

Estranhar Pessoa

N.º 10

Caderno *O Fingido Verdadeiro*

Editor

Flávio Rodrigo Penteado

Lisboa, outono de 2023

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)

Editor deste Número

Flávio Rodrigo Penteadó (IELT, Universidade Nova de Lisboa / Escola Superior de Teatro e Cinema)

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 \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).



O IELT é financiado por Fundos Nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e Tecnologia, I.P., no âmbito dos projetos UIDB/00657/2020 — DOI 10.54499/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

Flávio Rodrigo Pentead.....6

Caderno *O Fingido Verdadeiro*.....10

A Hora de Fausto

Manuela Parreira da Silva.....11

Fausta Partida

Nuno Amado.....24

Um Drama Feito de Cena

Flávio Rodrigo Pentead.....51

Prosa de *Substância Dramática*

Catarina Alhinha.....73

Maria José ao encontro de Tchekov

Armando Nascimento Rosa.....92

Varia.....114

Quarteto Heteronímico pelas Lentes de Botto

Hugo Alexandre Martins.....115

Introdução

O décimo número da *Estranhar Pessoa* teve como norte a última edição, até o momento, dos Seminários Abertos desenvolvidos pelo projeto de investigação ao qual se associa a revista. Organizado por Pedro Sepúlveda e Flávio Rodrigo Penteado, o seminário “Assuntos Dramáticos” foi realizado na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, nos dias 22 e 23 de junho de 2023. Por meio de diferentes perspectivas, as comunicações apresentadas focaram tanto a dramaturgia pessoana quanto a própria concepção dramática de toda a obra do autor. No caderno *O Fingido Verdadeiro*, cujo título é tomado de empréstimo a Lope de Vega, reúnem-se agora artigos decorrentes de algumas daquelas apresentações.

Desde 2011, o Projeto Estranhar Pessoa já estimulou debates sobre a biografia e a fortuna crítica do escritor; sobre a edição dos textos que nos legou; sobre tópicos recorrentes em tais escritos, como nação, ocultismo e superlatividade; sobre Caeiro, *Orpheu* e o ortônimo; sobre a noção de autoria; e, mais recentemente, sobre narratividade. No entanto, os colóquios e seminários promovidos pelo Projeto ainda não haviam instigado suas(seus) integrantes e convidadas(os) a refletir sobre um aspecto que Pessoa propunha ser central para a assimilação de suas criações, sobretudo quando apreendidas em conjunto: trata-se do elemento dramático.

No passado, figuras ilustres como José Augusto Seabra e Teresa Rita Lopes privilegiaram a abordagem da obra de Pessoa conforme a conhecida sugestão, feita por ele na “Tábua Bibliográfica” (veiculada, em dezembro de 1928, na revista *presença*), de que os escritos heterônimos equivaleriam a “um drama em gente, em vez de em atos”. Ambos também estenderam tal abordagem aos escritos ortônimos, tendo em conta a igualmente célebre declaração, feita pelo escritor a João Gaspar Simões, de que tudo quanto escrevesse teria “a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo”. Apesar do prestígio alcançado pelos estudos de Lopes e Seabra, o enfoque nos componentes dramáticos da criação pessoana não fez escola.

De alguns anos para cá, a publicação, pela Tinta-da-china, de edições críticas dos textos dramáticos em sentido estrito que Pessoa escreveu — *Teatro Estático* (ed. Filipa de Freitas e Patricio Ferrari, 2017) e *Fausto* (ed. Carlos Pittella, 2018) — tem sido acompanhada por iniciativas que dão notícia do recente esforço para trazer à luz a dramaturgia do autor. Dentre elas, são dignas de nota aquelas desempenhadas no âmbito do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa,



responsável pela realização de debates públicos em torno da atividade dramática de Pessoa, suscitando publicações de interesse quer para os estudos teatrais, quer para os pessoanos.¹

Tanto o seminário “Assuntos Dramáticos” quanto o caderno temático que dele decorre se inserem não apenas nesse contexto mais amplo de revisitação da obra dramática de Pessoa, mas também no da reavaliação da eventual pertinência de se adotarem os conceitos de “drama” e “dramático” como parâmetros para a compreensão do conjunto dos escritos pessoanos.

No artigo que abre o caderno, “A Hora de Fausto”, Manuela Parreira da Silva realça a conveniência de se ler esse poema dramático inacabado à luz de outros textos de Pessoa, seja ao aproximar as interrogações feitas por Fausto sobre o mistério do mundo daquelas proferidas por figuras como Caeiro, Campos e Quaresma, seja ao reforçar a sintonia do texto com princípios do drama estático pessoano, entre os quais se destaca o confinamento da ação dramática ao íntimo das personagens. Em tal investigação dos nexos de *Fausto* com o restante da produção literária do escritor, a ensaísta se detém no conto “A Hora do Diabo”, igualmente inconcluso. Partindo da premissa de que aquela “tragédia subjetiva” prescinde de Mefistófeles por se basear no diálogo que o protagonista sustenta consigo mesmo, Parreira da Silva indaga se Pessoa não terá transferido o conhecido pacto com a entidade demoníaca para a narrativa referida, na qual Fausto e Mefistófeles, concebidos como figuras intercambiáveis, se insinuam, ainda, como duplos do próprio autor.

O projetado drama em verso *Fausto* também é objeto do artigo seguinte. Em “Fausta Partida”, Nuno Amado logo expõe a dificuldade de se conceberem como dramáticos os fragmentos que compõem o *corpus* textual, dada a ausência de características tradicionalmente atribuídas a obras daquele gênero (ação, conflito e peripécia, por exemplo). Após recuperar uma temática recorrente na fortuna crítica da obra — a ênfase na interioridade do protagonista —, o autor demonstra que o horror reiteradamente exprimido pela personagem se relaciona com o que a ultrapassa, isto é, com o mundo exterior. Ao defender que o retraimento de Fausto é fruto de uma percepção tão

¹ Em junho de 2018, foi realizado na FLUL o colóquio *O Teatro de Fernando Pessoa: Prosa, Verso e Hipertexto* (reuniram-se os textos apresentados na ocasião em “Um novo ato no teatro pessoano”, dossiê que figura no número 14 da revista *Pessoa Plural*). Já em maio de 2019, teve lugar, na mesma universidade, o colóquio *O Teatro de Pessoa: Trilogia dos Gigantes* (pode-se aceder à edição eletrônica em: <http://www.trilogiadosgigantes.com>). Por fim, também ali se realizou, em novembro de 2020, o colóquio *O Fausto de Pessoa e Outros* (os textos das apresentações foram reunidos no quarto volume da série *Central de Poesia*, editado em 2022 pelo Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da FLUL, em parceria com a editora Húmus). Em abril de 2021, foi veiculado, ainda, o dossiê “Fernando Pessoa e as Artes Performativas”, sob coordenação de Filipa Freitas e Jerónimo Pizarro, no número 5 da revista *Sinais de Cena*, série II.



severa quanto dissociativa, Amado se baseia na filosofia de George Berkeley para refletir sobre o lugar da experiência fáustica no conjunto da obra pessoana, aproximando e distanciando aquela figura das que são as mais preponderantes no drama heteronímico, sobretudo Caeiro.

Assim como *Fausto*, a mais conhecida peça de Pessoa, *O Marinheiro*, não se adequa a certos preceitos do gênero dramático. Na medida em que o drama e o teatro europeu, desde o último quarto do século XIX, têm trilhado caminhos que os afastaram, passo a passo, de tais convenções, o artigo “Um Drama Feito de Cena”, de Flávio Rodrigo Penteadó — que é também o autor destas linhas —, dedica-se menos aos elementos literários do que aos cênicos daquele “drama estático em um quadro”. Em diálogo com formulações teóricas e críticas de Jean-Pierre Sarrazac, as quais examinam as numerosas metamorfoses experimentadas pela forma dramática nos últimos 150 anos, a reflexão ali proposta busca não apenas rever a posição do teatro na obra de Pessoa, mas também repensar o lugar dos dramas estáticos pessoanos na moderna dramaturgia do Ocidente, da qual determinadas ramificações são familiares àqueles escritos.

Nos dois artigos seguintes, a reflexão suscitada por diferentes entendimentos do drama e do dramático em Fernando Pessoa expande-se para além de textos que ele concebeu como pertencentes ao gênero dramático propriamente dito. O estudo “Prosa de *Substância Dramática*”, de Catarina Alhinha, incide na natureza dos gêneros literários, concentrando-se na distinção entre prosa e poesia. Para tanto, privilegia a discussão de textos teóricos escritos pelo próprio Pessoa em diferentes épocas, sustentando a hipótese de ter havido, no fim de sua trajetória, uma alteração na hierarquia genológica que até então admitia, segundo a qual a poesia era superior à prosa. Nesse processo, em que o segundo elemento se igualaria ao primeiro, teria sido determinante a noção de “substância dramática”, característica que permitiria aglutinar, nos planos de publicação das obras completas imaginadas pelo escritor, as criações poéticas e as prosaicas. Segundo o que a investigadora defende, os últimos anos de vida de Pessoa testemunhariam a aparição de figuras complexas e desenvolvidas a se expressarem não em poesia, como acontecera com a célebre tríade do “drama em gente”, mas sim em prosa. Desse modo, a parcela final do artigo se ocupa das figuras de Soares, Teive e Maria José, representativas de uma prosa constituída por elementos dramáticos.

Também o ensaio que fecha o caderno lança luz sobre a figura de Maria José, cujo estatuto como autora fictícia ou personagem de “A Carta da Corcunda para o Serralheiro” não é consensual no âmbito dos estudos pessoanos (na esteira do que afirma Richard Zenith, por um lado, pode-se



distinguir nela o último heterônimo concebido por Pessoa; em consonância com o que sustentava Ana Maria Freitas, por outro lado, é legítimo considerar Maria José a narradora-personagem de um conto). No artigo “Maria José ao encontro de Tchekov”, Armando Nascimento Rosa recupera um dado pouco referido da recepção inicial daquele texto, mediada por um espetáculo teatral que fez sua estreia no ano do centenário de nascimento do autor. Com base no apelo cênico da fala de Maria José, primeiramente escrutinado pelo ensaísta à luz de Aristóteles e, depois, de Stanislavski, é proposto o diálogo da “Carta” não apenas com a dramaturgia de Tchekov, mas também com um pouco conhecido conto do autor russo, “Vanka”, que Pessoa cogitou editar. Complementam a leitura de Rosa, ainda, menções ao universo de Beckett, a uma peça de Racine e a outra de Gil Vicente.

Finalmente, na seção *Varia*, Hugo Alexandre Martins examina as variadas avaliações dos escritos de Pessoa feitas por António Botto, cujo espólio também se encontra à guarda da Biblioteca Nacional de Portugal. Detendo-se em poemas, entrevistas e ensaios críticos pouco ou nada conhecidos do público — dez dos quais, parcial ou integralmente inéditos, são reproduzidos nos Anexos —, o investigador nos oferece uma cuidadosa observação dos olhares que Botto lançou sobre a obra do amigo. Oscilantes entre o louvor e a reprimenda, ao abordar tanto aspectos biográficos quanto estéticos de Pessoa, as considerações bottianas sobre Caeiro, Campos, Reis e Soares variam conforme circunstâncias e estratégias distintas. O panorama é complementado, no fim do artigo, pela análise do que aproxima e distancia tais pontos de vista das leituras propostas por Casais Monteiro, Gaspar Simões e Régio, editores da *presença* explicitamente referidos por Botto nos documentos que Martins compulsou.

Este número da *Estranhar Pessoa* é dedicado à memória de Manuel Gusmão (1945–2023), cujo *O Poema Impossível — O “Fausto de Pessoa”* (1986), fruto de uma tese de licenciatura apresentada em 1970, excede a reflexão em torno de um único segmento da obra do escritor (no caso, o dramaturgic). Em sintonia com o verso ortônimo “Qualquer caminho leva a toda a parte.”, aquele ensaio ainda hoje nos fascina por sugerir, com rara fineza, que o incontornável inacabamento do *Fausto*, no qual se detém, também se insinua em inúmeros outros escritos pessoanos, inclusive aqueles publicados em vida. Menos inacabada do que inacabável é também a tarefa de quem edita, estuda e lê Pessoa. Daí o inesgotável estranhamento que nos suscita a sua obra, mesmo que, por vezes, ela já nos pareça tão familiar.

Flávio Rodrigo Penteadó
Lisboa, Outono de 2023



Caderno
O Fingido Verdadeiro

A Hora de Fausto

Manuela Parreira da Silva

Universidade Nova de Lisboa

Resumo

Propõe-se uma leitura intertextual entre o poema dramático *Fausto* e o conto *A Hora do Diabo* — duas obras que ficaram inacabadas, mas que se afiguram fundamentais para a compreensão da filosofia da poesia pessoana e da sua “filiação ocultista”. A figura do diabo está ausente de *Fausto* de Pessoa, assumindo o tradicional confronto entre o diabo e Fausto o aspecto de conflito interior do protagonista. Esta ausência é, dir-se-ia, compensada pela forte presença do diabo em *A Hora do Diabo*, onde é tratado de forma assaz heterodoxa. Num fragmento do conto, o diabo surge mesmo substituído por Fausto.

Palavras-Chave: Fausto, Diabo, Iniciação.

Abstract

This article proposes an intertextual reading between the dramatic poem *Fausto* (Faust) and the short story *A Hora do Diabo* (The Hour of the Devil) — two unfinished works which are deemed essential for understanding the philosophy of Pessoa’s poetry and its “occultist affiliation”. The figure of the devil is absent in Pessoa’s *Fausto*, with the traditional confrontation between the devil and Faust taking on the appearance of the main character’s inner conflict. It could be said that this absence is compensated by the strong presence of the devil in *A Hora do Diabo*, where it is treated in a rather heterodox manner. The devil is actually replaced by Faust in a fragment of the short story.

Keywords: Faust, Devil, Initiation.

O estudo das influências da tradição sobre o *Fausto* pessoano, levado a cabo por diversos autores, concede especial relevo ao *Faust* de Goethe, obra que Fernando Pessoa bem conhecia e com a qual se terá querido medir. Na verdade, como é seu hábito, a *competição* ou a emulação faz-se, quase sempre, por um desvio inequívoco — a busca de um outro caminho que, muitas vezes, leva a nenhum lugar. Neste caso, a própria demanda fáustica assumida por Pessoa redundava num aparente impasse. Daí o “desastre” de que fala Eduardo Lourenço, ainda que reconheça, um tanto contraditoriamente, no final do seu prefácio à edição de Teresa Sobral Cunha (1988), que não será possível “compreender” Pessoa “sem a impregnação deste texto matricial, ao mesmo tempo aberto e fechado como o Mistério de que é a desesperada leitura e a improvável chave” (Pessoa, 1988: xv–xvi). Daí também que, no entender de José Augusto Seabra (1988: 65), a “construção de um poema dramático” como *Fausto* tenha constituído uma “oportunidade falhada”, embora, como diz, resida no seu “fracasso” a “condição mesma da realização da obra (das obras) em que se multiplica”, ou seja, a sua “metamorfose nos heterónimos”.

Não insistirei neste aspecto discutível, mas remeto, ainda assim, para uma oportuna nota que Pedro Sepúlveda (2022: 169–182) insere no seu artigo “Sentidos de Possibilidade: O Homem sem Qualidades e o *Fausto* de Pessoa”, a propósito, precisamente, das palavras citadas de José Augusto Seabra: “Não é, no entanto, demonstrável que *Fausto* esteja, de algum modo, na origem da heteronímia. Do ponto de vista cronológico, apesar dos primeiros textos serem datáveis de 1907, o autor trabalha no *Fausto* até aos anos 30”, pelo que muitos fragmentos foram concebidos “quando a constelação heteronímica estava há muito formada” (*ibid.*: 178).

Não insistirei também no carácter fragmentário e inacabado do *Fausto* pessoano. E, já que estou “com a mão” no artigo de Pedro Sepúlveda, lembro apenas, em perfeita concordância com ele, que este fragmentarismo ou esta incompletude “não é almejada e não resulta de uma poética definida pelo autor, mas pelo contrário é determinada por uma condição infeliz do escritor” (*ibid.*: 175) — ou, se preferirmos, pela irrupção de um qualquer “Homem de Porlock”.

Interessa-me, porém, retomar a ideia, sublinhada por Rui Sousa (na sua recensão à edição crítica de Carlos Pittella, de 2018), de que o poema dramático *Fausto*, de resto como toda a obra de Pessoa, “ganha sobretudo em ser integrado no conjunto mais vasto de um universo criador pleno de intertextualidades internas e externas” (Sousa, 2019: 450). Rui Sousa fornece-nos alguns exemplos desta proximidade entre textos (fragmentos) de *Fausto* e poemas do ortónimo e

heterónimos. (Importa, contudo, notar que, tal como não correspondeu a uma intenção programática o fazer da sua obra um estendal de fragmentos, também não foi, creio eu, deliberadamente que Pessoa imaginou e concebeu o diálogo entre os textos, como às vezes se pretende afirmar. Se o *inexistente* drama *Fausto* tivesse sido, de facto, realizado, completado, é bem possível que dele não constassem quaisquer fragmentos passíveis de serem identificados com os referidos poemas.)

Feito este parêntesis, provavelmente desnecessário, gostaria, então, de me demorar na relação entre *Fausto* e o conto *A Hora do Diabo* (igualmente inacabado).

Esta relação é referida, muito de passagem, numa pequena nota de rodapé, pelo próprio Eduardo Lourenço, no prefácio atrás citado, logo em 1988, em cima, pois, do acontecimento editorial que fora a publicação, nas edições Rolim, do conto *A Hora do Diabo*, por Teresa Rita Lopes. Lourenço refere o conto, a propósito precisamente daquilo que designa por “essência luciferina” do “tema estruturante de todo o poema [*Fausto*] — querer compreender a Realidade como Deus mesmo a compreende e até imaginar que nem ele a compreende” (Pessoa, 1988: VI). Por sua vez, a editora do conto reclama, no posfácio à sua edição, os evidentes “traços de família” entre *Fausto* e *A Hora do Diabo*. Pelo seu lado, José Augusto Seabra, no prefácio à tradução francesa do mesmo conto, lembra *Fausto* enquanto “point de repère intertextuel, par la présence du diable comme personnage central de ce qui est à la fois un récit et un drame” (Pessoa, 1989b: 8).

Sublinhe-se, porém, que, no que ficou do *Fausto* pessoano, o Diabo está ausente como personagem e, por conseguinte, o pacto com o Diabo, fundamental, embora não propriamente explícito, no *Fausto* goethiano, está por essa mesma razão ausente. Ludwig Scheidl, ao fazer o confronto entre as duas versões, defende que o drama de Goethe é um

drama de acção, concebido como um velho Mistério medieval em que o homem está à mercê das forças cósmicas do Bem e do Mal; o drama de Fernando Pessoa é um drama simbolista (de tradição romântica), expressão da energia intelectual, concebido como um “drama estático” (Scheidl, 1987: 124–125).

Se o Fausto goethiano admite limites à sua acção e, por isso, aceita de bom grado um pacto com Mefistófeles, ou, por outras palavras, se entrega a uma iniciação demoníaca, que o ajude a transpor esses limites e a superar a sua condição humana, acedendo, por assim dizer, ao fruto da



árvore proibida, o Fausto pessoano parece conhecer desde cedo, de acordo com os mais antigos fragmentos, a impossibilidade dessa superação, “como se tivesse desistido da busca mesmo antes de começá-la” (Xavier, 2018: 91).

Fausto compreenderá cedo que, se “o universo não contém / Esta verdade”, e “o erro é a condição da nossa vida”, não fará sentido “buscar / Sistemas vãos de vãs filosofias / Religiões, seitas, pensadorias” (Pessoa, 1988: 164).

A tomada de consciência da inutilidade de qualquer acção torna *ipso facto* desnecessária a presença de Mefistófeles.

Já Albin Eduard Beau, no longínquo ano de 1964 e baseado apenas nos fragmentos dados a conhecer por Eduardo Freitas da Costa, reconhece que,

Acabado, o *Fausto* de Fernando Pessoa teria sido o drama do desespero absoluto, sem consolação, sem perdão e sem salvação. Na concepção de Pessoa, o argumento aparece definitivamente despido de todos os elementos cristãos. Nela, já não há lugar para Deus e para o Diabo como potências actuantes (Beau, 1964: 511).

E acrescenta que “É no próprio Fausto que residem o Diabo e o Inferno: ele próprio é o ‘Cristo negro, / o que não vê, nem ama’, o ‘destruidor’, o ‘Deus ira’, ou o ...inferno” (*ibid.*: 512).

O Diabo existe, assim, no interior de Fausto.¹ Dito de outro modo, Fausto incorpora a fatal dualidade que o Diabo (até etimologicamente) representa. Ilustrando bem aquilo que Fernando Pessoa entende por “drama estático” — “onde as figuras não só não agem (...) nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma acção” (Pessoa, 1966: 112) —, a *acção* dramática traduz-se no conflito interior, do qual emerge um Fausto rasgado, por assim dizer, no seu tecido de personagem, nascida ou concebida para alcançar a Unidade. Os longos monólogos de Fausto implicam, pois, um diálogo consigo próprio (um pouco à maneira do que sucede com o *Fausto* de Marlowe), ou antes, um diálogo com o seu *daimon*.

Pessoa pode, assim, prescindir de explicitar um pacto de Fausto com uma entidade exterior que lhe abriria as portas do mistério da existência, mas que, inevitavelmente, lhe cobraria um alto

¹ Já acontecia, assim, de certa maneira, no *Faust* de Goethe, sendo o diabo, segundo João Barrento (2022: 29), “um mero instrumento da afirmação do homem, um puro formalismo dramático (Fausto trá-lo em si, e o diabo não podia estar noutra lugar!)”.



preço, ou seja: a perda da inocência ou a perda da própria ignorância. “Só a inocência e a ignorância são / Felizes, mas não o sabem.” (Pessoa, 1988: 93).

Fausto interroga, interroga-se longamente, numa tentativa vã e desesperante de encontrar respostas para o mistério do mundo, da morte, de Deus e do Ser. O próprio conhecimento, porém, se lhe afigura *horror* (palavra muitas vezes repetida). “Horror de um mistério maior” (*ibid.*: 22) ou horror de enfrentar a nudez da verdade. “Temo a verdade”, diz. Como Campos, no poema “Demogorgon”², poderia igualmente exclamar que “O olhar da Verdade Final não deve poder suportar-se!” ou pedir “Ó Verdade, esquece-te de mim!” (Pessoa, 2002: 334). Teme a verdade, porque teme, no fim de contas, saber a verdade que consiste em não existir Verdade. Por isso, percebe que no próprio acto de interrogar, de ousar pensar o impensável, reside a maldição.

Não é o vício

Nem a experiência que desflora a alma:
 É só o pensamento. Há inocência
 Em Nero mesmo e em Tibério louco
 Porque há inconsciência. Só pensar
 Desflora até ao íntimo do ser.
 Este perpétuo analisar de tudo,
 Este buscar duma nudez suprema
 Raciocinada coerentemente,
 É que tira a inocência verdadeira
 Pela suprema consciência funda
 De si, do mundo, de todos. (Pessoa, 1988: 68)

Estas são palavras que caberiam bem num discurso caeiriano. Em boa verdade, só um Alberto Caeiro redentor, libertador, assumindo a visão sem véus, sem “pensamento” ou com o pensamento do não-pensamento, se tal coisa fosse mesmo viável, poderia salvar Fausto. O Doutor Fausto é sobretudo um raciocinador (como Quaresma) — um sábio com um Diabo dentro de si, com o qual se pode mesmo identificar.

É neste sentido que podemos ler o final do conto *A Hora do Diabo* — um fragmento que

² Por coincidência, ou não, a figura de Demogorgon é referida em Fausto.



Pessoa assinala como *end.* (Teresa Rita Lopes apresenta-o, em nota, como variante de outro fragmento que considera o remate da narrativa; por sua vez, Ana Maria Freitas, na reconstituição que, em 2017, fez do conto, incluído no volume *A Porta*, coloca-o efectivamente como *fim.*)

Surpreendentemente, nesse texto, Mefistófeles e Fausto são a mesma pessoa. A personagem do conto, Maria — com quem o Diabo mantivera uma longa conversa, no seu percurso nocturno para casa, depois da saída de um baile —, é interpelada, alguns anos mais tarde, pelo filho, a quem surgem constantemente em sonhos uma rua, numa noite de luar, e “uma viagem estranha, em que aparece um homem de vermelho que fala muito” e “no princípio de tudo há uma espécie de baile, ou festa” (Pessoa, 2017: 253). No remate pelo qual Teresa Rita Lopes optou, a mãe lembra, de facto, um baile, no Carnaval, há muito tempo, uns cinco, seis meses antes de ele nascer, onde dançou com um rapaz “vestido de Mefistófeles”. Mas, no fragmento assinalado como *fim*, a mesma Maria afirma: “Nem nesse baile havia alguém vestido de Mefistófeles, todo de vermelho. Isso nunca me esqueceria...” (*ibid.*: 272), embora recorde ter dançado uma só vez com “um homem vestido de sábio, e que [lhe] disse que era o Doutor Fausto”. “Era uma criatura quasi muda”, com uma cara “muito triste, muito caída, como se estivesse ali por condenação” (*ibid.*). A mulher acrescenta que esta figura mascarada de Doutor Fausto se despediu dela com um “Adeus, Margarida”,³ o que a intrigou bastante.

Aceitando, na reconstituição do conto, que este pudesse vir a ser, por deliberação do autor, o fragmento final, não podemos deixar de ressaltar: 1. que existe um evidente plano intertextual ligando *Fausto* e *A Hora do Diabo*, ou porque Pessoa, usando, de resto, alguma ironia, assim o quis deliberadamente (desmentindo, afinal, a não intencionalidade de uma relação dialógica entre vários textos dentro da obra pessoana, a que me referia atrás), ou porque, por simples acaso das suas indecisões criativas, assim aconteceu; 2. que Pessoa começara já a abandonar o projecto *Fausto*, transferindo para *A Hora do Diabo* (cujos fragmentos são datáveis dos anos de 1930) um resquício do seu drama “falhado”, e fê-lo com um nítido piscar de olhos ao *Fausto* goethiano; 3. que Mefistófeles e Fausto podem ser mesmo intermutáveis — duas máscaras do mesmo alguém, ou “vestido de vermelho” ou “vestido de sábio”. Pessoa parece ter optado, pelo menos num determinado momento, pela máscara fáustica. Quem poderia, então, estar por detrás deste ser travestido, duplicado? Um ser híbrido, um iniciado-iniciador?

³ No manuscrito, há uma anotação: Gretchen, nome alternativo ao de Margarida no *Faust* de Goethe.



Se tivermos em consideração que, de um ponto de vista esotérico, gnóstico, existe uma indistinção, uma relação recíproca entre iniciante e iniciado, ou, se preferirmos, a fusão dos dois, a anulação da dualidade,⁴ então Fausto poderia eliminar Mefistófeles, incorporando-o, como já foi dito, e, dessa maneira, confundir-se com ele.

Em boa verdade, em *A Hora do Diabo*, o Diabo assume, de preferência, o papel de Lúcifer. Se etimologicamente Mefistófeles é o inimigo da luz, aquele que não ama a luz, em contrapartida, Lúcifer é o Portador da Luz.⁵ Ora o Diabo que dialoga com Maria afirma: “Corrompo mas ilumino. Sou a Estrela Brilhante e da Manhã” (*ibid.*: 255) e, mais adiante, esclarece: “Deus criou-me para que eu o imitasse de noite. Ele é o Sol, eu sou a Lua” (*ibid.*: 260).

É este Diabo-Lúcifer que, sendo a Estrela Brilhante da Manhã, alguns confundem com Vénus. Não surpreende, assim, que presida à poesia, que se declare mesmo “naturalmente poeta” (*ibid.*: 266), mas também Serpente (que, de acordo com a hermenêutica gnóstica, é a grande iniciadora de Eva e, por seu intermédio, do Adão adormecido) — “Era eu, sempre eu, que sou a Serpente — foi o papel que me distribuíram — desde o princípio do mundo” (*ibid.*: 258). Nessa dupla qualidade, institui-se como o iniciador *in utero* do filho de Maria. O Diabo deixa bem explícito: “Não estou falando contigo mas com teu filho... (...) É com ele que estou falando” — com esse filho por nascer, um poeta por vir que,

quando nasceu, nasceu normal de figura, mas não tardou que mostrasse que era um homem de génio. Os seus poemas têm uma feição estranha e lunar. Paira neles um desejo de grandes coisas, como de alguém que um dia tivesse pairado, numa vida antes desta, por sobre todas as cidades da terra. (*ibid.*: 271)

Refira-se que existe um trecho variante deste, no qual se lê:

A criança, um rapaz, que nasceu cinco meses depois, veio, no decurso do tempo geral e do seu crescimento particular, a revelar-se muito inteligente e, quando já homem, com talento, talvez com génio, o que era talvez verdade, embora o dissessem alguns críticos (*ibid.*: 286).

⁴ Daí, aquilo que postulam todas as tradições: que o iniciado mata o iniciador, ou que o filho mata o pai.

⁵ Num texto publicado por Pedro Teixeira da Mota (1989a: 45) em *Rosea Cruz*, Pessoa escreve: “A revolta dos anjos não nasceu de quererem desobedecer ao onipotente. Contra o onipotente não poderia haver revolta. Nasceu da tendência para a Verdade, para verem, acima de Deus que os criou, alma do mundo a que pertencem, o DESTINO. Porisso ao anjo primeiro rebelde se deu o nome de Lucifer — o Portador da Luz.”



É impossível não ver aqui um auto-retrato do próprio Fernando Pessoa, a auto-assunção, conquanto irónica, da sua genialidade. Génio é, porém, de um ponto de vista tradicional-simbólico, sinónimo desse *daimon* (ou demónio) que acompanha o ser, como seu duplo, como voz interior ou reserva de luz que, por vezes, irrompe em poesia. Está aqui, de certa forma, implícita a ideia de uma iniciação divina. Lembremos um texto de Pessoa, destinado a *Bandarra*, em que, a propósito dos três tipos de iniciação (exotérica, esotérica e divina), conclui que “Iniciado Divino é, por exemplo, um Shakespeare. A este tipo de iniciação vulgarmente se chama génio” (Pessoa, 1986, III: 434–435). E, curiosamente, no mesmo texto, remete-nos para a frase enigmática do Cristo, “a uns fazem eunucos, outros se o fazem a si mesmos, outros são eunucos desde o ventre materno”, precisando que por “eunuquismo” se entende “o afastamento dos outros que caracteriza a iniciação”. Tal qual, pois, o filho de Maria de *A Hora do Diabo*, iniciado “desde o ventre materno”, predestinado.

Num fragmento bem conhecido de *Ensaio sobre a Iniciação*, escreve também Pessoa (1986, III: 448): “Suponhamos que o escrever grande poesia é o fim da iniciação”, sublinhando que o grau de Mestre — “o génio supremo” — pressupõe escrever poesia dramática, o que nos reenvia de novo para o projecto *Fausto*.

Ora, num determinado momento, Pessoa terá encarado a inclusão da personagem Lúcifer (e não de Mefistófeles, note-se) em *Fausto*. No fragmento 30A-19, incluído por Teresa Sobral Cunha no poema, encontramos a seguinte indicação: “Integrar no Fausto como fala de Lucifer?”; e num outro fragmento, 30A-10, pode ler-se “Lucifer or Fausto? Lucifer symbol of aspiration”.

É no primeiro destes fragmentos que Lúcifer ensina:

E vi que Deus, se é tudo para o mundo,
Se a substância e o ser do nosso ser
Não é o único Deus mais que profundo.
Há infinitos de infinitos. (Pessoa, 1988: 24)

Igualmente, em *A Hora do Diabo*, o Diabo-Lúcifer afirma:

Tudo é símbolo e atraso, e nós, os que somos deuses, não temos mais que um grau mais alto numa Ordem cujos Superiores Incógnitos não sabemos quem sejam. Deus é o segundo na Ordem

manifesta, e não me diz quem é o Chefe da Ordem, o único que conhece — se conhece — os Chefes secretos. (Pessoa, 2017: 267)

O próprio Fausto, num fragmento datado de 9-11-1932 (e que Teresa Sobral Cunha coloca a abrir o poema), exclama: “Ah, tudo é símbolo e analogia!” e, mais à frente no mesmo fragmento, “Tudo o que vemos é outra cousa” (Pessoa, 1988: 5). E, num texto já citado, a propósito de Lúcifer, Pessoa (1989: 45) escreve: “O Deus que creou o Mundo não é o Ser. Há mais mundos do que aqueles que Deus creou. Há mais deuses que Deus. Há mais Realidades que a Realidade natural ou sobrenatural”.

Assistimos, pois, a uma circulação de vozes, de vozes em busca de uma personagem, ou de um autor: Fausto-Lúcifer-Pessoa ele-próprio.

Aquilo que unifica todos estes textos é, sem dúvida, a sua “inscrição ocultista” (para usar uma expressão laurentina). Diz, de resto, Eduardo Lourenço no seu prefácio a *Fausto — Tragédia Subjectiva*: “Pensou-se que o *ocultismo* fosse para Pessoa um repouso, como uma crença firme e, afinal, há uma forma fáustica dele que é a versão mais desesperada do seu niilismo metafísico” (Pessoa, 1988: XIV). Creio que se partiu, ou parte, de um pressuposto errado. Para Pessoa, e não poderia ser de outro modo, o talvez inapropriadamente designado *ocultismo* (melhor se diria: hermetismo) implica o aceitar de um caminho penoso, sinuoso, serpentino, que a própria iniciação pressupõe. Nenhum crente ou adepto esoterista deve esperar descanso. Lembra-o, por exemplo, Mabel Collins, numa obra que Pessoa traduziu, *Luz sobre o Caminho*: “verdadeiro ocultismo ou Teosofia é a ‘Grande renúncia do Eu’”. Lembra-o também Helena Blavastky: “o Ocultismo não é felicidade, tal como o homem a entende, pois o primeiro passo é o sacrifício, o segundo a renúncia” (*apud* Gandra *in* Pessoa, 2015: 49). De resto, como diria Agostinho da Silva (1959: 22), discorrendo sobre *Mensagem*, “o que vale na empresa de buscar é a busca e não o encontro”.

É por isso que a invocação do verso lapidar “O segredo da Busca é que não se acha” — *incipit* do supostamente último texto concebido para *Fausto* (datado de 20-10-1933) —, para comprovar a pretensa derrota de Fausto-Pessoa na sua demanda, se afigura um tanto precipitada. Além de que o verso poderia nem ter sido pensado para incorporar *Fausto*, já que, como oportunamente observa Fernando Cabral Martins (em “O Teatro-Poesia e o Pseudo-Fragmento”), só lhe foi atribuído porque foi escrito na mesma folha de outro poema atribuído mesmo a *Fausto*



(29-16), aproximando-se mais, no seu entender, do “‘género’ ortónimo do poema filosofante” (Martins, 2022: 121).

Admitindo, no entanto, que o verso conclusivo possa ser assumido por um Fausto (ou por um Pessoa) desesperadamente lúcido, de novo somos conduzidos até *A Hora do Diabo*. Também aqui, o Diabo, ou Lúcifer, dirigindo-se a Maria, confessa:

Sou aquele que sempre procuraste e nunca poderás achar. Talvez, no fundo do abismo, Deus mesmo me busque, para que eu o complete, mas a maldição do Deus Mais Velho — o Saturno de Jeová — paira sobre ele e sobre mim, separa-nos, quando nos devera unir, para que a vida e o que desejamos dela fossem uma só coisa. (Pessoa, 2017: 260)

Também aqui, reconhece, como Fausto, que a Unidade é inalcançável, que tudo é erro, que a “suprema verdade” está sempre mais além, inacessível até aos próprios deuses.

No conto, o Diabo-Lúcifer, mascarado de Dr. Fausto ou de Mefistófeles, tanto faz, parece, assim, responder quer às interrogações do outro Fausto, personagem central do poema dramático *Fausto*, quer às do próprio Pessoa, na sua demanda espiritual:

A mais alta iniciação acaba pela pergunta incarnada de se há qualquer coisa que exista. (...) Às vezes, eu mesmo, que devera ser um alto iniciado, pergunto ao que em mim é de além de Deus se estes deuses todos e todos estes astros não serão mais que sonos de si mesmos, grandes esquecimentos do abismo. (*ibid.*: 266)

O pacto com o diabo, inexistente em *Fausto*, parece, afinal, ter sido transferido para *A Hora do Diabo*. É, no entanto, um pacto ou uma iniciação demoníaca que não é percebida como tal pelo próprio iniciado, mas que, ao surgir como um sonho, não deixa de nos remeter, de novo, para a esfera da Poesia. Foi André Gide quem afirmou ser a “presença do elemento demoníaco (...) condição *sine qua non* para a consumação da obra de arte” (*apud* Souza, 2011: 15).

Partindo do princípio de que Pessoa, se tivesse completado o conto, optaria por esta versão — ser o Dr. Fausto, máscara de Lúcifer, o agente da iniciação divina do poeta —, estaríamos assim perante uma verdadeira *Hora* (ou *Noite*) *do Fausto*. Mais, sendo o filho de Maria do conto (fazendo lembrar esse outro Grande Iniciado, filho de Maria, bíblico) uma projecção do próprio autor,

teríamos, por assim dizer, a *justificação* da dimensão fáustica da poesia de Fernando Pessoa — que incorpora, de facto, o espírito de Fausto e assume as suas dores, como, por exemplo, neste excerto de um poema datado da mesma época (1932), como em tantos outros:

Maldito o dia em que pedi a ciência!
Mais maldito o que a deu porque me a destel!
Que é feito da minha inconsciência
Que a consciência, como um traje, veste?
Hoje sei quase tudo e fiquei triste...
Porque me deste o que pedi, ó Santo?
Sei a verdade, enfim, do Ser que existe.
Prouvera a Deus que eu não soubesse tanto! (Pessoa, 2006: 449)

É esse Pessoa que Agostinho da Silva, logo em 1959, numa rara intuição, viu como um poeta cuja “inteligência atinge o plano da genialidade generosa”, “quando se entrega aos planos de Deus”, mas que, sendo “incapaz de fazer votos perpétuos”, vê o Diabo espreitar nos intervalos e, “com a tentação da inteligência, que é, além de tudo, por ser ele próprio inteligente, a tentação que o Diabo melhor maneja. Tão mefistofelicamente inteligente se torna então Pessoa, que inteiramente lhe desaparece a faculdade de amar” e “se transforma num novelo embrulhado para o lado de dentro” (Silva, 1959: 33–34). Tal qual Fausto, diria eu, na sua inglória luta entre a Inteligência e a Vida.

Referências

- BARRENTO, João (2022) “Da Pergunta Absoluta à Dúvida Metódica: Fausto, Entre Goethe e Pessoa”, in Patrícia Soares Martins, Golgona Anghel e Fernando Guerreiro (orgs.), *Central de Poesia IV: O Fausto de Pessoa e Outros*, Lisboa/Vila Nova de Famalicão, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/Edições Húmus, 13–23.
- BEAU, Albin Eduard (1964) *A Vida Literária na Alemanha Contemporânea*, separata da Revista *Ocidente*.
- MARTINS, Fernando Cabral (2022) “O Teatro-Poesia e o Pseudo-Fragmento”, in Patrícia Soares Martins, Golgona Anghel e Fernando Guerreiro (orgs.) *Central de Poesia IV: O Fausto de Pessoa e Outros*, Lisboa/Vila Nova de Famalicão, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/Edições Húmus, 115–121.

- PESSOA, Fernando (1966) *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, organização e prefácio de Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Ática.
- (1986) *Obra Poética e em Prosa*, introdução, organização, biobibliografia e notas de António Quadros, vol. III, Porto, Lello & Irmão.
- (1988) *Fausto: Tragédia Subjectiva*, texto estabelecido por Teresa Sobral Cunha, prefácio de Eduardo Lourenço, Lisboa, Editorial Presença.
- (1989a) *Rosea Cruz*, fixação do texto e comentário de Pedro Teixeira da Mota, Edições Manuel Lencastre.
- (1989b) *L'Heure du Diable*, tradução de Maria Druais e Bernard Sesé, prefácio de José Augusto Seabra, posfácio de Teresa Rita Lopes, Paris, José Corti.
- (2002) *Álvaro de Campos: Poesia*, edição de Teresa Rita Lopes, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2006) *Poesia (1931–1935 e Não Datada)*, edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2015) *Hermetismo e Iniciação*, organização, prefácio e notas de Manuel J. Gandra, Sintra, Zéfiro.
- (2017) *A Porta e Outras Ficções*, edição e tradução de Ana Maria Freitas, Lisboa, Assírio & Alvim.
- SCHEIDL, Ludwig (1987) *Fausto na Literatura Portuguesa e Alemã*, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica.
- SEABRA, José Augusto (1988) *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*, Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda.
- SEPÚLVEDA, Pedro (2022) “Sentidos de Possibilidade: O Homem sem Qualidades e o *Fausto* de Pessoa”, in Patrícia Soares Martins, Golgona Anghel e Fernando Guerreiro (orgs.), *Central de Poesia IV: O Fausto de Pessoa e Outros*, Lisboa/Vila Nova de Famalicão, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/Edições Húmus, 169–182.
- SILVA, Agostinho da (1959) *Um Fernando Pessoa*, Lisboa, Guimarães Editora.
- SOUSA, Rui (2019) “A Cronologia de um Projecto Fáustico: uma nova edição de *Fausto*, de Fernando Pessoa”, *Pessoa Plural*, 16: 446–452, disponível em <https://doi.org/10.26300/1wf5-7383>.
- SOUZA, Luciano (2011) *Lusbel Revisited: um Estudo da Figura de Satã em A Hora do Diabo, de Fernando Pessoa*, Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa, Universidade de São Paulo, disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-05072011-110440/pt-br.php>.
- XAVIER, Rodrigo, Daniela BOS e Carlos PITTELLA (2018) “Outros Faustos: as Influências da Tradição sobre o Fausto Pessoano”, *Pessoa Plural*, 14: 84–100, disponível em <https://doi.org/10.26300/mcre-nz25>.

Manuela Parreira da Silva é professora jubilada da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (Universidade Nova de Lisboa). É investigadora do IELT (Instituto de Estudos de Literatura e Tradição) e tem-se dedicado, nos últimos trinta anos, ao estudo do espólio de Fernando Pessoa, sendo responsável por várias edições de textos pessoanos. Tem igualmente colaborado no tratamento do espólio de Almada Negreiros e Sarah Afonso. É autora de diversos artigos em jornais e revistas, bem como dos livros *Realidade e Ficção, para uma Biografia Epistolar de Fernando Pessoa* (2004) e *A Grande Guerra do Modernismo Português* (2023).



Fausta Partida

Nuno Amado

Universidade de Lisboa

Resumo

O assunto central do *Fausto* de Pessoa, aquilo que parece originar as maiores angústias no protagonista desse drama inacabado, é a existência, o simples facto de haver alguma coisa, de haver um universo passível de ser percebido e a cuja percepção estamos condenados. É acerca desse Mistério fundamental que Fausto amiúde se interroga e é dele que derivam todos os outros mistérios, igualmente angustiantes e incómodos: da evidência incontornável de que há alguma coisa para lá da coisa que ele próprio é decorre que haja também a coisa que a tenha causado (Deus), a coisa que a nega (Morte) e a coisa contra a qual a exterioridade dela se estabelece (Eu). Significa isto que, ao contrário do que muitas vezes se sugere, não é na severidade do mundo interior de Fausto que reside a origem dos seus males. Aquilo que o define, e que a montante o proscreeve, é a própria faculdade perceptiva. Ainda que se emaranhe em reflexões intermináveis e constantemente ceda à tentação da metafísica, é no momento de abrir os olhos e de dar de caras com a existência do mundo exterior que tudo principia. Nesse aspecto particular, Fausto não é diferente de Caeiro. O principal intuito deste artigo é o de mostrar em que medida isso é possível.

Palavras-Chave: Fausto, Existência, Mistério, Caeiro, Berkeley.

