

Estranhar Pessoa

N.º 12

Caderno Assuntos Epistolares

Editores

Joana Matos Frias, Nuno Amado e Rita Patrício

Lisboa, outono de 2025

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

Diretor

Pedro Sepúlveda (IELT, Universidade Nova de Lisboa)

Editores deste Número

Joana Matos Frias (CEComp, Universidade de Lisboa)

Nuno Amado (Universidade de Lisboa)

Rita Patrício (CEComp, Universidade de Lisboa)

Revisão

Inês Rebelo do Carmo

Paginação

Ana Leonor Branco

Edição e Propriedade

IELT – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa Colégio Almada Negreiros

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

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

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

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

ISSN 2183-4075



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



Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto UID/657/2025 com o identificador DOI <https://doi.org/10.54499/UID/00657/2025> e do projeto UID/PRR/00657/2025 com o identificador DOI <https://doi.org/10.54499/UID/PRR/00657/2025>.

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

Tabela de Conteúdos

Introdução

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

Caderno Assuntos Epistolares.....8

Do remetente e do destinatário (em tempo de *Athena*)

Manuela Parreira da Silva.....9

“Abraça-o, e á Presença como se fôra gente [...], Fernando Pessoa.”. Novos apontamentos sobre uma relação epistolar conhecida

Enrico Martines.....21

“Sim, eu devo estar a ser sincero”: a correspondência entre Fernando Pessoa e Armando Côrtes-Rodrigues

Carlotta Defenu.....35

Uma carta de Almada Negreiros de 1919 – Nietzsche na génese de *A Invenção do Dia Claro* e na transição do futurismo para a ingenuidade

Mariana Pinto dos Santos.....49

Pessoa e Sá-Carneiro: a brincar, a brincar...

Pedro Madeira.....70

O bicho-papão

Nuno Amado.....91

L'être à la postérité

Joana Matos Frias.....123

Introdução

Na carta de 20 de Julho de 1914, Mário de Sá-Carneiro confirma a intuição do seu correspondente: “Você tem razão, que novidade literária sensacional o aparecimento em 1970 da Correspondência inédita de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro” – antecipando a importância da publicação dessa troca epistolar, Pessoa estaria a manifestar muito precocemente a consciência de que também esses textos seriam já peças fundamentais para a composição desejada de uma imagem futura. Se desse volume só podemos hoje ter uma versão muito lacunar, o conhecimento progressivo da correspondência de Pessoa com outros interlocutores foi permitindo, na tradição crítica pessoana, uma reflexão continuada, não só sobre a obra poética, mas também sobre os modos da sua continuada ficcionalização. As cartas de Pessoa foram desde muito cedo entendidas pelos seus destinatários como metapoéticas, e como tal destinadas à posteridade. Os seus leitores mais argutos tomaram-nas igualmente como textos literários, a pressupor uma leitura que suspendesse a crença na univocidade referencial do género epistolar. Adolfo Casais Monteiro, na apresentação da carta de 13 de Janeiro de 1935 divulgada no número 49 da *presença* (Junho de 1937), lia-a precisamente como obra literária, mas os seus leitores não guardaram este aviso. A longa história da aceitação da famosa carta sobre a génese dos heterónimos como chave biografista para a obra pessoana é exemplo do equívoco que resulta da não contemplação da natureza crítica e ambígua do epistolar em Pessoa.

O número anterior da *presença*, de Julho de 1936, que homenageava o poeta recentemente falecido, começava precisamente com a publicação de “Fragmentos de algumas cartas de amor de Fernando Pessoa” e dava a conhecer a missiva de 11 de Dezembro de 1931 a João Gaspar Simões. Na década seguinte, dois anos depois de, em 1942, as Edições Ática começarem a publicação da poesia pessoana, Joel Serrão editou a correspondência de Pessoa com Armando Côrtes-Rodrigues. Os leitores foram assim tendo acesso tanto à poesia quanto à obra não imediatamente literária, como as *Páginas de Doutrina Estética* (editadas por Jorge de Sena, em 1946) ou a correspondência. Esta simultaneidade não deixou de ter consequências hermenêuticas, pois a articulação entre estes diferentes tipos de textos sempre foi um desafio para leitores e críticos, como demonstra desde logo a edição da



correspondência pessoana por Manuela Parreira da Silva, em 1998, assim como o seu estudo, publicado em 2004, *Realidade e Ficção: para uma biografia epistolar de Fernando Pessoa*.

Ao longo das últimas décadas, o *corpus* epistolar pessoano foi crescendo e foi sendo interrogado de diferentes modos; mas talvez a interrogação mais produtiva tenha sido a da natureza do epistolar na obra de Pessoa. Nesse sentido, os estranhamentos da carta a Adolfo Casais Monteiro de 13 de Janeiro de 1935 por Abel Barros Baptista e Miguel Tamen implicaram uma fundamental revisão crítica da poética pessoana e das suas chaves de leitura.

O presente número da revista *Estranhar Pessoa* acolhe versões escritas de algumas das intervenções orais apresentadas no Seminário do Projecto que ocorreu a 17 e a 18 de Junho de 2024 na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, sob o tópico *Assuntos Epistolares*. O propósito do encontro foi o de continuar a pensar Pessoa a partir deste *corpus* e de algumas questões por ele levantadas. Alguns dos ensaios agora publicados (Manuela Parreira da Silva, Enrico Martines, Carlotta Defenu, Pedro Madeira) detêm-se no contacto epistolar entre Pessoa e um destinatário ou conjunto de destinatários privilegiados. Noutros, a atenção concentra-se numa única carta e em possíveis ramificações dela (Mariana Pinto dos Santos, Nuno Amado), ou no modo inerentemente epistolar como Pessoa se relacionava com a posteridade (Joana Matos Frias). Resultando de preocupações distintas, os ensaios agora publicados mostram a relevância de (re)pensar o epistolar em Pessoa, seja porque se trata de um *corpus* sempre em apuramento, seja porque permanece a descoberta, nas cartas de e para Pessoa, de pistas e de modelos que nos incentivam à continuação da conversa sobre assuntos pessoanos.

Joana Matos Frias, Nuno Amado e Rita Patrício

Lisboa, Outono de 2025

Caderno
Assuntos Epistolares

Do remetente e do destinatário (em tempo de *Athena*)

Manuela Parreira da Silva
Universidade Nova de Lisboa

Resumo

Qualquer correspondência epistolar coloca, para lá da sua contextualização e eventual importância histórica, a questão fundamental de determinar o papel desempenhado por cada um dos interlocutores nessa relação. Interessa-nos, tomando como exemplo algumas cartas escritas e recebidas por Fernando Pessoa (em tempos da revista *Athena*), perceber até que ponto podemos estar equivocados quando tendemos a pensar que a carta mostra (e esconde também) sobretudo o remetente/escrevente e só, subsidiariamente, o destinatário.

Palavras-chave: epistolar, remetente, destinatário, Duns Escoto.

Abstract

Any epistolary correspondence – in addition to its contextualisation and possible historical significance – raises the essential question of determining the role played by each interlocutor in that relationship. If we take as an example some of the letters written and received by Fernando Pessoa (in the days of *Athena* magazine), it is important to understand the extent to which we may be mistaken when we are inclined to think that the letter primarily shows (and also hides) the sender/writer and only secondarily the receiver.

Keywords: epistolary, sender, receiver, Duns Scotus.

Atendendo ao facto de comemorarmos em 2024 os 100 anos de *Athena*, o título desta comunicação poderia fazer pressupor uma intenção minha de visitar a história da revista, de um ponto de vista obviamente epistolar. Teria sido realmente uma possibilidade: dar conta, por exemplo, das cerca de duas dezenas e meia de cartas existentes no espólio pessoal, nas quais, de uma forma ou de outra, *Athena* é mencionada, e analisar o modo como foi preparada, divulgada e recebida pelos diversos leitores.

Na verdade, é minha intenção propor, em primeiro lugar, uma reflexão de carácter teórico, sugerida muito embora pela existência de duas ou três cartas particularmente interessantes. Colocam estas cartas, para lá da sua contextualização e importância histórica, a questão fundamental que consiste em nos interrogarmos sobre o papel desempenhado, na relação epistolar, quer pelo remetente/escrevente da carta, quer pelo seu destinatário. Interessa-nos saber o que cabe a um e a outro e determinar até que ponto não estaremos equivocados quando tendemos a pensar que a carta mostra (e esconde também, é certo) sobretudo aquele que escreve e só, subsidiariamente, aquele a quem se destina. No caso de Fernando Pessoa, isto acontece quase sempre: menosprezamos os seus interlocutores (à excepção, claro, de um Mário de Sá-Carneiro) e, com isso, esquecemos também a dimensão que assume, muitas vezes, a sua imagem reflectida no espelho da correspondência recebida. Como já o romântico Alfred de Vigny (1797–1863) notara: “La lettre peint la personne à qui l’on écrit aussi bien que celle qui écrit” (*apud* Diaz, 2002: 150).

É preciso, pois, lembrar que o destinatário é o motor da escrita, que, sem a convocação de uma segunda pessoa ausente, o discurso epistolar não se efectivaria. Nas palavras de Michel Foucault, a carta age, pelo próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, como age, pela leitura e releitura, sobre aquele que a recebe (Foucault, 1983: 13). Enquanto autor de uma carta “psicológica” (expressão usada por Sá-Carneiro) ou de autodiagnóstico, Pessoa dá-se, *provavelmente*, a conhecer. Mas, enquanto destinatário, é o Outro que lhe devolve (e nos oferece a nós, leitores intrusos, intrometidos no diálogo supostamente privado) um olhar distinto, enriquecedor, penetrante e, não raro, surpreendente.

Assim, numa conhecida carta datada de 31 de Agosto de 1925, dirigida a um amigo não identificado, Pessoa escreve:

Creio estar sofrendo um acesso – ligeiro, suponho, e, se assim é, curável – de loucura psicasténica. Como, se é certo o que de mim presumo – e se não é certo, é provável que o meu diagnóstico de leigo seja brando –, é recomendável o internamento em manicómio, e o Decreto de 11 de Maio de 1911 permite, num número qualquer de um dos seus artigos, que o próprio doente requeira esse internamento, vinha pedir-lhe o favor de me dizer como e a quem esse requerimento se faz, e com que documentos, se alguns são desde logo precisos, deve ser fundamentado. (Pessoa, 1999: 87–88).

Estamos perante uma carta cujo intuito se afigura meramente pragmático: obter uma informação. Será que estamos também em presença de uma carta autobiográfica? Até que ponto podemos levar a sério o propósito de Pessoa de se fazer internar? Até que ponto é verosímil o autodiagnóstico feito? *Psicastenien* é um termo usado no princípio do século XX para designar aquilo a que se chamava também “alma doente”. Numa obra pioneira, em Portugal, Cláudio Basto (também ele colaborador a espaços de *A Águia*) descreve psicastenien como uma astenien, “resultado da derrota da energia psíquica, de potência espiritual, pela *contrariedade* tenaz e insensível do mundo exterior, de ordem social em particular” (Basto, 1912: 9).

Em 19 do mesmo mês de Agosto de 1925, dirige Pessoa uma longa e importante carta “literária” a um dos colaboradores do n.º 5 de *Athena*, Francisco Costa (de quem recebera, aliás, em 31 de Julho, uma carta merecedora de atenção, no que diz respeito ao assunto que agora nos ocupa). Está, portanto, Pessoa em plena posse de todas as suas faculdades argumentativas, numa altura em que se ocupa da revista, mas também de muitas outras e diversificadas tarefas. A correspondência conservada no espólio (enviada e recebida), neste ano de 1925, mas também em 1924, elucida-nos sobre a actividade frenética em que se envolve, como se desdobra em poeta, inventor e homem de negócios. Lembremos, por exemplo, as cartas destinadas à divulgação de *Athena* em Inglaterra e as cartas escritas com o objectivo de impor no mercado o seu recente invento (cuja patente regista em 26 de Outubro) de um Anuário Sintético.

É, portanto, admissível que a sobrecarga de trabalho, associada à grave perturbação causada pela morte da mãe (em 18 de Março desse mesmo ano) tenha produzido um efeito devastador no espírito de Pessoa. A carta de que nos ocupamos, e que não sabemos se chegou a ser enviada, pode, sem dúvida, ser entendida como um documento autêntico, no



sentido em que toda a carta é, por natureza, um “fragmento de memória fossilizada”, na feliz expressão de Brigitte Diaz (2002: 88), que permite proceder a um trabalho arqueológico de reconstituição do objecto e à sua reinscrição num determinado tempo. A carta de 31 de Agosto surge, assim, com um inegável alcance (auto)biográfico, fruto, dir-se-ia, de uma sinceridade indiscutível. A confirmá-lo, estaria a persistente e conhecida preocupação de Pessoa com a sua saúde mental. Lembremos, do ponto de vista epistolar, a carta de 15 de Outubro de 1920, para Ofélia Queiroz, bem perto do final da primeira fase do namoro, onde se observa a mesma intenção de internamento numa casa de saúde (curiosa relação que poderíamos estabelecer com uma obra inacabada, *Na Casa de Saúde de Cascais...*) e onde o “célebre” decreto de 1911 é igualmente invocado (decreto da autoria de Júlio de Matos que provocou, na época, enorme controvérsia¹).

Tenciono (sem aplicar agora o célebre decreto de 11 de Maio) ir para uma casa de saúde para o mês que vem, para ver se encontro ali um certo tratamento que me permita resistir à onda negra que me está caindo sobre o espírito. (Silva, 2012: 188).

Contudo, o epistolar é propício à ambiguidade; torna-se muitas vezes “une mise en fiction de la vie de l’épistolier” (Haroche-Bouzinac, 1995: 135). Por isso, a carta de 31 de Agosto (tal como a de 15 de Outubro) pode ser lida como móbil de uma (auto)encenação, como exercício paraliterário. Por outro lado, agindo, pelo próprio gesto de escrita, sobre aquele que a escreve, como propõe Foucault, cumpre, por assim dizer, uma função especular, autotélica, numa palavra, catártica, ajudando a expulsar o fantasma da loucura, e pode, então, ser lida e entendida como auto-destinada: Fernando Pessoa destinatário de si mesmo.

Consideremos agora uma carta em que Pessoa é, objectivamente, destinatário, o destinatário de Hernâni Cidade, carta essa recebida na redacção de *Athena*, muito provavelmente em 1924, logo após a saída do n.º 1 da revista. O remetente, que viria a distinguir-se como ensaísta e crítico literário de nomeada, alguns anos mais tarde, era, na altura, com cerca de 37 anos, *apenas* um professor especialmente atento, colaborador da revista *A Águia* e de outras publicações. Na sua carta, envia dez escudos para assinatura da

¹ Veja-se, por exemplo, a reacção de um dos internados involuntários, Alberto da Cunha Dias, amigo de Pessoa, desde, pelo menos, os tempos de *Orpheu* (Silva, 2004: 67 e 495).



revista, fazendo votos pela sua prosperidade e desejando-lhe melhor sorte do que a das suas efémeras congêneres (subentendendo-se aqui *Renascença*, *Orpheu*, *Centauro*).

Exmo. Snr.

Vão aqui incluídos os 10\$00 esc. da minha assinatura da Athena. Com eles vão também os melhores votos pelas prosperidades da brilhante revista, de que peço me considerem assinante. Oxalá não tenha a sorte das congêneres! Ao Fernando Pessoa peço a V. Ex.^a tenha a bondade de transmitir que o interesse que me prende à Athena sobretudo vem da afectuosa admiração que há muito voto ao seu talento... Ia-lhe chamar onnipotente, se lhe não faltasse – hélas! – o poder de se aplicar com insistência, continuidade – e fé, sobretudo! – à realização duma Obra. Que filho estroina do Doctor Subtilis, êsse herdeiro perdulário de todas as suas riquezas-a-menos e da vontade paciente e fecunda!

Creia, Exm^o Snr

confrade admirador

Hernani Cidade

(Esp.3. 87A-22 e 22a)

Se repararmos, Hernâni Cidade dirige-se a Fernando Pessoa, na qualidade de director da revista, designando-o por Ex.^{mo} Senhor e depois por V. Ex.^a – tratamento que, de algum modo, surpreende, se tivermos em consideração que os dois interlocutores se conheciam pessoalmente, desde, pelo menos, 1912. Ao director, pede Hernâni Cidade que transmita a *Fernando Pessoa* que o seu interesse pela “brilhante revista” deriva, primeiro que tudo, da “afectuosa admiração que há muita [vota] ao seu talento...”. E acrescenta: “Ia-lhe chamar *omnipotente*, se lhe não faltasse – hélas! – o *poder* de se aplicar com insistência, continuidade – e fé, sobretudo! – à realização duma *Obra*”.

Esta *censura*, feita em 1924, é sintomática. Por um lado, parece revestir-se de alguma delicadeza, pelo artifício usado de pedir ao director da revista, Fernando Pessoa, que a transmita ao escritor/autor Fernando Pessoa. Na verdade, sendo conhecedor, desde os tempos de *Orpheu*, da aventura “futurista” do seu destinatário e do seu desdobramento em



Álvaro de Campos, Hernâni Cidade, a quem não faltava sentido de humor, ironiza, brinca, por assim dizer, com ele. Por outro lado, não deixa de haver um lamento que, de alguma maneira, faz lembrar os incitamentos de Mário de Sá-Carneiro, patentes na correspondência de Paris, para que Pessoa não adiasse a sua afirmação como grande poeta.

Em 1924–1925, o Fernando Pessoa de Hernâni Cidade era, pois, alguém a quem estranhamente faltava uma *Obra*. É essa imagem de si que Pessoa pode colher no espelho do texto epistolar. E, no entanto, não terá deixado de notar, com alguma ironia também, que o seu interlocutor nem sequer reconheceria (e como poderia?!) nas odes de um tal Ricardo Reis, *aparecidas* no primeiro número de *Athena*, a mão do mesmo criador de Álvaro de Campos.

Faltava, porém, a realização de uma obra consistente, sólida, até do ponto de vista editorial, que desse continuidade a esse talento amplamente reconhecido por Cidade – um talento que teimava, no seu entender, em ser desperdiçado. As palavras da carta são elucidativas, ao rotular Fernando Pessoa como “herdeiro perdulário” e “filho estroina do *Doctor Subtilis*”.

Vem, a este propósito, revisitar a publicação desta carta e respectivo comentário feitos por Maria Aliete Galhoz, na revista *Colóquio* (n.º 96, Março de 1987), sob o título “Uma Carta de Hernâni Cidade para a Revista *Athena*”. A autora detém-se especialmente naquilo a que chama a “críptica alusão” ao *Doctor Subtilis*, aventando algumas hipóteses, todas elas descartadas, acerca da identidade da aludida figura. Cito essa parte do artigo:

Pessoa, o aludido, era *críptico* – e o jogo de facetas, incluindo herméticas, que todos lhe conhecemos. Discípulo do “*Doctor Subtilis*”? “*Doctor Subtilis*”? O nosso acervo *comum* leva-nos sem querer à relação com o Doutor Fausto (via Goethe, salvífico do Fausto e não do *Doctor Fausto* de Marlowe, não salvífico do Fausto) ou do próprio Goethe (rosicruciano?). Nada apurámos, contudo, na nossa busca, e nem as personalidades que abordámos conhecedoras da matéria nos souberam (ou protocolarmente não deveriam?) adiantar nenhuma informação esclarecedora. Do enciclopedismo *geral* e *não críptico* consta apenas João Duns Escoto (1265/1266–1308), franciscano, escocês de origem, escolástico e filósofo de via própria, apelidado de “Doutor Subtil”. Hernâni Cidade começou os seus estudos no Seminário de Évora, ainda frequentou Teologia, mas, *dado* Pessoa, e dados os conhecimentos do próprio Hernâni Cidade, não creio que esteja neste “Doutor Subtil”, teólogo sem tentação Maior, o



caminho que levanta o véu desta alusão, alquímica (refere “*Obra*” na carta) mais provavelmente. (...) Deixo a pergunta. E este “Doutor Subtil” a quem se referirá?

(Cidade, 1987: 17)

Atrevo-me a discordar de Maria Aliete Galhoz quando põe de parte a hipótese Duns Escoto (c. 1265–1308), ainda que ressalve o provável conhecimento que Hernâni Cidade teria, por via da sua educação no Seminário de Évora, da obra do teólogo-filósofo medieval. Acrescento eu que Hernâni Cidade não poderia deixar de ter conhecimento de um autor tão decisivo na história da filosofia escolástica, até pela sua contemporaneidade com São Tomás de Aquino e pela forma como dialoga com ele e o confronta, assim como contradiz, no geral, muitas formulações teóricas da filosofia aristotélico-tomista. Em 1924–1925, e bem depois, Tomás e Escoto continuavam a ser referências importantes no meio universitário, até no que respeita aos estudos literários.²

De resto, foi o modo como Duns Escoto “introduziu no discurso filosófico inúmeras inovações conceptuais, argumentativas e doutrinárias sobre o ser, a univocidade, os universais (...)” (Meirinhos e Pulido, 2008: 302) que, ainda nas últimas décadas, face ao que podemos entender como novo impulso filosófico para a Metafísica, permitiu continuar a tê-lo como inesperada influência. É o caso de Gilles Deleuze, que toma a questão da “univocidade do ser” proposta por Duns Escoto como referência maior das suas próprias indagações.

O que confere a Duns Escoto o epíteto de *Doctor Subtilis* é precisamente a sua “genialidade especulativa e argumentativa”, a forma como “os argumentos a favor ou contra determinadas posições provocavam aproximação ou afastamento face às doutrinas precedentes (...)”, e o facto de ser um “leitor minucioso e argumentador criativo”, cujo pensamento se faz “também em diálogo com o passado e renova-se através de diversas formas de influência e de assimilação aos tempos sucessivos” – citações de José Meirinhos e Manuel Lázaro Pulido, coordenadores dos trabalhos do Colóquio realizado, ainda em 2008,

² Ainda em 1960, Hernâni Cidade planeia e coordena uma obra em dois volumes, *Os Grandes Portugueses* (Arcádia), na qual inclui a figura de um muito pouco conhecido Beato Amadeu da Silva (1420–1482), franciscano, autor de *Apocalysis Nova*, obra em latim, onde discute e cita longamente quer São Tomás de Aquino quer o também Beato e franciscano Duns Escoto.



na Universidade do Porto, sob o lema “João Duns Escoto (c. 1265–1308) e as origens da Filosofia Moderna” (*ibid.*: 307–308).

Creio que não podemos deixar de sentir como estas citações facilmente se adaptariam à personalidade especulativa de Fernando Pessoa. Há nele, dir-se-ia, um “sootil entender”, próprio de “um pensador por conta própria”, para usar as palavras de Pinharanda Gomes, atribuídas ao rei Dom Duarte (Gomes, 1992: 47) e que aqui me parecem apropriadas.

É nesse sentido que me permito entender a expressão usada por Hernâni Cidade. Em 1924, a perspectiva que este tem de Pessoa é sobretudo a de um “singularíssimo temperamento de intelectual, para quem os factos de ordem emotiva se convertiam sempre em termos de ordem intelectual”³, a de alguém “enamorado das ideias – tôdas as ideias – e do seu jogo hábil (...)” (Cidade, 1937: 49). São palavras que Cidade dedica a Pessoa, numa “Introdução à Moderna Poesia Portuguesa”, inserta na revista *Seara Nova* (n.º 531, 16 de Outubro de 1937), onde, embora se refira à múltipla personalidade de Pessoa, ignora ou, pelo menos, não releva a importância da heteronímia,⁴ senão o facto de ser autor de *Mensagem* e “aí por 1913 um dos mestres do movimento futurista”.

Para Cidade, como observa numa conferência realizada no Brasil, subordinada ao tema “Portugal Histórico-Cultural, através de alguns dos seus maiores escritores”, Fernando Pessoa era, entre os colaboradores de *A Águia*, aquele que haveria de “cumprir destinos poéticos de maior projecção e altura”, sendo certo que, na altura, como diz, “apenas se afirmava como prosador – e de inteligência que parecia, pelo seu poder dialéctico e crítico, menos lhe facilitar o realizar-se como poeta” (Cidade, 1958: 229).

