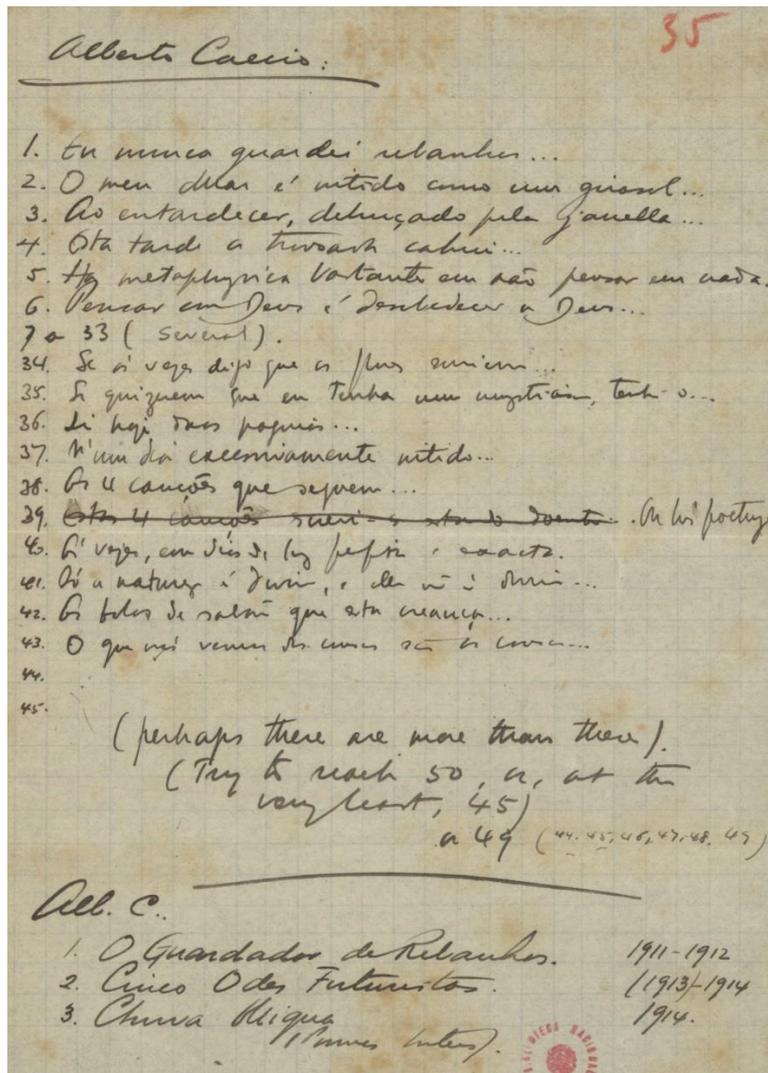


Fig. 1: Plano e lista de projetos com a cota BNP/E3 48-27r (ver Pessoa 2017a).

Entre os poemas listados, encontram-se no espólio testemunhos datados de 8 de março de 1914 dos dois primeiros e de 11 e 13 de março dos três últimos. Estes testemunhos datados, assim como a não inclusão no plano de poemas com datas posteriores, de maio seguinte, apontam para uma redação deste documento numa fase inicial da escrita dos poemas, no mês de março (ver Sepúlveda e Uribe, 2016: 64-66).

Um outro plano preservado no espólio, que deverá ser ligeiramente anterior a este, lista sete poemas, encontrando-se o primeiro numa folha datada de 7 de março e figurando outros



cinco numa mesma folha dupla em que surge a data de 4 de março do mesmo ano.² Destes poemas listados, apenas um, o primeiro do ciclo, é indicado também no plano de 15 poemas, o que permite concluir que Pessoa teria escrito, em março de 1914, certamente já mais de vinte poemas deste conjunto. Situando-se entre 4 e 13 de março de 1914 os primeiros rascunhos do *Guardador* datados pelo autor, a data de 8 de março consta apenas no caderno manuscrito onde o poeta redigiu a totalidade dos poemas do conjunto e que é posterior aos rascunhos iniciais. Esta data surge aí inserida a caneta vermelha, contrastante com a preta utilizada na restante redação, sob os dois primeiros poemas, o que permite concluir que foi inserida posteriormente.³

Além de permitir uma melhor compreensão do processo de redação inicial do ciclo, o plano mais abrangente dos poemas do *Guardador* acima reproduzido revela ainda que o autor possuía já no mês de março uma ideia do conjunto próxima da ordenação definitiva, constituída por 49 poemas (“(try to reach 50, or, at the very least, 45) | or 49 (44, 45, 46, 47, 48, 49)”). O que a análise filológica dos manuscritos dos poemas e outros documentos do espólio demonstra não é, portanto, a impossibilidade da escrita de “trinta e tantos poemas” em março de 1914, o que se afigura como provável, mas a improbabilidade de que estes tenham sido escritos num só dia e nesse preciso dia. Por um lado, a existência de numerosos rascunhos, alguns de poemas isolados, outros de conjuntos, indiciam um complexo processo de revisão e reescrita que é característico do autor, contrariando a ideia de uma escrita vertiginosa e epifânica. Por outro, a inexistência nesses rascunhos da data de 8 de março, que foi inserida apenas posteriormente no caderno para o qual os poemas foram copiados, e a existência de datas anteriores, 4 e 7 de março, questionam esta datação do acontecimento.

No entanto, segundo Ivo Castro (2013 [1986]: 55), tomando como ponto de partida um conjunto de manuscritos preservado no espólio, “houve de facto um momento (um dia? alguns dias seguidos?) em que ele escreveu continuamente dezanove poemas e recuperou, integrando-os em sequência, mais dez que havia escrito antes”. Como acrescenta, porém, “não houve nada de ‘dia triunfal’ nessa tirada: alguns poemas já existiam dispersos, o texto dos que então nasceram ainda havia de ser fortemente remodelado e, sobretudo, a conceção do ciclo era

² Ver o plano com a cota BNP/E3 67-27r, publicado em Pessoa, 2001: 203 e disponível em: https://purl.pt/1000/1/alberto-caeiro/obras/bn-acpc-e-e3/bn-acpc-e-e3_item134/P1.html (ver a este respeito Zenith, 2001: 241-243).

³ Ver o respetivo caderno, disponibilizado no portal do espólio de Fernando Pessoa na Biblioteca Nacional Digital, em https://purl.pt/1000/1/alberto-caeiro/obras/bn-acpc-e-e3/bn-acpc-e-e3_item301/index.html.



extremamente diversa da que viria a prevalecer”. Anos mais tarde, na sua edição crítica dos poemas, Castro refere-se, de forma menos assertiva, a uma “dúzia de poemas” escritos de uma assentada (Pessoa, 2015: 12). Pode discutir-se o exato número de poemas que terá sido escrito de uma assentada, mas certo é que podemos identificar um momento, que poderá ter ocorrido no dia 8 de março, em que Pessoa escreveu mais de uma dezena de poemas, recuperando uma dezena de outros, que já escrevera anteriormente, indicados nas folhas através de *incipit*.⁴

A julgar pelos testemunhos, este momento de escrita terá ocorrido em data posterior a 7 e anterior a 11 de março. A definição destes limites temporais justifica-se pelo facto de as referências aos poemas anteriores nos *incipit* contemplarem apenas, entre poemas datados, os que possuem data de 4 ou 7 de março. Outros poemas, datados de 11 e 13 de março, não são integrados neste conjunto. A constatação da escrita de um núcleo significativo de poemas neste arco temporal é decisiva, podendo ter sido escrito no próprio dia 8 de março ou em torno deste dia. Esta constatação poderá apoiar um entendimento do dia triunfal como o proposto por Luciana Stegagno-Picchio (1990: 68), que admite a possibilidade de existirem “projectos anteriores (os rascunhos de Pessoa)”, atribuindo a esse dia o significado de um momento em que nasce “a ideia do *Guardador de Rebanhos* como um conjunto único e unitário subordinado àquele título”, quando “um episódio subjetivo histórico [...] relaciona de improviso, num conjunto hierarquicamente definido, as possibilidades presentes nas estruturas colaterais e as aperta num novo conjunto seletivo e poético”.

Tratar-se-ia, assim, de um momento de definição, seleção e organização da obra, repentino e fruto de inspiração súbita, mas decorrente de um lento processo de escrita e ponderação. Esta intuição vai afinal, apesar das diferenças de ponto de vista, ao encontro do que defende Castro a respeito da génese da figura de Alberto Caeiro e do ciclo de poemas:

⁴ Cf. os manuscritos catalogados no espólio de Pessoa com as cotas BNP/E3 67-14, 15, 20 a 25, 34 e 35. Na primeira observação citada, Ivo Castro refere-se a este conjunto de manuscritos, em que se encontram as primeiras versões conhecidas de 19 poemas do *Guardador*, que poderão ter sido redigidas numa mesma sessão, a julgar pelas características comuns de caligrafia e instrumento de escrita. A estas versões preliminares dos poemas, posteriormente revistas, Pessoa junta nove *incipit* de poemas anteriormente redigidos (alguns deles datados de 4 e 7 março, não incluindo ainda poemas com data de 11 ou 13 de março; ver documentos da mesma pasta com as cotas 25 e 35r). A estes nove deve ser acrescentado o primeiro poema do ciclo, que apesar de não ser referido pelo poeta se encontra numa folha com data de 4 de março, juntamente com outros poemas indicados nos *incipit* (cota 67-38). Ivo Castro, a quem agradeço a troca de impressões esclarecedora a este respeito, opta, no entanto, na sua edição de 2015, por se referir de forma menos assertiva a 12 poemas escritos numa mesma sessão, integrando neste conjunto apenas os manuscritos com as cotas 14, 15 e 20 a 25r. Nestes manuscritos, é inequívoca a identidade de caligrafia e instrumento de escrita.

Nada permite afirmar que os poemas do *Guardador* produzidos nas fases iniciais, ou seja quase todos, tenham sido escritos como obra do heterónimo Alberto Caeiro. Não estão por ele assinados, nem sequer foram escritos como parte do *Guardador*. Nada prova que a ideia do ciclo já existisse no espírito do autor, nem que Caeiro já tivesse sido inventado. Os primeiros rascunhos são rascunhos de Fernando Pessoa, como tantos outros do Espólio [...] Pessoalmente, sou levado pelos manuscritos a crer que Alberto Caeiro, longe de ser o autor do ciclo, é ele mesmo uma sua criação, tendo sido inventado para assumir, em vez de Pessoa, os caminhos novos que a revisão do texto a partir de certa altura abriu (Castro, 2013 [1986]: 65-66).

Estas considerações dependem de um elemento muito relevante do processo de escrita de Pessoa, não apenas do *Guardador*: muitos textos do espólio não possuem qualquer título ou atribuição de autoria, sendo ambos atribuídos apenas posteriormente e ainda objeto de revisão (ver Sepúlveda, 2013: cap. I). As atribuições são frequentemente concretizadas em documentos do planeamento editorial de Pessoa – notas, listas de projetos ou planos –, numa articulação, característica da obra, entre a dimensão poética e a editorial, como acontece nos dois planos citados a respeito de Caeiro. No plano mais antigo surge pela primeira vez o título do ciclo, no mais abrangente o nome Alberto Caeiro, marcando a pertença da obra a uma figura autoral. Note-se a importância consignada a estas atribuições por Pessoa na carta a Casais Monteiro: “Abri com um título, *O Guardador de Rebanhos*. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro.” (Pessoa, 2012: 278).

A exposição do dia triunfal da carta, também no trecho sobre as figuras de Ricardo Reis e Álvaro de Campos, aponta para este aspeto determinante na escrita de Pessoa: o de que as figuras relevam da própria escrita das obras, são criadas no processo de escrita, não existindo previamente. Esta exposição pode não ser muito precisa, deixando a impressão de uma criação espontânea, súbita e inspirada, dos poemas e da figura de Caeiro; no entanto, um passo anterior permite contemplar a ideia de que a mesma é decorrente de um processo, sucedendo-se a uma tentativa abortada de invenção: “lembrei-me um dia de fazer uma partida ao Sá-Carneiro—de inventar um poeta bucólico, de espécie complicada, e apresentar-lho, já me não lembro como, em qualquer espécie de realidade. Levei uns dias a elaborar o poeta mas nada consegui.” (*ibid.*, 277). Aquela que tem sido analisada como uma passagem contraditória ou, pelo menos, contrastante com a que se segue, por remeter para uma intenção, em lugar de acontecimento epifânico (ver Coelho, 1980: 155-164 e Tamen: 2002), pode apontar, afinal, de forma oblíqua,

para a existência de um trabalho de escrita anterior, o único processo através do qual Pessoa poderia afinal ter tentado “elaborar o poeta”.⁵

Adquirem assim um novo sentido tanto o momento analisado por Ivo Castro, em que Pessoa poderá ter escrito um conjunto significativo de poemas a fio e acrescentado outros que já escrevera ou, pelo menos, esboçara, como os dois planos citados. É nestes planos, e não nos manuscritos dos poemas, que encontramos primeiras tentativas materialmente comprováveis de definição e organização da obra, em torno da figura de Caeiro. São estes que procuram resolver o problema identificado por Castro, neste momento de escrita do conjunto de poemas: o da “conceção do ciclo”, em que “rascunhos de Fernando Pessoa” são transformados em obras de Alberto Caeiro. Analisando os restantes manuscritos preservados no espólio, percebe-se que, além do núcleo de 29 poemas referido, Pessoa terá escrito provavelmente versões preliminares de outros 13 em março, totalizando 42, tendo os restantes sete que completam o ciclo sido escritos em maio do mesmo ano.⁶

Outro dado muito relevante é que todos os 29 poemas redigidos ou recuperados possivelmente numa mesma sessão de escrita, ou em momentos próximos, possuem numeração romana, formando com outros quatro (manuscritos com as cotas BNP/E3 67-36 e 37r), de entre os 13 poemas que terão sido escritos igualmente em março, precisamente um conjunto de 33 poemas. Este conjunto, que Pessoa poderá ter visado na sua reconstituição de uma escrita de “trinta e tantos poemas a fio”, é posteriormente revisto e reordenado, adquirindo os poemas nova numeração nos mesmos manuscritos. Evidentemente, é impossível determinar o momento exato de definição da figura, mas percebe-se que esta emerge da escrita de uma obra e é fixada num instante, a partir de materiais parcialmente já existentes.

O plano do *Guardador* aqui reproduzido (fig. 1) surge, ainda, acompanhado por uma pequena lista de projetos, cujo significado é determinante para o entendimento da fase inicial

⁵ Richard Zenith (2017) descreveu detalhadamente alguns primeiros esboços de poemas bucólicos, redigidos em manuscritos que não se encontram datados e relacionáveis com o projeto de *O Guardador de Rebanhos* de Alberto Caeiro, escritos antes de este existir na mente do autor. No mesmo ensaio, revela que um desses esboços – presente no verso da folha de uma primeira versão do poema XX do *Guardador* (“O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia”), datada de 7 de março – é do punho de Mário de Sá-Carneiro. Este testemunho material do envolvimento de Sá-Carneiro na “elaboração do poeta” vem reforçar a dimensão factual da narrativa.

⁶ A maioria destes poemas encontra-se listada no segundo plano do ciclo, acima reproduzido e analisado (dez poemas; ver as cotas 28r, 29ar, 30 a 33 e 42r, da pasta 67), possuindo três deles datação do punho do autor (11 e 13 de março) e apresentando outros três características materiais que os aproximam de poemas deste período (cotas 36, 37r e 43r da mesma pasta). Esta datação de 42 poemas de março de 1914 é proposta pelos editores Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari em Pessoa 2016 e justificada no respetivo aparato crítico.



da conceção da figura de Alberto Caeiro. Esta lista deixa implícito um primeiro esboço da própria narrativa do dia triunfal. A figura de Caeiro é aí associada não apenas a “O Guardador de Rebanhos | 1911-1912”, mas também a “Cinco Odes Futuristas | (1913)-1914” e “Chuva Oblíqua | 1914 | (Poemas Inters[ecionistas]”. As datas apontadas a respeito do *Guardador* remetem para a biografia da figura, não devendo, portanto, ser relacionadas com a data de escrita dos poemas. As *Odes Futuristas* aqui mencionadas têm como referência um conjunto de Odes esboçadas por Pessoa, quatro das quais se encontram preservadas no espólio, datáveis de inícios de 1914, surgindo em duas delas uma atribuição inicial a Caeiro, nome substituído pelo de Campos.⁷ Esta lista surpreenderá o leitor que desconheça a variação presente nos textos pessoanos quanto à atribuição autoral, que é, no entanto, em muitos casos significativa. Estas *Odes Futuristas* são relacionáveis com o que o poeta posteriormente concretizará nas grandes Odes de Campos, enquanto *Chuva Oblíqua* será definido posteriormente como poema da autoria de Pessoa, que marca uma “reação” ao “aparecimento” de Caeiro (Pessoa, 2012: 278).⁸

A figura de Alberto Caeiro aqui esboçada não é ainda a de um *mestre* dos discípulos Reis, Campos e Pessoa, mas a de uma personalidade que congrega três produções poéticas que constituem um momento de novidade e rutura com a poesia anteriormente escrita pelo poeta. Para além destas características, são obras que respondem a movimentos estéticos específicos, como sejam o saudosismo de Teixeira de Pascoaes, no caso de *O Guardador de Rebanhos*,

⁷ Cf. os manuscritos com as cotas BNP/E3 71-23r e 25r, 68-8r e 9r, e a este respeito Zenith, 2015: 18. Analisando a gênese das figuras de Campos e de Reis, Richard Zenith conclui que ambas resultam de uma cisão posterior a uma origem que partilham com Caeiro – no caso de Campos a da escrita destas *Odes Futuristas*, no de Reis a da conceção de um poeta pagão, em 1910: “É sabido que houve uma cisão entre Alberto Caeiro e Álvaro de Campos, comprovada pelo facto de o poeta da natureza ter sido também pensado como autor de odes futuristas, projeto que passou para o engenheiro e dândi urbano, precisamente nascido com a composição da “Ode Triunfal”, a mais futurista de todas. Também houvera, antes disso, uma cisão entre Caeiro e Reis. Ambos descendiam do poeta do paganismo concebido por Pessoa já em 1910.” (Zenith, 2014: 9).

⁸ Não foram preservados no espólio de Pessoa testemunhos deste poema, sendo por isso apenas conhecido o texto da sua publicação, em nome próprio, no segundo número de *Orpheu*, em junho de 1915. Em carta a Armando Côrtes-Rodrigues de 4 de outubro de 1914, Pessoa atribui, no âmbito do projeto de uma revista interseccionista, *Chuva Oblíqua* a Campos, provavelmente devido ao seu pendor vanguardista. Para complicar ainda mais este enredo, da década de 20 data um plano que atribui a Bernardo Soares *Chuva Oblíqua*, entre outros poemas caracterizados como “experiências de ultra-sensação” (Pessoa, 2010: 452). Note-se que a figura de Soares, por essa altura concebida como autora do *Livro do Desassossego*, difere em termos de estatuto da dos heterónimos, por se aproximar, quanto à sua personalidade e escrita, da própria figura de Pessoa, o que poderá ter justificado esta atribuição de *Chuva Oblíqua*, e de outro conjunto de poemas publicado em nome próprio, *Passos da Cruz*, a Soares. Tais atribuições, que diferem da atribuição ao nome próprio pelo facto de não terem sido publicadas pelo poeta, alterariam, naturalmente, a posição do poema na obra, tal como a personalidade da figura que assumiria a sua paternidade. Reveladoras da importância estruturante do poema, estas oscilações obrigam-nos, como nota Caio Gagliardi (2019: 41), “a olhar para a heteronímia como um jogo de atribuições que é secundário à escrita do(s) poema(s)”.



o futurismo através das esboçadas *Odes*, o interseccionismo de *Chuva Obliqua* como resposta aos preceitos do cubismo. Do ponto de vista da narrativa do dia triunfal, sublinhe-se que Caeiro começa assim por surgir como figura abrangente, de rutura com o que Pessoa anteriormente escrevera, abarcando momentos de produção poética que virão a ser atribuídos a outras figuras, o que criará uma rede de relações entre elas que aqui ainda não está definida.

Variações do dia triunfal

A esta lista de projetos corresponderia naturalmente uma descrição distinta do dia triunfal, mas nela já se encontra, afinal, o embrião dos acontecimentos descritos na carta, mesmo que não sejam aí contemplados elementos que possamos relacionar com a figura de Ricardo Reis. *Chuva Obliqua* tem nesta descrição do dia triunfal – e noutras, como será exposto em seguida – um papel decisivo. Tratando-se de um poema que terá sido efetivamente escrito no dia 8 de março de 1914, data indicada na sua publicação no segundo número de *Orpheu*, assinala em diversas descrições deste dia um momento de resposta ao aparecimento de Alberto Caeiro. Na citada carta a Casais Monteiro, Pessoa conta que teria pegado, nesse dia, “imediatamente [...] noutro papel” e escrito esse conjunto de seis poemas, o que teria implicado “o regresso de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa ele só”, ou ainda “a reação de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro” (Pessoa, 2012: 278).

Podemos ler esta passagem enquanto narração de um episódio existencial, de reação de um discípulo perante o poder de um mestre, mas será mais interessante procurar compreendê-la a nível literário. *Chuva Obliqua* descreve procedimentos de fragmentação e interseção do espaço e do tempo, relacionáveis com a própria criação heteronímica e, por contraste, com *O Guardador de Rebanhos*, que remete, pelo menos de forma programática, para uma unidade entre sujeito e mundo.⁹ O poema é assim peça fundamental deste momento criador, na sua relação com a figura de Caeiro e o *Guardador*, e o que é na lista marcado como pertença de uma figura que tudo abarca será mais tarde distribuído por entidades autorais distintas. Algo de semelhante acontece com a atribuição de *Odes Futuristas*: aquilo que aqui é ainda embrionário, a escrita de

⁹ Sobre este programa associado à obra e figura de Alberto Caeiro ver Lourenço, 2020: 231-242. A respeito da importância de *Chuva Obliqua* para um entendimento da heteronímia ver Gagliardi, 2019: 37-63.



odes que retratam uma feérica modernidade – respondendo a seu modo à vanguarda futurista –, é atribuído a uma só figura tutelar, apenas posteriormente a Álvaro de Campos, discípulo de Caeiro. Note-se que o elo entre estas obras e a figura de Alberto Caeiro, a mais destacada invenção deste dia triunfal, jamais será quebrado.

Integrando tanto a figura de Reis quanto a de Campos num só impulso criador, a carta a Casais Monteiro é propositadamente ambígua quanto ao momento exato da sua criação. A respeito de Reis, o poeta afirma que teria sido esta a primeira figura a ser esboçada, de forma involuntária e incompleta, através de “poemas de índole pagã” escritos “aí por 1912” (*ibid.*, 277). No entanto – e aqui é novamente relevante o momento de definição que parte de materiais anteriormente esboçados –, terá sido somente após o surgimento de Caeiro, o *mestre*, que foram procurados os seus *discípulos*.

Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir – instintiva e subconscientemente – uns discípulos. Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome, e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o *via*. E, de repente, e em derivação oposta à de Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo indivíduo. Num jato, e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a “Ode Triunfal” de Álvaro de Campos – a Ode com esse nome e o homem com o nome que tem (*ibid.*, 278).

A relação entre Caeiro e os discípulos é aqui estabelecida, do ponto de vista temporal, através do advérbio “logo”, que, deixando margem para uma certa ambiguidade, aponta para uma relação de proximidade entre as figuras. É importante, do ponto de vista da narrativa do dia triunfal, que Reis e Campos sejam integrados num mesmo núcleo, resultante de um só impulso criador e relacionável com o momento que 8 de março de 1914 assinala. No entanto, Pessoa faz hábil uso deste advérbio de tempo, assim como da ideia de uma intuição que se manifesta de forma lenta, involuntária ou subconsciente. Do ponto de vista da cronologia de escrita das obras, os primeiros poemas assinados com os nomes de Reis e Campos terão surgido apenas em junho do mesmo ano,¹⁰ facto que a ambiguidade do advérbio permite abarcar.

¹⁰ As primeiras odes de Ricardo Reis são datadas de 12 de junho de 1914, o mesmo mês indicado como data da *Ode Triunfal*, na sua publicação no primeiro número de *Orpheu*. Em carta de 23 de junho de 1914, Mário de Sá-Carneiro escreve a Pessoa: “as minhas sinceras felicitações pelo nascimento do Ex.º Sr. Ricardo Reis por quem fico ansioso de conhecer as obras” (Sá-Carneiro, 2015: 211). A 30 de junho seguinte, o poeta exprime o seu “entusiasmo pela ode do Álvaro de Campos que ontem recebi”, considerando que esta seria “a obra prima do



No caso de Reis, a intuição criadora parte igualmente, segundo o que é descrito, de matéria antiga, o que poderia ter sido também evocado com propriedade a propósito de Campos, se mencionados os primeiros esboços do que a lista de projetos designa por *Odes Futuristas*, e permite contemplar a ideia de uma presença simultânea das figuras no momento criador. No entanto, relativamente a Campos interessava a Pessoa sublinhar a sua “derivação oposta à de Ricardo Reis”, ou seja, como emerge apenas após a criação de Reis, como reação a esta, de forma análoga ao modo como da criação de Caeiro depende o surgimento de uma renovada figura de nome Fernando Pessoa. Tal como *O Guardador de Rebanhos*, a *Ode Triunfal* teria nascido “num jato”, trazendo consigo a definição de uma obra e respetiva figura. Uma vez mais, é este momento definidor que importa, e não uma ideia de criação *ex nihilo*. O que é triunfal não é a escrita de primeiros esboços, mas o instante da fixação de uma obra e do seu autor.

Nascidos Campos e Reis, no sentido de plenamente formados a partir de esboços preliminares, com a escrita da *Ode Triunfal* e das primeiras odes de Reis em junho de 1914, são fixados aspetos fundamentais da relação entre Caeiro e os seus dois discípulos. No mês seguinte, Pessoa inventa a figura de Frederico Reis, irmão de Ricardo, que num texto sobre a “Escola de Lisboa” escreve que Alberto Caeiro é o “Mestre jovem e glorioso” e “despertou tanto em Ricardo Reis como em Álvaro de Campos a poesia que eles continham em si”, correspondendo certos “trechos” das “obras (tão diversas!)” dos discípulos a “ecos alterados da voz límpida do Mestre” (Pessoa, 2015a: 19; ver Zenith, 2015: 20-21). Esta relação virá a ser detalhada e desenvolvida a partir de 1915, nomeadamente através dos prefácios à obra de Caeiro atribuídos a Reis. Relativamente a Pessoa, enquanto autor e figura que integra um enredo literário, assume antes de Reis ou Campos o papel de divulgador e comentador da obra de Caeiro, através da escrita de esboços de um artigo para a revista *A Águia*, em que considera Caeiro “um dos maiores [poetas] da nossa época e da nossa terra”, ainda que discorde “que ele seja, como se intitula, o maior poeta do mundo” (Pessoa, 2016: 239). Apesar de assumir apenas muitos anos mais tarde o papel de discípulo do mestre Caeiro, colocando-se ao lado de Reis e Campos, o desenvolvimento paralelo das figuras de Pessoa e de Caeiro não implica a inexistência de um elo entre ambos. Peça fundamental das diversas narrativas do dia triunfal,

Futurismo” (*ibid.*, 222-223). Outra carta escrita três dias antes menciona pela primeira vez Campos, confessando-se Sá-Carneiro “ansioso pelas Obras do Álvaro de Campos” (*ibid.*, 219).



o poema *Chuva Oblíqua* será assinado em nome próprio na sua publicação em *Orphen*, com data de 8 de março de 1914. Nesta publicação, é deliberadamente ocultada uma relação com Caeiro (cf. Sepúlveda, 2015), que já tinha sido anteriormente esboçada na referida lista de projetos e se revela necessária do ponto de vista do conteúdo, contrastante mas complementar, de *Chuva Oblíqua* e *O Guardador de Rebanhos*.¹¹

Apesar da necessidade destas relações, esboçadas muito cedo, a *Tábua Bibliográfica*, publicada por Pessoa na revista *presença* em dezembro de 1928, o primeiro texto a introduzir o conceito de heterónimo (Sepúlveda, 2013: 47), divide ainda claramente a obra ortónima, assinada em nome próprio, da heterónima. As “obras heterónimas de Fernando Pessoa” seriam, segundo a definição aí proposta, “feitas por, até agora, três nomes de gente – Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos”, devendo estas “individualidades” ser “consideradas como distintas da do autor delas” e assumindo-se Reis e Campos como os únicos “discípulos” de Caeiro (Pessoa, 2017b).

Em julho do mesmo ano, o poeta publica, de forma velada, uma primeira narração dos acontecimentos do dia triunfal, “cuja importância os não-iniciados naturalmente desconhecem” (Feijó, 2015: 30). A 22 de julho de 1928, surge nas páginas de *O “Notícias” Ilustrado*, suplemento do *Diário de Notícias*, um artigo intitulado “As causas longínquas da homenagem a Al-Mu’tamide”, assinado com a sigla “A. F. G.”, de Augusto Ferreira Gomes, companheiro de Pessoa (Pessoa, 2017c). Este artigo segue-se a um primeiro, publicado na semana anterior, sobre a figura do poeta árabe Al-Mu’tamide e a homenagem que lhe será prestada na cidade de Silves, assinado com a mesma sigla. O segundo artigo possui a particularidade de incluir uma extensa “nota”, que teria sido recebida pelo autor “a propósito da notícia recente”, assinada com a sigla “O. S.”, de uma misteriosa Ordem Sebastianista, que será certamente da autoria de Pessoa (cf. Pessoa, 2011: 295-298 e 383-384). Nela se lê que “em princípios de 1914, veio a Portugal o Emissário especial do Concílio Pagão, com o fim de tratar, com os Mestres da Ordem Sebastianista, de um Acordo Supremo, a que efetivamente se

¹¹ Num texto sobre modernas correntes na literatura portuguesa, datável de 1915 e atribuído a Álvaro de Campos, lê-se que existem duas correntes “antagónicas àquela que é formada pela Renascença Portuguesa”, “o sensacionismo, de que é chefe o sr. Alberto Caeiro” e o “paulismo, cujo representante principal é o sr. Fernando Pessoa” (Pessoa, 2014: 491-492). Trata-se de um testemunho de “caminhos artísticos paralelos” (Miraglia, 2020: 371), que separa Caeiro e Pessoa, considerando-os representantes de movimentos distintos. Esta ideia de um desenvolvimento paralelo das figuras permanece determinante até inícios dos anos 30, como será descrito em seguida, altura em que Pessoa assume a posição de discípulo de Caeiro. As variações nesta definição do conjunto das figuras e ao nível da atribuição autoral não representam, no entanto, momentos de absoluta rutura, partindo, qualquer uma delas, de um mesmo impulso criador que começa a ser definido em março de 1914.



chegou”. Deste importante acordo “advieram vários episódios, nacionais e internacionais, de diversa e oculta importância, aos quais não é lícito que nos refiramos”. Ao caráter oculto destes episódios corresponde a índole ocultista da proposta associação entre paganismo e sebastianismo, aqui relacionada como “uma ‘animação’ do espírito árabe, naquilo que era propriamente a transmissão do espírito pagão, e não na sua parte religiosa, inútil para qualquer das Direções concordantes”. Neste âmbito, “a homenagem, claramente pagã, à memória de Al-Mu’tamide, wali de Silves, despertará, nos poucos que já estão despertados, a recordação do Grande Acordo de março de 1914”.

Não poderia ser mais discreta a primeira alusão pública ao dia triunfal, aqui caracterizado como o “Grande Acordo de março de 1914” entre o “Concílio Pagão” e os “Mestres da Ordem Sebastianista”, mas não pode haver dúvidas quanto ao acontecimento a que se refere. São inúmeros os textos pessoais que associam as figuras de Caeiro, Reis e Campos, assim como a de António Mora, a um ressurgimento do paganismo. Entre a complexa rede de significados ligados a estas figuras encontra-se o seu estatuto de representantes de um neopaganismo, expresso nomeadamente no projeto de “estabelecer um neopaganismo português, com vários autores, todos diferentes, a colaborar nele e a dilatá-lo” (Pessoa, 2012: 217). O máximo representante deste novo modo de paganismo é, indubitavelmente, como os vários textos dos discípulos não se cansam de sublinhar, Alberto Caeiro, e Fernando Pessoa surge como autor de diversos ensaios em torno de uma recuperação do mito sebastianista (Pessoa, 2011), assim como dos poemas de índole patriótica e sebástica que em 1934 serão integrados no livro *Mensagem*. A proposta associação entre paganismo e sebastianismo, que teria sido acordada pelos seus representantes em março de 1914, implica assim uma conjugação de esforços de duas vertentes da obra, que a *Tábua* do mesmo ano define como a ortónima e a heterónima. Estas duas vertentes são aqui, sublinhe-se, associadas mas distinguidas uma da outra.

A distinção entre estes dois tipos de obra, aos quais correspondem figuras autorais distintas, de um lado Pessoa e do outro Caeiro, Reis e Campos, é ainda mantida num rascunho de carta de Pessoa para Aleister Crowley, datável de janeiro de 1930, em que o poeta escreve sobre a criação de Caeiro e respetivos discípulos: “The creation of Caeiro and of the discipleship of Reis and Campos seems, at first sight, an elaborate joke of the imagination” (Pessoa, 2016: 366). Pela mesma altura ou pouco tempo depois – em data próxima da redação, em nome de Álvaro de Campos, das *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro*, de que alguns trechos são publicados na revista *presença* em janeiro de 1931 (ver a este respeito Uribe, 2016:



32-38) –, Pessoa esboça nova descrição do dia triunfal. Nesta, tal como nas *Notas* de Campos, define-se como “discípulo” de Caeiro, a par de Reis e Campos, recordando o dia em que compôs *Chuva Oblíqua* após a escrita de um significativo conjunto de poemas de *O Guardador de Rebanhos*.

Médium, assim, de mim mesmo, todavia subsisto. Sou, porém, menos real que os outros, menos uno, menos pessoal, eminentemente influenciável por eles todos. Sou também discípulo de Caeiro, e ainda me lembro do dia – 13 de março de 1914 – quando, tendo “ouvido pela primeira vez” (isto é, tendo acabado de escrever, de um só hausto do espírito) grande número dos primeiros poemas do *Guardador de Rebanhos*, imediatamente escrevi, a fio, os seis poemas-intersecções que compõem a “Chuva Oblíqua” (*Orpheu* 2), manifesto e lógico resultado da influência de Caeiro sobre o temperamento de Fernando Pessoa (Pessoa, 2012: 231-232).

Na passagem imediatamente anterior do mesmo texto, Pessoa afirmava: “já não tenho personalidade: quanto em mim haja de humano, eu o dividi entre os autores vários de cuja obra tenho sido o executor” (*ibid.*, 231). O texto descreve um desdobramento do eu em duas instâncias, a de um executor de toda a obra e a de uma figura autoral de nome Fernando Pessoa. Este desdobramento, que conduziria a uma perda de personalidade do eu, outorgando-a a uma figura concebida como distinta do seu executor, é expresso pela imagem de um médium de si mesmo. Deste desdobramento resulta uma noção de menor realidade e falta de substância identitária, que Pessoa noutros textos atribui a si mesmo, por contraste com as figuras de Caeiro, Reis e Campos. Decisiva é aqui a ideia, também ela implicada neste desdobramento, de que Pessoa é discípulo de Caeiro e nesta qualidade terá escrito *Chuva Oblíqua*, como “resultado da influência” do mestre sobre o temperamento do discípulo. A relação de dependência de *Chuva Oblíqua* e *O Guardador de Rebanhos*, já assinalada na lista de projetos de março de 1914, vê-se aqui reforçada pela introdução da noção de discípulo e conseqüente inclusão da figura de Pessoa no que na *Tábua Bibliográfica* é definido por *drama em gente*.

Note-se ainda a proposta alternância, do ponto de vista da narração dos acontecimentos, entre a ideia de ter “ouvido pela primeira vez” os poemas do *Guardador* – que implica o referido desdobramento, através do qual Pessoa se coloca na posição de figura que se depara com outra, a de Caeiro –, e a de ter “acabado de escrever, de um só hausto do espírito” um grande número de poemas do conjunto, na qualidade de “executor” da obra. Esta alternância é necessária



enquanto confusão ou contaminação deliberada entre duas posições ocupadas pelo nome Fernando Pessoa, igualmente visível na descrição da carta a Casais Monteiro. Contrariamente à carta, no entanto, este esboço começa por propor a data de 13 de março para o dia apelidado de triunfal apenas nesse relato de 1935, incluindo o seu autor, em seguida, a variante sobreposta “8”, de forma pouco perceptível, mas inequívoca, no manuscrito (ver fig. 2).

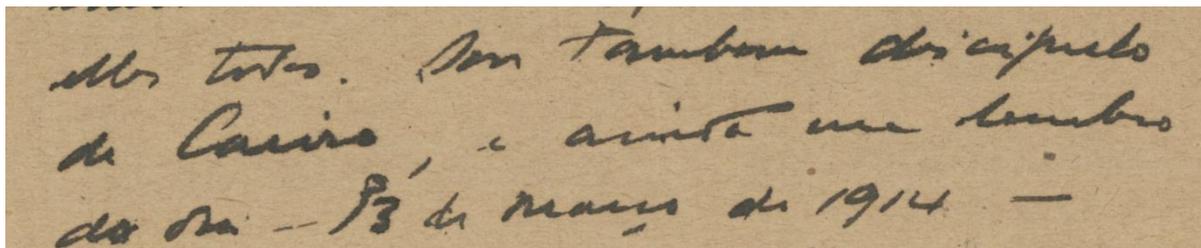


Fig. 2: Trecho do manuscrito com a cota BNP/E3 20-77r (ver Pessoa 2012, 231-232).

De 13 de março são datados dois poemas do *Guardador*, sendo esta a última data de março de 1914 assinalada pelo autor nos manuscritos. Poderá Pessoa ter pensado associar os acontecimentos a uma data em que teria já escrito um maior número de poemas, excedendo nesse momento certamente a trintena e podendo mesmo a 13 de março ter redigido já os 42 poemas datáveis desse mês. No entanto, a data de 8 de março encontra-se inserida na publicação de *Chuva Oblíqua* no segundo número de *Orpheu*. Tratando-se de um esboço, é plausível que o autor se tenha recordado desta data de *Chuva Oblíqua* apenas num momento posterior a uma primeira redação, marcando com a variante sobreposta a importância deste conjunto de poemas na narrativa do dia triunfal.