Abstract

The main topic of Pessoa's *Faust*, what seems to make its central character ache with anxiety, is Existence, the brute fact that there is something, that there is a universe outside ready for us to perceive it and to whose perception we are doomed. It is on that fundamental mystery that Faust often questions himself and it is from that mystery that all the other equally abhorring mysteries originate. This is the unavoidable suggestion that there is something beyond the thing he is, that an outward universe exists, implying that there is also the thing which causes it (God), the thing



which denies it (Death) and the thing against which its exteriority is established (Self). Thus, contrary to what is often suggested, it is not in Faust's severe inner world that the origin of his troubles resides. Rather, what defines Faust, and what later on would proscribe him, is the faculty of perception itself. Although he gets himself entangled in endless thoughts and constantly engages himself in metaphysical speculation, it is when he opens his eyes and comes face to face with the outer world that the inner motion of his thoughts begins. In this particular aspect, Faust is no different from Caeiro. The main purpose of this essay is to show to what extent this is possible.

Keywords: Faust, Existence, Mystery, Caeiro, Berkeley.



É difícil pensar no *Fausto* de Pessoa como texto dramático. Pessoa ponderou cinco actos,¹ escreveu inúmeros fragmentos que se podem de facto arrumar num ou noutro desses actos, houve até quem tivesse proposto uma arrumação com princípio, meio e fim,² mas não há propriamente peripécias significativas, não há erro, não há acção, não há conflito de ideias, nada. O que prevalece é uma personagem, um dilema que parece originar-se *ex nihilo* e um conjunto de contextos diferentes, que servem apenas de ambiente envolvente para a personagem verbalizar, de modos variados, aquilo de que se compenetra estar afectada. Cada uma das cenas que compõem o conjunto (diante do povo, na taberna, com Maria, etc.) é um instantâneo, colorido de modo diferente, da mesma alma atormentada.

Não obstante as dificuldades de sistematização, parece-me possível justificar esse tormento. A tendência, entre os críticos que procuraram dar-lhe sentido, é invariavelmente a de o justificar psicologicamente. Seria assim no interior da mente de Fausto, na actividade de pensar, a que se entrega em excesso e sem resultados de monta, que todos os seus problemas (a incompreensão do mundo e do Eu, a ausência de fé, a dificuldade em socializar, conviver, amar ou mesmo comunicar) formidavelmente se originariam. De acordo com Silvina Rodrigues Lopes(2022: 105), por exemplo, o que Fausto centralmente enuncia é a incorrigibilidade do solipsismo: “na sua multiplicidade, ele está incuravelmente só, tão só como um deus tornado homem, e é essa a causa do seu desespero”. É também assim que João Barrento (2022: 31) parece justificar aquilo que mais flagela a personagem pessoana, ao caracterizá-la como “um Fausto niilista sem horizontes”. O solipsismo e o niilismo apontam para o mesmo: o que nos dizem é que o desespero verbalizado por Fausto tem origem numa falha constitutiva do próprio Fausto. Para Eduardo Lourenço (2004: 74), a origem desse desespero é “a consciência exasperada da impossibilidade e da incertitude da sua própria enunciação”. O que mortifica Fausto, portanto, é uma impotência expressiva, que tanto mais se intensifica quanto maior for a consciência dela:

¹ Naquele que é talvez o plano mais antigo do *Fausto*, datável de Junho de 1915, já o drama aparecia estruturado em cinco actos (BNP/E3 30A-3^r): “I — Pensamento e a sua dôr (Coro da tragédia) / II — Procura da immortalidade. / III — Procura do amôr para encher a vida mortal. / IV — Procura da acção intensa para abstrahir a immortalidade e o amor... / V — Morte” (Pessoa, 2018: 342).

² Refiro-me concretamente às propostas de Duílio Colombini, em *Primeiro Fausto* (1986), e Teresa Sobral Cunha, em *Fausto: Tragédia Subjectiva* (1988).



Ser consciente da existência e descobrir que “a consciência” é um vazio original, um maëlstrom vertiginosamente parado, algo que nunca permitirá que a nossa fala fale realmente o mundo, mas seja perpetuamente a ânsia de o ‘falar’, é a mesma coisa. Todo o *Fausto* vive da exploração impossível ou inane deste sentimento de vacuidade ontológica característico da consciência. (*idem*: 76)

A tese de Eduardo Lourenço é em parte a de Manuel Gusmão (1986: 214), que entende essa mesma impotência como resultado da “experiência avassaladora e trágica de uma aventura de linguagem, de dimensão gnosiológica, existencial e ética”. O que é consensual, em todas estas abordagens interpretativas, é o lugar interior para o qual remete a origem dos males de Fausto. A caracterização do drama como “Tragédia Subjectiva”,³ que Teresa Sobral Cunha adota como subtítulo da sua edição, assinala precisamente esse consenso.

Aquilo de que Fausto mais se queixa, aquilo que não é capaz de suportar, o verdadeiro horror a que dá voz, tem, no entanto, menos a ver com Fausto, ou com a interioridade a que sem dúvida está remetido, e da qual também reclama, do que propriamente com aquilo que há para lá de Fausto. A morbidez do seu universo interior é um subproduto de um outro problema, que o antecede, e sem o qual não teria sentido: a existência de um universo exterior, contra o qual, por contraste, a interioridade de Fausto se define. Eis um exemplo (BNP/E3 29-53^o):

Mas que haja, espaço, tempo, que haja seres,
 Que haja um mundo, □ cores, sons,
 Movimentos, mudanças □
 Que haja qualquer cousa, sim que a haja?
 Isto, considerado intimamente,
 Afoga-me de horror. E eu cambaleio
 Pelas vias escuras da loucura,
 Olhos vagos de susto pelo horror
 De haver o facto da realidade. (Pessoa, 2018: 78)

É a realidade, o haver qualquer coisa, o haver mundo, movimento, todo o tipo de seres, mas o haver, propriamente dito, o haver espaço e tempo, o haver as condições para que haja alguma

³ A expressão é aproveitada de uma lista pessoana de obras a publicar (BNP/E3 144E-4^o).



coisa, no fundo, que produz a agonia de Fausto. É do lado de fora, e não do interior de Fausto, que parece provir o problema, como de novo afirma noutra fragmento (BNP/E3 29-13⁵): “Mundo, confranges-me por existir. / Tenho-te horror porque te sinto ser / e compreendo que te sinto ser / até às fezes da compreensão” (Pessoa, 2018: 316). O confrangimento e o horror decorrem da existência do mundo exterior. E é a existência desse mundo exterior, não a existência da interioridade, que lhe é excruciante: “No mais simples dos factos é que existe / o horror maior: n’isto: que ha existencia. / Sentir isto, eis o horror que não tem nome!” (*idem*: 318).⁴

Haver alguma coisa, haver, sem mais — eis então o que é perturbador, para Fausto. Mas haver alguma coisa não é uma ideia pavorosa em si mesma; é-o porque implica uma série de outras coisas, acerca das quais são mais as dúvidas do que as certezas. Em primeiro lugar, haver alguma coisa, haver mundo ou simplesmente haver, assim, intransitivamente, é horroroso porque implica necessariamente a existência de uma segunda coisa a que deva a causa. Como é inconcebível pensar no que quer que seja pensando-a destituída de causação, haver alguma coisa implica haver outra coisa além dela, da qual proceda. Abrir os olhos e verificar que diante de nós há um mundo é o combustível que alimenta o pensamento. A mera percepção abre as portas à interrogação. E o que segue é o turbilhão da metafísica (BNP/E3 30A-4⁶): “O que é haver haver? Porque é que o que é / é isto que é? Como é que o mundo é mundo? / Ah, o horror de pensar, como quem súbito / desconhece onde está.” (Pessoa, 2018: 287). Haver alguma coisa, haver o que quer que permita à percepção fixar-se, é também haver ocasião para a filosofia. Se há alguma coisa, o que é que há? Se a há, por que motivo há e por que motivo o que há é tal como há e não de outra maneira qualquer? E, se deveras há, de que maneira é que há e como é que foi possível que houvesse? Enquanto resposta ao mistério da causação, a palavra “Deus” é insuficiente (BNP/E3 30-66): “Mas Deus não terá Deus? Não haverá / como dos brutos até o homem, uma / ladeira ou scadaria entre os supremos?” (Pessoa, 2018: 295). Se Deus for a causa do universo, que Deus é a causa de Deus? O

⁴ É importante referir que Álvaro de Campos se sobressalta com a mera existência das coisas exactamente nos mesmos termos de Fausto, em poemas como “O que É Haver Ser, o que É Haver Seres, o que É Haver Cousas” (BNP/E3 71-19^r), “Ah, perante Esta Unica Eealidade, que É o Mysterio” (BNP/E3 69-48^r a 49^r) e “Às Vezes Medito,” (BNP/E3 60-25). Embora só o último destes três poemas se encontre datado (29 de Abril de 1928), a proximidade temática entre os três poemas torna plausível que tenham sido todos escritos na mesma altura. Aliás, foi também em Abril de 1928, mais concretamente a 12 desse mês, que Campos escreveu “Demogorgon” (BNP/E3 70-37^r), outro poema nitidamente devedor da retórica faustiana (cf. nota 7).



argumento de Santo Anselmo⁵ não chega: para lá da maior das coisas, haverá necessariamente uma coisa ainda maior. O Mistério, por isso, excede Deus; e é nisso que reside o seu horror. Não é a dúvida acerca da existência ou inexistência de Deus que martiriza Fausto, mas a ignorância acerca do que quer que, para lá de Deus, o explique e o defina:

Eu não duvido, ignoro. E se o horror
De duvidar é grande, o de ignorar
Não tem fim nem entre os pensamentos.
Hesitar: “Ha Deus ou não ha?” É triste
Mas saber: “Não há Deus” e perguntar
“O que há então?” Aqui duvida e ancia
Por humildes em dôr não se concebem. (*idem*: 74)

Em segundo lugar, haver alguma coisa implica também, por contraste, não haver nada. Tal como não somos capazes de conceber alguma coisa sem conceber outra que com ela estabeleça uma relação de causalidade, também não parecemos capazes de conceber essa coisa sem conceber outra que lhe constitua a negação. O lugar da inexistência é, por excelência, a morte, mas ela não é motivo de pavor por representar simplesmente a negação da vida nem o conseqüente advento do desconhecido. Sê-lo-á talvez para os outros, mas não para Fausto (BNP/E3 29-105): “O animal teme a morte porque vive, / o homem também, e porque a desconhece. / Só a mim me é dado com horror / Temel-a por lhe conhecer a inteira / extensão e mysterio, por medir / o infinito seu de escuridão” (Pessoa, 2018: 73). Haver alguma coisa implica haver outra coisa para lá dos limites que ela tem, pelo que transpor tais limites é sempre revelador de uma coisa nova. É esse momento de revelação, e não propriamente a finitude que protagoniza, que é pavoroso.

Segundo Eduardo Lourenço (2004: 83), aquilo que horroriza Fausto na morte é o “o Facto da Morte”, o facto “do pensamento dela”, o facto “do nosso ‘impensável’ e ‘inaceitável’ apagamento”. Mas não é disso que Fausto reclama. Pelo contrário, a hipótese de o fim da vida coincidir com o mero acabamento da vida, com a transmutação do ser em nada, é-lhe agradável

⁵ Condensado na fórmula “aliquid quo maius nihil cogitari possit” (*Proslogion* II.8), o argumento ontológico para a existência de Deus, tal como Kant o viria a denominar, é formulado por Anselmo da Cantuária (1988: 102) no capítulo II do *Proslogio*: “o ser do qual não se pode pensar nada maior”.



(BNP/E3 29-101): “Pudesse eu ter por certo que na morte / me acabaria, me faria nada / e eu avançara para a morte, pálido, / mas firme do seu nada” (Pessoa, 2018: 201). Não é a finitude, de todo, que o preocupa.

A hipótese de ao fim da vida se seguir o Nada é, na verdade, apenas uma de três hipóteses.⁶ E Fausto parece considerar mais plausível qualquer uma das outras duas. Em alternativa à metafísica pressuposta na primeira hipótese, a de que a realidade material é absolutamente real e a negação dela é o Nada, é possível considerar uma segunda hipótese, a de que a matéria é ilusão. Colocada a questão nestes termos, a Morte coincidiria com o fim dessa ilusão e a consequente revelação da Verdade que atrás dela se oculta. É desta forma que a noção de Morte é invariavelmente pensada por Fausto (BNP/E3 29-36): “A illusão da vida é horrorosa / mas o horror de pensar que a morte quebra / essa ilusão n’uma realidade / reveladora da verdade certa! / Oh, esse horror! (Pessoa, 2018: 165). A morte não é então temível por sugerir o apagamento de quem somos, como sugere Eduardo Lourenço. É-o, sim, porque é reveladora de um Mistério grande de mais para que o possamos acolher (BNP/E3 29-101): “Géla-me a idéa de que a morte seja / o encontrar o mysterio face a face / e conhecel-o” (Pessoa, 2018: 201). É-o, de novo, porque representa a passagem da ignorância a um conhecimento que se imagina insuportável (BNP/E3 29-41r): “a morte / mais como o horror de me tirar o sonho / e dar-me a realidade me apavora, / que como morte” (Pessoa, 2018: 252).⁷ É a monstruosidade adivinhada da morte, de resto, que parece agarrar Fausto à vida, e não o eventual pavor das profundezas da imaterialidade:

Este mundo, que sonho reconheço,
 Por sonho amo, e por ser sonho o não
 Quizera deixar nunca, e por ser certo
 Que terei que deixal-o e ver verdade,

⁶ São estas, em rigor, as mesmas três hipóteses de conceber a imperfeição da vida, tal como apresentadas por Pessoa no artigo “António Botto e o Ideal Estético em Portugal” (1922). De acordo com o que Pessoa aí sugere, é possível considerar que a vida é imperfeita ora porque 1) é simplesmente imperfeita, porque “durando, não dura sempre”; ora porque 2) é inferior ao que era suposto ser, porque é “vil e material”; ora porque 3) é o contrário do que era suposto ser, porque é “mera aparência, absoluta aparência, vil portanto, se vil, não tanto com a vileza do que é vil, quanto com a vileza do que é falso” (Pessoa, 2000: 173–175).

⁷ É também a revelação do mistério que incomoda Álvaro de Campos num poema de 12 de Abril de 1928 intitulado “Demogorgon” (BNP/E3 70-37): “Não, não, isso não! / Tudo menos saber o que é o Mysterio! / Superfície do Universo, ó Pálpebras Descidas, / Não vos ergaes nunca! / O olhar da Verdade Final não deve poder suportar-se!” (Pessoa, 2014: 208).



Me toma a gorja com horror de negro
 O pensamento da hora inevitavel,
 E a verdade da morte me confrange. (*idem*. 252–253).

Não é pelo apego à vida que a vida é preferível à morte; é por ser um mal menor. Fausto não está na posição hesitante de Hamlet, sem saber se é preferível enfrentar a turbulência da vida ou entregar-se ao desconhecido, suicidando-se.⁸ Pelo contrário, sabe que é preferível permanecer vivo (BNP/E3 29-111^v): “Odeio a vida, amarga-me e horrorisa. / Mas a morte — oh a morte, velada, / O proprio horror dentro em mim paralysa / deixando a dôr funda e estagnada. / Horror, horror!” (Pessoa, 2018: 110). Ainda que desagradável, continuar a viver tem pelo menos a virtude de adiar o conhecimento indesejado da Verdade (BNP/E3 29-101^v): “Por mais mal que seja / a vida e o mysterio de a viver / e a ignorância em que a alma vive a vida, / peor me relampeja pela alma / a idéa de que enfim tudo será / sabido e claro” (Pessoa, 2018: 201). O *Fausto* de Pessoa raramente dá expressão à ânsia de imortalidade, que é uma das angústias fáusticas por excelência. Dada a hostilidade à verdade que a morte vier a revelar, a imortalidade acaba, porém, por ser apetecível (BNP/E3 29-42^v): “Pudesse eu, sim pudesse, eternamente / alheio ao verdadeiro ser do mundo, / viver sempre este sonho que é a vida!” (Pessoa, 2018: 253). A imortalidade é assim desejável, não por alargar eternamente a experiência da vida, mas por manter Fausto afastado da revelação de que se exime.

Tal metafísica tem apenas um senão: supor a vida ilusória, como Fausto então a supõe, obriga a entender a morte como revelação, mas não obriga a entendê-la como revelação da Verdade. Eis então a terceira hipótese (BNP/E3 30-1^v):

(...) Ah! quem nos diz
 Que aquelle horror, que toda a vida fita
 E não quer vêr, nos não conduz a outra
 Specie de vida, sem ser esta salvo
 Em não saber mais nada da verdade?
 Quem diz que quando a vida cessa acaba
 A illusão, ou que a morte, libertando

⁸ Cf. *Hamlet* III.i.56–68.



Da limitada personalidade,
 Em outra nos lança, sempre longe
 Do ignoto poncto onde já nada é falso? (Pessoa, 2018: 221)

Esta terceira hipótese, igualmente horrorosa porque não desconsidera a ideia de um “ignoto poncto onde já nada é falso”, de uma Verdade insuportável, parece de resto preferível à segunda. Imaginando-se a Verdade como o mais inexplicável e distante possível, a probabilidade é que ela se encontre mais longe de onde estamos e não mais perto (BNP/E3 30A-3^o):

Quem sabe se morrendo eu passarei
 Apenas para outro grau de ignorância,
 Outra forma do mesmo atroz mysterio,
 Outro e novo mysterio e enfim o mesmo?
 Se n’outra especie de outra terra eu fôr
 Continuar a ignorancia e o mêdo
 Do Essencial? Assim deve ser
 Porque a verdade deve ser o mais
 Profunda que se pensa e não o menos,
 O mais inexplicavel, não o menos
 E, fóra do absurdo, o mais absurdo... (Pessoa, 2018: 204)

A morte é então tenebrosa, não como mera negação da vida, mas como negação da ilusão particular que a constitui. Ainda que lhe negue a ilusão da vida através de nova ilusão, afasta-o sempre de um lugar garantidamente distante da negação definitiva que é a Verdade. Numa lista de projectos sob o título “Livros Portugueses” (BNP/E3 48D-15^o), Pessoa deixa claro que, ao contrário de Frei Gil de Santarém, cujo horror à morte se explica pelo término dos prazeres da vida, e ao contrário de Paracelso, para quem a morte é indesejável na medida em que se constitui como obstáculo à vida eterna, o que para Fausto é preocupante na morte é o mistério que ela encerra: “*Fausto* (ou *Outro Fausto*): horror da morte puro e simples, por mysterio” (Pessoa, 2018: 352).

Da mesma maneira que haver alguma coisa — passível de se conhecer empiricamente — obriga a cogitar a existência de uma segunda coisa, por natureza insondável, que se constitua como

causadora da primeira, haver alguma coisa obriga, de modo análogo, a cogitar a existência de uma segunda coisa que a negue. O que é horroroso, num caso e noutra, é a necessária existência de algo para lá daquilo que deveras existe, algo cuja existência se pode inferir mas a cuja essência não se tem acesso. Haver alguma coisa é assim haver a possibilidade de a conhecer, mas também, portanto, a impossibilidade de conhecer o que quer que haja para lá dela. Mas o que é perturbador não é propriamente essa impossibilidade; não é o desconhecimento de Deus ou da Verdade que verdadeiramente horroriza Fausto. O que de facto não se imagina capaz de suportar é a eventual dissolução dessa impossibilidade, o passar desse desconhecimento, constitutivo do ser humano, ao conhecimento. É a Revelação que é assustadora.

Haver alguma coisa é ainda horroroso, em terceiro lugar, porque implica haver quem o verifique. Uma vez que aquilo que há se nos apresenta necessariamente como exterior, à existência da exterioridade daquilo diante do qual nos encontramos segue-se a existência fatal de uma interioridade qualquer (BNP/E3 29-58): “Horror, alli que haja cousas que estejam / alli — alli — alli — e eu vendo e ouvindo — / tudo isto, horror — transcende o pensamento / então eu vejo — horror! — a intima alma / do perenne mysterio...” (Pessoa, 2018: 303). A força repetitiva dos deícticos torna saliente, neste trecho, a separação entre o lugar interior de quem está “vendo e ouvindo” e o lugar exterior onde as coisas são vistas e ouvidas (“ali”). Essa separação é fundamental. Ver e ouvir alguma coisa é sempre ver e ouvi-la algures fora de nós. A experiência sensorial, seja ela qual for, vem sempre amarrada à noção de exterioridade. Ver e ouvir alguma coisa, portanto, é sempre mais do que ver e ouvir; é sempre um sinal de que há uma fronteira intransponível entre o lugar onde se encontra aquilo que é visto e ouvido e o lugar onde se encontra quem vê e ouve. Ao mesmo tempo que as coisas que se vêem e ouvem *apontam* irrecusavelmente para aquele que as vê e ouve, inauguram um abismo (BNP/E3 30-57): “A consciência clara d’este Facto, / Mais que imanente, alheia-me de tudo / e de todos, raivoso e □ / ao vel-os como vão, rindo e chorando / — Felizes!” (Pessoa, 2018: 331).⁹

Haver alguma coisa obriga então a reconhecê-la como alheia. Se levada às últimas consequências, tal contingência conduz ao total alheamento e à misantropia (BNP/E3 29-79): “Perdido / no labyrintho de mim mesmo, já / não sei qual o caminho que me leva / d’elle á

⁹ João Dionísio fez notar, durante a discussão que sucedeu à comunicação que deu origem a este artigo, que estes versos ecoam a segunda estrofe de “O Sentimento de um Ocidental”, de Cesário Verde (2004: 79): “Batem carros de aluquer, ao fundo, / levando à via-férrea os que se vão. Felizes!”



realidade humana e clara / cheia de luz, onde sentir-me irmãos” (Pessoa, 2018: 332). A solidão de Fausto não é de natureza psicológica nem se produz independentemente do ambiente que o rodeia; é consequência de uma percepção severa. Reconhecer a existência de alguma coisa que lhe é exterior leva a reconhecer a existência de uma separação entre a criatura que é e as criaturas que habitam esse espaço exterior. É aliás Fausto quem o diz, das mais variadas maneiras (BNP/E3 30-36^r; BNP 29-37^r; BNP 29-81^{an}): “ha entre mim e a humanidade um golfo” (Pessoa, 2018: 125); “Ha entre mim e o real um véu” (*idem*: 135); “ha entre alma e alma um abysmo” (*idem*: 186). Golfo, véu, abismo — seja qual for a metáfora, aquilo que justifica a sua solidão é a separação a que a percepção do mundo exterior o sentencia.

É essa separação irredimível que o impede de estabelecer ligações afectivas. Veja-se como lamenta a incapacidade de comunicar com os outros (BNP/E3 29-59): “Quantos o sentem, quantos, ao ouvir-me / estar aqui compreenderão / íntima e inteiramente, ouvindo n’alma / a alma da minha voz?” (Pessoa, 2018: 317–318). Dado o abismo inultrapassável que o separa de toda a gente, qualquer esforço de união, como seja o de estabelecer comunicação com outras pessoas, estaria condenado à partida. O mesmo acontece com as relações amorosas. Ao tornar manifesto o espaço vazio entre ele e os outros, a percepção de Fausto é hostil quer a ligações verbais, quer a ligações carnis (BNP/E3 29-83^r):

Entre o teu corpo e o meu desejo d’elle
Stá o abysmo de seres consciente:
Pudesse te eu amar sem que existisses
E possuir-te sem que alli stivesses!

Ah, que habito recluso de pensar
Tão desterra o animal, que ousar não ousou
O que a mais vil besta do mundo vil
Obra por machinismo. (Pessoa, 2018: 241)

Também neste caso, é a mera existência exterior da pessoa amada (note-se, de novo, o emprego absolutamente decisivo do déctico) que justifica a falha mecânica que obsta à união amorosa. A severidade da percepção é de tal ordem que ocasiona a impotência sexual. É caso para



dizer, como deveras disse Álvaro de Campos, que “preocupar-se é ser impotente” (Pessoa, 2014: 255).

Fausto não é um moralista. Nem é por falta de desejo que não concretiza a união carnal. O que o horroriza, e o torna impotente, é a própria eventualidade da união (BNP/E3 29-87): “A copula dos entes, o contacto / carnal das almas, pávido encontrar-se / do horror de uma alma com o de outra alma, / do mysterio de um ser com o de outro ser, / quintessenciar-se bucal e tangível / do Mysterio, □” (Pessoa, 2018: 202–203). Mais do que o contacto carnal entre duas criaturas, o que é inimaginável, e por isso horroroso, é a dissolução do abismo que as separa. Sendo a experiência humana indissociável de tal separação, o que quer que contribua para a anular constitui motivo de ansiedade. Como no caso do conhecimento de Deus ou da Verdade, é a dissolução do Mistério, e, portanto, a Revelação, que é assustadora. A existência do mundo exterior implica a existência de qualquer coisa que o tenha causado, a existência de qualquer coisa que o negue e a existência da interioridade contra a qual toda a sua exterioridade se manifesta. Mas essa existência implica também, da parte daquele que existe, a separação incorrigível de cada uma dessas três coisas. É a própria existência de Fausto que está em causa. Fausto existe na exacta medida em que não tiver acesso a Deus, à Verdade e à Interioridade, e enquanto cada uma dessas três coisas permanecer misteriosa. Ligar-se carnalmente a alguém é, deste ponto de vista, idêntico a conhecer Deus ou a Verdade. Aquilo que se produz é a resolução do mistério do qual a sua existência depende. Se a existência de Fausto decorre da sua exterioridade, e, portanto, do abismo que o separa da sua interioridade e da interioridade dos outros, o que quer que ajude a transpor tal abismo constitui uma ameaça existencial. Quando duas criaturas se unem amorosamente e o abismo que as mantinha simultaneamente exteriores se dissolve, cada uma delas passa a ter acesso à interioridade da outra e, dada a unidade estabelecida na cópula, à própria interioridade de que antes se encontrava afastada. A consumação do amor é uma forma de autodestruição.

Em Fausto, *Eros* e *Thanatos* são o mesmo impulso. Talvez seja esse o segredo inconfessado que a personagem de Maria intui num fragmento incharacteristicamente dactilografado (BNP/E3 29-96^v):

Tens um segredo? Diz-m’o, que eu sei tudo
De ti, quando m’o digas com a alma.
Em palavras estranhas que m’o falles,

Eu compreenderei só porque te amo.
 Se o teu segredo é triste, eu saberei
 Chorar contigo até que o esqueças todo.
 Se o não podes dizer, dize que me amas,
 E eu sentirei sem qu'rer o teu segredo. (Pessoa, 2018: 233)

No mesmo dactiloscrito, antes de dar voz a Maria nesta cena, Pessoa esclarece as condições da desilusão amorosa de Fausto do seguinte modo:

A desilusão de Fausto é de três espécies: (1) verifica, no facto de que Maria o ama em parte sem saber porquê e em parte por qualidades que lhe supõe e elle não tem, que o amor é cousa que não se pode querer comprehender e entre o qual e elle ha um abysmo profundissimo; (2) verifica, na sua incapacidade não só de comprehender o amor, como até de o sentir, ou, talvez melhor, de se sentir sentindo-o, que esse abysmo que existe entre elle e o amor começa por ser um abysmo que ex[ist]e entre elle e elle-proprio; (3) verifica □ (*idem*: 502)

O problema amoroso de Fausto nasce assim, de modo inequívoco, da verificação de um “abysmo profundissimo” que, mais do que constituir uma separação entre ele e o objecto amoroso, o separa de si próprio. É a cisão entre o que Fausto é exteriormente e o que é interiormente, esse rasgão que vai da epiderme ao inescrutável e profundíssimo lugar interior a que deveras pertence, sem o qual não seria Fausto, que o impede de amar Maria. Só suturando esse rasgão, e por isso destruindo a sua dualidade constitutiva, poderia Fausto amá-la. O segredo que não revela é o de que a pessoa que aparenta ser é diferente da pessoa que deveras é.¹⁰

¹⁰ É talvez possível pensar nessa diferença secreta em termos anatómicos, adivinhando nas palavras de Fausto a mesma desadequação entre corpo masculino e desejos femininos que motiva as queixas do poeta num poema ortónimo datado de 14 de Maio de 1913 e intitulado “Livro do Outro Amor” (BNP/E3 40-33). Nesse poema, o poeta não se conforma com que o corpo do mancebo a quem se dirige não tenha sido feito para usufruto dos homens: “Quem me dera que fosses mais donzela! / que fosses virgem, que ninguem tivesse / do outro e odiado sexo que me esquece / sentido sobre si a tua furia bela! // O ciúme das mulheres — esta, aquela — / que foram tuas... Porque foram? Esse / corpo fez-se p'ra ela?” (Pessoa, 2005: 175). Discuto as implicações para a génese da heteronímia dessa desadequação anatómica, aliás herdada da lírica shakespeariana, no artigo “Vénus e Adónis: a Génese da Heteronímia Pessoaana” (Cf. Amado, 2021: 235–243).



O principal efeito de tal segredo é a proscricção. E, em grande medida, é isso que interessa a Pessoa explorar na figura de Fausto.¹¹ Aquilo que sentencia o Fausto pessoano não é, como em Marlowe ou em Goethe, uma decisão mal ponderada, mas um acidente. O seu suplício não resulta de um pacto com o diabo, nem na verdade se justificaria que houvesse um Mefistófeles que o desencaminhasse. A *hamartia*, no *Fausto* de Pessoa, dá-se no momento de abrir os olhos e de dar de caras com o mundo lá fora. Fausto é um proscrito, não por imprudência ou ambição excessiva, mas porque é essa a sua natureza. E essa condição tem consequências: “odeie o que odiar eu possa, odeie / este universo todo, de que sou isolado, arrancado, desligado, / com que doridamente coexisti / sem o compreender nem conceber / nem amar” (*idem*: 128). O ódio ao universo exterior, de que se encontra isolado, a incompreensão de tudo, o desamor a que está fadado — tudo isto é um efeito de um abastardamento. No exacto momento em que toma conhecimento do mundo, desliga-se irremediavelmente dele. É isso que faz do mundo e de quem lá vive um lugar inóspito (BNP/E3 30-95^o):

Ao ouvi-los rir

Parece-me ouvir chasquear de mim
 Um demónio horroroso e transcendente
 E symbolico de algo do mysterio
 Ou do universo. E vendo-os todos como
 Que interpretes inconscientes d’esse
 Torturador obscuro, tomo odio
 A esta ridente humanidade toda,
 Folgo de lhes pensar torturas n’alma,
 Com que perdessem esse riso e até
 As lagrimas na dor e no pavor. (Pessoa, 2018: 134)

¹¹ O tópico é recorrente em Pessoa. É o caso, por exemplo, da figura do judeu errante, tratada no poema “Sem Saber Como nem Porquê Medito”, datado de 8 de Dezembro de 1914 (BNP/E3 57A-79). No contexto deste ensaio, é sobretudo relevante a ocorrência obsessiva do tópico na poesia em inglês de Alexander Search, sobretudo a partir de Outubro de 1907, em poemas como “Never Have I So Deeply Felt My Exclusion from Mankind” (BNP/E3 78-66^r a 67^r), “Song of the Leper” (BNP/E3 78-74^r a 77^r), “In the Street” (BNP/E3 78-78^r a 84^r) ou, já em 1908, “A Crime” (BNP/E3 78A-20^r) e “The Accursed Poet” (BNP/E3 78A-36^r). O tópico da proscricção é constante na poesia escrita em nome de Search na mesma altura em que a produção faustiana se intensifica, e mereceria mais atenção do que aquela que é possível dar aqui. De resto, já Eduardo Lourenço (1983: 204), em “Considerações sobre o Proto-Pessoa”, tinha apontado para “as afinidades de visão e de expressão entre os versos do *Fausto* e o clima geral dos poemas ingleses”. O mesmo se poderia dizer de Kenneth David Jackson (2022: 73), para quem “a origem do Fausto de Fernando Pessoa remonta às leituras de poetas ingleses por Alexander Search e à poesia que escreveu em inglês por volta de 1907–09”.



O verdadeiro Mefistófeles deste *Fausto* parece ser a turba inconsciente, a população da qual se encontra marginalizado, e cuja felicidade o incomoda como uma tortura. Como diria Sartre, “o inferno são os outros”.¹² Em sentido contrário, não parece haver ambiente mais acolhedor do que o nocturno (BNP/E3 30A-15^v):

Tenha eu a dimensão e a forma informe
Da sombra e no meu próprio ser sem forma
Eu me disperse e suma!

Toma-me, ó noite enorme, e faz-me parte
Do teu frio e da tua solidão,
Consubstancia-me com os teus gestos
Parados, de silencio e de incerteza,
Casa-me ao teu sentido de □
E anulamento... Que eu me torne parte
Das raízes nocturnas e dos ramos
Que se agitam ao luar... Seja eu p’ra sempre
Uma paisagem n’uma encosta em ti... (Pessoa, 2018: 189)

Consubstanciar-se com a noite é reconfortante na medida em que a bruma nocturna, ao impedir o contacto sensorial com a realidade exterior, elide a fronteira que de dia o mantém afastado dessa realidade. A proscricção é menos evidente quanto menos os sentidos a assinalarem. O mesmo acontece com a ingestão de bebidas alcoólicas em tabernas (BNP/E3 29-78^v):

Já não tenho alma. Dei-a á luz e ao ruido
Só sinto um vacuo immenso onde a alma tive...
Sou qualquér cousa de exterior apenas,
Consciente apenas de já nada sêr...

¹² O famoso *dictum* de Sartre (2000: 93) é pronunciado pela personagem Garcin na peça de teatro de 1944 *Huis Clos*: “l’enfer, c’est les autres”. Já depois de me apropriar dele para descrever o problema de Fausto com os que o rodeiam, apercebi-me de que José Augusto Seabra (1974: 23) o invoca no capítulo que, em *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*, consagra ao *Fausto*: “É de salientar, como já o fizeram vários críticos, que este tema antecipa um dos aspectos mais típicos do existencialismo sartriano (‘o inferno são os outros’), de que sob vários ângulos Pessoa pode considerar-se um precursor, sobretudo através do heterónimo Álvaro de Campos”. O seu a seu dono, portanto.

Pertenço á esturdia e á crápula da noite,
 Sou sêr dellas, encontro-me disperso
 Por cada grito bêbado, por cada
 Tom da luz no amplo bojo das botelhas. (Pessoa, 2018: 41)

Embebedar-se é igual a ficar às escuras. O efeito imediato, dado o natural entorpecimento dos sentidos, é perder de vista a fronteira entre o mundo exterior e o mundo interior, passando a pertencer “á estúrdia e á crápula” que noutras alturas tanto abomina. É aliás curioso que a intoxicação produza em Fausto, antecipando a intoxicação de Álvaro de Campos,¹³ a vontade de sentir tudo de todas as maneiras (BNP/E3 29-75^a):

Beber a vida n’um trago, e n’esse trago
 Todas as sensações que a vida dá
 Em todas as suas formas, boas, más,
 Trabalhos, e prazeres, e officios,
 Todos os logares, viagens, explorações
 Crimes, lascívias, decadencias todas. (Pessoa, 2018: 97).

Aquilo que a noite e a embriaguez tão bem conseguem melhor o consegue o sono (BNP/E3 30A-3^a): “Dormir, dormir, de dentro d’alma, como / um Deus que adormecesse e cujo somno / fôra um repouso de tamanho eterno / e feliz absorpção em infinito / de inconsciencia boa” (Pessoa, 2018: 206). Se a ingestão de bebidas alcoólicas estabelece a proximidade plausível entre Fausto e Campos, o desejo de se transformar num Deus a dormir aproxima-o inesperadamente de Caeiro. Ou, mais concretamente, daquilo que acontece ao mundo exterior com a chegada da noite, nos versos finais d’*O Guardador de Rebanhos*: “E depois, fechada a janella, o candieiro acceso, / sem

¹³ Estou convencido de que a inspiração de Campos é, em larga medida, um sucedâneo do delírio báquico e de que algumas das características distintivas da sua dicção, a vertigem sobretudo das grandes odes, o estilo interjectivo, o desbragamento, as cascatas de enumerações, as onomatopeias e, de modo crucial, o impulso para sentir tudo de todas as maneiras, se justificam, acima de tudo, pela intoxicação etílica. Não é aqui o lugar, no entanto, para expor as razões que me levam a concluir tal coisa. Embora o consumo de estupefacientes seja confessado, por exemplo, em “Opiário”, e a tendência para a embriaguez se manifeste sem quaisquer reservas em poemas como “Saudação a Walt Whitman”, “Ai, Margarida”, “Os Galos Cantam e Estou Bebedíssimo” ou “Carry Nation”, julgo defensável a tese de que uma parte significativa da obra de Campos (os melhores exemplos são os poemas “Carnaval”, “Ode Triunfal”, “Ode Marítima” e “Lisbon Revisited (1923)”) resulta do estado de embriaguez em que o poeta se encontra.



ler nada, nem pensar em nada, nem dormir, / sentir a vida correr por mim como um rio por seu leito, / e lá fora um grande silencio como um deus que dorme” (Pessoa, 2015: 65).

A felicidade de Fausto, a capacidade de participar no mundo, abstraindo-se do abismo que o separa dele, depende de expedientes como estes. A escuridão, o vinho e o sono embotam-lhe os sentidos, oferecendo-se como obstáculos à percepção da realidade exterior que diante dele se apresenta e, como consequência disso, da linha divisória entre essa realidade e a pessoa que há do lado de dentro dela. É na ausência de tais expedientes, pois, que Fausto é mais Fausto. O pecado original é a lucidez. É ela que, elucidando o abismo que o separa do mundo exterior, o abastarda. Veja-se como isso se lhe impõe a cada acto perceptivo (BNP/E3 29-68^o):

Tudo tem raízes na treva
Do mysterio e eu sou d’isso sempre
Demasiado consciente, muito
Attento ao substancial de existir
E á immanencia do mysterio em tudo.
Cada cousa p’ra mim é porta aberta
Por onde vejo a mesma escuridão. (Pessoa, 2018: 129)

Abrir os olhos e dar de caras com a diversidade exterior é, de imediato, reparar no mistério que em cada uma das coisas diversamente se reflecte. É da faculdade perceptiva, pois, que a consciência do mistério, e a atenção constante que ele lhe solicita, se origina. Reparar em alguma coisa é sempre reparar na sua existência. Estar implica ser. É essa implicação, indeclinável em momentos de lucidez, que encaminha Fausto para o seu martírio (BNP/E3 30A-23^o):

Crucificado,
Não como Christo n’uma mera cruz,
Mas no mysterio do universo. Sempre
Me foi a alma, ao ver a exterior
Variedade monotona do mundo,
Para vêr em cada cousa o abstracto objecto
No seu mysterioso alli-local de ser ser. (Pessoa, 2018: 61)

A omnipresença do mistério do universo, aqui metaforizada na cruz de que não se desprega, é o resultado de uma diplopia particular: Fausto vê sempre em cada objecto exterior não apenas o objecto, mas também uma abstracção misteriosa dele; não apenas a coisa, tal como ela se lhe apresenta aos sentidos, sem mais, mas também, materializando-se misteriosamente, a própria existência da coisa; não apenas aquilo que, naquele momento, naquele lugar em concreto, ali *está*, mas também aquilo que, sobrepondo-se a isso, ali *é*. A percepção de Fausto não é apenas severa, como atrás a caracterizei; é dissociativa. Cada coisa percebida é sempre essa coisa e uma outra que dela formidavelmente se dissocia.

Em *An Essay Towards a New Theory of Vision* (1709), George Berkeley sugere que há “dois tipos de objectos apreendidos pela visão” (NTV: 54).¹⁴ O olho, como explica Berkeley, é apenas capaz de perceber uma distribuição difusa de luzes e cores, sombras mais ou menos nítidas, graus diferentes de claridade, etc. (NTV: 77). Para que esses dados estritamente visuais gerem a percepção totalizante dos objectos exteriores, tais como os conhecemos, é preciso que eles se combinem com outro género de dados (relativos a distâncias, solidez, tamanho, etc.), aos quais temos acesso por via da experiência. De maneira a concluir que um determinado objecto se encontra “a uma grande distância”, por exemplo, é preciso que se veja “um grande número de objectos em posição intermédia, tais como casas, campos, rios, e outros que tais”, que se sabe “por experiência que ocupam um espaço considerável”. De igual modo, sugere Berkeley, se um determinado objecto, que a uma curta distância se costuma apresentar bem definido e grande, se apresenta ao olho com pouca definição e de dimensões reduzidas, conclui-se “instantaneamente que ele se encontra bem longe” (NTV: 3). Ao contrário da percepção das luzes e das cores, a percepção das distâncias pertence ao domínio do tangível. Sem a experiência tangível de um determinado objecto, seria impossível estimar a distância a que nos encontramos dele. Como Berkeley observa, um cego de nascença a quem fosse restituída a visão não seria capaz de discriminar distâncias e, por conseguinte, de compreender tamanhos:

Uma pessoa nessas circunstâncias julgaria que o seu polegar, com o qual poderia ocultar uma torre, ou evitar que ela se visse, era do tamanho dessa torre, ou que a sua mão, com a Interposição da qual poderia esconder o firmamento da sua vista, era do tamanho do firmamento. (NTV: 79)

¹⁴ Para facilitar a consulta dos tratados de Berkeley, e por ser esse o modelo de referência padronizado, recorro à abreviatura NTV (*An Essay towards a New Theory of Vision*), como mais à frente à abreviatura PHK (*Principles of Human Knowledge*), seguida do número do parágrafo. Todas as citações de Berkeley que se seguem são traduzidas por mim.



É, pois, do cruzamento inadvertido e automático de dois tipos de dados, e não simplesmente daquilo que própria e imediatamente vemos, que resulta a fixação da informação exterior numa imagem. Na opinião de Berkeley, “nós nunca vemos e sentimos um só objecto” (NTV: 49). Ao abrirmos os olhos, vemos o que propriamente e de imediato há para ver (luzes e cores, sobretudo), mas sentimos também uma segunda coisa. Ainda que a experiência nos force a combinar automaticamente esses dois objectos, e não sejamos capazes, portanto, de os percebermos isoladamente, “os objectos da visão e do tacto são duas coisas distintas” (*ibid.*). Para Berkeley, a percepção é assim, por definição, associativa: advém da combinação inadvertida de dois objectos distintos, um deles apreendido pela visão e o outro pelo tacto. Como esses dois objectos se associam automaticamente um ao outro, e a experiência visual é o resultado dessa associação automática, tendemos a supor que a coisa vista é igualmente a coisa sentida. Ainda assim, “as duas províncias distintas da visão e do tacto devem ser consideradas em separado, e como se os seus objectos não interagissem, como se não houvesse qualquer espécie de relação entre eles” (NTV: 115). Berkeley reconhece a dificuldade de separar os dois objectos, operação para a qual talvez não estejamos capacitados, mas não deixa de imaginar o caso de “uma inteligência, ou espírito incorpóreo, que supostamente visse perfeitamente bem”, que tivesse “uma percepção clara dos objectos propriamente e imediatamente da visão, mas que não tivesse sentido do tacto” (NTV: 153).

Ora, a percepção de Fausto parece equivaler justamente à percepção clara desse espírito incorpóreo. O seu problema é o de ver em cada coisa, não a combinação automática, num único objecto, da informação propriamente visual com a informação tangível, mas o objecto propriamente visto dissociado de um segundo objecto propriamente sentido. Deste ponto de vista, a origem dos seus males parece ser a convicção de Berkeley de que cada objecto percebido, e consequentemente a totalidade do mundo exterior, não é senão um somatório de ideias de tipo diferente (visuais, tangíveis, etc.) que só em função da actividade mental contingente ao acto perceptivo se nos apresentam combinadas e unificadas. E é justamente o compromisso com o idealismo subjectivo de Berkeley que empurra Fausto para o abismo. Se o mundo exterior, ou aquilo que entendemos como tal, é essencialmente constituído por coisas mentais, se ser é ser percebido (*esse est percipi*), como propõe Berkeley em *Principles of Human Knowledge* (1710), então a existência do mundo, e do que quer que lá haja, depende necessariamente da existência das mentes



(ou espíritos) que lhe confirmam organização e sentido. E, se a existência de coisas passíveis de percepção depende da existência de agentes da percepção, então a existência de tais agentes depende, por sua vez, da existência de uma agência superior qualquer.