Nesta intervenção, Hernâni Cidade passa em revista os artigos de Fernando Pessoa, escritos em 1912 na revista portuense, sublinhando a controvérsia gerada pelo anúncio do Supra-Camões⁵ e pronunciando-se sobre a “acrobacia dialéctica” pessoana e a consequente dificuldade em “discriminar a sinceridade da mistificação”. Acaba, porém, por se redimir,

³ Talvez não por acaso, uma das críticas feitas a Duns Escoto era justamente a sua falta de emotividade, em detrimento da racionalidade.

⁴ Curiosamente, é José Régio quem Hernâni Cidade considera “o maior dos poetas de vanguarda (...) Penetrante lucidez crítica, cultura clássica e moderna (é professor de Liceu, como Mallarmé)” (*ibid.*: 51).

⁵ Sublinhe-se que, por altura do conhecido *Inquérito Literário*, levado a cabo por Boavida Portugal no jornal *República* (1912), H. Cidade destaca, ao fazer uma “síntese comentada” das diversas respostas, as duas únicas intervenções dignas de nota: “Na resposta do professor Adolfo Coelho ao inquérito e na réplica de F. Pessoa ao sábio lente da Faculdade de Letras, eu vejo resumido todo o Inquérito” (Portugal, 1915: 275). A Pessoa, não deixa, porém, de criticar a ousadia de algumas afirmações que precisariam de maior comprovação.



destacando a sua realização plural como grande poeta. Será que Pessoa deixara de ser apenas o “filho estroina do *Doctor Subtilis*”?

Seja como for, em tempo de *Athena*, o epíteto faria todo o sentido para Hernâni Cidade. O retrato que pinta de Pessoa e lhe envia, num *envelope* aparentemente enigmático, terá provocado algum efeito, terá agido sobre o destinatário. Fernando Pessoa terá certamente recebido com satisfação o elogio ao seu talento, terá até sentido, quem sabe, um estímulo para se tornar autor(es) de uma Obra efectiva.

Mas, também para ele, Duns Escoto não seria um desconhecido. Atentemos, pelo menos, num livro da sua biblioteca, no qual algumas passagens alusivas a Duns Escoto surgem sublinhadas: refiro-me a *A Short History of Freethought*, de John M. Robertson (1915: 318 e 336).

É de admitir que Fernando Pessoa não tenha ficado indiferente ou não tenha querido deixar passar em claro a alusão irónica ao Doutor Subtil. Tanto quanto se sabe, não respondeu à carta, mas ousou aventar a hipótese de que terá delegado em Álvaro de Campos uma resposta adequada. De facto, parece ter sido o heterónimo (o único conhecido à data por Hernâni Cidade) a *acusar a recepção da carta*, fazendo-o, porém, por via indirecta e sibilina, em jeito de *bontade*, no artigo do n.º 2 de *Athena*, intitulado “O que é a Metafísica?”, onde interpela o próprio Fernando Pessoa. Aí, se lê, a dada altura:

Compare Fernando Pessoa as discussões dos escolásticos com, sobretudo, as dos socialistas, comunistas e anarquistas modernos. É o mesmo especulativismo de manicómio, ressaltando que os escolásticos eram subtis, disciplinados no raciocínio e inofensivos (...) (Pessoa, 2000: 231).

Estamos, assim – no que diz respeito à carta de Hernâni Cidade, de quem, enquanto remetente, ficamos a saber quase nada –, perante um duplo destinatário, melhor dizendo, um triplo destinatário: Fernando Pessoa, director da revista, que se limitaria a registar a assinatura do seu interlocutor; Fernando Pessoa, o escritor de talento quase-onnipotente; e o *alter-ego* Álvaro de Campos, sempre à espreita, que, “lendo” também a carta, por ela se deixa provocar. Podemos, de resto, aproveitar este exemplo para confirmar a asserção de Jacques Derrida,



que, na sua monumental obra *La Carte Postale*, defende que toda a correspondência convoca para o seu universo um “consortium d’expéditeurs et de destinataires” (Derrida, 1980: 116).

Se, a propósito da carta de 31 de Agosto para o amigo não identificado, pus a hipótese de se tratar de uma “mise en fiction”, de um poder “acontecer-se perante si próprio” (Pessoa, 1986: 190) – hipótese que é válida, diga-se, não apenas para inúmeras cartas de um *fingidor* como Pessoa, como para qualquer autor de escrita epistolar –, devo acrescentar essa outra evidência: a de que, ao nível do destinatário, se opera igualmente uma cisão do *eu*. Aquele que lê (e relê) a carta recebida, ao captar as várias camadas do texto epistolar (que raramente é um objecto fixo, mas fluido, proteico de sua natureza, marcado por uma temporalidade muito própria), é, por força de razão, tocado na sua alteridade e, como tal, compelido a responder. Ler consiste, como alguém já disse, em provocar relações; é, pois, um acontecimento relacional. A leitura de uma carta provoca quase sempre um desejo de escrever, de tomar a palavra, em nome próprio ou na pele desse(s) *outro(s)* que o remetente, inconscientemente ou não, convocou. Por isso, às vezes, muitas vezes, quem responde não é *aquele* a quem se escreveu ou se supôs escrever. Daí, o grande fascínio das correspondências, que reside, precisamente, no convite, em boa medida detectivesco, à decifração, ao desenredamento de uma teia complexa de múltiplas vozes.

Referências

- BASTO, Cláudio (1912) *Alma Doente (a génese da psicastenia)*, Viana do Castelo: Tip. de André J. Pereira & Filho, Sucessor.
- CIDADE, Hernâni (1937) «Introdução à Moderna Poesia Portuguesa», *Seara Nova*, 531: 48–51.
- CIDADE, Hernâni (1958) *Portugal Histórico-Cultural, através de alguns dos seus maiores escritores*, Salvador-Bahia, Universidade da Bahia, Aguiar & Souza Ltd., Livraria Progresso Editora.
- CIDADE, Hernâni (1987) «Uma Carta de Hernâni Cidade para a Revista *Athena*», *Colóquio*, 96: 15–20.
- DERRIDA, Jacques (1980) *La Carte Postale, de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Aubier-Flammarion.
- DIAZ, Brigitte (2002) *L’Épistolaire ou la Pensée Nomade*, Paris, Presses Universitaires de France.
- GOMES, Pinharanda (1992) *Entre Filosofia e Teologia*, Lisboa, Fundação Lusíada.
- HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève (1995) *L’Épistolaire*, Paris, Hachette.
- MEIRINHOS, José e Manuel Lázaro PULIDO (2008) *João Duns Escoto e a Filosofia*, Porto, Universidade do Porto.
- PESSOA, Fernando (1986), *Obra Poética e em Prosa*, Vol. III, Org., introd. e notas de António Quadros e Dalila Pereira da Costa, Porto, Lello & Irmão.

- PESSOA, Fernando (1999) *Correspondência (1923–1935)*, Ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.
- PESSOA, Fernando (2000) *Crítica: Ensaios, Artigos e Entrevistas*, Ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim.
- PORTUGAL, Boavida (1915) *Inquérito Literário*, Lisboa, Livraria Clássica Editora.
- ROBERTSON, John M. (1915) *A Short History of Freethought*, London, Watts & Co.
- SILVA, Manuela Parreira da (2004) *Realidade e Ficção – para uma biografia epistolar de Fernando Pessoa*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- SILVA, Manuela Parreira da, ed. (2012) *Cartas de Amor de Fernando Pessoa e Ofélia Queiroz*, Lisboa, Assírio & Alvim.



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).



“Abraça-o, e á *Presença* como se fôra gente [...], Fernando Pessoa.”

Novos apontamentos sobre uma relação epistolar conhecida

Enrico Martines

Universidade de Parma

Resumo

O artigo apresenta uma atualização da situação do *corpus* da correspondência entre Fernando Pessoa e os diretores da revista *presença*, salientando as diferenças na disponibilidade das cartas e dos seus testemunhos em relação à edição publicada pela Imprensa Nacional – Casa da Moeda, em 1998. A atenção é especialmente concedida a três missivas que não constam dessa edição e que estão hoje disponíveis, a terceira das quais, escrita por Pessoa, levanta um problema de identificação do destinatário.

Palavras-Chave: correspondência, Fernando Pessoa, *presença*, atualização, novas cartas.

Abstract

The article presents an update of the situation of the *corpus* of correspondence between Fernando Pessoa and the editors of the magazine *presença*, highlighting the differences in the availability of the letters and their testimonies compared to the edition published by Imprensa Nacional - Casa da Moeda in 1998. Particular attention is given to three letters that were not included in that edition and which are now available, the third of which, written by Pessoa, raises the problem of identifying the addressee.

Keywords: correspondence, Fernando Pessoa, *presença*, update, new letters.

Devo começar a minha contribuição para este caderno temático por uma típica *excusatio non petita*. De facto, ao falar das relações epistolares de Fernando Pessoa com a *presença* e os *presencistas*, vou ter de cometer a deselegância de me referir a um trabalho meu já antigo. Mas, se me refiro a esse *Cartas entre Fernando Pessoa e os Directores da presença* (Pessoa, 1998), não é para repetir coisas que já escrevi nesse volume. Antes, é para dizer exatamente o contrário, ou seja, que não vou reafirmar os temas já tratados na introdução a essa edição. Acho que todos os leitores conhecem a importância desta relação epistolar para todos os atores nela envolvidos.

Quando recebi o honroso convite dos organizadores do seminário sobre “Assuntos Epistolares” ligados a Fernando Pessoa, julguei que a coisa mais honesta que eu poderia fazer seria revisitar esse *corpus* epistolar à luz dos documentos hoje disponíveis para tentar oferecer – como diz o subtítulo do meu artigo – alguns “novos apontamentos sobre uma relação epistolar conhecida”.

Deste ponto de vista, os 26 anos passados constituem uma grande vantagem. Não só, hoje em dia, a cópia digitalizada substituiu a fotocópia (na maioria das vezes a preto e branco) como instrumento de trabalho na ausência – temporária ou permanente – do documento original. Atualmente, há uma maior disponibilidade de consulta dos testemunhos, tendo em conta o seu paradeiro: de facto, 68 documentos que em 1998 estavam na posse dos herdeiros dos autores foram entretanto adquiridos pela Biblioteca Nacional de Portugal, como explicam Sousa, Pizarro e Fernandes (2022); 67 deles (entre transcrições datilografadas dos manuscritos enviados por Pessoa, cópias de químico dos datilografados enviados e manuscritos de cartas recebidas por Pessoa) pertenciam aos herdeiros deste, que, na altura do meu trabalho, me disponibilizaram (na pessoa de D. Manuela Nogueira) fotocópias; uma carta manuscrita de Pessoa a Miguel Torga (então Adolfo Rocha) – de que estava disponível apenas a sua transcrição datilografada, realizada pelo autor – foi recentemente doada à Biblioteca Nacional pela filha do destinatário, Clara Rocha.

Este último é um dos vários casos em que há disponibilidade de novos testemunhos para cartas que já figuravam na minha edição de 1998. Com efeito, além desse original manuscrito, existem os seguintes novos testemunhos:

- 7 transcrições, datilografadas pelo autor, de cartas de que havia apenas o manuscrito enviado;
- 25 originais de cartas datilografadas enviadas (guardados em coleções particulares) de que havia apenas a cópia de químico produzida e conservada por Pessoa. Na verdade, num desses 25 casos nem havia a cópia de químico, que foi adquirida pela Biblioteca Nacional (cota E3/445) só em 2020: trata-se da carta de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões de 4-12-1931, de que nos anos 90 não pude consultar nenhum testemunho e que incluí na edição transcrevendo o texto publicado por Simões no seu *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões* (1957), aliás, com a data errada de 3-12-1931; hoje, desta carta, estão, portanto, disponíveis quer o original datilografado, quer a cópia de químico.
- 1 carta de José Régio a Pessoa (de 24 de janeiro de 1930, cota E3/465), de que, na altura, só pude ver a reprodução em fac-símile no livro de Isabel Murteira França, *Fernando Pessoa na Intimidade* (1987: 302).

Em geral, a disponibilidade destes novos testemunhos não leva a alterar as transcrições já realizadas para essas cartas, mas pode contribuir para acrescentar algum pormenor que não estivesse patente nos documentos então disponíveis.

Mas há também casos de novos documentos que testemunham cartas que poderiam ter entrado nessa edição das cartas entre Pessoa e os diretores da *presença*, caso estivessem disponíveis na altura: trata-se, em primeiro lugar, de duas missivas recebidas pelo poeta dos heterónimos durante o seu último ano de vida, 1935; uma escrita por Adolfo Casais Monteiro, outra por João Gaspar Simões. Ambos os documentos estavam na posse da família, antes da recente aquisição pela BN, mas não me foram disponibilizadas na altura do meu trabalho.

No que diz respeito à carta de Casais Monteiro, escrita a 13 de agosto de 1935 (com *post scriptum* de 16 de agosto, cota E3/461), esta já apareceu fac-similada em duas publicações organizadas pelos herdeiros (França, 1987: 352–353; Nogueira, 2005: 114) e foi transcrita e comentada no mencionado artigo da *Pessoa Plural* n.º 21 (Sousa, Pizarro e Fernandes, 2022: 283–286). No diálogo epistolar conhecido entre esse diretor da *presença* e Pessoa, ela coloca-se entre a carta escrita pelo mesmo a 6 de março e a última unidade dentro deste *corpus* de

correspondência, o postal enviado por Casais Monteiro a 25 de outubro, a que Pessoa ainda começou a responder a 30 do mesmo mês, numa tentativa que ficou inacabada. De facto, a última carta conhecida que o autor de *Confusão* recebeu do autor da *Mensagem* foi a de 20 de janeiro, ainda na sequência da famosa “carta sobre a génese dos heterónimos”. A 13 de agosto, Casais Monteiro escreve para pedir colaboração para o seguinte número da *presença*: “Não sei se o Régio já lhe escreveu pedindo-lhe colaboração para a próxima ‘presença’. Se já, venho lembrar-lhe; se não, venho pedir-lhe [...]” (Sousa et al., 2022: 284). De facto, José Régio já o fizera na última carta que enviou a Pessoa – a de 9 de junho⁶ – e fá-lo-ia outra vez Casais Monteiro no postal de 25 de outubro;⁷ mas em vão, uma vez que a última colaboração em vida de Pessoa na folha coimbrã figurou no n.º 41–42, de maio de 1934; aliás, no mencionado rascunho de resposta a Casais Monteiro, datado de 30 de outubro, Pessoa comunicava a sua decisão de não publicar mais em periódicos portugueses por causa das medidas censórias adotadas pelo regime salazarista.⁸

Voltando à carta de 13 de agosto, o diretor da *presença* esclarece que gostaria de receber alguma coisa em prosa, não por razões de preferência pessoal – como se apressa a explicar – mas porque o número da revista (o n.º 46, de outubro de 1935) já tem bastante poesia.⁹ Há ainda rastros da conversa travada na famosa troca epistolar de janeiro nesta referência de

⁶ “Estou preparando o próximo número da *presença*... E o número anterior já não trouxe colaboração alguma do Fernando Pessoa. O Fernando Pessoa não consentirá que suceda o mesmo com êste, pelo menos tenho essa esperança quasi como certeza (ou antes: como certeza) e portanto cá fico esperando e desde já me atrevo a agradecer a sua colaboração.” (Martines, 1998: 84).

⁷ “(...) lembro-lhe que sai ainda êste ano um número da *Presença* (além daquele que receberá por êstes dias), e que há muito tempo não nos tem dado a sua colaboração — e bem sabe quanto a prezamos.” (Martines, 1998: 269).

⁸ “Já tinha prometido, pessoalmente, aqui ha dias, ao Gaspar Simões, dar essa collaboração, de sorte, não indo já a tempo para o numero que está a sahir, pudesse todavia apparecer no que deve sahir pelo Natal. Succede, porém, uma coisa — succedeu ha cinco minutos — que me confirma em uma decisão que estava incerta, e que me inhiibe de dar collaboração para a *Presença*, ou para qualquer outra publicação aqui do paiz, ou de publicar qualquer livro.

Desde o discurso que o Salazar fez em li de Fevereiro deste anno, na distribuição de premios no Secretariado de Propaganda Nacional, ficámos sabendo, todos nós que escrevemos, que estava substituida a regra restrictiva da Censura, ‘não se póde dizer isto ou aquillo’, pela regra sovietica do Poder, ‘tem que se dizer aquillo ou isto’. Em palavras mais claras, tudo quanto escrevermos, não só não tem que contrariar os princípios (cuja natureza ignoro) do Estado Novo (cuja definição desconheço), mas tem que ser subordinado às directrizes traçadas pelos orientadores do citado Estado Novo. Isto quer dizer, supponho, que não poderá haver legitimamente manifestação literaria em Portugal que não inclúa qualquer referencia ao equilibrio orçamental, à composição corporativa (tambem não sei o que seja) da sociedade portugueza e a outras engrenagens na mesma especie.” (Martines, 1998: 282).

⁹ “especificando que muito gostaríamos que nos desse alguma coisa em prosa (Isto significa apenas que já temos bastante poesia para êsse número, e não — escusado seria dizê-lo! — que tenhamos preferência pela sua prosa).” (Sousa et al., 2022: 284).

Casais Monteiro: “A propósito, ousarei perguntar-lhe pelo seu anunciado ‘Cancioneiro’, para já não falar nos outros livros.” (Sousa et al., 2022: 284): de facto, é interessante verificar que Pessoa mencionara esse título para o volume de poemas do ortónimo no plano de publicação comunicado a João Gaspar Simões em 1932,¹⁰ enquanto na parte da carta de 13 de janeiro que se referia aos seus propósitos editoriais falara apenas do “tal grande volume dos poemas pequenos do Fernando Pessoa elle-mesmo” (Martines, 1998: 253), que tencionava reunir durante esse verão; e, na carta de 20 de janeiro, referira-se ao “livro grande em que congregue a vasta extensão autonyma do Fernando Pessoa” (Martines, 1998: 265), sem mencionar o título de *Cancioneiro*, que aliás aparece em vários projetos editoriais pessoanos que Casais Monteiro não podia conhecer. O jovem diretor da *presença*, a 13 de agosto, diz esperar ansiosamente essa publicação por causa do seu projeto de escrever um ensaio sobre a poesia do seu interlocutor: “Espero-os ansiosamente, por tôdas as razões, em especial por causa do projecto meu, que já conhece, de lhe dedicar um ensaio.” (Sousa et al., 2022: 284). Outra referência interessante nesta carta diz respeito a um intelectual espanhol, Enrique Azcoaga,¹¹ que estaria interessado em receber um exemplar da *Mensagem*,¹² o que mais uma vez sublinha a vocação cosmopolita de Adolfo Casais Monteiro. Vocação essa que é confirmada pelo assunto principal do *post scriptum* acrescentado três dias mais tarde, ou seja, o pedido de uns poemas para a revista italiana *Lirica*: “É o caso que ando há muito tempo para lhe pedir colaboração para a revista de poesia ‘Lirica’. Creio que sabe já do que se trata: duma revista que publica poesia de todos os países, cujo comité português é constituído por Luiz de Montalvor, J. Osório de Oliveira e êste seu amigo” (Sousa et al., 2022: 285). Esta revista, como se lê no boletim informativo publicado no jornal italiano *Gazzetta del Popolo* a 11-7-1934, era uma “collezione che si propone di dare contezza al pubblico italiano dello stato della poesia lirica nelle parti del mondo abitate da uomini di razza bianca”, afirmação que nos restitui o clima político e ideológico internacional desses perturbados anos Trinta do século XX. Este pedido explica, aliás, a expressão contida na já mencionada carta de Casais

¹⁰ “Mais tarde, no outro anno, seguiria, só ou com qualquer outro livro, ‘Cancioneiro’ (ou outro titulo igualmente inexpressivo), onde reuniria (em ‘Livros I a III’ ou ‘I a V’) varios dos muitos poemas soltos que tenho, e que são por natureza inclassificaveis salvo de essa maneira inexpressiva.” (Martines, 1998: 199).

¹¹ Escritor, poeta e crítico de arte que pertenceu ao movimento conhecido como a Geração de 1936.

¹² “Queria pedir-lhe um exemplar da ‘Mensagem’, para um espanhol que me pede livros de poetas portugueses modernos.” (Sousa et al., 2022: 284).

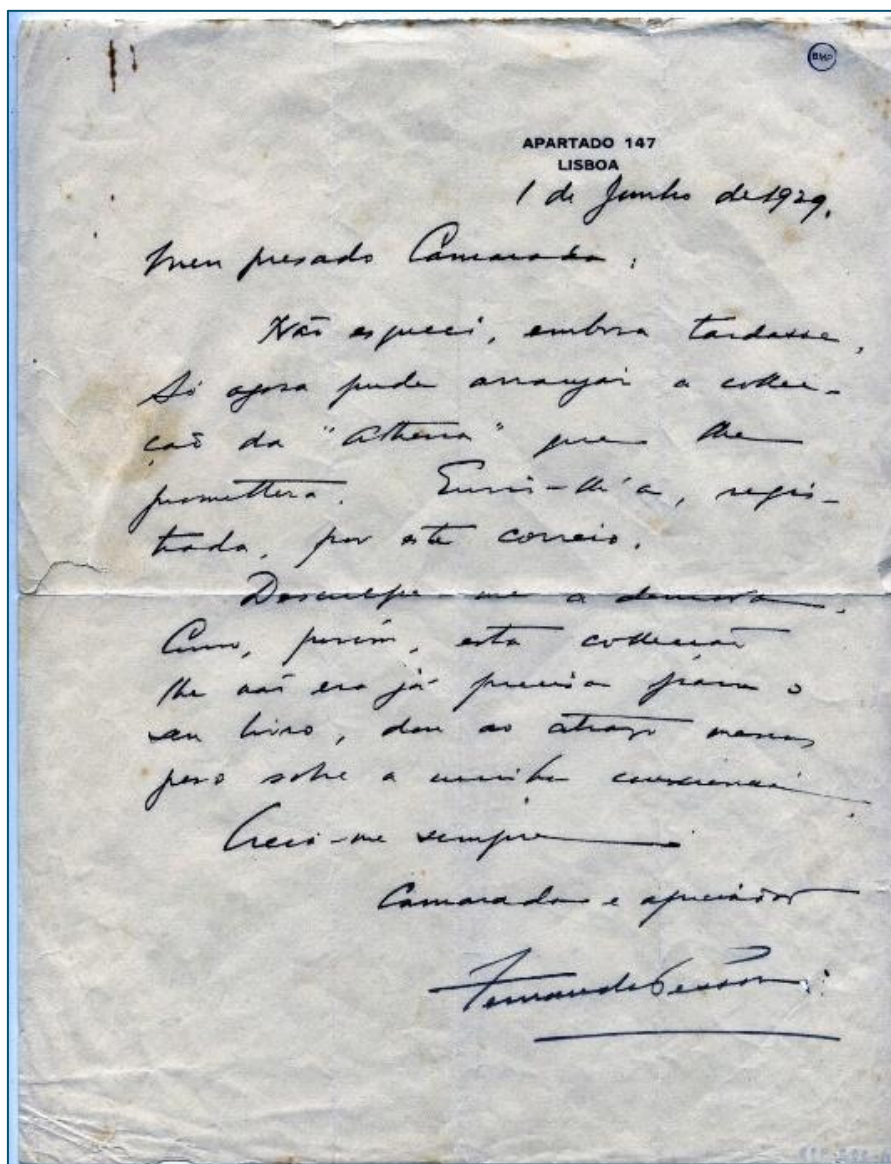


Monteiro de 25 de outubro, em que este escrevia “peço-lhe que não se esqueça do pedido que já lhe fiz de alguns poemas para a revista italiana *Lirica*” (Martines, 1998: 269).

A segunda missiva que teria entrado na minha edição de 1998, caso os herdeiros de Pessoa ma tivessem disponibilizado, é um postal de João Gaspar Simões de setembro de 1935 (o autor não indica o dia do mês), publicado no n.º 23 de *Pessoa Plural*, dentro do artigo “O Espólio Infinito: sobre algumas aquisições em falta” de Martines, Vizcaíno, Xavier, Pizarro e Sousa (644-645). Trata-se de uma breve comunicação de Simões que, estando em Lisboa há seis meses, tenta combinar um encontro com Fernando Pessoa.