Chuva Oblíqua é também determinante na narração dos acontecimentos elaborada em nome de Álvaro de Campos, nas *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro*, publicadas parcialmente na revista *presença* em janeiro de 1931. O trecho destas *Notas* que narra os acontecimentos de março de 1914 não foi publicado por Pessoa, permanecendo, tal como diversos outros, inédito até à sua morte. Neste, Campos descreve Pessoa como figura de um mesmo enredo, no qual ambos participam juntamente com Caeiro, Reis e ainda António Mora. A perspetiva autodescritiva do eu, ponto de partida dos testemunhos da carta e do esboço em que se define como discípulo de Caeiro, dá lugar a uma exposição de acontecimentos por parte de um narrador. Campos assinala, no entanto, uma diferença de estatuto de Pessoa face às restantes personagens da sua narrativa, afirmando que este “não existe, propriamente falando”:

Mais curioso é o caso do Fernando Pessoa, que não existe, propriamente falando. Este conheceu Caeiro um pouco antes de mim – em 8 de março de 1914, segundo me disse. Nesse mês, Caeiro viera a Lisboa passar uma semana e foi então que o Fernando o conheceu. Ouviu ler *O Guardador de Rebanhos*. Foi para casa com febre (a dele), e escreveu, num só lance ou traço, a “Chuva Oblíqua” – os seis poemas (Pessoa, 2012: 325).

Campos serve-se aqui de uma narração de Pessoa, através da qual toma conhecimento dos acontecimentos, ocorridos no dia 8 de março, por via do encontro entre duas figuras. A descrição retoma a proposta do citado esboço de que Pessoa “ouviu” os poemas de *O Guardador de Rebanhos*, seguindo-se uma caracterização do modo como o poeta, “momentos depois de conhecer Caeiro, sofreu o abalo espiritual que produziu” “aqueles extraordinários poemas do seu mundo interior”. Considerando *Chuva Oblíqua* “o que há de mais admirável na obra de Fernando Pessoa”, os seis poemas que compõem este conjunto seriam também os “mais originais”, “mais realmente” e “mais intimamente Fernando Pessoa” (*ibid.*: 326).

Que coisa pode exprimir melhor a sua sensibilidade sempre intelectualizada, a sua atenção intensa e desatenta, a subtileza quente da análise fria de si mesmo, do que esses poemas-intersecções, onde o estado de alma é simultaneamente dois, onde o subjetivo e o objetivo, separados, se juntam, e ficam separados, onde o real e o irreal se confundem, para que fiquem bem distintos? Fernando Pessoa fez nesses poemas a verdadeira fotografia da própria alma. Num momento, num único momento, conseguiu ter a sua individualidade – a que não tivera antes nem poderá tornar a ter, porque a não tem.

O encontro com Alberto Caeiro permite assim a Pessoa, segundo Campos, alcançar “a sua individualidade”. É este encontro, com aquele que é definido nas mesmas *Notas* como *mestre*, que lhe oferece uma possibilidade, pontual e efêmera (“que não tivera antes nem poderá tornar a ter”), de definição de si mesmo, através da sua obra. Um conhecimento de si que se exprime, sem surpresa, através de uma conjugação de opostos: uma *sensibilidade intelectualizada* e uma *atenção desatenta*, que permitem conjugar o *subjetivo* e o *objetivo*, o *real* e o *irreal*. A intersecção de planos proposta em *Chuva Oblíqua* – definida, na sua publicação em *Orpheu*, como conjunto de “poemas interseccionistas” – promove esta conjugação de opostos, traço habitualmente



associado à obra pessoana e, em particular, à heteronímia. É neste traço que Campos encontra a definição de uma obra e do seu criador, Fernando Pessoa.

O dia triunfal e a heteronímia

A análise da carta, dos manuscritos dos poemas, dos primeiros planos e projetos relativos ao *Guardador* e das diversas descrições do dia triunfal aponta assim para a existência de um momento triunfal, não se afigurando como plausível, em termos factuais, a sua associação a acontecimentos ocorridos num só dia. Terá existido, porém, um momento, no próprio dia 8 de março, ou em torno desta data, em que Pessoa escreveu um conjunto significativo de poemas, recuperando outro já anteriormente esboçado. Um núcleo de mais de trinta poemas do *Guardador*, provavelmente mais de quarenta, terá sido, a julgar pelos dados de que dispomos, escrito em março de 1914. Foi também neste mês que Pessoa começou a definir, ainda que de modo embrionário, as relações entre estes poemas de Caeiro e obras fundamentais para o entendimento das suas apropriações das vanguardas modernistas e da própria heteronímia.

Entende-se, neste sentido, a afirmação de Richard Zenith (2001: 241): “houve, se não um dia, um mês triunfal – março de 1914 – confirmado pelos dados dos manuscritos.” Também Eduardo Lourenço faz corresponder a expressão “dia triunfal” ao mês de março, num breve apontamento intitulado “Os Heterónimos”, em que escreve que Pessoa se teria tornado então “o poeta plural que antes do dia triunfal (março de 1914), segundo a sua própria, discutível, mas eficaz interpretação do ‘milagre’, não era” (Lourenço, 2022: 460). O ensaísta toca aqui num ponto fundamental da tradição de leitura da narrativa do dia triunfal de Pessoa, a ideia de que teria sido apenas com o *aparecimento* da figura de Alberto Caeiro que o poeta se teria tornado plural, dispersando-se em diversas personalidades poéticas ou fragmentando uma identidade anteriormente una através da criação de outros. Tal interpretação é, de facto, favorecida pela ideia de rutura implícita na descrição da carta, que sugere uma diferença fundamental entre a obra anterior e posterior ao momento triunfal.

O que num certo nível de análise é exato, pela constituição de uma singular constelação de figuras no primeiro semestre de 1914, é, contudo, noutra plano, facilmente questionado. Refiro-me à amplitude e importância da criação pessoana de figuras autorais, que desde muito cedo marca o seu percurso de escrita, reconstituída de modo detalhado na recente biografia de Richard Zenith (2021). O reconhecimento de um sentido destas criações, que não apenas



prefigura, mas partilha com a criação dos três heterónimos diversas características, obriga a constatar, seguindo Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, que “a questão da heteronímia é a mais importante de todas as que a arte de Pessoa põe em jogo, aquela que sobredetermina tudo o que escreve” (Pessoa, 2012: 11). Entendida enquanto criação de figuras autorais com uma identidade e obra próprias, e não no sentido estrito habitualmente aplicado apenas às figuras de Caeiro, Reis e Campos, a ideia de heteronímia define desde sempre a obra literária de Pessoa, independentemente das suas modulações particulares. A ideia de uma fragmentação do eu num momento singular vê-se assim questionada, tendo lugar em 1914 a criação de uma constelação de figuras análoga a outras anteriormente esboçadas. Todas estas figuras são concebidas como personagens autónomas, algumas delas integrando explicitamente um enredo dramático, pelo que a noção de que seriam facetas de um eu poético não dá conta da sua especificidade.

O dia triunfal de Fernando Pessoa é pedra basilar da constelação heteronímica criada pelo poeta, remetendo para particularidades e traços das relações entre as figuras e obras que o compõem. A julgar pelos testemunhos materiais que nos chegaram, o poeta optou por condensar num só dia aquele que foi um processo de escrita constituído por várias etapas. No entanto, uma leitura atenta da sua descrição mais detalhada, a da carta a Casais Monteiro, permite contemplar a existência de esboços anteriores à escrita triunfal dos poemas, assim como a possibilidade de os poemas de Reis e Campos terem surgido apenas posteriormente, em maio ou junho. A respeito destes dois aspetos, a narrativa pessoana é propositadamente vaga e ambígua, de modo a permitir um foco na experiência epifânica de um só momento triunfal. As diversas descrições que foi esboçando deste momento definem uma importante teia de relações entre obras e figuras, articulando o factual e o ficcional de um modo que define, sob diversas perspetivas, os fundamentos das principais obras poéticas pessoanas. Neste sentido, como escreve António Feijó (2015: 31), “o peso gravitacional de todo o sistema de Pessoa depende da existência desse dia decisivo”.

No dia 8 de março de 1914, Pessoa poderá ter composto afinal mais de uma dezena de poemas do *Guardador* e recuperado outros tantos, escritos ou esboçados nos primeiros dias desse mesmo mês, assim como esse poderá ser efetivamente o dia de escrita do poema *Chuva Oblíqua*. O questionamento empírico do dia triunfal prende-se, assim, não com uma recusa absoluta da factualidade dos acontecimentos narrados, como por vezes é assumido, mas apenas com a recusa da ideia de uma escrita *ex nihilo* de “trinta e tantos poemas” nesse dia. Esta ideia



está, de facto, implicada no *topos* literário da epifania criadora, e em particular nos momentos característicos da tradição literária em que os poetas relatam um encontro com a sua Musa, aqui transformada na figura masculina de um mestre (ver Feijó, 2015: 20-22).

O dia triunfal de Fernando Pessoa terá sido, assim, não o momento de criação do conjunto de poemas, mas de definição da arquitetura de uma obra, e da figura do seu autor (“Abri com um título, *O Guardador de Rebanhos*. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro.”), que se segue a um trabalho prévio de escrita que ainda não culminara nessa definição (“Levei uns dias a elaborar o poeta, mas nada consegui.”). As narrativas em torno do dia triunfal são o modo encontrado pelo poeta de se situar numa linha de continuidade com a tradição e, simultaneamente, marcar a sua singularidade. Estas narrativas permitem afinal conciliar uma fidelidade biográfica com especificidades de um *topos* literário de que, como noutros casos, o poeta se apropriou de um modo que transforma o sentido que lhe é habitualmente conferido.

Referências

- BNP/E3: Espólio de Fernando Pessoa à guarda da Biblioteca Nacional de Portugal.
Espólio Fernando Pessoa, Biblioteca Nacional Digital, disponível em <https://purl.pt/1000/1>.
- BROWN, C. S. (2000) “Theme and Variations as a Literary Form”, in *Word and Music Studies: Musico-Poetics in Perspective*, editado por J.-L. Coupers & U. Weisstein, Amesterdão, Rodopi, 235-252.
- CASTRO, Ivo (2013) *Editar Pessoa*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- COELHO, Jacinto do Prado (1980) *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, Lisboa, Ocidente [1949].
- FEIJÓ, António M. (2015) *Uma Admiração Pastoril pelo Diabo (Pessoa e Pascoaes)*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- LOURENÇO, Eduardo (2020) *Pessoa Revisitado, Crítica Pessoaana (1949-1982)*, edição de Pedro Sepúlveda, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- (2022) *O Lugar do Anjo. Crítica Pessoaana II (1983-2017)*, edição de Pedro Sepúlveda, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- GAGLIARDI, Caio (2019) *O Renascimento do Autor, Autoria, Heteronímia e Fake Memoirs*, São Paulo, Hedra.
- MIRAGLIA, Gianluca (2020) “Do ‘Dia Triunfal’ ao *Orpheu*: Ascensão e Queda de Alberto Caeiro”, *Pessoa Plural*, 18, 365-387, disponível em <https://doi.org/10.26300/xkkk-8w33>.
- PESSOA, Fernando (2001) *Poesia de Alberto Caeiro*, edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.



- (2011) *Sebastianismo e Quinto Império*, edição de Jorge Uribe e Pedro Sepúlveda, Lisboa, Ática.
- (2012) *Teoria da Heteronímia*, edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2014) *Obra Completa de Álvaro de Campos*, edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello, Lisboa, Tinta-da-China.
- (2015) *Poemas de Alberto Caeiro*, edição de Ivo Castro, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- (2015a) *Sobre Orpheu e o Sensacionismo*, edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2016) *Obra Completa de Alberto Caeiro*, edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari, Lisboa, Tinta-da-China.
- (2017) *Edição Digital de Fernando Pessoa: Projetos e Publicações*, edição de Pedro Sepúlveda, Ulrike Henny-Krahmer e Jorge Uribe, Lisboa e Colónia: IELT, Universidade Nova de Lisboa e CCEH, Universidade de Colónia, 2017-2022, versão 2.0, disponível em <http://www.pessoadigital.pt>.
- (2017a) “BNP/E3 48-27r”, in *Edição Digital de Fernando Pessoa: Projetos e Publicações*, disponível em http://www.pessoadigital.pt/pt/doc/BNP_E3_48-27r.
- (2017b) “Tábua Bibliográfica, Fernando Pessoa”, in *Edição Digital de Fernando Pessoa: Projetos e Publicações*, disponível em http://www.pessoadigital.pt/pt/pub/Pessoa_Tabua_Bibliografica_FPessoa.
- (2017c) “As Causas Longínquas da Homenagem a Al-Mu’tamidae”, in *Edição Digital de Fernando Pessoa: Projetos e Publicações*, disponível em http://www.pessoadigital.pt/pt/pub/Pessoa_As_causas_longinquas.
- SÁ-CARNEIRO, Mário (2015) *Em Ouro e Alma, Correspondência com Fernando Pessoa*, edição de Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro, Lisboa, Tinta-da-China.
- SEPÚLVEDA, Pedro (2013) *Os Livros de Fernando Pessoa*, Lisboa, Ática.
- (2015) “Orpheu em Lugar de Caeiro”, *Estranhar Pessoa*, 2, 86-109, disponível em <https://doi.org/10.34619/lgvd-7nle>.
- e Uribe, Jorge (2016) *O Planeamento Editorial de Fernando Pessoa*, Lisboa, INCM.
- STEGAGNO-PICCHIO, Luciana (1990) “Filologia vs. Poesia? Eu Defendo o ‘Dia Triunfal’”, in *Um Século de Pessoa, Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura, 63-70.
- TAMEN, Miguel (2002) “Caves e Andares Nobres”, in *Artigos Portugueses*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- 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 <https://doi.org/10.34619/psph-vyox>.
- ZENITH, Richard (2001) “Caeiro Triunfal”, in Pessoa, Fernando, *Poesia de Alberto Caeiro*, edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 227-265.
- (2014) “Reis Triunfal”, *Estranhar Pessoa*, 1, 26-41, disponível em <https://doi.org/10.34619/afvo-3as0>.
- (2015) “Campos Triunfal”, *Estranhar Pessoa*, 2, 13-29, disponível em <https://doi.org/10.34619/lgvd-7nle>.
- (2017) “A Verdadeira Partida a Sá-Carneiro”, *Colóquio-Letras*, 195, 135-142.
- (2021) *Pessoa, A Biography*, Nova Iorque, Liveright.



Pedro Sepúlveda é professor auxiliar no Departamento de Estudos Portugueses, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, e investigador do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (IELT), da mesma instituição. O seu trabalho centra-se na modernidade literária e filosófica, com foco na obra pessoana. Publicou o ensaio *Os Livros de Fernando Pessoa* (Ática, 2013) e o estudo antológico *O Planeamento Editorial de Fernando Pessoa* (com Jorge Uribe, INCM, 2016). Editou os ensaios de crítica pessoana de Eduardo Lourenço, *Pessoa Revisitado, Crítica Pessoaana I* (1949-1982) e *O Lugar do Anjo, Crítica Pessoaana II* (1983-2017), no âmbito das suas Obras Completas publicadas pela Fundação Calouste Gulbenkian. Coordena o projecto *Estranhar Pessoa* e a *Edição Digital de Fernando Pessoa: Projetos e Publicações* (pessoadigital.pt).



Fernando Pessoa, no “templo” de Abílio Quaresma

Manuela Parreira da Silva

Universidade Nova de Lisboa

Resumo

Em 1935, Pessoa não conseguira ainda terminar nenhuma das dezenas de novelas policiais que projectou e foi escrevendo, ao longo de anos. Esse facto não impediu, porém, a construção de uma sólida personagem como a do detective ou decifrador de charadas Abílio Quaresma. À maneira do seu criador, Quaresma é um celibatário devoto da *ratio*, mas é também uma presença dominadora, uma espécie de parceiro de Deus, que tudo perscruta e descobre. O seu discurso especulativo toma conta da narrativa, reduzindo ao mínimo a acção e estabelecendo uma ponte entre policial e filosofia.

Palavras-Chave: Novelas Policiárias, Abílio Quaresma, Detective, Filósofo.

Abstract

In 1935, Pessoa had not yet finished any of the dozens of detective novels he had projected and written throughout the years. However, that did not impede the construction of a solid character such as Abílio Quaresma, the detective or riddle decipherer. In the style of his creator, Quaresma is a celibate devout of *ratio* but also a domineering presence, a partner of God who scrutinizes and discovers everything. His speculative discourse takes over the narrative, reducing action to a minimum and establishing a bridge between detective stories and philosophy.

Keywords: Police Novels, Abílio Quaresma, Detective, Philosopher.

Antes de dar início a uma, forçosamente breve, reflexão sobre a narrativa policial pessoana, não será despropositado demorar-me um pouco num enigma que o autor nos deixou (entre alguns outros) nas suas cartas de 1935 a Adolfo Casais Monteiro. Como é sabido, e amplamente repetido, Pessoa (1999: 338) escreve, em 13 de Janeiro desse ano:

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.

Estamos, assim, perante “o caso (ou o mistério, ou o enigma) da última novela policiária”, apетecendo perguntar não propriamente “quem é o criminoso?” (que todos saberão quem seja), mas quem é, ou antes, qual é a vítima do “crime” cometido. O “crime” é, sem dúvida, o do inacabamento, da incompletude – um crime a que Pessoa ficou irremediavelmente exposto, mas que é o “crime” ou o pecado original da nossa própria finitude – nada que mereça castigo, embora costume compelir-nos à vingança. A *vingança* reside, paradoxalmente, em Pessoa, no não acabar. Não acabar corresponde, assim, a adiar a morte ou a prolongar a vida, porque, como Pessoa ele-mesmo reconhece numa carta à editora Answers, “A realização envelhece-nos” (2022: 184).

Neste caso concreto, o que desconhecemos é mesmo a “vítima” deste crime de inacabamento, de mutilação narrativa – a que novela se refere, pois, Fernando Pessoa?

Em *O Fio e o Labirinto*, Ana Maria Freitas põe a hipótese de se tratar de *O Caso Vargas*, a novela mais extensa e aquela que, aparentemente, Pessoa mais desenvolveu. Na verdade, existem outras histórias com um nível de desenvolvimento idêntico. É o que acontece, por exemplo, com uma das primeiras, escritas em inglês, quando a personagem do detective ou do decifrador não era ainda o Dr. Abílio Fernandes Quaresma, mas o Ex-Sargento William Bing. De qualquer modo, e refiro-me a *The Case of the Science Master*, a novela está praticamente completa, obedecendo, aliás, às regras do policial clássico inglês. O caso dá-se num colégio de rapazes, num ambiente fechado, o que obriga a que todos sejam suspeitos e todos se encontrem à vista do investigador. De resto, esta novela estava destinada não só a ser traduzida para português, mas também a integrar o conjunto de novelas atribuídas a Quaresma, depois,



naturalmente, das devidas adaptações (que seriam sempre muitas, se considerarmos que deveria ser transposta para o ambiente português e citadino de Lisboa). Maria de Lurdes Sampaio, por seu lado, chama a atenção para *O Caso do Quarto Fechado*, com “assinalável grau de acabamento”, incluindo fragmentos importantes sobre a metodologia do investigador. De facto, o capítulo 4 intitula-se “A arte de raciocinar”, à semelhança do que sucede também em duas outras novelas, a já citada *O Caso Vargas* e *O Pergaminho Roubado*, todas elas pensadas, em projectos distintos, para ocuparem o primeiro lugar na publicação da série *Quaresma, Decifrador*. Faria sentido, sem dúvida, que a primeira novela da série apresentasse, com detalhe, o método seguido pelo raciocinador. Seria também plausível que Pessoa tentasse prioritariamente terminar a novela que ocuparia o primeiro lugar, a seguir ao “Prefácio”, na rampa de lançamento da série. Mas qual delas?

A dificuldade é tanto maior quanto, como se sabe, todos os contos e novelas “policiárias” ficaram por acabar. Parece evidente que Fernando Pessoa pensou primeiro o todo, esse conjunto *Quaresma, Decifrador*, imaginando, pouco a pouco, os vários títulos que o integrariam (conforme os inúmeros projectos e esquemas documentam) e que, depois, foi escrevendo, em simultâneo, ou, pelo menos, em momentos mais ou menos próximos, excertos, fragmentos de cada uma, sem se decidir a concluir nenhuma. Daí, a pequena ou grande frustração que sentimos, nós leitores confessos de policiais, perante as pontas soltas que ficaram, a indefinição de alguns enredos. Daí, a frustração de não sabermos sequer, com rigor, a que novela se refere Pessoa, em 1935. Não deixa, porém, de ser aceitável encarar outra hipótese, a de que o autor não estaria a pensar em nenhuma novela em particular, mas apenas a formular o desejo de lograr terminar uma qualquer.

No entanto, numa carta posterior, de 20 de Janeiro do mesmo ano, ao mesmo destinatário, Pessoa (1999: 349-350) insiste no assunto, avançando:

Até à data, que indico como provável para o aparecimento do livro maior, devem estar publicados o *Banqueiro Anarquista* (em nova forma e redacção), uma novela policiária (que estou escrevendo e não é aquela a que me referi na carta anterior) e mais um ou outro escrito que as circunstâncias possam evocar.



Há, portanto, uma segunda novela, o que justifica uma indagação acerca da primeira. Há, portanto, uma segunda *vítima* do mesmo *crime*. Fernando Pessoa, o criminoso, apresenta-se, afinal, como um *serial killer*...ou melhor dizendo, um *serial unfinished*, um *inacabador em série*.

Ana Maria Freitas sugere que se trataria, neste segundo caso, de *The Mouth of Hell* (A Boca do Inferno), texto que estaria a ser escrito desde 1930, data da estadia em Portugal de Aleister Crowley. É conhecida a encenação do suicídio e desaparecimento do mágico, com o conluio de Fernando Pessoa e Augusto Ferreira Gomes. É interessante que Pessoa, tendo mentido à polícia e incorrido, por conseguinte, no crime de falsas declarações, tenha sentido necessidade de contar uma história *real*, que é, de facto, uma mistificação, procurando, na pele de um detective inglês (e provável autor fictício da novela, destinada talvez a ser publicada em Inglaterra), deslindar a trama desta mesma real mistificação. O próprio Pessoa aparece como personagem e é, nitidamente, ilibado de qualquer acto prevaricador pelo dito narrador-detective:

A minha opinião sobre Pessoa era de que ele não tinha nem a insensatez nem o descaramento de ludibriar directamente a polícia. Sobre Gomes, era de que talvez não tivesse a insensatez, mas tinha, decerto o descaramento suficiente. Tanto material como moralmente, portanto, era o elo fraco da corrente (Pessoa e Crowley, 2010: 453).

Mas a novela que Pessoa diz que está escrevendo, em Janeiro de 1935, poderia bem ser outra. Porque não *Shakespeare* – o caso da verdadeira identidade do dramaturgo inglês e da verdadeira autoria das suas peças, assunto que tanto interessou Pessoa? O facto de, conforme se lê num apontamento, a seguir a uma lista de novelas policiárias, ter previsto escrever “Shakespeare / Estudo de Detecção Superior pelo extinto Dr. Abílio Quaresma” permite tal dedução e deixa inclusivamente perceber que Pessoa se prepararia para atribuir ao seu decifrador de charadas o estatuto de entidade autoral (próximo, quem sabe, do de Bernardo Soares). Quaresma poderia, então, transformar-se em semi-heterónimo, ou vir a ser mesmo um daqueles heterónimos que Pessoa previa ainda que poderiam aparecer, em 1932,¹ em vez de ser *apenas* o protagonista das histórias.

¹ Na carta de 28 de Julho de 1932, para João Gaspar Simões, falando dos seus projectos de publicação, escreve “e talvez, ainda outros heterónimos, pois há um ou outro (incluindo um astrólogo) para aparecer” (Pessoa, 1999: 270).



Sublinho este irónico *apenas* porque é enorme o relevo atribuído à personagem. De facto, tratando-se de um tipo de história que, como o próprio autor faz notar no ensaio, também inacabado, *Detective Story*, “se baseia num problema intelectual e na sua solução, é óbvio, axiomático, que a *personagem* do homem que o resolve deve ser a *personagem* central” (Pessoa, 2012: 224). É, pois, Quaresma quem garante a coesão do conjunto projectado das novelas, através da sua presença dominadora de decifrador que tudo descobre e dos raciocínios que o (e nos) conduzem à solução dos enigmas. Não se trata somente da reposição da ordem afectada pelos vários crimes (há uma especial incidência nos roubos, em detrimento dos assassinios, o que nos leva a pensar se o contexto social português não poderá ter tido nisso alguma influência). Fazer face à *desordem* é tarefa da polícia: no que diz respeito aos casos Quaresma, esse papel cabe, na maioria das vezes, ao chefe Manuel Guedes, ou ao chefe Lima, entre outros, que tomam conta da ocorrência, como se costuma dizer, e dela fazem relato circunstanciado ao detective privado. A este, cabe decifrar, desvendar o enigma, que consubstancia, para usar a expressão de Luc Boltanski, um acontecimento *anormal*, uma *anomalia*, que vem “*déranger un ensemble cohérent d’attentes prévisibles*” (2012: 29) e produz, portanto, um risco no tecido inconsútil da realidade (*ibidem*: 22). No dizer de Pessoa (2012: 220), “o crime engendrado pelo autor de uma história policial deve ser anormal” e pode sê-lo de diversas maneiras.

O papel do decifrador, como é o Dr. Abílio Quaresma, difere do da polícia, na medida em que a acção dos seus funcionários permanece presa nos limites da legalidade, não fazendo jus, de um modo geral, a uma grande inteligência. Enquanto representante do Estado, o polícia Guedes, por exemplo, só conhece os factos que põem em causa a sua integridade ou o funcionamento social; não tem poder para muito mais, não tem liberdade para infringir ou questionar as próprias normas que a Instituição impõe, embora se espere que deva, no final, apanhar e, logo, conduzir à punição o criminoso (ladrão, assassino). Quaresma, pelo seu lado, tem uma autonomia total, pois que se representa, por assim dizer, a si próprio – melhor dizendo, se institui, como diria Siegfried Kracauer, em representante da *ratio*, da soberania do intelecto, alheio a normas e legalidades.

Na obra “policiária” de Fernando Pessoa, interessa sobremaneira o raciocínio para chegar à Verdade. E a verdade é sempre da ordem do escondido, do oculto. Abílio Quaresma ocupa, quase por inteiro, o terreno da novela, através das suas deduções e das suas lições quer sobre a arte de raciocinar, quer sobre a tipologia do criminoso, as várias causas que levam à prática de um crime, as diferentes formas de loucura ou de depravação, etc. Com a sua mente



sumamente esclarecida, ele descobre, a breve trecho, perante os factos trazidos pelos seus ajudantes institucionais, o autor do crime; desvendando o *mistério*.

Em jeito de parêntesis, note-se que o termo *mistério*, fazendo parte, como se sabe, da terminologia da literatura policial e sendo, como tal, algumas vezes usado por Pessoa, se revela, contudo, pouco rigoroso, até se tomarmos em consideração toda a sua obra. Tomás Maia, num ensaio intitulado “Mística material”, convoca o poema de Álvaro de Campos *Ab, perante esta única realidade, que é o mistério* para sublinhar que “o nome tradicional do incompreensível (que aliás Campos profere, logo no primeiro verso citado, e que perpassa a história de todas as religiões) é o *mysterium*” (Maia, 2020: 228). À banalização do termo se refere também, em devido tempo, o esquecido mitósofo Eudoro de Sousa, lembrando que a palavra tem andado pelo mundo da nossa cultura como alma penada. Aquilo que se decifra é um enigma e não um mistério, pois não se decifra o que não foi cifrado. “Ninguém ousou decifrar mistérios, enquanto houve quem os celebrasse”, escreve Eudoro, e acrescenta: “Entre o enigmático e o misterioso medeia, pois, a mesma distância que vai do ‘indescrito’ ao ‘indescritível’” (2000: 235-236). Dito, então, de modo mais conveniente, Quaresma expõe o seu raciocínio, descrevendo, por vezes *ad nauseam*, o até aí “indescrito” enigma.

Deste modo se cumpre na perfeição aquilo que o próprio Pessoa (2012: 224) preconiza e teoriza no referido ensaio *Detective Story*: “O raciocínio do detective é o enredo da história policial; e não, como é convicção de muitos, o crime que leva ao trabalho detectivesco”. Como a história policial é, acima de tudo, uma história de investigação, o seu “principal desígnio não se localiza no mistério em si, mas na sua investigação” (*ibidem*: 217)

“La prétension de la *ratio* fait du détective le pendant de Dieu lui-même”, afirma o já citado Siegfried Kracauer (2001: 95), em 1925, no seu tratado filosófico *O Romance Policial*. O detective é, sem dúvida, uma espécie de braço (não armado, porque isso é com a polícia) de Deus, um possesso do Deus, embora de um Deus já retirado e substituído pela Razão. De resto, só o é porque vive no mundo moderno, abandonado por Deus (e o policial é um fruto da modernidade, da modernidade *depois de Deus*, buscando um antídoto para o vazio). No dizer de Kracauer, o detective apresenta-se como um “padre secularizado” que celebra as suas missas em honra dessa *ratio* de que é a personificação. E é precisamente, diria eu, um padre secularizado, porquanto não cumpre as funções de receptor privilegiado ou confessor dos crimes que lhe são presentes, enquanto representante (funcionário) de uma Igreja



institucionalizada (que seria, neste caso, a Polícia), mas enquanto representante do poder do Logos.

Abílio Quaresma, tal como Pessoa o descreve no prefácio para a série das suas narrativas/decifrações, preenche todos os requisitos apontados pelo referido teórico do policial. Vive isolado, afastado da esfera do social, celibatário, como um padre ou como um monge, imerso nas suas elucubrações, numa passividade ou quase imobilidade, própria de um asceta ou tão-só de um verdadeiro “detective de cadeirão”, fumando a vida ininterruptamente nos seus charutos Peraltas:

O raciocínio aplicado era o seu prazer abstracto. Aquele quarto no 3º andar da Rua dos Fanqueiros, a que ele era tão fiel como à sua renúncia à vida, conheceu orgias de compreensão e solução que nenhum orgiaco da carne poderia acompanhar na sua experiência (Pessoa, 2008: 34).

Sendo “médico sem clínica”, como também nos é apresentado, está preparado não para curar, mas para usar “la maladie du corps social” (Kracauer, 2001: 109) como objecto de análise, na sua tarefa de investigador. Afigura-se, assim, como um médico da alma que é também supostamente a função que um sacerdote deve exercer. No seu “templo”, o pecador/criminoso deve ser descoberto, não tanto para ser castigado, mas, às vezes, para ser redimido ou perdoado. Veja-se, por exemplo, a novela *Tale X / A Morte de D. João*, na qual Quaresma, depois de descobrir o assassino – um jovem ex-soldado da Grande Guerra que mata o homem que, durante a sua ausência, lhe seduzira a irmã –, afirma: “Como deve ter compreendido, (...) eu resolvi o problema, mas não desejo comunicar a solução a ninguém. (...) Resolvi o problema. Está tudo acabado” (Pessoa, 2008: 208).

De qualquer modo, a tarefa prioritária, no caso de Quaresma, é sempre o processo de decifração, de desocultação, sustentado por um discurso lógico, implacável. É o discurso próprio de um “justiceiro frio” (expressão de Jacques Dubois), a quem interessa, mais do que a justiça feita ou o castigo reparador, a volúpia da palavra (divina) que há-de reinventar a realidade e trazer a luz.

A este propósito, lembremos um curioso artigo de Alfredo Guisado, aparecido no n.º 11-12, Março-Abril de 1954, da revista *Investigação*, intitulado “Um Drama Policial de Fernando Pessoa”. O autor, a quem Pessoa nunca falara da faceta “policiária” da sua obra, nota o “excelente estudo sobre excerptos encontrados nos papéis do poeta” (Guisado, 1954: 181),



dados a conhecer na mesma “revista mensal de ciência e literatura policial”, pelo seu director, Fernando Luso Soares. Discorre depois sobre um trabalho completo de carácter policial que diz ser, afinal, o drama estático *O Marinheiro*. A proposta de leitura assevera-se, contudo, muito forçada, embora o seu *tour de force* tenha o mérito de chamar a atenção para o facto de ser o mistério o verdadeiro protagonista do drama e de se poder atribuir ao Dia (com maiúscula) o papel de detective, por oposição à Noite (a noite tão propícia ao crime), ao espaço fechado, concentracionário, onde três mulheres velam uma donzela (vítima também ela de um crime?). A peça termina, como sabemos, com o romper da manhã. Ao falar do Dia libertador, o Dia que esclarece o enigma, o Mistério, Alfredo Guisado está, sem querer, a aproximar-se das leituras de Kracauer, de Boltanski, de Fernando Savater, pensadores que notaram a relação do policial com a religião ou com a filosofia (metafísica).

Um espírito filosofante como é o de Fernando Pessoa não ficaria imune a esta relação intrínseca entre o detective-raciocinador-decifrador de charadas e o filósofo. Escreve Fernando Savater, num artigo com o título “O Assassino sem Rasto” (na tradução de Miguel Serras Pereira; ou “O Assassino Perfeito”, na versão de Michelle Canelas):

Nos dois casos [policial e filosofia], trata-se de fazer ver à luz do dia a lógica interna de alguns factos aparentemente desconexos; nos dois casos trata-se de uma busca que vai encadeando deduções até chegar à Verdade decisiva, à luz da qual todo o relato adquire o seu sentido definitivo e se torna ao mesmo tempo supérfluo (Savater, 2006: 194-195).

Deste modo, como reconhece também Savater, uma vez que a especulação é “o desenvolvimento de um *argumento* tanto no sentido discursivo como dramático do termo” (*ibidem*), a filosofia é uma forma de narrativa, semelhante à da narrativa policial. Filósofo e detective, procurando a solução de um enigma, a partir de perguntas elementares – Porquê? Quem? Como? – são, num certo sentido, dois especuladores, ou, dito de outro modo, e recorrendo a outro pensador, dois *skeptikoi* cuja *sképsis* consiste numa “operação invasiva”, visando a dissecação do objecto de análise (Sloterdijk, 2021: 224).

Em Pessoa, coexistem, por assim dizer, o filósofo de cariz metafísico (kantiano) e também esoterista, que busca “o *mysterium magnum* [que] abarca o universo” (Savater, 2006: 196), prisioneiro, por vezes, de uma “finalidade sem fim”; e o detective que, mais modestamente, se detém no mundo à sua volta, um mundo que esconde, porém, múltiplas

camadas de realidade – um detective que se compraz numa espécie de “arte pela arte” da decifração.

Pessoa entra decisivamente no “templo” de Quaresma, comunga com ele, identifica-se com ele, na sua atitude especulativa, ou, se preferirmos, coloca Quaresma no centro do próprio templo-Pessoa, construindo a criatura à sua imagem de criador. Experimenta-se ou encena-se, pois, através de Abílio Quaresma – tão parecido afinal consigo próprio, se lhes compararmos os retratos –, raciocinando, monologando, em voz alta, até à exaustão, num puro acto masturbatório (ou de amor pelo próprio raciocínio). Assim se enreda, mais uma vez, num labirinto de que mal se vislumbra uma saída.

Ouso dizer que o “templo” de Quaresma é feito de “capelas imperfeitas”, sem tecto ou sem cúpula, como as míticas e reais capelas do Mosteiro da Batalha, as quais, sobrevoadas, vistas do céu, tomam, por acaso ou não por acaso, unidas ao corpo principal do templo, a forma de uma chave – a chave que nos falta, ou que, estando à nossa disposição, nem sempre sabemos para que lado abre ou fecha.



Referências

- BOLTANSKI, Luc (2012) *Énigmes et Complots – Une Enquête à Propos d’Enquêtes*, Paris, Gallimard.
- FREITAS, Ana Maria de (2016) *O Fio e o Labirinto: A Ficção Policial na Obra de Fernando Pessoa*, Lisboa, Edições Colibri.
- GUISADO, Alfredo (1954) “Um Drama Policial de Fernando Pessoa”, in *Investigação*, 11-12, Março-Abril, 181-183.
- KRACAUER, Siegfried (2001) *Le Roman Policier – Un Traité Philosophique*, traduzido por Geneviève et Rainier Rochlitz, Paris, Éditions Payot & Rivages.
- MAIA, Tomás (2020) “Mística Material”, in Tomás Maia (org.), *Persistência da Obra II*, Lisboa, Documenta, 223-266.
- PESSOA, Fernando (1999) *Correspondência (1923-1925)*, edição de Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2008) *Quaresma, Decifrador – As Novelas Policiárias*, edição de Ana Maria Freitas, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2012) *Histórias de um Raciocinador e o Ensaio “História Policial”*, edição e tradução de Ana Maria Freitas, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2022) *Diários e Escritos Autobiográficos*, edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.
- PESSOA, Fernando e Aleister CROWLEY (2010) *Encontro Magik*, seguido de *A Boca do Inferno*, compilação e considerações de Miguel Roza, Lisboa, Assírio & Alvim.
- SAMPAIO, Maria de Lurdes (2010) “O Género Policial como Género Ambivalente: Casos de Restauração da ordem à revelia da legalidade”, in Helena Buescu, Cláudia Trabuco e Sónia Ribeiro, *Direito e Literatura – Mundos em Diálogo*, Coimbra, Almedina, 89-101.
- SAVATER, Eduardo (2006) *A Infância Recuperada*, tradução de Miguel Serras Pereira, Porto, Ambar.
- SOUSA, Eudoro de (2000) “Mistério e Enigma”, in *A Origem da Poesia e da Mitologia e Outros Ensaios Dispersos*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 235-237.
- SLOTERDIJK, Peter (2021) *Depois de Deus*, tradução de Ana Falcão Bastos, Lisboa, Relógio D’Água.

Manuela Parreira da Silva foi professora nos últimos trinta anos no Departamento de Estudos Portugueses da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (Universidade Nova de Lisboa), leccionando as cadeiras de Estudos Pessoaanos, Literatura e Cultura Portuguesas do Século XX. Dedicou-se há longo tempo à investigação do espólio de Fernando Pessoa e ao estudo dos autores modernistas.



“Somos contos contando contos”: Metanarrativa e autorreferencialidade em Fernando Pessoa

Madalena Lobo Antunes

Universidade Nova de Lisboa

Resumo

Por vezes há versos de poemas que podem iluminar toda a estrutura de um projeto literário e no caso da escrita de Fernando Pessoa isto é particularmente visível. Neste texto, parto de um verso de Ricardo Reis para propor uma forma de ler as construções pessoanas a partir de uma ideia de narrativa presente na possibilidade de sermos realmente “contos contando contos”. Este artigo olha para as figuras heteronímicas como vozes de si mesmas e de cada uma contando as suas histórias interligadas em produções textuais frequentemente metanarrativas. A minha proposta é que Fernando Pessoa aproveita a nossa tendência humana para contar histórias para propor personagens que se contam nos seus textos, aproximando-as assim também da nossa experiência humana comum.

Palavras-chave: Fernando Pessoa, metanarrativa, autorreferencialidade, heterónimos.

Abstract

Sometimes there are verses in poems that can shed light on an entire literary project. This is particularly the case with Fernando Pessoa. In this article, I use a single verse by Ricardo Reis as a path to reading Pessoa’s undertakings from the narrative proposal that we are really “tales telling tales” (or “contos contando contos”). This text considers the heteronymic figures as voices of themselves as well as of each other, telling tales intertwined in textual productions that are often metanarrative and self-reflexive. My proposal is that Fernando Pessoa uses our human tendency for storytelling to propose characters that tell their stories in texts, bringing them closer as well to our common human experience.