O problema fundamental de Fausto, do qual decorre tudo o resto, parece ser assim o de ver a dobrar. Ao abrir os olhos, Fausto vê a coisa que, a cada momento, *está* diante de si e sente separadamente aquilo que essa coisa *é*. Esta percepção dissociativa torna perceptível, por sua vez, uma segunda dissociação (entre as coisas vistas e sentidas e o espírito que as vê e sente), a qual torna perceptível, por sua vez, uma terceira dissociação (entre o espírito que assim vê e sente e um qualquer espírito supremo que o veja e sinta). E por aí fora *ad infinitum*. Se tudo o que existe depende da existência de uma segunda coisa que, ao percepcioná-la, lhe confira existência, o abismo não tem fim.

Tudo aquilo que o perturba é fruto da mesma mania dissociativa. Se de cada coisa percepcionada se dissocia outra coisa, de cada coisa lembrada decerto se dissocia alguma coisa também (BNP/E3 29-82): “Se a minha infancia agora evoco, vejo — / Extranho! — como uma outra creatura / que me era amiga, n’uma vaga / objectivada subjectividade” (Pessoa, 2018: 320).¹⁵ De igual modo, agir é perturbador porque a acção se dissocia do agente, sendo percepcionada como uma coisa em si (BNP/E3 30A-15): “Ah, o horror metaphysico da Acção! / Os meus gestos separam-se de mim / e eu vejo-os no ar, como as velas d’um moinho, / totalmente não-meus, e sinto dentro / d’elles a minha vida circular!” (Pessoa, 2018: 184).

Ora, é importante notar que a hipótese de as acções de alguém existirem independentemente daquele que as executa é ponderada por Caeiro no poema XL d’O *Guardador de Rebanhos*:

Passa uma borboleta por deante de mim
E pela primeira vez no universo eu reparo
Que as borboletas não teem cor nem movimento,
Assim como as flores não teem perfume nem cor.
A cor é que tem cor nas azas da borboleta,

¹⁵ Esta ideia em particular é cara a Ricardo Reis, que a propõe de forma muito parecida em algumas odes tardias, como “Se Recordo Quem Fui, Outrem Me Vejo” (BNP/E3 51-66^a), “Não Sei de Quem Recordo Meu Passado” (BNP/E3 51-69^a) e “Quem Fui É Externo a Mim. Se Lembro, Vejo” (BNP/E3 51-69^a). Discuto estas odes, bem como as consequências práticas deste modo de falar de si, na primeira secção do capítulo 3 do livro *Os Anos da Vida de Ricardo Reis (1887–1936)*.

No movimento da borboleta o movimento é que se move,
 O perfume é que tem perfume no perfume da flor.
 A borboleta é apenas borboleta
 E a flor é apenas flor. (Pessoa, 2015: 60)

Dizer, como Caeiro, que aquilo que se move, no movimento da borboleta, não é a borboleta mas o movimento dela é o mesmo que dizer, como Fausto diz, que aquilo que se move, no movimento dos seus gestos, não é Fausto mas os gestos.¹⁶ A percepção dissociativa de Fausto é a de Caeiro, sem tirar nem pôr. O que é diferente é o modo como isso os afecta. Aquilo que, para Fausto, é motivo de angústia é para Caeiro a mais natural das ocorrências. Fausto é tão lúcido quanto Caeiro. Mas a mesma lucidez que habilita Caeiro a ver apenas as coisas isoladas umas das outras, e a não ver nada além delas, conduz Fausto a vê-las como uma “porta aberta” (Pessoa, 2018: 129) para o Mistério. Fausto distingue-se de Caeiro não por ser menos lúcido do que ele, mas por não ser dotado da sua unidade constitutiva (BNP/E3 29-40^r): “a forte central luz do meu pensar / qu’illuminando forte e unamente / fazia o meu ser um, já se apagou” (*idem*: 80). É a ausência dessa unidade primordial, aliás ostensiva no modo como, “hora a hora” na sua “esteril alma”, Fausto sente o abismo entre si e o seu ser mais fundo abrir-se (cf. *idem*: 180), que o torna particularmente sensível aos horrores metafísicos. O momento decisivo da perda dessa unidade coincide, de resto, com o primeiro vislumbre desse abismo (BNP/E3 30-32^r):

Sahido apenas d’uma infância
 Incertamente triste e diferente
 □

Uma vez contemplando d’um outeiro
 A linha de collinas magestosa
 Que azulada e em perfis desaparecia
 No horizonte, contemplando os campos
 □

¹⁶ Este modo de dissociar a substância dos seus atributos parece, de novo, remeter para a epistemologia de George Berkeley, para quem a matéria é produto do espírito: “não parece menos absurdo supor uma substância sem acidentes do que supor acidentes sem substância” (PHK: 67).



Vi de repente como que □

□ tudo

Desaparecer, tomando □

E um abysmo invisível, uma cousa

Nem parecida com a existencia

Occupar não o espaço, mas o modo

Com que eu pensava o visível.

E então o horror supremo que jamais

Deixei depois, mas que augmentando e sendo

O mesmo sempre, □

Occupou-me...

Oh primeira visão interior

Do mysterio infinito, em que ruiu

A minha vida juvenil n'uma hora! (Pessoa, 2018: 133)

É no mínimo curioso, dada a afinidade entre Fausto e Caeiro que estou a propor, que este episódio transformador, no decorrer do qual Fausto diz ter visto “tudo / desaparecer”, se tenha passado num outeiro. Desse mesmo lugar, viu um dia Caeiro uma coisa idêntica, como declara no poema XLVII d’O *Guardador de Rebanhos*:

Vi que não ha Natureza,

Que Natureza não existe,

Que ha montes, valles, planicies,

Que ha arvores, flores, hervas, que ha rios e pedras,

Mas que não ha um todo a que isso pertença,

Que um conjuncto real e verdadeiro

É uma doença das nossas idéas. (Pessoa, 2015: 64)

A experiência visual documentada por Caeiro é a de Fausto. Os dois, munidos da mesma percepção dissociativa que surpreendentemente os irmana, vêem de repente a paisagem a estilhaçar-se. Mas, ao passo

que Caeiro não sente a necessidade de substituir a paisagem estilhaçada por outra, contentando-se com a totalidade desagregada dos estilhaços, Fausto precisa de preencher o abismo diante do qual fica com uma paisagem substituta. É no acto da substituição de uma coisa pelo seu avesso,¹⁷ e não na visão abismal que é afinal a de Caeiro, que reside a doença de Fausto. Aquilo de que não é capaz, e que só a saúde de Caeiro lhe permitiria, é de abdicar da visão de um conjunto. O abismo que resulta da perda do conjunto chamado Natureza, com o qual um materialista convicto como Caeiro convive pacificamente, é para um idealista como Fausto manifestamente insuficiente. É por isso que, à Natureza subitamente inconjunta, que Caeiro entende como uma descoberta em si, Fausto sobrepõe um conjunto diferente, ao qual aqui chama “mysterio infinito”. Para Caeiro, o mistério resulta da própria operação visual desagregadora: “A Natureza é partes sem um todo. / Isto é talvez o tal mysterio de que fallam” (*idem*: 64). Para Fausto, esse mistério é o que se sobrepõe ao abismo em que a percepção dissociativa o deixa.

É, de resto, curioso que Álvaro de Campos, voltando anos mais tarde ao lugar de onde Caeiro (e, pelos vistos, Fausto também) viu tais coisas,¹⁸ se desfaça em elogios à visão límpida do mestre e negue, precisamente, a existência de qualquer abismo (BNP/E3 64-32’): “Não ha abysmos! / Nada é sinistro! / Não ha mysterio ou verdade! / Não ha Deus, nem vida, nem alma distante da vida! / Tu, tu mestre Caeiro, tu é que tinhas razão!” (Pessoa, 2014: 170). Dado que Caeiro não usa nunca a palavra “abismo”, o recado parece visar sobretudo quem a costuma usar.¹⁹

O dilema central do *Fausto*, do qual tudo o resto logicamente decorre — é essa a tese que estou a tentar defender —, é o mistério da existência, o mistério do simples e bruto facto de que há algo que existe. É desse mistério original que a sua nevrose dissociativa se alimenta. Todos os outros mistérios a que ela o conduz (o mistério de Deus, o mistério da Verdade, o mistério do Eu) relevam de um facto primordial, o de que há alguma coisa. Veja-se mais um exemplo (BNP/E3

¹⁷ É nestes termos que Fausto reconfigura a experiência noutra fragmento (BNP/E3 30A-14’): “Apareceu-me o Universo intimo / do mysterioso avesso... E eu vi, □, / o outro-lado das cousas, não das cousas / apparentes apenas, mas o outro / lado até do Essencial, do Inapparente, / do além-divino e do divino em Deus...” (Pessoa, 2018: 181).

¹⁸ Campos refere essa visita à casa de Caeiro num fragmento (BNP/E3 64-33’v) que, a meu ver, se relaciona fortemente com o conjunto de fragmentos que compõem o poema “A Partida”: “Mestre Caeiro, voltei à tua casa do monte / e vi o mesmo que vias, mas com meus olhos” (Pessoa, 2014: 172).

¹⁹ Este recado, que estou a sugerir que se entenda como dirigido a Fausto, é em primeiro lugar dirigido por Campos a si próprio. Foi ele quem, antes de qualquer outro, falhou em aceitar a razão de Caeiro e se obstinou em perscrutar os abismos e os mistérios de que aqui se parece afastar. Ainda que a afinidade entre Campos e Fausto, sobretudo quando colocados em relação a Caeiro, merecesse alguma atenção, não é esta a ocasião mais propícia a esse exercício.



29-31): “O mysterio do mundo, / o intimo, horroroso, desolado, / verdadeiro mysterio da existência / consiste em haver esse ou um mysterio” (Pessoa, 2018: 332).²⁰

Como foi insinuado anteriormente, Fausto ocupa a mesma posição de partida de Caeiro quando, “num dia excessivamente nitido”, conta ter entrevisto “aquelle Grande Mysterio de que os poetas falsos fallam” (Pessoa, 2015: 63). O pasmo de Fausto é, em rigor, o de Caeiro: o de abrir os olhos e reparar que o mundo existe. Mas Caeiro não é Fausto: de haver alguma coisa não se segue, por necessidade lógica, a existência de outra coisa que eventualmente a cause, que eventualmente a negue ou contra a qual eventualmente estabeleça a interioridade. Caeiro consegue, ao contrário de Fausto, repelir todas as investidas da inferência, limitando-se ao pasmo essencial. Por isso diz, no poema V d’O *Guardador de Rebanhos*: “O mysterio das cousas? Sei lá o que é mysterio! / O unico mysterio é haver quem pense no mysterio...” (*idem*: 34). Fausto, por sua vez, diz o seguinte (BNP/E3 30A-5): “O unico mysterio no universo / é haver um mysterio do universo” (Pessoa, 2018: 238). A retórica é assombrosamente semelhante, nestes dois exemplos. E há mais. Fausto propõe o seguinte (BNP/E3 30A-21): “O mysterio supremo do Universo, / o unico mysterio, tudo e em tudo / é haver um mysterio do universo, / é haver o universo, qualquer cousa, / é haver haver” (Pessoa, 2018: 202). Eis como Caeiro o refuta, no poema XXXIX: “O mysterio das cousas, onde está elle? / Onde está elle que não apparece / pelo menos a mostrar-nos que é mysterio?” (Pessoa, 2015: 59).²¹ Nestes dois casos específicos, os versos de Caeiro parecem aliás servir de advertência explícita a Fausto. Os “poetas falsos”, contra os quais Caeiro protesta no poema XLVII d’O *Guardador de Rebanhos*, são precisamente aqueles que, como Fausto, abrem os olhos, reparam no mundo exterior e de imediato se fixam, não na exterioridade desarmante da diversidade com que esse mundo maravilhosamente se lhes apresenta, mas no facto de haver mundo e diversidade. É, portanto, como poeta falso, nos termos de Caeiro, que devemos olhar para Fausto. Como Eduardo Lourenço (1981: 147) intuía, “Fausto é o pólo oposto (...) de Caeiro”.

Aquilo que Caeiro tem para ensinar a Fausto, e a todos os outros poetas falsos, é a modéstia e as vistas curtas. Não é por acaso que os fragmentos deste poema impossível, como lhe chamou

²⁰ É curioso que, no manuscrito deste fragmento (BNP/E3 29-31), Pessoa tenha colocado a nota “Good!” ao lado destes versos tão caeirianos.

²¹ A semelhança entre estes dois fragmentos do *Fausto* e a retórica de Caeiro é assinalada por Carlos Pittella na sua edição da obra (Pessoa, 2018: 494, 503).



Manuel Gusmão, são maioritariamente anteriores ao *annus mirabilis* de 1914.²² Depois de estudada a lição, soa a falso o “orgulho atro” de quem se assume como “Deus inconsciencando-se / para humano” (Pessoa, 2018: 37). Este orgulho é o do demiurgo, em cujo papel Pessoa, ao pensar-se como Fausto, evidentemente se coloca. Desse ponto de vista, o fracasso do *Fausto*, enquanto drama, é o fracasso da operação demiúrgica que só em 1914 se viria a concretizar.²³ Valendo-se de um poeta falso, Pessoa partira, de facto, em falso. Da falsa à fausta partida, contudo, não distava assim tanto.

Referências

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

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

——— (2021) “Vénus e Adónis: a Génese da Heteronímia Pessoaana”, in *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura (volume V): Presenças Clássicas nas Literaturas de Língua Portuguesa*, Vila Nova de Famalicão, Edições Húmus, 233–249.

ANSELMO, Santo (1968) *Opera Omnia: Tomus Primus*, edição de Franciscus Salesius Schmitt, Estugarda, Friedrich Fromann.

——— (1988) *Santo Anselmo (Monolóquio, Proslóquio, A Verdade, O Gramático). Abelardo (Lógica para principiantes, A História das Minbas Calamidades)*, tradução de Angelo Ricci e Ruy Afonso da Costa Nunes, São Paulo, Nova Cultural.

BARRENTO, João (2022) “Da Pergunta Absoluta à Dúvida Metódica: Fausto, entre Goethe e Pessoa”, in Patrícia Soares Martins, Golgona Anghel e Fernando Guerreiro (orgs.), *Central de Poesia IV: O Fausto de Pessoa e Outros*, Lisboa/Vila Nova de Famalicão, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de

²² Apesar de Pessoa ter trabalhado no *Fausto* de modo mais ou menos contínuo até 1918 (e esporadicamente depois disso), mais de metade das peças é datável de 1908 e 1909 e uma parte muito significativa das restantes é datável dos anos seguintes. Segundo Carlos Pittella e Jerónimo Pizarro, no final de 1915 “Pessoa já tinha escrito 96 dos 119 (i.e., 80%) dos textos atribuíveis ao *corpus* do *Fausto* (sem contar com os anexos e os textos em inglês)” (Pittella e Pizarro, 2022: 162).

²³ A hipótese de haver uma relação forte entre o projecto do *Fausto* e a poesia heteronímica é avançada por José Augusto Seabra (1974: 20): “a esta luz, os fragmentos não são meros resíduos da poesia heteronímica, mas verdadeiros indícios da sua origem”. De acordo com Seabra, aliás, há mesmo uma relação entre o fracasso do primeiro e o sucesso do segundo: “Ora, precisamente, a ‘oportunidade falhada’ de Pessoa (a construção de um poema dramático) está na origem da sua metamorfose nos heterónimos, que do poemodrama o conduz ao poetodrama. Há nele uma verdadeira transferência do projecto inicial: o seu fracasso é a condição mesma da realização da obra (das obras) em que se desintegra” (*idem*: 25). Pessoa ter-se-á apercebido da relação entre o seu *Fausto* e os três heterónimos maiores, já que, num plano detalhado da estrutura do drama, datável de 1918 (BNP/E3 29-5), considera incluir três personagens, discípulos de Fausto, representantes da Vida, à qual a Inteligência de Fausto se opunha: “O melhor talvez é representar a Vida aqui por trez discípulos ou outras pessoas — um sobre quem a acção intelectual é nulla, outro por quem é aceite mas erroneamente, pervertidamente, e um terceiro por quem é de instinto combatida, com uso também da Inteligência, que nelle é arma, meio, instrumento para o instinto se manifestar” (Pessoa, 2018: 344). Não é difícil associar a cada um destes três discípulos os nomes de Caeiro, Campos e Reis, respectivamente.

Letras da Universidade de Lisboa/Edições Húmus, 25–32.

- BERKELEY, George (1965) *Berkeley's Philosophical Writings*, edição e introdução de David M. Armstrong, New York, Collier Books.
- GUSMÃO, Manuel (1986) *O Poema Impossível: o "Fausto" de Pessoa*, Lisboa, Caminho.
- JACKSON, Kenneth David (2022) "Notas sobre a Origem do *Fausto* em Fernando Pessoa, com a Revelação do Poema Dramático, 'The Pre-Faust' de Alexander Search", in Patrícia Soares Martins, Golgona Anghel e Fernando Guerreiro (orgs.), *Central de Poesia IV: O Fausto de Pessoa e Outros*, Lisboa/Vila Nova de Famalicão, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/Edições Húmus, 73–100.
- LOPES, Silvina Rodrigues (2022) "Fausto Exausto — Observações sobre o Drama da Vontade de Esquecer", in Patrícia Soares Martins, Golgona Anghel e Fernando Guerreiro (orgs.), *Central de Poesia IV: O Fausto de Pessoa e Outros*, Lisboa/Vila Nova de Famalicão, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/Edições Húmus, 101–113.
- LOURENÇO, Eduardo (1981) *Pessoa Revisitado: Leitura Estruturante do Drama em Gente*, 2.^a edição, Lisboa, Moraes Editores [1973].
- (1983) "Considerações sobre o Proto-Pessoa", in *Poesia e Metafísica: Camões, Antero, Pessoa*, Lisboa, Sá da Costa Editora, 199–213 [1979].
- (2004) "Fausto ou a Vertigem Ontológica", in *O Lugar do Anjo: Ensaios Pessoaanos*, Lisboa, Gradiva, 71–91 [1988].
- PESSOA, Fernando (1986) *Primeiro Fausto*, edição de Duílio Colombini, São Paulo, Epopeia.
- (1988) *Fausto: Tragédia Subjectiva (Fragmentos)*, edição de Teresa Sobral Cunha, Lisboa, Editorial Presença.
- (1994) *Poemas de Ricardo Reis*, edição de Luiz Fagundes Duarte, Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda.
- (1997) *Poemas Ingleses (Tomo II) — Poemas de Alexander Search*, edição de João Dionísio, Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda.
- (2000) *Crítica: Ensaios, Artigos e Entrevistas*, edição de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2005) *Poesia: 1902–1917*, edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2014) *Álvaro de Campos — Obra Completa*, edição de Jerónimo Pizarro e António Cardiello, Lisboa, Tinta-da-china.
- (2015) *Poemas de Alberto Caeiro*, edição de Ivo Castro, Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda.
- (2018) *Fausto*, edição de Carlos Pittella, Lisboa, Tinta-da-china.
- PITTELLA, Carlos e Jerónimo PIZARRO (2022) "Tradições, Transcrições, Traduções: por um Entendimento Rizomático do *Fausto* Pessoaano", in Patrícia Soares Martins, Golgona Anghel e Fernando Guerreiro (orgs.), *Central de Poesia IV: O Fausto de Pessoa e Outros*, Lisboa/Vila Nova de Famalicão, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/Edições Húmus, 149–167.
- SARTRE, Jean-Paul (2000) *Huis Clos* Suivi de *Les Mouches*, Paris, Gallimard [1944].
- SEABRA, José Augusto (1974) *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*, São Paulo, Perspectiva.
- VERDE, Cesário (2004) *O Livro de Cesário Verde*, edição de António Barahona, Lisboa, Assírio & Alvim.

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



Um Drama Feito de Cena

Flávio Rodrigo Penteado

Universidade Nova de Lisboa/Escola Superior de Teatro e Cinema

Resumo

O artigo propõe-se aprofundar a reflexão sobre Fernando Pessoa como dramaturgo. Para tanto, favorece uma abordagem ainda pouco explorada pela crítica, ao se deter menos na análise dos elementos literários do que na dos cênicos da mais conhecida peça do autor, *O Marinheiro*. Sem que seja negado o vínculo dessa peça com o imaginário simbolista e a obra dramática de Maurice Maeterlinck, aos quais a dramaturgia do escritor português é sistematicamente associada, procura-se ampliar o espectro da abordagem na direção da múltipla tradição do drama moderno e contemporâneo, nos termos em que esta é delineada por Jean-Pierre Sarrazac.

Palavras-Chave: Fernando Pessoa, *O Marinheiro*, Teatro Estático, Drama Moderno e Contemporâneo, Jean-Pierre Sarrazac.

Abstract

This article aims to deepen the idea of Fernando Pessoa as a dramatist. To achieve this, it favors an approach that is still little explored by critics, which is to focus less on the analysis of the literary elements and more on the scenic elements of the author's best-known play, *The Mariner*. Without denying the link between this play and the symbolist imagery (including the dramatic work of Maurice Maeterlinck, with which Pessoa's plays are systematically associated), an attempt is made to broaden the spectrum of approach towards the multiple tradition of modern and contemporary drama, in terms in which this is outlined by Jean-Pierre Sarrazac.

Keywords: Fernando Pessoa, *The Mariner*, Static Theatre, Modern and Contemporary Drama, Jean-Pierre Sarrazac.



Fernando Pessoa propôs-se escrever dezenas de textos dramáticos, alguns dos quais foram compilados por Filipa de Freitas e Patricio Ferrari na edição crítica do *Teatro Estático* (Pessoa, 2017a). Ao recensear a coletânea, Fernando Matos Oliveira (2018: 287) observou que aqueles textos permitem “consolidar e inscrever no tecido cultural português a dinâmica de futuro” reconhecível na dramaturgia pessoana, que, por ser orientada “para além da ação e da causalidade aristotélicas”, igualmente se mostra apta a acolher “os processos de manipulação (paragem, interrupção, abrandamento) do tempo e da ação, que são centrais em modos contemporâneos de escrita e criação teatral”. Dito de outro modo, a reunião daqueles textos representa uma oportunidade não somente para que se reavalie o lugar do teatro no conjunto da obra de Pessoa, mas, sobretudo, para que também se repense o lugar de tais dramas estáticos no contexto mais amplo da moderna dramaturgia do Ocidente, da qual determinadas ramificações são familiares àqueles escritos.

À luz do que expôs o professor da Universidade de Coimbra, este artigo se detém em *O Marinheiro*, o único drama estático que Pessoa publicou e deu por acabado (mesmo que, nos últimos anos de vida, tenha manifestado a intenção de o emendar aqui e ali).¹ Buscando prestar atenção menos aos elementos literários do que aos cênicos da mais conhecida peça do autor, a presente reflexão dialoga com formulações teóricas e críticas de Jean-Pierre Sarrazac, cuja *Poética do Drama Moderno e Contemporâneo* (2017 [2012]) examina as numerosas metamorfoses experimentadas pela forma dramática no Ocidente desde o final do século XIX. A variedade de pontos de vista proporcionada pelo estudioso francês viabiliza a acomodação do dramaturgo Fernando Pessoa em um horizonte de leituras mais favorável à fruição dos dramas estáticos que nos legou, em lugar de simplesmente os qualificar como “imperfeitos”, “falhados” ou “pouco teatrais”, entre outros juízos desabonadores que tornam difícil lê-los de modo proveitoso.

Começemos por recordar, de forma sucinta, o que sucede em *O Marinheiro*. Em um quarto de formato circular, dentro de um castelo antigo, três donzelas passam a noite velando o cadáver de uma quarta. Enquanto isso, sentadas diante da única janela presente naquele cômodo, estreita, a partir da qual se pode enxergar uma reduzida parcela de mar, elas se entretêm contando reminiscências do passado, sobretudo da infância. No entanto, logo fica claro que o trio não fala apenas para passar o tempo: as veladoras se esforçam para ocupar o espaço com palavras por suspeitarem que, caso contrário, o silêncio pode ganhar corpo — e isso não em sentido metafórico,

¹ Veja-se o fim de carta a João Gaspar Simões, escrita em 10 de janeiro de 1930 (Pessoa, 1999: 190).



pois as personagens ali intuem a presença de uma quinta pessoa, invisível (daí, então, a importância da narração, pela Segunda veladora, do sonho tido por ela à beira-mar, a propósito do marinheiro que dá título à peça). Em vez de lhes transmitir tranquilidade, o relato desperta nelas um inquietante questionamento: e se, a exemplo do marujo naufrago, elas se restringissem a seres de ficção? Ou pior: e se a única coisa verdadeiramente real naquele quarto fosse o navegante daquela narrativa? Não seria tudo o mais — inclusive as três donzelas — apenas um sonho dele? Com o raiar do dia, anunciado pelo canto de um galo, elas se calam e a peça chega ao fim — mas não a perplexidade que, ao longo dela, se instalou no leitor ou no espectador. Espectador?

Sabe-se que, em seus apontamentos teóricos, Pessoa não distinguia “drama” de “teatro”. Apesar disso, o subtítulo da peça que publicou em *Orpheu*, “drama estático em um quadro”, pode nos fazer supor que a palavra “drama” se refere exclusivamente ao âmbito textual. No entanto, a ocorrência do termo “teatro”, na muito citada nota manuscrita em que se estabelecem as diretrizes daquele gênero de obras, talvez nos inspire a ler em “teatro” não apenas uma metonímia para “drama” (ou seja, texto dramático), mas também uma alusão ao domínio do espetáculo, dada a antecipada defesa, pelo autor, da pertinência de se qualificarem como teatrais (isto é, também relativas à cena) as obras dramáticas daquela espécie: “Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro transcende o teatro meramente dinâmico (...)” (Pessoa, 2017a: 276).² Além disso, o escritor português não esteve seguro quanto ao emprego desse ou daquele termo em outro texto teórico no qual se dedica a apresentar os parâmetros que orientam a criação de peças daquela modalidade, tendo inicialmente grafado a palavra “teatro” e depois redigido, logo acima dela, a expressão “drama”, sem se decidir entre as duas.³

Por um lado, pode-se ver nesse dilema um reflexo da tendência, por Pessoa, para submeter a arte teatral à literária (daí sua vacilação quanto ao emprego do vocábulo “teatro” em vez de “drama”), equivalente a uma forma de preservar a legitimidade cênica de textos dramáticos similares a *O Marinheiro*. Por outro lado, essa indecisão também sinaliza a dificuldade — até certo ponto compreensível para um literato no Portugal de um século atrás — de superar a lógica textocêntrica que então norteava o fazer teatral, fundamentado na perspectiva de uma transposição linear dos componentes literários para a esfera espetacular. Foi justamente essa linearidade, no

² Atualizou-se a ortografia em todas as citações.

³ Veja-se o fac-símile do manuscrito em Pessoa, 2017a: 280.



entanto, o que veio abaixo em decorrência das mutações sofridas pelo drama de matriz europeia na virada do século XIX para o XX:

Não se poderia pensar o devir do drama a partir da década de 1880 sem levar-se em consideração o advento da encenação moderna, que é bem mais do que o *opsis* (a representação física da ação) e a *choregia* (organização do espetáculo ou sua gestão) aristotélicas reunidas. Naqueles anos, assistimos a uma dupla mudança de paradigma: as evoluções respectivas do texto e da encenação convergem para dar lugar a uma profunda mutação do drama e do teatro — definitivamente desatrelados — (...) o drama descobre e começa a explorar sua incompletude fundamental (...) ela resulta de um trabalho de inscrição no texto do devir cênico da peça — o que nela solicita o teatro ou mesmo o reinventa — por seu próprio autor. A instância autônoma “teatro” impõe-se no seio do drama. (Sarrazac, 2017 [2012]: 285–286)

Conforme elucidada Jean-Pierre Sarrazac (*ibid.*: 286), a inscrição do elemento teatral no interior do texto independe da presença de didascálias, que podem ser copiosas, como nas peças de Ibsen ou O’Neill, ou quase inexistentes, como nas de Bernhard ou Fosse. Mais próximo do segundo grupo, pode-se dizer que o drama estático pessoano compartilha com todas essas peças o pendor, típico do drama moderno e contemporâneo, para o jogo cênico já desde a composição textual: “A cena está no começo. (...) A tal ponto que o dramaturgo é levado a pensar o drama como uma ação cênica antes mesmo de considerá-lo uma ação propriamente dramática” (*ibid.*: 287–288). Terá Pessoa, de forma programática, concebido *O Marinheiro* nesses termos?

Embora dificilmente possamos responder de forma afirmativa a esta pergunta, dado o presumível desinteresse de Pessoa pelas artes cênicas,⁴ o modo como ele define a modalidade teatral inaugurada pela peça aponta para essa direção: “Chamo teatro estático àquele cujo enredo dramático não constitui ação” (Pessoa, 2017a: 276). Em outras palavras, a fábula, correspondente ao *mythos* aristotélico, é despojada de seu propósito fundamental — a produção de conflito, responsável pelo encadeamento progressivo da ação dramática — e suscita, apenas, a “criação de

⁴ Considerem-se as seguintes observações, concebidas em época próxima à da composição de *O Marinheiro* (originalmente redigido em inglês, o manuscrito é datado de 9 de março de 1914): “(...) A arte do ator consiste em servir-se do drama do autor para mostrar por meio dele sua capacidade de interpretação. A peça é como uma barra onde o ator mostra as suas habilidades ginásticas. (...) A representação une e intensifica, por meio do caráter material e vital das suas manifestações, todos os baixos instintos do instinto artístico (...)” (Pessoa, 1976: 282). Para outra tradução do mesmo apontamento, a cargo de António Quadros, veja-se Pessoa, 1986: 78–79.



situações de inércia” (*ibid.*). A consequência desse gesto, contrariamente ao que deduziram inúmeros estudiosos do autor português ao longo dos anos, equivale não à anulação da fábula — embora o escritor assegure não haver, nos dramas estáticos, “conflito nem perfeito enredo” (*ibid.*) —, mas à sua captura pelo jogo cênico.

Tendo em vista a polissemia do termo e a importância que esta assumirá na abordagem aqui proposta de *O Marinheiro*, convém chamar a atenção para o que se entende, aqui, por jogo. Conforme logo veremos, a atitude lúdica, em sentido lato, não é estranha às três veladoras que se exprimem no texto. Uma vez explicitada tal atitude, porém, será necessário ponderar em que medida ela pode transcender a aceção mais genérica de jogo como sinônimo de divertimento ou passatempo e alcançar, naquela peça, o significado mais específico de quem porventura atua num espetáculo teatral, quase como se de atrizes se tratasse. Feita essa ponderação, prossigamos.

O emprego sistemático e autorreferente do jogo em um texto dramático interfere na apreensão, pelo leitor/espectador, da realidade que ali se lhe oferece. Em tais condições, o “microcosmo dramático” — essa “imagem reduzida do mundo, da sociedade” (Sarrazac, 2016 [2008]: 34) — se apresenta cindido em decorrência da proliferação, no tecido dramatúrgico, de partículas estranhas ao desenvolvimento primário dos eventos cênicos, responsáveis por evitar o estabelecimento harmônico e regular do “drama-na-vida”, sujeito à *mimesis* clássica e ao sistema hierárquico que lhe é inerente. Ao mesmo tempo, tais partículas são também responsáveis por provocar a perfuração daquele microcosmo pelo “drama-da-vida”, desoprimido do mencionado sistema, para referir categorias propostas por Sarrazac (2017 [2012]).⁵

No caso de *O Marinheiro*, atentar apenas ao plano representativo do drama, concernente à fábula (centrada em três donzelas que passam a noite velando o cadáver de uma quarta e se entretêm contando contos umas às outras), equivaleria a reter de *Seis Personagens à Procura de um Autor* (1921), de Luigi Pirandello, somente o que estas relatam acerca de si mesmas (tal como o episódio em que a Mãe flagra o Pai na iminência de se relacionar sexualmente com a Enteada no prostíbulo de Madame Pace). Estaríamos desconsiderando, assim, o fato de elas direcionarem aquelas histórias à trupe de artistas da cena, aos quais solicitam a transposição dessas ocorrências

⁵ Essas categorias não devem ser entendidas de forma demasiado binária, segundo adverte Sarrazac (2017 [2012]: 42). Para fins de síntese, tomem-se como ilustrações de uma e de outra as palavras do próprio ensaísta em texto de caráter mais livre: “(...) persisti (...) em teorizar essa mudança de paradigma que afeta a forma dramática: mudança de duração e de ritmo; passagem do drama-na-vida (progressivo, orgânico, limitado a uma ‘jornada fatal’) para o *drama-da-vida* (retrospectivo, objeto de montagem e que abrange toda uma existência)” (Sarrazac, 2011: 22; itálico do autor).



para o palco. Sem dúvida, a imagem de que naquele “drama estático em um quadro” se desenha um evento único e atual (referente a um momento significativo da existência daquele trio de senhoritas, transcorrido durante uma madrugada) equivale apenas à metade do *quadro* que se oferece ao leitor/espectador. E isso acontece mesmo em termos visuais, dado a descrição da cena, pela didascália inicial, aludir à existência de um caixão sobre um catafalco no centro do quarto de formato circular, bem como à de uma janela, ao lado da qual velam as três moças, situadas à direita, “quase em frente a quem imagina o quarto” (Pessoa, 2017a: 31). Nenhuma palavra, como se vê, a respeito da área *à esquerda* do esquifo, projetada como deserta. Explicita-se visualmente, desta forma, aquilo que a cena moderna já não mascara, isto é, “o vazio *de qualquer representação*” (Sarrazac, 2021 [2000]: 74; *itálico do autor*):

Antigamente a cortina vermelha permitia dissimular esse vazio ao olhar dos espectadores (...). Atrás da cortina de veludo, nossos antepassados podiam adivinhar a abundância e a plenitude de um teatro baseado na ilusão. Atualmente, a cortina de ferro mal se eleva e já sabemos que o cenário e a cenografia nunca conseguirão preencher o vazio da cena nem nos preencher, nós, o público, com a graça de suas aparências. A cena, mesmo (e principalmente) a mais saturada, permanece vazia; e parece que ela está fadada a exhibir justamente esse vazio (...) diante dos espectadores. (*ibid.*: 73–74)

Na peça de Pessoa, o elemento onírico extrapola a esfera temática e atinge as próprias engrenagens do drama, isto é, seus mecanismos de organização. Disso dão notícia os componentes lúdicos que se podem flagrar no interior do diálogo, explicitados em três ocasiões. Imediatamente antes de a Segunda veladora relatar às outras o sonho “de um marinheiro que se houvesse perdido numa ilha longínqua” (Pessoa, 2017a: 38), a Primeira diz ter visto “pela janela um navio ao longe”, mas sua intervenção seguinte coloca em dúvida o enunciado anterior, retificando-o: “Eu não vi navio nenhum pela janela... *Desejava* ver um e falei-vos dele para não ter pena...” (*ibid.*: 38; *itálico meu*). A operação não é muito distinta daquela levada a termo pela Segunda perto do desfecho, quando esta assume o fingimento de uma réplica e, com isso, revela *jogar* com suas companheiras: “Não ouvi nada... Quis fingir que ouvia para que vós supusésseis que ouvíeis e eu pudesse crer que havia alguma coisa a ouvir...” (*ibid.*: 46–47). A diferença entre essas duas ocasiões é que, no segundo caso, se assume explicitamente o *fingimento* da conduta preliminar. Contudo, instantes após a Segunda ter concluído a narração do sonho envolvendo o marujo naufrago, a Terceira já aludira



ao ato de *fingir*, em referência à donzela que elas velam: “Aquela que *finge* estar ali era bela, e nova como nós, e sonhava também...” (*ibid.*: 43; itálico meu).

Enunciada com naturalidade, a declaração da Terceira veladora é inquietante: o que significa *fingir*, naquele contexto? Coloca-se em causa a própria presença do cadáver diante delas (uma ilusão)? Questiona-se a condição da quarta donzela como verdadeiramente morta?⁶ Ou quem sabe aquela personagem, ao caracterizar a defunta como fictícia, não aponte indiretamente o dedo para si mesma, denunciando-se como alguém que ali se faz presente no contexto de uma *representação*? O seguimento do diálogo é favorável a esta possibilidade:

SEGUNDA — Talvez nada disto seja verdade... Todo este silêncio, e esta morta, e este dia que começa não são talvez senão um sonho... Olhai bem para tudo isto... Parece-vos que pertence à vida?...

PRIMEIRA — Não sei. Não sei como se é da vida... (*ibid.*: 43–44)

A despeito de se poderem direcionar tais questionamentos ao próprio estatuto do real, corroborando a primeira possibilidade levantada no parágrafo precedente, não se trata de uma ocorrência isolada. De fato, nas três ocasiões referidas anteriormente, as veladoras nos transmitem a impressão de saberem jogar umas com as outras, perfurando o terreno mimético, relativo à condição delas enquanto três donzelas presentes no velório de uma quarta. Para além disso, elas parecem pressentir que, à maneira de intérpretes em uma representação teatral, estão condenadas a repetir determinada cena todas as noites. Assim, quando a Primeira veladora afirma que elas deviam “já ter acabado de falar” e que o “dia devia ter já raiado... Deviam já ter acordado... Tarda qualquer coisa... Tarda tudo...” (*ibid.*: 45), não parecemos estar diante de uma antecipação do arremate, apenas. O que se sugere é a consciência, por aquela personagem, de reprisar eventos já vivenciados por ela anteriormente — daí, então, o fato de estranhar a demora para o nascer do sol, a partir do qual alguém despertaria e, com isso, as três silenciariam. De certa forma, portanto, não obstante poderem pontualmente se perguntar como se encerrará aquela madrugada,⁷ o texto nos fornece indícios de que aquelas figuras *já sabem* o que vai acontecer porque *já passaram* por tudo

⁶ “Falai mais baixo.”, adverte a Primeira veladora. “Ela escuta-nos talvez, e já sabe para que servem os sonhos...” (Pessoa, 2017: 43). Poucos anos mais tarde, em poema de cunho sidonista, o autor tornaria a associar morte e fingimento, conferindo ares transcendentais a tal associação: “Um dia o Sidónio torna. / Estar morto é estar a fingir. / Quem é bom pode perder a forma / Mas não perde o existir.” (Pessoa, 2007: 47).

⁷ Veja-se a seguinte fala: “SEGUNDA — (...) Não tentemos seguir nesta aventura interior... Quem sabe o que está no fim dela?...” (Pessoa, 2017a: 43).



aquilo antes: “Por que é que já não reparamos que é dia?...”, indaga também a Segunda veladora (*ibid.*: 46); “É dia já... Vai acabar tudo...”, declara a Terceira, na iminência de um desfecho que ela parece *já reconhecer* (*ibid.*: 47).

Em momentos como esses, nos quais o jogo de cena não apenas se insinua, mas também se evidencia desde o âmbito textual, já não parece suficiente coincidir com Caio Gagliardi (2011: 102) e constatar que, em *O Marinheiro*, a palavra se impõe como categoria exclusiva de corpo tangível, por força da acentuada evanescência das personagens, cuja escassez de traços distintivos evoca menos indivíduos de carne e osso do que figuras fantasmagóricas. Embora o tom uniforme das falas — aliás, repartidas entre as três veladoras de modo algo aleatório — efetivamente suscite a impressão de o texto encobrir um monólogo, convém ressaltar que a orquestração daqueles discursos compõe o que Pessoa especificava ser um “monólogo dialogado” (*apud* Lopes, 1985 [1977]: 125), formado por solilóquios atribuídos a três diferentes enunciantes (correlatas, talvez, de instâncias distintas de uma dada psique). Dessa forma, mesmo que a dissolução do caráter individual das figuras em cena — procedimento diverso daquele consagrado pelo drama burguês, segundo o qual estas deveriam ser dotadas de estofo psicológico análogo ao de indivíduos socialmente constituídos — resulte na prevalência do enunciado sobre o enunciador, tornando-nos indiferentes ao reconhecimento de quem fala e por quê, a coralidade do diálogo não suprime o jogo cênico.

Bem ao contrário, no instante em que a Segunda veladora exprime verbalmente o componente lúdico de uma de suas réplicas, é trazido para o primeiro plano um ingrediente crucial da peça: mais do que monologarem lado a lado, aquelas personagens (ou *impersonagens*, conforme a terminologia de Sarrazac),⁸ ligadas em rede, jogam umas com as outras. No arremate, inclusive, pressentindo corresponderem menos ao trio de donzelas junto ao cadáver de uma quarta do que àquilo que elas efetivamente são — seres imaginários cuja fala lhes é confiada por uma instância superior —, as veladoras, também elas veladas por alguém (“Entra-me por todos os sentidos qualquer coisa que mos pega e mos vela”, constata a Primeira pouco antes do desenlace; Pessoa, 2017a: 47), encontram-se na iminência de *desvelar* algo mais. Trata-se do martírio de se descobrirem

⁸ “Uma espécie de decomposição da personagem se produziu (...) [Desde as últimas décadas do século XIX], os dramaturgos estão bem apoiados para considerar a personagem individualizada como personagem *de-mais* (...) as escrituras dramáticas modernas e contemporâneas esculpem essa personagem *de-mais* para transformá-la em personagem *de-menos*, em menos personagem” (Sarrazac, 2017 [2012]: 145–149).



não confinadas ao drama-*na*-vida (“Todo este país é muito triste... Aquele onde eu vivi outrora era menos triste”, diz a Segunda no início da peça, evidenciando o contraste entre a terra onde vivera no passado e aquela onde vive no presente; *ibid.*: 32), mas sim como participantes do drama-*da*-vida (“Talvez nada disto seja verdade...”, diz às outras duas a mesma donzela perto do desenlace. “(...) Olhai bem para tudo isto... Parece-vos que pertence à vida?...”; *ibid.*: 43–44).

Assim sendo, a centralidade do jogo nesse drama acrescenta mais uma camada ao procedimento pessoano de exposição da natureza onírica do mundo. Para além do questionamento da capacidade de o teatro espelhar o real ou da manifestação de incerteza quanto ao próprio estatuto do que nos cerca, cuja materialidade é posta em xeque, o jogo de cena das veladoras — impersonagens de um drama cujo verniz simbolista não esconde a suspeita, por elas, de sua própria condição fictícia — inesperadamente reposiciona a materialidade do real no núcleo de uma peça que se ocupa em desmontá-lo. Presumindo não passarem de sonhos que outro alguém sonha, as três também apontam, paradoxalmente, para a materialidade da presença cênica delas, em detrimento de sua tênue caracterização como personagens ficcionais. Postam-se, assim, a um passo de retirar a máscara de donzelas que velam um cadáver e de se exibirem não propriamente como atrizes que encarnam uma personagem, mas sim como *performers*, despidas de ficcionalidade e colocadas em cena para dar corpo ao texto escrito pelo dramaturgo.⁹

Isso posto, tal desdobramento das protagonistas de *O Marinheiro* provoca efeitos na fruição da peça seja por intermédio do livro, seja por intermédio do palco, visto que o jogo de cena delas pode estar já sugerido pelo próprio drama. Por certo, ao lermos o texto, não as projetamos fundamentalmente como entes reais, de acordo com uma lógica representativa (ou seja, de fato imaginando três donzelas num quarto de um velho castelo); antes, nós as concebemos como “abstrações que falam”, para glosar uma expressão de Alfred Jarry, recuperada por Robert Abirached (2011 [1978]: 181–188), em referência às personagens marionetizadas e esvaziadas de personalidade em *Ubu Rei* (1896).¹⁰ Além do mais, quando assistimos a uma encenação desse drama (especialmente uma que conserve três falantes sobre a cena), constatamos que o desinvestimento

⁹ Segundo Arthur Belloni (2017: 246), a *performance*, em acepção mais restrita, “parece tentar revelar aquilo que se estabelece antes mesmo da figuração do sujeito”, de modo que “a relação do artista com a sua própria performance não se estabelece mais a partir de uma negociação do tipo ator/personagem” (*ibid.*: 255). Sob tal perspectiva, pode-se dizer que textos dramáticos como *O Marinheiro*, nos quais se esfacela a própria noção de personagem, são já atravessados pelo ímpeto performático tanto no sentido lato (isto é, relativo à cena de modo geral) quanto no estrito, visto que os *performers* não se prestam a desempenhar papel algum (com frequência, nem sequer o de si mesmo).