Há outra epístola que teria provavelmente incluído na minha edição das *Cartas entre Fernando Pessoa e os Directores da presença*, embora com o nome do destinatário entre colchetes, sendo conjecturado. Trata-se de um caso bastante controverso: é uma carta de Fernando Pessoa de 1 de junho de 1929, guardada na coleção de manuscritos de Alberto de Serpa presente na Biblioteca Municipal do Porto (cota M-SER-935).





Foi Fernanda Vizcaíno quem, indiretamente, me chamou a atenção para esta carta, por ela transcrita na sua tese de doutoramento, *Correspondência de Fernando Pessoa Revisitada* (2018: 345; carta 125).

A carta não indica explicitamente o nome do destinatário, sendo o vocativo constituído pela fórmula anónima “Meu presado Camarada” e não havendo qualquer referência, no interior da carta, que sugira de forma inequívoca a identidade do destinatário. O próprio catálogo da coleção de manuscritos de Alberto de Serpa é prudente neste aspeto, uma vez que se limita a indicar que a carta “Não indica o nome do destinatário, substituído pelo

clássico “Meu presado camarada” (Ferreira, 1988: 153); isto é, no catálogo não se avançam hipóteses sobre a sua identidade. Já a transcrição de Fernanda Vizcaino refere como destinatário o nome de Alberto de Serpa. Pode parecer a hipótese mais óbvia, uma vez que a carta se encontra no espólio deste presencista; contudo, é preciso ter em conta que não se trata de um simples espólio, mas sim de uma coleção de manuscritos em que Alberto de Serpa reuniu também cartas de diversos autores dirigidas a vários destinatários. Para Serpa, uma carta de Pessoa que lhe fosse cedida por algum amigo ou conhecido seria certamente um manuscrito valioso. De facto, existem indícios que levam a pensar que a carta não fosse dirigida a Serpa e que o documento lhe possa ter sido cedido por uma terceira pessoa. Os elementos que sugerem esta hipótese são:

– o vocativo “Meu presado camarada” e a despedida “Creia-me sempre camarada e apreciador” mostram certa proximidade e estima entre os interlocutores e fazem pensar que esta não seria a primeira epístola entre Pessoa e o seu destinatário. A referência à demora de Pessoa em arranjar a coleção da *Athena* confirma a impressão de que não se trata do primeiro contacto entre os dois. Porque é que então não existem mais cartas de Pessoa a Serpa desse período? Parece implausível que Serpa, colecionador de manuscritos, não as tivesse guardado;

– Pessoa diz-se “apreciador” do seu destinatário; mas, se este fosse Alberto de Serpa, Pessoa seria apreciador de quê? Serpa, na altura, publicara apenas (e ainda em 1924) a novela *A Saudade do Mar* e dois livros de poesia (*Quadras* e *Evoê*) que o próprio autor olhava com pejo e não considerava parte do seu próprio cânone literário;¹³

– na carta, Pessoa escreve: “Como, porém, esta collecção lhe não era já precisa para o seu livro, [...]”. Portanto, o interlocutor teria em preparação (ou teria acabado de sair) um livro para o qual a coleção da *Athena* poderia ter sido de alguma utilidade. Ora, Serpa não tem outro livro publicado antes de 1934 (o volume de poesia *Varanda*);

– é plausível que Pessoa mantivesse contatos com Serpa já em 1929? Normalmente, os contactos epistolares que Pessoa mantinha com intelectuais mais jovens (Serpa em 1929 tinha apenas 23 anos) deviam-se a duas motivações: a) pedidos de colaboração para revistas

¹³ Numa composição intitulada “Primeiras Obras do Autor”, incluída em *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*, Serpa escreveu, a propósito das suas primeiras publicações: “Se acaso qualquer desses livros vejo/junto de amiga ou inimiga mão,/as faces, a alma, cobrem-se de pejo./ — Só, aperto-os com saudade ao coração”. Cf. Rocha, C., “Alberto de Serpa (1906–1992)”, no *site Modernismo. Arquivo Virtual da Geração de Orphen*.



a que os jovens estavam ligados, como no caso da *presença*; b) envio a Pessoa, por parte desses jovens, de obras para mostrarem implicitamente a sua admiração e pedir ao poeta do *Orpheu* a sua ilustre opinião. Quanto à primeira motivação, eram Régio (a partir de 1928) e Simões (a partir de 1929) os presencistas que mantinham contatos com Pessoa e tratavam de obter dele colaboração para a revista. Além disso, é preciso averiguar em que medida Serpa, já em 1929, seria um presencista ativo: a este propósito, sabe-se que Serpa já colaborara na *Tríptico*, revista que – com a *Byzancio* –, em Coimbra, antecedeu a fundação da *presença* e de que saíram os dois núcleos que formariam o grupo dos presencistas. Contudo, Alberto de Serpa colabora pela primeira vez na folha só em dezembro de 1934 (n.º 43); portanto, ele, em 1929, ainda nem era um presencista. Quanto à segunda motivação (a oferta de livros), como já relevei, Serpa publicou obras em 1924, cinco anos antes desta carta, e só voltaria a publicar em 1934. De facto, a troca de epístolas entre ele e Pessoa sobre a qual não há dúvidas acontece só em janeiro de 1935 (AdS a FP, 1-1-1935; FP a AdS, 20-1-1935) e é motivada pela oferta, por parte de Serpa, do livro *Varanda*, que acabara de ser publicado, e pelo envio da *Mensagem* por parte de Pessoa. Se esta carta de 1929 fosse para Serpa, seria difícil explicar um silêncio de cinco anos e meio nas relações entre os dois.

Por estas razões, parece implausível que o destinatário desta carta fosse Alberto de Serpa. A minha conjectura é que a carta fosse dirigida a João Gaspar Simões. Embora este tenha declarado que a primeira carta que recebeu de Fernando Pessoa foi a de 26-6-1929 e seja, de facto, esta a carta inaugural da sua edição das *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões* (1957),¹⁴ parece evidente – ao ler a carta mais antiga disponível desta correspondência, a de Simões de 6 de junho de 1929 – que o diálogo epistolar entre os dois está *in medias res*, não começa por aí.

Simões principia escrevendo:

Muito obrigado pela sua oferta. Desculpe ter demorado uns poucos de dias a agradecer a bela coleção da “Athena”. Supuz poder fazer êste agradecimento, podendo fazer acompanhá-lo pelo meu livro. Foi impossível. Apenas para a semana ficará concluído. (Martines, 1998: 91).

¹⁴ Simões escreve, na “Introdução” à sua edição: “As nossas relações datam, porém, de 1929, como se depreende da data da primeira carta que o Poeta me endereçou. À publicação do meu primeiro livro — em Junho de 1929 — devo essa feliz oportunidade.” (1957: 13).

Portanto, há a referência à oferta da “bela colecção da ‘Athena’” e ao “livro” cujo título Simões não precisa de indicar, e acerca do qual nem tem de dar esclarecimentos, porque, evidentemente, o referente do signo linguístico “livro” está claro por ter sido explicitado num ato comunicativo anterior. Tendo em conta que Pessoa e Simões se encontraram pessoalmente pela primeira vez só em 1930, este ato comunicativo anterior deve ter ocorrido por via epistolar, a não ser que a comunicação entre os dois tivesse acontecido de forma indireta, por intermédio de Carlos Queiroz, o que não parece muito provável, uma vez que em junho se escrevem.

E, se lermos em sequência a carta de Pessoa com destinatário não explicitado de 1 de junho e esta de Simões a Pessoa de cinco dias depois, parece-me que as peças do *puzle* encaixam perfeitamente:

Apartado 147 LISBOA 1 de Junho de 1929. Meu presado Camarada: Não esqueci, embora tardasse. Só agora pude arranjar a collecção da “Athena” que lhe promettera. Envio-lh’a, registrada, por este correio. Desculpe-me a demora. Como, porém, esta collecção lhe não era já precisa para o seu livro, dou ao atrazo menos peso sobre a minha consciencia. Creia-me sempre Camarada e apreciador Fernando Pessoa	Meu admirado Camarada: Muito obrigado pela sua oferta. Desculpe ter demorado uns poucos de dias a agradecer a bela colecção da “Athena”. Supuz poder fazer êste agradecimento, podendo fazer acompanhá-lo pelo meu livro. Foi impossível. Apenas para a semana ficará concluído. Tinha-lhe dito, em tempos, que não pensava escrever por ora o ambicionado estudo sôbre a sua obra. Não resisti à tentação. Escrevi um pequeno ensaio com o seu nome, que juntei ao meu livro. Quero pedir-lhe, muito e muito, que me perdôe tudo quanto nêle possa revelar incompreensão. De resto, eu encerro-o com palavras de contricção. Fez-me muita falta a “Athena” para destrinçar certas ideias que uma leitura já remota me tinha deixado dos poemas de Alberto Caeiro. O unico numero de que
--	---

	pude dispôr foi do primeiro. Enfim, tenho a certeza de que Você saberá perdoar. No fim da próxima semana enviar-lhe hei o livro. Com os meus melhores cumprimentos e a minha maior admiração sou seu camarada obrigado João Gaspar Simões Coimbra 6 Junho de 1929. P.S. Desculpe não lhe ter agradecido a poesia de Alvaro de Campos. Sai no próximo número da “Presença”. João G. Simões
--	--

Encontramos a oferta, prometida por parte de Pessoa e finalmente realizada, da coleção da *Athena*, coleção que poderia ter sido útil para um livro do seu destinatário, referido na carta de Simões: trata-se da coletânea de ensaios *Temas*, que saiu justamente em junho de 1929 e que inclui o primeiro estudo publicado em livro sobre a figura de Fernando Pessoa. O seu autor escreve na carta de 6 de junho: “Tinha-lhe dito, em tempos, que não pensava escrever por ora o ambicionado estudo sôbre a sua obra. Não resisti à tentação. Escrevi um pequeno ensaio com o seu nome, que juntei ao meu livro.” E, quanto à possível utilidade da coleção da *Athena* para a redação deste estudo, Simões acrescenta: “Fez-me muita falta a ‘Athena’ para destrinçar certas ideias que uma leitura já remota me tinha deixado dos poemas de Alberto Caeiro.” A carta de 6 de junho parece ser a réplica à carta de 1 de junho, que por isso suponho que fosse dirigida a ele.

Simões também se refere, no P.S., a um poema de Álvaro de Campos que sairia no seguinte número da *presença*: trata-se da colaboração (o poema *Apontamento*) enviada com a carta de 17 de maio de 1929, endereçada cumulativamente à redação da revista (cf. Martines, 1998: 87). Com efeito, tudo indica que o início da correspondência entre Pessoa e Simões

seja anterior a esta troca de epístolas de início de junho: voltando às duas cartas de início deste mês, vemos que não só Pessoa, a 1 de junho, menciona a promessa da coleção da *Athena* como algo já formulado antes e que já tardou a cumprir, como também se refere a “o seu livro” como a um tema já enunciado anteriormente; o próprio Simões, a 6 de junho, escreve “*Tinha-lhe dito, em tempos* [sublinhado meu], que não pensava escrever por ora o ambicionado estudo sôbre a sua obra”. Como é que lho teria dito se não em carta? O diálogo entre os dois vem de mais longe e é possível que haja mais missivas que ainda não conhecemos.

Porque é que, então, Simões não inclui essas cartas anteriores na sua recolha das *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*? E, sobretudo, porque é que se refere à carta de 29 de junho como a primeira epístola que Pessoa lhe enviou?¹⁵ A única explicação que consigo dar é que Simões, em 1957, publicou as cartas que tinha guardado, tendo-se até provavelmente esquecido das outras, cedidas em tempos. Por exemplo, Simões parece esquecer que o próprio José Régio se carteara com Pessoa antes dele, quando escreve, no mesmo artigo aqui citado: “a carta de Junho de 29 fundiu o gelo que porventura existia entre Pessoa e as gerações mais novas, e foi comigo, não com José Régio, que ele se carteceu durante os cinco anos que nos mantivemos afastados – Pessoa em Lisboa, eu em Coimbra.” (*apud* Vizcaíno, 2018: 70).

Não admira que uma ou mais cartas dirigidas a Simões fossem parar à coleção de manuscritos de Alberto de Serpa, onde se encontram – entre muita outra correspondência de terceiros e material variado – vários documentos que pertencem ao diretor-fundador da *presença*.

Muito mais poderia dizer acerca das “novidades” em relação a 1998, a propósito desta correspondência. Este artigo é apenas uma primeira amostra da vitalidade de uma relação epistolar que continua, depois de passados quase noventa anos da sua conclusão, a reservar surpresas e a gerar interesse.

¹⁵ “A carta de Pessoa — a sua primeira carta —, uma folha branca, tendo ao alto impressas estas palavras: ‘Apartado 147, Lisboa’ — carta escrita *corrente calamo*, de uma caligrafia espraçada e segura, com o nome ‘Fernando Pessoa’, seguido de um ponto final, sublinhado por um traço firme e grosso da sua caneta de tinta permanente, está hoje publicada, com as trinta e nove restantes, no volume, aliás esgotado, a que dei o título de *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*.” (João Gaspar Simões, “XXIV — Alguns Poetas que Conheci: Fernando Pessoa — 2) As nossas relações epistolares”, Rubrica “Outras Páginas de uma ‘Autobiografia literária’”, *Diário Popular*, 23 de janeiro de 1974. *Apud* Vizcaíno, 2018: 69–70).



Referências

Livros:

- FERREIRA, Manuel (1988) *Catálogo da Preciosa Coleção de Manuscritos Reunida pelo Poeta Alberto de Serpa*, elaborado por Manuel Ferreira, livreiro-alfarrabista. Leilão organizado por Soares & Mendonça, Lda.
- FRANÇA, Isabel Murteira (1987) *Fernando Pessoa na Intimidade*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- MARTINES, Enrico (1998) *Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da presença*, Ed. e estudo de Enrico Martines, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- NOGUEIRA, Manuela (2005) *Fernando Pessoa: Imagens de uma Vida*, apresentação de Maria Aliete Galhoz, prefácio de Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.
- SIMÕES, João Gaspar (1957) *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*, introdução, apêndice e notas do destinatário, Lisboa, Publicações Europa-América.
- VIZCAÍNO, Fernanda (2018) *Correspondência de Fernando Pessoa Revisitada*, Braga, Instituto de Letras e Ciências Humanas, Universidade do Minho, tese de doutoramento. .

Revistas:

- SOUSA, Rui, Jerónimo PIZARRO e Manuel P. FERNANDES (2022) “O Espólio Infinito: sobre as novas aquisições, 390 a 829”, *Pessoa Plural*, 21: 239–471.
- MARTINES, Enrico, Fernanda VIZCAÍNO, Rodrigo XAVIER, Jerónimo PIZARRO e Rui SOUSA (2023) “O Espólio Infinito: sobre algumas aquisições em falta”, *Pessoa Plural*, 23: 158–661.

Documentos na Internet:

- NÃO ASSINADO [Lorenzo Gigli] (1933) All'insegna delle Belle Lettere, *Gazzetta del Popolo*, 26/04/1933, [em linha] disponível em <https://www.dioramagdp.unito.it/items/show/1027#?c=0&m=0&s=0&cv=0> (consultado em data 29/09/2024).
- ROCHA, C. (s.d.) “Alberto de Serpa (1906–1992)”, no site *Modernismo. Arquivo Virtual da Geração de Orphen*, [em linha] disponível em <https://www.modernismo.pt/index.php/a/504-alberto-de-serpa-1906-1992> (consultado em data 29/09/2024).



Enrico Martines é professor associado de Literatura Portuguesa e Brasileira na Universidade de Parma, em Itália. Editou a correspondência entre Fernando Pessoa e os diretores da Presença (*Cartas entre Fernando Pessoa e os diretores da Presença*, INCM, 1998) e estudou a história desta revista, bem como a relação entre o movimento Orpheu e o chamado «segundo modernismo». Trabalhou em edições crítico-genéticas e estudos filológicos da poesia de José Régio, tendo integrado a equipa de investigação que estudou e editou os manuscritos de José Régio. Os resultados deste trabalho incluem as publicações *José Régio, il poeta di Dio e del Diavolo* (2003), *José Régio: versos esparsos e inacabados* (2016) e *José Régio e os Mestres do Modernismo* (2019). Publicou também o livro *I modernismi in Portogallo e in Brasile* (2019), bem como ensaios sobre autores modernos portugueses e brasileiros. É coordenador do projeto de investigação "Fernando Pessoa's *Duke of Parma*: an unpublished Shakespearean tragedy", e é diretor científico do projeto «The Unveiling of Fernando Pessoa's Literary Legacy: *The Duke of Parma*», concebido pela Dra. Carlotta Defenu e a ser por esta realizado, tendo recebido uma bolsa Horizon-MSCA.

“Sim, eu devo estar a ser sincero”: a correspondência entre Fernando Pessoa e Armando Côrtes-Rodrigues

Carlotta Defenu

Universidade de Parma

Resumo

Este artigo propõe uma reflexão sobre dois elementos considerados marcantes na relação epistolar entre Fernando Pessoa e Armando Côrtes-Rodrigues: o primeiro é a troca epistolar honesta que caracteriza o diálogo entre os dois poetas, comumente considerado um dos aspetos mais salientes da correspondência entre os dois, e o segundo é a peculiaridade da cronologia desta correspondência, que, depois de ter sido interrompida em 1916, foi reestabelecida através de uma única carta enviada por Fernando Pessoa em 1923. Tentar-se-á investigar as razões por trás deste intervalo temporal, especialmente tendo em consideração a coincidência entre estas duas datas marcantes da correspondência e duas datas marcantes da atividade literária pessoana: o falhanço do projeto *Orpheu* e o lançamento da revista *Athena*.

Palavras-chave: Fernando Pessoa, Armando Côrtes Rodrigues, correspondência, *Orpheu*, *Athena*.

Abstract

This article proposes a reflection on two significant elements in the epistolary relationship between Fernando Pessoa and Armando Côrtes-Rodrigues. The first one is the sincere epistolary exchange that characterizes the dialogue between the two poets, often considered one of the most outstanding aspects of their correspondence. The second one is the peculiarity of the chronology of this correspondence, which, after being interrupted in 1916, was reestablished by a single letter sent by Fernando Pessoa in 1923. This study will attempt to investigate the reasons for this temporal interval, especially considering the coincidence between these two notable dates in their correspondence and two key dates in Pessoa's literary activity: the failure of the *Orpheu* project and the launch of the magazine *Athena*.

Keywords: Fernando Pessoa, Armando Côrtes Rodrigues, correspondence, *Orpheu*, *Athena*.



O propósito da presente investigação é o de apresentar uma leitura abrangente da correspondência entre Fernando Pessoa e Armando Côrtes-Rodrigues, com especial foco em dois aspetos: o primeiro é a reflexão sobre a adesão de Fernando Pessoa à estrutura dialógica da carta, e o segundo é a reflexão sobre o elemento mais peculiar da correspondência entre os dois poetas, que coincide com o facto de esta ter sido interrompida em 1916 para ser retomada, com uma única ocorrência, por parte de Fernando Pessoa, em 1923. Em específico, tentar-se-á identificar os elementos da correspondência a partir dos quais esta foi geralmente considerada uma troca epistolar de sincera amizade e tentar-se-á enquadrar as razões pelas quais Pessoa decide voltar a contactar o poeta açoriano depois de sete anos de silêncio.

A correspondência conhecida entre Fernando Pessoa e Armando Côrtes-Rodrigues é constituída apenas pelas cartas que este último recebeu do poeta dos heterónimos. Estas foram publicadas, pela primeira vez, em 1944, por Joel Serrão, que, tendo visitado Ponta Delgada em 1943, teve oportunidade de conhecer o poeta açoriano, o qual lhe confiou a tarefa de publicar as cartas que tinha recebido de Fernando Pessoa ao longo da vida (Serrão, 1985: 9–10).

Na “Singela Introdução à Leitura de Fernando Pessoa”, que antecede a publicação das cartas de Fernando Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues, Joel Serrão articula a sua reflexão a partir de um dos trechos mais célebres desta correspondência: “Não sei se estou sendo lúcido. Creio que estou sendo sincero. Tenho pelo menos aquele amargo de espírito que é trazido pela prática anti-social da sinceridade. Sim, eu devo estar a ser sincero” (Serrão, 1985: 11).

A partir desta citação, Joel Serrão reflete sobre duas questões principais: a da hesitação e a da sinceridade *tout-court*.

Quanto à primeira questão, a reflexão é-nos proporcionada pela modulação que Fernando Pessoa introduz no excerto citado através da expressão “devo estar”, que envolve a declaração num tom de dúvida, e retira força à asserção de uma irremediável declaração de sinceridade, que poderia ter sido veiculada através da simples afirmação: “Sim, estou a ser sincero.”

De acordo com a análise de Joel Serrão, a razão dessa modulação proposta por Fernando Pessoa deriva da tendência irremediável do poeta para sentir a “contingência de

todo o acto pensante”; numa personalidade como a de Pessoa, a reflexão exacerbada sobre qualquer tipo de pensamento ou ideia leva necessariamente a uma desconstrução analítica a partir da qual nenhuma expressão, nenhuma confissão, pode ser dada como absolutamente certa (Serrão, 1985: 12).

Acreditando que é precisamente esta dúvida sobre a sinceridade daquilo que é expresso que comprova irremediavelmente a honestidade das palavras pessoanas, Joel Serrão antecipa aquela que será uma das leituras mais comuns da correspondência entre Pessoa e Côrtes-Rodrigues, comumente considerado um dos interlocutores epistolares com o qual o poeta dos heterónimos falava de forma mais honesta. Esta interpretação é baseada principalmente em alusões frequentes que o próprio Pessoa introduz nas cartas enviadas ao poeta açoriano, cujo exemplo mais citado é a carta de 15 de janeiro de 1915, em que Pessoa fala daquela que é tida como “crise do Interseccionismo”.¹⁶

Nesta carta, Pessoa, ao declarar “Em ninguém que me cerca eu encontro uma atitude para com a vida que bata certo com a minha íntima sensibilidade, com as minhas aspirações e ambições, com tudo quanto constitui o fundamental e o essencial do meu íntimo ser espiritual.” (Pessoa, 1985: 44), situa o amigo Côrtes-Rodrigues num lugar diferente, considerando-o o único que “possui de mim uma noção precisamente no nível da minha realidade espiritual.” (Pessoa, 1985: 43).

O modo como Pessoa considera o poeta açoriano um interlocutor adequado a uma expressão particularmente sincera parece ser comprovado pelo facto de considerações deste tipo não ocorrerem apenas no espaço relativamente privado das cartas,¹⁷ mas também em outros contextos, ainda mais fechados, próximos da escrita diarística. Um exemplo particularmente ilustrativo encontra-se num apontamento de 21 de novembro de 1914, em que Pessoa, esboçando as ideias da carta que enviará a Côrtes-Rodrigues, escreve: “É o CR quem, de todos, melhor e mais dentro me compreende. Diser-lhe isto.” (doc. BNP/E3 20-51a; cf. Pessoa, 2009: 119).

¹⁶ Sobre esta “crise”, cf., por exemplo, Gagliardi, 2004; Amado, 2015; Miraglia, 2020.

¹⁷ A ambiguidade entre público e privado no espaço das cartas, especialmente no contexto do Modernismo português, é analisada por Fernando Cabral Martins no artigo “Correspondências Modernistas” (2019), para o qual remetemos. A mesma ideia é defendida por Pedro Eiras num artigo dedicado à correspondência entre Pessoa e Sá Carneiro, no qual o autor sublinha que “nenhuma carta é privada, a escrita é sempre uma performance perante um público invisível” (2022: 416).



Há, neste brevíssimo excerto, dois elementos interessantes: o primeiro é a antecipação daquilo que Pessoa expressará depois a Côrtes-Rodrigues, conferindo a esse conteúdo ainda mais valor, dada a primeira inscrição num espaço monológico; e o segundo é a declaração da vontade de querer expressar isso ao interlocutor.