Keywords: Fernando Pessoa, metanarrative, self-referentiality, heteronyms.



O título deste artigo comporta dois palavrões: “metanarrativa” e “autorreferencialidade”, que não nos devem assustar. Falamos apenas de textos que falam de si mesmos e de poetas ou narradores que fazem o mesmo. Pensar nestas duas perspetivas teóricas complementares ajuda-nos a compreender a obra pessoana. Na verdade, são dois recursos para ler Pessoa, mas também podem ser considerados uma estética e um estilo de escrita particulares. O problema maior, quando consideramos a obra pessoana com estes recursos, é correr o risco de cair num vórtice de ideias dentro de ideias. Como saber então destringir e isolar palavras repetidas com sentidos diferentes? Mergulhar nesta análise implica partir de um pressuposto interpretável: que para Fernando Pessoa é tão importante a narrativa ou o “conto” de cada personagem quanto a sua construção psicológica, as emoções, como reage ao mundo que a rodeia. Ao olharmos para o modo como os textos “falam” de si mesmos metanarrativamente, enquanto consideramos como as personagens falam de si mesmas e dos outros autorreferencialmente, conseguimos compreender melhor a estrutura rizomática do projeto pessoano.¹

Nada fica de nada. Nada somos.
Um pouco ao sol e ao ar nos atrasamos
Da irrespirável treva que nos pese
Da húmida terra imposta,
Cadáveres adiados que procriam.
Leis feitas, estátuas vistas, odes findas —
Tudo tem cova sua. Se nós, carnes
A que um íntimo sol dá sangue, temos
Poente, porque não elas?
Somos contos contando contos, nada.
(Pessoa, 2000: 128-129)

No poema, cujo verso final dá o título a este artigo, Ricardo Reis é o escolhido para formular uma síntese. Não fosse este poema sobre a finitude da vida, escrito por um autor que criou personagens-autores, e o último verso não teria o mesmo significado. Não tivesse Pessoa

¹ A ideia de estrutura em “rizoma” segue a sugestão de Deleuze e Guattari e sugere que o processo de construção pessoano acontece em vários planos em simultâneo, criando e destruindo hierarquias (Deleuze e Guattari, 2004: 21-49; cf. Gil, 1987).



concebido diálogos, para além de poemas, para as suas personagens-autores e esta ideia de contar contos não seria tão facilmente identificável como uma súplica do seu projeto literário. Deixando de parte a autoria específica de Ricardo Reis, e toda a sua história própria, como a tendência para escrever poemas sobre a morte, o verso final parece ter características semelhantes a outras composições metafóricas pessoanas de síntese, como, por exemplo, a de Caeiro "a natureza é partes sem um todo" (Pessoa, 2004: 84). No verso final do poema de Reis, "Somos contos contando contos, nada.", o "nada" serve para anular o que foi dito antes: "Somos contos contando contos [e, por isso,] nada." Mas este é, como muitos poemas de Pessoa, uma construção em que o "nada" pode convocar sentidos recontextualizáveis para si mesmo. Logo no primeiro verso, Ricardo Reis não nos deixa ir ao engano: é sobre o "nada que somos" de que o poema tratará. Nuno Amado (2019: 360-362) encontra no primeiro uso da palavra "contos" a substância de uma construção coletiva, por via da heteronímia do indivíduo como conto, e por extensão dos heterónimos como contos construídos uns pelos outros, ideia com a qual concordo. A minha leitura seguirá, no entanto, por outro caminho, ainda que complementar.

As ciências sociais reconhecem que a nossa experiência humana coletiva se prende com esta prática humana de "contar contos", de transmitir a nossa experiência numa cadeia cronológica.² A experiência de cada indivíduo é necessariamente o resultado da percepção e da experiência individual, como também do que recebemos da experiência dos outros: dos "contos" que ouvimos, compostos pela história e pelas histórias das experiências dos outros. Quando pensamos na literatura oral, sabemos que os contos que fazem parte de uma narrativa coletiva, que serão repetidos e transmitidos entre gerações, povos e culturas, são contos socialmente validados pelo coletivo. É como se, ao "contar contos", estivéssemos a garantir a nossa diferença e o nosso valor enquanto seres humanos, distinguindo-nos das outras criaturas que habitam o planeta.

A nossa humanidade (e, de certa forma, de acordo com a teoria de Pessoa em *Heróstrato*, a imortalidade literária, para quem a queira) reside na nossa tendência humana para contar

² Edward Brunner chega a reconhecer no trabalho antropológico esse gesto de "contar os contos dos outros": "Our anthropological productions are our stories about their stories; we are interpreting the people as they are interpreting themselves." (Brunner, 1986: 10). "As nossas produções antropológicas são as nossas histórias sobre as histórias deles; interpretamos as pessoas enquanto elas se interpretam a si mesmas" (Brunner, 1986: 10 – Tradução minha).



histórias. Pessoa acrescenta ainda que para se atingir o estatuto de génio literário não bastam “os contos”; importa também a qualidade das figuras:

Many men with no great claim even to mere great wit could have made most of Shakespeare’s jokes, as jokes. It is in the creation of the figure who makes those jokes, that genius underlies wit; not what Falstaff says but what Falstaff is is great. The genius made the figure; the wit made it speak (Pessoa, 2000: 134).³

Há, portanto, um interesse predominante na qualidade das figuras que contam o conto, para além daquilo que dizem. Pessoa mostra-nos que não só adiamos a nossa morte pelas histórias que contamos, e que os outros contam de nós, como também existimos nesse espelho que somos para os outros — e o heterónimo é isto no seu expoente máximo porque efetivamente só existe nos contos, sejam os que conta de si, seja o que os outros contam dele, incluindo os contos contados pelo autor Fernando Pessoa. Em Caeiro (outro heterónimo que usa repetidamente o vocábulo “nada”) reconhecemos que, quando a poesia é autorreferencial, essa autorreferencialidade se concentra, muitas vezes, na correção da ideia que os outros têm de si. Se não fossem os outros a dizer o que a sua poesia não é, ele não precisaria de os corrigir e, no fundo, de criar uma teoria para ela.

Na escrita, Pessoa escreve-se enquanto voz do poema, como narrativa sempre preparada para se pôr a si mesmo em causa, dentro de poemas ou textos em prosa concebidos por alguém que também está em constante construção e reconstrução. Isto acontece tanto no *Livro do Desassossego* como em alguns poemas de Álvaro de Campos, mas também em Alberto Caeiro, em alguns poemas do ortónimo e neste de Ricardo Reis. Para já, recordemos o comentário sobre a morte no poema *Tabacaria*.

Álvaro de Campos descreve a vida do homem da tabacaria num poema que assume a sua escrita metanarrativamente: “E vou escrever esta história para provar que sou sublime” (Pessoa, 2002: 134); e aqui é mesmo metanarrativamente, com ênfase na narrativa, pois o poema é referido como “história”. De que “história” falará então Campos? Talvez da história

³ “Muitos homens sem grandes pretensões sequer a que os considerem muito espirituosos poderiam ter produzido a maioria dos gracejos de Shakespeare, como gracejos. É na criação das figuras que emitem esses gracejos que o génio subjaz à argúcia; não é o que Falstaff diz que é grandioso, mas sim o que Falstaff é. O génio criou a figura; o espírito pô-la a falar.” (Tradução de Manuela Rocha) (Pessoa, 2000: 56).

(ou do conto) que cria para o homem da tabacaria, aproveitando-a para falar da morte, relatando o que imagina que será a história do final de vida de cada um:

Ele morrerá e eu morrerei.

Ele deixará a tabuleta, e eu deixarei versos.

A certa altura morrerá a tabuleta também, e os versos também.

Depois de certa altura morrerá a rua onde esteve a tabuleta,

E a língua em que foram escritos os versos.

Morrerá depois o planeta girante em que tudo isto se deu. (Pessoa, 2002: 325)

O “conto” que Campos narra sobre o homem da tabacaria é a história desse homem *enquanto* homem da tabacaria e a sua posição simbólica tem necessariamente de ser marcada pela tabuleta. No caso de Campos, no entanto, é a escrita dos versos que adiará a sua morte. O poeta aponta, contudo, que uma língua durará sempre mais do que uma tabuleta e a morte da língua é a primeira etapa a seguir à qual virá a morte do planeta – portanto a extinção da espécie. No conto que conta acerca da escrita do seu poema, há ainda o Esteves, que *não tem metafísica*, ou, neste caso, experiência própria da vida para além do que conta dela. A existência do Esteves é garantida pelo aceno do poeta (“Adeus ó Esteves!”). Todas as personagens de *Tabacaria* só existem porque estão presentes no poema.

Nestes “contos contando contos” (e seguindo a pista de Nuno Amado (2019)) está uma explicação para o conto que é a conceção de Caeiro pelos outros heterónimos. De facto, por exemplo, nas *Notas para a Recordação do Meu Mestre Caeiro*, a história de Caeiro é narrada por Álvaro de Campos. Sabemos que Caeiro existe, para além de na sua poesia, na história do seu estatuto no plano da heteronímia enquanto mestre. No entanto, Caeiro também encontra espaço para a sua construção autorreferencial, enquanto poeta contando a história da sua poesia:

Uma vez chamaram-me poeta materialista,

E eu admirei-me, porque não julgava

Que se me pudesse chamar qualquer coisa.

Eu nem sequer sou poeta: vejo.

Se o que escrevo tem valor, não sou eu que o tenho:
O valor está ali, nos meus versos.
Tudo isso é absolutamente independente da minha vontade.
(Pessoa, 2004: 105)

A atitude de Caeiro é negar o conto que os outros contam de si. Naturalmente, o poeta que afirma que existem na natureza elementos inomináveis é aquele que rejeita que o liguem às coisas, à materialidade, rejeita que lhe imponham um gesto que registre: que as coisas sejam nomeadas. O poema é uma correção da narrativa imposta, sem a aparente oferta de outra em troca. Sabemos que foi Pessoa que considerou Caeiro “um grande poeta materialista” (BNP/E3 14B-16a) e seria sempre Pessoa a formular essa ideia de Caeiro (mesmo que viesse de outro heterónimo).⁴

No poema, Caeiro explica que lhe chamaram poeta materialista e exerce a sua vontade afirmando que nem sequer é poeta. É como se a escrita apenas existisse, porque aquilo que faz não é a prática da poesia, é ver. O que deve ser valorizado são os versos (ou os contos que conta de si). Mas a defesa de si e da sua escrita é feita num poema que se lê como autorreferencial. É Caeiro o autor da história da sua escrita, e é também interveniente na construção coletiva das histórias da sua história.⁵ Isto é particularmente relevante porque sabemos que o mestre é o que mais vive (dentro da ficção) nas palavras dos outros, aquele sobre o qual os outros mais conjeturam, o que morre jovem e que perdura nas histórias que os outros contam. E tanto Campos como Reis contam a história de Caeiro à sua maneira. Assim se constrói Caeiro, mestre-dos-outros, na imagem que os outros transportam e escrevem de si; e assim se constroem os outros no contraste com o Caeiro que interpretam e pelo qual se deixam transformar.⁶ Para além disto, os contos que os outros contam de Caeiro estão tão conectados com os contos que conta de si que não conseguimos saber qual a versão principal.

⁴ Convém lembrar que Fernando Pessoa chega também a perguntar a Caeiro numa entrevista “– O sr. Caeiro é materialista? – Não, não sou nem materialista nem deísta nem cousa nenhuma.” (Pessoa, 2004: 199). Este é, portanto, um tema recorrente que exige resposta de Caeiro.

⁵ É importante notar também que, em resposta à sugestão da poesia como materialista por Álvaro de Campos, Caeiro responde “Mas isso o que é é muito estúpido. Isso é uma coisa de padres sem religião e portanto sem desculpa nenhuma. [...] Essa gente materialista é cega.” (Pessoa, 1997: 43).

⁶ Nas *Notas Para a Recordação do Meu Mestre Caeiro* temos o Alberto Caeiro de Álvaro de Campos, até no que Campos descreve sobre o encontro entre Pessoa e Caeiro (Pessoa, 1997). Nos Prefácios de R. Reis sobre Caeiro, temos a exaltação de Caeiro como grande pagão (Pessoa, 2004: 15), entre outros exemplos.

Estas estruturas narrativas interligadas parecem ficar soterradas pela força da heteronímia enquanto ideia e a necessidade que temos de pensar os heterónimos enquanto autores de poesia. A minha proposta é darmos um passo atrás e reconsiderarmos os poemas apenas como textos e tentarmos perceber o que dizem uns dos outros.⁷ O *Livro do Desassossego* ajuda-nos a fazer este movimento, porque os seus textos tendem a ter um estatuto menos fixo e por isso mais recontextualizável. Parece mais fácil encaixar a ideia de que “somos contos contando contos, nada” em vários textos do *Livro do Desassossego*:

Tornei-me uma figura de livro, uma vida lida. O que sinto é (sem que eu o queira) sentido para se escrever que se sentiu. O que penso está logo em palavras, misturado com imagens que o desfazem, aberto em ritmos que são outra coisa qualquer. De tanto recompor-me, destruí-me. De tanto pensar-me, sou já meus pensamentos mas não eu. [...] A ficção acompanha-me, como a minha sombra. E o que quero é dormir (Pessoa, 2009: 207).

A autodescrição já está em termos literários e acompanha a ideia de que na prática da narrativa o sujeito se dissolve, porque é na conceção literária de si mesmo que se perde. Perde-se na ficção. Soares é ainda mais anulado porque se descreve como existindo para ser lido, no conto que alguém contou de si. A sua existência é metaforizada em “figura de livro”, “vida lida”, os seus pensamentos surgem logo em palavras, não há momento de transposição do sentir para o nomear, da sensação para a linguagem – como se a sua existência fosse sempre narrativa e autorreferencial e, por isso, metanarrativa.⁸

Sou os arredores de uma vila que não há, o comentário prolixo a um livro que não se escreveu. Não sou ninguém, ninguém. Não sei sentir, não sei pensar, não sei querer. Sou uma figura de romance por escrever, passando aérea, e desfeita sem ter sido, entre os sonhos de quem me não soube completar (Pessoa, 2009: 265).

⁷ Ideia aparentemente semelhante apresenta Eduardo Lourenço quando considera a estrutura da poesia de Caeiro como “poemas-Caeiro” (Lourenço, 2003: 40) ou “poesia-Caeiro” (Lourenço, 2003: 44); e Alberto Caeiro “poeta-Caeiro” (Lourenço, 2003: 45), mas o argumento de Eduardo Lourenço encontra-se mais próximo da narrativa do mito da criação de Caeiro (ligado ao “Dia Triunfal”), enquanto a minha leitura se coloca mais distante, contextualizando as palavras de Pessoa de acordo com a sua circunstância textual como ela é hoje entendida, por exemplo, por Pedro Sepúlveda (2013), e circunscrevendo-a a um processo narrativo que suplanta o processo poético e é anterior a este.

⁸ Já falei sobre esta perspetiva a partir da análise que Pessoa faz de Shakespeare em “De Tanto Pensar-me: A Consciência no *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa” (cf. Antunes, 2018).

Neste excerto, vemos uma construção semelhante ao último verso do poema de Reis: "Somos contos contando contos, nada." A personagem está ainda mais diluída do que no excerto anterior. Não chega a ser uma figura de livro, mas sim "o comentário prolixo a um livro que não se escreveu": nem consegue ter valor suficiente para se tornar num conto que mereça ser contado. Faz parte da história de Bernardo Soares ser uma figura de romance por escrever, validando-se, ainda, sempre que possível, na sua escrita.

Retomando a leitura que fiz no início, que defende que uma parte importante do projeto pessoano é criar personagens psicologicamente complexas, e a ideia de que os seres humanos, enquanto seres sociais, partilham as suas experiências contando histórias, acrescento-lhe que a narrativa sobre os heterónimos é também sobre como cada heterónimo reage "psicologicamente" às histórias que lhes contam e à dificuldade de construir as histórias que querem contar. Como escreve Campos sobre a memória de Caeiro:

Ninguém é inconsolável ao pé da memória de Caeiro, ou dos seus versos; e a própria ideia do nada — a mais pavorosa de todas se se pensa com a sensibilidade — tem, na obra e na recordação do meu mestre querido, qualquer coisa de luminoso e de alto, como o sol sobre as neves dos píncaros inatingíveis (Pessoa, 1997: 46-47).

Caeiro consegue até reescrever a ideia de nada. Iluminar o nada. Mas apenas assim é porque Campos no-lo garante. Caeiro tem um efeito "psicológico" nos outros heterónimos e isso é-nos revelado na sua poesia e nos contos que contam dele. O tema que ressoa nesta nomeação constante de um "nada" é a finitude da vida.⁹ Assim é no poema de "Reis" e em muitos outros exemplos da escrita pessoana. A primeira resposta ao nada é a escrita. A lição que os outros heterónimos aprendem com Caeiro é apenas secundariamente sobre a escrita da poesia. O encontro serve sobretudo para aprendizagens de outro tipo: aprendizagens do tipo emocional, ou de controlo das emoções, que depois ressoarão na escrita. Lembro que, segundo Campos, Pessoa é transformado pelo encontro com Caeiro, de um novelo embrulhado para o lado de dentro para alguém que escreve um poema como *Chuva Oblíqua* (Pessoa, 1997: 74-76). A escrita

⁹ Nuno Amado (2019: 358-359) vê no poema de R. Reis que Reis desaprendeu o "nada" de Caeiro: "É por isso que, seguindo a pista deixada por Campos, se pode dizer que Reis deixou apodrecer o conceito de 'nada' que herdou de Caeiro. Com efeito, 'nada somos' porque, ao anteciparmos os cadáveres que seremos, entrevemos os cadáveres que fomos; 'nada somos' porque, pensando no nada que seremos, pensamos também no nada que é agora aquele que éramos antes; 'nada somos' porque, sendo uma coisa entre dois nadas, não somos mais do que um nada em potência ou um simples apodrecimento de outro nada".

é, no entanto, o resultado secundário do efeito que o encontro com Caeiro tem em Fernando Pessoa, que é, principalmente, emocional. Cria-se assim uma espécie de “mito de criação” do ortónimo que se desembrulhará poeticamente, no qual Pessoa assume um lugar não só de autor, como também de personagem. O encontro ficcional entre Caeiro e o ortónimo criará o mito do poeta autor de *Chuva Oblíqua*.

Os documentos de Pessoa mostram-nos a complexidade do enredo em que personagens se tornam narrativas de sensações e de condições ontológicas, personagens que se transformam em contos contados por outros, mediados pelas sensações. Esta condição criadora de personagens “psicologicamente complexas”, em constante construção e aperfeiçoamento, ainda para mais enredadas umas nas outras numa narrativa nada ortodoxa e construída em obra (livros de cada um, como apontou Pedro Sepúlveda (2013)), dificultaria sempre a construção de uma ideia de “unidade” na obra, pelo menos de uma ideia de unidade que validasse exclusivamente a formulação “drama em gente” e nos resolvesse o assunto.

Pensem, em suma, no universo pessoano como um todo, e não nos parecerá descabido vê-lo enquanto universo narrativo,¹⁰ com várias vozes, algumas delas poéticas, narrando-se a si mesmas, e umas às outras, numa ficção em constante atualização e recontextualização. O projeto de continuar a montar ou a tentar reconstruir uma estrutura para a heteronímia *post mortem*, se ela nunca existiu realmente, será sempre um projeto interpretativo falhado, ainda para mais se reconhecermos que a obra é composta por “contos contando contos” inacabados, desorganizados e, por isso, nada, como no poema de Reis, ou “cadáveres de livros, textos, poemas, adiados que procriam”. Porém, como escreveu Pessoa no poema de *Mensagem* sobre Ulisses, confirmável em *Heróstrato*, para si o mito (também é) o nada que é tudo (construído na posteridade, depois da morte) e este processo de composição de uma narrativa complexa, de contos que contam contos, é um caminho que parece ter servido a Pessoa para chegar ao mito de si e à memória da sua escrita até aos dias de hoje.

¹⁰ Adolfo Casais Monteiro chega a descrever Fernando Pessoa como um “romancista em poetas” no número 49 da revista *Presença* e posteriormente noutros textos, mas essa categoria assume contornos excludentes e, em Casais Monteiro, está ainda muito ligada à ideia de Pessoa como poeta do “drama em gente” (Monteiro, 1927: 5-6).



Referências

- AMADO, Nuno (2019) *Os Anos da Vida de Ricardo Reis (1887-1936)*, Lisboa, Imprensa Nacional.
- ANTUNES, Madalena Lobo (2018) «De Tanto Pensar-me»: *A Consciência no Livro do Desassossego de Fernando Pessoa – Tese de Doutoramento*, Lisboa.
- BRUNNER, Edward (1986) “Experience and Its Expressions.”, in *The Anthropology of Experience*, de Edward Brunner, Victor W. Turner et al., Chicago, University of Illinois.
- DELEUZE, Gilles e Félix GUATTARI (2004) *Mil Planantos: Capitalismo e Esquizofrenia 2*, tradução de Rafael Godinho, Lisboa, Assírio & Alvim.
- GIL, José (1987) *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*, tradução de Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria, Lisboa, Relógio de Água.
- LOURENÇO, Eduardo (2003) *Pessoa Revisitado*, 2.^a ed., Lisboa, Gradiva.
- MONTEIRO, Adolfo Casais (1927) “Sobre a Carta que Antecede.”, in *Presença: Folha de Arte e Crítica*, 49, 5-6.
- PESSOA, Fernando (1997) *Notas Para a Recordação do Meu Mestre Caetano*, edição de Teresa Rita Lopes, Lisboa, Editorial Estampa.
- (2000a) *Heróstrato e a Busca da Imortalidade*, edição de Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2000b) *Poesia. Ricardo Reis*, edição de Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2002) *Poesia. Álvaro de Campos*, edição de Teresa Rita Lopes, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2004) *Poesia. Alberto Caetano*, edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2009) *Livro do Desassossego: Composto por Bernardo, Ajudante de Guarda-Livros na Cidade de Lisboa*, edição de Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.
- SEPÚLVEDA, Pedro (2013) *Os Livros de Fernando Pessoa*, Lisboa, Ática.

Madalena Lobo Antunes é doutorada pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, com uma tese intitulada «*De Tanto Pensar-me*»: *A Consciência no Livro do Desassossego de Fernando Pessoa*. Recebeu uma bolsa de doutoramento da FCT (2011-2015) e faz parte da equipa do projeto *Estranhar Pessoa*. Tem apresentado diversas comunicações em colóquios nacionais e internacionais considerando a obra de Fernando Pessoa sob a perspetiva da influência literária, nomeadamente da literatura de língua inglesa, e tem também publicado artigos sobre modernismos comparados.



O homem de preto

Nuno Amado
Universidade de Lisboa

Resumo

O momento decisivo da vida do narrador do conto inacabado *O Peregrino*, escrito em 1917, é um encontro com um estranho homem de preto. Essa breve interacção reactiva instantaneamente uma melancolia antiga e precipita a decisão de partir de casa dos pais em peregrinação. À luz de algumas das considerações feitas por Freud em *Das Unheimliche* (1919), assim é porque tal interacção se lhe apresenta como a revisitação de uma qualquer unidade psíquica primordial, há muito desaparecida. Neste artigo, não só defendo que a história deste peregrino é uma alegoria da crise psíquica sentida por Pessoa a partir de meados de 1914, precisamente após a criação heteronímica, como sugiro que o aparecimento de Alberto Caeiro (e sucessiva companhia) é sistematicamente interpretado por Pessoa como uma revisitação dessa ordem.

Palavras-Chave: Homem de Preto, Freud, Armando Côrtes-Rodrigues, O Homem de Porlock, Heteronímia

Abstract

The decisive moment in the life of the narrator of the unfinished short story *O Peregrino*, written in 1917, happens when he meets a strange man in black. This brief interaction instantly reactivates an old melancholy and inspires the decision of departing from his parent's home and to go on a pilgrimage. Regarding what Freud says in *The Uncanny* (1919), this is so because such an interaction is experienced as the revisitation of his long-gone psychic unity. In this article, I not only argue that this pilgrim's story is an allegorical account of Pessoa's own private crisis, which originates immediately after he creates his heteronyms in the summer of 1914, but I also suggest that Caeiro's appearance (and his companions' appearance) is repeatedly interpreted by Pessoa as a revisitation of that sort.

Keywords: Man in Black, Freud, Armando Côrtes-Rodrigues, Man of Porlock, Heteronyms.



Escrito por volta de 1917,¹ *O Peregrino* é um conto inacabado “de temática filosófico-metafísica, ou mística” (Freitas, 2012: 13-14), no entender de Ana Maria Freitas, em cuja narrativa notamos sem dificuldade os mesmos interesses ocultistas e rosacrucianos que Pessoa revela noutros lugares mais conhecidos da sua obra. Essa tendência não deve, no entanto, fazer esquecer um aspecto do conto que, por sua vez, o aproxima de outros textos igualmente incluídos por Ana Maria Freitas em *O Mendigo e Outros Contos*. Refiro-me em concreto ao encontro, nalguns casos providencial, entre um homem vulgar, que normalmente coincide com o narrador da história, e um sábio. É o caso dos contos *O Mendigo*, *Num Bar de Londres*, *O Eremita da Serra Negra* ou *A Perversão do Longe*. Com excepção deste último, Ana Maria Freitas arruma estes contos na categoria dos contos intelectuais, que define como “histórias baseadas em conceitos filosóficos, desenvolvidos em diálogos de mestre para discípulo, (...) contos estáticos, onde todo o movimento é mental e consiste no fluxo de ideias entre dois seres, um que ensina e um que aprende” (*ibid.*: 11). *O Peregrino* não é tecnicamente um conto intelectual, na medida em que não se reduz à interacção entre duas mentes, mas o homem de preto que se constitui como catalisador da acção é, sem dúvida, da família do mendigo, do bêbado, do eremita e do homem alto, magro e barbudo com quem o protagonista desses quatro contos respectivamente se cruza. É então como “um dos mestres destas ficções” (*ibid.*: 13) que julgo proveitoso olhar para esta figura.

Embora o conto tenha ficado inacabado, como a maioria da prosa pessoana, conserva-se no espólio um plano meticoloso, aliás dactilografado (BNP/E3 27²²E⁶-1^r a 4^r), do que a totalidade do conto seria, se tivesse sido concluído. Leia-se o começo desse plano:

Em casa dos pais.

Visitado pelo Homem de Preto, que lhe pergunta por um nome de que ele depois nunca se pode lembrar, e, sem que ele saiba porquê, lhe sugere a ideia inquieta de ir à procura dele pelo mundo fora.

Embora os pais chorem e lhe peçam que não parta, ele decide-se e caminha, saindo da sua casa, na cidade à beira do mar, e internando-se pouco a pouco no país (Pessoa, 2012: 87).

¹ O conto encontra-se manuscrito maioritariamente num caderno (BNP/E3 144U) onde também se encontra uma versão manuscrita do *Ultimatum* de Álvaro de Campos, publicado em Novembro de 1917 no número único da revista *Portugal Futurista*.

De acordo com este plano, seria então a visita de um homem de preto que levaria o protagonista da história a abandonar a casa dos pais, onde sempre vivera, numa cidadezinha costeira, e a partir daí adentro em peregrinação. Ainda que seja essencialmente esta interação inicial com este misterioso homem de preto que me pareça pertinente discutir, esse seria apenas, fiando-nos neste plano, o episódio deflagrador da aventura. Seguir-se-ia, pois, uma peregrinação, do litoral para o interior cada vez mais recôndito do país, com paragens periódicas em diferentes cidades e lugarejos. Em cada uma dessas paragens o peregrino encontraria uma razão para lá ficar (nada mais, nada menos, do que uma donzela) e de cada um desses lugares haveria de partir, por não ser exactamente aquilo de que andaria à procura. Mais ainda, a cada donzela corresponderia uma virtude cardeal (Prazer, Glória, Poder, Pureza, Sabedoria, etc.), de que o peregrino, cumprindo o seu percurso iniciático, se iria então despojando, até, por fim, depois de muito andar, chegar a uma sala muito iluminada onde estaria sentado a uma mesa o homem de preto.

Haveria talvez bastante a dizer sobre este percurso, sobretudo a respeito do facto de mulher alguma parecer capaz de suprir a atracção exercida por esse misterioso homem de preto. Olhemos, no entanto, para o conto propriamente dito, e em concreto para o momento em que se dá o primeiro encontro com essa figura (BNP/E3 144u-4^r a 6^o):

Como a todos os que pensam, eu não deixava, é certo, de meditar no mistério da existência. Mas quando isso me perturbava era nos serões, no silêncio à roda do candeeiro, quando já as velhas dormitavam, esquecido o trabalho com que se entretinham, e a grande sombra de toda a vida se alastrava subtilmente na alma. Nessas ocasiões não era sem uma alegria minha que os velhos despertavam para a ceia, e as criadas vinham pôr a mesa e o som das vozes, renascendo outra vez, quebrava o encantamento, meio torpor meio angústia, que envenenava a alma nesse momento.

Tudo isso, porém, ainda que não fosse só prazer, trazia um elemento necessário de nobre inquietação para de certo modo sacudir o pó da monotonia que, sem isso, cobriria pouco a pouco a minha vida. E nem isso era sempre, nem sempre era muito. A “sesta” do meu viver estava, tanto pelo que respeite a duração, como pelo que respeite a usualidade, nas tardes sem número que eu passava, sozinho, vendo do muro do pinhal, passar a vida para a cidade, a voltar dela, enquanto ao longe, por cima do muro da quinta fronteira, o verde cultivado dos campos aprazia indistintamente.



Uma tarde estava eu, como de costume, observando o decorrer dos carros e dos peões. Era o fim de um dia de verão, com grandes nuvens ligeiras amontoadas no horizonte, e um vento brando, um vento fresco, agitando, por detrás de mim, num sussurro sonolento, os pinheiros. Um aroma sonolento, vegetal e tenro, envolvia-me, participando da doçura que, àquela hora, se espalhava por sobre a vida. Como havia minutos que nenhum carro passara, eu havia-me distraído mesmo da minha distraída ocupação. Fitava a estrada sem a ver, pensando em qualquer outra coisa, que não então, se ma perguntassem, poderia dizer o que era. De repente, como num sobressalto, notei que um homem vestido todo de preto havia surgido, sem ruído de passos, da curva da estrada do lado da cidade. Não sei porquê, mal pousaram nele, os meus olhos demoraram-se investigando-o. Mas não sei dizer mais senão que era um homem todo vestido de preto, o seu rosto grave e triste, os olhos calmos e estranhos, que com passo lento e leve vinha seguindo pela estrada.

Quando chegou diante de onde eu estava, ergueu para mim os olhos, e perguntou-me não sei o quê – porque eu tanto o estava vendo que o não ouvi – a que logo respondi uma coisa de que igualmente não me sei lembrar. Recordo-me apenas de que a minha resposta foi negativa, mas não sei o que neguei. Ele agradeceu-me e passou. Quando me agradeceu fitou-me sem me sorrir (disso me lembro bem) como se, em vez de me estar agradecendo, o que é uso fazer-se com um sorriso sem sentido, me estivesse dizendo uma coisa qualquer, que por qualquer razão muito me importasse e que isso só pudesse ser dito com aquela gravidade solene.

Quando ele seguiu e ia a virar a outra curva da estrada, eu, que não tirara dele os olhos, senti de repente que por uma razão misteriosa me estava lembrando dos serões longos em que, à luz do candeeiro, quando as velhas dormitavam sobre o trabalho interrompido, eu costumava sentir o mistério das coisas vir ter comigo da sombra, subir lentamente como uma maré surda nas costas do outro lado do mar (Pessoa, 2012: 68-70).

A interacção entre o homem de preto e o protagonista da história, que antes de tudo isto se passar já costumava ocupar as noites angustiadas com o mistério da existência, resume-se rapidamente. Certa tarde, apareceu imprevisivelmente um homem de preto que de imediato lhe despertou o interesse. Ao chegar perto dele, esse homem fez-lhe uma pergunta, que com o passar do tempo esquecera, mas à qual logo deu resposta. Na verdade, o protagonista não o teria escutado propriamente, por estar demasiado ocupado a vê-lo (como se o uso excessivo da visão o privasse da audição). Certo é que o homem lhe agradeceu a resposta sem sorrir, o que talvez indicasse qualquer coisa importante que solenemente lhe estivesse a comunicar. E,



ao vê-lo a afastar-se, de pronto sentiu o apelo do mistério das coisas que costumava sentir antigamente, à noite.

Esta brevíssima interacção, tão inesperada quanto cativante, teve consequências profundas na vida do protagonista: nunca mais sentiu “tranquilidade nem bem-estar”; a sua vida tornou-se “oca e pálida”; tudo passou a incomodá-lo, mesmo aquilo que antes lhe passava despercebido; diminuiu o amor que nutria pelos seus pais e o interesse pelos amigos; deixou de se importar com a sua vida. Em parte, a angústia que passou a dominá-lo era resultante de não saber nem a causa nem a natureza dela. “Não era propriamente dor”, como o explica a dada altura, “nem só inquietação, nem angústia sem mescla”. Na verdade, aquilo que sentia “não continha o ardor do desejo, mas era desejo; não parecia a doença da falta de qualquer coisa, mas era essa doença; não tinha relação com pessoas, nem com coisas, nem, se eu o considerasse bem, comigo mesmo” (*ibid.*: 71). A única coisa que parecia saber a respeito da sua condição era que essa angústia estava relacionada com o homem de preto, e muito possivelmente com as palavras que lhe dirigira, das quais na verdade não se lembrava.

Uma inquietação suscitada por um desconhecido que em simultâneo evoca uma sensação familiar (ao ver o homem de preto afastar-se, o protagonista sente regressar o antigo apelo do mistério das coisas) remete para o conceito de *unheimlich*, tal como analisado por Freud num famoso ensaio de 1919.² A conclusão de Freud, nesse ensaio, é a de que essa sensação simultaneamente insólita e familiar³ se produz ora quando os complexos infantis que fomos

² Ao longo da descrição do encontro com esse homem de preto, vão sendo utilizados alguns vocábulos lexicalmente vizinhos do “*unheimlich*” freudiano, o que de certo modo reforça a pertinência de ler o conto à luz do ensaio de Freud: “olhos calmos e estranhos” (Pessoa, 2012: 69); “passaram a incomodar-me” (*ibid.*: 70); “inquietação” (*ibid.*: 71); “estranha figura (*ibid.*); “isto era o mais estranho de tudo (*ibid.*: 72); “inquietação incessante” (*ibid.*: 73). É de notar, além disso, que a dificuldade que o protagonista revela em compreender a natureza e as causas da angústia que passou a sentir aponta para um aspecto fundamental da sensação de angústia (*angst*) tal como Freud a entende. Assim, essa sensação releva da angústia propriamente dita, independentemente do que quer que a tenha causado, ao contrário da sensação de medo, que requer sempre um objecto causador: “I think ‘*Angst*’ relates to the state and disregards the object, while ‘*Furcht*’ draws attention precisely to the object” (Freud, 1963: 395).

³ O conceito é difícil de traduzir para outras línguas porque, segundo Freud, significa simultaneamente uma coisa e o seu oposto: “*heimlich* is a word the meaning of which develops in the direction of ambivalence, until it finally coincides with its opposite, *unheimlich*. *Unheimlich* is in some way or other a sub-species of *heimlich*” (Freud, 1955: 225). “*Unheimlich*” seria assim aquilo que é simultaneamente familiar e “infamiliar”. O adjectivo “*uncanny*”, em inglês, não dá conta dessa subtilidade. O mesmo se passa em português. Adjectivos como “estranho” ou “inquietante” sublinham a sensação de estranheza ou de inquietação produzida por determinado objecto, mas deixam de fora a causa de tal sensação, que é o facto de o objecto, estranha ou inquietantemente, não parecer estranho ou inquietante. Adjectivos como “insólito” e “incómodo”, por outro lado, já parecem funcionar melhor, dado que contêm em si o adjectivo de sentido contrário. Assim, o que é insólito ou incómodo em certo objecto é o facto de tal objecto ser insolitamente sólito ou incomodamente cómodo. Ainda que, em português, seja possível transformar adjectivos em substantivos com facilidade, reportar-me a esta sensação insolitamente sólita



reprimindo de algum modo são reavivados, ora quando as crenças primitivas que superámos de algum modo se reafirmam (Freud, 1955: 249). A insólita familiaridade despertada pelo homem de preto dever-se-ia, portanto, de acordo com esta teoria freudiana, ou a qualquer coisa que o protagonista reprimira, e que agora se manifestava, ou a qualquer coisa na qual voltava agora a acreditar.

É a meu ver particularmente significativo para o caso pessoano que, entre os diferentes exemplos de situações insólitas apresentadas ao longo do ensaio, Freud se detenha a dada altura precisamente no fenómeno do duplo. Seguindo as ideias de Otto Rank, Freud sugere que o duplo, começando por sinalizar, numa primeira fase da evolução psíquica, a necessidade de autopreservação, depressa passa a sinalizar a destruição iminente: “From having been an assurance of immortality, it becomes the uncanny harbinger of death” (*ibid.*: 235). À medida que essa evolução psíquica prossegue, e que aquela instância censória, a que mais tarde Freud chamaria “ego-ideal” e mais tarde ainda “super-ego”,⁴ se vai desenvolvendo, a figura do duplo passa, no entanto, a poder sinalizar qualquer coisa mais complexa. A existência de uma instância deste tipo, capaz de se destacar do resto do Ego, de o tratar como um objecto alheio e de fomentar a autocrítica, permite pensar na figura do duplo não como uma projecção da pessoa que somos (mais propensa à autopreservação ou mais propensa à autodestruição),⁵ mas como uma projecção daquela pessoa que seríamos se nos despojássemos de tudo o que é criticável em nós e não tivéssemos as limitações que temos:

It is not only the latter material, offensive as it is to the criticism of the ego, which may be incorporated in the idea of the double. There are also all the unfulfilled but possible futures to which we still like to cling in phantasy, all the strivings of the ego which adverse external circumstances have crushed, and all our suppressed acts of volition which nourish in us the illusion of Free Will (*ibid.*: 236).

ou incomodamente cómoda referindo “o insólito” ou “o incómodo” não me satisfaz inteiramente. Optei por isso, ao longo do artigo, por me reportar a ela recorrendo a uma expressão perifrástica na qual a ambiguidade permanecesse ostensiva: “a insólita familiaridade”.

⁴ O conceito de “super-ego” aparece apenas enunciado no ensaio de 1923 “Das Ich und das Es” (“O Ego e o Id”).

⁵ Freud não o diz, mas essas duas propensões que a figura do duplo parece começar por sinalizar configuram-se aqui à semelhança das duas pulsões básicas (Eros e Thanatos) que guiam a nossa vida interior.