¹⁰ Trata-se da expressão “uma abstração que caminha”, a qual intitula um dos capítulos do livro de Abirached.



ficcional dessas figuras não provoca o seu desaparecimento enquanto locutoras. Longe disso, as sentenças que proferem, assumidas por diferentes intérpretes, realçam a *velada* insurgência de tais impersonagens contra quem as obriga a falar, em sintonia com o que se processa em uma extensa gama de textos dramáticos concebidos ao longo do século XX: “É pois uma *outra cena* que as dramaturgias modernas e contemporâneas procuram (re)inventar: uma cena que libere o corpo do império da palavra soprada” (Sarrazac, 2017 [2012]: 290; itálico do autor).

Embora as veladoras pressintam carecer de autonomia com relação às frases proferidas por elas¹¹ e ameacem se rebelar contra essa condição marionetizada,¹² a autossuficiência do drama com relação à tradição literária pode, à primeira vista, nos surpreender se a considerarmos a partir de *O Marinheiro*. Isso porque Pessoa não apenas conferiu expressiva carga poética ao texto, mas também buscou, nem mais nem menos, submeter o teatro ao domínio da literatura em um de seus apontamentos alusivos à modalidade instituída pela peça (cf. Pessoa, 2017a: 276–278). No entanto, à semelhança dos dramaturgos simbolistas, a posição adotada pelo escritor em tal apontamento se prende menos à negação do teatro do que à sua reinvenção.¹³ Em outras palavras, é justamente por inserir o jogo cênico naquele drama (e não por negá-lo) que ele terá proclamado a submissão da componente teatral à literária, conformando uma outra espécie de teatro (essa “*outra cena*” a que Sarrazac alude). Sob tal perspectiva, o texto se revela quase pirandelliano, com três (im)personagens à procura de seu autor.

É certo que, à luz de concepções mais tradicionais (subscritas, ao longo dos anos, por diferentes comentadores da peça), as veladoras equivalem ao que Pessoa, em texto concebido como prefácio às *Ficções do Interlúdio* — um dos títulos projetados para a reunião da poesia heterônima —, chamou de “personagem (...) falhado, porque o mau dramaturgo é o que se revela” (Pessoa, 2012: 269). Contudo, diferentemente do que ele pretendia colocar em marcha nessas *Ficções*, constituídas, em princípio, por autores fictícios atrás dos quais se apagava o autor empírico, *O Marinheiro* não proclama o desaparecimento do dramaturgo que dá voz às figuras em cena. Aliás, esse drama estático não apenas assinala a intromissão de um “dramaturgo-ventríloquo” (Sarrazac, 2011: 51)

¹¹ “Mal sei que as digo... Repito-as seguindo uma voz que não ouço que mas está segredando”, exprime a Segunda (Pessoa, 2017a: 35).

¹² “Quem pudesse gritar para despertarmos!”, exclama a Primeira perto do desfecho. “Estou a ouvir-me a gritar dentro de mim, mas já não sei o caminho da minha vontade para a minha garganta” (*ibid.*: 46).

¹³ Trabalhos como os de Lehmann (2007 [1999]), Puchner (2002) ou Birkenhauer (2012) já elucidaram a forma como a dramaturgia simbolista se prestava menos à renúncia do teatro do que à rejeição de alguns dos modelos mais consagrados de encenação teatral.



junto a suas personagens, como também deixa de se restringir ao encadeamento progressivo da ação dramática (reconfigurada, e não abolida). Efetivamente, o texto apresenta indícios de que “o mais sutil terror intelectual” (Pessoa, 2017a: 260) que pesa sobre o trio de veladoras no desfecho, encaminhado pelo crescimento gradual de “terror e dúvida” (*ibid.*: 260) entre elas, não decorre da “revelação das almas através das palavras trocadas” (*ibid.*: 276) no presente, “mas consiste cada vez mais num *regresso* — reflexivo, interrogativo — a um drama passado” (Sarrazac, 2011: 52; *italico do autor*). Dito de outro modo, o texto sugere que o suplício das três — alimentado pela fatalidade de se reconhecerem como seres imaginários compelidos a desaparecer mediante a irrefreável chegada da aurora — decorre não propriamente de uma descoberta, mas sim de uma *redescoberta*.

Quando, ainda no princípio do drama, a Terceira declara que o dia “vem sempre da mesma maneira... sempre... sempre... sempre...” (Pessoa, 2017a: 33) e se cala logo na sequência, antecipa-se a suspeita, por aquelas figuras, de sua carência de autonomia para falar. De fato, o texto parece sugerir não o tormento experimentado por elas em uma única madrugada — *aquela* madrugada, em específico —, mas sim o de *todas* as madrugadas. Nesse sentido, a agonia suscitada pela iminência do amanhecer se afirma como produto de eventos já consumados previamente, à semelhança daqueles narrados pelas *Seis Personagens de Pirandello*: “Jogo de cena de essência fantasmática que as personagens viveram e que revivem em *loop*” (Sarrazac, 2017 [2012]: 289).

Em sintonia com as realizações do dramaturgo italiano, *O Marinheiro* se situa entre a ultrapassagem da condição fatal imposta às pálidas personagens de Maurice Maeterlinck e a pavimentação do caminho que anuncia as “errâncias imóveis” (cf. Sarrazac, 2013: 111–122) das personagens de Samuel Beckett, confrontadas com um “tempo vazio ou circular” (*ibid.*: 120), cujo reconhecimento, por elas, desnuda o sem sentido da existência, que torna inútil qualquer espera ou gesto, restando-lhes apenas a entrega ao jogo (por vezes, explicitado como relativo à cena). Sem dúvida, a paulatina demonstração, pelas veladoras, da consciência de terem suas falas dirigidas por uma entidade transcendente (a “quinta pessoa”; Pessoa, 2017a: 47) incute no drama uma atmosfera apavorante análoga à de peças maeterlinckianas como *A Intrusa* e *Os Cegos*, nas quais “existe ainda um presente ligado a uma progressão dramática, não importa o quão ínfima seja ela, que se prende à ascendência progressiva da morte sobre o grupo de personagens” (Sarrazac, 2017 [2012]: 294). Estas, no entanto, jamais suspeitam de seu próprio estatuto ficcional, diferentemente do trio de donzelas no texto de Pessoa, que, ao se apossar do expediente da “personagem sublime”



(Maeterlinck, 1901: XVI), impulsiona a peça para além do horizonte finissecular, devido a essa sugestão de consciência, pelas figuras em cena, do alcance metalinguístico da aproximação ali proposta entre aquela entidade e a instância autoral. A despeito de suas vestes simbolistas, portanto, as três se distanciam mais da prévia comunidade de cegos maeterlinckiana do que das vindouras figuras beckettianas de Hamm e Clov em *Fim de Partida* (1957), que “se desdobram em jogadores” (Sarrazac, 2017 [2012]: 294; itálico do autor).

Se as veladoras pessoas são atravessadas pela vertigem que a indistinção entre sonho e realidade suscita, os elementos metateatrais que se insinuam nas falas delas têm o poder “de fazer vacilar a consciência do espectador, de insinuar em sua percepção do drama a vertigem do jogo” (*ibid.*: 297), bem como o de explicitar “as próprias raízes do ato teatral” (*ibid.*: 296), ato esse que se baseia não na ilusão de que se desenrola diante de nós um puro presente cênico, mas sim na proposta de que o compartilhem os agentes envolvidos na produção dessa cena. A um passo de se assumirem personagens-jogadoras, as três donzelas não chegam a proceder como aquelas que, em *Os Negros* (1958), de Jean Genet, desde o início se exibem como intérpretes no simulacro ritual de uma cerimônia fúnebre, ao fim do que literalmente se despojam das máscaras que algumas delas portavam. Inclusive, Sarrazac (*ibid.*: 298) recorda que, em um fragmento do segundo manuscrito dessa peça, uma das personagens, anteriormente ao despojamento das máscaras, derruba o catafalco dentro do qual deveria haver um caixão com uma morta, revelando-o vazio aos olhos da plateia. Pessoa não está muito distante desse gesto ao fazer uma das três donzelas proferir uma frase já comentada anteriormente, a qual diz respeito ao cadáver que elas velam: “Aquele que finge estar ali era bela” (Pessoa, 2017a: 43). À luz do texto de Genet, podemos nos perguntar se as veladoras não estarão, nesse momento, igualmente apontando para o vazio da representação que protagonizam: “Talvez nada disto seja verdade...” (*ibid.*: 43), especula a Segunda, pouco à frente.

De todo modo, as constantes alusões à “quinta pessoa” que as ronda e à clivagem das vozes das veladoras (“Entre mim e a minha voz abriu-se um abismo...”, sentencia a Primeira, quase no fim da peça; *ibid.*: 45) provocam fissuras na ilusão teatral, impedindo que o leitor/espectador assumira outra postura perante os eventos cênicos que não a de vigilância: “Se o vocábulo ilusão (*illusio*) significa entrar no jogo, o drama moderno conduz de preferência o jogo da interrupção, da saída constante da ação, do distanciamento com a ação” (Sarrazac, 2017 [2012]: 297–298).



Por certo, essas constantes perfurações nas dinâmicas representativas de *O Marinheiro* neutralizam as propriedades mágicas do verbo poético e não apenas abalam o fundamento mimético do texto dramático, mas, sobretudo, explicitam a tendência desta peça menos para a representação do que para a *apresentação* das “situações de inércia” (Pessoa, 2017a: 276) concebidas pelo autor:

A partir do momento em que o palco não pretende mais ser contíguo e comunicante com o real, o teatro não é mais colonizado pela vida. O jogo estético desloca-se: não se trata mais de colocar em cena o real, mas de colocar *em presença*, de confrontar os elementos autônomos — ou signos, ou hieróglifos — que constituem a realidade específica do teatro. (...) Da primazia do real, que ainda era lei no século XIX, inclinamo-nos para o “estar-lá” do teatro. (Sarrazac, 2021 [2000]: 79; itálico do autor)

Solicitado por encenadores contemporâneos como Claude Régy aos atores que dirigia, esse “estar-lá” do teatro remonta à proposta de um teatro *apresentacional*, concretizado por Meyerhold na montagem, em 1905–1906, de *A Morte de Tintagiles*, de Maeterlinck, para o Teatro-Estúdio — financiado e instituído por Stanislávski como um desdobramento da famosa companhia fundada por ele, o Teatro de Arte de Moscou, em cujos trabalhos vigorava a orientação *representacional*. Alguns dos princípios que norteavam a concepção desse gênero de espetáculo, tais como a recomendação de que os atores renunciassem aos preciosismos da dicção, adotando um tom de voz neutro, bem como de que privilegiassem a postura estática, movimentando-se lentamente,¹⁴ atestam a afinação do drama estático pessoano com algumas das práticas cênicas mais arrojadas do teatro na Europa desde a virada do século XIX para o XX.¹⁵ Mesmo que esse diálogo tenha ocorrido de forma não consciente, em vista do já mencionado desinteresse de Pessoa pelas artes do corpo, importa verificar que o autor de *O Marinheiro*, ao introduzir nesta peça elementos que a distanciam das dominantes do teatro português de seu tempo (daí a suspeita, disseminada entre muitos dos seus críticos, de que ele a terá destinado prioritariamente à leitura), nem por isso deixou de conservá-la aberta para uma *outra cena*, hostil à articulação de sentidos imediatamente apreensíveis

¹⁴ As informações sobre os trabalhos de Meyerhold e Stanislávski provêm de Vasques (2003: 102–103).

¹⁵ Desenvolvo esse ponto em outro artigo. Cf. Penteadó (2021b).



pelo leitor/espectador da época. Eis o que sugere um célebre poema escrito e publicado em 1929, com a data fictícia de 1915 e a assinatura de Álvaro de Campos:

A FERNANDO PESSOA

Depois de ler o seu drama estático “O Marinheiro” em “Orpheu I”

Depois de doze minutos
Do seu drama *O Marinheiro*,
Em que os mais ágeis e astutos
Se sentem com sono e brutos,
E de sentido nem cheiro,
Diz uma das veladoras
Com langorosa magia:

De eterno e belo há apenas o sonho. Porque estamos nós falando ainda?

Ora isso mesmo é que eu ia
Perguntar a essas senhoras... (Pessoa, 2017b)

Vê-se que, em um gesto tipicamente pessoano (dado seu claro componente autoirônico), o próprio escritor se encarregou de fornecer munição a quem desejasse acusar o texto de maçante, ao atribuir a seu irascível heterônimo a afirmação de que “os mais ágeis (...) se sentem com sono” diante daquele texto. No entanto, a sugestão de que o drama constituiria um falatório sem fim, feita nos dois últimos versos, é desmentida pela observação atenta da mecânica da peça, cuja engrenagem é imune à aparente monotonia do diálogo, visto serem abundantes os ingredientes de *suspense* inclusos nas falas do trio de veladoras, tais como as várias referências ao raiar do dia, que se aproxima, e, com ele, o adormecer dos sonhos — elementos que provocam, no leitor/espectador indiferente à carência de agitação externa, a expectativa de que algo terrível está prestes a acontecer. No Portugal daquele período, contudo, poucos estariam aptos a preencher tais requisitos, diante tanto da página impressa quanto do palco. Por isso mesmo, chama a atenção o excerto em que o autor fictício da “Ode Triunfal” declara que a peça o fez sentir-se um “bruto”, apesar de ele ser,



presumivelmente, um dos mais “astutos” intelectuais de então. O verso “E de sentido nem cheiro”, portanto, não deixa dúvida da reação que Pessoa pretendia suscitar nos seus contemporâneos: tédio e sonolência, entre os mais “ágeis”, ou indignação e escárnio, entre os mais “astutos”. Isso porque, aos olhos do público da época, o texto careceria de *sentido*. Aliás, em um “Panfleto contra Orpheu”, concebido pelo próprio escritor a fim de contribuir para a amplificação da celeuma desencadeada pela revista à época de seu aparecimento, lê-se que a peça “é de partir a cabeça mais sólida”, mas com a “grande vantagem de não cometer imoralidades nem espalhafatos” (Pessoa, 2009: 62).

De todo modo, aquele “drama estático em um quadro” esteve distante de contribuir para o escândalo provocado por *Orpheu* (textos mais declaradamente inovadores do ponto de vista formal, tais como as duas “Odes” atribuídas a Álvaro de Campos ou o poema “Manucure”, de Sá-Carneiro, constituíram alvos preferenciais dos críticos de então). Em vista disso, cabe a pergunta: teria Pessoa divulgado o poema, quatorze anos após a publicação da peça, com o objetivo de reforçar o que havia nela de *escandaloso* (mesmo que destituída de “imoralidades” e “espalhafatos”) e em que ninguém havia reparado, inclusive devido a sua roupagem simbolista? O fato de o escritor, em janeiro de 1930, ter referido ao então jovem crítico João Gaspar Simões que *O Marinheiro* estava “sujeito a emendas” (Pessoa, 1999: 190) não apenas enfatiza o apreço de Pessoa pelo texto (já perceptível no gesto inerente à veiculação, no ano anterior, do poema assinado sob o nome de Campos), mas também pode sugerir seu cuidado em proceder a ajustes que o tornariam, talvez, menos propenso à indiferença do público.

Será possível que Pessoa esperasse o reconhecimento, por seus contemporâneos, de que, relativamente ao teatro em voga no Portugal de então, a peça se afigurava como escandalosa não por rejeitar a representação cênica, destinando-se em primeiro lugar à leitura, mas por repelir a produção de sentido estável, alimentada pelos textos dramáticos habitualmente conduzidos ao palco naquele tempo, e, *ainda assim*, não se recusar ao estabelecimento do jogo de cena?

Lido à distância de pouco mais de um século, é mesmo notável como o onirismo de *O Marinheiro*, peça tantas vezes descrita como anacrônica e pouco afeita ao palco, se mostra sintonizada com tendências do teatro no início dos anos 1950, “dedicado por inteiro ao *presente* da representação e do evento cênico” (Sarrazac, 2021 [2000]: 81; *italico do autor*). Essa propensão do texto a reinstaurar no teatro a potência de uma cena — isto é, de algo que se passa *naquele* momento — soa ainda mais surpreendente se considerarmos o verniz simbolista do drama, que pode nos



induzir a abordá-lo sob uma perspectiva idealista similar à de Jean Anouilh perante Beckett, realçando menos a “hiperpresença ‘literal’ de Vladimir e Estragon” do que a “ausência de Godot” (*ibid.*: 81–82). Nesse caso, tenderíamos a focalizar mais o símbolo da ausência física da “quinta pessoa” do que a presença fônica das veladoras, cujos corpos, sempre inertes, permanecem à nossa vista mesmo após o aumento súbito da luz silenciar as vozes delas, indicando o amanhecer. Se Pessoa, em um inconcluso texto teórico a respeito da forma dramática, considerou os dramas de Maeterlinck “falhados pela opressão excessiva do símbolo” (Pessoa, 2013: 60), a saída para preservar o que ele considerava ser a “preocupação artística moderna, de sugerir em vez de exprimir” (*ibid.*), estaria não na exclusão pura e simples do símbolo — inclusive dos materialmente visíveis, cuja recorrente presença, em *O Marinheiro*, é ilustrada pelo objeto cênico disposto ao centro da cena: um caixão, emblema da morte —, mas sim na subtração de seu potencial figurativo, de modo a “exorcizar definitivamente o demônio da analogia” (Sarrazac, 2021 [2000]: 80):

A literalidade torna-se a via privilegiada para o surgimento da teatralidade. O que fascina Barthes no verdadeiro protagonista de *Le Ping-Pong* [peça de 1955, escrita por Arthur Adamov] — quero dizer o bilhar elétrico — é aquilo que o autor de *Mitologias* chama de “objeto literal”, um objeto que não tem como função dramaturgica e cênica simbolizar, mas simplesmente estar presente e, por meio dessa presença insistente, produzir ação e situações (nem que sejam ação e situações “de linguagem”). (*ibid.*)

Em decorrência da exuberante componente verbal da peça, análogo ao que José Régio (1967: 111), em outro contexto, chama de “verbalismo espetacular”, pode-se também apreender tal ênfase na literalidade dos elementos que a compõem a partir da própria forma como se estrutura o texto, cuja sonoridade remete à música de câmara: “De resto, a música da vossa voz, que escutei ainda mais que as vossas palavras, deixa-me, talvez só por ser música, descontente...” (Pessoa, 2017a: 43), diz a Terceira às outras duas pouco antes do encaminhamento do desenlace. Essa atenção à materialidade do signo acústico traduz o anseio, pelas veladoras, de ir além do sentido, privilegiando menos o significante do que o significado e almejando antes a contextura material das palavras do que o teor exprimido por estas.

O jogo das três veladoras institui, afinal, um paradoxo: prestes a se revelarem figuras marionetizadas — condenadas a expelir, contra sua própria vontade, a palavra soprada por um dramaturgo, a cuja significação elas resistem a cuja significação elas resistem, a palavra soprada por



um dramaturgo —, essas mesmas figuras, devido à constante negação de praticamente tudo aquilo que elas mesmas dizem ou daquilo que é proposto pelas companheiras,¹⁶ postam-se a um passo da autonegação, enquanto personagens criadas por um autor, e do desvelamento de sua condição como seres despojados tanto de caracterização individual quanto de estatuto ficcional. Longe de se afirmarem como personagens de teatro sob a perspectiva mimética, elas não chegam a se despojar da máscara de “Primeira”, “Segunda” e “Terceira” como os membros da Corte em *Os Negros*, de Genet, se despem das suas. No entanto, à semelhança deles, cada um dos quais equivalente a “*um Preto mascarado, cuja máscara é um rosto de Branco, colocado de tal maneira que se veja uma larga faixa de pele preta em volta da máscara*” (Genet, 1988 [1958]: 20; itálico do autor), também as veladoras, especialmente por força de suas menções à presença de uma “quinta pessoa”, deixam entrever sua condição última: a de porta-vozes de um autor.

Uma vez transportadas para esse *outro palco* que elas solicitam, antes *apresentativo* do que representativo, essas impersonagens, esvaziadas de fisionomia e de caracterização psicológica, se prestam, portanto, menos à personificação por atores ou atrizes do que à corporificação por *performers*, cujo papel consiste em servir “de suporte ao discurso sem para tanto representar um ser real” (Pavis, 2013 [2007]: 372). Assim é que, sem propriamente abrir mão da progressão dramática (sobretudo nos termos em que esta foi empregada por Maeterlinck em seus primeiros dramas), *O Marinheiro*, ainda no início dos anos 1910, pressagia não apenas o teatro dos anos 1950, mas também o que viria a florescer nos 1980 e 1990, orientado por “uma nova exigência de literalidade e de teatralidade” (Sarrazac, 2021 [2000]: 84), pelo abandono da dinâmica dramática (mesmo que mínima) e pela ambição de levar ao palco “um evento cênico que deveria ser a pura apresentação, pura *presentificação* do teatro, a ponto de apagar toda ideia de reprodução, de repetição do real” (*ibid.*; itálico do autor).

¹⁶ Em texto recente, António Apolinário Lourenço (2023: 54–55) pontua que *O Marinheiro* se assenta sobre “um enunciado linguístico paradoxal, que José Augusto Seabra designou como *coincidentia oppositorum*, ou seja, trata-se de um discurso construído por proposições que se contradizem a si mesmas”. De fato, há inúmeras ocorrências desse procedimento no texto. Destacam-se apenas três delas a seguir, sem a indicação das locutoras: “Dentro em pouco deve ser dia.” × “Não: o horizonte é negro.” (Pessoa, 2017a: 31); “Falemos, se quiserdes, de um passado que não tivéssemos tido.” × “Não. Talvez o tivéssemos tido...” (*ibid.*: 32); “Há para isso qualquer razão verdadeira e real como as minhas mãos?...” × “As mãos não são verdadeiras nem reais... São mistérios que habitam na nossa vida...” (*ibid.*: 34). Tais excertos ilustram a “errância imóvel” (ou a *imobilidade errante*) das veladoras, que, inertes do ponto de vista exterior, permanecem sempre ativas sob a perspectiva interior, associando e desassociando tanto aspectos e situações de seu “drama-na-vida” (seja o do presente, seja o do passado) quanto atributos de sua presumível condição como seres de carne e osso.



Está claro que o teatro estático, referido por Maeterlinck no fim do século XIX e assimilado por Pessoa no início do XX, não se restringe ao contexto finissecular. Seja na literatura dramática — de Ibsen a Beckett ou de Strindberg a Müller —, seja na prática teatral — de Meyerhold a Régy ou de Craig a Kantor —, a propensão ao estatismo distingue uma ampla linhagem do teatro novecentista, caracterizada pela substituição da categoria de ação pela de situação e pelo sustento na tensão entre inatividade física e mobilidade psíquica das figuras em cena. Eis a tradição à qual podemos vincular *O Marinheiro*, insuflada pelo simbolismo de língua francesa, porém não restrita a essa corrente estética.

TERCEIRA (*numa voz muito lenta e apagada*) — (...) E de tudo isto fica, minha irmã, que só vós sois feliz, porque acreditais no sonho...

SEGUNDA — Porque é que mo perguntais? Porque eu o disse? Não, não acredito... (Pessoa, 2017a: 47)

Na última réplica desse drama que a todo tempo joga com nossas expectativas, oferecendo-nos uma proposição apenas para retirá-la logo a seguir, prevalece a negação. “*A luz, como que subitamente, aumenta*” (*ibid.*; itálico do autor), mas permanece na penumbra uma parcela considerável dessa peça a cuja reaproximação somos tantas vezes compelidos, como se acreditássemos ser possível restituir, à Segunda veladora, o sentido do sonho em forma de narrativa que ela interrompera: “Há qualquer coisa, que não sei o que é, que vos não disse... qualquer coisa que explicaria isto tudo...” (*ibid.*: 41). Findo o espetáculo em uma noite e reiniciado em outra, é a mesma figura quem nos diz, ainda no princípio: “Não há vento que mova as chamas das velas, e olhai, elas movem-se... Para onde se inclinam elas?... Que pena se alguém pudesse responder!...” (*ibid.*: 34). Circunscrita à página de um livro ou prolongada sobre as tábuas de um palco, permanece incompleta essa peça, que, saltando por cima do estatismo maeterlinckiano, chega a nos parecer, por vezes, quase pirandelliana ou mesmo beckettiana. Qual cena para esse drama suficientemente ambíguo e lacunar a ponto de repelir seguidas (e infrutíferas) tentativas de descodificação? “Tudo é muito e nós não sabemos nada”, sentencia a Segunda veladora (*ibid.*: 38). Inscrito no interior de



um texto que rejeita *o sentido*, mas não se fecha *aos sentidos*, o jogo de cena na origem de *O Marinheiro* — três impessoagens à espera de seu autor — solicita de nós, tal como adverte Caio Gagliardi (2011: 98), respeito por sua atmosfera nebulosa e dúbia. Em outras palavras, para que esse drama reluza, é preciso preservar uma parte dele na sombra. Qual cena para um drama dessa espécie?

A pura presença teatral é o que me deixa ver um objeto, um corpo, um mundo em sua hipervisibilidade fragmentária, em sua opacidade própria, que me deixa vê-la e decifrá-la sem esperança de chegar ao fim dessa decifração. § Assim, o conteúdo do espetáculo não esgota mais sua forma; a forma, ao contrário, constitui o elemento resistente que absorve minha atenção e canaliza minha reflexão. A literalidade realiza o estado máximo de concentração do objeto teatral e faz com que me concentre sobre o objeto. (...) o espectador se vê sem escapatória e confrontado com o estar-lá mútuo dos homens e do mundo. A literalidade é, portanto, igualmente essa (falsa) opacidade, essa cegueira que deixa ver (...). (Sarrazac, 2021 [2000]: 83; itálico do autor)

O impulso performático de *O Marinheiro* decorre da confluência entre a postura estática das veladoras e a atitude extática delas. Fisicamente inertes, jamais deixam de se movimentar animicamente. Destituídas de fisionomia individual, questionam a significação das sentenças que direcionam umas às outras, reduzindo-as à sua materialidade acústica, na fronteira com a música. Descrentes do sonho, que lhes parecia redentor, rejeitam toda espécie de sentido e transcendência. Cercadas por símbolos, subtraem-lhes a figuração. Decompostas enquanto seres de ficção, permitem-se desvelar como seres que nos falam, *aqui e agora*, a serviço de um autor que permanece vivo nos textos que escreveu. O que resta? Uma cena que, uma vez consumada, clama pelo seu recomeço, sem jamais abrir mão do atrito com o leitor/espectador, a quem se destina a tarefa de velar por ela.

Referências

- ABIRACHED, Robert (2011) *La Crisis del Personaje en el Teatro Moderno*, 2.^a edição, tradução de Borja Ortiz de Gondra, Madri, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España [1978].
- BELLONI, Arthur (2017) “Claro/Escuro: (Anti)teatralidades Contemporâneas”, in Enéias Farias Tavares, Gisela Reis Biancalana e Mariane Magno (orgs.), *Discursos do Corpo na Arte*, volume 2, Santa Maria-RS, Editora da Universidade Federal de Santa Maria, 243–262.
- BIRKENHAUER, Theresia (2012) “Entre Fala e Língua, Drama e Texto: Reflexões acerca de uma Discussão Contemporânea”, *Urdimento*, 18: 181–188, disponível em <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101182012181>.



- GAGLIARDI, Caio (2011) “A reflexividade discursiva em *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa”, *Pitágoras*, 500, 1: 97–118, disponível em <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/article/view/11>.
- GENET, Jean (1988) *Os Negros, Clowneria*, tradução de Fátima Saadi, Rio de Janeiro, Sette Letras [1958].
- LEHMANN, Hans-Thies (2007) *Teatro Pós-Dramático*, tradução de Pedro Sússekind, São Paulo, Cosac Naify [1999].
- LOPES, Maria Teresa Rita (1985) *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste, Héritage et Création*, 2.^a edição, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian [1977].
- LOURENÇO, António Apolinário (2023) “Introdução”, in Fernando Pessoa, *O Marinheiro*, edição de António Apolinário Lourenço, São Paulo, Ateliê Editorial, 9–63.
- MAETERLINCK, Maurice (1901) *Théâtre I*, Bruxelas, Ed. Lacomblez.
- OLIVEIRA, Fernando Matos (2018) “Abrandamentos que adiantam: sobre o teatro estático de Fernando Pessoa”, *Pessoa Plural*, 14: 284–285, disponível em <https://doi.org/10.26300/2w0k-8028>.
- PAVIS, Patrice (2013) *A Encenação Contemporânea, Origens, Tendências, Perspectivas*, tradução de Nanci Fernandes, São Paulo, Perspectiva [2007].
- PENTEADO, Flávio Rodrigo (2021a) *Pessoa Dramaturgo (Tradição, Estatismo, Deteatrização)*, Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa, Universidade de São Paulo, disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-25062021-203240/pt-br.php>.
- (2021b) “A Dimensão Cênica do Teatro Estático de Fernando Pessoa”, *Metamorfozes — Revista da Cátedra Jorge de Sena da Faculdade de Letras da UFRJ*, 18: 110–124.
- PESSOA, Fernando (1976) *Obras em Prosa*, organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli, 2.^a edição, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- (1986) *Páginas sobre Literatura e Estética*, organização, introdução e notas de António Quadros, Lisboa, Publicações Europa-América.
- (1999) *Correspondência: 1923–1935*, edição de Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2007) *Poesia: 1918–1930*, edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine, São Paulo, Companhia das Letras.
- (2009) *Sensacionismo e Outros Ismos*, edição de Jerónimo Pizarro, Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda.
- (2012) *Teoria da Heteronímia*, edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2013) *Apreciações Literárias de Fernando Pessoa*, edição de Pauly Elen Bothe, Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda.
- (2017a) *Teatro Estático*, edição de Filipa de Freitas e Patricio Ferrari, com a colaboração de Claudia J. Fischer, Lisboa, Tinta-da-china.
- (2017b) “A Fernando Pessoa — Depois de Ler o Seu Drama Estático ‘O Marinheiro’ em ‘Orpheu I’”, in *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/pt/pub/Campos_Depois_de_doze_minutos.
- PUCHNER, Martin (2002) *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality & Drama*, Baltimore, John Hopkins University Press.



RÉGIO, José (1967) *Três Ensaios sobre Arte*, Lisboa, Portugália.

SARRAZAC, Jean-Pierre (2011) *O Outro Diálogo: Elementos para uma Poética do Drama Moderno e Contemporâneo*, tradução de Luís Varela, [Évora], Editora Licorne.

——— (2013) *Sobre a Fábula e o Desvio*, organização e tradução de Fátima Saadi, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto/ 7 Letras.

——— (2016) *Vou ao Teatro ver o Mundo*, tradução de Alexandra Moreira da Silva, Porto/Lisboa, Teatro Nacional São João/Imprensa Nacional — Casa da Moeda [2008].

——— (2017) *Poética do Drama Moderno: de Ibsen a Koltès*, tradução de Newton Cunha, J. Guinsburg e Sonia Azevedo, São Paulo, Perspectiva [2012].

——— (2021) *Crítica do Teatro I: da Utopia ao Desencanto*, tradução de Letícia Mei, São Paulo, Temporal [2000].

VASQUES, Eugénia (2003) *Teatro*, Lisboa, Quimera.



Flávio Rodrigo Penteado é investigador de pós-doutoramento do projeto Estranhar Pessoa e membro integrado do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (IELT — NOVA FCSH). É também professor adjunto convidado na Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa (ESTC–IPL), onde leciona as unidades curriculares História do Teatro e Literatura Dramática. O seu trabalho centra-se na modernidade literária e teatral, com ênfase nas obras de Fernando Pessoa e Mário de Andrade. Publicou mais de uma dezena de artigos em revistas especializadas e capítulos de livros, vários deles focados em Pessoa. Editou, entre outros, o volume *Mário de Andrade por Ele Mesmo*, de Paulo Duarte (Todavia, 2022). Além do projeto Estranhar Pessoa, integra o grupo Estudos Pessoaanos (estudospessoanos.fflch.usp.br).



Prosa de *Substância Dramática*

Catarina Alhinha

Universidade Nova de Lisboa

Resumo

Neste ensaio, procura-se delinear como é que Fernando Pessoa concebe e organiza a sua prosa através de uma leitura de documentos significativos que resgatam a discussão sobre as especificidades das formas de classificação dos textos literários. Constataremos também que, nos últimos anos da vida de Pessoa, o género prosaico evolui no sentido de igualar a qualidade estética e artística da poesia, que fora o género predileto para o desenvolvimento de obras que eram atribuídas a figuras. A prosa deixa de ser a casa dos escritos que suportam parte significativa do diálogo entre as figuras do *drama em gente* para ser um palco independente com as suas próprias figuras, como é o caso de Maria José, Barão de Teive e Bernardo Soares. Pretendo também analisar algumas formulações de Eduardo Lourenço a propósito da discussão dos géneros em Fernando Pessoa, tentando compreender algumas das ideias pré-concebidas sobre a prosa pessoana.

Palavras-Chave: Prosa, Poesia, Substância Dramática, Eduardo Lourenço.

Abstract:

In this essay, I aim to outline how Fernando Pessoa conceives and organises his prose through an analysis of significant documents that resurrect the discussion about the specificities of literary text classifications. I will also observe that in Pessoa's later years, prose as a genre evolved towards equalling poetry (the preferred genre for developing heteronyms) in artistic and aesthetic quality. Prose ceased to be exclusively used to develop the dialogue between the main heteronyms, and instead became an aesthetic form that harbours literary personas, such as Maria José, Barão de Teive and Bernardo Soares. I also intend to analyse some of Eduardo Lourenço's positions regarding the discussion of genres in Fernando Pessoa's work, attempting to understand some preconceived ideas about Pessoa's prose.

Keywords: Prose, Poetry, Dramatic Substance, Eduardo Lourenço.



Na prosa se engloba toda a arte.

Bernardo Soares

1.

Os géneros literários enquanto formas “de classificação dos textos literários, agrupados por qualidades formais e conceptuais em categorias fixadas e descritas por códigos estéticos” (Ceia, 2009), constituem uma “das questões mais controversas da teoria e da praxis da literatura” (Aguiar e Silva, 1990: 103).¹

Os críticos literários Wellek e Warren, na sua influente *Theory of Literature*, assinalam o século XIX como o marco temporal em que surge uma nova “literary generation every ten years, rather than every fifty” (Wellek e Warren, 1942: 242), devido à “rapid diffusion through cheap printing” (*ibid.*), o que revolucionara o entendimento da conceção dos géneros literários. Segundo uma perspetiva descritiva, os géneros literários nunca foram categorias fixas e rígidas, mas sim classificações em constante evolução. Os críticos assinalam que as duas maiores teorizações englobam uma conjectura moderna que não limita a criatividade aos autores e uma teorização clássica que impõe regras às demais possibilidades estéticas, em prol da separação dos géneros.²

No espólio de Fernando Pessoa conservado na Biblioteca Nacional de Portugal existem numerosos documentos que resgatam a discussão sobre as especificidades das formas de classificação dos textos literários, sobretudo entre os géneros prosa e poesia. O autor parece ter algum interesse em inserir-se nessa discussão, dada a diversidade de fragmentos que insistem ora em fazer convergir prosa e poesia na mesma esfera, ora em apontar caminhos diferentes para cada forma. Interessa-me, portanto, pensar nessas discrepâncias e na emergente contraposição de ideias que remetem para uma teorização moderna dos géneros e para uma teorização clássica.

¹ Aguiar e Silva recorda-nos várias problemáticas associadas a este tópico, nomeadamente a polémica suscitada pela *Gerusalemme liberata*, de Torquato Tasso; a querela do *Cid*, de Corneille, e a batalha provocada pela representação do *Hernani*, de Victor Hugo (Aguiar e Silva, 1990: 103).

² Na sua teorização Wellek e Warren distinguem duas perspetivas cruciais para a análise da discussão dos géneros literários. A teoria clássica parte do princípio “regulative and prescriptive, though its ‘rules’ are not the silly authoritarianism still often attributed to them. Classical theory not only believes that genre differs from genre, in nature and in glory, but also that they must be kept apart, not allowed to mix.” (Wellek e Warren, 1942: 244–245). A teoria moderna dos géneros, que predomina sobretudo a partir do século XIX, é descritiva e não limita “the number of possible kinds and doesn’t prescribe rules to authors. It supposes that traditional kinds may be ‘mixed’ and produce a new kind” (*ibid.*).



Observemos o que Fernando Pessoa escreve num desses textos:³

A arte, que se faz com a idéa, e portanto com a palavra, tem duas formas — a poesia e a prosa. Visto que ambas ellas se formam de palavras, não há entre ellas differença substancial. A differença que ha é accidental, e, sendo accidental, tem que derivar-se d'aquillo que é accidental, ou exterior, na palavra. O que ha de exterior na palavra é o som; o que ha, pois, de exterior numa série de palavras é o *rhythmo*. Poesia e prosa não se distinguem? pois, senão pelo *rhythmo* (...) O *rhythmo* consiste numa gradação de sons e de faltas de som, como o mundo na gradação do ser e do não-ser. (Pessoa, 2016c)⁴

A importância da palavra na construção artística é aqui discutida através do valor rítmico,⁵ que surge como critério único que permite distinguir um poema de um texto em prosa. Este texto em particular deixa também um apontamento sobre uma desvantagem da prosa em oposição à poesia, nomeadamente a dificuldade gráfica que existe para criar uma pausa textual. Ora, sobre as faltas de sons, que são incluídas como parte do ritmo, Pessoa diz que o estilo prosaico contém “pausas naturaes” e a poesia “pausas artificiaes” (*ibid.*). Esta diferença, que descreve como insignificante, insere a prosa num espaço que limita a desconstrução e a inovação, no qual a abertura dos parágrafos e a utilização exagerada de vírgulas constituem a única maneira de tentar igualar as pausas da poesia, que surgem através da disposição gráfica dos versos. Pessoa sublinha ainda que a pontuação na prosa não deve extravasar o sentido do discurso, assim como deve evitar a interrupção do “reflexo da idéa” (*ibid.*). Apesar de a premissa inicial apontar o ritmo como uma diferença pouco substancial, na conclusão do seu argumento a cisão entre prosa e poesia é dada como imperativa, dado que essa disparidade está “longe, até de desaparecer” (*ibid.*). O que é apresentado como um pormenor insignificante transforma-se numa teorização que limita o engenho dos escritores no campo da prosa.

Não obstante estas discrepâncias assinaladas, observamos noutro momento uma intenção de restringir possíveis diferenças entre estes dois géneros: “In making the classification of literary

³ Todos os documentos do espólio de Pessoa aqui citados foram consultados no Arquivo Digital *Modern!smo — Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*.

⁴ Dalitoscrito de datação incerta. O texto, tendo em conta as características materiais, terá sido escrito ao longo das décadas de 10 ou 20 (cf. o dalitoscrito catalogado no espólio de Pessoa com a cota BNP-E3, 18-58).

⁵ A respeito da importância do ritmo e da sua correlação com a poesia, cf. Patrício, 2012: 99–120.

genera according to their nature we set aside all external considerations and — we do not care for the purely external distinction between poetry and prose” (Pessoa, 2016d).⁶

Destaca-se também um texto em que o autor defende a prosa como produto que nasce diretamente da palavra e do intelecto, e a poesia como fruto da voz e da emoção. Pessoa dá um exemplo significativo para demonstrar como os seres humanos e os animais se distanciam na utilização da palavra e da voz: “Os animaes, que são emotivos mas não pensantes teem voz mas não palavra. De alguns animaes, como as formigas e as abelhas, se pode talvez dizer que teem palavra mas não teem voz; e com effeito se entendem e manifestam na sua organização social o que parece ser intelligencia.” (Pessoa, 2016e).⁷ Através da metáfora da organização social das formigas e das abelhas, sugere que estes animais em particular utilizam a inteligência como forma de categorizar e decidir funções — uma imagem que insere a prosa, enquanto consequência direta da palavra, num sistema hierárquico. O ser humano é a única espécie, por oposição ao mundo animal, que necessita da voz e da palavra em conjunto, ou seja, a prosa e a poesia são géneros inerentes ao ser humano, uma vez que este se caracteriza por ser “pensante e emotivo ao mesmo tempo” (*ibid.*).

Num texto que serviria de prefácio a um volume com “duas secções distintas, intituladas Poesia e Literatura” (Pessoa, 2016f),⁸ Pessoa ilustra um afastamento dos géneros, enquanto categorias que divergem na origem e na clareza do conteúdo. A poesia é delineada como o único espaço aberto para a criatividade e para a dubiedade, pelo que a prosa fica restrita à clareza e à objetividade, enquanto veículo de comunicação que visa transmitir informações lógicas. O conjunto “livro” une aqui, usando a terminologia de Pessoa, emoção e inteligência, algo que o movimento literário *Orpheu* já fizera ao unir prosadores e poetas numa única revista. Na primeira edição Pessoa destaca-se sobretudo como poeta, mas também como autor d’*O Marinheiro*, um drama estático que, embora escrito em prosa, contém características da poesia. A “exuberância verbal do texto, em que o ritmo e a harmonia das palavras se somam ao vigor imagético de inúmeras passagens” (Penteado, 2021: 32), evidencia “a vocação poética da peça” (*ibid.*). Flávio Rodrigo

⁶ Manuscrito anterior a 1913. O tipo de letra e de papel indica que este texto pertence à juventude de Pessoa (cf. o manuscrito catalogado no espólio de Pessoa com a cota BNP/E3, 14-6-55).

⁷ Dalitoscrito de datação incerta. O texto, tendo em conta as características materiais, terá sido escrito ao longo das décadas de 10 ou 20 (Cf. o dalitoscrito catalogado no espólio de Pessoa com a cota BNP/E3, 14-2-71).

⁸ Dalitoscrito de datação incerta. O texto, tendo em conta as características materiais, terá sido escrito ao longo das décadas de 10 ou 20. A variação deste texto (cf. Pessoa, 2016g) também terá sido escrita no mesmo intervalo de tempo (cf. os dalitoscritos catalogados no espólio de Pessoa com as cotas BNP-E3, 14-3-42 e 18-59-60).



Penteado adverte que, “[e]m decorrência desse conjunto de elementos, muitos críticos d’O *Marinheiro* nele enxergaram menos um drama (conquanto ‘estático’) do que um ‘poema dramático’, à maneira simbolista” (*ibid.*).

O primeiro parágrafo do referido prefácio alerta para a absurdez da sua formulação, pelo que Pessoa, numa variação deste fragmento, explica que esse absurdo está presente quando procura examinar “um género e uma das suas espécies” (Pessoa, 2016g), como se fossem duas espécies (aliás, nesta versão, introduz as secções do volume como “Literatura e Poesia”, invertendo-lhes a ordem). Uma outra diferença a realçar nesta versão é o esclarecimento que Pessoa dá sobre os dois propósitos distintos da prosa, pelo que esta pode ser constituída por textos artísticos e nãoartísticos:

A arte que vive primordialmente do sentido directo da palavra chamar-se-ha propriamente prosa, sem mais nada; a que vive primordialmente dos sentidos indirectos da palavra — do que a palavra contém, não do que simplesmente diz — chamar-se-ha convenientemente literatura; a que vive primordialmente da projecção de tudo isso no *rhythm*o, com propriedade se chamará poesia. (*ibid.*)

Por outras palavras, os textos escritos em prosa poderão ser classificados de “prosa”, ou de “Literatura”, dependendo da semântica da palavra. Essa união material de “duas secções distintas” (Pessoa, 2016f; Pessoa, 2016g) por via do volume concretiza outra premissa sua: “A writer is either essentially a prose writer, or a poet, or a combination of the two” (Pessoa, 2016h).⁹ Para a classificação correta de um tipo de escritor, Pessoa elucida que devemos ter em conta elementos como o temperamento e o tipo de mente de cada homem. A poesia é aqui destacada como género superior, na medida em que a tendência natural do homem é a escrita em prosa. Sobre a prática exacerbada de poemas, o autor diz-nos que a insistência não transforma um ser humano num poeta: o que realmente interessa é ter uma mente que se afasta da natureza humana em direção ao plano do imaginário, o que sustenta a ideia de que a condição biológica do homem é um critério fundamental para determinar se estamos perante um prosador, ou um poeta. Noutro fragmento essa divisão é considerada falaciosa (“a false classification” [Pessoa, 2016i]).¹⁰ Pessoa retoma a ideia

⁹ Conforme as suas características materiais este manuscrito é datável do final da década de 10. O papel é timbrado e pertence à *Empresa Íbis — Tipográfica e Editora* de Pessoa, a qual foi extinta em 1910 (cf. o manuscrito catalogado no espólio de Pessoa com a cota BNP/E3, 14-1-97).