Assim sendo, a questão da sinceridade, em oposição à do artifício – dois conceitos que, tal como referido por Caio Gagliardi (2017: 18), se constituíram como os tópicos fundamentais da fortuna crítica pessoana já a partir da primeira geração presencista –, também foi considerada amiúde relevante na leitura crítica da correspondência entre Pessoa e Côrtes-Rodrigues, especialmente com relação à mencionada carta sobre a crise do Interseccionismo. Não me deterei sobre esta questão, por ter já sido extensivamente tratada em outros contextos (cf., por exemplo, as entradas “Fingimento” e “Sinceridade” do *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, disponível em linha, e os números 4 e 6 da *Estranhar Pessoa*); quero, no entanto, aproveitar o paradigma da sinceridade para refletir brevemente sobre um outro ponto de interesse, que é o da estrutura dialógica da carta.

No contexto das relações epistolares, de facto, se a ideia da sinceridade pode ser encarada como ponto de partida para refletir sobre o conteúdo da escrita, esta também pode ser tomada em consideração como elemento de interpretação para o próprio ato de escrita. Dito doutra forma, poder-se-ia falar de sinceridade ou insinceridade, ou melhor, de adesão ou não adesão, com respeito à natureza intrinsecamente dialógica das cartas.

Tal como foi apontado por Manuela Parreira da Silva, o destinatário das cartas representa, quase sempre, um “interlocutor ideal” (Silva, 2003: 30), apto a entender e a partilhar aquilo que expressamos e a nele participar. A ideia de interlocutor ideal é frequentemente ampliada por Fernando Pessoa, que durante o ato de escrita epistolar costuma, por vezes, transformar o destinatário específico das cartas num interlocutor absoluto, geral, público, múltiplo.

Exemplo emblemático disto é a célebre carta de 1914 destinada a Ronald de Carvalho, conhecida com o nome de “Carta a um Poeta”¹⁸ (Pessoa, 1966: 135). Nesta carta, com o

¹⁸ Este título aparece na edição de *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias* (1966: 135), onde uma versão incompleta do texto da carta foi publicada, a partir dos documentos 19-16 e 17, conservados no espólio pessoano. O texto integral da carta foi publicado pela primeira vez no jornal *A Tribuna* de Rio de Janeiro em 1955. No presente artigo, cito a partir da edição das cartas pessoanas de Richard Zenith, que transcreve a versão da carta publicada no jornal, emendando a partir da lição transmitida pelo datiloscrito, tal como o editor explica nas notas (2007: 452–453).



pretexto de escrever uma recensão à obra do poeta brasileiro *Luz Gloriosa*,¹⁹ Pessoa foge do aparente propósito para escrever uma declaração de poético pessoal propriamente dita.

Depois de um elogioso parágrafo inicial, em que Pessoa afirma que o livro “é dos mais belos que recentemente tenho lido” (Pessoa, 2007: 105), na restante parte da carta o autor dedica-se a uma longa reflexão saudosista sobre a lembrança dos tempos infantis, cujas memórias representam um tempo idealizado, frágil e distante. Apesar de o texto ser intercalado com perguntas retoricamente dirigidas ao interlocutor da carta (“Lembra-se? Nós éramos crianças. Tinham-nos tirado os brinquedos [...] A hora (não se recorda?) essa era demasiado certa e humana.”; Pessoa, 2007: 106) parece evidente que aqui o destinatário desenvolve um papel meramente instrumental.

Tomando em consideração a ideia expressa por Fernando Pessoa, em carta de 2 de setembro de 1914 a Côrtes-Rodrigues, de que a sinceridade é uma “prática anti-social” (Pessoa, 1985: 34), esta ideia parece sugerir que as cartas desta tipologia, por terem sido escritas tendo em vista um interlocutor global, e, portanto, mais social, são cartas em que a honestidade da expressão ocupa um lugar secundário. Mais uma vez, no entanto, interessa-me refletir não sobre a sinceridade dos conteúdos, mas sobre a sinceridade quanto à natureza dialógica da escrita epistolar, que nestes casos é maioritariamente subvertida.

Uma prática parecida àquela adotada por Pessoa na carta a Ronald de Carvalho, no contexto da correspondência com Armando Côrtes-Rodrigues, apenas ocorre na carta de 1915 sobre a “crise do Interseccionismo”; no entanto, comparando estas duas cartas, existem diferenças substanciais que permitem observar como, no caso da carta ao poeta brasileiro, a estrutura dialógica da relação epistolar é traída de uma forma muito mais profunda.

Em primeiro lugar, na carta a Ronald de Carvalho o interlocutor nunca é mencionado de forma direta, mas sempre através do apelido “Poeta”, escrito com letra maiúscula. Na carta ao poeta açoriano, pelo contrário, o interlocutor é frequentemente trazido à superfície explicitamente; Pessoa dirige-se-lhe através do pronome “você” ou da expressão “Meu querido Amigo” (Pessoa, 1985: 43–48), e a referência ao outro da carta aparece também nos parágrafos em que Pessoa partilha as próprias reflexões pessoais. Como se o autor da carta

¹⁹ O exemplar encontra-se na Biblioteca Particular de Fernando Pessoa, à guarda da Casa Fernando Pessoa e disponível *online*: <https://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-93>.

quisesse sublinhar que a confissão que está a desenvolver não é meramente autorreferencial, mas também uma confissão com destinatário.

Adicionalmente, as desculpas que Pessoa frequentemente adicionava nas suas cartas em relação à expressão confusa e à dúvida de que esta se conformasse exatamente com a intenção do que se queria exprimir é quase sempre acompanhada, na carta a Côrtes-Rodrigues, pela reafirmação da ideia de que, apesar de tudo, o poeta açoriano teria a capacidade de compreender e simpatizar com os sentimentos expressos:

Tenho-lhe explicado tudo isto muito mal. Quase que me tenta a ideia de rasgar esta carta onde, até, pouca justiça fiz a mim próprio. Mas você deve compreender o que eu sinto, e, creio, regozijar comigo, através da sua amizade, por esta minha evolução ascendente dentro de mim. [...] Como já disse, você é o único dos meus amigos que tem, a par daquela apreciação das minhas qualidades que lhe permitirá não julgar esta carta um documento de megalómano (Pessoa, 1985: 45–46).

Na carta a Ronald de Carvalho, pelo contrário, os pedidos de desculpa com respeito à natureza divagadora da carta são realizados anulando da equação o interlocutor, e configurando-se como pedidos de desculpa à Vida:

Escrevo e divago, e tudo isto parece-me que foi uma realidade. Tenho a sensibilidade tão à flor da imaginação que quase choro com isto, e sou outra vez a criança feliz que nunca fui, e as alamedas e os brinquedos... e apenas, no fim de tudo, a supérflua realidade da vida... Perdoe-me que lhe escreva assim... A Vida, afinal, vale a pena que se lhe diga isto. (Pessoa, 2007: 107).

Isso parece situar-se em contraposição com a atitude tomada por Pessoa na carta ao poeta açoriano, na qual o pedido de desculpa final é dirigido precisamente ao destinatário (as últimas duas palavras da carta são, precisamente, “Você Desculpe”; Pessoa, 1985: 48) e em que a natureza dialógica da carta é sublinhada pelo pedido de que o destinatário lhe volte a escrever: “Escreva-me sempre, meu caro Côrtes-Rodrigues” (Pessoa, 1985: 48).

Através desta breve comparação, podemos observar como o intuito dialógico da relação epistolar é mantido de forma mais concreta na carta dirigida a Armando Côrtes-



-Rodrigues, apesar de esta também se configurar como uma ocasião para uma declaração de intenções poéticas.

Assim, a frequentemente referida sinceridade que caracteriza a relação epistolar entre Fernando Pessoa e Armando Côrtes-Rodrigues parece manter-se também com respeito a uma adesão ao propósito da escrita epistolar, que tem como base a ideia de uma comunicação dialógica entre o emitente e o destinatário. Esta correspondência é, portanto, uma correspondência efetiva, não autorreferencial, cuja maioria das cartas responde também a propósitos práticos: pedidos de envio de textos para a revista *Orpheu* (cf. carta de 19 de fevereiro de 1915: “Vai entrar imediatamente no prelo a nossa revista, ‘Orpheu’ [...] Se você mandar colaboração para chegar aqui no vapor do princípio do mês que vem era ótimo. Não nos falte. Seria para nós um grande desgosto que a revista aparecesse sem v. colaborar”; Pessoa, 1985: 57), pedidos de dinheiro (cf. carta de 19 de novembro de 1914: “Olhe lá, a este propósito e se o pedido o incomodar tenha-o como não feito, v. podia emprestar-me vinte mil réis? Eu não sei quando lhos poderei devolver, e de mais a mais, já lhe devo aqueles cinco que v. uma vez me emprestou na Avenida”; Pessoa, 1985: 40), pedidos de correção de provas e marcação de *rendez-vous*. (cf. carta de 6 de março de 1913: “Chegaram as provas e é urgente devolvê-las corrigidas. Veja se pode estar amanhã (7) na ‘Brasileira’ do Chiado ao meio dia em ponto”; Pessoa, 1985: 33).

Mesmo quando o texto se faz mais lírico (veja-se a este respeito a carta de 28 de junho de 1914, em que Pessoa escreve: “Eu vos saúdo e vos peço que amanhã, entre o soar duplo das duas e o soar simples das duas e mais metade de uma hora, surjais com a vossa presença carnal sem prolongamento gesticulante de bengala agressiva – à vil cova ou jazigo de utilidades e propósitos artísticos que dá pelo nome humano de ‘Brasileira do Rossio’.”; Pessoa, 1985: 33) ou quando o propósito se faz poético, como na carta sobre a crise do interseccionismo, o texto das cartas pessoanas dirigidas a Côrtes-Rodrigues revela quase sempre um intuito prático ou dialógico.

No contexto desta relação epistolar íntima e profunda, no entanto, parece surgir como contradição o facto de a correspondência entre Pessoa e Côrtes-Rodrigues se interromper abruptamente em 4 de setembro de 1916, dia do qual é datada a última carta que Pessoa envia ao poeta açoriano, dizendo estar a sentir-se “não, mas agora melhor” (e a frase é mesmo

assim), e de estar a sair de um período de “esterilidade literária quase total”, o que o leva a dar-se como “RECONSTRUÍDO EM SETEMBRO DE 1916.” (Pessoa, 1985: 69).

Na mesma carta, Pessoa anuncia ao amigo a próxima saída do número 3 de *Orpheu*, coisa que, como bem sabemos, nunca acontecerá. Depois, por sete anos, a relação epistolar cessa, sendo retomada, com uma única ocorrência e por iniciativa de Pessoa, a 4 de agosto de 1923. Estas duas datas marcantes da correspondência entre Pessoa e Côrtes-Rodrigues coincidem com dois momentos fundamentais da atividade literária pessoana: o declínio de *Orpheu* e o surgimento do segundo maior empreendimento literário pessoano, a publicação da revista *Athena*.

Esta coincidência parece ser mais do que uma mera coincidência.

Poucas outras razões parecem poder ser apontadas para explicar por que motivo Pessoa e Côrtes-Rodrigues deixam de se escrever reciprocamente, se não o facto de o falhanço de *Orpheu* 3 ter de alguma forma representado uma razão para que a correspondência deixasse de ter a sua justificação primordial. Explico-me.

A 14 de janeiro de 1916 Pessoa envia um bilhete postal a Côrtes-Rodrigues, no qual informa ter passado a limpo o poema “Cavalcada dos Sonhos”, o contributo com que o poeta açoriano devia ter participado na revista (Pessoa, 1985: 67).

Um mês depois, Armando Côrtes-Rodrigues volta para os Açores (cf. Almeida, 2019). O facto de Armando Côrtes-Rodrigues ter voltado para os Açores, no entanto, não parece ter sido razão suficiente para a interrupção da relação epistolar, dado que o poeta, antes de abandonar o continente em fevereiro de 1916, voltando para S. Miguel, deixara com Pessoa os poemas da sua autoria destinados ao *Orpheu* 3.²⁰

Numa carta de 4 de maio de 1916 Pessoa comunica ao amigo, entretanto já nos Açores, o suicídio de Mário de Sá-Carneiro, informando-o de que o *Orpheu* 3 seria dedicado à memória do poeta desaparecido (Pessoa, 1985: 67–68).

Côrtes-Rodrigues responde (esta carta é publicada pelo poeta açoriano no jornal *Autónómico*; cf. Almeida, 2019) com uma homenagem ao poeta morto em Paris e um poema,

²⁰ De resto, Côrtes-Rodrigues tinha já efetuado uma viagem para S. Miguel em agosto de 1914, para permanecer na ilha até abril de 1915, tendo tido necessidade de voltar a Lisboa para terminar o Curso Superior de Letras em Lisboa em maio do mesmo ano. A ausência de quase um ano do poeta açoriano em Portugal continental não tinha, no entanto, impedido a participação do mesmo no primeiro número de *Orpheu*, cuja colaboração tinha sido enviada precisamente a partir de S. Miguel (cf. Almeida, 2019).

intitulado *Cortejo Trágico*, o qual não consta, no entanto, tal como nenhum outro contributo de Côrtes-Rodrigues, das provas tipográficas da revista.

Não me dedicarei agora a refletir sobre as possíveis razões da ausência da colaboração de Côrtes-Rodrigues nas provas tipográficas de *Orpheu* 3, limitando-me apenas a referir que, quando, em 1958, avançou com a intenção de publicar o número 3 da revista, o cunhado de Fernando Pessoa, Caetano Dias, pediu a Côrtes-Rodrigues que lhe enviasse as suas colaborações para a revista, pedido que o poeta açoriano satisfez (Cf. Almeida, 2019).

O que me interessa evidenciar é que as cartas de maio de 1916 demonstram que a distância geográfica entre Pessoa e Côrtes-Rodrigues, apesar de poder ter contribuído para isso, não foi razão exclusiva para a cessação da relação epistolar. O que me parece plausível defender é que, com a desilusão oriunda do falhanço da revista *Orpheu* e com a cessação das possibilidades de retomar a revista, os dois “camaradas” terão sentido a necessidade de um afastamento; algo que pode reforçar-se pela constatação de que essa relação, até àquele momento, fora profundamente marcada pela colaboração na génese e no desenvolvimento da empresa órfica.

A partir de 1916, depois do regresso ao arquipélago, Côrtes-Rodrigues passa a sentir-se completamente embebido no sentimento açoriano, toma parte ativa no Movimento Autónómico do ilhéu e faz da afirmação da identidade açoriana o elemento central do seu projeto poético, político, cultural e social. Há, neste contexto, um distanciamento que se cria, naturalmente, e que nasce de uma não total coincidência, pelo menos aparente, de projetos estético-literários (cf. Almeida, 2017: 296–297).

De resto, tal como evidenciado por Manuela Parreira da Silva, nenhuma das relações epistolares pessoanas é mantida ao longo de toda a vida do poeta, o que pode demonstrar, por um lado, uma inconstância de interesses e relações, e, por outro, “um forte investimento periódico e exclusivista em determinados objectos” (Silva, 2003: 21).

O que se configura como elemento peculiar da correspondência Pessoa-Côrtes-Rodrigues, portanto, não é o facto de esta ter sido interrompida em 1916, mas sobretudo o facto de esta ter sido retomada sete anos mais tarde.

Em 1923, os projetos literários pessoanos parecem de facto voltar a ser propícios para um pedido de colaboração a Armando Côrtes-Rodrigues. Este pedido não é explicitamente referido na célebre carta de 4 de agosto de 1923, em que, analogamente ao



que Álvaro de Campos expressara, em carta aberta a José Pacheco publicada no n.º 4 da revista *Contemporânea* (Pessoa, 1922: 4), Pessoa opta por referir as aproximações e sobretudo as diferenças entre essa nova publicação e a experiência de *Orpheu*: “Tanta saudade – cada vez mais tanta! Daqueles tempos antigos do *Orpheu*” (Pessoa, 1985: 71).

No entanto, apesar dos sete anos de silêncio epistolar, Pessoa estava provavelmente a par da atividade literária do poeta açoriano, à qual alude na própria carta: “V. o que tem feito? Notícias suas, de certo modo, tenho-as sempre tido, ou pelo Rocha (que acaba de me transmitir as saudades que me envia) ou pelo Duarte de Viveiros.” (Pessoa, 1985: 71).

E a poesia de inspiração na Natureza, embebida de religiosidade e de tom classicista, que Armando Côrtes-Rodrigues tinha andando a publicar durante aquele período, parecia enquadrar-se perfeitamente no espírito da nova revista que Fernando Pessoa estava prestes a lançar.²¹

Acredito na possibilidade de que, se Côrtes-Rodrigues tivesse respondido à saudosa carta de 1923, outra carta pessoana teria seguido, com pedido de colaboração para *Athena*.

É impossível reconstruir arqueologicamente as razões pelas quais o poeta açoriano não chegou, provavelmente, a enviar resposta a Fernando Pessoa. Refiro apenas brevemente que o envio da carta pessoana coincide com o período em que Côrtes-Rodrigues abandona a Ilha Terceira para voltar a São Miguel, período que o poeta açoriano descreveu, numa carta de 5 de junho de 1955 enviada a Eduíno de Jesus, como “a fase mais dolorosa da minha existência de incompreendido” (Côrtes Rodrigues e Jesus, 2002: 90). Nessa fase, o sentimento religioso toma contornos ainda mais intensos e converte-se num elemento poético fundante da coletânea que Côrtes-Rodrigues publica em 1934, o *Cântico das Fontes*.

No ano seguinte, no célebre texto “Nós os de Orpheu”, publicado na revista *Sudoeste* (Pessoa, 1935), Pessoa, lembrando mais uma vez com saudade os tempos órficos, critica duramente este mesmo aspeto da poesia do poeta açoriano, depois de explicar que a não inclusão da sua colaboração no número da revista dedicado à publicação de obras dos colaboradores de *Orpheu* se devia essencialmente a razões geográficas:

²¹ Jorge Uribe menciona especificamente a *Ode a Minerva*, escrita por Côrtes-Rodrigues em 1922, como exemplo paradigmático da sintonia no espírito neoclassicista entre o projeto pessoano de *Athena* e a poesia do poeta açoriano da mesma década (Uribe, 2015: 332). Sobre a história da publicação desta ode, cf. Almeida, 2019.



Nada porém foi possível incluir de Cortes-Rodrigues, que é directamente de *Orpheu*, e os poemas de cuja personalidade inventada, Violante de Cysneiros, são uma maravilha subtil de criação dramática. Neste caso a dificuldade foi, como no dos brasileiros, geográfica: estas produções foram coordenadas à pressa, Cortes-Rodrigues vive nos Açores. Aqui lhe deixamos, num abraço, a expressão da nossa camaradagem de sempre; e o perpetrador destas linhas, velho amigo seu, acrescenta a ela o desejo de que Cortes-Rodrigues se não embrenhe demasiado, como de há tempos se vai embrenhando, no catolicismo campestre, pelo qual facilmente se aumenta o número de vítimas literárias da pieguice fruste e asiática de S. Francisco de Assis, um dos mais venenosos e traiçoeiros inimigos da mentalidade ocidental. (Pessoa, 2009: 95).

As mesmas razões geográficas eram apontadas como motivação para a não inclusão de poemas dos colaboradores brasileiros, Ronald de Carvalho e Eduardo Guimaraens, a distância dos quais era, no entanto, mais ontológica do que geográfica, dado que ambos já tinham, na altura, falecido.

Fernando Pessoa podia não estar a par do desaparecimento dos poetas brasileiros, mas é plausível também que a não inclusão dos dois derivasse apenas de um certo desinteresse não explicitamente assumido e retoricamente justificado por motivos geográficos. Quanto ao caso de Côrtes-Rodrigues, tal como explicitado no parágrafo final do texto publicado em *Sudoeste*, os motivos da exclusão parecem ser de ordem mais estética que logística, sobretudo se considerarmos que a colaboração para *Orpheu* 3, em 1916, nunca foi posta em causa pelo facto de o poeta açoriano ter voltado para o arquipélago.

E, no que diz respeito ao “catolicismo campestre” que o poeta dos heterónimos afirma desdenhar, note-se que, na célebre carta sobre a “crise do interseccionismo”, a afinidade de almas entre Pessoa e Côrtes-Rodrigues é explicada, pelo primeiro, precisamente a partir da partilha de um espírito religioso profundo: “Dá-se esta sua capacidade para me compreender porque você é, como eu, fundamentalmente um espírito religioso” (Pessoa, 1985: 28), e já em 1914 Fernando Pessoa assim se exprimia com respeito à viagem de regresso de Côrtes-Rodrigues aos Açores: “Muito me agrada ler que a bucolização do seu ser se tem operado a seu contento. Sim, depois de alguns anos de vida em Lisboa, esse reingresso na vida mais próxima da do Universo deve ter-lhe trazido calma e antiguidade ao espírito. Compreendo isso muito bem. Não sei se no seu caso sentiria o mesmo” (Pessoa, 1985: 36).



Esta afinidade de “espírito religioso” que Fernando Pessoa sublinhava na carta de 1915, no entanto, podia já não existir, ou, ao menos, já não ser sentida pelo poeta duas décadas mais tarde, aquando da publicação da nota na revista *Sudoeste*; exemplar seria, neste contexto, considerar as opiniões dicotómicas que, como sublinhado por Jorge Uribe (2015: 332), Pessoa expressou em relação a S. Francisco de Assis, do qual Armando Côrtes-Rodrigues era devoto. Assim, se para a escolha do nome de Violante de Cysneiros, personagem literária fictícia criada graças à colaboração entre os dois poetas, Pessoa parece ter-se inspirado no cardeal franciscano Cisneiros (cf. Almeida, 2016: 232), e se o santo fora considerado também modelo de inspiração do heterónimo Alberto Caeiro, definido enquanto um “atheist Saint Francis of Assisi” (doc. 14B-62a, publicado e transcrito em <https://modernismo.pt/index.php/toda-a-base-de-dados/details/33/3164>) ou “o S. Francisco de Assis do novo paganismo” (doc. 12¹-16^v; Pessoa, 2015: 232), por outro lado o próprio Caeiro reserva palavras depreciativas para o santo, comentando: “é um bom homem mas está bêbado” (Pessoa, 1994: 160).

É possível então que uma conjunção de causas tenha contribuído para a abrupta interrupção da especial correspondência entre Pessoa e Côrtes-Rodrigues, prejudicada tanto pela falta de resposta do poeta açoriano à missiva de 1923, como pela progressiva perda daquela sintonia espiritual que tinha contribuído para que Pessoa escolhesse o seu amigo de *Orpheu* como correspondente de eleição.

Referências

- Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. <https://modernismo.pt/index.php/dicionario?f=1>.
- ALMEIDA, Anabela (2019) *Armando Côrtes-Rodrigues, Vida e Obra do Poeta Açoriano de Orpheu*, s.l., Ilha Nova.
- (2017) “Armando Côrtes-Rodrigues, um poeta que «é directamente de *Orpheu*””, in Ernesto RODRIGUES e Rui SOUSA (eds.), *A Dinâmica dos Olhares: Cem Anos de Literatura e Cultura em Portugal*, Lisboa, Lusosofia, 289–298, disponível em: http://www.lusosofia.net/textos/20171024-ernesto_rodrigues_rui_sousa_a_dinamica_dos_olhares_2.pdf
- (2016) “Fernando Pessoa, Sá-Carneiro e Côrtes-Rodrigues, o Triálogo em *Orpheu*”, *Uniletras*, 38.2: 227–236, doi: 10.5212/Uniletras.v38i2.0004.
- AMADO, Nuno (2015) “Orpheu... e Eurídice”, *Estranhar Pessoa*, 2: 57–70.