Na verdade, nenhuma destas hipóteses ajuda de facto a explicar a sensação de insólita familiaridade que o avistamento de um indivíduo igual a nós, ou com o qual nos parecemos muito, rapidamente produz. Segundo Freud, tal sensação pode apenas explicar-se se o duplo com o qual nos deparamos, e que constitui uma ameaça à nossa existência individual, de algum modo remontar a uma fase ainda mais precoce da nossa vida mental, durante a qual aliás tivesse uma presença benigna: “the quality of uncanniness can only come from the fact of the ‘double’ being a creation dating back to a very early mental stage, long since surmounted – a stage, incidentally, at which it wore a more friendly aspect” (*ibid.*: 236). A sensação de insólita familiaridade não é, deste modo, consequência do reconhecimento súbito da nossa existência enquanto indivíduo (do nosso Ego) nem da existência de um ideal contra o qual nos possamos medir (do nosso Super-Ego), mas da existência do que quer que fôssemos antes de nos tornarmos o indivíduo que agora somos (do nosso Id primitivo). É isso que explica, aliás, que a sensação, apesar de insólita, seja de algum modo familiar. O que essa figura exterior sinaliza, portanto, é o desdobramento irreversível que nos constitui, que é inquietante na medida em que nos remete para uma época em que o Ego, então em processo de formação, ainda não se demarcara do mundo exterior e das outras pessoas: “They [other forms of ego-disturbance] are a harking-back to particular phases in the evolution of the self-regarding feeling, a regression to a time when the ego had not yet marked itself off sharply from the external world and from other people” (*ibid.*: 236).

Aplicadas ao incidente deflagrador da acção do conto *O Peregrino*, estas observações de Freud autorizam a pensar na insólita familiaridade do homem de preto como procedente de uma intimação interior arcaica. Ao avistar aquela figura exterior, o que o protagonista experiencia, e o que sente como inquietante, é a revisitação da antiga unidade psíquica, há muito desaparecida.

O título deste artigo, devedor da figura central do conto em análise, e em função da qual o protagonista na verdade partirá em peregrinação, lembra vagamente o título de um artigo publicado por Pessoa a 15 de Fevereiro de 1934 no segundo número do semanário *Fradique*. Em “O Homem de Porlock”, Pessoa alude à génese do poema *Kubla Khan* (o poema apresenta um estado fragmentário porque Coleridge teria sido interrompido por um visitante da aldeia vizinha de Porlock no momento em que se encontrava a passar para o papel um poema que compusera enquanto dormia e, ao retomar a transcrição, não se lembrava já senão do final) para sugerir que o caso representa “o que com todos nós se passa, quando neste mundo



tentamos, por meio da sensibilidade com que se faz arte, comunicar, falsos pontífices, com o Outro Mundo de nós mesmos” (Pessoa, 2000: 491). A partir de um incidente individual, acontecido a um poeta num contexto particular, Pessoa elabora, portanto, uma teoria geral da arte. “A todos nós”, prossegue Pessoa, “ainda que ninguém nos visite, chega-nos, de dentro, o ‘Homem de Porlock’, o interruptor imprevisto”. Dada a leitura freudiana a que o conto *O Peregrino* se parece prestar, é sem dúvida muito revelador que esta visita provenha de um qualquer lugar interior. Veja-se como Pessoa continua a expor sua teoria:

Tudo quanto verdadeiramente pensamos ou sentimos, tudo quanto verdadeiramente somos, sofre (quando o vamos exprimir, ainda que só para nós mesmos) a interrupção fatal daquele visitante que também somos, daquela pessoa externa que cada um de nós tem em si, mais real na vida do que nós próprios – a soma viva do que aprendemos, do que julgamos que somos, e do que desejamos ser (*ibid.*: 491-492).

Para Pessoa, a expressão é por definição defeituosa. Sempre que tentamos exteriorizar o que quer que genuinamente pensemos, sintamos ou sejamos, distrai-nos desse intuito uma segunda pessoa, que não é senão a ideia que fazemos de nós próprios, a “soma viva” de tudo aquilo que aprendemos, julgamos ser e desejamos ser. A consequência de tal distração é uma discrepância inelutável: interrompidos por essa segunda pessoa que também somos, nunca nos damos a conhecer tal qual somos.⁶

Num certo sentido, é precisamente isso que sucede ao protagonista do conto *O Peregrino*: ao receber a visita desse homem de preto, deixa de ser a pessoa que propriamente era e passa a ser outra pessoa. Embora não seja capaz de falar da velocidade a que se processou tal transformação, o próprio não deixa aliás de notá-la: “não sei dizer se foi lenta ou se foi rápida esta transformação que me tornou outro” (Pessoa, 2012: 71). Entendido, então, como uma projecção da antiga unidade psíquica do protagonista, que é inquietante na medida em que se constitui como sinal exterior da perda irrecuperável de tal unidade, o que esse visitante “perenemente incógnito” e “perenemente anónimo” (Pessoa, 2000: 492) provoca é uma crise

⁶ O corolário natural desta teoria é a ideia de que somos sempre três pessoas distintas: a pessoa que genuinamente somos, a pessoa que nos interrompe e a pessoa que, fruto dessa interrupção, é dada a conhecer aos outros. Desenvolvo essa hipótese, aproximando essas três pessoas justamente dos três heterónimos maiores de Pessoa, no início da secção IV do capítulo 4 de *Os Anos da Vida de Ricardo Reis (1887-1936)* (Amado, 2019: 457-462).

identitária. É por se perceber cindido de quem fora até então que o protagonista decide partir; aquilo de que vai à procura, no fundo, é da identidade que perdeu.

Ora, uma angústia procedente do aparecimento de uma figura tão insólita quanto cativante, cuja estranheza depende de um conjunto de palavras enunciadas, é sem tirar nem pôr aquilo que parece atormentar Pessoa a partir do verão de 1914. Essa angústia é, num primeiro momento, comunicada a Mário de Sá-Carneiro, a 10 de Julho desse ano. Temos conhecimento dela porque, na carta de resposta, a 13 de Julho, Sá-Carneiro aborda o assunto: “Quer ver, eu encontro uma explicação fácil para o facto de justamente após o caso Álvaro de Campos você se sentir mais afastado do mundo” (Sá-Carneiro, 2001: 123). É difícil não associar desde logo este afastamento do mundo de que Pessoa se queixa ao aparecimento dos heterónimos. A carta de 20 de Julho, no entanto, desfaz todas as dúvidas: “Extremamente curioso o que me diz sobre o seu desdobramento em vários personagens – e o sentir-se mais eles, às vezes, do que você próprio. Efectivamente descreve bem talvez esse estado o: “Ter-me-ia volvido nação?”” (*ibid.*: 132). Embora, nestas duas cartas, Sá-Carneiro se mostre compreensivo e procure confortar o amigo, Pessoa suspende praticamente de imediato a correspondência para Paris.⁷ É verdade que a retoma no final de Agosto, mas não volta a falar daquilo que o angustiava. Esse privilégio é transferido, na mesma altura, para Armando Côrtes-Rodrigues. A correspondência entre os dois, nos meses seguintes, será aliás dominada por esse assunto, mas só a 19 de Janeiro de 1915 é que Pessoa fundamenta realmente o problema. Aquilo que de mais importante então confia ao amigo açoriano é que as amizades lisboetas, e sobretudo as façanhas artísticas em que o grupo tanto investia, e que *Orpheu* haveria de tornar públicas, sobejamente o enfadavam:

Em ninguém que me cerca eu encontro uma atitude para com a vida que *bata certo* com a minha íntima sensibilidade, com as minhas aspirações e ambições, com tudo quanto constitui o fundamental e o essencial do meu íntimo ser espiritual. Encontro, sim, quem esteja de acordo com actividades literárias que são apenas dos arredores da minha sinceridade. E isso não me basta. De modo que, à minha sensibilidade cada vez mais profunda, e à minha consciência cada vez maior da terrível e religiosa missão que todo o

⁷ Sá-Carneiro, que começara a queixar-se da falta de notícias a 10 de Agosto, diz o seguinte na carta de dia 20: “Agora uma coisa da maior importância – porque é que você se reduziu de súbito a um silêncio sepulcral? Desde o fim de Julho que não me escreve – e estamos a 20 de Agosto! Francamente não percebo!...” (Sá-Carneiro, 2001: 140).

homem de génio recebe de Deus com o seu génio, tudo quanto é futilidade literária, mera-arte, vai gradualmente soando cada vez mais a oco e a repugnante (Pessoa, 1999a: 140).

Pessoa parece estipular uma diferença entre a “religiosa missão” a que se deveria entregar e certas “futilidades literárias”, das quais se confessava agora desinteressado.⁸ Ter-lhe-ia então passado, como o diz, “a ambição grosseira de brilhar por brilhar, e essa outra, grosseiríssima, e de um plebeísmo artístico insuportável, de querer *épater*” (*ibid.*: 141). Entre aquilo que o aborrece encontra-se, como confessa, a estética interseccionista: “Não me agarro já à ideia do lançamento do Interseccionismo com ardor ou entusiasmo algum” (*ibid.*).⁹ A distinção entre os altos propósitos religiosos do seu génio e a “mera-arte” em que consiste afinal o

⁸ Essa distinção fora já a florada na carta de 4 de Dezembro de 1914 ao mesmo destinatário: “Não há pressa em lhe falar nestes assuntos, mas tenho interesse em fazê-lo; especialmente porque – consoante v. verá quando tomar conhecimento do que esses assuntos são – só a v. me dá jeito falar deles. Pertencem a uma região do meu psiquismo onde v., melhor do que qualquer outro meu amigo, entra e compreende. Não é nada de estranho nem de fantástico: no fundo, um curioso conflito entre partes superficiais e estéticas do meu ser de alma, e outras partes religiosas e profundas dele” (Pessoa, 1999a: 134).

⁹ Logo após esta afirmação categórica, Pessoa deixa a entender, no entanto, que lançar o interseccionismo não está totalmente fora de hipótese: “É um ponto que neste momento analiso e reanaliso a sós comigo. Mas, se decidir lançar essa quase-blague, será já, não a quase-blague que seria, mas outra coisa” (Pessoa, 1999a: 141). A oportunidade surge, precisamente, com a decisão do grupo, nas semanas seguintes, de fazer nascer uma revista vanguardista. Um mês depois desta carta, a 19 de Fevereiro de 1915, Pessoa envia outra carta a Côrtes-Rodrigues na qual dá conta ao amigo do projecto em curso, revela o nome que a revista terá, apresenta os seus directores, que Côrtes-Rodrigues desconhece, e, comunicando que a revista entrará no prelo no dia seguinte, solicita urgência no envio de colaboração: “Mande o mais interseccionista que tiver – não as *Odes Proféticas* por exemplo” (*ibid.*: 148-149). O aparente entusiasmo com o lançamento de *Orpheu* e o carácter vanguardista da revista, aqui acentuado ao pedir colaboração de estilo interseccionista ao amigo, contrasta com o desânimo evidente da carta de 19 de Janeiro, o que faz supor uma mudança de ideias. Com efeito, esse entusiasmo é notório, nos meses seguintes. Dele não decorre, porém, que Pessoa tenha repensado a importância do interseccionismo. Como o diz logo após afirmar que já não tem interesse em lançar essa corrente estética, continua a conceber a hipótese de a lançar, mas de outra forma. No mesmo parágrafo da mesma carta, aliás, Pessoa deixa claro que outra forma é essa: “Será talvez útil – penso – lançar essa corrente como corrente, mas não com fins meramente artísticos, mas, pensando esse acto a fundo, como uma série de ideias que urge atirar para a publicidade para que possam agir sobre o psiquismo nacional, que precisa trabalhado e percorrido em todas as direcções por novas correntes de ideias e emoções que nos arranquem à nossa estagnação” (*ibid.*: 141). O que Pessoa renega, na carta de 19 de Janeiro, não é o Interseccionismo; é a finalidade artística dessa corrente. Aquilo que comunica a Côrtes-Rodrigues, portanto, é que, apesar de já não ver interesse artístico no Interseccionismo, é, contudo, possível que venha a lançá-lo com o propósito muito específico de agitar a mentalidade nacional. A opinião de Pessoa a respeito do Interseccionismo não muda rapidamente após a carta de 19 de Janeiro. O que acontece é que o lançamento da revista *Orpheu*, que a 19 de Janeiro Pessoa não sabia que estaria para breve, cria a oportunidade ideal para lançar essa “quase-blague” não com um propósito artístico, mas para provocar ruído, escandalizar e, conseqüentemente, “agir sobre o psiquismo nacional”. Quando, um mês depois, pede a Côrtes-Rodrigues que envie “o mais interseccionista que tiver”, não o faz, portanto, por interesse genuíno no Interseccionismo; fá-lo porque é esse o espírito da revista. O lançamento, na primavera de 1915, de uma revista de tipo vanguardista e o entusiasmo de Pessoa com isso não desacreditam de modo algum, por conseguinte, a opinião desfavorável que, na carta de 19 de Janeiro a Côrtes-Rodrigues, Pessoa manifesta a respeito da estética de vanguarda.



Interseccionismo e – acrescente-se – outros plebeísmos artísticos análogos é definida de modo exemplar logo a seguir:

Mantenho, é claro, o meu propósito de lançar pseudonimamente a obra Caeiro-Reis-Campos. Isso é toda uma literatura que eu criei e vivi, que é sincera, porque é sentida, e que constitui uma corrente com influência possível, benéfica incontestavelmente, nas almas dos outros. O que eu chamo literatura insincera não é aquela análoga à do Alberto Caeiro, do Ricardo Reis ou do Álvaro de Campos (o seu homem, este último, o da poesia sobre a tarde e a noite). Isso é sentido na *pessoa de outro*; é escrito *dramaticamente*, mas é sincero (no meu grave sentido da palavra) como é sincero o que diz o Rei Lear, que não é Shakespeare, mas uma criação dele. Chamo insinceras às coisas feitas para fazer pasmar, e às coisas, também — *repare nisto, que é importante* — que não contêm uma fundamental ideia metafísica, isto é, por onde não passa, ainda que como um vento uma noção da gravidade e do mistério da Vida. Por isso é sério tudo o que escrevi sob os nomes de Caeiro, Reis, Álvaro de Campos. Em qualquer destes pus um profundo conceito da vida, diverso em todos três, mas em todos gravemente atento à importância misteriosa de existir. E por isso não são sérios os *Paúis*, nem seria o *Manifesto* interseccionista de que uma vez lhe li trechos desconexos. Em qualquer destas composições a minha atitude para com o público é a de um palhaço. Hoje sinto-me afastado de achar graça a esse género de atitude (*ibid.*: 142-143).

A separação entre a parte da obra de Pessoa que lhe importa e a outra, a cuja atitude apalhadada aparentemente deixou de achar graça, não podia ser mais evidente. E é esta posição a respeito da sua obra que justifica a incompatibilidade com os amigos para os quais tal atitude é a forma certa de estar na vida e na arte: “Escuso agora de lhe explicar o quanto esta atitude – que eu, aliás, não revelo, por várias razões, desde a de ser uma coisa íntima até à de ser incompreensível às sensibilidades dos que me cercam – me incompatibiliza surdamente com os que estão em meu redor” (*ibid.*: 143). Não está em causa, evidentemente, uma incompatibilidade extrema, que o obrigasse, por exemplo, a deixar de estimar esses amigos e a distanciar-se deles. Trata-se antes, como explica, de “uma impaciência para com todos quantos fazem arte para vários fins inferiores” (*ibid.*). O que incomoda Pessoa é a pouca seriedade com que os colegas parecem encarar a vocação artística. Como sugere, todos eles se dedicam à arte “como quem brinca, ou como quem se diverte, ou como quem arranja uma sala com gosto –



gênero de arte este que dá bem o que eu quero exprimir, porque não tem Além nem outro propósito que o, por assim dizer, *decorativamente* artístico” (*ibid.*).

O desacerto entre os seus altíssimos interesses e os interesses decorativos daqueles que mais de perto o rodeiam era sentido por Pessoa desde o final do Verão de 1914, sendo em última análise aquilo que explica a mudança de interlocutor por essa altura. Logo a 2 de Setembro desse ano, no seguimento portanto da decisão de interromper a correspondência com Sá-Carneiro, Pessoa comunicava a Côrtes-Rodrigues que atravessava naquele momento “um período de crise” (*ibid.*: 121). Aquilo que o preocupava, como se percebe facilmente, era a desorganização mental em que ficara após a eclosão dos heterónimos alguns meses antes: “Quero disciplinar a minha vida (e, conseqüentemente, a minha obra) como a um estado anárquico, anárquico pelo próprio excesso de ‘forças vivas’ em acção, conflito e evolução interconexa e divergente” (*ibid.*). O resultado do surgimento dessas três “forças vivas”, e da profundidade que depressa lhes terá reconhecido, foi como que um abalo em Pessoa. De repente, tudo aquilo que andara a planear nos últimos dois anos, todas aquelas ideias estéticas cosmopolitas e antitradicionalistas que o haviam afastado de colaborar na revista *A Águia*, e que tanto animavam Sá-Carneiro, tudo aquilo em que, desde o início de 1913, acreditava que devia afinal empenhar-se lhe terá parecido absolutamente irrelevante. As dúvidas acerca do lançamento de uma revista na qual essas ideias figurassem instalaram-se, a crise apoderou-se dele, e nada voltaria a ser como dantes.¹⁰

¹⁰ O argumento ensaiado ao longo das últimas páginas, tão abreviado quanto possível, é elaborado por mim num artigo publicado no número 2 da revista *Estranhar Pessoa* intitulado “Orpheu... e Eurídice” (Amado, 2015: 52-70). Reagindo ao que aí argumento, Gianluca Miraglia considera “algo precipitada” a forma como entendo a posição de Pessoa a respeito do paulismo e do interseccionismo na carta de 19 de Janeiro de 1915 a Côrtes-Rodrigues, sugerindo que Pessoa apenas se estaria a referir ao poema *Paúis* e a um certo manifesto interseccionista, não às correntes a que esses dois materiais corresponderiam (Miraglia, 2020: 377). Só ignorando propositadamente a totalidade das observações feitas por Pessoa, quer nessa carta, quer num outro texto de natureza diarística, datado de 21 de Novembro, que de certo modo lhe serve de rascunho, se poderia, no entanto, classificar como precipitado tal entendimento. Se, na carta, Pessoa declara que já não sente “ardor ou entusiasmo” a respeito da “ideia do lançamento do Interseccionismo” (Pessoa, 1999a: 141), no texto torna inequívoco que tal ideia resulta de um “desejo intenso e infantil”, que tomou finalmente a decisão de “desprezar a idéa do reclame, e plebêa sociabilização de mim, do Interseccionismo” (Pessoa, 2009: 117) e que essa corrente é na verdade “uma aproximação de outra gente, um chinfrim de escola assumida por mim, vindo cair sobre mim os sibilados da dos outros” (*ibid.*: 119). Lembrando uma outra parte da mesma carta a Côrtes-Rodrigues, Miraglia interpreta o que Pessoa aí diz a respeito do poema *Ela Canta, Pobre Ceifeira*, a saber, que conseguira “dar a nota *paúllica* em linguagem simples” (Pessoa, 1999a: 144), como indício suficiente do quanto a estética paulista lhe continuava a interessar. Não é preciso ser muito perspicaz, porém, para saber que, de paulista, o poema *Ela Canta, Pobre Ceifeira* tem muito pouco. Com efeito, Pessoa anunciara a Côrtes-Rodrigues, numa outra carta, de 4 de Outubro de 1914, que descobrira “um novo gênero de paulismo” (*ibid.*: 124). Um novo gênero de paulismo, que é aquele a que *Ela Canta, Pobre Ceifeira* dá expressão, implica um velho gênero de paulismo, que é aquele de que Pessoa de facto se desinteressara e que, num outro texto, classifica como sendo uma “intoxicação de artificialidade” (Pessoa, 2003:



Aquilo que sucede a Pessoa após o surgimento de Caeiro, Reis e Campos, e o quanto o cruzar-se com eles lhe afectou a sociabilidade com os outros, é exactamente o que sucede ao protagonista de *O Peregrino*. À angústia que começa por dominá-lo segue-se de imediato, como primeira forma de exteriorização dela, a dificuldade de suportar a presença alheia: “tornou-se-me, pouco a pouco, de inquietante, angustiosa, e de angustiosa, insuportável, a presença dos outros, a coexistência de gente comigo” (Pessoa, 2012: 73). A história deste peregrino, ou pelo menos o incidente que lhe motiva a peregrinação, é uma alegoria da crise psíquica de que Pessoa se sente acometido a partir de meados de 1914.

A fatalidade de um encontro transformador e a consequência da incompatibilidade com os outros não são, no entanto, as únicas razões para que este conto me pareça evocativo do período de dúvidas e hesitações que se seguiu à criação dos heterónimos. Ao contrário do plano a que me reporte no início do artigo, que dá conta de um percurso com várias paragens e bastante atribulado, o conto propriamente dito ficou inacabado, não se estendendo para lá da primeira cidade a que o peregrino chega e da primeira donzela de quem se enamora. Entre a visita inoportuna do homem de preto e esse momento, no qual a história então se interrompe, há lugar a três revelações. A primeira, no seguimento de um processo de auto-análise ao qual voltarei já de seguida, resulta da lembrança de súbito das palavras ditas pelo homem de preto:

146). Para Miraglia, a hipótese de *Orpheu* ser, como defendo, “um projecto nado-morto” (Amado, 2015: 68) é de tal maneira inaceitável que nenhuma evidência se lhe apresenta como satisfatória. O acinte com que reage à hipótese é desse cepticismo bastante elucidativo: “o que Nuno Amado não explica de forma convincente é, para seguirmos o seu raciocínio e mantermos a metáfora, a paixão necrófila que Pessoa manifesta pela revista-cadáver nos meses seguintes através de um envolvimento tão aferrado e decidido que, a ser verdadeiro o seu desencanto com Sá-Carneiro, mereceria figurar entre os casos clínicos de mais árdua decifração” (Miraglia, 2020: 377). Na opinião de Miraglia, não há modo de compatibilizar o envolvimento de Pessoa na revista *Orpheu*, que foi sem dúvida “aferrado e decidido”, com um eventual desencanto com Sá-Carneiro e as ideias vanguardistas em torno das quais a revista se erigia. De facto, Pessoa envolveu-se muitíssimo no projecto da revista, escreveu peças propositadamente para esse efeito, divertiu-se com Sá-Carneiro a coligir as reacções que iam aparecendo na imprensa, etc. Mas nada disso invalida a hipótese de, por essa altura, considerar esse modo de encarar a vocação artística como meramente decorativo. A explicação é simples e é por mim enunciada nesse artigo, tal como Pessoa a enuncia na carta de 19 de Janeiro de 1915 a Côrtes-Rodrigues: “será talvez útil – penso – lançar essa corrente como corrente, mas não com fins meramente artísticos, mas, pensando esse acto a fundo, como uma série de ideias que urge atirar para a publicidade para que possam agir sobre o psiquismo nacional, que precisa trabalhado e percorrido em todas as direcções por novas correntes de ideias e emoções que nos arranquem à nossa estagnação” (Pessoa, 1999a: 141). Miraglia não concede, pois, qualquer relevância ao que de depreciativo Pessoa diz sobre paulismo e interseccionismo, baseia o seu cepticismo numa incompatibilidade que assume como insanável, a ponto de não se aperceber de que o próprio Pessoa sugere que o lançamento da revista por vir, por pouco que fosse o apreço que ainda lhe tivesse, serviria sempre o utilíssimo propósito de provocar reacções fortes e abrir mentalidades, e classifica como “inconsistentes e fantasiosas” (Miraglia, 2020: 379) todas e quaisquer tentativas de o convencer de que Pessoa não estaria de corpo e alma com *Orpheu*. O fenómeno é conhecido. Quanto mais nos ensinam a acreditar numa verdade metafísica, mais resistência opomos a verdades metafísicas rivais. O crédulo é por natureza hostil ao crítico.



“Não fites a Estrada; segue-a” (*ibid.*: 76). É essa revelação que, no conto, precipita a decisão de partir de casa dos pais.

A ideia de percorrer uma estrada sem, contudo, saber que direcção escolher e qual o destino a que ela o levaria não era apaziguadora. Insatisfeito, põe-se a pensar e chega a uma conclusão: “como a estrada vinha da cidade de onde eu era, e onde era minha casa, e onde, como era uma cidade à beira do mar, a estrada parava, eu devia seguir a estrada na direcção do interior do reino, sempre nessa direcção” (*ibid.*: 77). A segunda revelação é uma consequência deste raciocínio. Aquilo que se lhe revela é que a frase lembrada não estava completa. O que na verdade o homem de preto lhe dissera fora o seguinte: “Não fites a Estrada; segue-a até ao fim” (*ibid.*: 78).

Quanto à terceira revelação, ocorre já na primeira cidade, num momento culminante de indecisão. À vontade de permanecer nesse lugar, na companhia apetecível da amada que aí achara, opunha-se a necessidade de se fazer à estrada. Aos poucos, esse conflito interior torna doloroso o prazer da companhia amorosa: “quando eu via a mulher que amava, eu tinha a mesma alegria de sempre, mas sentia que a minha alegria tinha uma sombra, ou que vestia de negro” (*ibid.*: 84). A alusão homoerótica, aliás consistente em toda a história, é aqui muito explícita: a alegria amorosa deixara de ser propiciada pela mulher achada, passando para aquilo que agora a ensombrava, ou seja, para a roupa negra do homem de preto que era suposto buscar. Num momento de auto-indulgência, aliás vulgar entre indecisos, o peregrino tenta ainda convencer-se de que a felicidade que sentia ao lado daquela mulher só não era plena porque não tinham ainda contraído matrimónio, que a conjugalidade, concretizando a consumação do amor, logo o faria tão feliz quanto possível. Só nas vésperas da boda é que, de novo acometido do “sentimento inquieto” do início da viagem e de novo ciente do seu “destino obscuro”, lhe vem à cabeça uma terceira lembrança daquele dia fatídico, a das palavras que dirigira em resposta ao que o homem de preto então lhe ordenava: “Ainda não; só partirei quando sentir o mal de parar” (*ibid.*: 86). É esta última revelação, e o reconhecimento de que estabelecer-se naquela região, casar e constituir família eram na verdade o alimento desse mal de ficar parado, que origina a sua partida.

Ora, estas três revelações, e sobretudo a sequência em que elas se processam, não diferem muito das três revelações ocorridas a Pessoa, a acreditar na famosa descrição, no dia 8 de Março de 1914:



E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. (...) Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome, e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o *via*. (...) E, de repente, e em derivação oposta à de Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo indivíduo (Pessoa, 1999b: 343).

A oposição entre as coisas que supostamente fez e as coisas que supostamente lhe aconteceram deve ser assinalada: Pessoa deu nome a Caeiro, mas Caeiro “apareceu-lhe”; Pessoa arrancou Reis do seu falso paganismo, descobriu-lhe o nome e ajustou-o, mas por essa altura já Reis era passível de ser “visto”; Pessoa pode ter feito Campos derivar por oposição a Reis, mas Campos “surgiu-lhe” impetuosamente. À luz desta descrição, o aparecimento dos heterónimos procede, pelo menos em parte, de uma sucessão de revelações. Num sentido que seria preciso esclarecer com outra parcimónia, talvez fosse possível sugerir que a cada uma destas três figuras reveladas corresponda cada uma das três coisas que ao peregrino do conto se revelam, que Caeiro é o que resulta de uma via seguida e não apenas fitada, que Reis é o que resulta de segui-la até ao fim, e que Campos é o que resulta de simplesmente não poder ficar parado.¹¹

Seja como for, estas três figuras reveladas ressoam ainda, adentro do mesmo conto, numa passagem muito concreta, à qual tinha prometido regressar. Refiro-me ao processo de auto-análise que antecede e origina a primeira revelação. O abalo inicial provocado pela visita do homem de preto reconduz o protagonista, antes de mais nada, aos hábitos meditativos do passado e àquele sentimento de angústia que deles costumava resultar:

Sem querer, remoía a sensação do mistério de tudo que, ânsia daqueles momentos, agora outra vez me aparecia. Faltava-me falta de indolência para afastar de mim essa ideia. Deixei-a vir como quem se deixa seguir por quem incomodará mas não fará mal. Tornei-me acessível ao influxo desse velho mal que, porque, ao apoquentar-me, me distraía, talvez agora, também, me distraísse da minha nova dor (Pessoa, 2012: 74-75).

¹¹ Em *Os Anos da Vida de Ricardo Reis (1887-1936)*, proponho que se entenda a figura de Ricardo Reis como o prolongamento daquilo que Alberto Caeiro teria sido, caso não tivesse morrido (Amado, 2019). Uma proposta como essa acolhe como natural, claro, a descrição de Reis como aquele que segue até ao fim o trilho iniciado por Alberto Caeiro. A adequação da figura de Álvaro de Campos àquele que, ao contrário de Reis, não encontra um fim a que possa ir dar, não tendo portanto lugar onde pudesse enfim parar, também me parece acertada, embora não esteja em condições de aprofundá-la.



A angústia que passa a apoquentá-lo após o contacto com o homem de preto fá-lo remoer a antiga sensação de mistério e, esperançoso de que esse velho sentimento o distraísse do mais recente, acede a que ele de novo e por inteiro o absorva. O efeito, porém, vem a ser diferente daquele que perspectivava:

(...) percebi que, longe de, distinta da minha angústia constante, essa angústia do mistério se consubstanciava com ela, nela se fundia e se □. Tornava-se uma só coisa. Mas, por certa falta de espanto que, com todo o seu espanto, isso me trouxe, vi que a ansiedade do mistério não viera juntar-se à minha inquietação de sempre, mas de dentro dela saía. Senti que eram as mesmas coisas que sempre a mesma coisa haviam sido. Esta verificação tornou-se uma terceira angústia, que se acrescentou por dentro às outras duas (*ibid.*: 75).

Surpreendentemente, a angústia presente, resultante da visita do homem de preto, e aquela angústia antiga, que sentia ocasionalmente à noite, quando todos dormiam e ele ficava a meditar no mistério das coisas, eram afinal a mesma angústia. O reconhecimento de que as duas angústias se consubstanciavam afinal uma na outra e, mais até do que isso, que a mais antiga delas não se viera juntar à nova, mas de dentro dela saía, como que originada por ela, acaba por produzir uma terceira angústia, interior aliás às outras duas. Deste emaranhado de angústias a triplicar, do qual não parece fácil adivinhar o princípio, infere-se a necessária preexistência do causador de tudo isto:

As minhas tardes de sonho no pinhal, e o modo como tinham acabado com a vinda do homem de preto, fundiram-se com os meus serões de inquietação em que ele agora, essa mesma figura, parecia-me ter misteriosamente preexistido, presente como que detrás de um reposteiro – ou a fingir talvez que passava na escuridão do corredor, sem mesmo chegar a entrar pela porta (*ibid.*).

Ao convidar a olhar para o homem de preto, não apenas como o responsável pela angústia mais recente, mas também pela anterior predisposição do peregrino para a angústia, não apenas como um visitante inoportuno, mas também como uma qualquer revisitação do passado, esta passagem confirma a leitura freudiana atrás proposta. Ainda que pouco participativa, a presença dessa figura nesses serões passados obriga a entendê-la como contemporânea da vida psíquica primordial do protagonista. Enquanto causador, não apenas

dessas duas angústias tão distintas, mas também de uma terceira angústia, decorrente precisamente do reconhecimento de que essas duas angústias são na verdade a mesma angústia, o homem de preto parece de resto corresponder, desencarnado em três sensações aparentemente distintas, ao princípio, meio e fim desta alma desconchavada.

Dada a relação que estou a tentar estabelecer entre o conto *O Peregrino* e a génese da heteronímia pessoana, não é de todo despiciendo que este visitante, a quem esta cascata de angústias deve afinal ser imputada, já existisse. Ainda que mal notada, escondida “como que detrás de um reposteiro”, a preexistência do homem de preto evoca de modo flagrante a de Ricardo Reis, de acordo com a carta de 1935 a Casais Monteiro:

Aí por 1912, salvo erro (que nunca pode ser grande), veio-me à ideia escrever uns poemas de índole pagã. Esbocei umas coisas em verso irregular (não no estilo Álvaro de Campos, mas num estilo de meia regularidade), e abandonei o caso. Esboçara-se-me, contudo, numa penumbra mal urdida, um vago retrato da pessoa que estava a fazer aquilo. (Tinha nascido, sem que eu soubesse, o Ricardo Reis.) (Pessoa, 1999b: 342)

Tal como esse homem de preto, ao visitar o narrador, induziu nele uma angústia constante da qual a antiga angústia nocturna afinal saiu, também Alberto Caeiro, ao aparecer em visita no dia 8 de Março de 1914, induziu em Pessoa, a fiar no relato, um modo particular de expressão de dentro do qual pôde depois tirar esse antigo modo de expressão abandonado que viria a chamar-se Ricardo Reis. Note-se, aliás, que a “penumbra mal urdida” na qual o retrato de Reis se teria esboçado em 1912 não difere muito da “escuridão do corredor” (Pessoa, 2012: 75) em que, nesses serões antigos, o homem de preto talvez passasse.

Aquilo que estou a sugerir, aplicando agora as explicações freudianas, não ao conto, mas à própria concepção da heteronímia, é que em Caeiro, Reis e Campos se cristalizam diferentes fases do desenvolvimento psíquico de Pessoa. Se Caeiro se lhe apresenta, à semelhança do homem de preto de *O Peregrino*, como a exteriorização plena da sua unidade psíquica primitiva, Reis dá corpo à existência psíquica necessariamente cindida que dessa unidade anterior deriva.¹²

¹² Em *Os Anos da Vida de Ricardo Reis (1887-1936)*, defendo centralmente que Ricardo Reis é um prolongamento de Alberto Caeiro, de quem na verdade procede por partenogénese. Entre outras coisas, esse argumento implica reconhecer na figura de Caeiro o substracto instintivo a partir do qual a personalidade de Reis se desenvolve. Em termos freudianos, como estipulo na secção II do capítulo 3 desse livro, Caeiro equivaleria então ao Id a partir do qual o Ego correspondente (Reis) se desenvolveria (Amado, 2019: 295).



O encontro fortuito entre alguém “com capacidade para ter mestre” (Pessoa, 2014: 459) e alguém capaz de cativar discípulos é um tópico a que Pessoa recorre repetidamente. É esse tópico, no fundo, que liga os contos *O Eremita da Serra Negra* (1909-1910), *Num Bar de Londres* (1912-1913), *A Perversão do Longe* (1913-1914) ou *O Mendigo* (1915) ao conto *O Peregrino* (1917), como sugeri introdutoriamente. A todos estes contos Ana Maria Freitas atribui datas anteriores ao ano de 1917 (Freitas, 2012: 11-13), o que sugere que o interesse era ainda mais antigo. Um bom exemplo desse interesse é o poema *Ela Canta, Pobre Ceifeira*, que não é senão uma versão singela e pastoril do mesmo tópico. Embora haja tentativas de escrever esse poema anteriores a 1914,¹³ é muito significativo que Pessoa o escreva nove meses após o aparecimento de Alberto Caeiro, precisamente no rescaldo da crise psíquica que o afecta a partir do verão de 1914 (o poema é contemporâneo do texto de 21 de Novembro de 1914 em que a convalescença de Pessoa parece assegurada e enviado a Côrtes-Rodrigues juntamente com a carta de 19 de Janeiro de 1915). O que está em causa no processo de fabrico desse poema é a compreensão, da parte de Pessoa, do que se passara na primavera anterior. É possível que não o tenha compreendido de imediato, sim, mas não terá demorado muito, portanto, a entender o aparecimento de Caeiro à luz de um encontro auspicioso, e familiar na obra de outros poetas, entre poeta e Musa, que, como António M. Feijó observa, “liberta um fundo radiante de energia perpétua” (Feijó, 2015: 20).

Há decerto quem considere que o processo de auto-inseminação em que no fundo consiste esse encontro entre poeta e Musa não ocorreu tal como mais tarde Pessoa o descreveu, que nada de triunfal se tenha de facto passado em 1914, que o surgimento de Caeiro não tenha provocado qualquer espécie de abalo, dúvida ou hesitação em Pessoa, que a aquisição de uma nova voz poética, capaz de rapidamente produzir poemas em série e preencher as páginas de um caderno especificamente escolhido para albergar essa novidade, tenha sido encarada por Pessoa como apenas mais uma das suas facetas, tão pertinente como qualquer outra, que a distribuição de papéis por mestres e discípulos tenha sido um procedimento tardio, como resposta a uma necessidade de sistematização da obra, que não se fizera sentir logo em 1914. Que o projecto heteronímico tenha conhecido sucessivos desenvolvimentos ao longo da

¹³ O poema *Harlot's Song* (BNP/E3 36-45), por exemplo, é uma versão inacabada e por isso estéril do mesmo encontro casual entre o poeta e uma voz eloquente, aqui pertença não de uma ceifeira mas de uma rameira com quem se cruza ao descer o Bairro Alto: “Descia eu o Bairro Alto / quando num sobressalto / a dolência de uma canção / cantava-a uma rameira / a uma porta, sem freguesia” (Pessoa, 2005: 84).

carreira de Pessoa, e que haja diferenças assinaláveis entre o modo como o entendia no final da vida e o modo como o entendeu nos primeiros tempos, não invalida que algumas das suas principais características se tenham definido desde muito cedo. É mais do que óbvio, por exemplo, que a entrada em cena de Caeiro e respectiva companhia heteronímica foi demasiado aparatosa para que Pessoa lhe ficasse indiferente. A correspondência com Sá-Carneiro e Côrtes-Rodrigues mostra-o inequivocamente. O mesmo se poderia dizer, de resto, a propósito da relação de forças entre as diferentes vozes. Ainda que a notícia de um encontro inesperado entre discípulo e mestre recorra como modo privilegiado de explicar o acesso à inspiração sobretudo a partir da década de 1930 (pense-se no modo como Pessoa explica o seu dia triunfal a Casais Monteiro, por exemplo, ou no modo como Álvaro de Campos recorda o primeiro contacto com Caeiro), seria pouco avisado presumir que Pessoa não tivesse pensado nesse tipo de explicação mais cedo. E, de facto, num documento coevo das primeiras produções de Reis e Campos, de Junho de 1914, e assinado por Frederico Reis, o magistério de Caeiro era já incontornável:

Não ha duvida que Alberto Caeiro despertou tanto em R[icardo] Reis como em Alv[aro] de Campos a poesia que eles continham em si. Alb[erto] C[aeir]o não é um chefe de escola, pois, visto que os seus ‘discipulos’ o não seguem. Caeiro é um fecundador de alma, um libertador de inspiração, um individualizador. É outra cousa, muito maior, muito mais alta e nobre, e muito mais alto colloca o Mestre jovem e glorioso (Pessoa, 2016: 368).