¹⁰ Manuscrito anterior a 1913. O tipo de letra e de papel indica que este texto pertence à juventude de Pessoa (cf. o manuscrito catalogado no espólio de Pessoa com a cota BNP/E3, 14-6-24).



(cf. Pessoa, 2016h) de que o verdadeiro autor parte da imaginação para criar, mas desta vez tanto um poeta como um prosador podem encaixar nesta possibilidade.

Num texto tardio datável de 1932¹¹ denotamos um desenvolvimento do tema da contaminação dos géneros,¹² o qual acompanhara Pessoa desde cedo. No entanto, essa ideia torna-se evidente nesta fase tardia. Nesse texto Pessoa (2012: 268) diz-nos: “Dividiu Aristóteles a poesia em lírica, elegíaca, épica e dramática. Como todas as classificações bem pensadas, é esta útil e clara; como todas as classificações, é falsa”. Pessoa (2016i) explicita em que consiste a “false classification” que mencionara num texto da sua juventude anteriormente analisado neste estudo. Através de um diálogo com as classificações clássicas existentes, principalmente com os moldes estabelecidos por Aristóteles, conclui que classificar géneros não é pertinente, porque no seu entendimento “os géneros não se separam com tanta facilidade íntima” (*ibid.*). Sobre este texto, Jackson (2010: 29) menciona que “Pessoa provides a blueprint for the invention of adverse genres based on his work as a dramaturge who distinguishes among emotions, thoughts, and representation”.

Há uma “gradação contínua” (Pessoa, 2012: 268), pelo que Pessoa ilustra como todos provêm das mesmas origens e são constituídos pela mesma matéria. A matriz da prosa e da poesia remonta à teorização clássica, da qual podemos destacar Platão, Aristóteles e Horácio como as maiores referências: “From them, we think of tragedy and epic as the characteristic (as well as the two major) kinds” (Wellek e Warren, 1942: 236). A palavra género (associada à prosa e à poesia) é utilizada por Pessoa em diversas teorizações para englobar simultaneamente a forma externa

¹¹ Cf. as características materiais deste documento, com a cota BNP/E3 16-61, e, a este respeito, Pessoa, 2012: 268–270.

¹² K. David Jackson, no seu estudo *Adverse Genres in Fernando Pessoa*, parte da hipótese de que Pessoa inventou propositadamente uma técnica de géneros adversos com vista a desconstruir as convenções formais. A sua análise parte de uma leitura de alguns textos pessoanos, com vista a esclarecer que o conteúdo é o que altera a forma dos géneros: “All the heteronyms wrote in traditional genres, from Alberto Caeiro’s pastoral poetry to Ricardo Reis’s odes to Bernardo Soares’s or Vicente Guedes’s philosophical diary, while Pessoa kept filling them with fin-de-siècle ideas from sources in post-symbolism, aestheticism, and decadentism. Placing content within a genre that alters the style or meaning of its historical literary expression is what created and energized the adverse genres.” (Jackson, 2010: 19). Pessoa começa por utilizar géneros tradicionais e depois contamina-os com outras formas estéticas. Jackson não explora densamente a teorização pessoana sobre os géneros, assim como não pondera a relação entre a poesia e a prosa pessoana (uma divisão importante que surge no pensamento de Pessoa, tal como o presente estudo pretende demonstrar), pelo que liga diversas vezes o fenómeno da heteronímia ao gesto da contaminação dos géneros. O autor propõe que a mistura entre géneros poderia ser uma maneira de Pessoa desviar as atenções de si mesmo, isto é, uma estratégia para contornar o problema da consciência excessiva: “Pessoa changes genres and literature in an answer to the modern problem of the excessive and unrelenting consciousness of consciousness, ‘the mirror that poisoned the human heart’ (‘o espelho envenenou a alma humana’) by making any true feeling impossible. Pessoa removed the self from the equation, thereby altering the object of consciousness” (*ibid.*: 185).



(métrica, estrutura) e interna de um texto (conteúdo e propósito). Já os termos “subgéneros”, ou “espécies” (como a poesia lírica, o conto, entre outros), introduzidos por si, derivam diretamente destes dois grandes grupos. Warren e Wellek (1942) sublinham que alguns críticos não dariam atenção à distinção redutora entre prosa e poesia, principalmente com a emergência de novas formas, como é o caso do romance e da novela, que ganham destaque no século XVIII. Pessoa (2012: 269), porém, centra principalmente a discussão entre estas duas formas de classificação e elege o poeta nesse texto de 1932 como aquele que domina a inteligência¹³ e cuja habilidade lhe permite criar diversas personagens com estilos diferentes: “Cada grupo de estados de alma mais aproximados insensivelmente se tornará uma personagem, com estilo próprio, com sentimentos porventura diferentes, até opostos, aos típicos do poeta na sua pessoa viva.” O essencial é compreender que, apesar de as formas estéticas permitirem ao criador marcar cada personagem sua com um estilo diferente do seu, os diferentes géneros se interligam na mente do bom dramaturgo. O que Pessoa está a querer explicitar é que géneros não se separam com a mesma facilidade porque provêm do mesmo ancestral comum, a mente do criador. Pessoa dá como exemplo que se aplica a “qualquer forma literária” (*ibid.*) a relação entre poesia lírica e poesia dramática, já que estas se aproximam quando um poeta dramático cria uma personagem que escreve poesia lírica como “Esquilo por exemplo — será mais certo dizer que encontramos poesia lírica posta na boca de diversos personagens” (*ibid.*: 268). Alguns géneros ajudam na construção dos outros, sem ser explícito na obra final esse processo: “E assim se terá levado a poesia lírica — ou qualquer forma literária análoga em sua substância à poesia lírica — até à poesia dramática, sem, todavia, se lhe dar a forma do drama, nem explícita nem implicitamente.” (*ibid.*: 269). Jackson (2010: 19), a respeito deste texto, também avança com esta conclusão: “Thus a particular genre, in this case lyric poetry, will have been dramatized, without, however, having taken on the form of drama”. A redução da maioria das teorizações ao confronto entre apenas dois géneros é também uma forma de sugerir que a mente do escritor é mais importante do que as demais classificações existentes que não fazem jus às capacidades ínfimas do criador.

Ao longo da vida de Pessoa observamos uma oscilação na sua teorização, nomeadamente entre textos que sugerem distinções nítidas e rígidas entre géneros e entre textos que apontam para

¹³ Pessoa noutro texto desenvolve quatro graus possíveis de despersonalização na “escala poética” (Pessoa, 2012: 266–268). Aquele a partir do quarto grau será o mais desejável, por se tratar do momento em que o poeta “entra em plena despersonalização” (*ibid.*).



uma contaminação dos mesmos. Algumas formulações revelam que Pessoa não pretenderia inovar na disposição textual, prescrevendo limitações para cada género. A prosa estaria restrita à objetividade e ao conhecimento factual. Estas separações abruptas feitas por Pessoa entre prosa e poesia são nítidas principalmente em alguns textos escritos ao longo das décadas de 10 e 20 (cf. Pessoa, 2016c e 2016e). Noutras teorizações (cf. Pessoa, 2016h e 2016i) as formas literárias são descritas como similares e remetidas a um plano secundário, em comparação com a mente do escritor, que é o mecanismo que interessa enquanto máquina da imaginação. A prosa poderá ser um espaço recetivo à subjetividade, tal como a poesia. Isso é notório também quando Pessoa explora a unificação do pensamento e da emoção, que correspondem, por sua vez, à junção de prosa e poesia. Recorde-se ainda que Pessoa distingue semanticamente dois tipos de prosa: uma prosa objetiva e uma prosa intelectual (cf. Pessoa, 2016g). Este diagnóstico sugere que a prosa pode ser um produto que resulta do trabalho de imaginação do escritor, sendo, portanto, uma forma elegível para ser explorada e trabalhada.

Ora, em alguns textos escritos no período da juventude de Pessoa, notamos indícios da contaminação dos géneros. Por contraste, o texto tardio “Dividiu Aristóteles” desenvolve a argumentação sobre o afastamento abrupto das distinções clássicas, pelo que podemos ponderar a hipótese de ter ocorrido uma evolução no pensamento de Pessoa. As distinções mais precisas entre formas textuais desvanecem-se e o autor tende a solidificar o conceito dos géneros híbridos numa fase tardia, ao clarificar a importância da mente do criador no processo de escrita.

2.

A propósito dos géneros literários utilizados na composição heteronímica, Fernando Pessoa (1999: 346) diz o seguinte a Adolfo Casais Monteiro na célebre carta de 13 de janeiro de 1935: “(...) ao passo que Caetano escrevia mal o português, Campos razoavelmente mas com lapsos como dizer ‘eu próprio’ em vez de ‘eu mesmo’, etc., Reis melhor do que eu, mas com um purismo que considero exagerado. O difícil para mim é escrever a prosa de Reis — ainda inédita — ou de Campos. A simulação é mais fácil, até porque é mais espontânea, em verso.”

Esta passagem aponta primeiramente para a produção poética como uma prática mais acessível, uma observação feita por Eduardo Lourenço (2022: 205), que explica: “(...) não foi mera



mistificação o ter escrito que lhe era mais fácil exprimir a sua experiência em verso do que em prosa. A prosa, até mesmo a mais onírica, parece exigir um mínimo de crença no real. E a prosa, por maioria de razão a prosa filosófica, impõe à sua produção a ideia de um sentido a dar à nossa relação com a realidade, qualquer que seja.” A prosa foi associada ao conhecimento factual e científico em diversas teorizações estéticas, por oposição à poesia, que alcançaria o estatuto de arte que transcende o mundo real, enquanto género que se consegue distanciar da verdade.¹⁴ O tipo de prosa que está aqui subentendida poderia ser inserido na esfera a que Pessoa chamou “Literatura”, tal como foi analisado anteriormente no texto (Pessoa, 2016g), o qual aludiu à distinção dos diferentes tipos de prosa.

Eduardo Lourenço (2022), nas suas diversas formulações e pensamentos relativamente à arquitetura entre prosa e poesia pessoana, demonstra alguma resistência em atribuir de forma uníssona qualidade literária aos dois géneros, pelo que auferir à poesia uma importância superior, em comparação com o estilo prosaico. Ao longo dos seus ensaios, podemos verificar que Lourenço distingue duas funções na prosa pessoana, particularmente em “Arte e Pensamento em Fernando Pessoa”, no qual enfatiza que o *drama em gente* se desenvolve principalmente nos textos em prosa. Uma parte significativa do diálogo heteronímico funciona, através desses textos de natureza prosaica, como uma construção que ocorre após a produção poética:

Como na sua criação poética, a clivagem heteronímica mantém-se e explicita-se na obra em prosa. Não somente também aqui há *vários* Pessoas — no fundo, mais difíceis de conciliar ou ler de uma maneira orgânica que na criação poética heteronímica —, mas esses *vários* Pessoas assumem-se como autores de concepções estéticas ou de filosofias da arte diversas umas das outras e em ironia polémica umas com as outras. A polémica instaura-se não apenas entre Campos e Pessoa — a mais clamorosa e significativa — como entre Reis e Campos ou Reis e Pessoa ou António Mora e Pessoa (Lourenço, 2022: 182).

¹⁴ No século XIX, a palavra género “suffers from the same difficulty as ‘period’” (Wellek e Warren, 1942: 242), pelo que, com a emergência de obras que desafiam as perspectivas clássicas dos géneros no panorama europeu, como é o caso de *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759–1767), de Laurence Sterne, e *Ulysses*, (1922) de James Joyce, cresce o desinteresse por parte da crítica literária por centrar a discussão dos géneros literários na dicotomia prosa e poesia. Apesar de surgirem novos moldes, que desafiam a teoria clássica dos géneros durante os séculos XIX e XX, ainda existe uma forte teorização prescritiva a circular, a qual parte de um princípio regulador em que cada género é único e não se deve misturar com os demais, como é o caso da obra *The Philosophy of Fine Art*, em que Hegel (1920: 22) faz uma defesa da poesia como forma de arte original e superior: “Poetry is of greater antiquity than speech modelled in the artistic form of elaborate prose”.



Nesta passagem, Lourenço assume a densidade e complexidade da prosa pessoana, repleta de autores e filosofias diversificadas, pelo que chega a sugerir novamente que a criação poética heteronímica é de entendimento mais acessível. Salieta que a riqueza da prosa subsiste nos ensaios com pensamentos filosóficos e políticos, assim como nas teorizações estéticas que giram em torno do conjunto de figuras do *drama em gente*. Outros críticos, como por exemplo Jorge de Sena (1982: 135), referenciam a poesia enquanto género predileto para concretização do fenómeno heteronímico: “A despersonalização de Pessoa é lírica, isto é, realiza-se através de poemas que transcrevem a meditação existencial de determinadas personalidades virtuais (...)”. A obra em prosa, segundo Lourenço, suporta a criação pessoana e é descrita alegoricamente como a muleta que suporta o corpo e que proporciona que a poesia se ramifique para outras direções. Contudo, este estudo sugere que a produção prosaica pessoana não assumiu somente um papel de auxílio na construção de figuras cuja obra se desenrola principalmente no campo poético.

No texto que serviria de prefácio às *Obras Completas* lemos o seguinte: “A obra complexa, cujo primeiro volume é este, é de substância dramática, embora de forma vária — aqui de trechos em prosa, em outros livros de poemas ou de filosofias” (Pessoa, 2012: 214). Uma vez mais, existe um desejo de fundir ambos os géneros literários num único volume; todavia, Pessoa elege um novo critério para a seleção desses textos escritos — devem ter, sejam poesia, sejam prosa, *substância dramática*. Ora, ter “substância dramática” (*ibid.*) significa, segundo Fernando Pessoa, serem obras atribuídas a figuras com as quais Pessoa (o criador) nada tem que ver — o autor deste prefácio “nem concorda com o que nelas vai escrito, nem discorda” (*ibid.*: 215). No entendimento de Eduardo Lourenço (2022), a prosa pessoana não seria dramática, porque a única figura de destaque seria Soares e esse, no seu ponto de vista, fica muito aquém das figuras centrais do *drama em gente*, conforme explicitarei adiante. Lourenço menciona que fora em prosa que Pessoa traçara os esboços iniciais para a criação dos heterónimos. Os protótipos vieram a ser substituídos por figuras (Caeiro e os seus discípulos) com obras originais e únicas em verso.

A produção literária nos últimos anos de vida de Fernando Pessoa vem precisamente contrariar essa visão de que a poesia seria o único palco em que residem figuras complexas e desenvolvidas. Numa carta dirigida a João Gaspar Simões, em 28/7/1932, Pessoa refere que existem ainda “outros heterónimos (...) para aparecer” (Pessoa, 1999: 270). Durante o período de 1928–1935 destacaram-se três figuras (Maria José, Barão de Teive e Bernardo Soares), que nunca



foram nomeadas como heterónimos por Fernando Pessoa, ao contrário do que acontecera com o trio do *drama em gente*.

Tenho vindo a contrapor ao longo deste estudo a conceção de Fernando Pessoa sobre os géneros literários à visão da crítica pessoana sobre como o autor do *Livro do Desassossego* arquitetou o seu mundo prosaico. A produção pessoana nos últimos anos da sua vida, como veremos adiante, é marcada pela criação de figuras que escreviam em prosa, pelo que proponho explorar alguns aspetos dessa construção, a qual demonstra que o autor atribuíra a essas figuras obras complexas, que extravasam a terminologia de “conto” e de “fragmento”.

Soares, Teive e Maria José¹⁵ partilham um drama existencial forte, pelo que a análise detalhada do seu legado extravasaria os propósitos do presente estudo. Concentrar-me-ei em analisar algumas passagens em que Pessoa teceu algumas considerações sobre a consistência destas figuras, enquanto autoras de uma prosa de *substância dramática*, a qual desafia as convenções dos géneros literários.

3.

Pessoa atribuiu alguma produção poética a Soares, antes de este assumir um lugar de destaque no mundo da prosa pessoana, como é o caso de “Chuva Oblíqua”,¹⁶ que surge num plano de obra do *Livro do Desassossego* juntamente com outros poemas. Nesse plano de obra Pessoa afirma que “Soares não é poeta. Na sua poesia é imperfeito e sem a continuidade que tem na prosa (...)” (*apud* Zenith, 2013: 25). Esta formulação sugere que Soares seria um poeta menor e um prosador ilustre. Nessa lista é atribuída a Soares a autoria dos “trechos varios” (*ibid.*), e os poemas “Chuva Oblíqua” e “Passos da Cruz” (inseridos na secção “Experiencias de Ultra-sensação” [*ibid.*]), os quais já tinham sido atribuídos ao ortónimo anteriormente.

¹⁵ Note-se que não pretendo argumentar que estamos perante heterónimos, uma vez que o único que poderia usar essa terminologia seria Fernando Pessoa. Eu limito-me a analisar o modo como as figuras foram construídas, com vista a sugerir que existe uma intenção de transformar a prosa num género sublime através de criações híbridas, como é o caso de “A Carta da Corcunda para o Serralheiro”. Na minha dissertação de Mestrado trabalho em detalhe a relação entre as três figuras, pelo que nessa investigação, que ainda se encontra a decorrer, defendo que existe uma forte intertextualidade que as une.

¹⁶ Primeiramente “Chuva Oblíqua” fora publicada enquanto poema ortónimo em *Orpheu*. Neste plano de obra, que analiso, Pessoa pensa em atribuir a Soares poemas ortónimos. Em 1935, na carta da génese dos heterónimos, é novamente afirmado que o poema pertence ao ortónimo: “(...) peguei noutra papel e escrevi, a fio, também, os seis poemas que constituem a ‘Chuva Oblíqua’, de Fernando Pessoa.” (Pessoa, 1999: 343).

Esta intenção de criar um Soares poeta e prosador é também evidente num excerto chamado “Nota para as edições próprias”, que indica que Pessoa (2013: 506) pretendia “[r]eunir, mais tarde, em um livro separado, os poemas vários que havia errada tentação de incluir no *Livro do Desassossego*”. Apesar de existirem oscilações nesse processo, que visava transformar Soares simultaneamente num poeta e num prosador, observamos sempre que a poesia é colocada num patamar inferior comparativamente à prosa. Pessoa diz-nos “que os seus versos são o lixo da sua prosa, aparas do que escreve a valer” (*apud* Zenith, 2013: 25). Interessa, portanto, ter em conta que Pessoa desistiu dessa ideia de Soares ser paralelamente um poeta e um prosador, em prol de definir a prosa de Soares como uma esfera isolada.

Para Eduardo Lourenço, apesar de o *Livro do Desassossego* ser uma obra complexa e de ter sido atribuída a uma figura, este texto, que apelida de “suicidário”, é dado como um produto de qualidade inferior à obra poética de Campos, Caeiro e Reis:

Estranha prosa, junto da qual as próprias grandes fulgurações dos poemas, que no-lo inventaram tal qual é, parecem às vezes *empalidecer* ou brilhar menos. Na realidade, são as mesmas intuições capitais, as mesmas imagens, os mesmos sintagmas, as mesmas metáforas, mas ditas, assumidas em nome de outro sujeito, onde se escuta a voz de todos os outros, Caeiro, Campos, Reis, separadas ou amalgamadas, mas também *banalizadas*, à medida exacta de um enunciador que não tem projecto de existência como, a seu modo, o têm, por vontade expressa de Pessoa, não só Caeiro, Campos e Reis, como o autor ortónimo envolvido no seu diálogo de sonho com o mundo e a vida. Tudo se passa no *Livro do Desassossego*, como se Fernando Pessoa, sob a mal fingida máscara de Bernardo Soares, retirasse toda a ficção às suas ficções, eliminando nelas o que é *imaginariamente positivo* (contentamento puro de Caeiro, indiferença ostensiva de Reis, exaltação tumultuosa e precária de Campos) (Lourenço, 2022: 240–241).

É um texto tão inquietante que é capaz de abafar o género inventor dos temas pessoanos, o género poético. Para Lourenço (2022: 262), Soares será sempre uma figura que fica à margem do esqueleto heteronímico com a sua prosa, que, segundo as suas palavras, não passa de uma reciclagem dos tópicos poéticos pessoanos: “No *Livro do Desassossego* não aprendemos nada que não soubéssemos já através daquilo que adquirimos o hábito de designar como a poesia de Pessoa”.

Pessoa (2013: 508), no Prefácio das *Ficções do Interlúdio*, designa o Barão de Teive e Bernardo Soares como figuras “minhamente alheias”. Este é um texto interessante porque concorre para a categoria de textos que permitem pensar sobre as características das figuras. Neste caso estamos perante um texto de suporte não a figuras com obras em poesia, mas sim a figuras com obras em prosa. Pessoa (2013: 509) admite que “em prosa é mais difícil de se outrar”. Soares e Teive são figuras alheias à personalidade do escritor, mas partilham consigo o mesmo estilo, logo continuam a ter um elo de ligação com o criador. Pessoa esclarece que, embora haja semelhanças com figuras do *drama em gente*, como Álvaro de Campos, estes pertencem a mundos diferentes, opondo aqui prosa e poesia.

Soares no seu quarto sonha muitas vezes de olhos abertos; produz mundos à parte e coloca-se no plano do não-ser: um intermédio entre os que dormem e os que estão acordados. É durante as suas insónias que nos revela:

A minha mania de criar um mundo falso acompanha-me ainda, e só na minha morte me abandonará. (...) alinhio na minha imaginação, confortavelmente, como quem no inverno se aquece a uma lareira, figuras que habitam, e são constantes e vivas, na minha vida interior. Tenho um mundo de amigos dentro de mim, com vidas próprias, reais, definidas e imperfeitas. § Alguns passam dificuldades, outros têm uma vida boémia, pitoresca e humilde. Há outros que são caixeiros-viajantes (poder sonhar-me caixeiro-viajante foi sempre uma das minhas grandes ambições — irrealizável infelizmente!). Outros moram em aldeias e vilas lá para as fronteiras de um Portugal dentro de mim; vêm à cidade, onde por acaso os encontro e reconheço, abrindo-lhes os braços, emotivamente... (...) quando sonho isto, e me visiono encontrando-os, todo eu me alegro, me realizo, me pulo, brilham-me os olhos, abro os braços e tenho uma felicidade enorme, real, incomparável.” (Pessoa, 2013: 124–125)

Enquanto lida com a ideia de realidade que se encontra fora do seu quarto, e que lhe pesa em todo o seu ser, Soares opta por fazer reflexões com a janela fechada. Nesse espaço revela como se processa a sua relação com a escrita. Soares assume-se como escritor e diz-nos o impacto dessa prática artística na sua identidade. Quando não consegue escrever, sente-se instável e fora de si: “Há muito tempo que não escrevo (...) Há muito tempo que não sou eu.” (*ibid.*: 160).

Soares é um escritor que escreve em prosa e que considera “o verso como uma coisa intermédia, uma passagem da música para a prosa” (*ibid.*: 232). No excerto 227 rejeita a poesia

como género sublime, assim como as demais teorizações clássicas, pelo que remete a poesia para as crianças, enquanto processo transitório de aprendizagem que as encaminhará para o futuro género mestre — a prosa. O excerto 227 desenvolve, portanto, uma teorização inversa àquela que analisamos no Prefácio das *Ficções do Interlúdio*. Esta ideia da poesia como meio para atingir um fim (neste caso o fim seria a prosa) também estava presente no plano de obra, quando Pessoa nos disse que “os seus versos [de Soares] são o lixo da sua prosa, aparas do que escreve a valer” (*apud* Zenith, 2013: 25). Soares representa uma prosa na qual convergem todas as possibilidades estéticas e gráficas, por oposição ao verso, que é uma forma rudimentar e inflexível. Soares, durante este processo de escrita que o distrai da vida comum (trecho 118), confessa que a prosa é algo intrínseco ao seu ser, sendo que admite que escrever em poesia é uma tarefa árdua.

O caso do Barão de Teive é deveras peculiar. Descrito pela crítica como uma figura cuja obra resulta de uma reiteração de outros tópicos pessoanos, prende-se, nas palavras de Gustavo Rubim (2021: 105), com “uma versão Kitsch”, uma criação vulgar de qualidade inferior aos outros heterónimos pessoanos. Este “autor de obra nenhuma” (Rubim, 2021: 106) teria escrito a *Educação do Estoico* como marca de um vazio autorial. O Barão de Teive coloca-se à margem da vida real e descreve-se como “um moribundo” (Pessoa, 2001: 30) que não é gente, mas o cariz trágico da sua autoanálise revela que este aceita a vida tal qual esta se apresenta, pelo que a sua valorização de si enquanto escritor fortalece a sua personalidade e afasta-o de uma pulsão somente trágica. O próprio percurso que constrói em direção ao suicídio demonstra um sujeito que se preocupa em elucidar o seu quadro interior, aliado ao desejo de ter obras literárias completas e, por conseguinte, todos os excertos do Barão procuram preencher algo que se estende para além de uma despedida de suicídio. O gesto do Barão de Teive, de queimar toda a sua produção escrita, consolida o único escrito que sobrou, o qual se centra no seu quadro interior. A mudança adjetival que Pessoa realizou no subtítulo, ao mudar *O Último Manuscrito do Barão de Teive* para *O Único manuscrito do Barão de Teive*,¹⁷ não terá sido um acaso. A utilização do adjetivo “Último” poderia induzir-nos em erro e conectaria esta obra à ideia de término, tal como lhe daria uma demarcação temporal enquanto trabalho literário que precede outros já produzidos. As descrições das obras queimadas têm mais valor do que se o Barão tivesse realmente mais textos para mostrar, visto que o leitor fica expectante sobre a possível qualidade artística desses textos. Todas as outras obras foram eliminadas em prol de

¹⁷ A este respeito cf. Pessoa, 2001: 11.



A Educação do Estoico ser o centro do desenvolvimento e construção da figura. Note-se também que o Barão salienta diversas vezes que parte do que escrevera era poesia, sendo que toda essa poesia fora anulada em prol do destaque desta obra em prosa. Em suma, o Barão fortalece a sua imagem de escritor quando narra a destruição de obras passadas. Uma possível hipótese para a mudança de “Último” para “Único” consiste em pensarmos neste gesto, que insere o Barão neste conjunto de figuras de obras únicas e de escritores que desenvolvem os seus quadros interiores. Ora, a escolha de “Único” confere esse estatuto de obra rara e singular. Se Pessoa tivesse utilizado o adjetivo “Último” convocaria um tom de despedida antes do anunciado suicídio, o que não é de todo o que a análise desta figura nos revela.

A contaminação dos géneros é também evidente na obra de Maria José. Num monólogo analítico estruturado sob forma de carta sem destinatário, de datação incerta de 1930, Maria José discorre sobre a sua condição enquanto “espécie de gente” ao fazer um contraste com “as gentes” que observa do lado de fora da janela. A primeira publicação deste texto, habitualmente conhecido como “A Carta da Corcunda para o Serralheiro”,¹⁸ ocorreu em 1990 em *Pessoa por Conhecer: Textos para um Novo Mapa*. Maria José diz-nos que o Senhor António “nunca há-de ver esta carta” (Pessoa, 2016a: 209), pelo que a designação “carta” funciona, desde a primeira instância, como uma máscara do seu monólogo interior. A possibilidade de o texto ter um destinatário é imediatamente eliminada na primeira linha, através do advérbio de negação “nunca”, o qual esgota qualquer possibilidade de este texto assumir a função de carta, enquanto género textual que visa estabelecer uma comunicação direta entre os interlocutores. Surge a dúvida: o que nos leva a crer que este texto poderá não ser uma carta?

“A Carta da Corcunda para o Serralheiro” é um texto híbrido que tem originado diferentes leituras, pelo que, quando foi publicado pela primeira vez, em 1990, este texto foi inserido no capítulo II,¹⁹ intitulado “Quantos Sou” e no subcapítulo “Maria José: Metáfora de uma Alma à Janela”, juntamente com outras figuras como Eduardo Lança, Bernardo Soares, Barão de Teive e

¹⁸ Viktor Mendes (2023: 226) alerta para as demais transcrições e interpretações incorretas do título do datiloscrito: “A Carta da Corcunda para o Serralheiro”; aparece em alguns casos publicada sem o artigo *a* em ‘A Carta...’, ou, também frequentemente, em vez de ‘A Carta da Corcunda *para* o Serralheiro (itálico meu), encontramos ‘A Carta da Corcunda *ao* Serralheiro’ (de novo itálico meu)”. Acrescento como exemplo o Prefácio, que consta em *Contos Escolhidos*, de Ana Maria Freitas, o qual introduz o texto como “A Carta da Corcunda ao Serralheiro” (cf. Freitas, 2016: 13); e o ensaio “Coisas que Não Podem Ser”, de Humberto Brito (2021: 17), no qual podemos ler “A carta de Maria José, comumente referida como “Carta da corcunda ao serralheiro””.

¹⁹ Cf. Pessoa, 1990: 256–258.



Vicente Guedes. Teresa Rita Lopes (1990) no seu discurso aponta a complexidade do texto quando deixa transparecer dúvidas sobre o género a que pertence esta “carta”. Não chega a afirmar que é um conto, assim como não defende que é uma carta, pelo que coloca sempre o termo “carta” entre aspas. A completude do texto é bastante elogiada, algo a que chama “inesperado” (Lopes, 1990: 143) por parte de Fernando Pessoa. Chega a chamar-lhe “auto-retrato” (*ibid.*), tendo sempre presente a ideia de que o dalitoscrito “é muito mais do que a página escrita de um diário” (*ibid.*: 142). No volume *Contos Escolhidos*, da coletânea *Pessoa Breve* (edição de Ana Maria Freitas e Fernando Cabral Martins), a “carta” de Maria José é selecionada para a antologia na qualidade de “conto sob a forma de carta a não enviar” (Freitas, 2016: 13). Um dos critérios que parecem ser determinantes para considerar o manuscrito um conto é a existência de um título (“A Carta da Corcunda para o Serralheiro”), que precede a saudação ao senhor António.

O que a leitura deste texto demonstra é que este não se resume à dicotomia entre carta e conto, mas estende-se ao plano dramático e novelístico. Maria José dá conta de si como um espectro anónimo: “O Senhor não sabe quem eu sou” (Pessoa, 2016a: 209). O remetente cria uma posição de destinatário fantasma, uma situação semelhante à do amante de Oscar Wilde, em *De Profundis*, o Lord Alfred Douglas. Verificamos a construção de uma figura que escreve para si e que se preocupa em deixar uma marca no mundo através da sua escrita. Pensemos na seguinte frase de Maria José: “O António da oficina de automóveis disse uma vez a meu pai que toda a gente deve produzir qualquer coisa, que sem isso não há direito a viver” (*ibid.*: 214). Quando decide escrever esta carta, simula uma resposta à formulação do António da oficina através do próprio ato da escrita que preenche a sua posição no mundo (“E eu pensei que faço eu no mundo, que não faço nada senão estar à janela” (*ibid.*)). A sua consciência exacerbada é o produto final da premissa “toda a gente deve produzir qualquer coisa” (*ibid.*), à semelhança de Soares e de Teive, que deixam uma única obra como marca da sua existência.

No conjunto teórico analisado ao longo deste estudo, há um mecanismo que procura reduzir a assimetria entre prosa e poesia, atribuindo a ambas igual valor artístico. Pessoa em textos tardios anula a distância entre as formas literárias, pelo que as teorizações denotam sobretudo uma preocupação por parte de Pessoa em identificar os problemas que separam os géneros (problemas esses que remontam às teorizações clássicas), com vista a alcançar a inovação nesses campos artísticos. Pessoa procura um equilíbrio entre os géneros e insere-se nessa discussão precisamente



para se libertar dela, sendo que isso é evidente quando procura unir numa só obra textos com códigos estéticos diversos. Essa libertação de teorizações restritivas dos géneros dá-se nas próprias tendências de contaminação dos mesmos, que parece ser uma constante em textos híbridos como a carta da Corcunda. Não há uma consolidação explícita sobre um sistema de prosadores, à semelhança do Dia Triunfal, que marca o nascimento de um sistema de poetas, mas existe uma experiência literária complexa para ser explorada no campo da prosa. A prosa pessoana inscreve-se num novo registo; numa experimentação dramática que se desprende do conhecimento factual e do registo ensaístico. Nesse espaço a mão do criador, neste caso a mão de Pessoa, interfere para criar algo, nomeadamente figuras que escrevem em prosa e que são autores de uma obra única de cariz testemunhal. Pessoa (2013: 509), ao alimentar esse esqueleto com outros textos de suporte, poderá estar a sugerir que a sua prosa se candidata ao espaço de *substância dramática*, em que é possível “se outrar”.

Referências

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

AGUIAR E SILVA, Vítor (1990) *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa, Universidade Aberta.

BRITO, Humberto (2021) “Coisas que Não Podem Ser”, in *A Interrupção dos Sonhos*, Lisboa, Relógio D’Água, 11–20.

CEIA, Carlos, (2009) “Géneros Literários”, in *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coordenação de Carlos Ceia, disponível em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/generos-literarios>.

FREITAS, Ana Maria e MARTINS, Fernando Cabral (2016) “Prefácio”, in Ana Maria Freitas e Fernando Cabral Martins (eds.), *Contos Escolhidos*, Lisboa, Assírio e Alvim, 7–14.

HEGEL, G. W. F. (1920) *The Philosophy of Fine Arts (PFA)*, tradução de F. P. B. Osmaston, volume 4, London, G. Bell.

JACKSON, K. David (2010) *Adverse Genres in Fernando Pessoa*, New York, Oxford University Press.

LOPES, Teresa Rita (1990) “A Voz no Espelho: F. Antunes, F. Wyatt, Teive, Soares, Maria José”, in Teresa Rita Lopes (ed.), *Pessoa por Conhecer: Textos para um Novo Mapa*, volume I, Lisboa, Editorial Estampa, 142–143.

LOURENÇO, Eduardo (2022) *O Lugar do Anjo. Crítica Pessoaana II (1983–2017)*, edição de Pedro Sepúlveda, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

MENDES, Viktor (2023) “Maria José ‘Criança Macaca’ e Fernando Pessoa”, in João R. Figueiredo e Miguel Tamen (eds.), *A Admiração pela Admiração: Ensaios para António M. Feijó*, Lisboa, Tinta-da-china, 221–241.

PATRÍCIO, Rita (2012) *Episódios: Da Teorização Estética em Fernando Pessoa*, Vila Nova de Famalicão, Edições Húmus.

PENTEADO, Flávio Rodrigo (2021) *Pessoa Dramaturgo (Tradição, Estatismo, Deteatrização)*, Tese de Doutoramento em



- Literatura Portuguesa, Universidade de São Paulo, disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-25062021-203240/pt-br.php>.
- PESSOA, Fernando (1990) *Pessoa por Conhecer: Textos para um Novo Mapa*, volume II, edição de Teresa Rita Lopes, Lisboa, Editorial Estampa.
- (1999) *Correspondência (1923–1935)*, edição de Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2001) *Barão de Teive: A Educação do Estoico*, edição de Richard Zenith, 2.^a edição, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2012) *Teoria da Heteronímia*, edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2013) *Livro do Desassossego. Composto por Bernardo Soares, Ajudante de Guarda-Livros na Cidade de Lisboa*, edição de Richard Zenith, 11.^a edição, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2016a) “A Carta da Corcunda para o Serralheiro”, in Ana Maria Freiras e Fernando Cabral Martins (eds.), *Contos Escolhidos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 209–214.
- (2016b) *Modern!simo — Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*, edição de Nuno Ribeiro, Lisboa, IELT-FCSH, Universidade Nova de Lisboa, disponível em <https://modernismo.pt/index.php/arquivo-fernando-pessoa>.
- (2016c) “Ensaio”, in *Modern!simo — Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*, disponível em <https://modernismo.pt/index.php/arquivo-fernando-pessoa/details/33/2368>.
- (2016d) “Sobre os Géneros Literários”, in *Modern!simo — Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*, disponível em <https://modernismo.pt/index.php/arquivo-fernando-pessoa/details/33/5229>.
- (2016e) “Sobre a Palavra e a Voz”, in *Modern!simo — Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*, disponível em <https://modernismo.pt/index.php/arquivo-fernando-pessoa/details/33/4314>.
- (2016f) “Prosa e Poesia”, in *Modern!simo — Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*, disponível em <https://modernismo.pt/index.php/arquivo-fernando-pessoa/details/33/4425>.
- (2016g) “Sobre Poesia e Prosa”, in *Modern!simo — Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*, disponível em <https://modernismo.pt/index.php/arquivo-fernando-pessoa/details/33/2369>.
- (2016h) “Sobre Poesia e Prosa”, in *Modern!simo — Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*, disponível em <https://modernismo.pt/index.php/arquivo-fernando-pessoa/details/33/4256>.
- (2016i) “Sobre o Conto de Imaginação”, in *Modern!simo — Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*, disponível em <https://modernismo.pt/index.php/arquivo-fernando-pessoa/details/33/5201>.
- RUBIM, Gustavo (2021) “O “Heterónimo” Kitsch (sobre a Vida do Barão de Teive)”, *Estranhar Pessoa*, 8: 105–120, disponível em <https://doi.org/10.34619/w99j-foih>.
- SENA, Jorge de (1982) “O Heterónimo Fernando Pessoa e os Poemas Ingleses que Publicou”, in *Fernando Pessoa & C.^a Heterónima*, volume 2, Lisboa, Edições 70, 81–155.
- WELLEK, René e Austin WARREN (1942) *Theory of Literature*, New York, Harcourt, Brace and Company.
- ZENITH, Richard (2013) “Introdução”, in *Livro do Desassossego. Composto por Bernardo Soares, Ajudante de Guarda-Livros na Cidade de Lisboa*, edição de Richard Zenith, 11.^a edição, Lisboa, Assírio & Alvim, 9–39.

Catarina Alinha é estudante no Mestrado de Estudos Portugueses na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas e membro do projeto Estranhar Pessoa, do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição. Em 2022 e 2023 integrou a equipa de investigação do projeto Europeu VAST: Valores Através do Espaço e do Tempo, dedicado à área de contos de fadas e às humanidades digitais. Tem como principais interesses de investigação: estudos pessoais, modernismo na literatura inglesa e portuguesa, e literatura contemporânea.



Maria José ao encontro de Tchekov

Armando Nascimento Rosa

Escola Superior de Teatro e Cinema

Resumo

“A Carta da Corcunda para o Serralheiro”, assinada por Maria José, começou por ser difundida num espectáculo de teatro em 1988 (pela actriz-encenadora Maria do Céu Guerra) dois anos antes de o dactiloscrito se ver publicado em livro, pela primeira vez, por Teresa Rita Lopes. Parte-se da evidência de ter sido o teatro a revelar a destinação dramática da epístola singular do único heterónimo mulher que Fernando Pessoa inventou, que terá sido também o último a ser criado pelo autor. A construção dramática de Maria José pode ser aproximada às estratégias de construção de personagem na dramaturgia realista de Anton Tchekov, de um modo que se distingue de outras experiências dramáticas de Pessoa. A análise do ascendente de Tchekov sobre as pesquisas de Stanislavski, bem como a importância da concepção de tragicómico em Schopenhauer, que se projecta em simultâneo sobre o teatro de Tchekov e sobre o perfil de Maria José, são linhas de leitura propícias para esta aproximação entre Pessoa e o ficcionista e dramaturgo russo. As leituras de textos de Tchekov por parte de Pessoa (como o caso da peça *Tio Vânia* e o conto “Vanka”) fornecem dados relevantes para avaliar a magnitude deste encontro.

Palavras-Chave: Maria José, Criação Dramática, Anton Tchekov, Construção de Personagem, Tragicómico.

Abstract

“A Carta da Corcunda para o Serralheiro” (“Letter from the Hunchback Girl to the Metalworker”), signed by Maria José, was first performed in a theatre show in 1988 (by actress-director Maria do Céu Guerra), two years before the typescript was published in book form for the first time by Teresa Rita Lopes. The evidence upon which this article is built is that it was the theatre that revealed the dramatic destination of this singular epistle of the only female heteronym that Fernando Pessoa invented, which was also the last heteronym to be created by the author. The



dramatic construction of Maria José can be approximated to the character-building strategies in Anton Chekhov's realist dramaturgy, in a way that differs from Pessoa's other dramaturgical experiences. The analysis of Chekhov's ascendancy over Stanislavski's research, as well as the importance of Schopenhauer's conception of the tragicomic, which is simultaneously projected onto Chekhov's theatre and Maria José's profile, are favourable lines of reading for this rapprochement between Pessoa and the Russian fiction writer and playwright. Pessoa's readings of Chekhov's texts (such as the play *Uncle Vania* and the short story "Vanka") provide relevant data for assessing the magnitude of this encounter.

Keywords: Maria José, Dramatic Creation, Anton Chekhov, Character Building, Tragicomic.



A gente é como é e não como tinha vontade de ser.

Maria José

Maria José é a voz feminina que, como tal, mais longamente se faz ouvir no universo pessoano. É a metáfora de “uma alma à janela”, como a do monólogo em situação incluído no Livro do Desassossego mas que é muito mais do que a página escrita de um diário.

Teresa Rita Lopes

Na já assinalável bibliografia crítica dedicada a Maria José e à sua única criação literária intitulada “A Carta da Corcunda para o Serralheiro”, existe um dado praticamente omissos, que se prende com a recepção inaugural do texto ter sido operada por via cénica, facto que gostaria aqui de salientar como ponto de partida para proceder a algumas considerações em torno desta criação do poeta dramático que Pessoa sempre desejou ser acima de tudo, traço forte que esta sua breve obra-prima evidencia, não obstante envergar o disfarce genológico epistolar.

O texto foi pela primeira vez publicado por Teresa Rita Lopes em *Pessoa por Conhecer — Textos para um Novo Mapa*, em 1990. A investigadora prenuncia desde logo a singularidade decorrente de se tratar da única personalidade literária mulher inventada por Pessoa, com obra escrita produzida, bem como, adentro dessa singularidade, o grau superlativo a que o autor faz ascender o processo da sua poética de despersonalização nesse “fingir que é dor / a dor que deveras sente”, enunciado nas quadras da “Autopsicografia”.

A comisseração de Pessoa por si próprio vai atingir o seu mais alto grau e a sua expressão mais despersonalizada no monólogo duma Maria José, que incarna de forma extrema, metaforicamente, o ser aleijado, aborto do destino, que se vê ser na “Carta da Corcunda para o Serralheiro” (Lopes, 1990: 142).

A citação da segunda epígrafe escolhida, com a menção da “metáfora de ‘uma alma à janela’”, antecede este excerto citado. E a tal ponto é mais do que página escrita a metafórica janela pessoana que Teresa Rita associa a Maria José, que essa janela surgiu inicialmente materializada, em modo

cenográfico, no palco concreto de um teatro. Podemos mesmo acrescentar que, quando a estudiosa pessoa designa este texto antes de mais por “monólogo” (e não por carta ou epístola), ela já o fará por inevitável remissão a uma experiência cénica que antecede a edição impressa por ela promovida com aparato crítico. Pude testemunhar ao vivo essa mesma experiência em finais de 1988, ano do centenário do nascimento de Pessoa, e recordo-me bem do espanto que experienciei como espectador ao ver Maria do Céu Guerra assomar-se junto à simulação cénica de uma janela (na cenografia assinada por Mário Alberto) para começar a interpretar em estreia absoluta a — até então inteiramente desconhecida — carta de Maria José, no espectáculo *O Menino de sua Mãe*, com dramaturgia da atriz-encenadora, que transitou pelo palco do ainda então devoluto Cine-teatro Politeama (onde a ele assisti, num momento anterior às obras de qualificação de que este foi alvo), e a seguir no Teatro Municipal São Luiz, onde fez carreira a partir de janeiro de 1989 (e contou com uma digressão a Macau em 1991).