- CÔRTEES-RODRIGUES, Armando e Eduíno de JESUS (2002) *Correspondência*, Prefácio e notas de Fernando Aires, Ponta Delgada, Museu Carlos Machado.
- EIRAS, Pedro (2022) “A Verdade das Cartas e a Mentira dos Sujeitos – sobre a correspondência de Mário de Sá-Carneiro”, in *Presença e Memória. Homenagem a Paula Morão*, Lisboa, Colibri, 413–421.
- GAGLIARDI, Caio (2017) “Marcos da Fortuna Crítica de Fernando Pessoa: o Tempo Cultural Presencista”, *Estranhar Pessoa*, 4: 12–21.
- ____ (2004) “Uma Girândola para o Riso: a rejeição de Fernando Pessoa ao Interseccionismo”, *Voç Lusíada*, 21: 134–150.
- MARTINS, Fernando Cabral (2019) “Correspondências Modernistas”, *Colóquio Letras*, 202: 33–38.
- MIRAGLIA, Gianluca (2020) “Do ‘Dia Triunfal’ ao *Orpheu*: ascensão e queda de Alberto Caeiro”, *Pessoa Plural*, 18: 366–387.
- PESSOA, Fernando (2015) *Poemas de Alberto Caeiro*, Ed. Ivo Castro, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- ____ (2009) *Sensacionismo e Outros Ismos*, Ed. Jerónimo Pizarro, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- ____ (2007) *Cartas*, Ed. Richard Zenith, Mem Martins, Círculo de Leitores.
- ____ (1999) *Correspondência*, Ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.
- ____ (1994) *Poemas Completos de Alberto Caeiro*, Ed. Teresa Sobral Cunha, Lisboa, Editorial Presença.
- ____ (1985) *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*, Org. Joel Serrão, Lisboa, Livros Horizonte.
- ____ (1966) *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literária*, Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Ática.
- ____ (1935) “Nós os de «Orpheu»”, *Sudoeste*, 3:3.
- ____ (1922) “Alvaro de Campos escreve á ‘Contemporanea’”, *Contemporanea*, 4:4.
- SERRÃO, Joel (1985) “Singela Introdução à Leitura de Fernando Pessoa”, in Fernando Pessoa, *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*, Lisboa, Livros Horizonte.
- SILVA, Manuela Parreira da (2003) *Realidade e Ficção. Para uma biografia epistolar de Fernando Pessoa*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- URIBE, Jorge (2015) “A Vocação de Armando Côrtes-Rodrigues”, in *1915: O Ano de Orpheu*, Org. Steffen Dix, Lisboa, Tinta-da-china, 319–334.



Carlotta Defenu é Marie Skłodowska-Curie Postdoctoral Fellow na Universidade de Parma. O seu projeto, *“Unveiling the Lost Literary Legacy of Fernando Pessoa: The Duke of Parma” (THEDUKE)*, investiga a génese da peça inédita de inspiração shakespeariana escrita por Fernando Pessoa. É doutorada em Crítica Textual pela Universidade de Lisboa, com uma tese sobre a génese e a reescrita da poesia ortónima de Fernando Pessoa. Publicou diversos artigos e capítulos de livros nas áreas da crítica textual, crítica genética e estudos genéticos de tradução, sendo também coordenadora do grupo de trabalho *Visualizing and Investigating Differences In Texts (VIDIT)*.



Uma carta de Almada Negreiros de 1919 – Nietzsche na génese de *A Invenção do Dia Claro* e na transição do futurismo para a ingenuidade

Mariana Pinto dos Santos

Universidade Nova de Lisboa

Resumo

Este estudo debruça-se sobre uma carta enviada pelo artista de vanguarda e modernista Almada Negreiros ao amigo Fernando Amado, a quem dedicaria o livro *A Invenção do Dia Claro*, publicado em 1921. A carta data de 1919 e nela Almada escreve um pequeno ensaio estético, no qual, segundo pretendo demonstrar, estão já expressas ideias que explorará poética e alegoricamente no livro de 1921 e que mostram de forma cabal a deliberada transição, ou metamorfose, do futurismo para a defesa de uma ingenuidade voluntária. Analisar a carta permite compreender a reflexão estética que leva Almada a fazer essa transição. Nesse processo, procurarei também analisar a importância da conjugação de duas referências fundamentais para Almada: por um lado, Nietzsche, por outro, o sensacionismo de Pessoa, tendo em conta ainda as afinidades e as diferenças entre a poesia do heterónimo Alberto Caeiro e *A Invenção do Dia Claro*, a que não será alheia a cumplicidade estética entre Pessoa e Almada face a esta matéria, de que é sinal, aliás, o facto de Pessoa ter editado o livro de Almada na sua editora, Olisipo.

Palavras-chave: Almada Negreiros, futurismo, sensacionismo, Nietzsche, epistolaria.

Abstract

This study focuses on a letter sent by the avant-garde and modernist artist Almada Negreiros to his friend Fernando Amado, to whom he would dedicate the book *The Invention of the Clear Day*, which was published in 1921. The letter dates from 1919 and in it Almada writes a short aesthetic essay in which, as I intend to demonstrate, the ideas he would explore poetically and allegorically in the 1921 book, clearly showing the deliberate transition, or metamorphosis, from futurism to the defence of a voluntary naivety. Analysing the letter helps us to understand the aesthetic reflection that led Almada to make this transition. In



this process, I will seek to analyse the importance of the combination of two fundamental references for Almada: Nietzsche on the one hand, and Pessoa's sensationism on the other, while also taking into account the affinities and differences between the poetry of the heteronymous Alberto Caeiro and *The Invention of the Clear Day*. These affinities and differences are not unrelated to the aesthetic complicity between Pessoa and Almada on this matter, and which is also indicated by the fact that Pessoa published Almada's book in his Olisipo publishing house.

Keywords: Almada Negreiros, futurism, sensationism, Nietzsche, epistolary.



É curioso que não haja cartas de Pessoa no espólio de Almada, e de Almada no espólio de Pessoa parece haver apenas uma pequena nota.²² Poderá haver duas razões possíveis a isso. Por um lado, Almada trocou muitas vezes de morada, e entre 1927 e 1932 viveu em Madrid. Até casar com Sarah Affonso, em 1934, a sua correspondência praticamente não é preservada. Por outro lado, quando em Lisboa, Almada e Pessoa deviam cruzar-se bastante em cafés e restaurantes e por isso não precisavam de se escrever. O que é certo é que Almada não parece ter escrito cartas a Pessoa e, se Pessoa lhe escreveu alguma, essa ter-se-á perdido. Em *Orpheu* 1915–1965, texto de homenagem para o cinquentenário de *Orpheu*, publicado em desdobrável na Ática, Almada fala de uma intimidade com Pessoa que se manifestava em sinais reveladores de amizade e afecto mútuos, mas não de uma partilha de projecto comum estético:

Os inesquecíveis companheiros do *Orpheu* foram os meus precisamente por nos ser comum uma mesma não-identidade, um mesmo escorraçar comum que a vida nos fazia. Absolutamente mais nada de comum. Éramos reclusos da mesma cela de prisão. [...] éramos em realidade muito estranhamente diferentes uns dos outros, e todos suspensos do mesmo fio de nos faltar território. (...) Era arte o que nos juntava? Era. Arte era a solução. A nossa solução comum. Era o neutro entre nós. (Almada Negreiros, 1965: 3)

E mais adiante: “Não recordo ter estado alguma vez com Fernando Pessoa e mais outros. Ou lembro vagamente. Lembro-me apenas de ter estado anos com ele e mais ninguém connosco.” (Almada Negreiros, 1965: 3). Entende-se aqui e noutros relatos de Almada uma vontade de deixar registado um paralelo entre ambos, em pé de igualdade, vincando a singularidade de cada um. Isto, de resto, é reforçado pelos próprios escritos de Pessoa sobre *Orpheu*, que sublinhou sempre o carácter individual das colaborações de *Orpheu* e a rejeição de qualquer ideia de uniformização estética ou de escola²³ – os seus ismos pautavam-se

²² Devo esta informação a Manuela Parreira da Silva, a quem agradeço.

²³ Veja-se a entrevista ficcionada sobre *Orpheu* (Pessoa, 2015: 115): “emprego a palavra [sensacionismo] dando um valor de definição e não de escola, um valor análogo ao da palavra *romantismo*, por exemplo, e não comparável ao das palavras *simbolismo*, *futurismo*, ou *cubismo*, movimentos designatórios de escolas e correntes estreitas e fechadas”. Ver também textos seguintes nesta antologia sobre *Orpheu* em que Pessoa fala por exemplo da “grande divergência de individualidades que uma corrente tão nova já comporta” (Pessoa, 2015: 118).

precisamente por não imporem prescrição formal alguma, podendo antes abarcar formas estéticas distintas e afirmando-se o sensacionismo como “síntese”.

Abordarei uma carta de Almada Negreiros com outro destinatário, mas que tem forte relação com Pessoa, como procurarei demonstrar, e que mostra como, independentemente do esforço para marcar a forte individualidade de Pessoa e seus heterónimos ou Almada, e da diferença entre as suas obras, há um percurso teórico e criativo que tem contextos filosófico e histórico comuns. Essa carta foi escrita em 1919 em Paris, e destinava-se ao dramaturgo e encenador Fernando Amado (1899–1968). Almada fora para Paris em Janeiro de 1919, onde ficaria ano e meio. Passou enormes dificuldades; trabalhou numa fábrica de velas e como bailarino de cabaré. Dirá mais tarde, em 1956, a Urbano Tavares Rodrigues: “Só um dançarino de cabaré sabe o que é o inferno” (Tavares Rodrigues, 1956: 24–27). No regresso de Paris, em Março de 1921, lê em conferência na Liga Naval em Lisboa *A Invenção do Dia Claro*, um texto híbrido entre a prosa, a poesia e o texto profético, publicado ainda em 1921 por Fernando Pessoa, constituindo o primeiro título do breve projecto editorial deste último, a editora Olisipo. A carta enviada de Paris a Fernando Amado tem, a meu ver, relação grande com este texto que Fernando Pessoa viria a publicar e de que fez uma tradução parcial para inglês com o título *The Invention of the Bright Day*.²⁴

Almada desenvolveu as ideias para *A Invenção do Dia Claro* na sua estada em Paris, e a carta a Fernando Amado de 1919 corrobora isso. A conferência estava, aliás, para ser pronunciada à chegada de Almada, e acabou por ser adiada para Março de 1921. Esta conferência poética foi já definida como um manifesto pela ingenuidade voluntária, tema a que Almada regressará em poesia, nas peças de teatro e nos textos sobre teatro, na própria obra plástica, e também num texto proferido numa outra conferência em 1936, com o título “Elogio da Ingenuidade ou as Desventuras da Esperteza Saloia”, já noutro contexto político.²⁵ A matriz estética da infância está bem presente neste texto com óbvias afinidades no heterónimo Alberto Caeiro.²⁶ Em ambos, Almada e Caeiro, essa matriz pode ser entendida

²⁴ A tradução parcial de Pessoa foi publicada pela Babel em 2010, com introdução de Jerónimo Pizarro.

²⁵ Essa conferência foi pronunciada no contexto da Exposição de Artistas Modernos Independentes nas salas da Casa Quintão, uma loja de colchões e tapetes que acolheu esta mostra de obras de Almada, da sua mulher Sarah Affonso, de Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes, de António Pedro, Mário Eloy, Júlio Reis Pereira, Haiter, Arlindo Vicente, Hein Semke, Gezo Szobel. A exposição foi realizada em 1936 em contraponto às exposições oficiais do Secretariado da Propaganda Nacional.

²⁶ Não é possível saber se Almada conheceria o heterónimo Alberto Caeiro, criado em 1914, antes da primeira publicação dos seus poemas na revista *Athena*, dirigida por Fernando Pessoa, em 1925, mas é provável que sim.



como expressão de – ou comentário a – uma das declinações do “primitivismo”²⁷ que se encontram nas vanguardas, nos modernismos, e também nas neovanguardas até bem dentro dos anos 1970 e, na verdade, com manifestações ainda presentes em práticas artísticas de hoje. Essa declinação vê então o regresso à infância como o regresso a um momento primeiro, ou primitivo, a partir do qual se pode recomeçar e ver o mundo *como se* fosse a primeira vez. É neste *como se* que reside o carácter voluntário desta ingenuidade: sabe-se que se é adulto, mas adopta-se deliberadamente o olhar de uma criança no contacto primeiro com o mundo – no que constitui um fingimento de ser outrem, ou de ser uma versão de si anterior, próprio do jogo infantil.

Referi já noutros estudos que o futurismo em Almada Negreiros não pode ser compreendido a não ser como resultado do cruzamento do futurismo propriamente dito com a pesquisa pictórica dos Delaunay (contrastes simultâneos ou discos órficos), com o interseccionismo de Pessoa e também com uma prática desenvolvida num território íntimo em que precisamente o jogo infanto-juvenil foi preponderante.²⁸ Refiro-me aos contos, poemas, à revista *Parva (em latim)*, e aos bailados que fez com um conjunto de meninas da aristocracia que incluía a irmã de Fernando Amado (Maria Madalena Amado, chamada Tareca), Maria Adelaide Burnay Soares Cardoso (Lalá), Maria José Burnay Soares Cardoso (Zeca) e Maria da Conceição Burnay de Mello Breyner (Tatão), irmã do seu amigo e colega do Colégio de Campolide, Gonçalo Burnay de Mello Breyner. Estas meninas da aristocracia portuguesa, primas e amigas, são as destinatárias de vários contos e poemas de Almada e são também as bailarinas do bailado que coreografa *O Jardim de Pierrette* (1918). Com elas faz o

²⁷ Por “primitivismo” entende-se aqui uma prática artística com diferentes expressões na arte ocidental do século XX, que produziu e identificou um Outro — interior ou exterior — no qual se encontraria uma mais pura experiência e expressão do mundo, mais próxima de uma utópica origem, não contaminada pela cultura, pela civilização, pelo progresso da modernidade. Paradoxalmente, o “primitivo” no sentido de “primevo” era definido por oposição ao moderno, mas era ele próprio um produto da modernidade que contribuía para a sua definição. A maior modernidade estética estava nos que se procuravam renovar numa ideia de “primitivo”. A palavra tem, naturalmente, uma carga também negativa, pejorativa, e, mesmo se lhe for conferido valor positivo, implica sempre uma hierarquização entre o moderno e o “primitivo”, a “civilização” e a “barbárie”, “a cultura” e o “selvagem”. Isto é, e simplificando, os “primitivistas” podem reclamar-se de modernos, mas os que classificam como “primitivos” estão delas desprovidos, remetidos para um passado indefinido, pré-civilizacional (Leighen e Antliff, 2003: 217–233; Fabian, 1983). No livro *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*, Johannes Fabian introduz o conceito de *alocronismo*, um neologismo para explicar o acto de relegar para um passado distante aquilo que pertence à mesma cronologia. O primitivismo visto como processo e prática teve, no entanto, uma componente crítica da própria modernidade, pesem embora as suas contradições e eurocentrismo.

²⁸ Por exemplo em “Almada Negreiros e Sonia Delaunay: Contrastes Simultâneos e Futurismo”, in Ana VASCONCELOS (ed.), *O Círculo Delaunay / The Delaunay Circle*, Centro de Arte Moderna Gulbenkian, 2015.



Clube das Cinco Cores, baptizando-as a elas com as cores Branco ou Amarelo, Vermelho, Azul, Roxo e a si próprio, Almada, com a cor Verde. É esse o nome com que assina textos para elas, vários deles com pendor autobiográfico cheio de humor com o título “História Verde” ou apenas “Verde”, é essa a cor da tinta com que escreve várias histórias, é essa a cor que domina muitas das suas obras plásticas até muitos anos mais tarde, é essa a cor que impera na novela *A Engomadeira* (1917). É essa, ainda, a cor da capa que desenha para o livro *A Invenção do Dia Claro*. A ideia de regresso à infância está, pois, numa prática artística desenvolvida entre o público e o privado, e, além da carta a Fernando Amado, sobrevivem cartas enviadas de Paris à sua irmã e restantes meninas (num manuscrito colorido Almada chega a incluir Fernando Amado no Clube das Cinco Cores, substituindo Zeca, que morre em 1919), nas quais Almada enviou desenhos, histórias e três caligramas excepcionais (Pinto dos Santos, 2015: 145–157).²⁹

Destaque-se, no entanto, o que diz Pessoa sobre a cor verde: “se assentarmos em que a Esperança é verde, teremos de pintar uma paisagem que olhemos em momento de esperança acrescentando verde às cores dessa paisagem” (Pessoa, 2015: 14). E, noutro texto sem data, inclui um poema do seu “fantasma Alberto Caeiro” que diz: “(...) Odeio o verde. / O verde é a cor das coisas jovens / – Campos, esperanças – / E as coisas jovens hão de todas morrer, / O verde é o prenúncio da velhice, / Porque toda a mocidade é o prenúncio da velhice. (...)” (Pessoa, 2015: 17). Podemos, portanto, ver na cor verde da capa de *A Invenção do Dia Claro* afinidade com estas considerações que associam o verde à esperança³⁰ e à juventude, tendo em conta o universo de jogo infante-juvenil em que Almada se auto-intitulou precisamente de “Verde”.

Porém, a carta de 1919 leva a outras considerações.

O destinatário da carta de Almada de 1919, Fernando Amado, viria a ser dramaturgo e encenador, e levará à cena pela primeira vez, muitos anos depois, duas peças de Almada escritas nos anos 1920: *Antes de Começar* (escrita em 1921, apresentada pela primeira vez em 1949) e *Deseja-se Mulher* (escrita em 1928 e levada ao palco pela primeira vez em 1963).

²⁹ Os caligramas foram reproduzidos no catálogo de 2017 *José de Almada Negreiros: Uma Maneira de Ser Moderno*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / Documenta, 266–267.

³⁰ Maria Ana Ramos, em conversa que agradeço, também sugeriu esta leitura de verde como esperança, que encontro corroborada em Pessoa/Caeiro.



A carta é composta por duas folhas de um papel de menor dimensão e uma folha de um papel maior. No papel de menor dimensão está um pequeno ensaio datado de 26 de Maio de 1919 e no maior está a carta propriamente dita, com data de dois dias depois, 28 de Maio de 1919. Esta carta está dividida em duas partes separadas por uma linha que indica uma interrupção de escrita, na qual a cor da tinta muda de azul para preto, o que corresponde também a uma mudança de assunto.

Na parte da carta escrita nas folhas de papel mais pequenas, que corresponde ao pequeno ensaio, pode ler-se o seguinte:

A observação varia no sentido da Arte. Isto é, a ideia é a mesma na representação sensível mas difere no processo técnico. (...) Por exemplo, a ideia geral da Arte, atingível ou inacabável, é uma única através da duração humana. A Arte recorre a todos os processos de forma e cor, de ideia e de acção, para se tornar comum e autocrata. A pintura, a escultura, a filosofia, as ciências concretas e as abstractas, a música, o teatro, o sport, o affaire, a sociedade, a poesia, a literatura, etc. enfim, a vida toda é a Ideia do Mundo. A arte dirige esta Ideia. E, apressando a divagação para o meu ponto de vista, cada uma destas especialidades compreende possibilidades de propaganda da Ideia geral.

Este excerto tem ecos hegelianos notórios, ainda que com alguns desvios que o laicizam e actualizam para tentar compreender o presente sob o prisma estético. Almada fala da Ideia, não como domínio divino absoluto, como acontece em Hegel, mas sim como ideia do Mundo, que é, diz ele, “enfim, a vida toda”. Ou seja, é uma Ideia laica, terrena, no mundo. Essa Ideia do Mundo, que é a vida toda, é dirigida pela Arte, que é, essa sim, de poder absoluto, “autocrata” e que se pode expressar de diversas maneiras, mas é uma nessa autocracia.³¹ Portanto, em Almada há uma reconfiguração de Hegel, colocando a Arte acima da Ideia. Adiante diz que, conforme a época, predominou uma arte em relação às outras – vemos aqui expressa a tese do desenvolvimento das formas da arte de novo de Hegel, atribuindo uma arte dominante para diferentes períodos históricos:³²

³¹ Esta é uma ideia expressa noutros textos de Almada ao longo da vida, desde a sua intervenção no Comício dos Novos (1921) até, por exemplo às conferências *Poesia é Criação* (1962), e *Arte, a Dianteira* (1965), passando pela *Direcção Única* (1932). (Almada Negreiros, 2006).

³² G.W.F. Hegel discute o desenvolvimento da Ideia nas formas de Arte Simbólica, Clássica e Romântica, às quais faz corresponder o domínio da arquitectura, da escultura e da poesia, respectivamente, nas suas palestras



Precede ainda que existe conforme a época o predomínio de uma das especialidades sobre todas as outras. Na Grécia foi a dança de atitudes puras que conduziu à escultura, a filosofia e a todas as Artes e todas as ciências. Na Renascença a ideia mística, indolentemente literária. Etc, etc. No século XVIII e XIX foi a sentimentalidade simbólica e estilizada que tentou a universalização da ideia. Hoje em dia é a pintura, a pintura dinâmica, quem [sic] prevalece sobre esta tendência de acção sobre a ideia, de sensibilidade sobre erudição, de competência sobre a cultura.

Almada continua em Hegel, estabelecendo que a forma dominante de arte do século XX é a pintura. Mas é aí que Almada abandona o filósofo alemão e deixa implícita a referência a outro filósofo, que seria antagonista de Hegel: Friedrich Nietzsche.³³ Isto ocorre ao mencionar que, mais do que a pintura, é a “pintura dinâmica” que “prevalece sobre esta tendência de acção sobre a ideia, *de sensibilidade sobre erudição, de competência sobre a cultura.*” (itálico meu). No presente de 1919, portanto, a sensibilidade prevalece sobre a erudição, a competência sobre a cultura.

Vemos aqui sinais do programa futurista Marinettiano, corroborado por Almada nos seus manifestos, de recusa da cultura institucionalizada, e de fazer uma tábua rasa do passado para fundar a arte do futuro, que de resto é comum, com variantes, a outras vanguardas. Mas, na defesa da “pintura dinâmica” como forma moderna de arte, Almada não está a celebrar (ou não está apenas a celebrar) a ideia de pintura associada a movimento, como a preconizada e praticada pelo futurismo, mas antes a afirmar uma pintura associada à acção de refundação

sobre estética, que foram transcritas e editadas pelo seu aluno H.G. Hotho em 1835, quatro anos depois da morte do filósofo (Hegel, 1975). Se Almada as leu ou não é incerto, embora seja provável que Hegel fizesse parte da aprendizagem no Colégio de Campolide, de educação religiosa jesuíta, onde cresceu e foi educado. Hegel está presente na biblioteca de Almada, conforme notou Giorgia Casara (2022), mas as edições são mais tardias: *Il Mondo Greco-Romano*, Milano: Edizioni Athena (1927); e *Science de la Logique*, tome III, Paris: Aubier-Editions Montaigne (1969).

³³ Conforme identificou Giorgia Casara (2022), Nietzsche está presente na biblioteca de Almada com os seguintes títulos em edições espanholas e francesas: *Aurora y Una Ojeada sobre el Presente y el Porvenir de los Pueblos* (Obra inédita encontrada entre sus papeles (1880–1881)) — Obras Completas, tomo IV, Madrid, M. Aguilar Editor (1932); *El Eterno Retorno* (Obra póstuma); *El gay saber*; *La canción del Príncipe Vogelfrei*; *Poesías* (Inéditas, 1871–1888) — Obras Completas, tomo V, Madrid, M. Aguilar Editor (1932) [com marcadores de página]; *El Origen de la Tragedia y Obras Póstumas de 1869 a 1873* — Obras Completas, tomo I, Madrid, M. Aguilar Editor (1932) [com marcadores de página]; *Saint Janvier Suivi de Quelques Aphorismes*, Paris, Librairie Stock (1923). Porém, todas as edições são posteriores à redacção da carta a Fernando Amado, bem como a outros textos seus (como a intervenção no Comício dos Novos de 1921, referida adiante) que indicam que já tinha lido o filósofo alemão no final da década de 1910.



sensível do mundo. Nesse sentido, a questão estava não tanto em adoptar uma linguagem estética próxima dos pintores futuristas – o que Almada nunca fez –, mas sim de adoptar uma teoria da pintura que a vê enquanto meio de contrapor a sensibilidade à erudição e à cultura. Isto é particularmente relevante para identificar em Almada uma atitude comum a Pessoa no sentido de absorver tendências de vanguarda internacionais, procurando afirmar-se não como seguidor dessas tendências, mas sim inscrevendo um lugar próprio de vanguarda, parte da cena internacional, mas com características próprias distintas.