A assimetria entre mestre e discípulos é inerente às próprias figuras, e é-o desde que Pessoa as concebe. A primeira ode escrita pelo punho de Ricardo Reis, datada de 12 de Junho de 1914, é disso reveladora: “Mestre, são plácidas / todas as horas / que nós perdemos” (Pessoa, 2016: 37). O próprio Caeiro, que só após o aparecimento dos discípulos se estabelece como mestre, é em certa medida o produto de uma assimetria análoga. O poema VIII de *O Guardador de Rebanhos* conta a história, no fundo, do encontro entre o futuro mestre, por essa altura ainda sem discípulos, e a criança divina que, ensinando-lhe aquilo que mais tarde o próprio Caeiro haveria de ensinar aos outros, o transforma no mestre que ainda não era.

Pese embora me pareça desnecessário fazer um levantamento exaustivo de todas as ocorrências deste tópico nos anos seguintes, vale a pena lembrar que um dos principais interesses de Pessoa nas práticas mediúnicas, nas quais se inicia em 1916 e nas quais persiste



ao longo de 1917, é o encontro com uma mulher, aliás obsessivamente descrita como “um homem na sua forte capacidade de comando” (Pessoa, 2003: 224-225), com a qual é suposto acasalar antes de poder tornar-se um autor.¹⁴ A relação entre a inspiração poética e o encontro com quem quer que o possibilite, pertinente portanto no interior de *O Guardador de Rebanhos*, no modo como Pessoa entende a dinâmica entre Caeiro, Reis e Campos logo a partir de Junho de 1914, na poesia ortónima a que se dedica a partir desse momento, com especial destaque para o importantíssimo poema da ceifeira, e até no modo como exercita a escrita automática e a vocação para a mediunidade, é ainda verificável num série de poemas ortónimos cujo princípio remonta justamente ao ano de 1917.¹⁵ Num poema de 14 de Janeiro desse ano (BNP/E3 144Y-23 e 22v), escrito em duas páginas de um caderno, entre um conjunto de escritos mediúnicos, de variadíssimos cálculos astrológicos e dos horóscopos de Álvaro de Campos ou dos candidatos presidenciais às eleições de Novembro de 1916 nos Estados Unidos da América (Charles Evans Hughes e Woodrow Wilson), Pessoa dirige-se a uma figura que, apesar de meramente pressentida, lhe motiva a adoração: “Impossível visão / cujo rastro estremece / dentro em meu coração, / (...) / Apenas te pressinto; / Nunca te pensei ver; / (...) / Aparência que adoro / Por só essa te julgar, / Faze com que o que eu choro / Não me faça chorar / Mas apenas sonhar...” (Pessoa, 2005: 387-388). A mesma figura adorada, mas mal definida, é recuperada num poema de 22 de Junho intitulado *Canção Triste*, escrito no mesmo caderno, algumas páginas mais à frente (BNP/E3 144Y-60 e 59v): “Horas e horas por fim são meses / de ansiado bem. / Eu penso em ti indecisas vezes, / e tu ninguém” (*ibid.*: 414). A “sombra furtiva da inútil imagem” (Pessoa, 2005: 418) em que se transfigura um mês depois, a 16 de Julho (BNP/E3 58-51), ressurgue no primeiro soneto de um conjunto de sete, datável de 18 de Setembro e intitulado *Abdicação* (BNP/E3 58-62 a 63): “sombra fugaz, vulto da apetecida / imagem de um ansiado e incerto bem” (*ibid.*: 427). Como se percebe no sexto soneto do conjunto, o desejo provocado por essa figura é inconsequente: “Forma inútil, que

¹⁴ “You must not maintain chastity [any] more. You are so misogynous that you will find yourself morally impotent, and in that way you will not produce any complete work in literature” (Pessoa, 2003: 224).

¹⁵ Data igualmente de 1917 um outro texto importante no qual se estabelece uma relação deste tipo. Refiro-me ao texto que deveria servir de prefácio ao *Livro do Desassossego* (BNP/E3 6-1^r a 2^r), datado por Jerónimo Pizarro precisamente de 1917, no qual Pessoa, a quem futuramente caberia a tarefa de publicar o livro, explica de que modo o autor lhe foi a pouco e pouco suscitando a curiosidade: “Suceddia que, quando calhava jantar pelas sete horas, quasi sempre encontrava um individuo cujo aspecto, não me interessando a principio, pouco a pouco passou a interessar-me. (...) Passei a vel-o melhor. Verifiquei que um certo ar de intelligencia animava de certo modo incerto as suas feições. Mas o abatimento, a estagnação da angustia fria, cobria tão regularmente o seu aspecto que era difficil descortinar outro traço além d’esse” (Pessoa, 2010: 141).



surges vagarosa / do meu caminho, e aumentas minha dor: / tua postiça luz não tem calor, / teu vulto esfolha-se, como uma rosa”. Dando-se como inalcançável, a mera presença da figura contribui para o mal-estar do poeta, que antes preferia não ter dela conhecimento: “Por que a mão irreal para mim stendes / se não me guiarás, nem me conheces? / Se nada podes dar, para que ‘splendes?’” (*ibid.*: 430).

É justamente ao ideal de perfeição a que a esta figura informe parece então corresponder, e a que correspondem, no fundo, todas as figuras idealizadas nos anos anteriores, de Alberto Caeiro a Olga de Medeiros, que o homem de preto do conto *O Peregrino* equivale. O que nele e em todas essas figuras (Caeiro acima de qualquer outra) insolitamente se projecta é a própria forma arcaica de quem nele repara. A partir de 1914, Pessoa parece genuinamente interessado no momento transfigurador do contacto com esse Eu primitivo. No seguimento do milagre da criação heteronímica, e do quanto esse milagre o transfigurou, aquilo que mais o move parece ser a vontade de abraçar a sua antiga unidade ideal, de súbito ali revelada. Se o incidente causador da peregrinação deste conto de 1917 é uma alegoria desse milagre, e do quanto isso de imediato o transtorna, a peregrinação que dele se segue deve ser entendida à luz do empenho em abraçar tal ideal. Isto faz de *O Peregrino* um texto sobre o milagre da heteronímia e sobre as possibilidades de convivência com semelhante milagre. O que, num ano especialmente pródigo em aparições marianas, talvez não seja de somenos.

Referências

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

AMADO, Nuno (2015) “Orpheu... e Eurídice”, in Revista *Estranhar Pessoa*, 2, Outubro 2015, 57-70.

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

FEIJÓ, António M. (2015) *Uma Admiração Pastoril pelo Diabo (Pessoa e Pascoaes)*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

FREUD, Sigmund (1955) “The Uncanny”, in *An Infantile Neurosis and Other Works (The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, vol. XVII – 1917-1919)*, tradução de James Strachey, London, Hogarth Press, 217-252.

— (1963) “Lecture XXV – Anxiety”, in *Introductory Lectures and Psycho-Analysis – part III (The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, vol. XVI – 1916-1917)*, tradução de James Strachey. London, Hogarth Press, 392-411.



- FREITAS, Ana Maria (2012) “Nota Introdutória”, in *O Mendigo e Outros Contos*, edição de Ana Maria Freitas, Lisboa, Assírio & Alvim, 7-17.
- MIRAGLIA, Gianluca (2020) “Do ‘Dia Triunfal’ ao *Orpheus*: Ascensão e Queda de Alberto Caeiro”, in *Pessoa Plural*, 18, Outono 2020, 365-387.
- PESSOA, Fernando (1999a) *Correspondência: 1905-1922*, edição de Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1999b) *Correspondência: 1923-1935*, edição de Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2000) *Crítica: Ensaios, Artigos e Entrevistas*, edição de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2003) *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*, edição de Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2005) *Poesia 1902-1917*, edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2009) *Sensacionismo e Outros Ismos*, edição de Jerónimo Pizarro, Lisboa, INCM.
- (2010) *Livro do Desasocego*, edição de Jerónimo Pizarro, Lisboa, INCM.
- (2012) *O Mendigo e Outros Contos*, edição de Ana Maria Freitas, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2014) *Obra Completa de Álvaro de Campos*, edição de Jerónimo Pizarro e António Cardiello, Lisboa, Tinta-da-China.
- (2016) *Obra Completa de Ricardo Reis*, edição de Jerónimo Pizarro e Jorge Uribe, Lisboa, Tinta-da-China.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (2001) *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, edição de Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.

Nuno Amado é professor na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Completou o seu Doutoramento no Programa em Teoria da Literatura, da mesma faculdade, com uma tese intitulada *Ricardo Reis (1887-1936)*. Em 2008, obteve no mesmo Programa em Teoria de Literatura o grau de Mestre com uma dissertação sobre Franz Kafka. É investigador do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa e colabora regularmente com a equipa do projecto *Estranhar Pessoa*. Autor de *Os Anos da Vida de Ricardo Reis (1887-1936)* e editor de *Toda uma Literatura: Caeiro – Reis – Campos*.



Let the comparison pass

Joana Matos Frias

Universidade de Lisboa

Resumo:

Na criação contística de Fernando Pessoa, *A very original dinner* ocupa uma posição singular, quer por ser a única obra do género da autoria da *persona* Alexander Search, quer por não ser enquadrável no âmbito dos textos policiários que dominaram uma boa parte das narrativas breves escritas ou imaginadas por Pessoa. Neste ensaio, procura-se indagar em que medida será ou não mensurável a originalidade do jantar.

Palavras-chave: Alexander Search; *Um jantar muito original*; originalidade; génio.

Abstract:

Amongst Fernando Pessoa's short stories, *A very original dinner* seems to be in a rather unique position. On the one hand, it is the only work of its kind authored by the *persona* Alexander Search, and, on the other hand, it does not fit within the scope of the detective stories that dominated a good part of the short narratives written or imagined by Pessoa. In this essay, I seek to inquire to what extent the originality of the dinner will or will not be measurable.

Keywords: Alexander Search; *A very original dinner*; originality; genius.

A originalidade do jantar consiste (...) não naquilo que transmite ou mostra, mas no que significa, naquilo que contém. Desafio qualquer dos senhores (e poderia mesmo dizer ‘qualquer pessoa, em qualquer lado’) a dizer, no final, de que forma é original. Ninguém, garanto, irá adivinhar. É este o meu desafio.

As palavras são conhecidas: trata-se do anúncio, pelo protagonista do conto *A very original dinner*, do motivo principal da narrativa urdida por si próprio e por Alexander Search, o autor da história (Pessoa, 2016: 35¹). Uma ligeiríssima substituição de “jantar” por “conto” nesta passagem poderia começar por sugerir um movimento autoral irónico, quase cínico, cujas consequências de leitura terão decerto as suas virtudes. Assim, se se ler “A originalidade do *conto* consiste (...) não naquilo que transmite ou mostra, mas no que significa, naquilo que contém. Desafio qualquer dos senhores (e poderia mesmo dizer ‘qualquer pessoa, em qualquer lado’) a dizer, no final, de que forma é original. Ninguém, garanto, irá adivinhar. É este o meu desafio”, não estaremos muito longe do famoso princípio enunciado por Ricardo Piglia segundo o qual qualquer conto conta sempre duas histórias, uma patente e outra latente – ainda que isso não signifique necessariamente que estejamos mais perto de desvendar a tal originalidade guardada no que este conto em particular significa, e não naquilo que “transmite ou mostra” (cf. Piglia, 1999: 58-59).

Há, porém, qualquer coisa de didáctico nesta advertência que, a ter algum tipo de efeito, se traduzirá pelo menos numa aceitação do desafio que passe, em primeira instância, por o leitor não cair em tentação. A tentação, essa, é muito fácil de identificar, e tem de resto produzido alguns comentários: consiste em restringir toda a atenção interpretativa ao facto de, na crónica do jantar anunciado, o leitor ficar a saber que se comeram seres humanos, o que integraria o conto de Search numa família de obras ora decadentes ora vanguardistas de inscrição mais ou menos primitivista, nas quais o tópico da antropofagia ou do canibalismo ocupa lugar de destaque. Aquilo que acabo de resumir é porventura a evidência mais inegável de que, vistas assim as coisas, não haveria qualquer originalidade neste jantar, e, por conseguinte, no conto que o inventa. E uma tal falta de originalidade reforça-se ainda mais quando a concentração no tópico leva a que se tente reconstituir aquilo que poderiam ser as fontes inspiradoras da biblioteca de Pessoa / Search para a abordagem do motivo: muito imediatamente, o *Titus Andronicus* de Shakespeare, a “modesta proposta” de

¹ Apesar de a escrita do conto ter sido bastante precoce na obra de Pessoa, *A very original dinner*, datado pelo autor de Junho de 1907, seria apenas trazido a público em 1978, por Maria Leonor Machado de Sousa, no livro *Fernando Pessoa e a Literatura de Ficção*.



Swift, e histórias de Edgar Allan Poe como o conto *Thou art the man* ou a novela *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*.

Ora, se é inegável que em todos estes exemplos se empratam pessoas ou partes de pessoas, ou que, se não se empratam pessoas ou partes de pessoas, é pelo menos sugerido que isso venha a acontecer, não será menos flagrante que as diferenças e distâncias entre esses vários textos e o conto de Alexander Search serão maiores do que as semelhanças e proximidades, o que nos levará a ter pelo menos o cuidado de admitir que nem todas as histórias nas quais pessoas comem pessoas pertencem à mesma família de histórias, exactamente na mesma medida em que nem todas as histórias em que pessoas se apaixonam por pessoas têm afinidades efectivas (além das afectivas) entre si. No *Titus Andronicus* de Shakespeare, por exemplo, quando os filhos de Tamora lhe são servidos à mesa em forma de empadão, o leitor/espectador já perdeu a capacidade de se surpreender ou escandalizar com o que quer que seja, ao fim de cinco actos em que se acumulam cenas *gore* de mutilações, violações, torturas e homicídios, numa média de 5,2 atrocidades por acto:² ao contrário do *single and preconceived effect* da narrativa de Search, portanto, encontramos-nos perante uma multiplicidade excessiva de acumulação de efeitos resultantes de vinganças em encadeamento, o que do ponto de vista compositivo confere à cena canibal uma significação completamente distinta daquela que tem o jantar em Search. A “proposta modesta” de Swift, por seu turno, além de não ser mais do que isso (uma proposta), tem um valor social e colectivo que é totalmente alheio ao contexto individualista em que se move Prosit, a personagem principal de *A very original dinner*. Nos casos de Poe, por fim, não é difícil constatar que em *Thou art the man* há um homem que é servido à mesa sem chegar a ser comido, no que constitui parte da decifração de um crime e não da sua execução, ao passo que em *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* há um homem que é comido sem chegar a ser servido à mesa, dadas as condições precárias do convés do navio onde acontece a refeição, pouco propensas à sociabilidade.³

² A conta foi feita por S. Clark Hulse e apresentada na abertura do ensaio “Wresting the alphabet: oratory and action in *Titus Andronicus*” (*Criticism*, vol. 21, n. 2, Primavera 1979, p. 106); cf. M. Gomes da Torre in Shakespeare, 2016: 14.

³ Claro que, no que toca a *Thou art the man*, não será impertinente considerar que o tópico da vingança poderá ter sido inspirador, assim como na história de Gordon Pym há uma série de elementos dispersos que seriam do agrado de Pessoa, como o facto de o primeiro navio em que o herói viaja se chamar “Ariel” – o que poderia tocar na sua especial sensibilidade face à tempestade shakespeariana (cf. o meu ensaio “*From storms we learn*”, 2021: *passim*) –, ou, já no final da narrativa, as informações sobre os “selvagens” agressores, assim descritos em termos que muito se aproximam dos utilizados em *A very original dinner* para caracterizar os empregados de mesa: “Tinham a estatura habitual dos europeus, mas com uma constituição mais musculosa e forte. A compleição deles era de um negro retinto, com carapinhas espessas e compridas. Estavam vestidos com peles de um desconhecido animal negro” (Poe, 2009: 205). Para um aprofundamento da leitura etnográfica, antropológica e freudiana da narrativa de Pessoa, cf. Jackson, 2010: 28-36.



Neste conjunto, o caso de Poe parece ser de facto especial, para não dizer enganador, uma vez que o seu nome comparece explicitamente dentro do texto de *A very original dinner*, num momento em que o enigmático narrador, procurando classificar o carácter “grosseiro” do seu protagonista como um caso manifestamente patológico (e “*coarse*” é a palavra mais recorrente em toda a narração⁴), lembra que “Poe deu aos sentimentos complexos que lhe dão origem, pensando que eram um único, o nome geral de perversidade” (*op. cit.*: 23). Ora, a preocupação de Poe com a perversidade não está em *Thou art the man*, e muito menos em *Gordon Pym*, onde a cena antropofágica tem uma única motivação – a fome – e um único objectivo – a sobrevivência. Esse é antes o diagnóstico que preside a outros dois contos, *The black cat* (1843) e *The imp of the perverse* (1850), e há boas razões para crer que pelo menos o primeiro deles terá sido lido com grande atenção por Pessoa.⁵ Ao fazer referência à “perversidade” segundo Poe, o narrador de Search insinua assim

⁴ Maria de Lurdes Sampaio qualificou-a mesmo como uma “espécie de estribilho” ou “palavra-tema” (Sampaio, 1994: 255, 258).

⁵ O volume *The Choice Works (Poems, Stories, Essays)* de Poe, com introdução de Baudelaire, que Pessoa tinha data de 1903, altura em que o recebeu como Prémio Rainha Victoria atribuído pela Universidade do Cabo (cf. Zenith, 2021: 147). No Índice, *The black cat* está assinalado com um círculo (e não com um traço como os outros textos), embora o texto depois não tenha qualquer marca de leitura; *Thou art the man* tem também uma marca diferente das outras (um círculo com um traço no interior); *The imp of the perverse* não está incluído no volume. Cf. Poe, 1903:

TALES OF MYSTERY AND IMAGINATION.	
/ THE GOLD BUG	105
THE FACTS IN THE CASE OF M. VALDEMAR	138
MS. FOUND IN A BOTTLE	147
A DESCENT INTO THE MAELSTRÖM	157
/ THE MURDERS IN THE RUE MORGUE	172
/ THE MYSTERY OF MARIE ROGET	204
/ THE PURLOINED LETTER	248
○ THE BLACK CAT	266
THE MASQUE OF THE RED DEATH	275

CONTENTS.	
○ THE CASK OF AMONTILLADO	PAGE 280
THE OVAL PORTRAIT	287
THE ASSIGNATION	290
○ THE TELL-TALE HEART	300
WILLIAM WILSON	305
BERENICE	324
ELEONORA	331
LIGEIA	337
SHADOW.—A PARABLE	351
SILENCE.—A FABLE	354
A TALE OF THE RAGGED MOUNTAINS	357
KING PEST	367
THE MAN OF THE CROWD	378
① “THOU ART THE MAN”	386

uma afinidade electiva que está claramente menos preocupada com pessoas servidas à mesa do que com a descrição de aspectos temperamentais singulares característicos do espírito de determinados seres humanos, que tanto podem aplicar-se a comer como a emparedar pessoas. Não é nada complicado, a este nível, avaliar em que medida tais aspectos em Prosit se aproximam do auto-retrato levado a cabo pelo narrador de Poe em *The black cat* (gato, de resto, cujas ressonâncias onomásticas infernais teriam ainda muito que comentar):

Our friendship [with *Pluto* the black cat] lasted, in this manner, for several years, during which my general temperament and character –through the instrumentality of the Fiend Intemperance – had (I blush to confess it) experienced a radical alteration for the worse. I grew, day by day, more moody, more irritable, more regardless of the feelings of others. I suffered myself to use intemperate language (...). At length, I even offered her personal violence. My pets, of course, were made to feel the change in my disposition. I not only neglected, but ill-used them. For *Pluto*, however, I still retained sufficient regard to restrain me from maltreating him, as I made no scruple of maltreating the rabbits, the monkey, or even the dog, when by accident, or through affection, they came in my way. But my disease grew upon me – for what disease is like Alcohol! – and at length even *Pluto*, who was now becoming old, and consequently somewhat peevish – even *Pluto* began to experience the effects of my ill temper. (...)

(...)

But this feeling soon gave place to irritation. And then came, as if to my final and irrevocable overthrow, the spirit of PERVERSENESS. Of this spirit philosophy takes no account. Yet I am not more sure that my soul lives, than I am that perverseness is one of the primitive impulses of the human heart – one of the indivisible primary faculties, or sentiments, which give direction to the character of Man. Who has not, a hundred times, found himself committing a vile or a silly action, for no other reason than because he knows he should not? Have we not a perpetual inclination, in the teeth of our best judgment, to violate that which is Law, merely because we understand it to be such? This spirit of perverseness, I say, came to my final overthrow. It was this unfathomable longing of the soul to vex itself – to offer violence to its own nature – to do wrong for the wrong's sake only – that urged me to continue and finally to consummate the injury I had inflicted upon the unoffending brute.

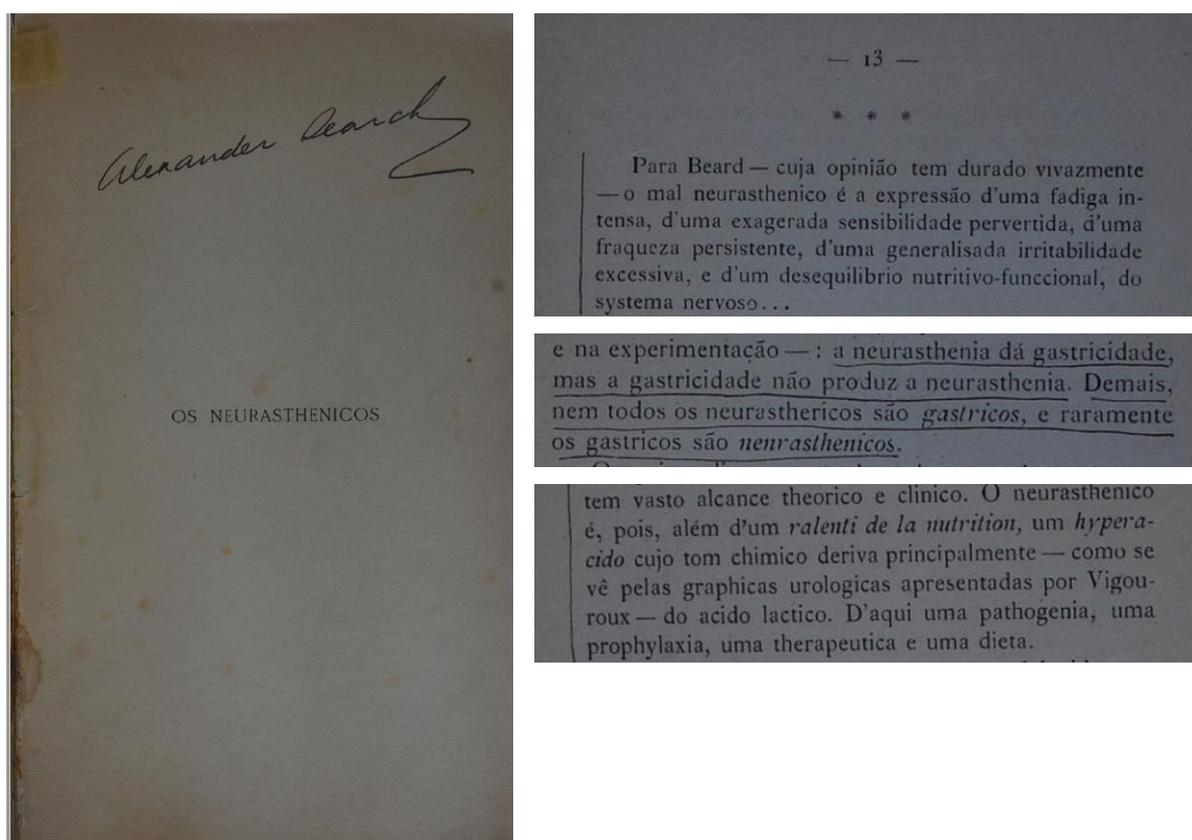
(Poe, 1997: 254-256)

Prosit é “notável” graças a uma “vivacidade anormal”, tem uma postura semelhante a uma disposição “anti-natural”, uma sociabilidade aparentemente “patológica”, uma inquietude “naturalmente assumida”, uma expressão “grotesca”, uma “natureza nervosa” de raiz familiar: em suma, manifesta uma contradição de carácter “somente entendida pelos mais observadores”. Fora do conto, os mais observadores já notaram o quanto o dispêndio da energia de Alexander Search e do espaço do texto com a caracterização do seu protagonista parece resultar de um impulso quase laboratorial de compor uma personagem que concentrasse em si uma série de traços apontados nos muitos estudos sobre génio, insanidade e degenerescência que Pessoa e o próprio Search já tinham lido muito cuidadosamente na época de elaboração do conto.⁶ Isto porque consta que Alexander Search, ao contrário de Jesus Cristo, tinha uma boa biblioteca, da qual faziam parte, além das obras de Whitman ou Shelley, por exemplo, estudos sobre neurastenia,⁷ nos quais Search-o-leitor não deixou de sublinhar o laço entre essa predisposição e certas particularidades gástricas, como o facto singular de o neurasténico ser um *ralenti de la nutrition*:

⁶ O facto de a narrativa se passar em Berlim parece sugerir ainda uma relação directa com a leitura de Nordau, e também com um outro livro que Pessoa tinha em nome de Alexander Search, *Regeneration (A Reply to Max Nordau)*, onde se lê, por exemplo, com a ajuda do destaque do próprio Pessoa (1895: 20):

It will be evident to all who have read “Degeneration” that Max Nordau is under the influence of a strong German bias. As we proceed, we shall have occasion to point out how in many instances this bias has warped his perceptions, his reasoning, and his conclusions.

⁷ Como nota Richard Zenith (*op. cit.*: 211), “Search (...) was the only heteronym to have his own library, consisting of over twenty very real books, all bearing his signature and/or his monogram ‘AS’, imprinted in rococo majuscules. (...) Search (...) seems to represent *all* of his inventor’s intellectual self rather than a particular facet of it”.



Se não é difícil, com efeito, levar a cabo essa reconstituição em Prosit no que respeita a insanidade e degenerescência, a tarefa de as vincular à genialidade pode ser mais desafiadora. Mas também pode ser que esse seja o tal desafio do conto, que esteja aí o seu significado, aquilo que o conto não mostra. Um dos elementos do texto a que raramente se dá especial importância (ou, dando, se treslê) é a epígrafe. A epígrafe é fundamental, e é por ser fundamental que está à beira-conto plantada. Tal como aparece na versão inglesa original, encontramos-la assim reproduzida:

Tell me what thou eatest and I'll tell thee what do art.

SOMEBODY

(Pessoa, *op. cit.*: 16)

Há qualquer coisa de demasiado evidente nesta citação: ela surge transcrita como se se tratasse de um dito proverbial relativamente ao qual, no entanto, Pessoa tem consciência de que poderá haver uma autoria; essa sugestão generalizante faz-nos cair numa tentação também generalizadora de acordo com a qual *homens que comem homens são antropófagos, ou canibais*, e ficaria

assim o assunto resolvido. O movimento é tão interessante quanto, mais uma vez, tendencialmente arduo.

É provável que Pessoa tivesse travado conhecimento com este *dictum* num livro de citações, e a verdade é que anos mais tarde terá na sua biblioteca um volume dessa natureza que reproduz a frase com o seu autor devidamente identificado.⁸ Estando ou não Pessoa ciente dessa eventual fonte ao escolher inicialmente a epígrafe,⁹ o certo é que há um primeiro plano de leitura em que ela orienta a ambiguidade subjacente às discussões “acerca da originalidade na arte culinária” no sentido da ambiguidade em torno das questões do gosto estético, que tanto marcou o debate filosófico setecentista que imediatamente antecederá a obra de Savarin. No centro desse debate, poderia ser de resto interessante considerar aqui dois pontos exemplares:

- 1) a máxima de David Hume “We cannot form to ourselves a just idea of the taste of a pine-apple, without having actually tasted it” (Hume, 1896: 5),¹⁰ cuja ressonância na leitura

⁸ Trata-se de um dos mais famosos aforismos da *Fisiologia do Gosto* de Brillat-Savarin, publicada em 1825.

222	DIEU POUR	[FRENCH
Dieu pour la Tranchée, qui contre ?	(If God be for the Trenches, who shall be against them?)	Motto of Earl Clancarty.
Dieu sait qui est bon pèlerin.	God knows who is the true worshipper.	
Dieu vous garde.	God keep you.	
Diligence passe science.	(Diligence is better than knowledge.)	Diligence is the mother of good fortune.
Dîners à la carte.	Dinners according to the bill of fare.	
Diseur de bons mots.	A joker.	
Diseur de bons mots, mauvais caractère.—Pascal.	The sayer of “good things” has a bad disposition.	
Dis-moi ce que tu manges, je te dirai ce que tu es.—Brillat Savarin.	Tell me what you eat, and I will tell you what manner of man you are.	
Dis-moi qui tu hantes, et je te dirai qui tu es.	Tell me with whom you consort, and I will tell you who you are.	

⁹ É credível que à data Pessoa ignorasse que o aforismo que reproduz fosse da autoria de Brillat-Savarin e a pérola da sua fisiologia do gosto, mas a verdade é que o cita com grande fidelidade (o *punctum* está naquele *what* não substituído por um *who*, como acontece com frequência a quem ignora que no original francês o que está mesmo é um “que” e não um “qui”); ainda assim, a opção por “somebody” em vez de “anónimo” não deixa de ser interessante, sobretudo se pensarmos que num dos seus mais antigos projectos dramáticos, inspirado no *Sartor Resartus* de Carlyle, no qual Alexander Search participaria enquanto personagem com o nome “Seek”, Pessoa seria também personagem da peça com o nome transfigurado para inglês com o apelido *Sumwan* (cf. Pessoa, 2013: 211, 262): “Ferdinand Sumwan (= Fernando Pessoa, since Sumwan = Some one = Person = Pessoa)” (*apud* Lopes, 1990: 124).

¹⁰ Na tradução portuguesa, “Não podemos formar uma ideia exacta do gosto de um ananás, antes de realmente o saborearmos” (Hume, 2016: 33). O motivo do ananás deve-se na verdade a John Locke, com quem Hume conversa nesta passagem, suscitada pelo seguinte parágrafo do autor de *An Essay Concerning Human Understanding*: “As ideias simples, como já vimos, são adquiridas somente pelas impressões que os objectos produzem em nós por meio de órgãos adequados desses mesmos objectos. Se não forem recebidas desta maneira, nenhuma das palavras usadas para explicar ou definir qualquer dos seus nomes poderá produzir no nosso espírito a ideia que elas representam. Pois, sendo as palavras sons, não podem produzir em nós mais nenhuma outra ideia simples do que as dos próprios sons,

do conto de Search resultaria em qualquer coisa como “Não podemos formar uma ideia justa de um homem antes de efectivamente o termos provado”;

2) a classificação por Voltaire dos vários tipos de gosto (tanto sensível quanto intelectual), em função da qual haveria um “gosto perverso” mais grave do que o “mau gosto”, que o autor de *Candide* descreve nestes termos: “Le goût dépravé dans les aliments est de choisir ceux qui dégoûtent les autres hommes: c’est une espèce de maladie. Le goût dépravé dans les arts est de se plaire à des sujets qui révoltent les esprits bien faits (...): c’est une maladie de l’esprit” (Voltaire, 1829: 74).

A esta luz, teríamos uma pescadinha de rabo na boca conduzindo-nos de volta à perversidade de Poe, já que de acordo com a lição neoclássica de Voltaire a epígrafe de Brillat-Savarin se traduziria por: *Dir-me o que comes – homens; dir-te-ei o que és: depravado*. Ora, a verdade é que esta solução parece ir muito mais ao encontro daquilo que estará aqui em causa, sobretudo se se articular com a leitura do conto um apontamento provavelmente seu contemporâneo (c. 1907), onde se pode ler isto:

(...)

How do we explain the taste of so many authors for subjects which are coarse, unpleasant, repugnant?

How are we to explain the (...) of Zola; how the “Black Cat” of Edgar Allan Poe?

One reason for this taste is, I believe, to be found in the scientific and analytic spirit of the author.

Another consists in the originality of the subject. Is it in the cultivation of a novelty of sensations?

Is such a taste pathologic or is it not?

Do these poets and the psychologist [...]

Do they, as Baudelaire in his “Le voyage”, descend “au fond de l’enfer pour trouver du nouveau”?

(Pessoa, 1966: 26)

nem excitar nenhuma em nós, senão por aquela ligação voluntária que se sabe haver entre elas e aquelas ideias simples das quais o uso comum as faz sinais. Aquele que pensar de outra maneira, que experimente encontrar quaisquer palavras que possam dar-lhe o sabor de um ananás e fazê-lo ter a ideia verdadeira do paladar agradável daquele célebre e delicioso fruto. Na medida em que lhe disserem que esse gosto tem uma semelhança com quaisquer outros sabores de que ele já tem as ideias na memória, gravadas aí por objectos sensíveis conhecidos do seu paladar, poderá aproximar-se mentalmente dessa semelhança. Mas isso não é obter uma ideia por meio de uma definição, é, sim, chamar à consciência outras ideias por meio dos seus nomes conhecidos; ideias que serão, aliás muito diferentes da que corresponde ao gosto autêntico daquele fruto” (Locke, 2014: 576).



O mais curioso destas notas é sem dúvida o facto de elas parecerem uma espécie de resumo em palavras-chave do enredo de *A very original dinner*, e do ensaio que esse enredo encena: do gato preto de Poe ao gosto patológico, passando pelo questionamento da novidade e da originalidade, tudo encimado por aquele “*coarse*” inicial, palavra tão repetida ao longo do conto que nos leva até a duvidar das qualidades estilísticas do texto e da diversidade de vocabulário do seu autor. Mas o mais curioso não é necessariamente o mais importante, embora o mais importante possa decorrer directamente do mais curioso: se a referência a Zola está incompleta e é difícil de recuperar, por não ser autor que Pessoa mencionasse noutros contextos, o mesmo não acontece com a convocação de Baudelaire, que parece concluir a reflexão e que na verdade é o seu *punctum*. A truncagem do original do poeta de *As Flores do Mal* é aliás muito sintomática, uma vez que Pessoa reduz “Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu’importe?/ Au fond de l’Inconnu pour trouver du *nouveau*!” apenas a Inferno (cf. Baudelaire, 1968: 124).¹¹ Neste sentido, Prosit teria então mergulhado no fundo do Inferno para encontrar o novo, o que vem recolocar a questão da não total coincidência entre a *originalidade que é mostrada* e a *originalidade que é significada*.

Já percebemos que a originalidade que é mostrada não tem nada de novo, pois levar a cabo uma vingança servindo à mesa os causadores da sanha pode até ser a confissão mais antiga do mundo. Resta assim pensar na originalidade que é significada, o que só é possível se se retirar o conto desse âmbito tão geral, e se respeitarmos um breve comentário do seu narrador no qual, logo depois de aludir a Poe, sublinha: “Mas o caso que relato é este e nenhum outro” (Pessoa, 2016: 23). Eis então o seu caso: numa época “má para todas as artes”, na qual a originalidade se encontra “em decadência”, o Presidente consagrado de uma Sociedade artística, cujas particularidades temperamentais são detalhadamente descritas ao longo de mais de 15 parágrafos, é confrontado por “cinco jovens” que, ao contrário do seu antagonista, nas palavras do narrador, “não têm qualquer particularidade”, a não ser o facto de exercerem exactamente a mesma arte que ele. O conflito consiste apenas em os jovens afirmarem que são autores de uma invenção superior a qualquer invenção do seu precursor. Nós, leitores, não temos nunca qualquer informação sobre qualquer uma dessas invenções, apenas sobre o seu valor correlativo. O precursor desafiado, por sua vez, resolve o confronto aniquilando os jovens, mas não só: come-os e dá-os a comer.

¹¹ Por uma rápida consulta dos cadernos de notas de Pessoa datados de 1904-1906 (disponíveis no *site* da Biblioteca Nacional Digital, em <https://purl.pt/1000/1/cadernos/index.html>), torna-se evidente que o conhecimento de Baudelaire foi bastante precoce – e coincidente com os anos de formação de Alexander Search.



No fim do caso, há um ponto que se destaca: ao contrário daquilo que o narrador diz que transmite, a particularidade das vítimas não reside em exercerem a mesma arte que o carrasco, mas no facto de serem “jovens”, que é na verdade a única qualificação que lhes é atribuída no relato. Reconstituído assim o argumento – porque é de um argumento que se trata, ainda que com inequívocas ressonâncias do conhecido mitema de Cronos devorando os próprios filhos –, podemos mais facilmente determinar a originalidade do jantar de Prosit: e, com isso, a originalidade do conto de Search. Chegaríamos assim a qualquer coisa como: *diz-me o que comes: os meus antagonistas da próxima geração; dir-te-ei o que és: um génio*. O facto de o conto concluir com uma solução que alguns consideram moralista – a defenestração de Prosit numa espécie de linchamento popular – não altera em nada o essencial desta leitura, evidência muito notória pelo simples facto de Prosit ter nome e ser recordado, ao passo que os jovens permanecem desconhecidos e no anonimato.

Quer dizer, Prosit é muito provavelmente o primeiro Heróstrato de Pessoa, e a sua última ceia uma *performance* equivalente ao fogo posto no templo de Diana. Se aceitarmos isto, poderemos então admitir a hipótese de a originalidade do conto – a que ele significa, não a que ele mostra – residir na potência de o lermos como um dos mais precoces ensaios pessoanos sobre a posteridade. Não será demais lembrar que numa das passagens de *Heróstrato* Pessoa defende que aquilo que há de mais central acerca dos grandes génios verdadeiros é que eles não são precursores, o que no seu entender seria exemplarmente comprovado pela relação entre São João Baptista e Jesus Cristo. *Earlier lessers*, chama Pessoa aos precursores (Pessoa, 2000: 193). A originalidade de Prosit consiste assim em, tendo percebido que corria o risco de o seu destino ser o de um *earlier lesser*, tomar o destino nas mãos – ou melhor, na boca e no estômago.

A presença de Baudelaire em todo este processo pode tornar-se agora mais instigante – ele que considerava Brillat-Savarin um “brioche insípido” –, porque na verdade aquilo a que se assiste em *A very original dinner* é como que a uma vingança do seu “velho saltimbanco” concretizada pelo enunciador do seu “mau vidraceiro”. Isto é: “o velho homem de letras”, antes de ser velho e estar destinado à ostracização naquela barraca na qual “o mundo esquecido nunca mais quer entrar”, antecipa a sua posteridade deixando actuar o temperamento que Baudelaire tão bem descreveu no seu outro poema em prosa como “*histérico* segundo os médicos, *satânico* segundo aqueles que pensam um pouco melhor que os médicos” (Baudelaire, 2007: 31-33, 44-46; sublinhados meus). Trata-se, segundo Baudelaire, do humor detectável nas “almas preguiçosas e voluptuosas” que são subitamente tomadas de uma “louca energia” e de “uma coragem de luxo para executar os actos mais absurdos e muitas vezes até os mais perigosos”. Alexander Search tem uma imagem muito



específica para assinalar esse instante decisivo, e oferece-a praticamente no início da narração, assim como quem não quer a coisa, naquele que é o único comentário estilístico explícito do texto:

The silence of Herr Prosit was, for most men, a rare thing. He resembled (let the comparison pass) a storm. Silence was not of his essence. Quietness was not his nature. And like a storm (to follow the simile), if silence were ever with him, it was as a rest and as a prelude to an outburst greater than all. (Pessoa, 2016: 18)¹²

Referências

CFP: CASA FERNANDO PESSOA | BIBLIOTECA PARTICULAR DE FERNANDO PESSOA.