O espectáculo era composto por um mosaico dramaturgico que incluía poemas de Pessoa, de entre os quais aquele que lhe dava título, bem como excertos escolhidos do *Livro do Desassossego* e da peça *O Marinheiro* e, claro está, a carta de Maria José. Em suma, estamos perante um texto de Pessoa que foi revelado primeiramente num espectáculo de teatro, antes mesmo de existir em circulação sob forma impressa, e em cuja folha de sala era mencionado o agradecimento a Teresa Rita Lopes por gentilmente o ter cedido para o efeito. Vinte e cinco anos mais tarde, contou-me a própria Maria do Céu Guerra os detalhes de como chegara ao conhecimento da carta da jovem corcunda, aquando do nosso encontro criativo, uma vez mais sob a égide de Pessoa, mas desta vez para o texto dramático em que efabulo o relacionamento entre o poeta e a sua louca avó Dionísia (que na minha peça, a benefício da substância dramática, renasce seguramente bem mais lúcida do que ela o terá sido em vida): *Menino de sua Avó* (2013) — peça em que dou voz à mãe de Maria José, no terceiro dos sete encontros entre avó e neto que constituem o dueto cénico.

Já no próprio ano de 1988, enquanto reunia elementos para a dramaturgia do seu espectáculo *O Menino de sua Mãe*, Maria do Céu Guerra compareceu, na companhia do seu grande amigo e colega Mário Viegas, a uma conferência proferida por Teresa Rita Lopes no Centro Nacional de Cultura, em que a investigadora dava conta de inéditos de Pessoa com os quais se defrontara no espólio e, entre eles, de “A Carta da Corcunda para o Serralheiro”. Da descrição da personagem e eventual leitura de passagens da epístola, Mário Viegas (ele próprio um actor rapsodo, como é



sabido, que manteve uma relação de excelência com a poesia pessoana) apercebeu-se do interesse dramático de que se revestiria aquele texto e aquela personagem feminina. Posto isto, Viegas incitou Céu Guerra para que esta chegasse às falas com a oradora, no sentido de Teresa Rita lhe facultar uma cópia do dactiloscrito recém-identificado, coisa que aconteceu de imediato. Mário Viegas foi, por assim dizer, o padrinho cénico para que Maria do Céu Guerra procedesse à magnífica revelação de Maria José no espaço do teatro. Foi, portanto, o teatro que descobriu, em primeiro lugar, a destinação cénica desta personagem e da sua obra breve, por se restringir a esta única missiva de apresentação e despedida, mas não menos genial por isso. Depois de acontecida a estreia, a presença cénica da carta da corcunda nos palcos portugueses repetiu-se, em especial a partir do início do século XXI, mais comumente, mercê da curta extensão do escrito, em espectáculos integrando no seu guião textos escolhidos de Pessoa ou de outros autores. Actrizes como Rita Frazão (dirigida por João Mota no Grande Auditório da ESTC, na Amadora, em 2000, no exercício final do bacharelato em Actores), Paula Erra (na co-criação com Elvino Camacho, *Mééé, Tudo É Como É*, em 2002, com poemas de Alberto Caeiro e a carta de Maria José, no Teatro Municipal Baltazar Dias, no Funchal), ou Emília Silvestre (em *Turismo Infinito*, encenação de Ricardo Pais, com dramaturgia de António M. Feijó, articulando múltiplos textos de Pessoa, estreada em 2007 no Porto, no Teatro Nacional São João) são exemplos que registam a presença cénica que a carta adquiriu após a criação pioneira de Maria do Céu Guerra.

Pessoa não deixou menção alguma com o intuito de afirmar a natureza teatral inerente a este seu texto, mas são as características intrínsecas a este último que nele ditam o apelo da cena. É óbvio que, ao tratar-se de uma carta, o discurso na primeira pessoa automaticamente o transforma em monólogo potencialmente dramático, potencialidade que se acentua pela natureza confessional do discurso, que nos dá a conhecer um caso humano limite, capaz de produzir no leitor-espectador as duas formas antagónicas de resposta emocional, balizadas, conseqüentemente, pela repulsa seguida de empatia, que Aristóteles (2004), reportando-se à tragédia, originalmente formulou na *Poética* como basilares na experiência do espectador de teatro, e necessárias para nele ocorrer o fenómeno da catarse: refiro-me, claro está, ao temor e à compaixão.

O temor é produzido no espectador pela condição da jovem moribunda Maria José, arredada da sociedade dos demais por via da anomalia física congénita (corcunda) e das doenças, letal (tuberculose) e incapacitante (“espécie de reumatismo nas pernas”), de que o seu corpo padece. Já



a compaixão, daí resulta por sentirmos a proximidade possível do seu drama e partilharmos algo da condenada humanidade que é a sua, a partir do discurso desarmante com que ela se retrata, num exercício implacável de autoconsciência, de onde não está isento o sentimento de ameaça à sobrevivência que paira sobre seres como ela, em sentença de morte emitida pelo mundo dos eficientes. É um outro António que não o “seu” serralheiro que comunica ao pai dela o que por palavras dele se depreende ser uma profissão de fé pela eugenia (posta em prática poucos anos depois, em larga escala, pelo estado nazi), a qual não reconhece o direito à vida a indivíduos como Maria José. Nesta carta, existem dois Antónios, um que ela ama de um imenso amor sem esperança, e outro que a enviaria de imediato para uma clínica de morte.

(...) o António da oficina de automóveis disse uma vez a meu pai que toda a gente deve produzir qualquer coisa, que sem isso não há direito a viver, que quem não trabalha não come e não há direito a haver quem não trabalhe. E eu pensei que faço eu no mundo, que não faço nada senão estar à janela com toda a gente a mexer-se de um lado para o outro, sem ser paralítica, e tendo maneira de encontrar as pessoas de quem gosta... (Pessoa, 1990: 258)

Eis aqui um foco para o drama trágico do ser sacrificial que ela configura à luz de uma ideologia eugénica que desejaria eliminar da sociedade seres dependentes com corpos não normativos como ela, inaptos para o tropo distintamente tchekoviano, di-lo Terry Eagleton (2023: 149), de “uma vibrante exortação ao trabalho”. E, se drama deriva da palavra grega que designa acção, podemos colocar a seguinte questão: onde se encontra a poderosa qualidade dramática do relato epistolar de Maria José, aparentemente refém da situação estática de alguém que nada mais pode fazer senão contemplar, imobilizada, a rua onde vive desde a janela de casa e a partir da qual consome os dias de vida?

Convém sublinhar, em termos genéricos de escrita para a cena, que a qualidade que permite indiciar a existência manifesta do drama concretiza-se num texto não pela acção que faz mover as personagens que o habitem, mas antes de mais pelo quanto as componentes desse mesmo texto, inscritas no corpo e na voz dessas personagens a materializar por actores, detêm a capacidade de nos fazer mover a nós, ou seja, de nos *comover* pela experiência emotiva, e de nos *demover* da inércia rumo à aventura reflexiva. Continuando na senda de elementos constitutivos do fenómeno dramático, decorrentes da matriz aristotélica, atentos a essa capacidade de nos fazer mover



interiormente, a carta de Maria José conjuga as duas vertentes que derivam da palavra grega *pathos* (aquilo que produz em nós algum tipo de afecção, da mais ligeira dor ao sofrimento mais intenso; da mais ténue empatia à paixão mais arrebatadora), fundamental para ocorrer a identificação do espectador com as personagens em cena. Tem-se, por um lado, a vertente do *pathos* enquanto designador da afecção passional (pois que nele reside a etimologia de paixão), como manifestação da psique emocional; e, por outro, a vertente do *pathos* enquanto designador da afecção somática (pois que nele radica a noção médica de patologia). Ora Maria José já tem sido frequentemente adjectivada com o termo *patético* (dado o excesso de *pathos* que a caracteriza), fruto do concentrado de dores que nos expõe, tanto dores da alma como dores do corpo (mesmo se, como ela diz, “a corcunda não faz dor”), a um nível tal que ambas se fundem num novelo de sofrimento ditado em unísono pelas patologias físicas e pela paixão, sem ilusão de reciprocidade alguma, pelo António serralheiro. Ainda assim, Maria José confessa que são as dores da alma as que mais a afligem na sua vida jovem, que para ela, dada a condição em que vive de paciente crónica, se lhe afigura já como uma idade por demais avançada. Num apontamento solto exterior à carta, Maria José designa-se a si mesma por *velha menor*, sem instituição que a acolha: “Não há asilo de mendicidade para velhas menores.” (Pessoa, 2007: 474).

Tenho dezanove anos e nunca sei para que é que cheguei a ter tanta idade, e doente, e sem ninguém que tivesse pena de mim a não ser por eu ser corcunda, que é o menos, porque é a alma que me dói, e não o corpo, pois a corcunda não faz dor. (Pessoa, 1990: 256)

Não obstante afirmar que apenas dispõe de escassos “dias de vida”, é com as dores da alma que Maria José mais se lastima. Pode mesmo dizer-se que é a concepção da psique desta personagem hiperlúcida o que mais nos espanta, ao saber-se pária absoluta nas margens da vida, espectadora de uma sociedade humana de que se vê subtraída, despojada até da identidade de género: “eu não sou mulher nem homem”, diz ela (*ibid.*: 258). Acerca da lucidez de Maria José, anota Filipa de Freitas (2018: 48):

A lucidez de Maria José é, por conseguinte, desenvolvida pelo contraste entre a sua vida e a vida dos outros: a condição física constitui-se, aqui, como a base que, impedindo o sujeito de agir, o encerra no âmbito da *passividade*. Se o cumprimento de tarefas adormece a consciência, deixando-a dormente

para o significado da vida, a passividade traz à luz esse mundo adormecido. Perante a impossibilidade de acção, a escrita — que já é, em si, um acto imediato — funciona como escape e como fixação de uma percepção alternativa.

E o acto da escrita é o lugar da desforra possível em face dos impedimentos múltiplos de que é vítima. Pela realização da escrita, Maria José mostra-se-nos um sujeito arrebatado por um amor impossível que a faz redigir uma carta de que somos nós, os leitores/espectadores, os destinatários equívocos, visto que ela nunca irá enviá-la ao homem que involuntariamente a motivou a escrevê-la, vazando ali o seu auto-retrato intenso e implacável. Por este motivo, que se prende com a intrigante e desviada destinação do escrito, Viktor Mendes designa-a com justeza por metacarta:

Se a carta não é para o serralheiro ver, então quem é o seu destinatário ou destinatária? E terá a carta chegado? Sem dúvida que a carta chegou aos seus destinatários na medida em que chegou aos destinatários a que chegou; nós, que a lemos e nos interessamos por ela ao ponto de investirmos na sua interpretação o demorado e alegre esforço duma análise detalhada. Neste caso, a carta é uma metacarta. (Mendes, 2023: 223)

A escrita de uma única epístola revela-se em Maria José o lugar onde o seu drama pessoal é exposto. Ao acedermos à sua confissão, que nos não é destinada — e por isso é nosso o papel de testemunhas não convocadas —, encontramos-nos numa situação em tudo semelhante à do espectador de teatro, num espectáculo realista entre Diderot e Stanislavski, que sustenta a quarta parede, e, portanto, nos incita a espreitar a cena sem ser vistos, no voyeurismo anónimo concedido à protegida escuridão da plateia. Com isto, quero sublinhar a singularidade, na obra pessoana, da concepção e apresentação da personagem de Maria José. Se os ingredientes dramáticos a empurram para o palco do teatro, ao mesmo tempo distinguem-na radicalmente das experiências dramáticas que predominam em Pessoa, alicerçadas sobretudo no movimento e na sensibilidade simbolistas (cf. Pessoa, 2017). Com efeito, a tuberculosa Maria José e as oníricas Veladoras d'O *Marinheiro* (datado de 1913 e publicado na *Orpheu* I em 1915) podem partilhar a condição estática, mas as razões para o estatismo que partilham são de natureza muito diferente, teatralmente falando. Maria José é fruto de uma mimese realista e não resulta de um diálogo-duelo com quaisquer castelãs



ucrónicas das fábulas soniais de Maeterlinck — mesmo que *O Marinheiro* evidencie já marcas de superação para com *a ansiedade da influência* exercida pelo autor belga, ao prenunciar caminhos futuros do drama, conforme Flávio Rodrigo Penteadó propõe em leitura crítica sob o enfoque de Jean-Pierre Sarrazac (Penteadó, 2021: 378 e segs.). Além do mais, década e meia separaria a produção destes textos, se atentarmos na data que Richard Zenith propõe de 1930 para a composição da carta, altura em que “Pessoa inventou o último heterónimo e único *alter ego* feminino: Maria José” (Zenith, 2022: 849).

Nunca como na criação de Maria José se aproximou tanto Pessoa de um modelo de concepção dramática que exerce um poderoso ascendente no teatro do tempo seu e do porvir, sendo amiúde comparado a Shakespeare, graças à capacidade de um mimetismo despersonalizante que presidiu à composição realista das suas personagens: refiro-me a Anton Tchekov. Sabemos que Pessoa foi leitor atento de peças do dramaturgo russo em tradução inglesa, constantes na sua biblioteca pessoal, dotadas dos respectivos sublinhados que assinalam o seu olhar implicado, pelos anos de 1915 e 1916, conforme analisou Nicolás Barbosa López — o volume existente na dita biblioteca inclui as peças *Tio Vânia*, *A Gaivota*, *Ivanov* e a peça em um acto *O Canto do Cisne* (López, 2018: 30). Na arte realista que Tchekov faz viajar dos seus contos para as suas peças de teatro, a psique das personagens determina a elaboração verbal do texto em que mergulham, entre o som e o silêncio, enquanto utentes de fala. A banalidade aparente do que dizem consiste nisso mesmo, somente numa aparência imediata de superfície, que esconde um maremoto de vida interior e de densidade de sentidos, capaz de produzir irradiações persistentes que atingem o espectador de modo inapelável. Já na estilização verbal de raiz simbolista são os mecanismos poéticos do texto que impõem e condicionam expressivamente as individualidades cénicas, não raro, por isso, tornando-se criações alegóricas.

No realismo interior de Tchekov, todavia, as personagens não são alegorias; são, sim, indivíduos, que passamos a identificar como nossos próximos, mercê da empatia que suscitam. A única excepção a esta regra será a personagem alegórica da alma do mundo que Nina representa no momento metateatral por excelência em *A Gaivota*. Isto porque se trata de um monólogo da autoria de Treplev, o jovem escritor, hamletiano e simbolista, que Tchekov inventa na primeira do ciclo de quatro peças longas que o celebrizou, e por meio do qual ele se debate (conquanto admirador confesso de autores do Simbolismo) com a dificuldade de recepção da estética



simbolista, que exige públicos aptos a fruir um esoterismo poético de, por vezes, árdua acessibilidade. Talvez por isso também Treplev seja inventado no drama para morrer por suicídio ao final da peça, como se Tchekov ajustasse contas com o dramaturgo simbolista larvar que albergava em si — e que deu à luz a fábula gnóstica (inacabada visto que a representação dela é intempestivamente interrompida dentro da peça onde se integra) de uma *anima mundi* em combate com um demiurgo luciferino.

A parábola monologada, assinada por Treplev, certamente interessaria ao faustiano Pessoa. É possível mesmo especular que o marinheiro náufrago e solitário — que é evocado pela Segunda Veladora e que dá o nome ao drama estático de Pessoa —, visto que é fazedor de um mundo fictício através do sonho, possa ser entendido como uma espécie de irmão espiritual da também solitária “alma una do mundo”, que conserva a “memória de tudo” e na qual “se fundiram as consciências humanas com os instintos dos animais” (Tchékhov, 2006: 23). Idealizada por Tchekov para a sua criatura dramática Treplev, esta figura alegórica é interpretada em *A Gaiota* por uma Nina atriz principiante bem pouco motivada para o tom abstracto do monólogo que veicula, profecia pós-humana (Rosa, 2012: 134) de inspiração maniqueia.

Por seu turno, a criação de Maria José, que irrompe do texto da sua carta, evidencia antes flagrantes afinidades com a construção tchekoviana da personagem realista, uma construção na qual os caracteres se salientam para além da moldura fabular da trama em que estão inseridas, quase contrariando a primazia aristotélica do enredo sobre a construção das individualidades que o agenciam. Diferentemente do que sucede com a visível planificação da engenharia dramaturgical de Ibsen, as criaturas dramáticas de Tchekov subalternizam os nexos de acção em que estão enredadas e agigantam-se enquanto indivíduos, simplesmente cativos de uma existência frustrada e deceptiva que os tolhe, cada um a seu modo, e os coloca numa espera vã por aquilo que jamais virá — e por isso Tchekov, não obstante a sua inscrição numa verosimilhança realista, é o mais incisivo precursor, em termos teatrais, da mundividência beckettiana (cf. Beckett, 1990). De facto, muitas vezes nos deparamos com a ideia de que o fio diáfano dos enredos tchekovianos, amiúde expandido num tempo diegético mais característico da prosa narrativa, parece ser um pretexto ficcional para nos dar a conhecer a profundidade psicológica e existencial daquelas figuras humanas que os povoam. Esta contiguidade simbiótica que Tchekov cultivava entre as suas ficções narrativas e as suas peças teatrais denota uma possível aproximação, em analogia, que Pessoa planearia fazer ao



autor russo, por intermédio da criação de Maria José, visto que Pessoa (2007: 474) planeou mesmo escrever um livro de contos chamado *O Sonho de Maria José*.

Foi em virtude de se haver confrontado com a riqueza interior das personagens de Tchekov, de início através da peça *A Gaiivota* (em resposta ao desafio lançado por Nemirovich-Danchenko, que com ele fundou o Teatro de Arte de Moscovo em 1898), camuflada pela coloquialidade dos seus lugares de fala, que Stanislavski iniciou a sua pesquisa no sentido de encontrar a metodologia de preparação de actores, para que estes se munissem das ferramentas artísticas — a um tempo emocionais, cognitivas e de física plasticidade comportamental — capazes de criar na cena essa intensa e subtil interioridade dramática. Para o adensar desta vida interior, um elo maior que reúne uma numerosa galeria de personagens tchekovianas consiste nas vicissitudes inerentes ao amor não correspondido. Quanto a isto, a disforme e moribunda jovem Maria José, no seu amor de absoluta desesperança pelo serralheiro António (cujo nome próprio, por curiosa coincidência, é não somente o segundo nome de Pessoa, Fernando António — nascido que foi no dia do, popularmente reconhecido como tal, santo padroeiro de Lisboa —, mas também o equivalente português ao nome próprio de Tchekov: Anton), irmana-se de forma máxima com tal galeria, diríamos mesmo ganhando a competição com todos os não amados de Tchekov. E aos desenganos do amor somam-se no teatro deste último a impossibilidade de as personagens verem concretizados os sonhos que a vida lhes insuflou. Ora, para este campeonato de vencidos pela vida, tem Maria José uma afirmação lapidar, que o tio Vânia subscreveria: “Mas eu não consigo nada do que quero, nasci já assim (...)” (Pessoa, 1990: 257).

Richard Zenith parece-me ter sido o primeiro a filiar a gestação pessoana de Maria José a um universo teatral com génese tchekoviana. Como já escrevi noutra lugar (Rosa, 2005: 79), podemos ver em Tchekov o Sócrates de Stanislavski, isto é, será o dramaturgo Tchekov a exercer, mesmo que involuntariamente, essa tarefa socrática de parteiro mental junto do encenador/actor Stanislavski, ao propiciar uma maiêutica em que este último dê à luz o seu *sistema* (Stanislavski, 2018: 11). Também chamado *realismo espiritual*, este foi concebido como forma de lidar na cena com as potencialidades descobertas, em primeira mão, na peça *A Gaiivota*. O *sistema* stanislavskiano surge, por vezes, genericamente designado por *método*, se bem que o termo *método* se aplique antes ao *corpus* sustentado por Lee Strasberg, director do Actors Studio, que se considerou discípulo norte-americano de Stanislavski, embora nunca tenha sido efectivamente seu aluno. Na pele de Maria



José, Pessoa é visto por Zenith como um poeta-actor num dos seus mais brilhantes momentos (e aqui “Método” diz respeito ao *sistema* de Stanislavski, conforme a nota dos tradutores assinala em rodapé):

Com essa carta de amor, Pessoa, enquanto actor do “Método”, tem um dos seus melhores desempenhos, captando a intensa emoção da jovem infeliz ao mesmo tempo que replica a linguagem e a sintaxe simples que esperaríamos de uma pessoa daquela classe social. (Zenith, 2022: 849)

Zenith (*ibid.*) continua, interrogando-se ironicamente “sobre que método seguiu ele ao certo” na sua entrega ao papel de Maria José, porque o apanha num flagrante deslize de género: já que, “dado momento, a corcunda se refere a si própria no masculino e não no feminino (‘eu mesmo’ em vez de ‘eu mesma’)”. Este flagrante lapso de ordem gramatical, no qual o rosto do poeta-actor se denuncia inadvertidamente sob a máscara da marreca, permite que o biógrafo maior de Pessoa descubra em Maria José “um substituto paródico de Fernando Pessoa, que não possuía nenhuma das características exageradamente patéticas dela, mas se considerava uma criatura pouco atraente e incapaz de inspirar amor — por mais que Ofélia o amasse” (*ibid.*).

Em suma, Richard Zenith, sem precisar de fazer menção ao nome do dramaturgo russo, acaba por identificar em Pessoa características que também aproximariam Fernando ele mesmo de diversas personagens de Tchekov que se debatem com o drama humano dos infortúnios de *eros* e da vida em geral — drama este que Tchekov insistia em classificar de comédia, para incompreensão e discordância do seu encenador Stanislavski. Uma via produtiva para entender esta dissonância exprime-se no seguinte enunciado: a concepção de comédia de que fala Tchekov enraíza-se bem mais na filosofia do que na prática teatral propriamente dita. O contista-dramaturgo fala de uma comédia humana em termos existenciais, ou seja, filosóficos. Por seu turno, Stanislavski compreende o conceito de comédia à luz da tradição e expressão cénicas dos géneros teatrais, e por isso a comédia teatrológica, que lhe é familiar, jamais seria encontrada enquanto tal nas peças de Tchekov. Porque a comédia invocada por Tchekov não se filia em Aristófanes ou em Molière. Ela é bastante mais uma neta de Demócrito e uma irmã de Schopenhauer — mesmo que em tal comédia se opere uma revisão crítica, pós-nobiliárquica, do género tragicómico, conforme fora desenvolvido por Shakespeare nos alvares da Modernidade.



Com efeito, o filósofo céptico e atomista Demócrito é retratado pela memorialística dos antigos como aquele que ri em permanência diante do insano espectáculo do mundo; este é o riso a um tempo compassivo e arrogante do filósofo contemplador naturalista, mas também o riso desesperançado de quem partilha com os demais um papel análogo e risível nesse palco dos viventes. A comédia filosoficamente assim entendida, num processo de teatralização da existência, é desde logo uma afirmação de que toda a realidade humana é potencialmente uma fonte de riso, por mais desvairada e terrível que seja a sua causa. Hoje é-nos muito mais fácil perceber este registo cómico oriundo da frustração vivente, ensaiado por Tchekov, porque ele será ampliado e desnudado de modo radical pelo teatro de Beckett. Nunca é demais assinalar que o subtítulo genológico de *À Espera de Godot* é precisamente: *tragicomédia em dois actos*. Assim também a confissão de Maria José, “[s]ombra funesta de Schopenhauer”, como a cognominou Humberto Brito (2021: 12), nos aparece numa tragicomédia em forma de carta — surpreendentemente com a duração fugaz de que se irão revestir os dramátucos de Beckett na sua idade sénior. Um excelente lugar para observarmos o tragicómico de Maria José é a impressionante aliança que ela nos propõe num misto hesitante entre riso, nojo e compaixão, ao sermos espectadores da sua humana tragédia, na qual ela se destitui de humanidade, no momento em que se compara com uma macaca a dar espectáculo aos transeuntes.

Eu às vezes dá-me um desespero como se me pudesse atirar da janela abaixo, mas eu que figura teria a cair da janela? Até quem me visse cair ria e a janela é tão baixa que eu nem morreria, mas era ainda mais maçada para os outros, e estou a ver-me na rua como uma macaca, com as pernas à vela e a corcunda a sair pela blusa e toda a gente a querer ter pena mas a ter nojo ao mesmo tempo ou a rir se calhasse, porque a gente é como é não como tinha vontade de ser.” (Pessoa, 1990: 257)

Através de Maria José, Pessoa — que entre os seus milhentos planos para obras a fazer desejou reescrever em novos moldes conceptuais *O Mundo como Vontade e Representação*, substituindo “vontade” por “poder” (Zenith, 2022: 273) — expõe de forma extrema o retrato da condição *clownesca*, tragicómica, formulada por Schopenhauer. A comédia disfórica, que identifica a vida com uma paródia deceptiva, e elege cada um de nós como *clown* solitário e balbuciante, é um traço central no pensamento de Schopenhauer, um influente autor cuja cosmovisão pessimista conecta Tchekov e Beckett (Schopenhauer formará mesmo com Demócrito uma parilha de filósofos predilectos de



Beckett). O biógrafo Donald Rayfield destaca justamente a relevância para Tchekov das suas leituras de Schopenhauer, no que toca ao imaginário de personagens em vários contos do escritor. Porém, a menção ao filósofo chega a ser verbalizada na sua dramaturgia, curiosamente numa fala da personagem tio Vânia, da peça homónima na qual Pessoa leitor de Tchekov coloca um sublinhado a caneta, no volume em inglês da sua biblioteca pessoal, e de cuja edição cito (incluindo o sublinhado):

VOITSKI. My life has been a failure. I am clever and brave and strong. If I had lived a normal life, I might have become another Schopenhauer or Dostoeffski [sic]. (*apud* López, 2018: 39)

É a muitos títulos exemplar o modo como a concepção schopenhaueriana da existência humana, entendida como *clownesca* tragicomédia, conforme explicita o trecho a seguir citado, se vê espelhada em convergência no teatro de Tchekov e, igualmente, na criação pessoana do trágico *clown* Maria José, assim baptizada numa espécie de escárnio teológico com os nomes do casal da sagrada família — um tipo de escárnio onomástico que Beckett exercitará enfaticamente, por exemplo, na peça radiofónica *Todos os que Caem* (Rosa, 2006: 114–115).

A vida de cada um de nós, se a abarcarmos no seu conjunto com um só olhar, se apenas considerarmos os traços marcantes, é uma verdadeira tragédia; mas quando é preciso, passo a passo, esgotá-la em pormenor, ela toma a aparência duma comédia. Cada dia traz o seu trabalho, a sua preocupação; cada instante, o seu novo engano, cada semana, o seu desejo, o seu temor; cada hora, os seus desapontamentos, visto que o acaso está lá, sempre à espreita para fazer qualquer maldade: tudo isto são puras cenas cómicas. Mas os desejos nunca atendidos, a dor sempre gasta em vão, as esperanças quebradas por um destino impiedoso, os desenganos cruéis que compõem a vida inteira, o sofrimento que vai aumentando, e, na extremidade de tudo, a morte, eis o bastante para fazer uma tragédia. Dir-se-ia que a fatalidade quer, na nossa existência, completar a tortura com o escárnio: ela coloca-lhe todas as dores da tragédia, mas, para não nos deixar ao menos a dignidade da personagem trágica, reduz-nos, nos pormenores da vida, ao papel do bobo. (Schopenhauer, s/d: 426)

Mas nem só o nome próprio de Maria José poderá conter uma paródia semântica, que acentua a sua condição de bobo teofânico, “um erro de Deus” (Rosa, 2013: 56), exibindo na sua deformidade a falha gnóstica da criação monoteísta — traço acentuado, na androginia compósita



do seu nome, por este conter as terrenas identidades parentais do messias cristão. Luísa Monteiro aponta-nos outras vias com uma tese surpreendente, ao propor a hermenêutica de sentidos implícitos que a designação do ofício serralheiro conterà, por referência ao serralho, o harém otomano que Racine trouxe para a dramaturgia europeia, um século antes de a popular ópera de Mozart, *O Rapto do Serralho* (1781), explorar este gosto exótico por orientalismos em que se joga com mulheres cativas e bravuras do desejo. “‘Ser criança de serralho’ foi uma expressão generalizada pela Europa (também em Portugal) através dessa tragédia do fingimento (ou da ilusão teatral) que é *Bajazet* (1672), de Racine” (Monteiro, 2018: 3). O ofício deste António amado por Maria José pode indiciar o de uma outra oficina, bem erótica por sinal; e talvez daí a amante louca e o assédio à Margarida costureira comportem outras leituras possíveis num drama lisboeta de vielas, que a memória teatral da peça de Racine (2015) ajuda a dilucidar.

Bajazet é um “serralheiro”, fechado no serralho do seu irmão (o sultão), que finge amar Roxane, embora ame Atalide. Desde então, a expressão “serralheiro” é literariamente usada para designar alguém que conhece muito bem o seu meio, a sua rua e que sabe comportar-se como todos os que habitam esse pequeno mundo, ou seja, que domina tanto a arte do fingimento como a arte de lidar com as mulheres (e de ser como elas). Esta Maria José tanto pode ser uma Roxane (maltratada e enganada por Bajazet, embora finja gostar dela) como mais uma autoficção da personalidade de Pessoa: a tensão entre um Pessoa-Maria fechado num pequeno mundo e de um Fernando António que domina a arte do fingimento, à semelhança de Bajazet. (*ibid.*)

Deixo três notas finais para desenvolvimento futuro, no labirinto de elos e parentescos, fora e dentro da obra pessoana, a terceira delas ao encontro de Tchekov. Começamos por um antecedente dramático de séculos. Conforme avançou Teresa Rita Lopes, segundo o testemunho de familiares de Pessoa, Maria José terá sido motivada pela observação de uma jovem curvada porque tísica, espreitando o mundo de uma das janelas da Rua Coelho da Rocha, ao início dos anos 20. Isto leva-me a aproximar a sua criação de uma outra, no teatro português, quatrocentos anos antes, também trazendo ao centro da cena uma Maria e mulher nas margens da sociedade, mas alcoólica, envelhecida, moribunda e, muito provavelmente, afrodescendente, se atentarmos no que o seu apelido indicia. Falo de Maria Parda do *Pranto* com o seu nome, escrito por Gil Vicente em 1522 (Mendes, 1988: 5), o exemplo mais sólido da aproximação de Vicente à



construção de uma personagem que parece querer emancipar-se já da figura-tipo medieva para ensaiar uma individualidade personalizada. Talvez porque também Vicente compôs *Pranto de Maria Parda* motivado em empatia por uma mulher em quem observou aquelas características, peregrina pelas ruas de Lisboa em ano de seca e carestia e, por isso, escassez vinícola. Tal como em Tchekov, para quem a profissão de médico proporcionou a observação de perto de muitos casos humanos concretos que viriam a desaguar, transfigurados, na ficção dramática ou narrativa, também Vicente e Pessoa assim procederam para as invenções tragicômicas, respectivamente, de Maria Parda e de Maria José, com suas diferentes disposições testamentárias, diversamente regadas, a vinho e a lágrimas (é notório registrar aqui que a mesma atriz-encenadora que estreou Maria José no teatro, em 1988, Maria do Céu Guerra, foi em simultâneo a mais aplaudida das intérpretes de Maria Parda, conquistando com a sua criação cénica, que fez digressão internacional, o Prémio Unesco para as artes em 1992).

Uma segunda nota de contraste, intrínseca à obra pessoana: várias aproximações têm sido feitas entre Maria José e passagens do *Livro do Desassossego* ou, por exemplo, a janela de onde Álvaro de Campos compõe “Tabacaria”. Campos é de entre todos os heterónimos o textual e expressivamente mais comprometido com a criação teatral, e muitos dos seus poemas dramáticos solicitam intensamente a experiência cénica, como tem acontecido com frequência, a começar pela *Ode Marítima* (cf. Pessoa, 2019). Podendo ser ambos igualmente inquilinos da cena teatral, Maria José é uma espécie de antítese existencial de Campos. As suas limitações físicas impedem-na radicalmente da experiência corpórea e sensual de sentir tudo de todas as maneiras, de se entregar às aventuras bi e pansexuais de Campos, e sobretudo de ter saúde suficiente para viajar pelos sete mares ou simplesmente “andar de um lado para o outro”, que é o modo como ela, uma “entrevada”, descreve a vida do comum dos mortais. Como última criatura literária a ser parida por Pessoa, Maria José é o canto do cisne da heteronímia. A antítese coloca-se também, aqui, na dimensão da obra realizada: onde Campos produz uma obra poética extensa e multimoda, de uma vitalidade febril, mesmo se tendencialmente depressiva e niílista, Maria José compõe uma só e única carta, desabafo que verbaliza um impossível relacionamento amoroso monógamo, manifestado em monólogo dramático. No auge dos seus estados de euforia, Campos quer reunir em si, utopicamente, as sensações plurais do mundo e de todos os que o habitam, num regime imagético muito distante da alegórica alma do mundo que Tchekov ditou ao ouvido de Treplev e de Nina,



mas também comparável a esta. Por contraste absoluto, onde Campos aspira à frenética plenitude, Maria José descobre-se vazia de si, nutrindo-se tão-somente do alheio anonimato, como ela confessa num rascunho transcrito por Richard Zenith, que o seu criador não inseriu na carta. “E o que eu tenho para viver é toda a outra gente que não tem nada comigo, e anda na rua.” (Pessoa, 2007: 474). Em anotação manuscrita, Pessoa retrata o perfil da sua criatura Maria José com uma frase exclamativa, que Teresa Rita Lopes (1990: 143) já destacara em comentário à primeira edição do texto: “Como uma grande alma pode ser ninguém!” (*apud ibid.*). Estaria ele a contemplar-se ao espelho quando o pensou? E a meditar na máxima de William Hazlitt sobre a despersonalização de Shakespeare, que o assombraria como modelo? “He was nothing in himself; but he was all that others were, or that they could become.” (Hazlitt, 1841: 89).

Uma terceira nota de encerramento, com Pessoa ao encontro de Tchekov, fornece-nos a sólida evidência literária de como Maria José integra uma resposta pessoana desencadeada pela obra do contista e dramaturgo russo. Em apontamento datado de 1918, publicado por Pedro Sepúlveda e Jorge Uribe, Pessoa alinha um elenco de títulos de obras que bem podem ser projectos a levar a cabo para edição. Eis o primeiro desses títulos: “Anton Tchekhov: Vanka” (Sepúlveda e Uribe, 2016: 140). Embora foneticamente nos soe próximo, este título nada tem a ver nominalmente com a peça *Tio Vânia*. Trata-se sim de um conto breve, publicado num periódico em 1887, passando a fazer parte, desde 1888 (ano em que nasceu Pessoa), das antologias de narrativas curtas de Tchekov (a que decerto Pessoa teve acesso em língua inglesa). Vanka Zukhov é o nome de um garoto de nove anos, órfão de pai e de mãe, que vive em Moscovo um quotidiano de servidão, violência e fome como lacaio e aprendiz de um sapateiro. A situação narrada pelo conto é o momento em que a infeliz criança, na noite da véspera de Natal, escreve em solidão uma carta ao seu avô, Konstantin, seu único familiar vivo, um pobre guarda-nocturno que vive no campo, ao serviço de uma família de proprietários, a quem o jovem suplica na carta que venha libertá-lo de tal cativo. O conto inclui excertos da carta que Vanka escreve, como este, onde ele descreve os horrores da vida que leva:

Vanka suspirou, baixou a caneta e continuou a escrever: (§) “E ontem deram-me uma tarefa. O patrão arrastou-me para o pátio pelos cabelos e bateu-me com um esticador de botas, porque eu adormeci sem querer quando estava a embalar o bebé deles no berço. E, na semana passada, a patroa mandou-me limpar um arenque e eu comecei pela cauda, então ela pegou no arenque e esfregou a cabeça do



peixe na minha cara. Os empregados gozam comigo, mandam-me ir à adega buscar vodka e dizem-me para roubar os pepinos do patrão para eles, e o patrão bate-me com tudo o que apanha à mão. E não há nada para comer. Dão-me pão de manhã, papas de aveia ao jantar, e pão de novo à noite, mas, quanto ao chá ou à sopa, o patrão e a patroa comem tudo sozinhos. E põem-me a dormir no corredor e, quando o pirralho deles chora, já não durmo nada, mas tenho de abanar-lhe o berço. Querido avô, tem piedade de mim, leva-me daqui para casa, para a aldeia, não aguento mais... Ajoelho-me a teus pés e vou rezar a Deus por ti para sempre, leva-me daqui ou eu morro...” (§) Vanka abriu a boca, esfregou os olhos com o punho encardido e soluçou. (Chekhov, 2014: 1518; tradução minha)

O menino passa em revista, na carta ao avô, as coisas nunca vistas que encontrou na grande cidade, e que são motivo de surpresa para quem, como ele, estava acostumado à vida rural. Mas tal não mitiga a sua desdita pessoal, pontuada pelo patético da miséria em que sobrevive. Embora dotado de física mobilidade, ao contrário do que acontecerá com Maria José, Vanka não pode ir longe por seus próprios pés, conforme confessa por escrito ao avô, por via dos rigores do clima russo: “Eu queria fugir para a aldeia, mas não tenho botas e tenho medo de ficar congelado” (*ibid.*). Os relatos do seu quotidiano acentuam o risco de vida em que se encontra:

Tem piedade de um órfão infeliz como eu; aqui toda a gente me bate, e passo uma fome terrível; não tenho como contar-te a minha miséria, estou sempre a chorar. E no outro dia o patrão bateu-me na cabeça com uma cana e eu caí ao chão. A minha vida é desgraçada, pior do que a de qualquer cão... (*ibid.*: 1519; tradução minha)

Vanka tem razões de peso para esta comparação, porque os dois cães do avô, presença de repetida evocação ao longo do conto, são animais domésticos muito queridos, que representam para o menino as recordações agradáveis do seu tempo na aldeia. É de assinalar, em paralelo, a importância que os animais domésticos, neste caso um cão e um gato, detêm na carta de Maria José, pois é graças ao episódio de alvoroço provocado por um gato que “se pegou à pancada com um cão aqui defronte da janela” que o António serralheiro cruza um olhar com Maria José, como ela diz numa deliciosa e comovente passagem da carta: “olhou para mim para a janela, e viu-me a rir e riu para mim, e essa foi a única vez que o senhor esteve a sós comigo, por assim dizer, que isso nunca poderia eu esperar” (Pessoa, 1990: 257).



O desfecho da narrativa de Tchekov exhibe uma analogia pertinente para com o destino que terá a carta de Maria José, mas em outros termos. Também a carta de Vanka nunca chegará ao destinatário, não por sua vontade, mas por seu desconhecimento das exigências da comunicação postal. No endereço, ele põe apenas isto: “Para o avô na aldeia” (Chekhov, 2014: 1519). E, embora Vanka saia na noite, sem vestir agasalho, contente por concluir a carta e poder inseri-la de imediato na ranhura da caixa de correio que os homens do talho lhe indicaram, a sua missiva não reúne as condições para chegar ao destino. Por isso supomos, tragicamente, que o seu calvário não cessará, embora ele na sua inocência infantil o ignore em absoluto, e o conto termina com Vanka a adormecer confortado, e a sonhar com o avô a ler a sua carta na cozinha da herdade onde trabalha, acompanhado pela cadela de estimação. O leitor deduz que o sonho é a única prenda de Natal que Vanka receberá.

O interesse de Pessoa por este conto de Tchekov, com um infeliz menino por protagonista, retrato sombrio da humana desumanidade, é assaz compreensível para alguém que sempre fez da representação da infância o reduto mais livre e luminoso da vida. Violentar esse frágil reduto seria para Pessoa o mais ignóbil. “[S]ou a criança triste em quem a vida bateu” (*apud* Silva, 2004: 84), expressão célebre de autognose que Pessoa escreveu em carta a Mário de Sá-Carneiro, em março de 1916, podia ser proferida em literalidade por este maltratado Vanka Zukhov. Por sua vez, Vanka pode bem espelhar algo das memórias da torturada infância de Tchekov ele mesmo, não por orfandade, mas pelo pai tirânico que lhe coube em má sorte. Numa carta citada pelo biógrafo Donald Rayfield, escreve Tchekov:

O meu pai começou a “ensinar-me”, ou seja, a bater-me, quando eu tinha menos de cinco anos. Batia-me com uma bengala, batia-me nas orelhas, dava-me murros na cabeça e, todas as manhãs, ao acordar, eu perguntava-me, em primeiro lugar, serei eu sovado hoje? (*apud* Rayfield, 1998: 17; tradução minha)

A memória da carta de Vanka decerto assistiu a Pessoa aquando da gestação de “A Carta da Corcunda para o Serralheiro”, que, importa assinalar, possui uma extensão muito semelhante ao conto de Tchekov, excedendo-o numas escassas cem palavras. Tudo indica que, para além da peça *Tio Vânia*, o conto “Vanka” constituiu um momento decisivo no encontro entre Pessoa e o olhar de Tchekov, e Maria José terá sido uma dramática filha deste encontro fecundo.



Referências

- ARISTÓTELES (2004) *Poética*, introdução de Maria Helena da Rocha Pereira, tradução de Ana Maria Valente, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- BECKETT, Samuel (1990) *The Complete Dramatic Works*, London, Faber & Faber.
- BRITO, Humberto (2021) *A Interrupção dos Sonhos. Ensaios sobre Fernando Pessoa*, Lisboa, Relógio d'Água.
- CHEKHOV, Anton (2014) “Vanka”, translated by Constance Garnett, in *Complete Works of Anton Chekhov*, Hastings, East Sussex, Delphi Classics, 1517–1519.
- EAGLETON, Terry (2023) *Tragédia*, tradução de Inês Fraga, Lisboa, Edições 70.
- FREITAS, Filipa Silveira de (2018) “Universalité” ou a Doença do Poeta: o Ponto de Vista de Álvaro de Campos e o Conceito de Poeta em Soren Kierkegaard, Tese de Doutoramento em Filosofia, Universidade Nova de Lisboa, disponível em <https://run.unl.pt/handle/10362/43930>.
- HAZZLITT, William (1841) “On Shakespeare and Milton”, in *Lectures on the English Poets*, 3.^a edição, London, John Templeman, 82–131.
- LOPES, Teresa Rita (1990) *Pessoa por Conhecer. Roteiro para uma Expedição*, Lisboa, Estampa.
- LÓPEZ, Nicolás Barbosa (2018) “Pessoa e o Drama Russo: Leituras e Influências na Primeira Fase do Teatro Estático”, *Pessoa Plural*, 14: 29–41, disponível em <https://doi.org/10.26300/atwp-p958>.
- MENDES, Margarida Vieira (1988) *Maria Parda*, Vicente, coleção dirigida por Osório Mateus, Lisboa, Quimera.
- MENDES, Viktor (2023) “Maria José ‘Criança Macaca’ & Fernando Pessoa”, in João R. Figueiredo e Miguel Tamen (orgs.), *A Admiração pela Admiração. Ensaios para António M. Feijó*, Lisboa, Tinta-da-china, 221–241.
- MONTEIRO, Luísa (2018) “Do Trágico no Teatro Estático. A Carta de Maria José”, dactiloscrito inédito de conferência proferida na Casa Álvaro de Campos em 15/10/2018, Tavira.
- PENTEADO, Flávio Rodrigo (2021) *Pessoa Dramaturgo (Tradição, Estatismo, Detratrização)*, Tese de Doutoramento em Literatura Portuguesa, Universidade de São Paulo, disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-25062021-203240/pt-br.php>.
- PESSOA, Fernando (1990) “A Carta da Corcunda para o Serralheiro”, in Teresa Rita Lopes, *Pessoa por Conhecer. Textos para um Novo Mapa*, Lisboa, Estampa, 256–258.
- (2007) *Prosa Íntima e de Autoconhecimento. Obra Essencial de Fernando Pessoa*, edição de Richard Zenith, tradução de Manuela da Rocha, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2017) *Teatro Estático*, edição de Filipa de Freitas e Patricio Ferrari, com a colaboração de Claudia J. Fischer, Lisboa, Tinta-da-china.
- (2019) *Obra Completa de Álvaro de Campos*, edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardillo, Lisboa, Tinta-da-china.
- RAYFIELD, Donald (1998) *Anton Chekov. A Life*, Hammersmith, London, Flamingo/HarperCollins Publisher.
- RACINE, Jean (2015) *Bajazet*, apresentação de Jacques Morel, Paris, Gallimard.