É preciso ter em conta que o nome “futurismo” viajou rapidamente e no processo da sua recepção sofreu reinterpretações e mutações em diferentes locais do globo. Em relação ao movimento futurista em Portugal, foi maioritariamente um nome usado pelos que queriam ruptura e refundação de uma nova proposta estética literária ou plástica e, sobretudo, foi um nome para classificar uma atitude de vanguarda, mais do que obras de arte. O futurismo era o nome de um gesto iconoclasta, que se traduzia em proclamações, manifestos e actos performativos, muito mais do que em objectos. Sobretudo, creio que Almada ou Guilherme de Santa Rita, os dois que mais se reclamaram futuristas em Portugal, tinham consciência da situação periférica em que se encontravam – e a vontade de ser parte da Europa por via de uma revolução estética está bem patente nos manifestos futuristas de Almada, em particular no seu *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, ou, com ironia, no *Ultimatum* de Álvaro de Campos, ambos com o mesmo título e publicados em 1917 no número único da revista *Portugal Futurista*³⁴ – e, por isso, há uma atitude *clownesca*, que o próprio Marinetti defendia (por exemplo, defendia o *clown* no manifesto *Music-Hall*, lido por Almada na Conferência Futurista de Abril de 1917 e depois publicado na revista do mesmo ano), particularmente sublinhada. Todos eles, e em maior grau Álvaro de Campos, fazem a paródia do futurismo. Em 1969, entrevistado no programa televisivo *Zip Zip*, Almada contaria como era suposto haver risos na Conferência Futurista (“Se eles estivessem a chorar é que eu ficava à brocha!”, responde a Raul Solnado³⁵) e logo em 1917 saía o anúncio, no dia

³⁴ Desenvolvo este assunto em “Politics in the Portuguese Futurist Manifestos: (national) re-foundation and the return to origin”, in M. Pinto dos Santos, J. Cunha Leal, N. de Haro García, P. Šarín (eds.), *The Trouble with 'Primitivism' in Iberian, Transatlantic and Other Semi-Peripheral Contexts*, PIM Project / IHA-NOVA FCSH, 2025, 118–152.

³⁵ Raul Solnado quer que Almada conte uma história sobre a conferência *A Invenção do Dia Claro*, mas engana-se e refere a *Conferência Futurista*. O equívoco leva Almada a deixar entendido como eram esperados risos na Conferência Futurista, e como era muito mais séria *A Invenção do Dia Claro*: “Cá está o equívoco que há. É que isso que quer puxar de mim é doutro sítio! É exactamente da conferência, da leitura d’*A Invenção do Dia Claro*,



20 de Abril no jornal *A Capital*, de que se realizaria uma segunda parte da Conferência anunciada como “comédia futurista”, o que não chegou a acontecer. Havia assim uma atitude distante, com alguma ironia, face ao futurismo, que, pese embora a adesão entusiástica de Almada (o que claramente não se passa em Campos), permitia uma certa liberdade de entendimento do que poderia ser o futurismo na periferia da Europa, cruzando-o com outras correntes ou ideias estéticas. E o riso tem um poder dessacralizante, quer do que se quer destronar (a civilização, a cultura instituída), quer do instrumento com que se faz a dessacralização (o futurismo, a linguagem). A *blague* era frequente entre estes protagonistas da primeira vanguarda portuguesa.

Quando Almada escreveu a carta a Fernando Amado, Santa Rita e Amadeo de Souza-Cardoso tinham já morrido e a guerra terminara, e esse contexto não será alheio a uma necessidade reflexiva sobre o papel da arte e o que significava afinal a recusa da erudição e da cultura – já não a violência da guerra defendida anos antes, mas um regresso à experiência sensível do mundo: essa consciência do que é estar vivo e olhar em volta, reconhecendo o, e reconhecendo-se no, mundo. Essa é, sem dúvida, uma premissa nietzschiana: a de viver esteticamente o mundo – no sentido de o experienciar no sensível, abandonando todo o conhecimento adquirido anterior, abraçando a experiência mesma que é estar vivo.³⁶ Almada já expressara esta ideia no *Manifesto Exposição Amadeo de Souza-Cardoso Liga Naval de Lisboa*, de 1916: “Nós, os futuristas, não sabemos História, só conhecemos da Vida que passa por Nós. Eles têm a Cultura, Nós temos a Experiência – e não trocamos!” (Almada Negreiros, 2016: 34).

O ensaio-dentro-da-carta prossegue:

Não basta copiar a natureza é preciso copiar sim, mas até ao fundo tudo o que a natureza vale para dentro e para fora de si mesma. A Arte deve ser o próprio artista a pensar por toda a gente e a ensinar ao mesmo tempo a toda a gente a maneira facilíssima de pensar bem. Não há

em que não fui só recebido a rir, é que durante todo o tempo, constantemente, estiveram a rir-se. Eu já ia num terço do texto e então resolvi o seguinte, pus o texto em cima da mesa, dirigi-me para o público e disse-lhes: ‘Vou pedir àqueles que se riem que não se riem por causa daqueles que não se riem.’ Tive uma ovação enorme, com isto.”

³⁶ Todo o pensamento de Nietzsche desenvolve este tema, desde *A Origem da Tragédia* (1872) às obras finais, como *Assim Falava Zaratustra* (1884). Ver, entre outros, Deleuze, 1994 [1965]; Giorgio Colli, 2000 [1980].



nada mais simples na História do Homem do que o génio. Digo especialmente na História do Homem porque a matéria é simples por sua própria natureza e não tem senão a ignorância do Homem a complicá-la.

Ser artista quer dizer fazer coincidir a sua sensibilidade com a sensibilidade do mundo. Aquele que prescindir mais de si será o maior de todos. O génio não é exterior, é quase doméstico. O génio é exteriormente tão insignificante como eu.

Almada ensaia aqui uma definição de Arte: a Arte é o artista a pensar por toda a gente e a ensinar toda a gente a pensar bem. Para ele, o maior artista faz coincidir a sua sensibilidade com a sensibilidade do mundo, isto é: por compreender o mundo, torna-se *universal*. O génio é por isso doméstico, e só conta para si, exteriormente não se vê, porque o artista que assim conseguir sentir o mundo coincide com ele. Repare-se que esta definição de “arte” não diz que arte é fazer obra, mas sim que Arte é uma maneira de pensar artisticamente, sensivelmente, o Mundo. Aqui o vestígio nietzschiano é dominante: não só numa defesa de uma espécie de aristocracia estética como na defesa de que a arte e o génio implicam absorver o Mundo sensível e *coincidir com* ele.³⁷ Mas está também presente o sensacionismo de Pessoa. Atentando aos vários textos dedicados ao sensacionismo deixados por Pessoa, em particular à nota que fala das suas regras e que diz: “1ª regra: sentir tudo de todas as maneiras. Abolir o dogma da personalidade: cada um de nós deve ser muitos. A arte é aspiração do indivíduo a ser o universo.” (Pessoa, 2015: 73)³⁸ – verifica-se que há uma aproximação das palavras de Almada na carta a Fernando Amado, no sentido em que expressa que a ideia de arte como sensação do mundo a torna universal.

Almada leu Nietzsche seguramente. Na novela *A Engomadeira*, publicada em 1917, relata: “Recentemente, tendo-me encontrado em Barcelona com o doutor alemão que tinha umas barbas encaracoladas em iodo cortámos as relações por causa de uma acirrada discussão sobre Nietzsche (...)”. Apesar do carácter ficcional, é notório que a menção ao filósofo mostra que era lido e discutido entre os de *Orphen*. Não podemos determinar ao certo quanto

³⁷ Estas ideias são expressas nas obras *Para Além do Bem e do Mal* (1885–1886). Cf. Giorgio Colli, 2000 [1980]: 109–112.

³⁸ A este texto, “A sensação como realidade essencial”, acrescenta-se o da p. 72, no qual escreve: “A arte da quarta dimensão”: “1. A única realidade é a sensação. / 2. A máxima realidade será dada sentindo tudo de todas as maneiras (em todos os tempos). / 3. Para isso era preciso ser *tudo e todos*. (...) as coisas existem como existem apenas porque nós assim as sentimos, segue que a ‘sensibilidade’ (o poder de serem sentidas) é uma quarta dimensão delas.” (Pessoa, 2015: 72).



Almada conhecia da sua obra, mas é seguro que leu *Assim Falava Zaratustra*, uma vez que o cita numa resposta a uma polémica com o artista Leal da Câmara, por ocasião de uma tentativa de tomada da Sociedade Nacional de Belas Artes por artistas mais jovens, que deu origem ao chamado “Comício dos Novos” no final de 1921 (na mesma altura em que era publicada *A Invenção do Dia Claro*):

(...) devo dizer que tanto o senhor Leal da Câmara como quase todos os oradores fizeram calorosa e facciosamente a apologia do século XIX, exactamente o século mais estéril, na opinião de Frederic Nietzsche, o mais evidente precursor da hora presente!!... (...) Quando entrei em casa, a seguir ao comício intelectual, abri o Zaratustra. Frederic Nietzsche tinha, entretanto escrito, com o seu próprio punho: “tu deves ser o martelo, eu pus o martelo na tua mão!” Para quê Zaratustra? Para quê o martelo?! “Pour cesser d’être des hommes qui frient, pour devenir des hommes qui bénissent”.³⁹

Não por acaso, na sequência desta polémica, Almada seria caricaturado por Emmerico Nunes como “Apóstolo Novo”, um Zoroastro com dois livros a ladeá-lo, um com o título *Movimento Dadá*, outro *Ainsi Parla Zarathustra*, e a legenda “O Inventor Doidia, Claro”.⁴⁰

Almada escrevera, citando Nietzsche, “para deixarmos de ser homens que assustam para passar a ser homens que abençoam”. Dentro do quadro da leitura de Nietzsche, em particular de Zaratustra, esta citação, mas também o ensaio-dentro-da-carta, remete para o primeiro livro de Zaratustra, que narra as três metamorfoses do espírito: o espírito torna-se camelo, o camelo torna-se leão e o leão transforma-se em criança (Nietzsche, 1998: 23 e ss). Segundo Gilles Deleuze,

O camelo é o animal que transporta: transporta o peso dos valores estabelecidos, os fardos da educação, da moral e da cultura. Transporta para o deserto e aí transforma-se em leão: o leão parte as estátuas, calca os fardos, dirige a crítica a todos os valores estabelecidos. Por fim, pertence ao leão tornar-se criança, quer dizer, jogo e novo começo, criador de novos valores e de novos princípios de avaliação. (Deleuze, 1994 [1965]: 9).

³⁹ Almada Negreiros, “Uma Carta de Almada Negreiros em que Este Artista Explica a Sua Atitude no Comício do ‘Chiado Terrasse’ e onde se Refere ao Incidente com Leal da Câmara”, *Diário de Lisboa*, 21 de Dezembro de 1921, p. 3.

⁴⁰ *ABC a Rir*, 7 de Janeiro de 1922.

Assim, a missão do leão, destruidora, iconoclasta, que pode ser identificada no momento futurista, aquela que “cria liberdade para si e diz um sagrado ‘Não’”, não pode, diz Nietzsche, criar novos valores (Nietzsche, 1998: 24–25). Isso consegue a criança, que “é inocência e esquecimento, um começar de novo, um jogo, uma roda que gira por si própria, um primeiro movimento, um sagrado dizer que sim” (Nietzsche, 1998: 25). Esta noção de esquecimento é então fundamental no contexto pós-guerra. Manuela Parreira da Silva, no seu livro sobre a relação do modernismo português com a grande guerra de 1914–1918, referiu que a guerra defendida no *Ultimatum Futurista* de Almada tinha um carácter metafórico (Parreira da Silva, 2023: 219 e 231) – eu acrescentaria, na linha do que afirmei antes, paródico –, e que significaria mais *revolução* do que a adesão à propaganda da guerra em que os futuristas italianos se empenharam. Aliás, nem Almada nem nenhum dos de *Orpheu* se vai alistar para combater na guerra. Depois de 1919, perante a devastação da I Guerra Mundial, não mais era possível, nem em metáfora nem em paródia, defendê-la.

Assim, deixar de ser homens que assustam para ser homens que abençoam significa passar do “Não” ao mundo velho, esquecê-lo, para abrir a possibilidade do “Sim” ao mundo que recomeça. Mas há ainda uma ligação a fazer com outro livro de Nietzsche em que Zaratustra aparece. Em *O Crepúsculo dos Ídolos*, surge precisamente o título que Almada dá ao seu livro. No capítulo “Como o ‘Mundo Verdadeiro’ Acabou por Se Tornar uma Fábula”, Nietzsche escreve que o mundo verdadeiro é eliminado. Depois disso vem “*o dia claro; desjejum; retorno do bon sens e da jovialidade; rubor envergonhado de Platão; ruído endiabrado de todos os espíritos livres*” (itálico meu) (Nietzsche, 1996 [1889]: 42). Esta é a chamada “filosofia da manhã” de Nietzsche, na qual se dá a libertação do mundo verdadeiro, da metafísica, de Deus. Com essa libertação, escreve Gianni Vattimo, também é eliminado o “mundo aparente” e aí começa a “filosofia do meio-dia”, a “hora sem sombra; a hora em que começa o ensinamento de Zaratustra” (Vattimo, 1990 [1985]: 68). Consequentemente, podemos aqui constatar com evidência que o *Dia Claro* é esta manhã em que tudo recomeça e desemboca no meio-dia de claridade absoluta sem sombra, em que de novo se pode olhar o mundo para o ver como se fosse a primeira vez, para o sentir, como uma criança descobre o que a envolve, conhecendo e sentindo para o recriar. É essa ligação próxima ao sentir que



se vai encontrar nas palavras de *A Invenção do Dia Claro*, que se propõe já como recriação do mundo.

Passando à carta propriamente dita, datada de dois dias depois do ensaio, 28 de Maio de 1919, cite-se o seguinte trecho:

Você fala-me pouco de Você. (...) *Leia pouco e veja muito.* (...) É sobretudo perigoso você impor-se a qualquer trabalho cerebral *que não seja de jouissance imediata e de estímulo físico.* (...) *Evite sempre que a sua sensibilidade seja substituída pela leitura.* (...) *Não pergunte muito aos antigos porque eles sabem pouco. Pergunte antes aos que não sabem nada que eles ajudá-lo-ão a saber muito.* Tenho conhecido muito talento que não sabe escrever, eles dizem por vezes o que nós quereríamos ter dito. (itálicos meus)

Almada aconselha o amigo a procurar a *jouissance* imediata, a dar privilégio à experiência sensível do mundo – é um conselho para a aplicação prática do que escrevera no pequeno ensaio incluído na carta. É um desafio a abraçar a “jovialidade” de que Nietzsche falava. E ainda para que procure a verdadeira sabedoria junto dos que não sabem escrever, os que permanecem, por isso, com essa experiência primeira do mundo, não contaminada pelo saber erudito de séculos. E adiante acrescenta:

Aqui em Paris, os homens que dispõem de verdadeira vontade humana, Europeia, post-cristã, aqueles que trabalham a vontade do mundo, são tão calmos que dir-se-ia serem indiferentes do resto. Eles falam apenas para os que nasceram os compreenderem e ao mesmo tempo o mundo segue, sem se aperceber, levado por eles.

A época moderna é identificada como pós-cristã – ou seja, depois de eliminado o “mundo verdadeiro” e o “mundo aparente”, a metafísica e Deus, por isso é o momento do “dia claro”. Nessa época fala-se para os que nasceram, escreve Almada, ou seja, depreendemos, para as crianças. Isto tem implícito pensar como elas, aproximar-se delas, tornar-se uma delas.⁴¹

⁴¹ Na parte da carta escrita a tinta preta, Almada conta uma história pessoal, que ilustra todas as suas recomendações. Congratula-se aí de ter ajudado o amigo Acácio Leitão (1895–1945) (que viria a colaborar nas revistas *Contemporânea* e *Animatógrafo*), que seria alvo de chacota em Coimbra (Almada, depois de fechado o Colégio de Campolide com a implantação da República em 1910, muda-se para Coimbra, onde estuda

Este ensaio-carta demonstra que por trás de *A Invenção do Dia Claro* está um pensamento teórico elaborado, que conjuga referências filosóficas e que tem afinidades com o que Pessoa também elaborava como sensacionismo. Assim, mais do que a referência ao ismo mais famoso – o futurismo – há ao invés uma expressão de um outro ismo, o de Pessoa, que se queria também de vulto internacional, como comprovam as inúmeras tentativas e/ou intenções de Pessoa em divulgar as suas propostas em inglês⁴² e o seu próprio projecto editorial, que previa traduzir de inglês para português vários autores, mas também de português para inglês os autores portugueses, para além de publicar a sua poesia ortónima em inglês (*English Poems I and II* e *English Poems III* constituem outros dois livros dos cinco que a Olisipo publica). Como já referi, é precisamente *A Invenção do Dia Claro* a única obra de que Pessoa inicia a tradução para inglês. Com efeito, o que encontramos em *A Invenção do Dia Claro* não é uma prescrição ou definição de sensacionismo (como creio encontrar-se na poesia de Caeiro, que opera por si mesma a definição de sensacionismo), mas um pôr em prática da ingenuidade que passa pelo sensacionismo. Ou seja, o “aprender a desaprender”⁴³ de Alberto Caeiro levado à prática implica não definir o mundo, mas dá-lo a conhecer através do que resta quando se abdica do conhecimento adquirido: a sensação.

brevemente, ficando em casa de familiares, mas depressa se muda de novo para Lisboa. Diz ele então: “Há em Portugal um rapaz chamado Acácio Leitão. Conheci-o em Coimbra. Os companheiros da Universidade usavam-no como apetrecho de distracção. Apresentaram-me como engraçado, e ele divertia-se por o tornarem assim. Compreendi que todos aqueles que unanimemente se serviam dele como lugar comum da pândega, embora aparentassem um equilíbrio universitário muito digno, eram excelentemente inferiores a todos os grandíssimos defeitos do Acácio Leitão. Apresentaram-mo. Propositadamente, porque já tinha observado, não procedi com ele como a própria apresentação se me oferecia para que procedesse. Pelo contrário exagerei da minha parte um respeito por ele que nessa altura não era senão simpatia por ele e protesto por aquela toda unanimidade calouira dos seus companheiros. Regozijo-me de recordar que ele nem tentou tratar-me como se eu fosse mais um que aparecesse, não. Falei-lhe calmamente, esforcei-me por interessá-lo isoladamente ainda que em presença dos outros e a verdade foi que Acácio Leitão longe de perder a sua extraordinária alegria de viver que os outros tão mal apreciavam desde esse dia começou a compreender que o seu lugar não era depender das simpatias dos colegas e, meu caro Fernando Amado, o nosso Acácio Leitão é hoje o melhor exemplo de toda uma geração de Coimbra. Cabe-me o orgulho de o ter encontrado e de o ter desviado de toda aquela imbecilidade estudante onde corria perigo. Há dias no Porto onde ele como capitalista apresentou o Ruy Coelho, falou dos novos da Arte em Portugal e disse em público: Eu era um estudante de Coimbra, quem me salvou foi o doido do Almada Negreiros.” Para Almada, Acácio Leitão era o exemplo de quem, por abraçar a alegria de viver, era alvo de troça da generalidade dos seus colegas, mas ele, Almada, via aí a maior sabedoria a celebrar.

⁴² Veja-se, a este propósito, Parreira da Silva, 2005: 256 e ss.

⁴³ Poema XXIV de *O Guardador de Rebanhos* (Pessoa, 2001: 58).



Como foi já estudado, é possível ver o sensacionismo de Pessoa e a poesia de Caeiro em particular marcados pelo pensamento Nietzscheano (Lourenço, 2016 [1986]). A revista *Águia*, na qual Pessoa publica pela primeira vez em 1912, tem uma “presença obsessiva de Nietzsche, representada, sublinhe-se, quase exclusivamente pelo seu duplo mítico Zaratustra” (Lourenço, 2016 [1986]: 33). Apesar de existirem escritos de Pessoa contra Nietzsche, a sua importância no desenvolvimento da teoria da heteronímia e do sensacionismo é visível. Eduardo Lourenço escreve que é em Alberto Caeiro que se encontra maior sintonia com Zaratustra – “a Vida é apresentada nos seus poemas (...) como a soma do visível, do sonhável, do tocável, as coisas são o que realmente parecem” (Lourenço, 2016 [1986]: 42) – e neles “habitamos realmente a terra, senão com os transe dionisiacos de Zaratustra, pelo menos com a calma antiga e o gozo naturalmente divinos dos pastores virgilianos” (Lourenço, 2016 [1986]: 43). Caeiro guardador de rebanhos diz que os rebanhos são os seus pensamentos, mas os seus pensamentos são sensações.⁴⁴ Dá-se a equivalência entre pensar e sentir e, tal como André Boniatti referiu, Caeiro, ao receber na sua alma Jesus Cristo retornado à terra como menino,⁴⁵ para assim poder reaprender a vida, faz a terceira metamorfose de Zaratustra, a do leão para a criança (Boniatti, 2016: 215). Se o heterónimo Campos manifesta o niilismo activo do leão no seu *ultimatum*, o heterónimo Caeiro diz sim à vida, recebe-a como se pela primeira vez. Assim vemos um paralelismo entre os dois *Ultimatum*, de Campos e Almada, exercendo a violência da recusa máxima – o não total ou a aniquilação – e a sua transmutação depois na poesia de Caeiro e n’ *A Invenção do Dia Claro* de Almada.⁴⁶

⁴⁴ Poema IX de *O Guardador de Rebanhos* (Pessoa, 2001: 42). Caeiro escreve “Eu nunca guardei rebanhos / Mas é como se os guardasse” (itálico meu), recorrendo por isso também a esta ideia de fingimento, que é em si mesmo um fingir infantil — como se é o princípio lúdico do trabalho da imaginação. Uma interpretação possível deste como se é que o poeta age como se guardasse rebanhos porque assim se qualifica a forma como guarda pensamentos. Guardar pensamentos como se fossem rebanhos tem implicada uma atitude contemplativa, mas vigilante, deixando os rebanhos/pensamentos ao vagar do tempo, porém sem os deixar tresmalhar. Assim, os pensamentos são o equivalente a rebanhos para alguém que escolhe estar no mundo com uma atitude ingénua.

⁴⁵ Poema VIII de *O Guardador de Rebanhos* (Pessoa, 2001: 35–41).

⁴⁶ Manuela Parreira da Silva evoca também as metamorfoses relatadas por Zaratustra para entender que o poema de Almada Negreiros *A Cena do Ódio*, de 1915, já expressava essa transmutação em criança em versos como “Põe-te a nascer outra vez!”, porém discordo de que essa analogia possa ser feita, dado o carácter destrutivo do poema que deveria integrar a *Orpheu* 3. A fase da criança implica o dizer sim à vida depois do “não total”. Nada há de afirmativo, nada preconiza a sabedoria ingénua ou infantil em *A Cena do Ódio*. Só é possível fazer analogia com a fase da criança depois da guerra, nos escritos que conduzem a *A Invenção do Dia Claro*, como a carta que aqui se comenta ou a publicação de um fragmento de outra conferência, anunciada como *A Revolução Individual*, de que nada mais se sabe a não ser esse fragmento, com o título “O Dinheiro”, publicado pela primeira vez na revista *Contemporânea* 2, 1922, mas datado de “Paris, armistice 1919 Fev.”. Numa



A escrita em *A Invenção do Dia Claro* é uma escrita que não prescreve: é, em si, a criação de mundo. Note-se também que o livro se anuncia como “ensaio para a iniciação dos portugueses na revelação da pintura” – e por isso, embora o que se invente seja uma linguagem, ela serve a produção de mundo visível que deverá ser o objecto da pintura. Ou melhor, não o objecto, mas criação pictórica. É como se Almada não visse qualquer contradição em usar palavras para pintar, uma vez que na invenção do mundo, e tendo em conta “a pintura dinâmica” que expressa o mundo sensível, não há barreira entre as ferramentas de uma arte e de outra. E é por isso que a criação de imagens literárias não se distingue, para Almada, da criação de imagens pictóricas.