BAUDELAIRE, Charles (1968) *Œuvres Complètes*, Paris, Seuil.

BAUDELAIRE, Charles (2007) *O Spleen de Paris (Pequenos Poemas em Prosa)*, tradução, prefácio e apêndice de Jorge Fazenda Lourenço, Lisboa, Relógio d'Água.

BRILLAT-SAVARIN, Jean Anthelme (2010) *Fisiologia do Gosto*, com uma leitura de Roland Barthes, tradução de José Cláudio e Júlia Ferreira, Lisboa, Relógio d'Água.

Dictionary of Foreign Phrases and Classical Quotations (1923), edição e notas Hugh Percy Jones, Edimburgo, John Grant, 1923. CFP 8-148.

FRIAS, Joana Matos (2021) "From Storms We Learn", Revista *Estranhar Pessoa*, 8, Outono.

HUME, David (1896) *A Treatise of Human Nature*, Londres/ Edimburgo/ Nova Iorque, Henry Frowne.

HUME, David (2016) *Tratado da Natureza Humana*, tradução de Serafim da Silva Fontes, prefácio e revisão de João Paulo Monteiro, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

JACKSON, Kenneth David (2010) "Cannibal Rituals: Cultural Primitivism in *A Very Original Dinner*", *Adverse Genres in Fernando Pessoa*, Oxford, Oxford University Press.

LACERDA, José Caetano de Sousa e (1895) *Os Neurasthenicos: Esboço d'um Estudo Medico e Philosophico*, prefácio de Sousa Martins, Lisboa, M. Gomes. CFP 1-79.

¹² Como notou Richard Zenith, Pessoa partilhava com Joyce "um traço pouco usual", a brontofobia (*op. cit.*: 832). Se Joyce parece ter resolvido a fobia através de um dos seus neologismos mais marcantes, a palavra "Babadalgharaghtakaminarronknbronntonnerronntuonnthunntrovarrhounawnskawntoohooorderenthurnuk", com que em *Finnegans Wake* procura (re)compor o som de um trovão primordial, já Pessoa parece ter querido vincular o sintoma à figura do génio, conforme de resto se poderá ainda concluir pelos destaques no seu exemplar do estudo *Os Neurasténicos*:

==Perversões da sensibilidade meteorica:—angustiosa antepercepção das tempestades, filiada, talvez, n'uma morbida hyperacuidade de certos modos de sensibilidade, indefinidos, por emquanto, no homem.

- LOCKE, John (2014) *Ensaio sobre o Entendimento Humano*, vol. II, introdução, notas e coordenação de Eduardo Abranches de Soveral, revisão e tradução de Ana Luísa Amaral e Gualter Cunha, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- LOPES, Teresa Rita (1990) *Pessoa por Conhecer: Textos para um Novo Mapa*, Lisboa, Estampa.
- PESSOA, Fernando (1966) *Páginas de Estética e de Teoria Literárias*, organização e prefácio de Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Ática.
- PESSOA, Fernando (2000) *Heróstrato*, edição de Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.
- PESSOA, Fernando (2013) *Eu Sou uma Antologia: 136 Autores Fictícios*, edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari, Lisboa, Tinta-da-China.
- PESSOA, Fernando (2016) *Contos Escolhidos*, edição de Ana Maria Freitas e Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim.
- PIGLIA, Ricardo (1999) *Formas Breves*, s.l., DeBolsillo.
- POE, Edgar Allan (1902) *The Choice Works (Poems, Stories, Essays)*, introdução de Charles Baudelaire, Londres, Chatto & Windus. CFP 8-442.
- POE, Edgar Allan (1997) *Tales of Mystery and Imagination*, Londres/ Edimburgo/ Glasgow/ Nova Iorque / Toronto, Henry Frowde.
- POE, Edgar Allan (2009) *A Narrativa de Artur Gordon Pym de Nantucket*, tradução, prólogo e notas Jorge Pereirinha Pires, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Regeneration (A Reply to Max Nordau)* (1895) Westminster, Archibald Constable and Co. CFP 1-125
- SAMPAIO, Maria de Lurdes (1994) “A ficção de Fernando Pessoa: estudo de um caso original”, *Revista da Faculdade de Letras “Linguas e Literaturas”*, XI, Porto.
- SAMPAIO, Maria de Lurdes (2008) “The Disquiet of Archaeology: Fernando Pessoa’s Detective Writings”, *Portuguese Studies: Pessoa – The Future of the “Arcas”*, 24, 2.
- SHAKESPEARE, William (2016) *Tito Andrónico*, tradução, introdução e notas M. Gomes da Torre, Lisboa, Relógio d’Água.
- SILVER, Sean R. (2008) “Locke’s Pineapple and the History of Taste”, *The Eighteenth Century*, 49, 1, University of Pennsylvania Press, Primavera.
- VOLTAIRE (1829) “Goût”, *Œuvres*, Tomo XXX, Paris, Chez Lefèvre.
- ZENITH, Richard (2021) *Pessoa: A Biography*, Nova Iorque, W. W. Norton & Company.



Joana Matos Frias ensina na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e é membro do Projecto *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 das literaturas portuguesa e brasileira modernas e contemporâneas em diversas revistas e volumes colectivos.



O Jardim (Parte I)

Miguel Tamen

Universidade de Lisboa

Resumo

O ensaio procura responder a duas perguntas que se entende serem prévias a uma discussão do conceito de heteronímia, atribuído a Fernando Pessoa. São elas: ‘Onde estão os heterónimos?’ e ‘Onde se desenrola a relação entre heterónimos?’. Defende que para Pessoa os heterónimos estão em outras mentes, e que a relação entre essas mentes não começa sempre na mente de Pessoa. Pessoa poderá ter acreditado numa concepção pan-psíquica da literatura, incompatível com as ideias sobre heteronímia que lhe são atribuídas.

Palavras-chave

Heteronímia; Pan-psiquismo; Outras mentes.

Abstract

The essay attempts to answer two questions, assumed to be prior to any discussion of the concept of heteronymity, attributed to Fernando Pessoa. They are: ‘Where are heteronyms located?’ and ‘Where does the relationship between heteronyms take place?’. It claims that for Pessoa heteronyms are located in other minds, and that the relationship between minds does not always originate in Pessoa’s mind. Pessoa might have held a pan-psychical notion of literature, incompatible with the ideas about heteronymity he is usually credited with.

Keywords

Heteronymity; Panpsychism; Other Minds.

Em coisas literárias oscilamos entre impulsos concentrados e visões panorâmicas. O que tenho a dizer a seguir sobre Fernando Pessoa resulta de um esforço panorâmico; é, no entanto, um esboço de esforço panorâmico, e apenas a primeira metade desse esboço.

O meu título alude ao poema *Conselho*. Este poema extraordinário foi publicado no mês em que Pessoa morreu. Não foi o único conselho escrito por Pessoa. Pense-se em odes de Ricardo Reis, naquelas em que nos são dados conselhos a nós, e nas outras em que são dados conselhos a terceiros; no “Aviso por causa da moral” ou no *Soneto já antigo*, de Álvaro de Campos; no programa “Como organizar Portugal”; e na carta sobre a génese dos heterónimos, escrita a Adolfo Casais Monteiro uns meses antes. O tom avuncular destas peças é também partilhado por muitas outras obras tardias de Pessoa, e em particular pela sua correspondência literária.

O conselho mais notório de *Conselho* é o da sua última estrofe: “que ninguém, que veja e fite, possa / Saber mais que um jardim de quem tu és.” A parte final da frase é demasiado ornada e talvez o único lapso poético no poema; parece exprimir uma teoria psicológica, em que Pessoa define aquilo em que consiste ver, fitar e conhecer alguém. Divide as pessoas entre aquilo que são (ou quem são realmente) e uma coisa a que chama o seu “jardim”. O jardim de uma pessoa refere-se àquilo que as pessoas são, mas não se parece com elas.

O jardim descrito em *Conselho* parece feito para ser mostrado a quem olha para ele do lado de fora. O poema descreve essa perspectiva exterior; e, através de uma série de metáforas arquitectónicas e hortícolas, as tarefas que lhe são necessárias. Menciona a construção de “grandes muros”, um “portão de grade”, e de “canteiros” com flores “risonhas”. No fim do poema Pessoa chama-lhe “um jardim ostensivo e reservado”. Este par de adjectivos é insólito. Tratar-se-á de um oxímoro dialéctico? Será o poema acerca do equilíbrio controlado entre ostensão e reserva que Pessoa exemplificaria em alto grau? Para alguns críticos esta característica dialéctica é a característica principal do génio de Pessoa.

Não é de excluir completamente que aquilo a que chamei a teoria psicológica de Pessoa não seja imune à possibilidade de erros de avaliação. Afinal de contas o poema descreve o modo como aquilo que é mostrado serve para enganar quem toma o jardim por Juno; mas também censura o jardineiro por não conseguir ver, fitar ou distinguir o objecto da sua reserva original; essa “erva tam pobre”, observa Pessoa, “nem tu a vês.” Ao objecto de reserva Pessoa chama ainda no poema “flores que vêm do chão”, “ervas naturais” e “flor nativa.” O jardineiro

será assim ao mesmo tempo o inventor de um intrincado jardim Potemkin, e pelo menos em parte a sua primeira vítima.

Os sistemas-Potemkin são muito característicos de outras obras tardias de Pessoa, a mais conhecida das quais é o pouco menos extraordinário *Autopsicografia*. Pessoa, creio, pelo menos a partir da tábua bibliográfica de 1928, passou a cultivar o seu jardim. Foi nessa tábua que apareceu pela primeira vez o adjectivo “heterónimo”, que viria a ser nominalizado como “heterónimos” em várias cartas a partir de 1931, e para a posteridade na carta a Casais Monteiro de 13 de Janeiro de 1935. Esta última carta, a meu ver, constitui um testamento literário e portanto também uma espécie de conselho. O poema *Conselho* prolonga de facto um modo que se terá iniciado muito antes, possivelmente com o *Soneto já antigo*.

A minha ideia, que defendi noutro lado e que vou apenas resumir rapidamente, é a de que a partir de pelo menos 1928 Pessoa começou a montar um sistema de visitas organizadas ao seu jardim; e de que através do testamento de Janeiro de 1935 instituiu um *trust fund* que visava assegurar que continuassem aquelas visitas. O processo de escolha dos *trustees* foi simples: talvez depois de um processo de selecção cujos finalistas não é difícil adivinhar (e em que José Régio foi notoriamente eliminado à primeira volta), Pessoa escolheu um primeiro *trustee*, que foi também seu testamenteiro; e depois confiou num processo de co-optação por pares.

Quase todos desempenharam bem o papel que lhes estaria destinado por Pessoa; e assim o *trust fund* transformou-se gradualmente num *trust* no sentido vulgar do termo. Num *trust*, como observou Pessoa num ensaio sobre o assunto, forma-se “um monopólio espontâneo, ou natural (...) por agrupamento de empresas, ou por absorção de umas por outras ou várias por uma só” (Pessoa, 1926: 77). É a esse “agrupamento de empresas” que chamamos hoje Estudos Pessoaanos.

Só poucos *trustees* tiveram o pressentimento de que nem tudo poderia resumir-se às visitas guiadas ao jardim dos heterónimos. A maioria aplicou-se porém na caça e na classificação de todas as espécies que Pessoa teria deixado, como gnomos de jardim, nos vários canteiros. Esta estrutura é, creio, o problema constitutivo dos Estudos Pessoaanos. Foi nela que se fixou a característica principal da reputação de Pessoa como poeta, a que se chama ainda, para usar o termo técnico, “ter heterónimos”. Mas ‘ter heterónimos’ é uma propriedade diferente de ‘ter óculos’, ‘ter olhos castanhos’ ou ‘ter coragem’. Requer por isso que, para conseguir perceber as peculiaridades do debate sobre Pessoa, esclareçamos algumas questões



prévias. As duas principais, estreitamente relacionadas, são: ‘Onde estão os heterónimos?’ e ‘Onde se desenrola a relação entre heterónimos?’.

A resposta mais frequente a ambas as perguntas é ‘na mente de Pessoa’. O próprio Pessoa lhes respondeu desse modo. Na carta a Casais Monteiro fala em pormenor de uma “parte psiquiátrica”, que segundo ele “explica, *tant bien que mal*, a origem orgânica do meu heteronimismo” (Pessoa, 2007d: 420). “A origem mental dos meus heterónimos,” acrescentou, “está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação”. Parece fora de dúvida que Pessoa está a dizer que os heterónimos têm uma origem mental. A sua origem deve-se a uma tendência orgânica da sua mente.

Bem entendido, a carta de 1935, como um crítico observou, não apresenta apenas um tipo de explicação, ou apenas explicações do mental, e muito menos explicações do mental através de tendências orgânicas. Mas nenhuma teoria particular sobre tendências orgânicas é requerida para considerar que a relação entre heterónimos deva ser mental. José Gil, por exemplo, explicou a heteronímia imaginando uma “metafísica das sensações”. Não fez apelo a “tendências” ou “partes” e a sua explicação é diferente da de Pessoa. A explicação que Gil propõe é não obstante compatível com a ideia de que a relação entre heterónimos se passa na mente de Pessoa. Definiu os heterónimos como “acontecimentos de sensação”; mas acreditou que as sensações eram produtos de sonhos de Pessoa, isto é, correlatos de actos mentais (Gil, 1987: 211). Eduardo Lourenço tinha uma ideia parecida sobre a questão.

A ideia de que os heterónimos são coisas mentais é também compatível com versões de senso-comum menos sofisticadas que as de Gil ou Lourenço. São as primeiras que nos são ensinadas, e quase uma questão de reputação. É o caso da ideia de que Fernando Pessoa não era bom da cabeça (a palavra ‘cabeça’ é a primeira palavra que aprendemos para designar a mente). Estas versões entendem a “parte psiquiátrica” como aquela parte da mente responsável por ocorrências menos habituais: pensamentos, comportamentos e ideias; e entendem a psiquiatria como o estudo das cabeças de quem não está bom da cabeça.

Uma alternativa óbvia a este tipo de respostas é a ideia de que a heteronímia se passa em *outras* mentes. A doutrina, que implica uma variedade de pan-psiquismo, parece suspeita. Aos críticos aparece ligada a convicções menos respeitáveis do próprio Pessoa, como o espiritismo e a teosofia, que muitos, apesar da grande tolerância para com as suas outras excentricidades, nunca quiseram considerar senão historicamente, como evidência de um clima cultural obsoleto. A maior parte desses críticos são em matéria de filosofia da mente insensíveis



ao chamado argumento da não-emergência, e satisfazem-se com a ideia de que o mental surgiu ladinamente do não-mental; a maior parte são dualistas (permitindo excentricidades à mente de Pessoa mas não à noção de mente); e uma pequena minoria são monistas de estrita obediência (permitindo à mente apenas as excentricidades que permitem à matéria, ou a ocorrências fenomenais). Não há que eu saiba pan-psiquistas no activo.

E no entanto Pessoa definiu-se num fragmento de 1928 como “médium (...) de mim mesmo” (Pessoa, 2012: 231). Fê-lo para esclarecer que tinha “ouvido pela primeira vez” Caeiro a 13 de Março de 1914; e existem mais passagens parecidas. Em nenhuma Pessoa sugere que este tipo de ocorrência seja o resultado de uma alucinação, e por isso que corresponda ao funcionamento autónomo de partes de uma cabeça que não está boa, ou ao desregramento dos sentidos. E nunca diz que os heterónimos tenham mentes. Os heterónimos não têm mentes pela razão trivial de que são nomes. Numa interpretação pan-psiquista a descrição ‘Ouvi Alberto Caeiro a falar’ não se refere a Alberto Caeiro a falar mas equivale a ‘Ouvi qualquer coisa capaz de falar a falar, a que dei o nome “Alberto Caeiro”’. Um heterónimo é tecnicamente para Pessoa um nome que ele dá a outra mente. O que ele ouve vem da mente a que depois dá esse nome; o resto são paráfrases subsequentes desse nome: no caso de Caeiro, Ribatejo, olhos azuis, e tias velhas.

Pessoa tomou a sério esta versão de pan-psiquismo; e também a ideia de que aquilo que escrevia não provinha da sua mente; e que era uma espécie de “recado”, “mensagem” ou “comunicação” de terceiros. Usou aliás estas três palavras nessa acepção. Isto parece-me explicar em parte o seu interesse por espiritismo. A minha intuição principal a este respeito é a de que esse interesse é o interesse pela possibilidade de recebermos recados. No entanto não me parece que tais interesses expressem necessariamente um interesse pelos conteúdos desses recados. Aliás, deduzidos os de Caeiro e companhia, que são os mais importantes, esses recados são sobretudo avisos sobre a masturbação ou o Quinto Império, que só por si não requerem a ideia de pan-psiquismo.

Chegaram até nós muitos registos dos recados que Pessoa terá guardado. A muitos dos emissários atribuiu um nome. Esses nomes são usados por Pessoa para identificar recados; sendo concebível que a semelhança que reconheceu entre recados o tenha encorajado a arrumar vários, às vezes muitos, sob um mesmo nome; e que tenha hesitado onde arrumar outros. As listas de nomes que vários críticos compilaram não são por isso listas de dominações, querubins, serafins e anjos sobre cuja substância tenhamos de nos entender



através de doutrinas sobre graus diferentes de participação numa única essência. Não correspondem a elencos de entidades.

Essas listas compreendem muitos tipos de nomes. Os de mais consequência são nomes como ‘Alberto Caeiro’, ‘Álvaro de Campos’, ou ‘Ricardo Reis’, a respeito dos quais o que há a dizer é que são parecidos com nomes de pessoas que existem mas que sabemos que não existiram; e sob os quais Fernando Pessoa arrumou um grande número de recados que por alguma razão considerou parecidos; e quanto aos quais as discussões metafísicas são tão inconclusivas como as discussões sobre Madame Bovary ou Hamlet. A nossa reticência metafísica é normalmente compensada pela atenção que dedicamos a esses recados, e pelo proveito que deles derivamos.

Mas essas listas compreendem também outros tipos de nome. Há nelas designações para-profissionais vagas (“Voodooist”), que se podem aplicar a pessoas que tenham existido ou não, e sobre as quais tudo o que se pode dizer é que são como ‘engenheiro’ ou ‘ditador’, e por cujos recados passamos quase sempre como por vinha vindimada. E, claro, nomes de pessoas que existiram realmente: filósofos neo-platônicos do século XVII; um psicólogo jamesiano; ou o Professor Marnoco e Sousa. A estes últimos são atribuídos recados que temos dificuldades em imaginar que os seus proprietários normais pudessem ter escrito. E temos razão, porque naturalmente não os escreveram: a expressão ‘Marnoco e Sousa’ designa uma mente a quem atribui o nome do Professor Marnoco e Sousa; mas não identifica, na obra de Pessoa, o autor de *Das Letras no Direito Comercial Português*.

Fernando Cabral Martins e Richard Zenith notaram que muitas destas pessoas que existiram “parecem tornar-se heróis do próprio drama pessoano” (Pessoa, 2012: 26). Chamaram ao fenómeno “a heteronimização de nomes que rodeiam Pessoa” (*idem*). A designação pode confundir um pouco. Pode implicar que esses heróis participam da substância de Alberto Caeiro, ou que ‘são’ como Alberto Caeiro; mas não há nenhum sentido útil para ‘são’ nesta distinção, porque afinal sabemos muito bem qual é a principal diferença metafísica entre Caeiro e o Professor Marnoco e Sousa. E pode também implicar a sugestão de que Pessoa tenha tido a esperança de que os poemas de Mário de Sá-Carneiro e Aleister Crowley, ou as cartas de Ofélia Queiroz, lhe pudessem vir a ser atribuídos. Não existem contudo indícios de que tenha tido tal esperança, nem de que o assunto o tivesse interessado. Por exemplo, numa carta de Janeiro de 1931, Pessoa corrige Gaspar Simões, a quem tinha mandado a tradução de um poema de Aleister Crowley publicado sob a autoria de Master Therion, sobre a identidade



desse ‘Mestre Therion’. ‘Mestre Therion’, declara jovialmente, “não é heterónimo meu” (2007c: 364).

Na sua discussão, Cabral Martins e Zenith usam uma segunda metáfora que me parece exprimir uma intuição mais certa. Observam que essas pessoas que existiram (e fazem uma lista muito completa, que vai de Omar Khayyam a António Botto) são heróis “magnetizados” por Pessoa (2012: 26). O adjectivo ocorre numa carta de 1916 a uma tia, com quem Pessoa falava desses assuntos. “O meu braço direito”, informa Pessoa, “começa a ser-me levantado no ar sem eu querer (...) Outras vezes sou feito cair para um lado, como se estivesse magnetizado.” O seu braço, explica, teria sido animado por “qualquer outra cousa” (Pessoa, 2007a: 148).

A discussão deste tópico é prefaciada na carta à tia por uma constatação bem-disposta: “Aí por fins de Março (se não me engano) comecei a ser médium. Imagine!” (*idem*: 146). Esta frase, e a intromissão parentética, são muito parecidas com outra frase, que ocorrerá quase vinte anos depois, justamente no seu testamento: “Aí por 1912, salvo erro (que nunca pode ser grande), veio-me à ideia escrever uns poemas de índole pagã” (Pessoa, 2007d: 421). Conjugada com a referência irresistível ao mês de Março podemos ver nela uma antiga descrição sistemática do programa a que Pessoa iria chamar Dia Triunfal. Não foi a única, ou a primeira.

Numa passagem do *Livro do desassossego* em que se queixa da comum falta de interesse pelas acções mais triviais (“parece-nos imoral agir”), Pessoa considera sintoma principal dessa deficiência “a nossa simpatia (...) pelo ocultismo e pelas artes do escondido”. Essa simpatia deve-se à falta de vontade e de paciência para educar a vontade, “de modo a tornar-se o perfeito instrumento dos magos e dos magnetizadores” (Pessoa, 2006b: 390, 391). Como na carta à tia, os processos sob exame não são descritos a partir da posição de agente, ou sequer de candidato a agente. Pessoa (2007a: 148) tinha-lhe explicado que o seu braço “começa a ser-me levantado no ar”. “Começa a ser-me levantado” é uma construção rara em português, sobretudo em matéria de movimentos que por regra estamos habituados a imputar a agentes: não é como ‘levantei o braço’ ou mesmo como ‘o braço levantou-se sozinho’. A peculiaridade é semântica, não meramente sintáctica ou morfológica. “Começa a ser-me levantado” é, desse ponto de vista, tão semanticamente peculiar como “aparecera em mim o meu mestre” (Pessoa, 2007d: 422), ou “o herói a si assiste” (que ocorre no livro a que sem surpresa chamou *Mensagem*), e por razões parecidas: nestas construções o que é peculiar é a descrição do agente.



Pessoa (2006b: 391) propõe duas explicações diferentes para o interesse por ocultismo. Por um lado, é “fonte copiosa de sensações do mistério e de terror”. A fonte compreende “as larvas do astral, os estranhos entes de corpos diversos que a magia cerimonial evoca nos seus templos, as presenças desencarnadas da matéria” (*idem*). Nesta primeira explicação combinam-se duas ideias inventadas por Aristóteles: a de que uma emoção não causa necessariamente emoções semelhantes e que por isso o terror pode causar simpatia; e a de que as causas das emoções têm de ser familiares, isto é, que só coisas parecidas com o que conhecemos excitam o nosso interesse e podem despertar emoções. Nessa medida, as “larvas do astral” são parecidas com larvas, os “corpos diversos” são parecidos com corpos e as “presenças desencarnadas” são parecidas com presenças encarnadas. De acordo com Aristóteles, uma pessoa ou um objecto a quem acontece o percalço ontológico de não existir pode ser causa de emoções que estamos habituados a associar a pessoas ou objectos que existem. Desse ponto de vista a convicção de que conhecemos Álvaro de Campos não é diferente da convicção de que conhecemos Madame Bovary, Daisy ou Ofélia Queiroz; é a convicção de que conhecemos um corpo diverso.

A segunda explicação de Pessoa para o nosso interesse por ocultismo, embora relacionada com a primeira, é de natureza diferente. “Simpatizamos com o ocultismo”, afirma Pessoa, “porque ele soe exprimir-se de modo a que muitos que lêem, e mesmo muitos que julgam compreender, nada compreendem” (*idem*). A explicação insinua que a causa da nossa simpatia é o “mistério”, ou seja, aquilo que nos causa dificuldades de compreensão. Não é uma explicação que encontremos em Aristóteles. No entanto permite a Pessoa induzir uma distinção que é directamente relevante para a nossa discussão, a distinção entre ‘ser ocultista’ e ‘ter simpatia pelo ocultismo’. Esta distinção é paralela à distinção entre ser-se mago ou magnetizador e interessar-se por conversas acerca de magnetizações.

A posição em que Pessoa se imagina nesta matéria é uma posição intermédia entre os magos e o público; corresponde à posição de quem é atreito ao magnetismo mas não é causa de magnetismo. Pessoa nunca diz que é um mago ou um magnetizador, e muito menos se coloca na posição de quem encontra satisfação na “fonte copiosa de sensações do mistério e de terror”.

Na carta de 1916 Pessoa anunciara também à tia que estava a desenvolver “qualidades (...) de médium vidente” (2007a: 148). Descreveu ter sentido em Lisboa Sá-Carneiro em Paris (“uma depressão vinda do exterior” [*idem*: 147]), e ter visto num café “as costelas de um

indivíduo através do fato e da pele” (*idem*: 148). Mas também admite que já tinha desenvolvido antes qualidades de “médium escrevente” (*idem*). A ideia de “médium escrevente” parece ocupar uma posição entre escrever de modo autónomo e falar sobre o que os outros escrevem. Parece apontar para uma actividade que não coincide com autoria ou com crítica literária no sentido habitual; e parece corresponder a uma descrição da principal tarefa que Pessoa se imaginou a desempenhar: a tarefa de tomar nota de recados vindos de outras mentes.

Uma teoria sobre essa posição intermédia ressurgue na carta a Gaspar Simões a que já aludi, a propósito da tradução do poema de Aleister Crowley. A ideia de o traduzir é descrita aí no modo informal que voltará a ser o de 1935 (“Lembrei-me um dia de traduzir o *Hino a Pã*”). A seguir, porém, Pessoa acrescenta:

Mandei a v. o poema para, como lhe disse, v. ver o que é propriamente um “poema mágico”, em comparação com um simples “poema a respeito de magia”, como é o meu *Último Sortilégio* (Pessoa, 2007c: 364).

A distinção entre ‘poema mágico’ e ‘poema a respeito de magia’ já tinha sido anunciada numa carta do mês anterior, a carta em que tinha mandado a Gaspar Simões a sua tradução (2007b: 362). Está relacionada com a distinção entre ‘ocultista’ e ‘estudioso do ocultismo’. No entanto, a sua relevância só se pode perceber no contexto daquilo que Pessoa está a fazer, e que afinal é um motivo principal da segunda carta: a explicar uma *tradução* de um poema mágico. Por um lado, a tradução não é o poema que traduz; e por outro lado, diz Pessoa, não é um “poema a respeito de magia.”

Poderíamos considerar que a tradução de um poema mágico é a instanciação de um poema mágico, e não um poema mágico em sentido próprio. Existem no entanto razões para achar que Pessoa tinha uma opinião diferente. Na carta de Dezembro chama trivialmente à sua tradução “este *poema*” (*idem*), ou “um ‘poema mágico’ a valer” (*idem*). Como a maior parte de nós, considera que a tradução de um poema é um poema; e que a tradução de um poema mágico deverá ser um poema mágico. No entanto uma tradução de um poema não é um poema do tradutor; se não tivesse havido Mestre Therion, fosse ele quem fosse, não teria havido a tradução a que Pessoa chamou “Hino a Pã”. Pessoa está por isso não na posição de quem magnetiza, ou na posição de quem fala sobre magnetização, mas na posição de quem é magnetizável.

Um outro poema tardio muito conhecido, de 1932, *Não meu, não meu é quanto escrevo*, descreve o engano que consiste em pensar que um poema *não* é como uma tradução: “Porque, enganado”, pergunta Pessoa, “Julguei ser meu o que era meu?”. Pessoa especula a respeito da origem daquilo que escreve (“Que outro mo deu?”), mas só responde através de perífrases de pouco auxílio. As suas perguntas são versões da nossa pergunta inicial: ‘Em que mente se passa um poema?’, ou também ‘Em que mente se passa uma tradução?’. Para Pessoa uma tradução *não* se passa na mente do tradutor; e, pelo menos no poema de 1932, um poema não é um acontecimento que tenha lugar na mente do poeta. Este tipo de respostas vale *mutatis mutandis* para as várias visões de 1916, que Pessoa insiste que não foram alucinações; e vale também para os casos da “escrita automática” que menciona na mesma carta à tia, cujas comunicações são “incompreensíveis ao médium, e de ordem que mesmo o inconsciente dele era incapaz de imaginar” (Pessoa, 2007a: 147). A poesia e a tradução passam-se na mente de outra pessoa: não são *sequer*, contra porventura Gil, processos inconscientes. O seu modelo de composição é o da anotação.

Aproximo-me da minha conclusão, e do fim da minha meia-panorâmica. Poetas tão conhecidos como Pessoa dão azo a hábitos de crítica. Podemos decerto reconhecer a sua utilidade, e estar gratos, pelo menos aos *trustees* mais talentosos, pelo muito que fizeram para refinar ou dar forma à admiração que sentimos por tantos dos recados que Pessoa anotou. Mas não temos que imaginar em perpetuidade a poesia de Pessoa no modo determinado pelo seu testamento. É esse modo que nos faz parecer naturais as longas discussões sobre diferenças entre pessoas, semi-pessoas e quase-pessoas, que são autores, semi-autores e quase-autores de textos, semi-textos e quase-textos, e todos como Pessoa inquilinos do mesmo mosteiro dos heterónimos. Podemos também sem dificuldade ver a poesia de Pessoa como um caso mais parecido com a sua ideia de tradução do que com os prodígios de deliberação, inegavelmente documentados, que a partir do testamento de 1935 nos habituámos a conceder. Mas o verdadeiro desafio não consiste em inverter uma ideia habitual acerca de Pessoa; virar as coisas do avesso é de alcance modesto. O verdadeiro desafio consiste em fazer justiça aos erros das ideias habituais que não partilhamos, e em neste caso tentar perceber melhor a relação, tão característica de Pessoa, entre essa deliberação musculada e a ideia de que a poesia vem de outras mentes.

A noção de que um poema não é uma ocorrência na mente do poeta, mas que a causa de um poema pode ser mental levanta uma série de perguntas que pelo menos eu acho muito



interessantes, mas que têm de ficar para outra ocasião. Que tipo de comunidade pode ser constituída pela cabeça de outras pessoas? Como se regulam as interações com outras mentes? Podem tais interações sequer ser reguladas? E como descrever a vontade de se ser magnetizado, a vontade cujo propósito consiste em eliminar a possibilidade de acções intencionais? E, conversamente, em que consiste a aquisição intencional de vontade por quem não a tem? Será a vontade de ter vontade uma variedade especial da vontade? Tenho ideias sobre algumas das respostas; e, mais importante que isso, acho que Pessoa também as tinha. Aparecem porém em locais inesperados da sua obra, em gostos reiterados que manifestou e em interesses que à primeira vista não parecem poéticos.

Onde não aparecem, e onde suspeito que nunca possam vir a ser descobertas, é em mais teorias da heteronímia ou em mais metafísicas das sensações. Depois de algum paisagismo Potemkin, Pessoa conclui a primeira estrofe do poema *Conselho* com aquilo que me parece ser o seu conselho mais importante: “onde ninguém o vir não ponhas nada.” Este conselho, que Pessoa terá imaginado primeiro para si próprio e muito provavelmente seguido, deveria também ser tomado a sério por quem começasse a sentir-se tentado por estudos pessoanos.

Referências

- GIL, José (1987) *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*, tradução de M. Serras Pereira, Lisboa, Relógio d'Água.
- PESSOA, Fernando (1926) “Régie, Monopólio, Liberdade (Conclusão)”, *Revista de Comercio e Contabilidade* (3), 74-78, disponível em https://modernismo.pt/images/revistas/pdf/revista_de_contabilidade_3.pdf.
- (1935) “Conselho”, *Sudoeste*, 3, 5-6, disponível em http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Sudoeste/N3/N3_item1/P9.html.
- (2006a) “Não Meu, Não Meu é Quanto Escrevo”, *Poesia do Eu*, edição de R. Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 258.
- (2006b) “Declaração de Diferença”, *Livro do desassossego, composto por Bernardo Soares*, edição de R. Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 390-392.
- (2007a) [“A sua Tia Anica, 24-6-1916”], *Cartas*, edição de R. Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 145-149.
- (2007b) [“A João Gaspar Simões, 6-12-1930”], *Cartas*, edição de R. Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 362.
- (2007c) [“A João Gaspar Simões, 4-1-1931”], *Cartas*, edição de R. Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 363-364.
- (2007d) [“A Adolfo Casais Monteiro, 13-1-1935”], *Cartas*, edição de R. Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 417-426.
- (2012) *Teoria da Heteronímia*, edição de F. Cabral Martins e R. Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.
- TAMEN, Miguel (2015) *Artigos Portugueses. Edição aumentada*, Lisboa, Documenta.



Miguel Tamen é director da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa onde ensina no Programa em Teoria da Literatura e no departamento de Literaturas Românicas. Desde 2000, professor visitante na Universidade de Chicago; entre 2003-2004, *senior fellow* no Stanford Humanities Center; e entre 2010-2011, Rockefeller Fellow no National Humanities Center. É autor de vários livros, entre os quais *Friends of Interpretable Objects* (Harvard UP, 2001) e *What Art Is Like, In Constant Reference to the Alice Books* (Harvard UP, 2012), para além de artigos, traduções e edições. *Artigos portugueses* foi publicado em primeira edição pela Assírio & Alvim em 2002. Mais recentemente: *A Universidade como deve ser* (com António M. Feijó), *Erro extremo II, O Cónone* (org., com João R. Figueiredo e António M. Feijó) e *Closeness* (Juxta Press, 2021).



Varia

Pessoa(s), poetas e poetisas

Anna M. Klobucka

Universidade de Massachusetts Dartmouth

Resumo

O objetivo deste ensaio é confrontar alguns subenredos da narrativa histórico-literária estabelecida sobre o modernismo português com o seu contexto cultural mais alargado, nomeadamente no que diz respeito ao fator sexo/género, cuja relevância tem sido tradicionalmente negligenciada nas representações canónicas da época. Foco-me, em particular, na emergência robusta da autoria literária feminina nas primeiras décadas do século vinte, na medida em que este fenómeno pode ser relacionado com eventos centrais do cânone modernista, como o lançamento das revistas *Orpheu* (1915) e *presença* (1927) e a polémica em volta da chamada “Literatura de Sodoma” (1922-23).

Palavras-chave: autoria feminina, *Orpheu*, *presença*, Literatura de Sodoma.

Abstract

This article seeks to confront some subplots of the established narrative about Portuguese modernism in national literary history with the modernist movement’s wider cultural context, specifically with respect to sex/gender, a factor whose relevance has been traditionally neglected in canonical representations of the period. I focus in particular on the robust emergence of female literary authorship in the first decades of the twentieth century, insofar as this phenomenon may be related with such central events of the modernist canon as the launching of the magazines *Orpheu* (1915) and *presença* (1927) and the polemic around the so-called “Literatura de Sodoma” (1922-23).

Keywords: female authorship, *Orpheu*, *presença*, Literatura de Sodoma.



Este ensaio não procura avançar nenhuma afirmação conclusiva sobre a paisagem cultural da época modernista em Portugal, apenas alguns questionamentos e sugestões. Os questionamentos são motivados, porém, por alguma confiança na sua eventual utilidade heurística para investigações posteriores que se interessem pelos condicionamentos e efeitos socioculturais da produção poética e, mais globalmente, intelectual na época modernista em Portugal, em particular no que diz respeito ao fator sexo/gênero, robustamente manifesto nos registos históricos das primeiras décadas do século vinte, mas relativamente negligenciado no âmbito da memória institucionalizada do arquivo literário modernista. O que se procura realizar nas páginas que se seguem, portanto, é uma operação de cruzamento entre o conhecimento estabelecido sobre o modernismo e alguns elementos – quer largamente desconhecidos, quer integrados tipicamente em outras representações históricas da época – que têm o potencial de infletir ou reperspetivar as narrativas canônicas sobre o ambiente literário e cultural das primeiras décadas do século vinte em Portugal.

As ausências na *presença*

Como é bem sabido, a narrativização histórico-literária do legado modernista em Portugal tem obedecido desde o início, e com uma persistência relativamente inabalável até ao presente, à acumulação da matéria digna de ser historiada principalmente à volta de duas revistas, *Orpheu* e *presença*, correspondentes às chamadas primeira e segunda fases do modernismo. Como também é muito bem sabido – embora habitualmente naturalizado, ao ponto de se tornar transparente e, em consequência, irrelevante –, ambos estes coletivos de criadores e, na segunda fase, também teorizadores e historiadores da literatura modernista foram quase exclusivamente masculinos. *Orpheu* contou com a figura complexa de uma autora inventada, a quem ainda regressarei, e a *presença* – de acordo com a contabilização e análise realizadas por Sara Barbosa (2018) – com apenas dezasseis trabalhos (de texto ou imagem) assinados por mulheres no número total de mais de seiscentas colaborações. A primeira colaboradora foi a pintora Sarah Afonso, que desenhou a capa do número duplo 14/15, quase um ano e meio depois da estreia da revista em março de 1927. E foi preciso esperar até ao número 33, correspondente a junho/outubro de 1931, para se ler um texto de autoria feminina, um conjunto de apontamentos em prosa de Irene Lisboa, embora assinado apenas “IRENE”;



em 1938, já na segunda década da existência da revista, Maria Archer será a primeira autora portuguesa a assinar com todas as letras.¹ Convém lembrar, no entanto, que o nome de uma outra escritora modernista apareceu no espaço singularmente privilegiado do texto programático que abria o número inaugural da *presença*, “Literatura Viva”, de José Régio: definindo os valores e os modelos que norteavam o projeto presencista, Régio afirmava, notoriamente, que “todos os livros de Judith Teixeira não valem uma canção escolhida de António Botto” (Régio, 1927: 2). Nem neste nem nos outros ensaios em modo doutrinário que Régio e também João Gaspar Simões publicam nos primeiros meses da vida da revista se encontra qualquer reflexo do aumento robusto da presença de autoras em diversos espaços do ecossistema literário – revistas, jornais, conferências, montras de livrarias, etc. – que desde o princípio do século, em correlação implícita (e ocasionalmente explícita) com a emergência do ativismo e associativismo feminista da chamada primeira vaga, se verificava em Portugal.