- ROSA, Armando Nascimento (2005) “Tchekov: A Humana Comédia”, in Luís Varela (org.), *Tchekov em Cena*, Évora, Casa do Sul, 79–86.
- (2006) “Sinais do Demiurgo Cego em *Todos os que Caem*, de Samuel Beckett”, *Vinte e Um por Vinte e Um*, revista da Escola Superior Artística do Porto, 1, edição coordenada por Jorge Loureiro Figueira, Porto, ESAP: 110–119.
- (2012) “Theatre as Symbolic Enactment of the Struggle for Power: Reflections on *The Seagull*, by Anton Chekhov”, in João C. Major et al., *A Hipótese Espantosa de C. G. Jung*, Braga, Sapientiae, 125–139.
- (2013) *Menino de sua Avó. Um Dueto Cénico em Sete Encontros*, prefácio de Maria do Céu Guerra, Lisboa, Redil Publicações.
- SCHOPENHAUER, Arthur (s/d) *O Mundo como Vontade e Representação*, tradução de M. F. Sá Correia, Porto, Rés Editora.
- SEPÚLVEDA, Pedro e Jorge URIBE (2016) *O Planeamento Editorial de Fernando Pessoa*, colaboração de Pablo Javier Pérez López, Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda.
- SILVA, Manuela Parreira da (2004) *Realidade e Ficção. Para uma Biografia Epistolar de Fernando Pessoa*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- STANISLAVSKI, Konstantin (2018) *Preparação do Ator — No seu Processo Criador de Vivência das Emoções [Diário de um Discípulo]*, tradução de Nina Guerra e Filipe Guerra, Lisboa, Bicho do Mato/Teatro Nacional D. Maria II.
- TCHÉKHOV, Anton (2006) *A Gaiivota. O Tio Vânia. Três Irmãs. O Ginjal*, tradução de Nina Guerra e Filipe Guerra, Lisboa, Relógio d'Água.
- ZENITH, Richard (2022) *Pessoa. Uma biografia*, tradução de Salvato Teles de Menezes e Vasco Teles de Menezes, 2.^a edição, Lisboa, Quetzal.

Armando Nascimento Rosa (Évora, 31/07/1966) é dramaturgo, ensaísta e criador musical. Escreveu e publicou cerca de trinta obras dramáticas originais (incluindo dois libretos de ópera), algumas delas premiadas e/ou traduzidas em sete línguas, com apresentações cénicas em diversas cidades da Europa, das Américas, e da Ásia. É autor de bibliografia crítica sobre Samuel Beckett, António Patrício, Fernando Pessoa, e Natália Correia, cuja obra dramática completa editou em 2023 na INCM. Doutorado em Estudos Portugueses (2001), mestre em Estudos Literários Comparados (1994), e licenciado em Filosofia (1988) pela FCSH da Universidade Nova de Lisboa, é professor coordenador de Teorias e Estéticas na Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa, onde leciona desde 1998, e investigador membro do CIAC (Centro de Investigação em Artes e Comunicação). Como compositor e intérprete musical, destaca *O Piano em Pessoa*, numa parceria com o pianista António Neves da Silva, estreado em concerto na Universidade de Barcelona, em 2012, e publicado em CD em 2018 (Tradisom/IPL/Casa Fernando Pessoa).



Varia

Quarteto Heteronímico pelas Lentes de Botto

Hugo Alexandre Martins

Universidade Nova de Lisboa

Resumo

Oscilando entre manifestações de apreço e contundentes ferroadas, há, nos textos de António Botto tematicamente inspirados na vida e obra de Fernando Pessoa, referências várias ao projeto heteronímico, possibilitando a sua sistematização e análise o enriquecimento e reforço do debate em torno de uma figura axial do modernismo português. Dando continuidade ao esforço de Anna Klobucka de iluminação e reequacionamento do diálogo Botto-Pessoa a partir de palavras e papéis do espólio do primeiro, este artigo propõe-se elucidar sobre posicionamentos histórico-literários bottianos acerca do quarteto Caeiro-Campos-Reis-Soares, assim como divisar afinidades e divergências entre linhas de leitura de Botto sobre a heteronímia e propostas hermenêuticas de Adolfo Casais Monteiro, João Gaspar Simões e José Régio, nomes cimeiros da fortuna crítica pessoana coeva.

Palavras-Chave: Botto, Pessoa, Projeto Heteronímico, Fortuna Crítica Pessoana.

Abstract

Oscillating between expressions of appreciation and blunt attacks, António Botto's texts thematically inspired in the life and work of Fernando Pessoa have many references to the heteronymic project, whose systematisation and analysis allow the enrichment and reinforcement of the debate around a key figure of Portuguese modernism. Continuing Anna Klobucka's effort to illuminate and rethink the Pessoa-Botto dialogue through words and papers from the latter's archive, this article aims not only to elucidate Botto's historical-literary positions on the Caeiro-Campos-Reis-Soares quartet, but also to identify affinities and divergences between Botto's approaches to heteronymy and the hermeneutic proposals of Adolfo Casais Monteiro, João Gaspar Simões and José Régio — leading names in the first critical reception of Pessoa.

Keywords: Botto, Pessoa, Heteronymic Project, Pessoa's Critical Reception.



1. Posicionamentos de Botto face à heteronímia

Sobretudo nos últimos 20 anos de vida, maioritariamente passados no Brasil, António Botto, a par de contos e poemas, dedicou-se à escrita de artigos e textos de opinião. Uns, manteve-os na gaveta, outros saíram do prelo sob as suas vistas, numa altura em que pareciam escassear os proventos gerados pela atividade literária. Elucubrou sobre diversas áreas, desde cinema a literatura, tomando por objeto personalidades de renome internacional, como Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe e Ernest Hemingway. Virou-se igualmente para artistas coevos seus conterrâneos, destacando-se Fernando Pessoa, interlocutor privilegiado de esparsas rumações. Fê-lo numa perspectiva pluridimensional, glosando retrospectivamente, entre tópicos da vida pessoal e carreira artística do autor de *Mensagem*, sobre a heteronímia. São em número avultado os textos de Botto em torno de Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis, e por vezes Bernardo Soares. Dentre eles, interessam-me as alusões em crónicas vindas a lume em periódicos brasileiros e papéis à guarda da Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), mormente datiloscritos e manuscritos autógrafos inéditos, reunidos por ocasião do trabalho conducente à minha dissertação de mestrado (Martins, 2023). Surgem agora, neste artigo, alguns deles, pelo ineditismo e proficuidade analítica, transcritos na secção “Anexos”, segundo critérios editoriais oportunamente enunciados.¹ A fonte dos excertos referidos ao longo do artigo, conquanto provenientes de documentação parcial ou integralmente (des)conhecida do público, surge identificada, entre parêntesis retos, pelo número de ordem atribuído aos respetivos textos de proveniência na dita secção. Quando o texto de proveniência de dois ou mais trechos consecutivos coincide, o número figura somente no primeiro. Tratando-se de trechos oriundos de peças do espólio já publicadas, indica-se, além da cota alfanumérica constante do inventário de papéis à guarda da BNP, a publicação de origem. No caso de o trecho transcrito, relativamente ao texto donde provém, ser o único segmento alusivo a Pessoa, não se reproduz na secção “Anexos”, aparecendo apenas a cota alfanumérica correspondente.

De sentido pluriívoco, os textos doravante comentados, tão mais assinaláveis quanto só muito marginalmente considerados por estudiosos de ambos os modernistas, transmitem uma imagem variegada e poliédrica do projeto heteronímico, influenciando a temática, finalidade e destinação possíveis

¹ Não constam da secção “Anexos” textos do espólio já publicados nem artigos de periódicos brasileiros acessíveis em linha, como o *Diário da Noite* e o *Diário Carioca*; apenas documentos parcial ou integralmente inéditos.



no tom e registo adotados. Ressente-se o *corpus* da já consabida propensão de Botto para a ambiguidade e dissonância judicativas. Vejamos as colorações e tonalidades da sua atitude bivalente.

1.1. Biógrafo-intérprete entusiasta

Detenhamo-nos nas observações e comentários tecidos por Botto sem propósito detrativo, onde a preocupação imediata não é a de desmerecer mas, num tom ameno ou laudatório, informar e refletir.

Elucidando o caráter polifacético do companheiro, a par da vocação editorial, ensaística e tradutora, destaca, por meio de referências à heteronímia, a faceta de forjador de identidades, “poeta multicéfalo” (Serra e Silvestre, 2002: 47).

Num poema enaltecendor da ação e influência transformadoras de *Canções* no modorrento meio literário português de inícios do séc. XX, atrasado nas ideias e dominado por um “lirismo [decadente] sem miolo” ([3]), Botto e Pessoa avultam como rasgões de claridade num “estendal sem sol”, figuras regeneradoras das letras pátrias. Os encómios dirigidos ao cancioneiro bottiano estendem-se, *mutatis mutandis*, à prosa e à poesia de Pessoa ele-mesmo, Campos e Caeiro:

Tanto o Álvaro de Campos,
 Como o Alberto Caeiro
 E tu, Fernando Pessoa,
 Formam três literaturas
 Num país onde nós fomos
 Dois astros e tudo às escuras.

É curiosa a expressão “três literaturas”, reveladora de um entendimento do sistema heteronímico condizente com parte da sua intuível essência, harmónico com as palavras de Pessoa em apontamento datável de 1928, ano em que, provavelmente pela primeira vez, pelo menos de forma pública, usa o vocábulo “heterónimo” — segundo ele, aplicável a uma figura “concebid[a] dramaticamente como personagem diversa do autor e, até, oposta à índole dele.” (Pessoa, 2012: 230). Pela pena de Botto, tanto Campos como Caeiro surgem, no plano artístico, não como prolongamentos subsumíveis, mas seres providos de autonomia, com registo próprio, voz e estilo discerníveis, tal como postulado, para citar outro texto pessoano temporalmente contíguo, na



famosa “Tábua Bibliográfica” (*presença*, n.º 17, dez. 1928), onde os heterónimos são apresentados como individualidades distintas da do seu autor. Artisticamente falando, dependesse a existência de Campos e Caeiro da de um uno e supremo arquiteto ou executor, estes formariam *uma literatura*, não três. Estranhará o leitor a ausência de Reis, perdoando-a a Botto por dirigir ao heterónimo aparentemente enfeitado versos assaz elogiosos:

O maior livro de Fernando Pessoa
São as *Odes de Ricardo Reis*.
Pureza, linguagem, forma,
Tradição sem classicismo
— Tradição feita por Ele
Sobre o mundo no abismo
Das coisas esclarecidas
Naquela serenidade
Que vemos em altas vidas. ([6])

Aqui transcrito pela primeira vez, o panegírico *supra* parece refrear, reconsiderando, a noção de Reis como lírico exclusivamente tributário de autores e valores greco-latinos. Estribado no quarto volume da edição *vulgata* da obra pessoana, que é para ele “o maior livro de Fernando Pessoa”, diz-nos Botto que, detetando-se nas odes de Reis — comumente apelidadas de “horacianas” — experiências e influências pretéritas, donde o uso do termo “tradição”, há nelas um perfume próprio. Aquilo que habitualmente se percebe como sintomático da sua filiação classicista (“demasiado clássica” [Monteiro, 1952: 10]), Botto atribui e enfeuda ao heterónimo, que, de olhos postos na Antiguidade, a transfigura e singulariza, ora tornando-a sua, ora desagrilhoando-se dela, daí os carmes: “Tradição sem classicismo / — Tradição feita por Ele”.

Não se ficando pela sobejamente (re)visitada tríade heteronímica, refere-se, sobretudo em “António Botto em Várias Notas para um Caderno Individual”, a Bernardo Soares.² Elogia os seus originais — “das mais belas páginas de prosa que Ele escreveu” (*Diário Carioca*, 17.02.1957) —, sobre cujo paradeiro se interroga. O semi-heterónimo é apresentado como a figura mais completa, a que mereceu maior atenção e pudor, assim como a menos conhecida, pairando sobre ele uma

² Coluna do suplemento literário do *Diário Carioca*, cuja colaboração Botto manteve durante a década de 1950.

espécie de manto de névoa, bottianamente justificado pelo esforço de Pessoa em mantê-lo apartado “da curiosidade constante dos vários e muitos admiradores que o procuravam entrevistar no antigo Café da Arcada” (*Diário Carioca*, 24.02.1957). Propõe-se o dramaturgo de *Alfama* lançar luz sobre Soares, então “completamente ignorado do público” (*Diário Carioca*, 03.03.1957). Parecendo autonomizá-lo, dotando-o de biografia própria, esclarece-nos sobre a sua profissão: empregado numa casa de venda de bacalhau (cf. *Diário Carioca*, 24.02.1957). Mais tarde, admitindo ter-se enganado no nome do estabelecimento e género de negócio da primeira casa comercial, apresenta-o como funcionário de uma loja de calçado, nos Armazéns Lino Teixeira de Carvalho (cf. *Diário Carioca*, 03.03.1957). Constituindo novidade no âmbito dos Estudos Pessoaanos, desconhecem-se tais *métiers*, deles curiosamente emergindo o carácter humilde e modesto do sujeito descrito no prefácio ao *Livro do Desassossego*. Anna Klobucka (2018: 51–52) aventa a hipótese de o perfil traçado por Botto advir dos seus documentados intentos de escalada social e, por meio de mecanismos projetivos, de desagrilhoamento de desprestigiantes vivências e ofícios direta ou indiretamente experimentados, donde a inserção no relato de vida de Soares de elementos decalcados da sua experiência de infância e adolescência, pautadas por alguma pobreza e escassez de recursos. Alternativamente, a apresentação bottiana de Soares como funcionário de um armazém poderá explicar-se pela caracterização daquele, em pelo menos duas passagens do *Livro do Desassossego*, como ajudante de guarda-livros de um armazém de fazendas. Perante a improbabilidade da leitura por Botto de textos do *Livro do Desassossego*, resta a hipótese de partilha por parte de Pessoa, em conversas circunstanciais, de informações registadas em papéis não publicados. Ainda em “António Botto em Várias Notas para um Caderno Individual”, Soares é descrito como “espantoso personagem de Fernando Pessoa”, denotando tal expressão outro entendimento da heteronímia. É preterida a anterior ideia de dissociabilidade criador-criatura. Prova-o a frase, bem ao estilo aforístico: “Bernardo Soares é a verdadeira autobiografia pungente do inesquecível amigo que foi o Fernando Pessoa” (*Diário Carioca*, 31.03.1957). Tal entendimento quadra com noções apresentadas na famosa carta a Casais Monteiro sobre a génese dos heterónimos, de 13.01.1935, segundo a qual Soares, sendo outro, mantém ainda o estilo de Pessoa, donde o termo semi-heterónimo (cf. Pessoa, 2012: 273–282). No mesmo artigo do trecho *supra*, aquele em que Botto mais disserta sobre Pessoa, passando em revista interesses, predileções, sonhos, vícios, lê-se ainda: “e era assim, nestes aspetos, o nosso Bernardo Soares.”, saindo reforçada a imagem do semi-heterónimo como duplo de Pessoa. Divisam-se nele atributos do *homem de chapéu e gabardina*, traduzindo



a ideia de inseparabilidade criador-criatura, aplicada a Soares, certa correspondência entre a visão de Botto da heteronímia e especificidades do sistema heteronímico tal como pessoanamente concebido.

A respeito da matéria em estudo, colhem-se do *Diário Carioca* outras perspetivas. Veja-se a descrição abaixo de um episódio tão caricato quanto interpelante:

Quanta vez ele — com os olhos a brilharem de alegria molhada pela emoção — me dizia num quase contentamento infantil: — António, sabes que chegou o senhor engenheiro Álvaro de Campos? E eu, para lhe aumentar o deleite, perguntava, convencido: — Onde se hospedou? Podemos almoçar com ele? Uma gargalhada nervosa e um apertado abraço eram a sua impressionante resposta sempre cinzenta. (*Diário Carioca*, 31.03.1957)

Reminiscente do primeiro encontro entre João Gaspar Simões, José Régio e o poeta de *Orpheu* (cf. Simões, 1974: 60–62; Lopes, 2000: 19–20; Martines, 2016–2017: 135–136), o relato acima, denunciativo do espírito folgazão e galhofeiro de Pessoa, retoma a tese da autonomia heteronímica, maximizando-a. “Gémeo siamês” (Lopes, 2000: 19), Campos, num registo anedótico, é apresentado como entidade autocéfala, independente, um *outro eu*. Botto, numa atitude derrisória de *blagueur* tão prosaica em si, concebe-o, não como figura de papel ou personagem autoral desprovida de consistência, mas como *ser de carne e osso* saído do “tablado da ficção do ‘drama em gente’” (*ibid.*: 20), como que dotado de uma vida para lá da fictícia emprestada por Pessoa. Pelo “contentamento infantil” e “gargalhada nervosa”, constituiria motivo de júbilo para o poeta de “Autopsicografia” o dimensionamento do companheiro, afinal tão onírico quanto tangível, como sujeito autossuficiente com interferência direta, no plano humano, no seu dia a dia e relações privadas. A propósito, recordem-se as saudações “em girassol e cisne (...) serenas e hieráticas” (*apud* Klobucka, 2018: 189) de Campos a Botto, assim como a referência pessoana, também epistolar, à presença em Lisboa do “senhor engenheiro” (*ibid.*: 190).

1.2. Feroz detrator

Botto exprimiu pontos de vista sumamente antagónicos e conflituantes relativamente ao amigo, vestindo, a par da capa de biógrafo-entusiasta, a de feroz detrator, indiferente a sentimentos de ordem afetiva. Sirva de cartão-de-visita da ambiguidade posicional e verrina bottianas a frase:



“Apesar de ter sido e ser amicíssimo do Fernando Pessoa, não gosto nem admiro a obra que deixou” (E₁₂/51; *apud* Fernandes, 1994: 82–83).

De insuspeitados contornos, as críticas tenderão a tornar-se acerbas, e a abordagem corrosiva, não faltando alusões menos simpáticas ao “fulcro da galáxia heteronímica” (Lourenço, 2009: 49), atacada em bloco ou individualmente.

A respeito da heteronímia, teceu Botto comentários diversos, desferindo golpes de uma acerbidade que estreitos laços de companheirismo, projetos comuns e íntimas vivências jamais fariam prever. Trata-se de comentários divulgados em periódicos brasileiros ou escritos em papéis só agora tornados públicos.

Da imprensa ter-se-á servido para, com luvas de pelica, sopesando as palavras, abordar o tópico da heteronímia. Em entrevista publicada no *Diário da Noite* a 04.09.1947, falando sobre o “grande amigo”, declara: “Quando fazia poesia, era um poeta sublime, um grande poeta. Mas, quando se desviava para o modernismo, deixava de ser o Fernando Pessoa para ser outros. Cito vários nomes, seus pseudónimos.” Considerando a visão desfavorável de Botto do modernismo — contra o qual, irónica e gravemente, se rebela, reduzindo-o a “gravatas azuis, igrejas velhas e mulheres mais assimétricas do que o próprio verso” —, a noção desses *outros pessoanos* como influxo modernista traduz uma apreciação negativa deles. São notórias as reservas aos apelidados “pseudónimos”, cujos “versos modernos”, ao invés de dignificarem o estilo de Pessoa, o deslustram. Para o autor de *Motivos de Beleza*, os sublimes versos ortónimos perdem em valor e virtude quando escritos sob uma mascarilha ou rubricados em nome de outrem, como se, ao fazê-lo, Pessoa se despisse da “qualidade de poeta (...) para enveredar por um caminho sem diretriz.”

Em apontamentos impublicados, mas que Botto pensara reunir em livro, acentua-se o registo sulfuroso. Num conjunto de 44 sonetos de cariz (auto)biográfico tematicamente inspirados no universo poético-existencial pessoano, surge a heteronímia como tentativa de Pessoa de, qual “mensageiro” ([1]) ou “*Supra-Camões* compadecido”, colocar Portugal na senda do vanguardismo europeu, dando-lhe o gume e verniz modernistas que “ninguém mais podia conceber”³ — tentativa gorada, na ótica de Botto, que designa não só os heterónimos por “falhados argumentos no

³ Conjunto de sonetos autógrafos, sem datação explícita, na pasta “Fernando Pessoa: Obra a Publicar” (E₁₂/51). Parcialmente vindo a público em *O Mundo Gay de António Botto* (2018: 205–211), parece corresponder a uma investida editorial bottiana nunca concretizada em vida do autor, a que o próprio pensara dar o título “Os Quarenta e Cinco Sonetos de Fernando Pessoa — Sua Biografia”, como se pode ver numa lista de projetos editoriais na pasta “Cântico da Raça Negra” (E₁₂/32) (cf. Klobucka, 2018: 209).

sentido” como o ímpeto modernizador de Pessoa por “filosofia sem saída”. Não ignorando a visão depreciativa, destaque-se o reconhecimento por parte de Botto do jaez cosmopolita e europeísta do comumente designado primeiro modernismo português, avultando Pessoa como um dos responsáveis pela aproximação do movimento à arte europeia.

Não faltam explicações identicamente redutoras da gênese da heteronímia. Operando uma guinada e pirueta discursivas de 180°, amalgamando vida e obra, combinando notas artísticas com outras de índole vivencial, Botto repousa o desdobramento heteronímico em fundamentos extraliterários, fatores extrínsecos ao texto, desde crenças a especificidades caracteriais do Pessoa-homem: “Se acreditava em cartas e bruxedos, / Se era tímido, fraco, e até, medroso — / Inventou esses nomes que são medos / Vazados num recorte caprichoso.” ([2]). Formando o espólio de Botto uma rede de vasos comunicantes, não restam dúvidas de que o segmento “esses nomes” consiste numa alusão ao aqui designado quarteto heteronímico: “Era dúbio, sofista e medroso. Daí os nomes que escolheu para se exteriorizar. Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Bernardo Soares.” (E₁₂/51; *apud* Fernandes, 1994: 82–83). Enveredando por uma aproximação crítica psicossociológica, surgem os heterónimos como projeções, porta-vozes de um drama interno. Mas tratar-se-á apenas de um quarteto? Suscita estranheza o nome “Fernando Pessoa” numa lista de nomes de sujeitos escolhidos pelo próprio para se exteriorizar. A colocação de Pessoa em seu nome no mesmo plano que os *outros de si* poderá ser lida de diferentes formas, interessando-me duas: agnição bottiana da existência de um autor textual — categoria literária — com o nome do sujeito civil — categoria histórica —, ou tentativa de realce e reforço do caráter dissimulado e espírito pusilânime do homem para lá da obra, a ponto de o *eu* empírico, incapaz de se assumir sem artifícios, aparecer já como exteriorização de si. Noutro documento, além de se referir pejorativamente àquele, alcunhando-o “parco banqueiro anarquista” ([4]), Botto acusa-o de se escudar e esconder atrás de manifestos e odes, numa clara referência a Campos e Reis, novamente perspetivados como iludentes mascarilhas envergadas por um Pessoa falsa e imperfeitamente plural, que, mesmo oculto e camuflado nesses *outros de si*, se mantém divisível. São, pois, dissonantes as posições de Botto face à ideia fundadora pessoana de autonomia dos heterónimos: quando elogioso, segue-a; quando detrator, questiona-a.

O tom aparentemente diplomático que releva de artigos de imprensa, em geral de cariz biográfico-descritivo, oculta aquela que é afinal uma crítica feroz, apenas intuível em notas mantidas na privacidade. O tipo de discurso parece diferir consoante a destinação provável dos textos. Não



só Botto reconhece o contraste entre o conteúdo de apontamentos particulares, de inusitada virulência discursiva, e o de textos jornalísticos vindos a lume, de enorme comedimento e sobriedade, como o fundamenta, justificando-o pela necessidade de adaptação e ajustamento do estilo de escrita e léxico crítico ao contexto e suporte de divulgação:

Quando se escreve para um jornal, há mais responsabilidade do que quando se escreve para um livro. Um livro qualquer [um] o pode escrever e mandar imprimir se tiver dinheiro ou crédito (...). Escrever para um jornal implica outro critério, mais obrigado a cláusulas de imprensa, de opinião, de respeito. (E₁₂/181)

De uma abrangência e versatilidade inusuais, a abordagem bottiana da heteronímia não se restringe aos trechos até agora comentados, onde só timidamente espreita o viés antipessoano, reservando-se as próximas linhas para pareceres mais abertamente cáusticos.

A desumanização bottianamente assacada à produção poética ortónima, a coberto da falta de espontaneidade e naturalidade emotivo-expressionais, como se de nascentes intelectivas tudo brotasse, estende-se ao imaginário heteronímico, que, intentando menoscabar a genialidade e talento do parceiro, Botto soezmente deprecia, fulanizando a questão em termos inusitados, zurzindo e escarnecendo de textos dos heterónimos.

Sem apelo nem agravo, interroga a qualidade e valia de Caeiro, Campos e Reis, afirmando desconhecer razões satisfatória e suficientemente legitimadoras do entusiástico acolhimento destes e da avalanche de artigos e estudos publicados meses volvidos sobre a morte de Pessoa:

Mensagem, Caeiro, Ricardo Reis,
 Álvaro de Campos, e ele [Pessoa] no seu primeiro
 Volume de Poesias,
 O que é que nos deram que valha
 Tanto arco triunfal
 Levantado à sua volta? ([5])

Com Caeiro na mira, salienta a “monotonia dos assuntos” ([7]), a “repetição dos fracos ensinamentos muito procurados”. A estes reparos escapa somente *O Guardador de Rebanhos*. Pedra-de-toque dos julgamentos sobre a obra caeiriana, as restantes composições, por se afastarem daquele ciclo de poemas, merecem acerba crítica:

O que são os poemas de Alberto Caeiro?

Sofísticas perguntas e respostas numa repetição de palavras, e onde não há, porque falhou, o sentido campestre, popular e próprio de *O Guardador de Rebanhos*, nem a paisagem o salva, nem a paisagem lhe acudiu para os poemas terem salvação possível. ([5])

Há uma clara insistência na dimensão pagã e anticatólica de Caeiro, tal que, do único volume da Ática exclusivamente dedicado ao heterónimo, Botto, além da “irremediável ausência de clareza” ([10]), frisa a “pretensa mistificação de catolicismo e protestantismo”. No 13.º soneto do já mencionado ciclo de 44, é-lhe aposta a alcunha “anticatólico” ([1]).

De olhos postos em *Poesias de Álvaro de Campos*, volume II de *Obras Completas de Fernando Pessoa*, nada simpaticamente descrito como “livro falhado” ([7]), “sem interesse poético, nem humano”, Botto pinta Campos como simulacro do “apodrecido italiano Marinetti” e de Walt Whitman. Compara-o a Émile Verhaeren e Mário de Sá-Carneiro, identicamente tributários do futurismo whitmaniano, apresentando-o como menos original e eficiente. Vincando o artificialismo perverso e o excesso de refinamento estilístico pessoanos, caracteriza a “Ode Marítima” — cuja versão inicial Pessoa desastrosamente alterara, di-lo Botto, amputando-a de “certos movimentos inconscientes” (E₁₂/51; *apud* Fernandes, 1994: 82–83) tingidos de poeticidade — como “monólogo teatral com passagens cruas da maior monotonia”, destacando a “epilepsia desconcertante [d]essa mal construída *Ode*” ([9]). Ao contrário do que poderiam indiciar a obviedade e transparência discursivas sobradamente buscadas e cultivadas por Botto, nem sempre são claras e desambiguadas as referências aos heterónimos. Num manuscrito intitulado “Sobre o ensaio ‘A[ntónio] B[otto] e o Ideal Estético [em Portugal]’, de F[ernando] P[essoa]” (E₁₂/250; *apud* Botto, 2010: 20–22), depois de se referir à estreiteza e insuficiência exegéticas das teses ortonimamente defendidas no sobredito ensaio, consabidamente central na projeção de ambos para a ribalta literária, Botto conclui: “Com o seu espírito tocado sempre pela histeria, pretendeu, apenas, focar o caso do escândalo movido pela brutalidade sincera da obra que aparecia completamente nua”. Pensando na já citada carta de Pessoa a Casais Monteiro, onde Campos é descrito como o “mais histericamente histérico” (Pessoa, 2012: 276), no estilo vertiginoso e vorticista de “Ode Triunfal”, assim como na dupla intervenção do *engenheiro sensacionista* na contenda “Literatura de Sodoma”, há uma forte probabilidade de o “espírito tocado sempre pela histeria” ser uma alusão tangencial a Campos, que, tendo reconhecido



e identificado certa “imoralidade absoluta, despida de dúvidas” (*apud* Botto, 2010: 111) como força motriz da criação poética de Botto, não logrou a simpatia do poeta abrantino.⁴

Assim como Pessoa persistiu na inspiração helénica do lirismo bottiano, as observações de Botto à lírica de Reis pretenderam vincar o apego do médico-poeta aos ideais, sistemas filosóficos e valores da Antiguidade Clássica, sendo as *Odes* consideradas “um passeio desordenado pela antologia grega (...), bastante sem sentido de ordem e sem motivo alegado” ([10]). De entre as bordoadas, a mais incisiva e truculenta guarda-a, de facto, para as *Odes*, antes tão lisonjeiramente caracterizadas: “jogo gongórico, em que [Reis] procurou imitar *As Canções de António Botto*, sem interesse de poesia, negação do lirismo e da ode grega. Frustrado e medíocre na sua paralisada realização verbal e retorcida” (E₁₂/51; *apud* Fernandes, 1994: 82–83).

O retrato de Campos e Reis como imitadores da arte e do estilo de figuras pretensamente maiores do panorama centro-europeu, estas sim genialmente criativas, parece servir o propósito de Botto, de que a campanha de desmerecimento do legado pessoano é corolário, de desmistificação da suprema originalidade vulgarmente associada ao amigo, como se, contaminado e impotente, pouco adviesse do seu pessoal esforço de criação: “[Apesar da] irmandade que o defende e o exalta, (...) ele não é, nem poderia ser, essa montanha de originalidade” ([8]).⁵ Segundo Botto, nos “dispersos desarrumados” de Pessoa não vibra surpresa, nada tange de verdadeiramente extraordinário. No *corpus*, a ideia romântica de Pessoa como génio inventivo é insistentemente refutada, surgindo Botto como excelsamente original e inspirador, a ponto de, numa peça de atribuição autoral dubitativa, se designar mestre, precursor, de célebres escritores portugueses, dos quais apenas dois são nominalmente referidos: “Fernando Pessoa, Camilo Pessanha e outros aproveitaram as linhas mestras que Ele [Botto] indicou. O Ricardo Reis e o Álvaro de Campos do Fernando Pessoa, por exemplo.” (E₁₂/5). Além da desvalorização um tudo-nada encapotada de Pessoa e Pessanha, putativos seguidores das “linhas mestras” de Botto, há a destacar a negação da tese da autonomia heteronímica, atrás expandida, faltando a Campos e Reis existência autónoma. Botto apresenta-os como partes de um todo englobante de que descendem e dependem.

⁴ Campos desempenhou um papel ativo na polémica “Literatura de Sodoma”, contribuindo com dois textos da sua autoria após a refrega suscitada pelo ensaio “António Botto e o Ideal Estético em Portugal”: missiva a José Pacheco (*Contemporânea*, n.º 3, jul. 1922 [*apud* Botto, 2010: 109–112]) e *Aviso por Causa da Moral* (folha volante com indicação “Europa, 1923” [*apud ibid.*: 127–128]).

⁵ Extravasando os limites deste artigo a cabal e plena explicitação dos meandros da recentemente estudada campanha bottiana de depreciação da conduta e literatura de Pessoa, remete-se o leitor para a já citada dissertação (Martins, 2023).



O mesmo Botto que elegeu Pessoa, a par de Antero de Quental, Camões e Gil Vicente, como um dos nomes maiores da literatura portuguesa (cf. Neto, 2022: 113) não se coibiu de o desmerecer, golpeando-o com a sua “afamada língua viperina” (Klobucka, 2018: 126).

2. Botto e olhares coevos sobre o projeto heteronímico: (des)encontros

Lendo, conjunta e dialeticamente, a multiplicidade de papéis do arquivo de Botto, salta à vista, além do desiderato de publicação de uma biobibliografia em torno de Pessoa, uma tão ardilosa quanto truculenta campanha de menorização e instrumentalização do seu legado. Campanha de que ressumam, enquanto alvos e visados preferenciais das farpas bottianas, não tanto o obreiro do *drama em gente*, quanto expoentes de vulto do seu cânone crítico. Multiplicam-se os ataques cerrados a primeiros leitores e editores da obra de Pessoa, cujas opiniões e argumentos Botto se abalança tanto a desdizer como a perfilhar. Ao mesmo tempo que infirma ideias de outrem, assume-as e recicla-as, daí detetarem-se afinidades, por vezes divergências, entre considerações e diagnósticos de Botto e juízos de outros exegetas pessoanos. No tocante à heteronímia, reconhecem-se semelhanças e diferenças, contactos e desvios, para que apontaremos de seguida.

Apenas se considerarão no exercício comparativo doravante ensaiado relatos, posições e propostas de intérpretes do universo pessoano explícita e reiteradamente referidos em papéis do espólio de Botto, a saber Casais Monteiro, Gaspar Simões e Régio, por tais referências sugerirem um conhecimento provável de Botto de textos desses críticos, deixando de parte testemunhos de outros comentadores da mesma época.

Atrás a floradas, detetam-se afinidades entre a encenação e a intromissão lúdicas dos heterónimos na vida prática de Pessoa, narradas por Botto em artigo de imprensa, e o relato de Gaspar Simões do encontro com o *correspondente estrangeiro*. Ambos — Botto e Gaspar Simões — destacam, a par da semiocultação de Pessoa ele-mesmo, o envergamento da máscara-Campos, “seu camarada desinibido” (Martines, 2016–2017: 135), sinalizando como aspeto singularizante do convívio com Pessoa o intrometimento do *engenheiro sensacionista*. De idêntica intromissão se terão apercebido e pontualmente queixado Ofélia Queiroz e Régio. Citando Gaspar Simões (1951: 253), que dá nota do regozijo de Pessoa ao contar a Armando Côrtes-Rodrigues, amigo micaelense, uma cena caricata envolvendo Alberto Caeiro, Alfredo Guisado e António Ferro, “o profeta do ‘supra-Camões’ vivia com



intensa satisfação as circunstâncias mentirosas que rodeavam a *invenção* dos seus heterónimos” (itálico no original).

Também nas referências menos simpáticas aos heterónimos se lobrigam pontos de contacto. Respeitando a ordem por que foram comentadas no tópico “Feroz Detrator”, a primeira afinidade estabelece-se com Régio. Assim como Botto acusa os heterónimos de perverterem a beleza de textos assinados em nome próprio, Régio considera a sua prosa e poesia inferiores “meros exercícios intelectuais” (*apud* Martines, 2016–2017: 143), “falhada expressão poética”.⁶ Aliás, é a multiplicidade heteronímica que leva o autor de *A Velha Casa* a tecer comentários menos elogiosos, e a ajuizar negativamente a obra de Pessoa, padecente de falta de espontaneidade, excesso de intelectualismo. São indubitáveis as correlações entre as abordagens críticas de Botto e Régio. Além do reforço do carácter mistificatório da heteronímia, há a destacar o uso do termo “pseudónimo” (cf. Régio, 1959: 96), interpretável como “subtil desvalorização ou sincera incompreensão do significado dos heterónimos” (Reynaud, 2009: 17). Enrico Martines (2016–2017: 143) avança como explicação possível para o uso preferencial do termo a recusa da definição pessoana de heteronímia ou certa “desconfiança em relação à estrutura criada por Pessoa e divulgada pelo próprio nos seus escritos.”. Atestando os paralelismos entre os citados detratores da poesia heteronímica, leiam-se as passagens:

A verdade (...) é que muitos dos versos livres de Álvaro de Campos ou de Alberto Caeiro não chegam a ser versos; isto é: não atingem a poesia. (Régio, 1959: 99)

Poesias de Álvaro de Campos: (...) meia dúzia de tentativas que não chegam a ser composições de um autêntico poeta. ([7])

Sobressaem de ambas a reserva de Botto e Régio face à qualidade poética do grosso das composições do menos-poeta (falso-poeta?) Campos. Tal desvalorização terá inquietado Casais

⁶ Com forte acento no verniz antipessoano da teorização crítica régiana sobre o poeta dos heterónimos, o artigo que agora se publica não pretende reduzir a apontamentos e notas de sentido pejorativo as oscilantes apreciações do presencista a respeito do amigo. Demonstrou João Cabrita (2015), através de peças vindas a lume na *presença* entre 1927 e 1940, cruzando discursos e textos, a complexidade e riqueza do convívio e diálogo histórico-textuais entre ambos, sobressaindo da atenção e esforço exegéticos de Régio múltiplas dimensões e facetas, desde a de crítico à de admirador. Na linha do contrapessoanismo tardio de Teixeira de Pascoaes, é possível documentar, fundamentalmente a partir de meados dos anos 40, momentos de rutura e dissídio entre Régio e Pessoa, já depois da morte deste em 1935, juntando-se ao apreço e à estima intelectuais demonstrados por Cabrita avaliações pouco simpáticas (cf. Martines, 2016–2017: 135–155).



Monteiro, que, diferentemente dos colegas de ofício supramencionados, “encontr[a] todas as condições da grande poesia em muitos poemas [de Pessoa], tanto ortónimos como heterónimos” (Monteiro, 1952: 11), justificando as considerações e equívocos do vilacondense, militante e “mantenedor das formas clássicas”, pela recusa e pelo repúdio das não tradicionais (cf. *ibid.*). Ao distanciar-se Casais Monteiro da abordagem regiana, distanciar-se-ia, outrossim, da de Botto, registando-se entre estes, se não direta, diagonalmente, dissemelhanças.

A ancoragem em aspetos extrínsecos ao texto no ajuizamento e fundamentação da heteronímia e o recurso a estes lembram o argumentário e labor críticos de Gaspar Simões. Muito próximas do “psicologismo causalista [simoniano]” (Gagliardi, 2017: 17) estão algumas leituras de Botto. Em *Vida e Obra de Fernando Pessoa* (1951, 1.^a ed.), além de a heteronímia ser objeto de escárnio, por vezes reduzida a blague, ressaltam os heterónimos como faces diversas de uma mesma personalidade, manifestações de traços psíquicos de um sujeito-autor complexo e labiríntico. A análise e o esforço interpretativos de ambos inserem-se numa lógica de “desmascaramento” (cf. Sepúlveda, 2017: 66), donde sucedem especulações de viés psicologizante, segundo as quais o fenómeno heteronímico, reificado em insinceras individualidades, não passa de uma estratégia de sublimação artística de idiossincrasias do Pessoa-civil, de um reduto metaliterário de disfarce e ocultação de alegadas falhas e fraquezas do respetivo obreiro enquanto *homem de carne e osso*. Ora, caracterizando Casais Monteiro (1952: 18–23) *Vida e Obra de Fernando Pessoa* como “sensacional malogro”, “deficiência básica e irremissível”, “paródia de biografia e interpretação”, lamentando as posições anedóticas e reducionistas e o “delírio explicativo” de Gaspar Simões, seguidor de um “‘moderno’ freudismo”, sou novamente levado a crer que, tivesse o escritor portuense lido e/ou elucubrado sobre os papéis e pareceres psicologistas de Botto, não se pouparia nos remoques, divisando-se entre eles nova divergência. A Casais Monteiro, defensor de uma hermenêutica de tipo formal, avesso a biografismos, afigura-se escusada e infértil a intrusão de elementos da ordem do humano na inteção da arte e alma do artista. Operando aquilo que Pedro Sepúlveda (2017), referindo-se a estudos de Gaspar Simões, designa por redução crítica do fenómeno heteronímico, igualmente válido me parece integrar Botto na galeria de cultores de propostas explicativas da génese heteronímica a partir de questões de foro íntimo.

Pouco representativas na globalidade do *corpus*, diria que, das massas documentais compulsadas, apenas uma apreciação, por peculiarmente significativa, se afasta das correntemente ventiladas. Quase sempre análogas às dos fundadores da crítica pessoana, as leituras de Botto da



poesia de Reis, exceto no respeitante ao gongorismo (cf. Régio, 1959: 100), distanciam-se das então conhecidas. Refiro-me ao entendimento do volume *Odes de Ricardo Reis* como tentativa de imitação d'*As Canções de António Boto*, podendo justificar-se tal asserção, não tanto pela sua verosimilhança e plausibilidade, mas antes pelo parentesco entre a formação semi-helenista de Reis e o fundo helénico do lirismo bottiano, ambos destacados por Pessoa, e que Botto convenientemente perverte, tornando as odes do heterónimo decalque gorado do respetivo cancionero. Da mesma forma que o tom e registo assumidos por Pessoa em textos sobre o amigo são mais depreciativos e soezes do que parece à superfície, como em *António Botto e o Ideal Estético em Portugal*, às leituras bottianas, de matizes revanchistas, subjaz um propósito identicamente reductor. Se Campos é descrito como medíocre emulador de Marinetti e Walt Whitman — futuristas de primeira água —, o discípulo de Horácio surge como arremedo pobre, seguidor frustrado do poeta e prosador abrantino. Botto enxerga nas composições poéticas daquele a “influência nítida, escandalosa, da [sua] arte suprema” ([9]). Tomando como motivação da campanha de desmerecimento do legado pessoano o desiderato de Botto de infirmação de narrativas enaltecedoras da obra do amigo, e de (auto)resgate do eco e êxito editoriais dos anos 20 e 30, embargados pela hipercentralidade da literatura pessoana no espaço mediático luso-brasileiro, talvez desse nunca assumido desejo provenha igualmente a alegação reductora do heterónimo em presença. Descrevendo as odes ricardianas, vindas de um autor crescentemente valorizado pela crítica, como cópia fracassada de *Canções*, eclipsadas pelo “gigantismo ofuscador do universo pessoano” (Barros, 2009: 7), não só o propalado primor artístico de Pessoa sairia beliscado como seria favorecida a coletânea poética de Botto. O contraste entre a imprevista popularidade de Pessoa no *post-mortem* e o deliberado ofuscamento de um Botto feito apêndice, quando não vítima de alegadas ofensas e injúrias em revistas e jornais, terá afetado este último, que, saudoso dos seus anos dourados, não satisfeito com a “cova rasa” (E₁₂/229) em que o meteram, lançou mão de estratégias alternativas de acesso à glória. Não será decerto alheia a tais propósitos de deslustre e resgate a intemperada autolouvação de *Canções* — ao que parece livro de superior valia, — apenas nele se vislumbrando, segundo Botto, a “verdadeira poesia pura, cristalina, diferente, nova, profunda, (...) riquíssima de sensações e mundos” (E₁₂/134). Já as odes “assinadas por esse Ricardo Reis” ([9]) carecem de engenho, a ponto de o leitor, em virtude dos seus “estafados motivos (...) carregados por uma erudição que enfastia”, querer “atirar o livro pela janela fora”. Afigura-se-me sintomática do desiderato exposto a atribuição a Reis do epíteto “esteta reduzido” ([1]). Botto refere-se ao heterónimo em termos



depreciativos para, matando dois coelhos de uma só cajadada, vingar leituras errôneas de Pessoa sobre *Canções* e enaltecer a própria arte. Diminui o mérito desse outro *eu* pessoano para melhor alçar o seu. Aproveita a ideia defendida em *António Botto e o Ideal Estético em Portugal*, onde Pessoa diz ser Botto “o único português, dos que hoje conhecidamente escrevem, a quem a designação de esteta se pode aplicar sem dissonância” (*apud* Botto, 2010: 89), para legitimar o apodo a Reis, estrategicamente relegado para posição subalterna. Ardiloso por natureza, serve-se do suposto equívoco interpretativo do companheiro para afirmação e reforço de uma superioridade tão ardentemente apetecida quanto laboriosamente caldeada.

Outra especificidade dos posicionamentos de Botto prende-se com o teor e o tom gerais da maioria dos textos. Mesmo as observações de índole pessoana afins às de outros intérpretes diferenciam-se pela maior rispidez e truculência discursivas. De espingarda a tiracolo, exagerando nos termos, Botto disparou contra tudo e todos, dando mostras de uma virulência judicativa, talvez próxima da de Luiz Pacheco, com escassíssimos paralelos na história recente da crítica literária nacional. Raramente igualado, o viés antipessoano que releva de papéis de Botto supera largamente o contrapessoanismo tardio de um Teixeira de Pascoaes ou de um Régio. Pretenderá a excessiva acerbidade compensar certa tibieza reflexiva? Faltam a muitos textos bottianos, de dominância expositiva, uma reflexão séria, um aprofundamento robusto de temáticas nunca escarpelizadas. À semelhança de textos de Pessoa sobre a produção estético-literária de Botto, a índole é mais descritiva e metacrítica que hermenêutica. De facto, nem sempre o discurso de Pessoa, episodicamente veiculador de asserções e ideias pertinentes, parece penetrar e decifrar a poesia e prosa de Botto, proferindo considerações genéricas.