Em *A Invenção do Dia Claro*, Almada recusa a erudição dos livros, proclama a inutilidade da acumulação de saber e cultura ao longo de séculos e encara o momento presente como aquele que não terá mais saberes para acumular e terá de aprender a olhar de novo, sem imitar o antigo, a inventar de novo as palavras e a reinventar o olhar (o dia claro). O livro mantém o tropo futurista da regeneração, mas pratica antes o regresso à experiência da infância, à capacidade de olhar o mundo como se fosse a primeira vez e com isso reinventar o mundo. Não cabendo aqui uma análise detalhada do texto, refiro, no entanto, como nele encontramos a onnipresença do pronome pessoal *eu* e o chamamento da mãe, e também um constante mergulho na infância, na infância sua individual e na infância da humanidade, numa “viagem universal” para a claridade, como ele diz nesta passagem: “Bom-Dia, Mãe! / Senta-te ao meu lado, que eu vou contar-te a viagem que eu fiz. Dá-me a tua mão para que eu a conte bem! / Dei a volta ao mundo, fiz o itinerário universal. (...)” (Almada Negreiros, 2017 [1921]: 38).

É conhecida também a passagem sobre a história das palavras e da sua invenção e a necessidade de reinventar as palavras:

entrevista dada a José Dias Sancho para a *Revista Portuguesa* 2, a 17 de Março de 1923, Almada refere *A Invenção do Dia Claro* como a primeira de uma série de conferências com o título *A Revolução Individual* (Almada Negreiros, 2006). Por outro lado, Pedro Eiras reconheceu também a metamorfose em criança do relato de Zaratustra que representa *A Invenção do Dia Claro* e também a peça de teatro escrita por Almada em 1921, *Antes de Começar*, ou o poema *O Menino de Olhos de Gigante*, de 1921 (Eiras, 2015: 315). Mas podemos ainda acrescentar todos os contos, desenhos, textos teatrais e poemas feitos no contexto do Clube das Cinco Cores, que referi no início.

NÓS E AS PALAVRAS

Nós não somos do século d'inventar as palavras. As palavras já foram inventadas. Nós somos do século d'inventar outra vez as palavras que já foram inventadas. (Almada Negreiros, 2017 [1921]: 20).

Assim, a *Invenção do Dia Claro* concretiza o que Almada enunciara na carta e recomendara a Fernando Amado: um desaprender e um aprender de novo, como se não tivesse nunca sabido nada, o que se traduz na abertura para a experiência sensível do mundo. Não surpreende por isso que, depois do auto-retrato dos olhos que querem devorar o mundo, o livro tenha uma página com a dedicatória ao amigo.

Por isso a carta a Fernando Amado parece-me assinalar por um lado a gestação de *A Invenção do Dia Claro*, por outro a procura de uma transformação do futurismo noutra coisa, numa poética da ingenuidade devedora de uma reflexão filosófica fortemente marcada por Nietzsche, a que não foram alheias as considerações de Pessoa sobre sensacionismo, uma transição que se afigura necessária a Almada depois, e por causa, da guerra.

Desta forma, Almada reinventa as palavras para um recomeçar necessário, mas a forma como as usa é precária e instável, como quando se aprende a falar e a escrever, o que encontramos plasmado no texto:

AS PALAVRAS E EU

(...) Colei algumas destas paciências com palavras. São estas as palavras que trago aqui. Ainda não estão prontas – são pedaços de coisas, aqui e ali, como um rapaz novo, como uma rapariga nova. Como os cavalos quando ainda são petizes – vê-se já que se trata de um cavalo, mas também se vê que ainda não está concluído. (...) *Tudo se aguenta de pé provisoriamente – ainda não está pronto, vê-se perfeitamente que ainda não é tudo.* (itálico meu) (Almada Negreiros, 2017 [1921]: 21).

Adiante, chega mesmo a mencionar o leão: “Depois veio o sono. E o sono chegou a horas. Antes do sono ainda houve uma imagem – um leão a dormir! Na verdade, não há sono mais bem ganho do que o de um leão a dormir com restos de sangue ainda no focinho, como os leões de pedra que há nas escadarias por onde se sobe depois da batalha!” (Almada Negreiros, 2017 [1921]: 35). O leão fez a batalha, tem restos de sangue, mas paradoxalmente



dorme feito já de pedra. Já é passado, dá lugar à criança, para quem tudo é jogo, esquecimento, sensação, e por isso, aprendizagem.

Referências

ABC a Rir, 7 de Janeiro de 1922.

ALMADA NEGREIROS, José de (1921, 21 de Dezembro) “Uma Carta de Almada Negreiros em que Este Artista Explica a sua Atitude no Comício do ‘Chiado Terrasse’ e onde Se Refere ao Incidente com Leal da Câmara”, *Diário de Lisboa*, 3.

ALMADA NEGREIROS, José de (1965) *Orpheu 1915–1965*, Lisboa, Ática.

ALMADA NEGREIROS, José de (2006) *Manifestos e Conferências*, Ed. Fernando Cabral Martins, Luís Manuel Gaspar, Mariana Pinto dos Santos, Sara Afonso Ferreira, Lisboa, Assírio & Alvim.

ALMADA NEGREIROS, José de (2016) *Manifestos* (Almada Breve 2), Ed. Fernando Cabral Martins, Luís Manuel Gaspar, Mariana Pinto dos Santos, Sarah Afonso Ferreira, Lisboa, Assírio & Alvim.

ALMADA NEGREIROS, José de (2017) *A Invenção do Dia Claro*, edição fac-similada, Lisboa, Assírio & Alvim [Olisipo, 1921].

BONIATTI, André (2016) “Apontamentos sobre a Presença do Pensamento de Nietzsche na Poesia de Alberto Caeiro”, in Bartholomew Ryan, Marta Faustino, Antonio Cardillo (eds.), *Nietzsche e Pessoa. Ensaios*, Lisboa, Tinta-da-China.

CASARA, Giorgia (2022) “Uma Biblioteca (Para)Filosófica: estudo sobre a biblioteca particular de Almada Negreiros e pré-inventário dos livros de interesse filosófico”, in Paulo Borges, Fabrizio Boscaglia, e Pedro Vistas (eds.), *Orpheu Filosófico. A Geração de “Orpheu” entre Artes e Filosofia*, Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas.

COLLI, Giorgio (2000 [1980]) *Escritos sobre Nietzsche*, Trad. Maria Filomena Molder, Lisboa, Relógio d’Água.

DELEUZE, Gilles (1994 [1965]) *Nietzsche*, Trad. Alberto Campos, Lisboa, Edições 70.

EIRAS, Pedro (2015) “Almada, Europa, 1915–1917”, in 1915. *O Ano do Orpheu*, Org. Stephen Dix, Lisboa, Tinta-da-China.

FABIAN, Johannes (1983) *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*. New York, Columbia University Press.

HEGEL, G.W.F. (1975 [1835]) *Aesthetics. Lectures on Fine Art*, Trad. T.M. Knox, Oxford, Clarendon Press].

LEIGHTEN, Patricia, e Mark ANTILFF (2003) “Primitive”, in Robert S. Nelson e Richard Shiff (eds.), *Critical Terms for Art History*, Chicago e Londres, 2.^a edição, The University of Chicago Press.

LOURENÇO, Eduardo (2016 [1986]) “Nietzsche e Pessoa”, in Bartholomew Ryan, Marta Faustino, Antonio Cardillo (eds.), *Nietzsche e Pessoa. Ensaios*, Lisboa, Tinta-da-China.

NIETZSCHE, Friedrich (1996 [1889]) *O Crepúsculo dos Ídolos. Ou como se filosofa às marteladas*, Trad. Delfim Santos, Guimarães Editores.



- NIETZSCHE, Friedrich (1998 [1883]) *Assim Falava Zaratustra*, Trad. Paulo Osório de Castro, Lisboa, Relógio d'Água.
- PARREIRA DA SILVA, Manuela (2005) *Realidade e Ficção. Para uma biografia epistolar de Fernando Pessoa*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- PARREIRA DA SILVA, Manuela (2023) *A Grande Guerra do Modernismo Português*, Lisboa, Documenta.
- PESSOA, Fernando (2015) *Sobre o Orpheu e o Sensacionismo*, Ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, col. Pessoa Breve, Lisboa, Assírio & Alvim.
- PESSOA, Fernando (2001) *Poesia – Alberto Caeiro*, Ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.
- PESSOA, Fernando, e ALMADA NEGREIROS, José de (2010 [1921]) *The Invention of the Bright Day*, Org. e introdução de Jerónimo Pizarro, Lisboa, Babel.
- PINTO DOS SANTOS, Mariana (2015) “Almada Negreiros e Sonia Delaunay: Contrastes Simultâneos e Futurismo”, in Ana Vasconcelos (ed.), *O Círculo Delaunay / The Delaunay Circle*, Centro de Arte Moderna Gulbenkian.
- PINTO DOS SANTOS, Mariana (ed.) (2017) *José de Almada Negreiros: Uma Maneira de Ser Moderno*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / Documenta (catálogo de exposição).
- PINTO DOS SANTOS, Mariana (2025) “Politics in the Portuguese Futurist Manifestos: (national) re-foundation and the return to origin”, in Mariana Pinto dos Santos, Joana Cunha Leal, Noemi de Haro García, Petra Šarin (eds.), *The Trouble with ‘Primitivism’ in Iberian, Transatlantic and Other Semi-Peripheral Contexts*, PIM Project / IHA-NOVA FCSH, 118–152, <https://doi.org/10.34619/yzur-78hf>.
- TAVARES RODRIGUES, Urbano (1956) “A Aventura Espiritual de Almada Negreiros, Geómetra da Arte, Cavaleiro do Futuro”, *A Eva*.
- VATTIMO, Gianni (1990 [1985]) *Introdução a Nietzsche*, Trad. António Guerreiro, Lisboa, Editorial Presença.



Mariana Pinto dos Santos é historiadora de arte e curadora independente. É investigadora auxiliar e subdirectora do Instituto de História da Arte e professora no Departamento de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (NOVA FCSH). A sua investigação centra-se na modernidade e nos modernismos, na circulação da vanguarda, na historiografia e teoria da arte, na relação entre estética e política no século XX, e em abordagens críticas e transdisciplinares da história da arte. Coordena o Centro de Estudos e Documentação Almada Negreiros - Sarah Affonso na NOVA FCSH. Recentemente, coeditou com Joana Cunha Leal, *The Primitivist Imaginary in Iberian and Transatlantic Modernisms* (Routledge / Taylor & Francis, 2024). É editora geral de *A Cultural History of the Avant-Garde in the Iberian Peninsula: A Companion* (Brill), em preparação. É co-proprietária e editora das Edições do Saguão desde 2017. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7289-1875>.



Pessoa e Sá-Carneiro: a brincar, a brincar...

Pedro Madeira

*Universidade de Lisboa***Resumo**

A génese dos heterónimos constitui um problema central da crítica pessoana, que se tem concentrado na narrativa que o próprio Fernando Pessoa faz a Adolfo Casais Monteiro na célebre carta de 13 de Janeiro de 1935. O exercício que se propõe neste ensaio é um exame da génese da *narrativa* do “dia triunfal” em si mesma e, mais particularmente, do papel que Mário de Sá-Carneiro nela parece ter desempenhado.

Nos termos do mito genético da carta a Casais Monteiro, esse papel teria sido meramente o do amigo a quem Pessoa se lembrara um dia de fazer uma partida. Contudo, a partida que o próprio Sá-Carneiro pregou a Pessoa entre Fevereiro e Maio de 1913, quando lhe relatou, nas cartas que lhe escreveu de Paris, o nascimento inesperado do poeta de *Dispersão*, prefigura, sob muitos pontos de vista, a partida que o próprio Pessoa pregaria depois a Casais Monteiro. É que, antes de do “Dia Triunfal” de Pessoa houve o “Dia de Ascensão” de Sá-Carneiro.

Palavras-chave: Literatura, Poesia, Heterónimo, Partida, Apoteose.

Abstract

The origin of the “heteronyms” has always formed one of the central problems in the criticism of Fernando Pessoa’s work. Inquiries into this question have typically focused on the narrative Pessoa himself presents in the famous letter dated 13 January 1935 to Adolfo Casais Monteiro. However, this essay proposes an examination of the genesis of the narrative of Pessoa’s “Triumphal Day” itself and specifically of the role that Mário de Sá-Carneiro appears to have performed in it.

According to the mythical origin-story contained in the letter, this role would have been merely that of the friend on whom Pessoa once had had the idea of playing a prank. However, the prank that Sá-Carneiro himself had played on Pessoa between February and May 1913,



when he recounted to him, in letters written from Paris, the unexpected birth of the poet of *Dispersal*, prefigures, from many points of view, the prank that Pessoa himself would later play on Casais Monteiro. Before Pessoa had his “Triumphal Day”, Sá-Carneiro had already had his “Ascension Day”.

Keywords: Literature, Poetry, Heteronym Prank, Apotheosis.

A variedade do mundo não é variedade senão por contraposição subentendida a uma unidade qualquer. E essa unidade adivinhada é Deus.

Álvaro de Campos

Na célebre carta de 13 de Janeiro de 1935 a Adolfo Casais Monteiro, Fernando Pessoa afirma que o primeiro anúncio do aparecimento de um poeta a quem chamava o seu “mestre” fora uma partida que pensou pregar a Sá-Carneiro em 1914. Já em 1912, diz, lhe surgira a “idéa” de “escrever uns poemas de indole pagã”: “Tinha nascido, sem que eu o soubesse, o Ricardo Reis” (Pessoa, 1998: 255). Mas, segundo ele, não estava então em condições de o reconhecer. De acordo com a carta, o projecto da heteronímia só se revelara plenamente com o advento de Alberto Caeiro, a quem, diz, “tratei logo de (...) descobrir (...) uns discipulos” – daí a importância que atribui ao dia 8 de Março de 1914. Embora, segundo o próprio Pessoa, não tenha chegado a concretizar-se, a partida a Sá-Carneiro contribuiu decisivamente para obscurecer a partida que Sá-Carneiro fez a Pessoa em 1913, e que constitui, sob muitos pontos de vista, um precedente significativo da partida que Pessoa viria a fazer, muitos anos mais tarde, a Casais Monteiro. É que antes de Pessoa ter o seu “Dia Triunfal”, já Sá-Carneiro tinha tido o seu dia apoteótico. E o papel passivo que Pessoa lhe atribui na sua narrativa mascara o papel activo que o amigo parece ter desempenhado na génese da narrativa do “Dia Triunfal”.

I – A “obra-prima do Futurismo”

Em carta de 30 de Junho de 1914⁴⁷ a Pessoa, Sá-Carneiro manifesta o seu entusiasmo pela “Ode Triunfal” de Álvaro de Campos, que recebera em Paris no dia anterior, e que, no entanto, “ainda não se chamava “Triunfal”” (Zenith, 2015: 17). Como notou Eduardo Lourenço, o título com que viria a ser publicada é aliás problemático, tal como a filiação no projecto futurista que parece reclamar:

⁴⁷ A carta está datada de 20 de Junho, um lapso evidente que Teresa Sobral Cunha corrigiu (cf. Sá-Carneiro, 2004: 429n).



Com uma ingenuidade que espanta repete-se que esse primeiro Álvaro de Campos é o cantor da máquina, da electricidade e de outras realidades concretas, encarnações não duvidosas do momento. Mais certo e justo seria escrever que é o seu *descantor*, se a palavra existisse. O carácter intensamente *negativo* em relação a toda e qualquer apropriação autêntica do moderno, significado pelo triunfo técnico, é anunciado sem ambages no começo mesmo da pseudo-*Ode Triunfal*. (Lourenço, 2000: 89–90).

Efectivamente, o triunfo que o título anuncia, continuamente adiado, não chega nunca a produzir-se. A ode exhibe, pelo contrário, do modo mais exuberante, e num tom distintamente elegíaco, uma derrota que o título torna ainda mais conspícua por antífrase e que constitui a negação enfática das pretensões heróicas do projecto futurista dos manifestos de Marinetti.⁴⁸

Assim, o título com que a ode apareceria em *Orpheu* não pode senão aludir a um triunfo estético, que Sá-Carneiro foi indubitavelmente o primeiro a proclamar, precisamente na carta que antes referi, em que também reconhece o futurismo *negativo* do poema:

É uma coisa enorme, genial, das maiores entre a sua obra (...) Não se pode ser maior, mais belo, mais intenso de esforço – mais sublime: manufacturando enfim Arte (...) com material futurista, bem de hoje – todo prosa. (...) você acaba de escrever a obra-prima do Futurismo. Porque, apesar talvez de não pura, escolarmente futurista, o conjunto da ode é absolutamente futurista. Meu amigo, pelo menos a partir de agora o Marinetti é um grande homem... porque todos o reconhecem como o fundador do futurismo e essa escola produziu a sua maravilha. Depois de escrita a sua ode (...), eu creio que nada mais de novo se pode escrever para cantar a nossa época (...). Do que até hoje eu conheço futurista – a sua ode não é só a maior – é a única coisa admirável. (Sá-Carneiro, 2004: 175–177).

Pessoa lograra “enfim” produzir com “material futurista” a arte que os futuristas não tinham sabido realizar. É significativo que o adjectivo “futurista” qualifique o “material”, e não os métodos. Sá-Carneiro valoriza consistentemente a intensidade do desejo e a

⁴⁸ Também Maria Aliete Galhoz nota que a “ode” não é “de maneira nenhuma a heróica positiva dos tempos modernos” (Pessoa, 1965: 698).



sinceridade do esforço que Campos empreende para alcançar a meta que os futuristas supuseram ingenuamente poder atingir, e que Campos reconhecia já, paradoxalmente, como inatingível.

Mas o comentário de Sá-Carneiro é atravessado por uma ironia ainda mais radical, que não só desmente o seu pretenso entusiasmo pelo futurismo,⁴⁹ como constitui mesmo a rejeição tácita do projecto vanguardista de que esse movimento foi porventura a mais pura manifestação. Nos termos do manifesto de 1909, o futurismo não podia ter “obras-primas”. De facto, a analogia entre arte e tecnologia que subjaz ao projecto futurista implica a ideia de progresso artístico e o seu avesso, a obsolescência da arte, que, no caso específico da arte futurista, era uma obsolescência programada. As obras dos futuristas de 1909 seriam, elas mesmas, sacrificadas ao furor iconoclasta dos futuristas futuros de 1919, que encontrariam os seus antecessores “accroupis près de nos aéroplanes trépidants, en train de chauffer nos mains sur le misérable feu que feront nos livres d’aujourd’hui flambant gaiement sous le vol étincelant de leur images” (Marinetti, 1973: 88). A arte futurista de 1909 ter-se-ia então tornado, portanto, tão obsoleta como os aviões de 1909. Pessoa tinha provado o erro dos futuristas ao produzir arte imortal – e para Sá-Carneiro, como de resto para Pessoa, toda a verdadeira arte é imortal – a partir de materiais “bem de hoje”. Ao declarar a ode a “obra-prima” do futurismo, Sá-Carneiro proclama, na prática, o *fin* da escola futurista, que terminava, assim, antes mesmo de ter começado. Por outras palavras, a realização definitiva de Pessoa vem inverter a narrativa vanguardista do manifesto de 1909. A ode não só não se tornaria obsoleta, como, pelo contrário, tinha tornado de antemão redundantes todas as realizações futuras do futurismo abortivo de Marinetti e dos seus seguidores, cujo único mérito passava a ser o de terem anunciado uma *obra* que, precisamente por *ser* obra, era a refutação em acto da teoria “futurista”.

Num esboço incompleto de um “Folheto” que projectava publicar em nome de Frederico Reis (irmão de Ricardo), “[d]atável de julho de 1914”, Pessoa dedica algumas linhas à ode de Campos (Pessoa, 2015: 167):⁵⁰

⁴⁹ O próprio Lourenço declara: “Campos é a erosão efectiva, incarnada, do mundo e da visão admiravelmente exultante (...) desse Futurismo que tão ingenuamente fascinava em Paris o seu amigo Sá-Carneiro e a ele lhe nascia exausto” (Lourenço, 2000: 77–78).

⁵⁰ Em carta a Pessoa de 18 de Julho, Sá-Carneiro escreve: “Gostaria muito, se fosse possível, conhecer o que sobre mim (e sobretudo o interseccionismo e Caeiro R. & Cia.) o mano Reis escreveu” (2004: 192).



os futuristas, que não haviam conseguido deveras e a valer meter nos seus versos, de modo eterno e moderno, abstracto, a vida actual, competente, científica, ruidosa e produtiva, vêem o seu ideal realizado, realizado completamente, inultrapassavelmente pelo génio febril de Álvaro de Campos, que na sua enorme Ode II⁵¹ triunfa de uma vez para sempre de todos os vários futuristas por acabar, que na França, na Itália e em Inglaterra não conseguem dizer o que querem. (Pessoa, 2015: 24, sublinhados meus).

Este passo corrobora a ideia de que o “Folheto” foi escrito em Julho de 1914, já que ainda no mês anterior, segundo se depreende da carta de 30 de Junho de Sá-Carneiro, Pessoa considerava inacabado – uma mera colecção de “excertos” a que ainda não lograra dar forma – o texto da ode que lhe enviara.⁵² Parece-se tratar-se, na verdade, de uma paráfrase do comentário de Sá-Carneiro à ode, que Pessoa recebera nos dias ou semanas que antecederam a data provável da redacção do “Folheto”, e cuja ideia principal aparece aqui sintetizada no oxímoro “eterno e moderno”. O paralelismo é reforçado pelo adjectivo “enorme”, o mesmo que Sá-Carneiro empregara para qualificar o poema. Em todo o caso, tendo sido seguramente escrito *antes* de ela receber o título que hoje tem, o “Folheto” de Frederico Reis é o mais antigo documento que se conhece em que Pessoa se refere à futura “Ode Triunfal” como um “triunfo”.

Nos textos que publicou, ou planeou publicar, em nome de Campos, Pessoa continuará a afirmar as mesmas ideias. Na carta ao *Diário de Notícias* de 4 de Julho de 1915, por exemplo, lê-se: “Nenhum futurista tragaria o *Orpheu*. (...) A minha ‘Ode Triumphal’ (...) é a única coisa que se aproxima do futurismo. Mas aproxima-se pelo assumpto que me inspirou, não pela realização – e em arte a forma de realisar é que caracteriza e distingue as correntes e as escolas” (Pessoa, 2021: 534). Jerónimo Pizarro encontrou, “no verso da folha de papel que contém o testemunho dactilografado” deste texto, o rascunho manuscrito de outra carta, que Pessoa provavelmente planearia assinar também com o nome de Campos,

⁵¹ Trata-se certamente da futura “Ode Triunfal”, como aliás indica o modo como é qualificada. É esta, de resto, a opinião de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith (cf. Pessoa, 2015: 168, nota 2).

⁵² “Não acho a ode um excerpto (ou excerpotos). Acho-a, pelo contrario, tal como está um todo completo, perfeito em extremo, em extremo equilibrado” (2004: 224). Embora se conservem no espólio vários rascunhos da ode, os versos que Sá-Carneiro cita na sua carta “não correspondem à versão dos rascunhos, mas sim à versão definitiva”, a que Pessoa fez apenas “alguns retoques e emendas” menores (Zenith, 2015: 17).



pedindo autorização a Marinetti para que a “ode” lhe fosse dedicada “lors de la publication de mon livre, que l’insérera” (Pizarro, 2009: 80).

Mas este plano rapidamente foi abandonado. “Por volta de 1917”, segundo Pizarro e Antonio Cardillo, o poema ia ser dedicado a Mário de Sá-Carneiro” (Pessoa, 2021: 48n). Com esta dedicatória Pessoa pode bem ter querido assinalar o papel que o amigo, que entretanto se suicidara, parece ter desempenhado no processo que fez da “ode” um “triunfo” e, consequentemente, o impulso decisivo que este dera à divulgação dos seus heterónimos. A este propósito, convém lembrar que a “Ode Triunfal” é a primeira “obra heterónima” importante que Pessoa publica. E é também no “Folheto” de Frederico Reis que encontramos pela primeira vez a retórica triunfalista que caracterizará, de modo geral, a narrativa da génese da sua obra que Pessoa começa a desenvolver nesta época:

O que todos esses poetas de lá fora têm querido e querem fazer quanto à natureza, fê-lo, de uma vez para sempre, com uma originalidade, uma unidade e uma sublimidade para que não [há] adjetivos ainda, o assombroso Alberto Caeiro (...)! E, quanto ao movimento, que no seu início deu o simbolismo – ei-lo *perfeito*, completo, dado de [uma] vez como ainda lá fora ninguém o dera, nas suas formas, por Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. [...] para cada esboço de lá fora, para cada preocupação contemporânea que lá fora não consegue exprimir-se, temos (por qualquer razão, não sei) um poeta que a realiza. (Pessoa, 2015: 23–24).