A poetisa do *Orpheu*

A representação da autoria feminina na *presença* traduz-se, portanto, numa *ausência*, sinalizada obliquamente por um ato de abjeção – abjeção de Judith Teixeira, isto é, presumivelmente selecionada como o contraponto feminino de Botto devido ao envolvimento de ambos na polémica da Literatura de Sodoma. Já no *Orpheu* o índice da mesma ausência é mais robustamente visível, uma vez que Violante de Cysneiros, a autora heterónima concebida por Pessoa e concretizada por Armando Côrtes-Rodrigues, ocupa um espaço generoso no segundo número da revista e, neste espaço, chega a dialogar, através das dedicatórias dos seus poemas, com os camaradas órficos: Álvaro de Campos, destacado como o seu “mestre”, Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Alfredo Pedro Guisado e o próprio Côrtes-Rodrigues. Deste modo, aliás, o espaço Violante passa a funcionar como o principal núcleo de coesão do coletivo literário que se reúne em *Orpheu*, a sua figura em *drag* interpelando as subjetividades e potencialidades perversas inerentes aos destinatários das dedicatórias (com destaque para Campos, cuja *Ode Marítima*, no mesmo número, encena um espetáculo de sujeição masoquista

¹ Os textos de Irene Lisboa apareceram na *presença* assinados com os nomes Irene (1931-34), Mara (1935) e João Falco (1937-38). Antes de Maria Archer, um poema da brasileira Cecília Meireles teve direito à assinatura completa em 1935 (número 45) e um/a autor/a não identificado/a assinou um poema em espanhol com o nome Germaine Langlois no número 49 (junho de 1937) (Barbosa, 2018: 117-18).



infinitamente mais radical e sofisticado).² Não é, porém, esta função imanente das dedicatórias que me interessa comentar aqui, mas antes a ressonância que através delas (embora não só através delas) se instaura entre a textualidade situada de Violante de Cysneiros e o seu intertexto e contexto mais alargados, constituídos pela produção literária de autoria feminina na época. É verdade que tanto o segundo como o primeiro números de *Orpheu* encerram também outras dedicatórias – a *Ode Marítima* é dedicada a Santa-Rita Pintor, por exemplo – mas é a abundância e a função estruturante das dedicatórias de Violante que podem ser lidas, em particular, como remetendo para um referente textual externo ao espaço da revista.

Vejamos dois exemplos, escolhidos mais ou menos ao acaso, de poemas de autoria feminina (pseudónima) com dedicatórias; ambos foram publicados em *Modas e Bordados*, o suplemento feminino semanal do jornal *O Século*, na mesma década do *Orpheu*. O primeiro, intitulado *Recordação* e assinado por “Virgínia”, é dedicado “À memória de um anjo”; cito apenas a primeira das quatro quadras do poema:

Tereza, tu nos deixaste!
 A vida não te sorriu,
 Tudo, tudo abandonaste;
 O mundo não te serviu... (Virgínia, 1916: 4)³

No segundo poema, intitulado *Teu Nome...*, a autora assina “Laura C.”, dedicando os seus versos “À A. R. F.”; reproduzo aqui a primeira e a última das três estrofes:

Bem quisera co’as letras do teu nome
 Rosário de camândulas radiosas,
 Sepultar com preces mil fervorosas
 A Saudade que abraza... que consome...

² Na sua apresentação em *Orpheu* como “um anónimo ou anónima que diz chamar-se Violante de Cysneiros” a identidade de género da pseudoautora é posta em causa e o carácter performativo da sua identificação feminina é salientado, num nada discreto piscar de olho aos entendidos. Ao mesmo tempo, porém, no contexto histórico do crescimento explosivo da autoria feminina, frequentemente pseudónima e a manifestar-se principalmente em forma de poesia, nas primeiras décadas do século, é incontornável a inserção implícita da poetisa órfica no coletivo das autoras suas contemporâneas. Para uma consideração mais detalhada destas questões, ver Klobucka (1990; 2015). Uma exploração aprofundada do fenómeno Violante, que também se debruça sobre a sua sobrevivência na obra de Armando Côrtes-Rodrigues depois do *Orpheu*, encontra-se em Câmara (2020).

³ Nesta e em todas as citações subsequentes da época a grafia foi atualizada.



.....
 Seja o teu nome o prisma da ventura,
 O marco do meu sonho predileto!
 Um sorriso, no cofre deste afeto...
 Constelação da minha noite escura. (C., 1917: 2)⁴

Sem ser universal, é frequente o uso das dedicatórias nos poemas publicados nesta e noutras revistas femininas da época; tal uso encaixa-se, por sua vez, no entendimento mais generalizado, característico deste ramo da imprensa, dos discursos veiculados pelo periódico, incluindo o discurso poético, como um espaço de comunicação e convívio. Além da poesia propriamente dita, contribuem também para a construção e definição deste espaço rubricas regulares como o “correio literário” (respostas às leitoras que submeteram os seus poemas à consideração da revista) e concursos poéticos. A moldagem de Violante de Cysneiros como uma personagem autoral cujos textos se dirigem aos outros colaboradores de *Orpheu* ecoa deste modo – quer intencional quer inconscientemente – os aspetos estruturantes das revistas destinadas ao público leitor feminino na época modernista.⁵

Convém lembrar, neste contexto, que o próprio Fernando Pessoa tinha uma experiência íntima de tal funcionamento interpessoal e, inclusivamente, utilitário da enunciação poética. Segundo expõe Richard Zenith, quando Fernando, então com dez anos de idade, reagiu com ciúmes ao nascimento iminente da irmã Madalena Henriqueta, a mãe, Maria Madalena Pinheiro Nogueira, dedicou-lhe um poema intitulado *Escuta!*, no qual explicava que todos os filhos têm direito igual ao amor materno: “Todos têm o seu lugar / E são eles tão iguais / Que no coração da mãe / Todos eles são rivais” (Zenith, 2022: 124). E não se tratou de um ato isolado:

Durante a gravidez e nos meses que se sucederam ao parto, Maria Madalena escreveu outros poemas dirigidos a membros da família: ao marido, à primeira filha de ambos, à mãe falecida e à irmã Anica. Coligiu alguns dos seus poemas numa pequena coletânea manuscrita intitulada *Flores singelas* e dedicou-a “ao meu adorado marido” em 30 de Dezembro de 1898, terceiro aniversário do casal. De vez em quando, durante o chá ou a seguir ao jantar, provavelmente leu em voz alta

⁴ Laura C. terá sido talvez Laura Chaves (1888-1966), que se estrearia em 1919 com o volume *Esboços*, publicando depois vários outros livros de poesia ao longo dos anos 1920 (Leitão, 2005: 494).

⁵ Entre outras revistas femininas da época, anteriores ou contemporâneas do *Orpheu*, nas quais a poesia ocupa um espaço considerável, encontram-se *Alma Feminina* (1907-1908) e *Jornal da Mulher* (1910-1937).



alguns dos seus poemas – nesses tempos antes da rádio, a recitação era uma forma de entretenimento familiar –, e pode ter deixado Fernando lê-los todos sozinho (Zenith, 2022: 124).

Sendo provavelmente seguro que a maior parte da poesia intimista produzida pelo contingente limitado de mulheres portuguesas letradas, maioritariamente burguesas, não circulava fora do ambiente familiar, os versos publicados na imprensa feminina da época modernista muitas vezes seguem o modelo dialógico ou interpelativo, sendo direcionados para um destinatário – ou, mais frequentemente, destinatária – que é nomeado na dedicatória, como vimos nos dois exemplos reproduzidos acima. Neste sentido, aliás, o caso de Violante de Cysneiros – tratando-se de uma autora singular inserida num coletivo de autores masculinos – diverge decisivamente do padrão predominante na imprensa periódica feminina, embora na imprensa generalista contemporânea abundem publicações redigidas exclusivamente por homens, porém muitas vezes com uma ou outra colaboradora, ocasional ou regular, a contrastar pontualmente com a composição monolítica das redações.⁶

As poetisas e o desejo homosocial feminino

Para além de se encaixar com frequência no molde comunicativo, a poesia de autoria feminina publicada em jornais e revistas (femininas e não só) da época modernista foge repetidamente às leituras estereotipadas, tanto contemporâneas como posteriores, que têm insistido em perceber nela uma adesão universal ao modelo do lirismo amoroso formulaicamente heteronormativo. Como um exemplo particularmente eloquente da aplicação de tal prisma interpretativo, leia-se a seguinte apreciação do crítico Câmara Lima:

Outra poetisa. O contingente das senhoras cresce dia a dia. (...) O pior é que todas ferem a mesma tecla, dizem a mesma coisa. O teu amor já não me serve. Vai-te embora. Vem depressa. Não posso passar sem ti. Aí tens as tuas cartas. Porque não me escreves? Nunca mais. Até amanhã. Que tortura. Que delícia. Dá cá um beijo. Some-te daqui para fora.

⁶ A primeira jornalista portuguesa a figurar como membro da redação foi Virgínia Quaresma (1882-1973), no jornal *A Capital* a partir de 1910. A carreira jornalística de Quaresma era vista, no entanto, como um fenómeno único em Portugal, devido também ao seu pioneirismo profissional nas áreas de reportagem e, mais tarde, de publicidade redigida.



Algumas há que dizem estas coisas bem, com muita correção, com o seu pozinho de emoção, interessando o leitor, mesmo que ele não seja o feliz preferido (Câmara Lima, 1923: 3).⁷

No entanto, como já se viu e como ainda veremos, o discurso lírico com assinatura feminina nos periódicos e outras publicações da época frequentemente dispensa qualquer referente masculino, situando os seus arrebatamentos de sentimento e paixão no espaço da convivência entre mulheres. Aliás, esta tendência ocasionalmente chega a ser explicitada e mesmo policiada, como aconteceu em 1916 a Florbela Espanca (então ainda Moutinho) quando enviou dois sonetos seus a *Modas & Bordados*: um dos sonetos, cujo título desconhecemos, foi rejeitado por “incharacterístico, se o considerarmos da autoria de uma senhora e se atentarmos em que fala da paixão amorosa apesar de ser dedicado a uma senhora também” (*Modas & Bordados*, 1916: 4). Mas muitos outros poemas de autoria feminina, dedicados a uma mulher e mais ou menos apaixonados – como o acima citado *Teu Nome...*, de Laura C. –, chegaram a passar pelo crivo da censura de bons costumes. Se o caso de Judith Teixeira, ostracizada e efetivamente exilada do foro literário português depois do período da sua notoriedade fulgurante entre 1923 e 1927, demonstrava claramente os limites inultrapassáveis da expressão erótica no feminino, o discurso do amor romântico, implicitamente dessexualizado, entre mulheres parecia situar-se numa zona imperfeitamente definida entre a legitimidade inquestionável e a desaprovação a que “uma senhora” não se devia sujeitar. Este espaço de ambiguidade entre o desejo lesboerótico proscrito e a convivência homosocial entre mulheres, socialmente autorizada e expectável, poderá ser lido, com todas as devidas reservas, como análogo à esfera do desejo homosocial masculino teorizado por Eve Kosofsky Sedgwick (1985), na qual se esboça um contínuo – em vez de uma distinção categórica – entre a homosocialidade legitimada como um dos alicerces da cultura patriarcal e as relações propriamente homoeróticas/homossexuais entre homens.

Pelas mesmas alturas da preparação e lançamento do *Orpheu*, Fernando Pessoa escreveu o que viria a ser um dos seus poemas mais famosos, *Ela Canta, Pobre Ceifeira*, cuja versão manuscrita é datada de 1 de dezembro de 1914 e que foi inicialmente divulgado por Pessoa

⁷ O diagnóstico de Câmara Lima surge no contexto da sua recensão, aliás globalmente positiva, do *Livro de Soror Saudade*, de Florbela Espanca, lançado em janeiro de 1923. Para mais detalhes sobre a receção crítica daquela que será futuramente a única poetisa da época modernista considerada digna (posto que de forma qualificada) de inclusão individualizada nas narrativas histórico-literárias nacionais, ver Pazos Alonso, 1997.



numa carta a Côrtes-Rodrigues no ano seguinte. A dívida intertextual da ceifeira pessoana para com o poema *The Solitary Reaper*, de William Wordsworth, tem sido amplamente reconhecida e analisada por António Feijó (1996) e George Monteiro (2000), entre outros, e não cabe aqui reproduzir esta cadeia hermenêutica, exceto no que diz respeito à sua viragem feminista, em que a ceifeira – tanto a de Wordsworth como a de Pessoa – emerge como uma apropriação e interpretação alegórica depreciativa da voz artística feminina, cuja “alegre inconsciência”, projetada no seu canto “sem razão”, impele a consciência hiperativa e torturada do poeta para uma reflexão transcendente que supera e reprime a sua inspiração. O ensaio (Klobucka, 2013) que formula a interpretação assim resumida – com base nas ferramentas teóricas articuladas por Rachel Blau DuPlessis (2004) em “Marble Paper: Toward a Feminist ‘History of Poetry’” – conclui com a evocação contrastiva do soneto de Florbela Espanca *Alentejano* (1923), cuja construção do espaço da enunciação poética restitui o protagonismo discursivo à figura da ceifeira ou, mais precisa e prosaicamente, da mulher trabalhadora rural. Agora, porém, vejamos outro espécime, este da mesma década do *Orpheu*, trata-se de um poema extraído do primeiro livro de Fernanda de Castro (1919: 35), *Ante-Manhã*:

CANÇÃO DO MEIO-DIA

Ceifeira dos meus amores
É cantar garganta aberta!
Ceifeira vá de tristezas,
Pulso rijo e olho alerta.

Ai a vida quem ma dera,
Quando chega a primavera.

Toma cautela nos lábios
Olha lá se te descuras,
Podem julgar os pardais
Que são cerejas maduras.



E se na hora da sesta
Te deitares nos restolhos,
Pode o sol embriagar-se
A namorar os teus olhos.

Ai a vida quem ma dera,
Quando chega a primavera!

Sem as pretensões intertextuais ou filosóficas do poema de Pessoa, este fragmento da estreia poética em livro de Fernanda de Castro, então com apenas 18 anos, permite no entanto construir um contraponto hermenêutico potencialmente fértil para uma (re)leitura do seu denominador comum e das respetivas abordagens deste. Tanto Pessoa como Castro, ambos burgueses urbanos, interpelam e objetificam, em jeito extrativista, a figura humana da trabalhadora rural e a figura sonora do seu canto. O contraste, porventura surpreendente, reside aqui sobretudo na erotização exuberante da ceifeira no poema de Castro, inexistente em Pessoa e que somente pela mão de Mário Cesariny será palimpsesticamente insinuada na sua reescrita de *Ela Canta, Pobre Ceifeira* na segunda edição de *O Virgem Negra* (Cesariny, 1996: 53-54). A exaltação do erotismo campestre em *Canção do Meio-Dia* – recorrente, aliás, em *Ante-Manhã* – mais tarde será também transferida por Castro (1924: 43-46) para o cenário urbano e para a figura da varina no volume *Cidade em Flor*. Mas o que me interessa sublinhar, principalmente, no presente contexto, é a relação distinta que se instaura nos dois poemas entre a subjetividade da enunciação (representada pelo eu lírico do poeta ou da poetisa) e a subjetividade do enunciado (representada pela ceifeira), para ecoar estes conceitos de Anthony Easthope que DuPlessis (2004) emprega na sua análise de *The Solitary Reaper* no artigo acima citado. Reforçada pelo emprego da forma popular ou popularizante em *Canção do Meio-Dia*, a indistinção desejada entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado é autorizada pela fusão de ambos no espaço de expressão lírica formatado no feminino, no qual entre a cantadeira rural e a poetisa se instaura um contínuo de identificação culturalmente condicionada, por mais que o apelo subjacente ao poema de Castro *também* possa ser assimilado à exclamação “Ah, poder ser tu, sendo eu! / Ter a tua alegre inconsciência, / E a consciência disso!” (Pessoa, 2005: 229). E a erotização explícita deste cenário de identificação desejada autoriza, ao mesmo tempo, a sua inscrição no contínuo do desejo homosocial feminino, que se manifesta de forma nem sempre



à partida evidente, mas inegável e recorrente, na produção lírica das poetisas portuguesas nas primeiras décadas do século XX.⁸

A Literatura de Sodoma – e de Gomorra

Voltemos agora à questão da narrativização canónica da poesia modernista na história literária portuguesa, por via de uma contranarrativa particular desta herança, esboçada por Joaquim Manuel Magalhães (1999) no ensaio “Demasiado Poucas Palavras sobre Florbela”. Este ensaio, que talvez tenha tido demasiado poucos leitores, organiza epistemologicamente a história da poesia portuguesa moderna desde o Romantismo mediante a definição de dois paradigmas rivais de expressão poética, o primeiro dos quais consistiria no “esmagamento da identidade” (e, a partir daí, “invenção de sujeitos”, “alusão, fingimento”) e o segundo no “sobrepajamento, por via do sentimento, das emoções, da pessoalidade”; por outras palavras, numa “presença esmagadora da identidade” (22-23). Neste quadro, Fernando Pessoa e Florbela Espanca surgem como duas cristalizações tutelares na modernidade poética portuguesa e figuras de proa de duas tradições expressivas, uma dominante e a outra desprezada e reprimida, embora a tendência definidora desta última, de “afirmação da potência dos sentimentos afirmados como ligados a si” (26), seja também cultivada, de acordo com o crítico, por um poeta tão consensualmente canónico como Herberto Helder. Por mais complexa e dissidente do consenso estabelecido (também diagnosticado no ensaio) que fosse esta proposta de Joaquim Manuel Magalhães, ela reproduz a mesma singularização que foi imposta a Florbela por José Régio, cerca de duas décadas depois de “Literatura Viva”, ao comentar, na esteira de Jorge de Sena, a “excepcional e, por isso, representativa feminilidade” (172) da poetisa, afastando-a implicitamente (como António Ferro fizera de forma explícita já em 1931) da coletividade das suas irmãs em verso (Ferro, 1931: 1).⁹ Recuando outra vez até à época modernista, verificamos, porém, que a condição do “esmagamento” pelas “formas simbólicas

⁸ O poema *Canção do Meio-Dia*, de Fernanda de Castro, foi, aliás, recentemente incluído no volume *O Tamanho do Nosso Sonho é Difícil de Descrever: Antologia do Homoerotismo na Poesia Portuguesa* (Correia e Nunes, 2022: 268-69).

⁹ É interessante observar que Régio aplica exatamente o mesmo diagnóstico, aparentemente inclusivo e efetivamente exclusionário, à outra “mulher excepcional” da época modernista, escrevendo em 1937 sobre Irene Lisboa: “se a autora desses livros originalíssimos se nos exhibe tão representativa do seu sexo, não é senão por não ser ela uma mulher como qualquer outra: não é senão por ser uma mulher excepcional” (*apud* Barbosa, 2019: 50).



do poder” que Magalhães observa como exemplar em Florbela Espanca e em António Botto era partilhada, resistida e negociada, de maneiras e com resultados certamente diversos mas de forma muito mais comum. Como uma ilustração expressiva desta vulnerabilidade partilhada sirva o pequeno artigo de opinião (Alberto, 1923) publicado na edição da noite do jornal *O Século*, no mesmo dia – 19 de fevereiro de 1923 – da constituição da reacionária Liga de Ação dos Estudantes de Lisboa, que, aliada ao Governo Civil, procederá à apreensão e destruição dos livros ditos imorais de Botto, Raul Leal e Judith Teixeira.¹⁰ Embora não me tenha sido possível identificar o autor, para além do nome com que assina, a retórica do seu texto, como se verá, aproxima-o dos comunicados preservados da Liga (Gonçalves, 2014), em particular no que diz respeito à misoginia e homofobia militantes e, sobretudo, ao apelo à censura das publicações. Passo a transcrever o primeiro parágrafo do artigo, intitulado “A Nossa Repugnância”:

Cresce o monte dos versos femininos, o que quer dizer que alastra o mal. Não se trata, felizmente, de uma epidemia que exija a intervenção da direção geral da saúde, embora não fosse de todo descabida a existência de uma direção geral de profilaxia moral, que se desse à triste tarefa de lê-los, antes de serem publicados. Mas cresce a onda. E por que motivo só agora eles vieram à supuração, em tão grande quantidade?

Convém explicar, neste momento, a proveniência arquivística do documento de que me estou a servir nesta transcrição parcial: trata-se de um recorte encontrado no espólio da poetisa Branca de Gonta Colaço, com o nome do jornal e a data do artigo anotados pela mão da própria autora.¹¹ O recorte faz parte do conjunto reunido na pasta em que Gonta Colaço guardou os materiais relativos à sua conferência, “Nós Outras, as Poetisas”, apresentada a 15 de fevereiro (ou seja, quatro dias antes da data da publicação do artigo) no Salão Nobre do Teatro Nacional, na qual mencionou e comentou os nomes de algumas dezenas de autoras,

¹⁰ Um artigo de 20/2/1923 no jornal *A Época* refere a “grande reunião de alunos das Escolas Superiores de Lisboa”, realizada no dia anterior, durante a qual “foi resolvido iniciar-se um grande e imediato movimento de ação moralizadora”; o artigo garante também que “em breves dias, esse movimento se exteriorizará duma maneira decisiva e enérgica” (Gonçalves, 2014: 104-5).

¹¹ O espólio encontra-se à guarda da Biblioteca Municipal Tomás Ribeiro em Tondela. Aproveito para registar a minha gratidão à Dra. Luísa Albuquerque e às demais funcionárias da biblioteca pela disponibilidade generosa com que me receberam na BMTR.



recitando os versos de mais de dez.¹² Embora o próprio António Alberto não referisse explicitamente a conferência – que mereceu uma ampla cobertura na imprensa – como o estímulo imediato da sua denúncia, a ligação parece inegável (tal como o foi para a conferencista ao arquivar o recorte), uma vez que na primeira parte do artigo a repugnância do autor se dirige contra a coletividade indecorosamente numerosa e produtiva de “muitas damas supostamente intelectuais” que, tendo deixado de se contentar “em falar dos versos dos homens, recitando-os ao piano e adulterando-os escandalosamente”, passaram a “preparar a todo o vapor uns pobres livros desordenados, vazios de sentido e de ternura, sem profundidade e sem alma, com rimas de acaso e onde até os namorados são falsos (...)”.¹³

Desta avalanche de versos e versejadoras, ofensiva para ele enquanto tal, o autor do artigo opta por destacar, porém, uma “outra” poesia feminina, contra a qual considera ser seu dever prevenir a sociedade portuguesa decente:

Sucede, porém, que já não é só esta poesia banal que vem enchendo as livrarias. Dessa, ao menos, quanto mais não seja, pode resultar o cumprimento daquele preceito do Evangelho[.] *Crescei e multiplicai-vos*, pois que, à força de pedirem que as abracem, alguém aparecerá que lhes faça a vontade, sem sacrifício de maior... Outra pior – pior que a de muitos homens – começa a aparecer por aí, escandalosamente enroupada, em edições caras como as do sr. António Botto, ferindo a nota de uma decadência que diariamente conquista adeptas, medrando a ponto de merecer a atenção das mães de família.

Além de observar, de passagem, a colocação da poesia de autoria feminina ao serviço da heterossexualidade reprodutiva (no mesmo sentido, mas indo um passo mais longe do que

¹² O texto da conferência não foi publicado e na referida pasta não se encontra nenhuma versão manuscrita do mesmo. A pasta contém, no entanto, duas listas de nomes, com os cabeçalhos “Cito os nomes de:” e “Recito os versos de:”, o que me leva a crer que Branca de Gonta Colaço terá improvisado o seu discurso sobre as autoras que referiu na conferência. Um dos críticos que comentaram posteriormente o evento (José Dias Sancho, na *Revista Portuguesa*) sublinhou, aliás, a forma de inventário adotada pela conferencista: “Nessa conferência (...) só encontrei (...) referências a uma interminável série de senhoras e meninas que publicam versos e, modestamente, -- se ocultam sob o mistério dos pseudónimos...” (Sancho, 1923: 5-6).

¹³ A referência aos “namorados (...) falsos” terá sido uma farpa dirigida a Virgínia Victorino, a poetisa portuguesa mais aclamada ao longo dos anos 1920, cujo volume de estreia, intitulado justamente *Namorados* (1921), foi um êxito retumbante de vendas. Uma mulher que amava mulheres, Victorino terá efetivamente recorrido ao fingimento para moldar os namorados masculinos que perpassam em alguns dos poemas de *Namorados*, passando a cultivar a lírica amorosa escrupulosamente neutra no que diz respeito ao género da pessoa amada nos seus livros seguintes, *Apaixonadamente* (1923) e *Renúncia* (1926).



Câmara Lima, cuja crítica, citada acima, saiu no *Correio da Manhã* no dia seguinte ao da publicação n' *A Época* do artigo que tenho estado a comentar), convém explicitar a atribuição da responsabilidade pela corrupção das filhas de boas famílias através da poesia. Se no parágrafo anterior do artigo a palavra “namorados” acenava ao livro homónimo de Virgínia Victorino, neste o termo “decadência” é uma referência transparente ao também homónimo livro de estreia de Judith Teixeira, lançado no mercado livreiro, numa edição de luxo, poucos dias antes do depoimento de António Alberto.¹⁴

Na conclusão do artigo, tendo esclarecido que o amor do autor pela poesia não lhe permite deixar “passar sem protesto o uso que dela se está fazendo, aproveitando-a para transformar certos livros em manuais de pouca vergonha”, Alberto envereda por uma extrapolação curiosa:

Eça de Queiroz, que tão cruel se mostrou nas *Farpas* para os poetas do seu país e do seu tempo, definiria como ninguém esta poesia feminina de hoje. Como, porém, ele já não pode conhecê-la, não podendo nós, por isso, transplantar para aqui a sua opinião, fecharemos esta crónica, declarando que sentimos por essa poesia uma repugnância idêntica à que Augusto Gil manifesta na curiosa nota com que fecha a sua admirável *Sombra de Fumo*, pelo suor de um preto e pela purga de óleo. E ainda é favor que lhes fazemos, pois que podia ser muito pior...

Sombra de Fumo, livro publicado em 1915 – no mesmo ano do *Orpheu* –, fecha efetivamente com uma nota, que tem o propósito de esclarecer e justificar certas opções de grafia seguidas no livro, e que fogem ao padrão “aconselhado pela moderna lexicografia” (109), referência presumível à reforma ortográfica de 1911. É perante estas imposições que Gil afirma sentir “uma repugnância tão invencível como pelo suor dum preto, pelas *bas bleus* literárias, ou pela purga de óleo”. Deixando de lado a visceralidade das emoções provocadas pela grafia modernizada, comparáveis à náusea induzida pela ingestão de óleo de rícino – numa variante do sentimento de Bernardo Soares quando afirma odiar “a ortografia sem ípsilon, como o escarro directo que me enoja independentemente de quem o cuspiisse” (Pessoa, 2011: 26) –, notemos a interseção dos ódios, por assim dizer, entre a repulsa racista perante o físico de

¹⁴ De acordo com a documentação reunida na importante reedição dos *Poemas* de Judith Teixeira (1996) por Maria Jorge e Luís Manuel Gaspar, a primeira menção de *Decadência* na imprensa terá ocorrido no *Diário de Lisboa* a 16 de fevereiro de 1923 (Teixeira, 1996: 230).



peessoas negras e o asco misógino que o autor dirige às mulheres literatas. É a esta repugnância polivalente pelo outro que António Alberto se associa, traçando um contínuo entre a multidão das poetisas, a poesia homoerótica de António Botto e o (lesbo)erotismo dos versos de Judith Teixeira.

Tanto o próprio evento da conferência de Branca de Gonta Colaço como as críticas citadas acima (e outras em tom semelhante que não chegaram a ser aqui reproduzidas) ajudam a perceber que a multiplicação das vozes poéticas femininas ou, mais globalmente, “outras” nas primeiras décadas do século vinte surge como uma circunstância quantitativa que pelo seu próprio volume e visibilidade pública adquire também uma dimensão qualitativa: o mercado literário e, de forma mais geral, o foro da produção cultural em Portugal não são nem serão mais os mesmos.

Em conclusão, regresso à contranarrativa da história da poesia portuguesa moderna esboçada por Joaquim Manuel Magalhães. Se o seu ensaio se apresenta como um ato de revisionismo diacrónico ou genealógico, o que se procura traçar a partir dos diversos retalhos que aqui juntei é uma tentativa de revisionismo horizontal, sincrónico, cujo ânimo desconstrutivo se alimenta da escavação do contexto e da subsequente reavaliação do que neste contexto importa e merece ser historiado. Pois uma das maneiras de “estranhar Pessoa” será colocá-lo – isto é, os seus textos, a sua ação cultural e a sua mundivisão – contra o pano de fundo de uma realidade histórica que viveu mas que não é tipicamente encarada como o seu meio devido ou sequer relevante. É certo, por exemplo, que o protagonismo de Pessoa – literário, jornalístico e editorial – foi decisivo no que diz respeito à direção e evolução dos estímulos que confluíram para a chamada polémica da “Literatura de Sodoma” entre os meados de 1922 e os primeiros meses de 1923. Mas é igualmente certo que era inteiramente alheio a alguns dos eventos de relevo na complexa paisagem cultural daquele mesmo período, como o baile dos travestis na Graça que provocou o ânimo moralizador dos “estudantes de Lisboa”¹⁵; ou como o lançamento ostentoso de *Decadência*; ou, ainda, como a conferência de Branca de Gonta Colaço. É, portanto, a convergência dinâmica – observável no arquivo alargado da época – entre os elementos da narrativa histórica sobre o modernismo português que são

¹⁵ O artigo n.º 1 da *Época*, citado acima, que dá conta da constituição da Liga de Ação dos Estudantes de Lisboa, destaca “o torpíssimo baile da Graça” como um dos “sintomas alarmantes” que, juntamente com o lançamento dos livros tidos como imorais, representam “vilíssimas e desavergonhadas manifestações de decadência moral” e “cancros de depravação de costumes e de espíritos” que urge “queimar a ferro em brasa” (Gonçalves, 2014: 104).



tipicamente situados na órbita pessoana e outros, não atraídos nem admitidos à época por essa órbita, que se procurou aqui reconhecer e ilustrar, de forma forçosamente muito seletiva, como um contributo para o repositório dos “assuntos narrativos” modernistas – e também pessoanos.

Referências

- ALBERTO, António (1923) “A Nossa Repugnância”, *Século da Noite*, 19 de fevereiro de 1923, s.p.
- BARBOSA, Sara (2018) “Irene, João, Mara – sobre a Escrita de Autoria Feminina na *presença*”, *Estudos Regionais*, 24/25, junho/dezembro de 2018, 115-29.
- (2019) *Irene Lisboa – o Sujeito e o Tempo: Ainda Tenho uma Hora Minha?*, Lisboa, Colibri.
- C., Laura (1917) “O Teu Nome”, *Modas e Bordados*, 288, 15 de agosto de 1917, 2.
- CÂMARA, Pedro Paulo (2020) *Violante de Cysneiros: o Outro Lado do Espelho de Côrtes-Rodrigues?*, Vila Franca do Campo, Ilha Nova/Câmara Municipal de Vila Franca do Campo.
- CÂMARA LIMA, Teotónio Simão da (1923) *Correio da Manhã*, 20 de fevereiro de 1923, 3.
- CASTRO, Fernanda de (1919) *Ante-Manhã. Versos de Maria Fernanda de Castro e Quadros*, Lisboa.
- (1924) *Cidade em flor*, Lisboa.
- CESARINY, Mário (1996) *O Virgem Negra. Fernando Pessoa Explicado às Criancinhas Naturais e Estrangeiras por M. C. V.*, 2.ª edição revista e aumentada, Lisboa, Assírio & Alvim.
- CORREIA, Victor e Vladimiro NUNES (orgs.) (2022) *O Tamanho do Nosso Sonho é Difícil de Descrever: Antologia do Homoerotismo na Poesia Portuguesa*, Chamusca, Avesso.
- DUPLESSIS, Rachel Blau (2004) “Marble Paper: Toward a Feminist ‘History of Poetry’”, in *Modern Language Quarterly* 65:1, março de 2004, 93-129.
- FEIJÓ, António (1996) “A Constituição dos Heterónimos I. Caeiro e a Correção de Wordsworth”, *Colóquio-Letras*, 140/141, 48-60.
- FERRO, António (1931) “Uma grande poetisa portuguesa”, *Diário de Notícias*, 24 de fevereiro de 1931, 1.
- GIL, Augusto (1915) *Sombra de Fumo*, Coimbra, Moura Marques.
- GONÇALVES, Zetho Cunha (org.) (2014) *Notícia do Maior Escândalo Erótico-Social do Século XX em Portugal*, Lisboa, Letra livre.
- KLOBUCKA, Anna (1990) “A Mulher que Nunca Foi: para um Retrato Bio-gráfico de Violante de Cysneiros”, *Colóquio/Letras*, 117/118, 103-14.
- (2013) “The Solitary Reaper Between Men (and Some Women).”, in *Fernando Pessoa’s Modernity without Frontiers: Influences, Dialogues and Responses*, edited by Mariana Gray de Castro, Woodbridge, Tamesis, 101-112.
- (2015) “A Propósito de Violante de Cysneiros: *Orpheu*, *Nova Sapho* e as Poéticas e Políticas de Género no Modernismo português”, *Estranhar Pessoa*, 2, 120-36.



- LEITÃO, Leonorela (2005) “Laura da Fonseca Chaves”, in *Dicionário no feminino (séculos XIX-XX)*, direção de Zília Osório de Castro e João Esteves, coordenação de António Ferreira de Sousa, Ilda Soares de Abreu e Maria Emília Stone, Lisboa, Livros Horizonte.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1999) “Demasiado Poucas Palavras sobre Florbela”, in *Rima Pobre. Poesia Portuguesa de Agora*, Lisboa, Presença.
- Modas & Bordados* (1916) 243, 4 de outubro de 1916, 4.
- MONTEIRO, George (2000) *Fernando Pessoa and Nineteenth-Century Anglo-American Literature*, Lexington, The University Press of Kentucky.
- PAZOS ALONSO, Cláudia (1997) *Imagens do Eu na Poesia de Florbela Espanca*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PESSOA, Fernando (2005) *Poesia 1918-1930*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2011) *Livro do Desassossego*, edição de Richard Zenith, 9.ª edição, Lisboa, Assírio & Alvim.
- RÉGIO, José (1927) “Literatura Viva”, *presença, folha de arte e crítica*, 1, 10 de março de 1927, 1-2.
- (1964) *Ensaios de Interpretação Crítica*, Lisboa, Portugália.
- SANCHO, José Dias (1923) “Elas, as Poetisas...”, *Revista Portuguesa*, 13, 9 de junho de 1923, 3-6.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky (1985) *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, Nova Iorque, Columbia University Press.
- TEIXEIRA, Judith (1996) *Poemas*, Lisboa, &etc.
- VIRGÍNIA (1916) “Recordação”, *Modas & Bordados*, 205, 12 de janeiro de 1916, 4.
- ZENITH, Richard (2022) *Pessoa. Uma Biografia*, Lisboa, Quetzal.



Anna M. Klobucka é professora no Departamento de Português da Universidade de Massachusetts Dartmouth (EUA), onde leciona principalmente literatura portuguesa e literaturas africanas em língua portuguesa. É autora de *O Formato Mulher: A Emergência da Autoria Feminina na Poesia Portuguesa* (Angelus Novus, 2009) e *Mariana Alcoforado: Formação de um Mito Cultural* (INCM, 2006; ed. original Bucknell University Press, 2000). Co-organizou também vários volumes, incluindo *O Corpo em Pessoa: Corporalidade, Género, Sexualidade* (com Mark Sabine; Assírio & Alvim, 2010, ed. original University of Toronto Press, 2007). Em 2018, publicou o ensaio *O Mundo Gay de António Botto*.



Torga, um “ante-Pessoa”?

Talita Lilla

Universidade de São Paulo

Resumo

Este estudo tem o objetivo de analisar e discutir a noção de “ante-Pessoa”, atribuída por Jorge de Sena a Miguel Torga em 1960, conceito que reitera a visão crítica mais geral de Eduardo Lourenço apresentada no célebre ensaio “*Presença ou a Contra-Revolução do Modernismo Português?*” (1958). Considerando a intertextualidade que alguns poemas de Torga, publicados tanto no *Diário* (1932-1994), como em *Penas do Purgatório* (1954) e em *Orfeu Rebelde* (1958), estabelecem com *Autopsicografia* (1931), poema-síntese da *ars poetica* de Fernando Pessoa, buscamos revelar como o até aqui pouco referido trabalho torguiano de *intelectualização das emoções* relativiza esse lugar-comum historiográfico.

Palavras-chave: Fernando Pessoa; Miguel Torga; fazer poético; intelectualização das emoções; *Autopsicografia*.

Abstract

This study aims to analyse and discuss the notion of “ante-Pessoa”, attributed by Jorge de Sena to Miguel Torga in 1960, a concept that reiterates the more general critical view of Eduardo Lourenço presented in the famous essay “*Presença ou a Contra-Revolução do Modernismo Português?*” (1958). Considering the intertextuality that some of Torga’s poems, published in the *Diário* (1932-1994), in *Penas do Purgatório* (1954) and in *Orfeu Rebelde* (1958), establish with *Autopsicografia* (1931), a very representative poem of Fernando Pessoa’s poetics, I seek to reveal how Torga’s work on the intellectualisation of emotions relativizes this historiographical commonplace.

Keywords: Fernando Pessoa; Miguel Torga; poetic labor; intellectualisation of emotions; *Autopsicografia*.



I. Um lugar problemático

Em carta a Vergílio Ferreira de 16 de julho de 1961, Jorge de Sena (Ferreira e Sena, 1987: 50) busca situar o lugar histórico de sua poesia em relação a Fernando Pessoa, em contraposição àquele que julga ocupado por José Régio e Miguel Torga:

(...) eu lutara por um progresso expressivo para além do Pessoa, e que, com efeito, o Régio e o Torga eram, a muitos títulos, ante-Pessoa, como aliás, curiosamente, com exceção do Casais, toda a *presença*. (...) E eles, fundando criticamente o prestígio do ORPHEU, estavam estética e socialmente anteriores a ele (...).

As palavras de Sena são uma resposta ao seu destinatário, que, em mensagem anterior, o congratula por, em “duas intervenções de jovens”, ter sido considerado “o único poeta que vale a pena depois de Pessoa, o único que progrediu a partir de ORPHEU, relegando-se para um plano *não-significante* o Régio e o Torga” (Ferreira e Sena, 1987: 45-6). Ao mesmo tempo que procura balizar o seu lugar na Literatura Portuguesa, como um “progresso expressivo” com relação a Pessoa, Sena também relega os *presencistas* a uma posição anterior à do autor de *Autopsicografia* – lembremos que, no “Prefácio da Primeira Edição de Poesia I” (1960), um ano antes da troca de cartas com Vergílio Ferreira, Sena concebe sua “poética do testemunho” como “ultrapassagem” à “poética do fingimento” pessoana. Assim, embora como geração os *presencistas* sejam cronologicamente posteriores a Pessoa, do ponto de vista literário seriam, segundo o autor de *Em Creta com o Minotauro*, anteriores a ele.