3. Notas finais

Escarpelizando o esforço bottiano de análise e aprofundamento da vida e obra de Pessoa, percebe-se que, de entre a miríade de tópicos abordados, Botto devotou especial atenção ao dito sistema heteronímico central, sendo o quarteto Caeiro-Campos-Reis-Soares tão elogiado quanto soezmente diminuído, avultando a heteronímia como “filosofia sem saída”, “caminho sem diretriz”, expressão literária de facetas e traços do temperamento psíquico do Pessoa-civil. Ao contrário do que precipitadamente poderíamos julgar, também Botto, amigo de Pessoa, se arvorou em crítico redutor do fenómeno heteronímico, ao lado de nomes destacados do movimento



presencista. A par de textos sem propósito detrativo aparente, fornecedores de dados e informações de índole diversa sobre a heteronímia, encontram-se outros de iniludível coloração pejorativa, simplificantes e simplificadores, numa clara demonstração da dissonância e da flutuabilidade críticas bottianas.

Se determinadas posições de Botto mantêm forte afinidade com propostas interpretativas coevas, outras possuem caráter revolucionário, mormente as que, visando Pessoa, tocam a obra do próprio. Tanto perpassam o *corpus*, qual aventura polifónica, pareceres prosaicos, reminiscências de leituras psicologistas de Gaspar Simões e de textos de Régio dos anos 40 e 50 de pendor antipessoano, como juízos originais, de que constitui exemplo a alegada tentativa de Reis de imitação das *Canções*, jamais formulada por nomes cimeiros da divulgação, estudo e questionamento póstumos do legado pessoano. À conformidade entre depoimentos de Botto, Gaspar Simões e Régio, acresce uma menor sintonia relativamente a artigos e estudos de Casais Monteiro, refutador de opiniões postas a correr sobre Pessoa por colegas da *presença*. Percebe-se ainda que, não obstante o afã bottiano de infirmação de teses alegadamente enaltecedoras do talento do poeta de Lisboa, Botto recicla-as, por vezes perfilha-as, tanto as de tom ameno como as de acento desfavorável, reforçando tal constatação a ideia de instabilidade que muitos lhe associam, não andassem os seus pontos de vista ao sabor de ventos e estratégias.



ANEXOS

Impõem-se breves parágrafos explicativos dos critérios adotados na organização e transcrição do *corpus*, começando por lembrar o leitor de que apenas encontrará nesta secção textos de Botto não integralmente publicados em vida do próprio ou a título póstumo.

Às dez peças reproduzidas atribuiu-se um número de ordem, entre parêntesis retos, utilizado ao longo do artigo na identificação dos textos de proveniência dos excertos transcritos.

Na ordenação dos textos, aplicaram-se dois critérios, desde logo o tipológico. Em primeiro lugar, surgem as produções inseríveis no género poético, ao todo seis, e, em segundo, sem prejuízo da sua importância qualitativa, os textos em prosa. Em ambas as categorias, ordenaram-se as peças alfabeticamente pelo respetivo título. Deu-se primazia aos textos numerados ou titulados por Botto, cuja numeração e titulação autógrafas se mantiveram, encimando o núcleo poético os dois sonetos numerados pelo punho do autor, seguidos de quatro poemas, cujo primeiro verso serviu de título — o qual, da lavra do editor, surge entre parêntesis retos. A prosa tem como cartão-de-visita o único texto dessa tipologia originalmente titulado, a saber “O Verdadeiro Fernando Pessoa”, seguido de outros três, a que se atribuiu um título. Em dois deles consideraram-se o âmbito e o enfoque temáticos. Apenas num caso, em que a autoria não recai sobre Botto, ao invés de uma expressão sintetizadora de matérias e tópicos tratados, se incluiu o nome do suposto autor — Miguel Ângelo Barros Ferreira —, por tal referência mais imediatamente aludir à já amplamente documentada prática bottiana de fabricação autoral, isto é, de atribuição a outrem, mormente vultos das artes e letras europeias, de comentários e textos encomiásticos escritos por si.

Pensando nos leitores interessados em consultar os originais, inclusos no espólio de Botto, colocou-se, no final de cada texto, alinhados à direita, a cota alfanumérica constante do inventário de papéis do poeta à guarda da BNP e o nome da pasta correspondente.

Num esforço de sistematização dos critérios de fixação globalmente perfilhados, listam-se os principais: atualização da ortografia à luz do Acordo Ortográfico de 1990, sem prejuízo da manutenção de particularidades linguísticas autorais; correção de lapsos, erros evidentes, problemas de concordância e outros comprometedores da normalidade ortográfico-sintática, fluência de leitura e/ou inteligibilidade textual; uniformização do uso de maiúsculas e minúsculas, mantendo-se as designadas maiúsculas alegorizantes; itálicização de títulos de obras, revistas, jornais, folhas volantes, estrangeirismos e palavras ou expressões sublinhadas no original; desenvolvimento de



abreviaturas, aparecendo os segmentos acrescentados entre parêntesis retos; supressão de passagens sem ligação imediata ou tangencial à vida e obra de Pessoa, por meio de reticências dentro de colchetes.



Poesia

[1]

13

O Álvaro de Campos, engenheiro,
Ricardo Reis, esteta reduzido
Com o anticatólico Caeiro,
Que é, talvez, o que foi mais concebido,

— São fragmentos de um certo cancionero,
Falhados argumentos no sentido
De procurar criar o mensageiro,
E ser *Super-Camões* compadecido

Em dar a Portugal o modernismo
Que ninguém mais podia conceber,
Depois de, na Itália, o futurismo

Ter sido uma chantagem discutida.
Acabou, afinal, por nunca ser
Senão filosofia sem saída.

[E₁₂/51: “Fernando Pessoa: Obra a Publicar”]

[2]

14

Se acreditava em cartas e bruxedos,
Se era tímido, fraco, e até medroso —
Inventou esses nomes que são medos
Vazados num recorte caprichoso.

Nada, na obra, tem quaisquer segredos,
Não há o pormenor vitorioso
Dos frutos que rebentam arvoredos,
Nem arranco brutal, conflituoso?

É tudo compassado e repartido,
Volúvel como as nuvens pelo ar,
Eu nunca o vi chorar, nem comovido.

Vivia para ser agitação,
Mas metia-se em casa a descansar
Com medo de qualquer complicação.

[E₁₂/51: “Fernando Pessoa: Obra a Publicar”]



[3]

[Acabei agora de ler]

Acabei agora de ler
Mais uma vez
A obra publicada do Fernando Pessoa
— O grande Poeta português —
Nas edições elegantes de bom gosto
Da Ática, Editora e livraria.

Que bem que Ele versos escrevia
Quando sentia dentro dele
A voz do mundo falar.

Ainda me parece mentira
Que ele não venha para jantar.

Incompreendido, perseguido
Por quem não o compreendia.
Aquele Prémio que não foi dado,
Aquele vida de agonia
E aquele rosto cansado
Onde a olhá-lo eu tudo via.

Companheiro dedicado,
Amigo maior que a vida
De um astro que seja eterno.
Sereno, calmo, e martirizado
Vivia no imenso inferno
Da sua preocupação,
Do seu temor, da sua dúvida



— Dúvida certa profunda
E talvez sobrenatural
De não saber bem quem era
Que descobriu Portugal.

Vinho, tabaco, aguardente,
— Iguarias quase banais
Com que entreteve a saúde
Vestida só de jornais.

Fernando Pessoa, teus livros
Todos dão a existência
Naquilo que ela tem:
Ela não te deu Poesia,
Nem a dá nunca a ninguém.

Somos nós que a inventamos,
Que a mantemos, que a descobrimos
E também dela fugimos quando não nos entendemos.

Tanto o Álvaro de Campos,
Como o Alberto Caeiro
E tu, Fernando Pessoa,
Formam três literaturas
Num país onde nós fomos
Dois astros e tudo às escuras.

Muito atraso nas ideias.
Afastando o Pascoaes,
Genial e mensageiro, —
Era tudo essas colmeias
Onde não havia um berro.



Nisto nasce o António Ferro,
Que sendo realizador
De bela visão certa,
Morreu sem poder içar
Mais alto a sua bandeira.

E se as *Canções* não abanassem,
Estremecendo as raízes
Do lirismo sem miolo,
Transformando em vida nova
Frutos, rosas e trigais,
Adeus, *panelinhas*, grupos,
Presença e tantos mais
Que, vivendo de injeções
Das que se dão a pardais,
Ficaram nas coleções
De revistas e jornais.

E o que é mais para pungir,
Revoltar ou não falar
É vermos que os que ficaram
Sem os remos e sem barco
Ainda dizem e afirmam
Com igual descaramento
Que tudo quanto entreguei
Se perdeu nas mãos do vento.

Apareceste depois
De eu publicar as *Canções*
Com essa tua *Mensagem*.
Já eu tinha revolucionado
Aquele estendal sem sol,



Vielas do lugar-comum,
Trabuqueta e Mouraria
Sem a Amália que nascia
Nos cais do mundo lavado.

Foi Ela que fez o Fado.

[E₁₂/108: “Poesias Dispersas VI”]



[4]

[Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa]

Mário de Sá-Carneiro e F[ernando] P[essoa]

Foram amigos.

A Confissão de Lúcio, Céu em Fogo,
Indícios de Ouro e Poesias Completas
Deram à literatura portuguesa
Renascimentos de certeza.

O autor desta bagagem não foi nem podia
Ser o repórter da *Mensagem*
Criou individualidades
Sem mistificar a vida
E acabou nesse trovão
Duma capital caída
Para renascer na luta
Imortal e sem medida.

Por que razão o Sá-Carneiro
Passou a ser posto de lado
E o Fernando Pessoa
Anda no ar credenciado?

Pretensões de *críticos* em falha,
Os grupos,
As falsas ideologias,
Matemáticas durezas,
Proposições e teoremas,
E uma literária nostalgia de confusões nos esquemas.



A imperdoável mentira
Sofisticamente alienada
Ao sebastianismo atirado
A um bairro de ignorantes.

Depois, o Super-Camões, o trocista,
Nessas várias cobardias
De um parco banqueiro anarquista
Escondeu-se atrás
De manifestos e Odes

Um, que nunca sentiu nada,
Brincando com sentimentos
E tentando tocar na guitarra
Todas as tragédias gregas,
Mercê de grupos inconscientes e alucinados
Passa a ser o Super-Camões,
Como a si mesmo se intitulava,
Enquanto o outro, que é o Poeta
E com estricnina se suicidava
Num quarto dum Hotel, de Paris,
Fica miseravelmente esquecido?
E num lugar secundário?
O Mário de Sá-Carneiro
Foi o extraordinário.

[E₁₂/105: “Poesias Dispersas III”]

[5]

[Não compreendo, mas entendo]

Não compreendo, mas entendo
Que o Ezra Pound sendo considerado,
Por alguns, um grande Poeta, —
E não sendo um grande poeta nem coisa alguma
Porque ninguém já percebe nada
E tudo em suma se diz,
Que o prémio Nobel dado ao espanhol
Juan Ramón Jiménez
Não premiou obra nenhuma,
Como, também, não premiou
Com senso ou entendimento
O Thomas Stearns Eliot.

O primeiro não vale nada,
O segundo nada merece,
E o terceiro é como tantos
Que procuram acertar.

Vem isto como abertura do que se fez em Portugal com o Fernando Pessoa.

Desafio todos os críticos que mereçam
Essa designação,
E a seguir todos os leitores
Para que me digam, a mim,
Onde se encontra poesia
Nos livros que foram publicados
Depois do meu querido e grande amigo falecer?

O Mário de Sá-Carneiro,
Que, afinal, pouco é falado,
Apaga o Fernando Pessoa
Com a maior simplicidade.

O Pessoa consegue ser lido
Pelos tambores de grupos
Que resolvem chamar a atenção para eles,
E não para o Fernando Pessoa.

A Confissão de Lúcio, Céu em Fogo,
Princípio, Indícios de Ouro, e Poesias Completas
Do Mário de Sá-Carneiro,
Deram à literatura portuguesa
Renascenças de beleza,
Enquanto o Fernando Pessoa se limitou
A ser vários,
Não sendo nunca uma expressão
De verdadeira superioridade mental.

Mensagem, Caeiro, Ricardo Reis,
Álvaro de Campos, e ele no seu primeiro
Volume de Poesias,
O que é que nos deram que valha
Tanto arco triunfal
Levantado à sua volta?

Tenho, infelizmente, que citar
O título dum livro de Aquilino Ribeiro
Chamado *Aldeia*
Para definir o meio lisboeta e atrasado
Onde o Pessoa conseguiu interessar



Sem convicção.

Foi um irónico, um inadaptado, um trocista

Mas espantosamente inteligente.

E com a inteligência

Fez o arco-íris das aventuras que falharam como obra de poesia, ou de humanidade.

O que são os poemas de Alberto Caeiro?

Sofísticas perguntas e respostas numa repetição de palavras, e onde não há, porque falhou, o sentido campestre, popular e próprio do *Guardador de Rebanhos*, nem a paisagem o salva, nem a paisagem lhe acudiu para os poemas terem salvação possível.

Quando escreve e diz:

Qualquer música, ah qualquer?

Logo que me tire da alma

Esta incerteza que quer

Qualquer impossível calma.

Qualquer coisa que não vida:

Jota, fado, a confusão

Da última dança vivida

Que eu não sinta o coração.

Isto que, à primeira vista, parece amargura, confissão de ansiedade mortal, ou coisa que o valha, não passa de literatura feita sem a simplicidade da própria expressão.

O “Logo que me tire da alma” e “Da última dança vivida”, em que a rima *vivida* para rimar com *vida* denota insuficiência e falta de conhecimento técnico, mostram quanto ele era pouco Poeta, ou quase nada Poeta.

Se ele fosse artista teria posto:

Qualquer coisa que não vida:

Jota, Fado, a confusão

Da última dança *perdida*,
Que eu não sinta o coração.

Aparecia o Poeta e o Artista.

Se ele nunca dançou como é que ele pedia a confusão da última dança vivida? Por quem? Disparate!

[E₁₂/105: “Poesias Dispersas III”]



[6]

[O maior livro de Fernando Pessoa]

O maior livro de Fernando Pessoa

São as *Odes de Ricardo Reis*.

Pureza, linguagem, forma,

Tradição sem classicismo

— Tradição feita por Ele

Sobre o mundo no abismo

Das coisas esclarecidas

Naquela serenidade

Que vemos em altas vidas.

[E₁₂/108: “Poesias Dispersas VI”]



Prosa

[7]

O verdadeiro Fernando Pessoa

Nasceu sem ramificações de transcendências em antepassados. Família burguesa. Dois irmãos e uma irmã. De tendências particularmente britânicas, o seu espírito era o de um autêntico *blagueur*. Ridicularizava tudo com a maior delicadeza. Era trocista. Nada, para ele, tinha importância senão uma expressão de bloco artístico ou estético, em repartidas frações. Não admirava facilmente. Para que o deixassem em paz, com os astros, que eram os amigos que sempre procurava para que lhe dissessem alguma coisa do seu futuro, respondia às inconveniências epistolares que ele odiava receber. Quantas vezes no Café da Arcada ele me lia essas cartas dos que imperavam na *presença* — essa revista onde, também, colaborei a pedido dos diretores. E não tenho nenhum número dessa publicação, como não tenho biblioteca. Leio e dou. E se não encontro a quem dar, então, vendo a qualquer livraria que compre livros abertos. Toda a obra de Fernando Pessoa assenta na instabilidade, no humorismo, na brincadeira disfarçada em motivo sério, na pretensão da forma, no assunto mais incrível (“Dobrada à Moda do Porto”), nas afirmações de ser, intervaladamente, monárquico, integralista, sidonista, republicano, salazarista, modernista, futurista, *mas trocista, eminentemente trocista*. E era implacável no ataque rodeado de alguma mistificação asiática, ou brutal. Quem se despir da vaidade caótica de querer ser crítico profissional vê que tudo quanto ele nos deixou não passa de um fragmento da sua veia humorística. Mais nada. Tirem-lhe esses carregamentos de adjetivos e de lugares-comuns, restituam-no à sua liberdade pessoal, à sua independência oculta, não aquela que mostrava (essa era fictícia para agradar e comprazer), e nunca mostrou a que fazia parte do seu mistério que apenas eu pude interrogar na maior intimidade. Sim. Toda a obra dele, desde Sonetos ao *Epithalamium*, em língua inglesa, *O Banqueiro Anarquista*, [“Apontamentos para uma Estética Não-Aristotélica”], traduções de Edgar Allan Poe, e de Shakespeare, as de Singe, de Walt Whitman, não passavam de entretenimento, como esse *Interregno*, escrito a pedido de Geraldo Coelho de Jesus, é uma bobagem como tantas que ele sabia escrever com rara habilidade sofisticada. A sua obra não era obra, não nos deixou obra alguma; deixou dispersos desarrumados, em prosa e verso. E nada mais. Não teve, também, influência nenhuma



na literatura portuguesa, e era, a cada leitura inesperada e nova que fazia, influenciado por ela. Demasiado tímido e feminino no seu pudor. Quando eu lhe falava em meretrizes, ria e mudava de conversa ou despedia-se para se encontrar, comigo, mais tarde. Esta é uma parte do Fernando Pessoa. As outras vão aparecer na obra que lhe consagro. O grupo dos amigos era restrito, e sem alteração para aumentar: o primo Mário Freitas, rapaz educadíssimo, calmo, por quem mantinha veneração, Geraldo Coelho de Jesus, Augusto Ferreira Gomes, Vitoriano Braga, Raul Leal, episodicamente, Carlos Moitinho de Almeida, seu patrão, e eu. Não tinha mais. Depois de a irmã casar com o capitão Caetano Dias, falava dele, mas como de um estranho que entrara na sua família. Do Luís de Montalvor, troçava de suas *mallarmeanas* composições inacabadas e bastante incoerentes. Que era o lunático vagamente positivo da famosa Agência das Colónias, onde trabalhava episodicamente. Alcoólico inveterado, tinha a paixão de aguardente, ou bagaço. Por isso veio a falecer de uma cirrose no fígado.

Obras que deixou não primam pela originalidade: Mensagem, antes dela já Miguel Torga tinha publicado *Alguns Poemas Ibéricos*, onde mais ou menos os mesmos motivos foram focados pela vibração patriótica e pessoal do Poeta, escritor, e médico. *Poesias de Alberto Caetano*: primam pela monotonia dos assuntos, e pela repetição dos fracos ensinamentos muito procurados.

Odes de Ricardo Reis: jogo gongórico, em que procurou imitar *As Canções de António Boto*, sem interesse de poesia, negação do lirismo e da Ode grega. Frustrado e medíocre na sua paralisada realização verbal e retorcida.

Poesias de Álvaro de Campos: influência nítida, escabrosa do poeta americano. Meia dúzia de tentativas que não chegam a ser composições de um autêntico poeta. Mário de Sá-Carneiro e Émile Verhaeren fazem-no ser pouco original ou eficiente. Artífice e *jongleur* mecanizado em prosa rimada, onde aparece o apodrecido italiano Marinetti. Livro falhado e sem interesse poético, nem humano.

Poesias de Fernando Pessoa: muito esforço e pouca poesia. Baudelaire e outros. E nada que marque uma prodigiosa feição do que ele, em conversa, parecia poder dar-nos.

Sobre a *Mensagem*, enviada ao prémio Antero de Quental, criado pelo Secretariado da Propaganda, sendo, nessa altura, ainda, António Ferro o dinâmico Diretor, imensamente admirador do Fernando Pessoa, nada pôde fazer junto do júri por terem notado a influência de Miguel Torga, embora a perícia de Pessoa fizesse encaminhar os motivos para diferentes conclusões. No entanto, como esse prémio não foi distribuído a nenhuma obra que o merecesse, na opinião do júri, António



Ferro conseguiu, como Diretor, que a importância do prémio no valor de cinco mil escudos fosse entregue a Fernando Pessoa.

E, quanto aos outros volumes de bocados de poemas incompletos, nunca deveriam ter sido publicados pelos organizadores encarregados dessa errada homenagem ao autor. Acabemos, pois, dolorosamente, com o *Mito de Fernando Pessoa*, profundamente criticado pelo insigne Teixeira de Pascoaes, que deixou uma obra com princípio, meio e fim: — *Poeta, não. Fingidor, como ele próprio se classificara.*

E foi, com efeito, um admirável fingidor.

Nos nossos encontros diários no Café da Arcada, nos nossos jantares e refeições de todos os dias, o que nós conversávamos enchia vinte volumes de quatrocentas páginas cada. Era sistematicamente cético, distanciado, pouco sociável, reservadíssimo, e muito observador, aflitivo como observador, e uma pessoa inteligentíssima. Pouco prático. Inadaptado a tudo quanto fosse experiência prática e material. Devia ter escolhido a profissão de professor de filosofia para, dentro dela, poder fazer, com mais encosto, as várias excentricidades em que era mestre. Tudo isto que fica nesta nota foi ditado pelo crítico, pelo artista e pelo homem que não mente à sua cultura, à sua sensibilidade. Eu não podia mentir porque não sei. Isto que aqui fica, por outras palavras, eu lhe disse inúmeras vezes. E ele concordava num abraço bem apertado e sincero, vendo, ainda, que eu era o seu maior amigo, aquele que ele encontrara na existência para ser o companheiro indispensável de todos os minutos se ele os pudesse passar ao pé de mim. Porém, tinha que ter o trabalho de correspondente respeitado, num escritório de representações, na Rua da Prata, em Lisboa, perto da vastíssima e opulenta Praça do Comércio. Quando eu o criticava nas nossas conversas de horas, desde as nove da noite até duas e três horas da madrugada, morávamos perto um do outro — ele na Rua Coelho da Rocha, e eu na Rua Tenente Ferreira Durão —, não era o amigo sempre dedicado que fui e serei. Falava e falo como alguém que soube ver o que escreveu e deixou. O resto pertence a mioleiras tocadas pelo absurdo, mirabolância esquizofrénica, vaidade, incompetência, falta de coragem e de hombridade. Bandos de corvos espicaçando os restos de um corpo que não teve, pelo *espírito*, a pretensão de ser *um herói glorioso*, ou coisa parecida. A minha autoridade está firmada no convívio íntimo que tivemos. No convívio e na minha obra amplamente difundida pelos mundos que sabem ler e fazer justiça aos que a merecem. Mais do que amigos ou irmãos que se adorassem. Mais do que tudo em amizade fraternal e amorosa, espiritualmente falando. O verdadeiro amor está na alma. Eis o que era preciso dizer, por mim, desde já.

[E₁₂/198: “O Verdadeiro Fernando Pessoa”]

[8]

[António Botto em entrevista a José Maria Rodrigues]

— Sobre Fernando Pessoa?

— Não há ninguém que não tenha botado sentença e livro. E, apesar disso, ainda ninguém disse qualquer coisa que fosse razoável, mais ou menos aproximada. Bobagens. Essa palavra brasileira e justa e certa na expressão diz tudo. Sim. Bobagens, e nada mais. Prometo publicar o livro “O Fernando Pessoa que Não Se Conhece”.

— Existe algum estudo autêntico sobre ele?

— Não. Tudo exploração, confusão, interesse pessoal de fazer figura à custa do infeliz poeta. Fernando Pessoa nunca tomou a sério a vida nem a literatura ou a poesia. A cegueira para criticarem o desconcertante de toda a sua autêntica individualidade fez com que essa cegueira fosse cada vez maior.

— E a difamação escandalosa de uma entrevista que o António Boto não deu, como foi tudo isso engendrado?

— Eu conto: cheguei ao Rio de Janeiro, a 17 de agosto de 1947, por via marítima. Navio de luxo. Primeira classe. Onze horas da noite fundeava ao largo. Tendo mandado um telegrama ao Hotel Serrador, o Hotel Serrador não tinha quarto disponível. Fui para outro grande Hotel de Copacabana. Dias depois, e estes dias depois podem ser dois meses em que toda a imprensa brasileira, em páginas inteiras, não só de São Paulo, e do Rio de Janeiro, como de Petrópolis, Minas Gerais, Recife, Pernambuco, Ceará, Bahia, Maranhão, Belém, Pará, Paraíba, e todas as cidades e lugares onde se publicam jornais, me dedicaram louvores os mais entusiásticos. Guardo numa mala grande de cabine todos esses artigos e crónicas firmados pelos maiores nomes do jornalismo e da literatura brasileira. Foi uma impressionante manifestação de carinho ao Poeta das *Canções*. Inesquecível, inédita e única nos anais da receção a um artista, poeta e escritor. Sim. Nunca se viu coisa igual. Recebido com todas as honras na Academia Brasileira de Letras, João Neves da Fontoura, que era nessa altura o Presidente, fez um discurso admirável à minha arte, que, pela simplicidade máxima, criava na Poesia ramificações novas, eternas, que foram seguidas exteriormente por outros, como Fernando Pessoa, para falar daquele que quase que tem endoidecido os que ainda nada disseram de acertado ou de sensato sobre a sua desconcertante individualidade, erradamente criticada por quantos se abalançaram a essa difícil aventura.



(...)

— Fernando Pessoa era o caso mais instável da existência humana, exceto na amizade. Não tinha direção como escritor e poeta. Agora principiava uma tradução de Shakespeare que não acabava. Depois uma de Edgar Allan Poe, que não passava de dois ou três contos e *O Corvo*. Poemas de Whitman, que tanto influenciaram o seu Álvaro de Campos. *As Canções de António Boto*, que não chegou a concluir, mas traduziu, ainda, oitenta e sete canções, magistralmente. E o prodigioso ensaio que não foi publicado na edição que saiu de alguns milhares de exemplares esgotados. Na livraria “Livros de Portugal” é que vi uma única meia dúzia deles.

— Mas dizia que Fernando Pessoa era instável como realizador?

— Sim. De tudo se aborrecia. Apareceu pela primeira vez nessa experiência de revista chamada *Orpheu*. Depois, transportou-se para uma publicação mais categorizada que se publica no Porto: *A Águia*, de Álvaro Pinto, e onde colaboravam, entre outros, Teixeira de Pascoaes e Leonardo Coimbra. Aí, em vários artigos, ele se intitulava “O Super-Camões”, mas para irritar o *indígena* e dar nas vistas; conseguir ser discutido, mesmo que o ofendessem, para ele, era uma volúpia muito estranha e cultivada com muita antecedência nos efeitos que ele queria que tivessem a seu favor. Sim, guardo em meu poder muitas páginas inéditas que ele me confiava para dar opinião e foram ficando, assim, algumas centenas de contraditórias experiências de toda a natureza, como a imitação de vários estilos de autores celebrados e lidos. Nunca ele me manifestou uma direção de querer atingir determinados aspetos de literatura. Improvisava como quem respira sem pensar em construir qualquer inovação. Embora a *irmandade* que o defende e o exalta, numa continuidade de quem não tem mais que fazer, diga e desdiga, ponha e reponha, faça e refaça, ele não é, nem poderia ser, essa montanha de originalidade, frase que eu muitas vezes, na particularíssima intimidade que nos prendia, lhe dizia como um irmão mais novo que repreende o irmão mais velho por tanta audácia de palavras postas por cima umas das outras e que nada querem dizer, como se pode verificar na edição das *Poesias* que apareceram com o nome de Fernando Pessoa, muito mal selecionadas por Gaspar Simões e Luís de Montalvor. Como, ainda, de todos os ensaios que escreveu, o mais assombroso, e que ele publicou numa edição de 100 exemplares, de um livro fora do mercado, escrito por mim, intitulado *António*, com desenhos de Fred Kradolfer, e António Soares, o grande pintor isolado, mas grande. Vou terminar porque não quero falar mais do Fernando Pessoa antes do livro que está pronto a ser publicado. O mais importante e o melhor encontrarão os leitores independentes, aqueles que não se deixam sugestionar por essas várias



capelinhas que deveriam deixar de existir para limpeza higiénica de um ambiente de cultura mais arejado e menos peganhento. Deixar as ossadas aos cemitérios e falar do que foi alma ou vida, através de alguma nota de beleza e de poesia. O resto, o que tem aparecido, deu-me sempre a impressão de masoquismo doentio, repetidamente enjoativo pela falta de concisão e de argúcia no que se pretende criticar com tanta fraqueza mental.

— E por que razão deixou de publicar livros inéditos durante quase doze anos?

— Sim, realmente, tive a consciência de impor essa deliberação a mim mesmo, para poder, livremente, debruçar-me sobre problemas da humanidade, através dos meus. Apenas autorizava reedições de obras esgotadas tanto em Portugal como no estrangeiro.

— Mas esse silêncio fez com que aparecesse uma certa campanha de inimigos que sustentavam que, depois do formidável sucesso de *Canções e Contos*, o António Boto não dera mais sinal de criador. Sucumbira nessas criações.

— Eu sei. Estou a par de tudo isso, com pormenores, até, de ordem pessoal; conheço-os todos, e são os mesmos, apenas um pouco disfarçados, mas mal. Porém, eu creio que a Terra não pode apagar a chama do Sol, embora as tentativas de foguetes pensem que o caso de enviar para cima esses ridículos espantalhos, como quem manda um embrulho pelo correio de avião registado, chegue a uma finalidade prática. As obras que são o seguimento do que eu pude e soube iniciar com todos os cadernos incluídos na última edição de *Canções* vão aparecer numa série de volumes por caminhos inteiramente diferentes e opostos. Nessa altura, a reação dos energúmenos vai ser bastante divertida. Sim. Pensavam que eu tinha falecido dentro da última canção publicada nessa referida edição, de cinquenta e oito, já toda apanhada por quem sabe avaliar o que representa saber escrever para educar e distrair, deixando sempre no pensamento do leitor uma sensação de enlevo, ou de lonjura, fora do terrível materialismo que temos de exercer, diariamente, para podermos ter licença de existir. Os primeiros três volumes foram batizados com estes nomes que me parecem bastante sugestivos: *Ainda Não Se Escreveu* — primeiro volume de quinhentas páginas; *Os Mastros do Meu Navio* — segundo volume; *O Livro da Revolta Mundial* — terceiro volume. E há outros: *Os Poemas da Conflagração Social do Mundo*, *Caderno Individual*, *Retratos em Palavras de Poesia*, *O Drama do Mar*, *O Livro da Noite Iluminada*, e mais alguns.

— E o de Fernando Pessoa?

— Sim. Esse será indispensável para o acerto da sua posição na literatura portuguesa.

[E₁₂/198: “O Verdadeiro Fernando Pessoa”]

[9]

[De Miguel Ângelo Barros Ferreira]

Na História da literatura portuguesa de hoje, António Boto é o seu valor mais alto. Alguns críticos, e os de maior prestígio, consideram-no a expressão do primeiro poeta vivo da língua. Com Fernando Pessoa, constituiu a força representativa da geração que, em Portugal, se formou logo após a primeira grande guerra. Mas o Fernando Pessoa tem que ser visto como derivante notável do génio de António Boto. Boto é o génio criador, isolado e diferente na sua demolidora revolta pelo que não presta e não oferece futuro nem beleza. Fernando Pessoa é a metamorfose, o raciocínio cerrado na monotonia da construção gramatical. Leiam as *Odes*, assinadas por esse Ricardo Reis. Influência nítida, escandalosa, da arte suprema de António Boto, como ideia. Porém, a realização dos estafados motivos carregados por uma erudição que enfastia faz-nos atirar o livro pela janela fora. E com o Alberto Caeiro sucede o mesmo. Complicação e banalidade. Os literatos da crítica, os que andam sempre esfomeados de assunto, volta e meia, à falta de conhecimentos e de cultura, pegam no charadista da *Mensagem*, que é um decalque da brochura de Miguel Torga *Alguns Poemas Ibéricos*. Sim, já era tempo de colocar o F[ernando] P[essoa] no seu lugar, muito atrás da porta do templo onde os grandes pontificam. E o que é o Álvaro de Campos? Epilepsia desconcertante nessa mal construída “Ode Marítima”. E mesmo os versos que ele assina com o seu nome não nos dão novidade nenhuma. São ramificações de Mário de Sá-Carneiro, que deveria estar no lugar de Fernando Pessoa e não no esquecimento onde o puseram. Isso foi magiação desses meninos da *presença* que só vieram perturbar o sentido poderoso da Poesia que, em Portugal, António Boto salvara do descrédito mesquinho. A par de António Boto, temos o Teixeira de Pascoaes, com essa projeção de misticismo lusíada. Cesário Verde, António Nobre e Camilo Pessanha são episódios, tentativas, casos particulares. Miguel Torga ainda endireitou certos caminhos. É neles que transparece profundamente o conhecimento do ideal estético europeu. Desses dois grandes Poetas, que foram íntimos amigos, há uma atividade conjunta na proclamação da revolta contra todas as experiências anteriores da poesia. Foram Eles os dois maiores inovadores da poética moderna em todo o mundo. Mas, se, deste ponto de vista, ambos tiveram muito em comum, os seus processos estéticos apresentam-se eminentemente diferentes. A poesia de Fernando Pessoa é toda álgida, mental, ou matemática. O verso era uma espécie de fórmula algébrica para um pensamento. O poeta procurava mais do que despersonalizar-se. Pretendia a “desumanização” completa para atingir apenas a



inteligência, desprezando os outros aspetos mais essenciais à existência humana. Em António Boto, ao contrário, há a projeção integral do sentimento, e um constante crepitar de calor humano. Todo o seu esforço converge para exprimir, com insuperável simplicidade, os seus estados emocionais. Não há a preocupação exagerada, exclusiva de sintetizar o pensamento, mas o anseio de conseguir e descobrir novos ritmos e novas imagens para nos entregar o seu genial problema da maior humanidade nessa impressionante beleza que o fez ser lido em dezenas de traduções. António Boto é o Poeta da Pátria, a humanidade repartida por *vícios e qualidades*, por *virtudes e defeitos*; não pretende que a vida seja o espelho de cristal, e se, através do espírito, deu ao amor um campo sem restrições ou restrição, foi para mostrar que soube criar beleza onde muitos outros escritores, apenas, encontram a rutura da organização social por veredas indesejáveis e doentias. Tudo no homem, desde que não seja o crime, merece o estudo dos altos entendimentos da consciência humana. E assim se explica o triunfo mundial do seu primeiro volume de *Canções*, base divina onde a matéria foi terra para grinaldas de flores aparecerem ao Sol. A Ele se deve a descoberta do sentido íntimo do ritmo. “Não aproveita apenas do Ritmo as manifestações exteriores porque nos mostra, antes, o que ele é, essencialmente. O que é então o Ritmo descoberto pelo Supremo Artista? Um movimento anímico de ansiedade luxuriosa, feita de prazer e dor em Carne-Espírito a vibrar indefinidamente... No fundo de todo o Ritmo há esse movimento anímico que António Boto, divinamente, soube descobrir. Sem dúvida em muitos poemas ricos de ritmo há essa ansiedade luxuriosa de que falo e que é neles admiravelmente cantada. Mas ela existe no assunto dos poemas e não se integra no seu próprio ritmo como sendo o movimento íntimo deste. Ora, é no próprio ritmo de António Boto, independentemente dos seus pensamentos poéticos, que se sente, que se vive profundamente tal ansiedade luxuriosa, feita de prazer e dor em Carne-Espírito a vibrar indefinidamente...”. Transcrevo, ainda, do importantíssimo estudo firmado pelo Insigne Professor de filosofia, o Escritor Raul Leal, o final, enviando os leitores para a última edição de *As Canções de António Boto*, para as páginas 511 a 520, editada pela Livraria Bertrand, de Lisboa, Portugal, onde largamente se vê até que ponto as observações do Ilustre Professor chegaram a deduzir-se com a mais assombrosa lucidez. “Eis a que leva a Altíssima Descoberta de António Boto, sem dúvida uma das maiores e das mais Belas do nosso século prodigioso. António Boto deixa em toda a sua Obra de Poeta — presente e futura — o segredo genial e humano da sua Descoberta, que é dele e de mais ninguém. Mesmo que escreva nos metros clássicos do Soneto, será sempre António Boto, inteiramente senhor e dono daquela prisão de quatorze versos, onde o Artista se sente como em plena liberdade sem regras e sem peias, e obedecendo às rimas, mas até as rimas são diferentes dele, com o seu ritmo incomparável em ansiedade



vagamente lasciva feita de prazer e dor em Carne-Espírito a vibrar indefinidamente. Discípulos não haverá. Glória mundial ao Criador.”

Sim. Poeta assombrosamente dramático, há na sua poesia a ideia dominante do pecado e da redenção. O pecado começa no momento em que é procurada a justificação, ao invés de dar origem ao arrependimento. A dor torna-se obsessão, que induz o poeta a dar-se como para redimir o sofrimento que quer todo para si. Como Shakespeare e como Camões, que atingiram a glória pelo coração, há nele um palpar contínuo de solidariedade humana à procura de raros e belos motivos. Onde se encontra, em que livro, em que autor, Beleza maior e mais cristalina do que aquela que nós bebemos nas suas palavras que parece que nunca foram escritas senão por Ele? Aqui fica a minha pergunta consciente e não leviana como tantas. Suas *Canções* traduzidas para dezoito ou vinte línguas, na Inglaterra, e na América do Norte, via-as nas mãos de toda a gente. E a Inglaterra é um país de poesia e de verdadeiros poetas; e *O Livro das Crianças*, adotado oficialmente nas escolas públicas da Irlanda, abriram-lhe, ainda, muito jovem, as portas da consagração internacional. Em todos os contos vemos um fundo de ternura e de infantilidade, como se fosse a linguagem de uma criança a espreitar a Vida. Uma enternecida eloquência perpassa em suas histórias. Monteiro Lobato trazia em sua carteira, para ler aos amigos, uma das pequenas histórias de António Boto, que considerava mimo de delicadeza e mundo de pedagogia. “As três peneiras”, como se chama a pequenina maravilha, sem palavras a mais, ou a menos, e, na realidade, diamante da literatura universal. Podem os invejosos e os crápulas fazer-lhe as restrições de quem só vive para negar à superioridade do seu semelhante tudo quanto os cega e deslumbra: a sua Poesia, a sua prosa, o seu teatro, a sua crítica, as suas opiniões ficam para o futuro das civilizações que venham, como ponto de partida, realizado em obra, que o próprio tempo respeitará. Trata-se do Altíssimo Poeta, em seu indiscutível poder criador, e que a crítica mundial contemporânea admira e lê, fazendo-lhe as mais rasgadas homenagens, para que o leitor inteligente encontre nos seus livros, que são vastas dezenas de trabalhos que nos dão a cultura, o ensinamento, e o imenso prazer espiritual que vai sendo difícil de encontrar na leitura de quase todos os livros que se vendem e se recomendam, por amizade ou por anúncio pago à linha.

Miguel Ângelo Barros Ferreira

Escritor, jornalista, e crítico. É português nascido no Porto, e vive no Brasil, escrevendo nos principais diários da capital estadual: *O Estado de S. Paulo* e *Diário da Noite*.

[E₁₂/99: “Poemas II”]

[10]

[Sobre as produções ortónima e heterónima pessoanas]

As *Odes de Ricardo Reis* (Fernando Pessoa) são um passeio desordenado pela antologia grega, na parte dedicada a mitologias, bastante sem sentido de ordem e sem motivo alegado. *Poemas de Alberto Caeiro*: uma pretensiosa mistificação de catolicismo e protestantismo, numa irremediável ausência de clareza e sem lógica nenhuma. Improvisos duma indecisa falta de coerência nas ideias que não chegam a ser ideias nem pensamentos. E, quanto aos dois volumes de *Poesias incompletas*, era melhor não terem sido publicados para ele não ficar tão mal visto. Álvaro de Campos e Fernando Pessoa podem resolver um volume, selecionado, numa falta extensa de humanidade e verdadeiro sentido de Poesia. Matemática e dança, sem o ritmo indispensável. O falso ídolo criado pelos dirigentes da revista *presença* não aguenta mais a posição emprestada.

[E₁₂/125: “Sonetos”]

Referências

BNP/E12: Espólio de António Botto à guarda da BNP.

- ALVES, Ilda Maria e Oscar José de Paula NETO (2022) “Sobre Alguns Poemas de António Botto Dispersos na Imprensa Brasileira”, *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, 42, 67: 108–126.
- BARROS, João Paulo Almeida (2009) *Sentimento e Conhecimento na Poesia de Camilo Pessanha*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.
- BOTTO, António (2010) *Canções/Songs*, tradução para língua inglesa de Fernando Pessoa, edição, prefácio e notas de Jerónimo Pizarro e Nuno Ribeiro, Lisboa, Guimarães.
- CABRITA, João (2015) “Fernando Pessoa e José Régio: uma Poética de Encontro”, *Boletim — Centro de Estudos Regionais*, 6–7, 39–47.
- FERNANDES, Maria da Conceição (1994) *António Botto: Vida e Obra. Novas Contribuições*, volume II, Dissertação de Mestrado em Literaturas Comparadas Portuguesa e Francesa, Universidade Nova de Lisboa.
- GAGLIARDI, Caio (2017) “Marcos da Fortuna Crítica de Fernando Pessoa: o Tempo Cultural Presencista”, *Estranhar Pessoa*, 4, 12–21.
- KLOBUCKA, Anna (2018) *O Mundo Gay de António Botto*, Lisboa, Documenta.
- LOPES, Teresa Rita (2000) “Pessoa e Régio: uma Apaixonada Relação Difícil”, *Boletim — Centro de Estudos Regionais*, 6–7, 19–23.
- MARTINES, Enrico (2016–2017) “Régio, Sá-Carneiro e Pessoa: Evolução de uma Relação Apaixonada”, *Estudos Regionais*, 22–23, II série: 135–155.
- MARTINS, Hugo Alexandre (2023) *Pessoa à Lupa de Botto — de Biógrafo-Intérprete Entusiasta a Crítico Demolidor. Proposta de Análise e Edição de Textos Bottianos sobre o Poeta dos Heterónimos*, Dissertação de Mestrado em Edição de Texto, Universidade Nova de Lisboa.
- MONTEIRO, Adolfo Casais (1952) *Fernando Pessoa e a Crítica*, Lisboa, Inquérito.
- PESSOA, Fernando (2012) *Teoria da Heteronímia*, edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.
- RÉGIO, José (1959) “Fernando Pessoa”, *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, 2.^a edição, Lisboa, Inquérito, 96–101.
- REYNAUD, Maria João (org.) (2009) “José Régio e a arte da crítica”, *Ensaios de Interpretação Crítica e Outros Textos*, Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda.
- SEPÚLVEDA, Pedro (2017) “A Redução Crítica da Heteronímia”, *Estranhar Pessoa*, 4: 63–76.
- SERRA, Pedro e Osvaldo Manuel SILVESTRE (orgs.) (2002) “Desaprender (com) a História.”, *Século de Ouro — Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*, Lisboa, Angelus Novus/Cotovia, 15–65.
- SIMÕES, João Gaspar (1951) “Drama em Gente”, *Vida e Obra de Fernando Pessoa: História duma Geração*, volume I, 233–297, Bertrand.
- (1974) *Retratos de Poetas que Conbeci*, Porto, Brasília Editora.



Hugo Alexandre Martins é Mestre em Edição de Texto pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e autor da dissertação *Pessoa à Lupa de Botto: de Biógrafo-Intérprete Entusiasta a Crítico Demolidor. Proposta de Análise e Edição de Textos Bottianos sobre o Poeta dos Heterónimos* (2023). Foi responsável pela recolha e fixação textuais de um poema inédito de Botto numa antologia de poesia homoerótica, e por iniciativas culturais em torno do universo bottiano. Tem como principais interesses de investigação no âmbito dos Estudos Literários e Culturais: vanguardas modernistas, com enfoque na vida e obra de António Botto; presença das *escritas de si* e formas de autorrepresentação em arquivos e espólios documentais de nomes (não-)canónicos da cultura e literatura portuguesas; edições críticas de textos autobiográficos e/ou de carácter intimista.