Escrita posteriormente, a carta de Sena converge com o polêmico e seminal ensaio de Eduardo Lourenço “Presença ou a Contra-Revolução do Modernismo Português?” (1958), no qual o crítico também defende esse ponto de vista.¹ A *Presença*, e mais precisamente a poesia *presencista* – a qual teria em Régio e Torga os seus principais expoentes –, não representaria um Segundo Modernismo, como se convencionou distingui-la, mas a contrarrevolução de *Orphen*, no mesmo sentido em que Sena a entende, ou seja, como sendo literariamente, ou expressivamente, para usar um termo seu, anterior à geração de Pessoa e Sá-Carneiro. É nítido o lugar atribuído por Lourenço à poesia de Torga, em oposição à de Pessoa, haja vista a análise

¹ A primeira versão do ensaio ainda não contava com a interrogação final e com a identificação “português”.



comparativa que o crítico realiza entre *Mensagem* (1934) e *Poemas Ibéricos* (1965), destacando os contrastes entre as obras, para além das semelhanças que possuem.

Se tanto Lourenço, como Sena, situam Torga no seio da geração presencista, também escrevem quase 30 anos depois da saída de Adolfo Rocha (nome de batismo do autor transmuntano) da *Presença*, em 1930, ao lado de Edmundo de Bettencourt e de um dos então diretores da revista, Branquinho da Fonseca. Essa perspectiva se mantém como um lugar-comum em manuais de Literatura Portuguesa e verbetes destinados à *Presença*, que insistem em limitar toda a literatura de Torga ao diapasão presencista, ignorando que sua ruptura com o movimento teria representado mais do que um ato de rebeldia de um jovem poeta insatisfeito com o suposto autoritarismo estético dos diretores da revista.

Manter a poesia de Torga vinculada indiscriminadamente ao presencismo, sem ressalvas quanto a esse lugar, é supor ou, pelo menos, sugerir que, durante as seis décadas que separam sua saída da *Presença* e a data de seu último poema (1993), sua poesia não tivesse passado por mudanças significativas. E, mais do que isso, que ela teria se mantido fiel às características inicialmente atribuídas à poesia presencista – embora seja discutível delimitar o que caracteriza de fato essa poesia, antiga problemática sem solução, já que isso pressuporia uma unidade que nunca existiu entre os colaboradores –, como subjetivismo exacerbado, inclinação religiosa, nos casos de Régio e Torga, e sinceridade de verve romântica.

O próprio Torga foi crítico desses aspectos, além de ter problematizado a noção de sinceridade em diversos poemas e trechos do *Diário* (1932-93). Em *A Criação do Mundo* (1937-81), por exemplo, apesar de legitimar o propósito inicial da revista, o autor critica o “subjetivismo macerador” da *Presença* (no livro, chamada de *Vanguarda*) e o isolamento dos diretores no que ele caracteriza como uma “torre de marfim” (Torga, 1996: 266). Tal perspectiva reitera uma crítica frequente à *Presença*, de desvinculação do contexto histórico e social, e caminha em direção, inclusive, à perspectiva adotada por Sena (1987: 50) na carta de 1960, segundo a qual a geração presencista representava a “emergência da pequena burguesia provincial”. Por outro lado, Torga também nunca se estabeleceu como um escritor neorrealista.² Antes, o autor optou, assim como Sena, por uma trajetória literária independente de escolas e movimentos.

² Aliás, Eduardo Lourenço chegou a considerar o livro *Contos da Montanha* (1941), de Torga, uma lição para a literatura do neorrealismo, da qual destacou a “incapacidade lamentável (...) de nos fazer participar na dialéctica



E se, de fato, quando ainda assinava suas obras como Adolfo Rocha, o autor participou da *Presença* durante dois anos, ele, depois de ter se desligado da revista, buscou desvincular sua imagem do movimento, lançando-se em 1934 com um novo nome, anunciado no prefácio de *A Terceira Voz*, o qual marca seu batismo literário como Miguel Torga.³

É claro que isso não significa que sua poesia não tenha assimilado traços presencistas, os quais se revelam mais ou menos acentuados a depender da obra considerada, e tampouco apenas a disposição do autor garantiria que sua poesia de fato estivesse longe da *Presença*. Mas é de se notar que, em 1960, data da carta de Sena, Torga já havia publicado *Penas do Purgatório* (1954) e *Orfeu Rebelde* (1958), livros já muito distantes da poesia de *O Outro Livro de Job* (1936), o primeiro livro de poemas assinado com seu novo nome.⁴

Ao que parece, a reiteração do presencismo como um rótulo para Torga – embora este já tenha sido questionado em alguns trabalhos – borrou a visão da crítica sobre outros aspectos que a poesia do autor evidenciou ao longo dos anos, sobretudo no que tange a possíveis semelhanças com a poesia pessoana.⁵

Se, no momento em que Lourenço escreveu seu ensaio fundamental sobre a *Presença*, era necessário afastar o olhar para que se pudessem visualizar as diferenças entre *Orpheu* e *Presença*, talvez agora seja o momento de suspendermos essas distinções e direcionarmos o foco para

da vida, embora se digam profissionais disso”, dialética essa que poderia ser apreendida do livro, segundo o crítico (in Sousa, 2020: 129).

³ Em carta para Eduardo Lourenço, como resposta ao ensaio de 1958, entre outras considerações, Adolfo Casais Monteiro constata o esforço de Torga para não ser associado ao presencismo (Lourenço, 2003: 188). Em uma entrada de 1963 do *Diário*, Torga (2011: 102-103) compara o presencismo a um fanatismo do qual conseguiu escapar: “Quase a seguir um ao outro, dois fanatismos de pólos opostos a baterem-me à porta. (...) Acredito em certos princípios, mas sem a cegueira dos iluminados. No auge da maior paixão, a lucidez corta-me as asas. E caio envergonhado dos píncaros da certeza no raso chão da dúvida. Daí a minha real incapacidade de adesão a igrejas de qualquer natureza. Saí da religiosa em que fui criado e da literária em que entrei um dia, por motivos idênticos: faltava-me o ar naqueles fechados ambientes de ortodoxia. Na altura, tentei justificar logicamente o meu procedimento. Mas as razões que se dão para certos actos é o que deles menos importa. Abandonei as duas confrarias, e nunca mais entrei em nenhuma. Isso, sim, diz tudo. Significa que o meu espírito, embora sedento de absoluto, como sempre o conheci, se recusa encontrá-lo em qualquer prisão dogmática, e porfia em descobri-lo no descampado inquieto da liberdade crítica”. Para Maria do Carmo Azeredo Lopes (2005: 36), a ruptura de Torga com a *Presença* representou o primeiro passo rumo à automitificação do poeta – retomando o conceito utilizado também por Eduardo Lourenço no artigo “Um Nome para uma Obra” (1994) –, concretizada no prefácio de *A Terceira Voz* (1934).

⁴ Em 1944, o próprio Torga (2010a: 226) reconheceu que tanto *Rampa* como *O Outro Livro de Job* “(...) eram ferozes de mais, havia neles uma espécie de maceração desumana, de grelha em fogo onde a alma e o corpo se queimavam de desespero, e onde só cabia um homem de cada vez”.

⁵ Almeida (2014) e Lopes (2005) são alguns dos pesquisadores que distanciam Torga da *Presença*. Já em relação àqueles que buscaram aproximar Torga e Pessoa, se destacam os trabalhos de Lopes (1993 e 2009), Andrade (2009) e Cymbrom (2015).



algumas afinidades entre a poesia de Torga e a de Pessoa. A adoção dessa perspectiva permite enxergar a poesia de Torga para além da verve presencista, mas, mais do que isso, permite observar que o escritor transmuntano incorporou, a seu modo, aspectos da poética pessoana, entre os quais a constante defesa de um trabalho intelectual sobre a poesia e as emoções. Esse é um traço que, para além das proximidades episódicas ou propostas pela arbitrariedade do contraste, constitui a sua concepção de poesia. Para que se dimensione o alcance dessa proposição, é preciso voltar alguns anos, a 1930, data que marca não só a saída de Adolfo Rocha da *Presença*, mas também uma importante troca de cartas entre Torga e Pessoa.

II. A lição pessoana

Em 1930, Adolfo Rocha envia um exemplar de seu livro de poemas *Rampa* (1930), publicado pelas *Edições Presença*, a Fernando Pessoa, que escreve uma carta ao autor transmuntano, com as suas impressões sobre o exemplar recebido. A correspondência entre os dois escritores portugueses se estende por mais duas cartas, uma de Adolfo Rocha em resposta às críticas recebidas e uma segunda missiva de Pessoa, esta não enviada, na qual o autor desenvolve suas reflexões anteriores. Para além do acontecimento biográfico, as cartas de Pessoa são uma boa amostra de sua concepção de poesia. Georg Rudolf Lind (1970: 327) chegou a dizer que, nessa correspondência, o autor estabelece “uma teoria poética de caráter normativo, destacando a relação entre sensibilidade e pensamento na poesia”.

A crítica principal de Pessoa em relação ao livro *Rampa* consiste em considerar que Adolfo Rocha deveria tensionar mais a sensibilidade e a inteligência, categorias tão caras a sua poética. Em resumo, o que Pessoa sugere na carta é que seu jovem interlocutor trabalhasse as emoções a partir da razão, em outras palavras, que ele intelectualizasse as emoções, valendo-se da inteligência para refinar e manejar a sensibilidade. E isso poderia ser feito a partir de uma “consciência de si mesmo” (Pessoa, 1999: 207), expressão a qual Adolfo Rocha critica veementemente, afirmando que “um poeta de predominância intelectual” seria ridículo, uma vez que o excesso de consciência aniquilaria “toda expressão sincera e desconcertante” (Pessoa, 1999: 412) – note-se que, nesse momento inicial, o conceito de sinceridade adotado pelo autor é muito similar à noção regiana do termo.



O jovem escritor ainda acusa seu destinatário de falar como um “mestre”, epíteto o qual Pessoa sempre recusou (tendo ele, por meio de Caeiro, criado o seu próprio mestre). Mas, apesar dessa recusa e do tom pejorativo que a palavra assume na missiva de Adolfo Rocha, é inegável a lição pessoana da carta, principalmente se mantivermos em perspectiva o caminho tomado por Torga depois dessa troca de mensagens. Em um poderoso discurso, de 1954, o escritor chegou a afirmar que Pessoa foi “um acontecimento no mundo literário português” e “uma presença que balisa uma época” (Torga, 1955: 96). Esse não é o único indício de uma mudança de postura do autor transmontano em relação àquele que considerou “uma grandeza sem par” (Torga, 1955: 95), sobretudo no que diz respeito a como Torga entendia a elaboração poética – e o *Diário* é fonte riquíssima para compreendermos esse aspecto, com uma vasta coleção de entradas sobre o assunto.⁶ Aliás, 1954 é o ano de publicação de *Penas do Purgatório*, que parece marcar, senão a inauguração de uma nova fase em sua poética, pelo menos um acento mais firme na reflexão metapoética, desenvolvida nos livros subsequentes, *Orfeu Rebelde* (1958) e *Câmara Ardente* (1962), e em diversos poemas do *Diário*.⁷

III. “Transfiguro o meu pranto e sou poeta”: fazer poético e intelectualização das emoções

No discurso de 1954, ao caracterizar a poética pessoana, Torga (1955: 95) afirma: “A inteligência vibra nos seus versos com a intensidade da emoção. E as duas forças controlam-se e revigoram-se mutuamente. Acabou-se o derrame sentimental, a inspiração tumultuosa, o mau gosto.” Ora, essas palavras tomam a direção que propôs Pessoa na carta de 1930. Não apenas Torga utiliza conceitos afins aos utilizados pelo seu destinatário, como a relação entre inteligência e sensibilidade é da mesma espécie daquela sugerida na correspondência: “Uma análise instintiva que coloque a sensibilidade desintelectualizada perante a inteligência dessensibilizada, em contraste, diálogo e reparo; ou uma síntese em que desapareçam os traços de haver dois” (Pessoa, 1999: 207). Além disso, a crítica de Torga recai sobre o “derrame

⁶ A esse respeito, conferir o estudo de Lilla e Gagliardi (2022).

⁷ Vem a propósito comentar que o poema de abertura do livro se intitula *Princípio*. Seria o início de uma nova fase poética?



sentimental” e a “inspiração tumultuosa”, que são justamente o alvo da crítica de Pessoa em relação a *Rampa*.

A intelectualização da emoção na construção do poema é fundamental para Torga, que encara seu processo de criação poética como um trabalho de elaboração intelectual. Essa noção aparece manifestada na “Carta ao Leitor”, que abre sua *Antologia Poética* (1985) e registra uma visão mais madura do poeta sobre o seu trabalho. Nela, lê-se já na primeira linha: “É um duro ofício, o de poeta” (Torga, 2019: 8). A vinculação entre ofício e fazer poético é análoga à concepção de poesia como resultado de um trabalho incansável. De fato, para Torga (2019: 8-9), o poeta é um cantor que “(...) morre crucificado no próprio canto, a afeiçoá-lo até à exaustão”, e o poema, um milagre que “se alcança mediante um trabalho aceso de muitas horas, muitos dias, muitos anos”. Assim, o autor relaciona o fazer poético a um ofício que demanda esforço e indica a necessidade de que cada verso “esgote no seu rigor todas as alternativas da expressão. A vivência a comunicar formulada de uma vez para sempre...” (Torga, 2019: 9). Não poderíamos pensar aqui que a “vivência a comunicar formulada” estabelece uma relação direta com a sensação tornada compreensível, tal como se refere Pessoa na carta? Esse rigor não denota um trabalho intelectual sobre essa vivência?

Fosse essa a única referência dentro do espólio torquiano à noção de labor poético, já seria o suficiente para aventar uma aproximação à ideia pessoana de intelectualização da sensibilidade. As raízes dessa reflexão em Torga, no entanto, encontram-se já nas páginas do *Diário*. Para elucidar a forma de construção de um poema, o autor utiliza uma imagem contrária à obra de arte, a de um “seixo tosco”, para indicar a matéria sem preparação:

Uma obra é uma experiência, muito dolorosa e muito profunda, tornada expressão. E nada mais difícil de conseguir do que o justo equilíbrio entre o que se quer dizer e o que se diz. Por isso, quando ao cabo do caminho, e com a esquadria das emoções apurada, um artista realizado olha um moço só a empregar seixos toscos, como poderá entendê-lo? (Torga, 2010a: 164)

Do trecho destacado acima, depreendem-se pelo menos dois pressupostos que guiarão o trabalho do poeta: 1) a obra de arte é o resultado de uma experiência transformada em expressão; 2) o artista busca o equilíbrio entre o que deseja dizer e o que de fato diz. Na visão de Torga, a poesia, então, só é possível mediante uma transformação, ou melhor, uma



transfiguração das emoções, expressão esta inerente à base conceitual da poética pessoana. É necessário ao poeta, portanto, aprumar a esquadria das emoções, ou seja, manejar a sensibilidade. No trecho, Torga opõe a obra artística aos seixos toscos, à pedra crua, retomando a ideia de que ser poeta é um duro ofício e de que o poema precisa passar por um processo de lapidação.

Em uma passagem de 1968, Torga (2011a: 175) continua a refletir a respeito do que consiste a escrita e de que forma, por meio dela, o artista é capaz de dominar os sentimentos, depurá-los e transformá-los em algo compreensível para os outros:

(...) na escrita, os sentimentos ordenam-se na ordem das palavras. O que se diz, adquire, na disciplina da frase, a clareza e a economia que faltavam ao impulso comunicativo. E a consciência encontra repouso nesse rigor e nitidez, que dão transparência e inteligibilidade ao próprio rosto absurdo da vida.

As noções de “ordem na escrita”, “rigor e nitidez” retomam o discurso de 1954, em que o autor transmontano reflete sobre o que Pessoa representou para a Literatura Portuguesa: “Entrou a disciplina no Parnaso: uma ordem imprevista, mágica e objectiva, e duma simplicidade que de tão genial parece infantil” (Torga, 1955: 95). Mas a passagem de 1968 guarda ainda uma outra dimensão – muito seniana, aliás, se pensarmos na poética do testemunho – da escrita e da literatura como uma construção *de e a partir da* vida.

Feita a aproximação entre as teorizações de Torga e Pessoa a respeito do fazer poético, poderíamos nos perguntar se o tema da elaboração intelectual da sensibilidade, comum a ambos e consagrado em *Autopsicografia*, tem o seu lugar na produção poética torguiana, isto é, para além das considerações nos diários e discursos do autor transmontano.

O fazer poético é matéria amplamente trabalhada no livro *Orfeu Rebelde*, de 1958, escrito já nos anos de maturidade de Torga enquanto homem e poeta. É desta obra de título tão sugestivo o metapoema *Profissão*, que sintetiza, senão todas as concepções de Torga (2007b: 137) sobre seu processo de criação poética, ao menos uma delas, a de um trabalho árduo e intelectual sobre a emoção para a gênese de um poema:



Brilha o poema como um novo astro
 No céu da eternidade...
 Tenacidade
 Humana!
 Tanto fiz
 E desfiz,
 Que ninguém diz
 Que já foi minha a luz que dele emana.

Amo
 O duro ofício de criar beleza,
 Sina igual à do ramo
 Que desprende de si o gosto do seu fruto.
 E lapido no torno da tristeza
 As lágrimas em bruto
 Que recolho dos olhos com secreta
 Ironia.
 Transfiguro o meu pranto, e sou poeta:
 Começa a noite em mim quando amanhece o dia.

Transfigurar o pranto – eis a condição para ser poeta. *Profissão* parte da negação da ideia de poesia como mera expressão da subjetividade do poeta. O ato de fazer e desfazer se desdobra de tal forma que é impossível reconhecer o ponto de origem da obra, sua “luz” não traz mais traços de seu criador. Ao mesmo tempo, parece que o poeta se sacrifica em prol do poema. A leitura de *Profissão* reforça seu título, indicativo de que ser poeta é exercer um “duro ofício”, que consiste em lapidar persistentemente a emoção, as “lágrimas em bruto”.

Uma outra passagem do *Diário* reitera a perspectiva de que escrever envolve um exaustivo trabalho sobre a emoção. Partindo de uma reflexão sobre a obra autobiográfica de Gide, Torga (2010a: 269) afirma: “Passadas pela oficina, as mazelas vestiram-se de uma túnica literária que as transfigura em motivos de arte e curiosidade.” A noção de vestir as mazelas com uma túnica literária para as transformar em arte aparece remodelada quando o poeta discorre acerca da própria obra:

Enchi com frequência uma página de lamúrias, quando na verdade estava cheio de força e de alegria.

Mas quem é que não conhece estas minhas misérias à saciedade, e sabe tão pouco de artistas que ignora a falta de sintonização do estado receptivo com o estado de criação? (Torga, 2010a: 270)

Esse descompasso entre um estado receptivo e outro, criativo, em muito retoma o processo de intelectualizar a emoção, presente também em *Profissão*. Haveria, então, uma dissonância entre o sentir do poeta e o que foi expresso em poesia, reiterando aquilo que Pessoa (2018: 32-3) definia como norte de sua concepção de arte: “A arte é a intelectualização da sensação através da expressão. A intelectualização é dada na, pela e mediante a própria expressão”. Para Torga, esse processo exige o suor do artista. É imperativo ao escritor, portanto, debruçar-se sobre a matéria poética até às últimas consequências. O resultado, como atesta *Profissão*, seria uma emoção transformada em poema pelo suor do poeta.

Na análise que realizou de *Autopsicografia*, Manuel Gusmão (2010: 67) salienta que: “O poeta que o é enquanto fingidor não pode limitar-se a confessar ou exprimir a dor que deveras sente. Ele tem de ‘trabalhá-la’ (...)”. Embora se trate de uma análise do poema de Pessoa, o trecho se aplica ao que Torga entendia como o ofício de poeta. Em uma longa reflexão sobre a obra de Lawrence e outros clássicos da Literatura, Torga (2010a: 176-7) resgata um dos princípios reguladores da poética pessoana:

O artista modela obras intemporais de barro quotidiano. As Ofélias, os Quixotes, os Tartufos e os Faustos começaram por ser as mulheres, os cunhados, os amigos e os inimigos dos seus autores. A imaginação nutre-se do real. Não se inventa do nada. A Mariana do *Amor de Perdição*, a maior figura de Camilo, era possivelmente qualquer vizinha do grande homem. Mas o génio criador distendeu-lhe as virtudes naturais. E o doméstico e o apagado caso particular passou a irradiar uma luz universal. Houve, evidentemente, deformação, hipertrofia e sublimação. Resta saber se uma noite enluarada vale um dia de sol.

Depois de passar pela oficina do artista e ser deformado, hipertrofiado, sublimado, o apagado caso particular emana uma luz universal – e, como em *Profissão*, Torga associa o resultado do trabalho do artista à luz. Ora, lembrando as palavras de Pessoa (1998: 291-2) na carta não enviada, temos uma elaboração semelhante:



Para se transmitir a outrem o que sentimos, e é isso que na arte buscamos fazer, temos de decompor a sensação, rejeitando nella o que é puramente pessoal, aproveitando nella o que, sem deixar de ser individual, é todavia susceptível de generalidade, e, portanto, compreensível, não direi já pela intelligencia, mas ao menos pela sensibilidade, dos outros elaborado.

Note-se a articulação entre o puramente pessoal e aquilo que é suscetível de generalidade. O movimento é o mesmo realizado por Torga, a rejeição de um em prol do outro. Não se sabe se Torga teve acesso à missiva não enviada, mas é curioso notar o caráter tão próximo das duas acepções. Afinal, desde a primeira carta, Pessoa já expunha sua concepção poética. O trecho do *Diário*, enfim, sugere a incorporação da lição pessoana, assim como os versos finais de *Profissão*. Para a arte de Torga, portanto, é necessária a transmutação da sensação em expressão e não a sua mera transposição estética.

Que a transfiguração da sensibilidade em matéria poética é o eixo que organiza o poema *Profissão* está claro. Resta saber o que Torga quis dizer, ao destacar, em *Profissão*, o caráter irônico de recolher as lágrimas dos olhos. Ao se valer da expressão “secreta ironia”, deixa a dúvida: trata-se de uma dor que o poeta deveras sente ou deveras *não* sente? Embora parte da crítica vincule a obra de Torga a uma concepção ingênua de sinceridade, tal como a atribuída aos presencistas – lembremos o que José Régio (1927: 1) postulou em seu ensaio liminar “Literatura Viva”, na edição inaugural da revista *Presença*: “Em arte, é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística” –, parte de seus escritos e poemas problematiza esse lugar do eu psicológico. *Profissão* é um deles. Afinal, ao afirmar que expressa uma emoção que não sente, Torga não perderia o posto de poeta sincero, aconchegando-se no regaço do fingimento pessoano? No ensaio de 1958, Lourenço (2003: 111-2) postula que a ironia é uma dimensão inexistente na poesia de Torga. Se *Profissão* não foi uma resposta do autor ao posicionamento do crítico, é inevitável reparar nessa irônica coincidência. Ademais, ao se valer do adjetivo “secreta” para qualificar sua ironia, o próprio Torga insinua que esse aspecto não é facilmente perceptível em sua obra.

Em *O Trabalho da Citação* (1996), Antoine Compagnon argumenta que o trabalho de citação é, antes de tudo, um trabalho de leitura, a começar pelo que chama de “solicitação”. O crítico a descreve como um “pequeno choque perfeitamente arbitrário, totalmente contingente



e imaginário” (Compagnon, 1996: 24). Em outras palavras, a solicitação seria uma espécie de encantamento, de caráter totalmente subjetivo e variável, que é provocado pelo texto e que acomete o leitor no momento de leitura. É algo que faz com que ele pare diante de determinada frase ou palavra e interrompa o fluxo; é aquilo que chama a atenção e leva a grifar. O grifo seria o anúncio de que houve uma solicitação, e o grifo reelaborado e transformado em texto ainda carregaria essa marca. Ora, sabemos que Torga foi leitor de Pessoa e que, já a julgar pelo poema *Profissão*, em seu trabalho de assimilação e reelaboração do texto pessoano, conferiu especial atenção à ideia de intelectualização da sensibilidade, central em *Autopsicografia*, um dos poemas mais célebres do espólio pessoano.

IV. *Identidade*: uma releitura de *Autopsicografia*

Se, em *Profissão*, o diálogo com *Autopsicografia* é perceptível, há um outro poema de Torga em que o intertexto é ainda mais evidente. Trata-se de *Identidade*, do livro *Penas do Purgatório* (1954). Coloquemos os poemas lado a lado:

Autopsicografia

O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.
(Pessoa, 2009: 65-6)

Identidade

Matei a lua e o luar difuso.
Quero os versos de ferro e de cimento.
E em vez de rimas, uso
As consonâncias que há no sofrimento.

Universal e aberto, o meu instinto acode
A todo o coração que se debate aflito.
E luta como sabe e como pode:
Dá beleza e sentido a cada grito.

Mas como as inscrições nas penedias
Têm maior duração,
Gasto as horas e os dias
A endurecer a forma da emoção.
(Torga, 2007b: 55)

Além da proximidade de significado que os títulos carregam, os poemas contam ainda com outras semelhanças significativas. Compostos por três estrofes de quatro versos cada e com um mesmo esquema rímico (abab), ambos são metalinguísticos, refletindo acerca de um fazer poético que demanda o trabalho sobre a emoção.

Os temas de cada uma das estrofes também são semelhantes. Na primeira, Torga afirma usar o sofrimento (a emoção) para fazer versos de ferro e cimento (ou seja, que exigiriam uma maior concretude – podemos pensar, portanto, em uma maior intelectualização). Do mesmo modo, na primeira estrofe de *Autopsicografia*, há a presença do fingimento da dor (que podemos associar ao “uso do sofrimento” em Torga), revelando o trabalho do poeta de intelectualizar a emoção. Além disso, ao afirmar que matou a lua e o luar difuso – imagens de atmosfera romântica (em que a emoção tem um papel fundamental) –, o autor de *Identidade* marca uma posição contrária a respeito dessa ideia de poesia. Nos versos finais dessa estrofe, o poeta (o eu lírico se coloca como poeta, afinal) afirma que não usará rimas e sim as consonâncias do sofrimento, mas faz essa afirmação, justamente, por meio de uma rima. Tal recurso – que consiste em realizar algo diferente daquilo que afirma – revela consciência e controle a respeito do fazer poético.

Na segunda estrofe, ambos os poetas se referem aos outros (e às dores desses outros). Pessoa, aos “que lêem o que escreve”; Torga, “a todo coração que se debate aflito”. Reforçando a tensão entre razão e emoção que os poetas exploram, as palavras “instinto” e “coração”, nessa estrofe de *Identidade*, estão associadas ao universo da emoção; ao passo que dar “beleza e sentido” ao grito dos outros só é possível racionalmente, como transfiguração desse grito em matéria poética. Em Pessoa, o conflito aparece principalmente na expressão “dor lida”: afinal “lida”, enquanto substantivo, significa “trabalho”, “labor”, “sofrimento”; aproximar a dor e o trabalho reforça a ideia de lapidar a emoção que permeia todo o poema. Por outro lado, a segunda estrofe do poema torguiano carrega uma noção inexistente nos versos pessoanos: a poesia como luta e resistência.

Já na última estrofe de cada poema, identificamos a mesma temática: também em Torga, se a emoção é considerada a base da poesia, o autor compara o ato da escrita às inscrições nas penedias, ou seja, escrever assemelha-se a inscrever, esculpir na pedra, tarefa em si mesma laboriosa, a qual se associa ao trabalho da razão. Além disso, as rimas do segundo e do último versos das estrofes finais de cada poema são idênticas – “ão” (“razão” e “coração”, em



Autopsicografia; “duração” e “emoção”, em *Identidade*). Por fim, Pessoa termina o poema com “coração” e Torga com “emoção”, termos semanticamente próximos. Assim sendo, teríamos a razão e a sensibilidade aqui tensionadas, tal como o *indisciplinador de almas* – Pessoa – recomendou ao jovem *Orfeu rebelde* – Torga.

Retomando a análise de Compagnon (1996: 142) sobre o trabalho da citação, o crítico expõe o conceito de “apropriação”, que funcionaria como um empréstimo deformado, reformado e disfarçado de um texto: “Apropriar-se seria menos tomar que se retomar, menos tomar posse de outrem que de si. Os *Essais* [de Montaigne] são uma busca do sujeito no desfile dos objetos que o retêm tanto ou mais do que eles são retidos”. Poderíamos, então, dizer que esses objetos textuais que retêm o leitor são aqueles que o solicitam. A apropriação seria, ao lado da posse e da propriedade, um dos três modelos propostos por Compagnon (1996: 146) para representar a relação entre “um sujeito e um objeto, entre o sujeito da enunciação e o enunciado”.

Os versos de Torga em *Identidade* não são os mesmos de Pessoa: não se trata de uma simples citação de *Autopsicografia*, mas de uma reelaboração de sua ideia central e de sua estrutura, ou seja, estamos diante do processo de apropriação, tal como definido por Compagnon. Aqui, ele é mais radical se o compararmos ao que acontece em *Profissão*; as marcas que indicam a presença da poética pessoana são mais evidentes em *Identidade*.

O intertexto com *Autopsicografia* aparece mais uma vez no poema *Desarticulação*, de Torga (2007b: 147), datado de 1955 (um ano após a publicação de *Identidade*) e reproduzido no *Diário VIII*:

Brinquedo com enigmas por dentro,
Desmancho-me e concentro
A minha angústia sobre cada peça...
Dão-nos corda, e começa
O movimento;
Mas depois é o tormento
De saber
Se era tudo a valer
Ou fingimento...

Mais uma vez, surge a figura de um Torga leitor da obra pessoana, entendendo-se “leitura”, aqui, dentro da proposta de Compagnon (1996: 14), ou seja, não como uma atividade passiva, mas como a apropriação e a depredação do objeto a ser citado. Em *Desarticulação*, a referência a um brinquedo de corda remonta à *Autopsicografia* – mais precisamente, à imagem do coração como “comboio de corda” da terceira estrofe do poema. Mas se, em Pessoa, se trata de uma voz em terceira pessoa que narra o processo de composição do poema e a relação entre coração e razão, em Torga parece ser o próprio coração que fala (“Dão-nos corda”). O coração percebe-se manipulado e tem consciência de estar sendo manejado (“Dão-nos corda, e começa / O movimento”). Essa consciência, no entanto, não é completa. Ele questiona se não estaria sendo enganado por quem o manipula (“Mas depois é o tormento / De saber / Se era tudo a valer / Ou fingimento...”). O processo lhe causa angústia, culminando na assunção de que tudo equivaleria a fingimento, palavra usada não de maneira fortuita para fechar o poema. Trata-se, mais uma vez, de não saber se a dor sentida era fingida ou não. Seria esse o caso, então, da consciência de não ser consciente sobre o que, de fato, lhe acontece?

O verbo desmanchar, ao ser conjugado na primeira pessoa do singular, revela que o próprio eu lírico se enxerga como um misterioso brinquedo, o qual ele é capaz de desmontar e manipular. Trata-se de um ensimesmamento autoanalítico, típico de Pessoa. O sujeito-brinquedo é colocado em movimento, em interação com os outros quando estes lhes dão corda, seja por acionarem as engrenagens do brinquedo, seja por o estimularem, por o incentivarem. “Dar corda” significa também “dar trela”. Daí, no entanto, advém uma inquietação que não aparece em *Autopsicografia*: a dúvida sobre o estatuto de verdade do sujeito atormenta esse mesmo sujeito. O “fingimento”, que aparece como um *parti pris* de *Autopsicografia*, é ainda aqui um enigma, uma suspeita. Aceitá-lo não é natural, como é para Pessoa, mas custoso. Nesse sentido, diferentemente de *Autopsicografia*, que se apresenta como um postulado, temos aqui uma dúvida existencial.

O sujeito que fala em primeira pessoa revela desmanchar-se ao desvendar seus enigmas, observando-se com angústia, analisando o que vê, autoanalisando-se, autopsicografando-se. “Desarticulação” forja, portanto, uma autopsicografia do “brinquedo” coração. E como isso é feito? Mais uma vez, tragamos à baila *O Trabalho da Citação*. Nele, Compagnon aponta que dois dos procedimentos fundamentais para a citação são a “ablação” e o “enxerto”. O primeiro, na linguagem corrente, pode designar tanto uma operação cardíaca como a ação de arrancar. O



segundo caracteriza o ato de introduzir, de costurar o fragmento arrancado ao texto citante. Em *Desarticulação*, Torga, o poeta-médico, procede à cirurgia. Faz a ablação, retira o coração de *Autopsicografia*, aquilo que o solicita no poema pessoano, e o enxerta, desarticulado, em seu próprio poema. Mas o coração de Torga é um coração enganado, em que ecoa a voz de ainda outra composição de Pessoa (2009: 131):

Não meu, não meu é quanto escrevo,
 A quem o devo?
 De quem sou o arauto nado?
 Porque, enganado,
 Julguei ser meu o que era meu?
 Que outro mo deu?
 (...)

A dúvida sobre a autoria do escrito irmana-se ao tormento daquele que fala em Torga, o qual também não sabe de que voz é o arauto, se de sua – e então seria tudo a valer – ou da voz de um outro – e, nesse caso, o fingimento seria o mecanismo a mover o coração e a criar o poema.

A apropriação é uma forma de se autorizar a si mesmo, falando em nome de um outro ou se apropriando de um discurso para o emitir de outro modo (Compagnon: 148-9). Ora, *Desarticulação* é, a nosso ver, resultado da leitura e da apropriação que Torga realizou de *Autopsicografia*. Assim, este propicia um alargamento da visão sobre os significados daquele. Não é possível remontar ao ponto de solicitação da leitura de Torga, mas suas marcas tornaram-se as citações indiretas que nos permitem identificar os pontos de contato com *Autopsicografia*.

Como *Profissão*, *Desarticulação* não é uma simples reescrita do poema de Pessoa, mas forja a apropriação do jogo pessoano estabelecido em *Autopsicografia*. Ao lado de *Identidade*, os poemas encenam momentos na obra de Torga em que as marcas do diálogo com Pessoa ficam mais evidentes – contrariando, portanto, a noção de “ante-Pessoa” atribuída ao autor transmontano. Dessa relação, ensejo ainda pouco explorado na fortuna crítica torguiana, não seria o caso, então, de nos questionarmos sobre quantas marcas estariam ainda encobertas na obra de Torga, à espera de serem reveladas?



Referências

- ALMEIDA, Edelson Santana de Almeida (2014) *Uma Poética da Solidão em Miguel Torga*, Goiânia, Editora UFG.
- ANDRADE, Alexandre de Melo (2009) “Álvaro de Campos, José Régio e Miguel Torga: do Olhar Absoluto para o Olhar Relativo”, in *Estação Literária*, Londrina, 3, 3-17, disponível em <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/25155/18412> (consultado em 30/01/2022).
- COMPAGNON, Antoine (1996) *O Trabalho da Citação*, trad. de Cleonice P. B. Mourão, Belo Horizonte, Editora UFMG.
- CYMBRON, José Manuel (2015) *O Portugal de Miguel Torga: um Itinerário em Casa de Orfeu Rebelde*, tese de doutorado em Ciências da Informação, com especialidade em Teoria e História da Comunicação, Universidade Fernando Pessoa, Porto, disponível em <https://bdigital.ufp.pt/handle/10284/5219> (consultado em 30/01/2022).
- FERREIRA, Vergílio e Jorge de SENA (1987) *Correspondência*, organização e notas de Mécia de Sena, introdução de Vergílio Ferreira, Rio de Janeiro, Biblioteca de autores portugueses.
- GUSMÃO, Manuel (2010) “Autopsicografia”, in Fernando Cabral Martins (coord.) *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, São Paulo, Leya.
- LIND, Georg Rudolf (1970) *Teoria Poética de Fernando Pessoa*, tradução de Margarida Losa, Porto, Inova.
- LILLA, Talita e Caio GAGLIARDI (2022) “A Imagem de Fernando Pessoa no *Diário*, de Miguel Torga: Consolidação de um Autor de Referência”, *Pessoa Plural*, 21, outono.
- LOPES, Maria do Carmo Azeredo (2005) *Miguel Torga: uma Poética de Autenticidade*, Porto, Universidade Fernando Pessoa.
- LOPES, Teresa Rita (1993) *Miguel Torga: Ofícios a um Deus de Terra*, Rio Tinto, Edições Asa.
- (2009) “A Ibéria de Torga e ‘Nós, Portugal, o Poder Ser’ de Pessoa”, in Carlos Mendes de Sousa, *Dar Mundo ao Coração*, Alfragide, Texto Editores, 2009, 27-37.
- LOURENÇO, Eduardo (2003) “Presença ou a Contra-Revolução do Modernismo Português?”, in *Tempo e Poesia*, Lisboa, Gradiva, 102-120.
- PESSOA, Fernando (1998) *Cartas entre Fernando Pessoa e os Directores da presença*, edição e estudo de Enrico Martines, vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- (1999) *Correspondência (1923-1935)*, edição de Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2009) *Poesia (1931-1935)*, edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine, São Paulo, Companhia das Letras.
- (2018) *Sobre a Arte Literária*, edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.
- RÉGIO, José (1927) “Literatura Viva”, *Presença: Folha de Arte e Crítica*, Coimbra, série 1, ano 1, 1, 1, disponível em https://digitalis-dsp.uc.pt/bg4/UCBG-RP-1-5-s1_3/UCBG-RP-1-5-s1_3_master/UCBG-RP-1-5-s1/UCBG-RP-1-5-s1_item1/P1.html (consultado em 06/01/2022).
- SOUSA, Carlos Mendes de (2020) *Cartas para Miguel Torga*, Alfragide, D. Quixote.



- TORGA, Miguel (1955) *Traço de União: Temas Portugueses e Brasileiros*, Coimbra, Edição do autor.
- (1996) *A Criação do Mundo*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- (2007a) *Poesia Completa – Vol. I*, Lisboa, Dom Quixote.
- (2007b) *Poesia completa – Vol. II*, Lisboa, Dom Quixote.
- (2010a) *Diário – Vol. I a IV*, 5.^a ed., Alfragide, Dom Quixote.
- (2010b) *Diário – Vol. V a VIII*, 5.^a ed., Alfragide, Dom Quixote.
- (2011) *Diário – Vol. IX a XII*, 5.^a ed., Alfragide, Dom Quixote.
- (2019) *Antologia Poética*, Alfragide, Dom Quixote.



Talita Lilla faz Doutorado Direto pelo Programa de Literatura Portuguesa no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo (USP). Sua investigação trata das relações intertextuais entre a poesia de Fernando Pessoa e a de Miguel Torga. Possui dupla habilitação em Letras (Inglês/Português) na Universidade de São Paulo (USP/2018) e especialização de Não-Ficção no Instituto Vera Cruz (2020). Faz parte do Grupo de Pesquisa “Estudos Pessoaanos”, coordenado pelo professor Caio Gagliardi.