II – “Toda essa gente é um só”

O modo como Sá-Carneiro soube reconhecer o aspecto problemático do “futurismo” ostensivo da futura “Ode Triunfal” revela uma agudeza crítica que poucas vezes lhe tem sido reconhecida. Mas a correspondência com Pessoa contém afirmações que me parecem, desse ponto de vista, ainda mais notáveis. Em *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, publicado originalmente em 1941, José Régio escreve, a propósito da “invenção dos heterónimos”:

Mas terá (...) [Pessoa] ligado demasiada importância a essa invenção? E, após ele, os seus comentadores e críticos? Mais do que uma invenção de poeta, não será ela, antes, revelação



duma vocação de romancista ou dramaturgo não expressos? (...) a unidade apreensível entre todas as composições dos heterónimos de Pessoa – nos parece, pelo menos, tão interessante como a diversidade que a existência dos heterónimos implica; tão interessante, e possivelmente mais real. (1959: 99).

Régio volta a esta questão no posfácio à sétima edição de *Poemas de Deus e do Diabo*, de 1969:

Por de mais se tem considerado como particular o que (...) é comum a variadíssimos artistas. A variadíssimos artistas seria fácil inventar heterónimos, desde que isolassem – e os desenvolvessem como quem desenvolve personagens romanescas – os diferentes aspectos da sua personalidade. A invenção dos heterónimos pode relacionar-se com a mais funda originalidade de Pessoa, sem que, porém, fosse necessária para tal originalidade se afirmar. (1972: 148–49).⁵³

Não é a “vocação de romancista ou dramaturgo” que constitui o aspecto polémico destas afirmações de Régio, mas antes a sugestão de que os heterónimos são um acidente; que a sua “invenção” é alheia não só à essência do génio poético singular de Pessoa, mas que transcende mesmo o domínio da poesia propriamente dita.

Porém, o primeiro a afirmá-lo é indubitavelmente Sá-Carneiro. Na mesma carta de 30 de Junho de 1914 em que proclama o triunfo de *Campos*, Sá-Carneiro escreve: “A minha pena, confesso-lhe, é só uma: que não seja o nome de Fernando Pessoa que se escreva debaixo dela” (2004: 224). Já em carta de 27 desse mês, escrita pouco depois de Pessoa lhe ter revelado pela primeira vez o esboço do que viria depois a designar por “drama em gente” (Pessoa, 1999: 405), afirmara: “Muito interessante o enredo Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos (...). Acho-a [sic] perfeitamente maquinada, soberba – mas entretanto será bom não nos esquecermos que toda essa gente é um só: tão grande, tão grande... que, a bem dizer, talvez não precisasse de pseudónimos...” (2004: 218).

⁵³ Numa comunicação integrada no Colóquio *Eduardo Lourenço: Uma Vida Escrita*, promovido pela Fundação Calouste Gulbenkian em 2023 (disponível em <https://gulbenkian.pt/read-watch-listen/eduardo-lourenco-uma-vida-escrita/>; consultado em 11/10/2025), António M. Feijó nota que esta passagem antecipa a tese de Eduardo Lourenço de que “o afloramento textual heteronímico” deve considerar-se “como exasperação espectacular, mas em si mesma superficial, de um *heteronimismo* mais profundo” (1993: 95).



Há no “Folheto” um passo em que Frederico Reis *lembra* inevitavelmente a quem *já* o sabe – e na época em que o texto foi escrito poucos o sabiam – que “toda essa gente é um só”. Depois de caracterizar a influência de Caeiro sobre os seus “dois influenciados”, o seu irmão Ricardo e Álvaro de Campos, Frederico Reis declara que “na ausência de um nome que a todos englobe, mas sob a necessidade e conveniência de tratar de arranjar um tal nome, decido chamar a esse movimento a ‘escola de Lisboa’” (Pessoa, 2015: 19). A “ausência” de um “nome” apropriado, que “englobe” as três personagens que Reis acaba de referir, ditando a “necessidade e conveniência” de adoptar a designação assumidamente imprópria que a vem suprir, é fictícia – tão fictícia como essas três personagens, e o próprio Frederico Reis. Sá-Carneiro, creio, não poderia deixar de ver aqui uma alusão irónica, e que me parece deliberada por parte de Pessoa, ao nome *próprio* que Frederico Reis menciona pouco depois, “Fernando Pessoa”, que, no entanto, designa no texto uma figura que, juntamente com o próprio Sá-Carneiro, forma um ramo *independente* da “escola”, que não sofrera a influência de Caeiro, e que o texto nos força a distinguir da entidade que atribui os textos a cada uma destas figuras. Frederico Reis, evidentemente, *não sabe que toda esta gente é um só*. Mas a sua frase trai o *pressentimento* da existência do autor da ficção de que faz parte. Não se pode excluir que Pessoa tenha querido sugerir aqui, através de um tipo especial de ironia dramática, que por vezes se designa por “romântica”, o “princípio de correcção que pode acrescentar-se aos nomes dos heterónimos sem os rasurar, e que antes reforça a atribuição pelo próprio facto de a assinar” que, como demonstra Abel Barros Baptista, a distinção entre “obra ortónima” e “heterónima” implica (2016: 84).

Sá-Carneiro declarará mais tarde, a 24 de Agosto de 1915, em resposta a uma carta em que Pessoa lhe descreve a “crise” psíquica que então atravessa:

nunca, como lendo as suas páginas hoje recebidas, eu compreendi a misteriosa frase do protagonista do *Eu-Próprio o Outro!* ‘*Ter-me-ei volvido uma nação?*’ Já o ano passado de resto numa carta para aqui foi você o primeiro a aplicar esta frase a si. Mas era, creio, sobretudo pelo aparecimento de Caeiro & Cia. – isto é, restritamente, da criação de várias personalidades. Enquanto que eu aplico hoje a frase, *sentia-a* lendo as suas páginas, não por essas várias personalidades (...) criadas: mas, em conjunto, pelo drama que se passa no seu pensamento: e por toda a sua vida intelectual, e até social, que eu conheço. (2004: 277).

A grandeza que reconhecia agora à obra de Pessoa, refere-a Sá-Carneiro, de modo contra-intuitivo, ao “drama” individual do artista, e não às personagens por intermédio das quais o manifestara. E esse drama constitui para ele uma unidade, que não abrange apenas a obra, no sentido restrito daquilo que escrevia, mas também a vida de Pessoa. Pessoa tinha tornado *apreensível* a sua individualidade, assegurando assim, definitivamente, a legibilidade da sua obra (que nesta acepção incluía, evidentemente, também a *correspondência*).

No início da carta, Sá-Carneiro tinha já declarado: “como é belo e grande e luminoso e perturbador (artisticamente, mesmo: o novelista em mim o garante) tudo quanto o meu querido Fernando Pessoa de si me conta” (2004: 277). Esta afirmação implica o reconhecimento tácito de que Pessoa desenvolvia a sua actividade artística não apenas no domínio da poesia, mas noutro domínio, que, de acordo com a teoria estética idiossincrática de Sá-Carneiro, e como ele mesmo explicara a Pessoa em carta de 10 de Março de 1913, constituía uma arte inteiramente distinta: “para mim, entre a poesia e a ‘literatura’ há a mesma diferença que entre estas duas artes e a pintura, por exemplo” (2004: 86). A arte a que chama “literatura” é a arte do “novelista”. No sentido técnico restrito, é a arte de criar personagens e construir enredos, mas, no sentido peculiar que lhe dava Sá-Carneiro, era a arte suprema, que presidia e subjazia a todas as manifestações artísticas, já que, segundo ele, a obra de um grande artista estava necessariamente subordinada a uma concepção “literária”. Como vimos, Sá-Carneiro tinha elogiado o “enredo” constituído pela relação entre as personalidades literárias que Pessoa criara – entre as quais se incluiria já, presumivelmente, “Fernando Pessoa”. Sugere agora, ou antes “garante”, que a vida de Pessoa, considerada no seu conjunto, e sob todos os aspectos, constituíam, elas mesmas, “literatura”. É significativo que dê essa garantia, precisamente, na qualidade de “novelista”.

Na correspondência com Pessoa, Sá-Carneiro apresenta consistentemente a “literatura” como meio de realizar o ideal artístico que, em carta de 26 de Fevereiro de 1913, exprime por meio da fórmula lapidar: “Vida e arte no artista confundem-se, indistinguem-se” (2004: 70). A frase é apresentada como explicação do último verso de um poema que acabara de escrever, “Simplesmente”: “A tristeza de nunca sermos dois” (*ibid.*: 70). O verso era “a expressão *materializada*, da agonia da nossa glória,” isto é, da glória do artista, “dada por *comparação*” (*ibid.*: 70). O tema do poema, esclarece depois, era a diferença entre a vida “dos que têm família e amor”, “que conduzem pelo braço uma companheira gentil”, e a vida



do artista: “Pois bem *esses*, são a arte da vida, da natureza. Não cultivar a arte diária é fulvamente radioso e grande e belo; mas custa uma coisa semelhante ao que custa não viver a vida diária: – ‘A tristeza de nunca sermos dois’” (*ibid.*: 70). Daí a importância que para ele assume a carta que recebeu de Pessoa no dia 24 de Agosto de 1915 em Paris. Através da “literatura” com que a ungira, Pessoa teria confundido definitivamente a sua vida com a sua obra.⁵⁴

III – A partida de Sá-Carneiro

Na verdade, o que Sá-Carneiro diz de Pessoa na carta de 24 de Agosto de 1915 é essencialmente uma recapitulação daquilo que tinha dito de si mesmo em 1913, a propósito da génese da sua própria obra poética, de que o amigo fora a testemunha privilegiada. Em Fevereiro de 1913 Sá-Carneiro escreve aquele que viria a converter-se no seu primeiro poema *a sério*, “Simplesmente” – embora tivesse escrito versos antes disso, declara então a Pessoa que nunca os tinha levado a sério. E, no entanto, de acordo com o relato da génese desse poema incluído na já citada carta de 10 de Março desse ano, o poema teria nascido de uma “brincadeira”:

Eu não tinha plano algum quando (...) comecei [a poesia]. Esperava o Santa-Rita na terrasse dum Café. Passou uma rapariga de preto. Eis tudo. E o que nunca supus foi que a concluísse e, muito menos, que ela saltasse para o vago. Foi um divertimento, em suma. E a imitação de Cesário Verde – como se tratava na ocasião dum puro divertimento sem amanhã – foi propositada! Mau gosto é claro. Mas eu estava a brincar. Simplesmente da brincadeira nasceu uma coisa com algumas belezas. E aproveitei-a. (2004: 85).

A circunstância de *não ser poeta* fazia com que não desse “importância” a esta composição, que, por isso mesmo, admitia publicar na *Ilustração Portuguesa* sem corrigir os “defeitos” que Pessoa entretanto lhe apontara, e que, segundo Sá-Carneiro, “ela não podia deixar de ter em virtude da forma como foi feita”: “E já é muito para um prosador ter

⁵⁴ Veja-se a este propósito o que escreve a Pessoa a 20 de Julho de 1914: “Era desnecessário repetir-me a sua sinceridade dentro [da carta], por causa da literatura com que a ungiu” (Sá-Carneiro, 2004: 195).



conseguido isto” (*ibid.*: 84 e 85). Já na carta de 26 de Fevereiro a Pessoa, a que o poema ia anexado, Sá-Carneiro sublinhava a circunstância de não ser poeta: “por razoáveis que sejam não são versos escritos por um poeta. Logo, são maus versos. (...) Como há escritores que nas suas horas vagas são pintores eu, nas minhas horas vagas sou poeta – na expressão de escrever rimadamente apenas. (...) Se não desgosto destas quadras é pelo que elas *dizem*, não pelo que elas cantam” (2004: 70–71). A condição de não ser poeta reconhece-a, paradoxalmente, no próprio poema: “E eu que não sou nem nunca fui poeta, / Estes versos começo a meditar” (2004: 76).

E, no entanto, já então Sá-Carneiro admitia que havia em “Simplesmente” qualquer coisa que excedia a sua intenção, e que lhe parecia muito séria. Pede a Pessoa que não se assuste “com as primeiras quadras *naturais*”, que correspondem à tentativa deliberada de fazer um poema à maneira de Cesário Verde, isto é, à “brincadeira” propriamente dita; mas, “ao meio”, diz, a poesia “vira em parábola para outras regiões” (2004: 70). Esta segunda parte do poema corresponde àquele salto “para o vago” de que fala no passo da carta que antes citei, e é aqui que Sá-Carneiro encontra as tais “belezas” que desejava “aproveitar”, e que viriam a constituir, numa versão ligeiramente revista, e com a adição de uma quadra inicial nova, o poema inaugural de *Dispersão*, “Partida”.

Mas a história da poesia de Sá-Carneiro não ficou, como se sabe, por aqui. No dia 1 de Maio de 1913, “5^a feira de Ascensão, dia de Santo cá na Republica, à tarde”, segundo relata a Pessoa em carta enviada dois dias mais tarde, sucedeu-lhe uma coisa positivamente inesperada:

quase a dormir, num aborrecimento atroz, alheio, com a cabeça esvaída (dormira muito pouco na noite antecedente) eu estava sentado na terrasse dum Café no Boul. dos Italianos. Sem saber como havia de passar o tempo pus-me a fazer bonecos num papel... e de súbito comecei a escrever versos, mas como que automaticamente (...).

A seguir compus, sem uma rasura, mais de metade das quadras que lhe envio – coisa única em mim que, como sabe, não tenho o trabalho rápido. (Sá-Carneiro, 2004: 110–111)

O poema, no entanto, só teria sido concluído no dia seguinte: “E ontem (...) juntei o resto das quadras, mas num estado normal e reflectidamente. (...) Nas quadras que escrevi dum jacto raras emendas fiz (...). Em resumo, essa poesia *pouco* mais tempo levou a compor

do que o tempo material para a escrever. Como digo, isto em mim é extraordinário” (*ibid.*: 111–112). Acrescenta, por fim, em *post scriptum*: “Depois de composta a poesia, vi que ela era *sincera*, que encerra talvez um canto do meu estado de alma. Pelo menos, creio-o” (*ibid.*: 112). Esclarece-se assim a distinção entre “dizer” e “cantar”, isto é, entre “literatura” e poesia, que se fizera a propósito de “Simplesmente”, e que corresponde, afinal, à distinção entre artificialidade e sinceridade, respectivamente. E, ao declarar que talvez se tratasse de “um canto”, Sá-Carneiro admite pela primeira vez a possibilidade de ter escrito, nos seus termos, um verdadeiro poema. Esse poema era “Dispersão”.

No entanto, embora assinalasse o carácter extraordinário da génese do poema, Sá-Carneiro submete-se ostensivamente ao juízo de Pessoa: “De resto o que aí vai não tem importância. Eu pelo menos não sei se tem importância”; “diga-me você o que isso vale. / Afirmo-lhe que não o sei. Mas pressinto que é ou uma coisa muito valiosa, ou uma série de banalidades”; “Ignoro se isso é alguma coisa ou não é nada. Você mo dirá” (2004: 110–112).

A 4 de Maio, todavia, ao enviar a Pessoa um poema que tinha escrito entretanto (“Bebedeira”, versão inicial de outro poema de *Dispersão*, “Álcool”), declara já:

Nesta [poesia] tenho muita confiança; julgo-a mesmo muito bela, pasmo de a ter feito.

É muito interessante o que se passa comigo actualmente. Como é que de súbito eu me virgulo para outra arte tão diferente? E sem esforço, antes naturalmente.

Depois há isto. Eu que sou sempre inteligência, que componho sempre de fora para dentro, pela 1ª vez acho-me a compor de dentro para fora. Estes versos, antes de os sentir, pressinto-os, pesam-me dentro de mim; o trabalho é só de os arrancar dentre o meu espírito. Sinto mesmo uma ou duas poesias mais dentro de mim. (Sá-Carneiro, 2004: 116–117).

Comunica então a Pessoa, antes mesmo de receber a sua resposta à carta do dia anterior, a decisão de publicar *Dispersão*, o seu primeiro livro de poemas. Assim, e ao contrário do que se anunciava, Pessoa não desempenha neste episódio nem o papel de mestre, nem o de colaborador de Sá-Carneiro, mas o de mera testemunha passiva de um drama de que este é o único protagonista.

Mas o que tinha afinal acontecido? Sá-Carneiro afirma-o de modo inequívoco. Evidentemente, e para usar uma expressão caracteristicamente pessoana, tinha “aparecido nele”, inesperada e espontaneamente – milagrosamente, mesmo –, o poeta Sá-Carneiro, um



poeta de cuja existência, como ele próprio repetidamente afirmara, não tinha sequer suspeitado até aquele fatídico dia “de Ascensão” em que escrevera um poema que não se tinha nunca julgado capaz de escrever, e que não tivera mesmo *intenção* de escrever. Por isso o trata, na prática, como se fosse a produção de *outro*. Na carta de 3 de Maio que acompanhava “Dispersão”, por exemplo, a propósito de uma quadra em que mencionava uma “cidade do Norte que eu depois, procurando, vejo que não pode ser outra senão S. Petersburgo”, interroga-se: “Porque a escrevi eu?...” (2004: 111).

Sá-Carneiro começa aliás por declarar, como vimos, que se sentia “alheio” quando começou a escrever o poema, sublinhando depois que o seu estado de espírito nessa ocasião era completamente incaracterístico nele (“coisa única em mim”; “isto em mim é extraordinário”). Esta impressão é depois projectada no contraste entre as figuras do “romancista” e do “poeta”. A “outra arte tão diferente” referida por Sá-Carneiro é a própria poesia, que, como vimos, constituía para ele uma arte distinta da “literatura”. Ao longo das semanas seguintes, o artista que até então se considerara exclusivamente um “romancista”, ou “prosaista”, escreveria em rápida sucessão os dez poemas que, juntamente com “Dispersão” e “Partida”, viriam a constituir o seu primeiro volume de poemas, que em carta de 31 de Maio dava já por concluído.⁵⁵

Entretanto, o facto de o poeta mencionar uma “cidade do Norte”, e, sobretudo, a sua *convicção* de que se trata de “S. Petersburgo”, perturbam esta explicação. Ao identificar a cidade com S. Petersburgo, Sá-Carneiro sugere, evidentemente, que *ainda* estava a pensar em Cesário Verde, e particularmente naquele que é seguramente o mais célebre verso de “O Sentimento de um Ocidental”: “Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo” (Verde, 1969: 63). E isto sugere, por sua vez, que ainda estava a *brincar* quando escreveu “Dispersão”. A ironia desta passagem não passaria decerto despercebida nem a ele, nem a Pessoa, que o texto denuncia, assim, obliquamente, como cúmplice, e não vítima, de uma partida *à posteridade*.

Os termos em que Sá-Carneiro distingue, na carta de 4 de Maio, a “literatura” da “poesia” implicam uma significativa relação de complementaridade entre as duas artes: a ficção era escrita “de fora para dentro”, e a poesia “de dentro para fora”. Esta ideia é reiterada na carta a Pessoa de 10 de Maio de 1913, em que se propõe escrever um poema a partir de

⁵⁵ “*Dispersão* (...) é obra completa agora” (Sá-Carneiro, 2004: 147).



uma ideia que destinara originalmente a um conto, “Aquele que Estiolou o Génio”: “Você vai ver (...) como poeticamente eu pretendo traduzir estas coisas que, no conto, seriam tratadas de fora” (2004: 128). E é na conjugação destas duas artes, a do poeta, que escrevia de dentro para fora, e a do novelista, que escrevia de fora para dentro, que Sá-Carneiro parece ter encontrado a chave da sua obra.

No ano seguinte, em carta de 13 de Julho de 1914, declara a Pessoa: “*Sou o que quero* – o que queria Ser; mas sei que o sou. Logo... / Meu Amigo eu na vida andei sempre para ‘gozar’, para ser o principal personagem de mim próprio, o personagem principal da minha vida – mas hoje já o não posso ser, porque sei o papel de cor” (Sá-Carneiro, 2004: 187–88). Esta afirmação não pode deixar de se relacionar com o nascimento do poeta Sá-Carneiro, que se consumara definitivamente, no final de 1913, com a publicação de *Dispersão*.⁵⁶ O papel que a poesia desempenha no conjunto da sua obra, tal como nos é apresentada na correspondência com Pessoa, a quem virá a confiar a sua divulgação, é, precisamente, o de atestar que se tinha realmente convertido *por dentro* naquilo que tinha criado *por fora*; que se tinha convertido numa *criatura* de si mesmo; que *era* a personagem que inventara para si mesmo. O encontro do escritor Sá-Carneiro com o poeta Sá-Carneiro, nesse simbólico “dia de Ascensão” é, na verdade, a apoteose do próprio Mário de Sá-Carneiro; o milagre através do qual a sua vida se convertera na substância mesma da sua arte.

Embora a ideia de *A Confissão de Lúcio* remonte, pelo menos, a Janeiro de 1913, Sá-Carneiro só escreveu a novela no verão de 1913, já depois de ter concluído *Dispersão*. O acontecimento fulcral da narrativa, o encontro do narrador Lúcio com Ricardo de Loureiro, ocorre em circunstâncias que evocam claramente o encontro do próprio Sá-Carneiro com o *seu* poeta. Como vimos, Sá-Carneiro diz ter escrito os seus dois primeiros poemas a sério à mesa de um café parisiense, e, pelo menos na primeira dessas ocasiões (e presumivelmente, também na segunda), estava à espera de Santa-Rita. Ora, Lúcio encontra pela primeira vez o poeta Ricardo de Loureiro, precisamente, em Paris, num café onde tinha encontro marcado com Gervásio Vila-Nova, personagem que, como o próprio Sá-Carneiro admitiria mais tarde, representava Santa-Rita.⁵⁷

⁵⁶ Embora esteja datado do ano seguinte.

⁵⁷ Em carta de 25 de Setembro de 1915 refere-se a uma carta que planeava escrever a Santa-Rita como a “minha carta ao Gervásio Vila Nova” (Sá-Carneiro, 2004: 294).

Quando cheguei ao café – caso estranho! – já o meu amigo chegara. (...)

E apresentou-nos:

– O escritor Lúcio Vaz.

– O poeta Ricardo de Loureiro. (Sá-Carneiro, 1914: 37)

O caso é “estranho” porque, como Sá-Carneiro explica a Pessoa em carta de 10 de Dezembro de 1912, Santa-Rita “não usa[va] *relógio* porque os artistas não usam relógio”, e fazia questão de chegar sempre atrasado – fora precisamente por isso, não é demais lembrá-lo, que Sá-Carneiro começara a escrever a brincar poemas a sério (2004: 45). O próprio Lúcio dirá depois que se a “lembrança” da noite em que conheceu o poeta lhe “ficou para sempre gravada, não foi por a ter vivido” (Sá-Carneiro, 1914: 51). Isto leva-nos a suspeitar de que Lúcio e Ricardo eram *um só*, como aliás sugere também a epígrafe que Sá-Carneiro pediu emprestada a Pessoa: “assim eramos nós obscuramente dois, nenhum de nós sabendo bem se o outro não era êle-próprio, se o incerto outro viveria” (Sá-Carneiro, 1914: vii). O encontro apoteótico de Sá-Carneiro com aquele outro que era, afinal, ele mesmo, converte-se assim numa ficção, em que tanto o poeta como o escritor figuram como personagens. O ciclo estava fechado. No fim, apesar de todos os seus esforços, ao artista encerrado no seu mundo interior só ficava a “tristeza de nunca sermos dois”.

IV – Sá-Carneiro e o “dia triunfal”

Como escreve António M. Feijó, “[a] carta a Adolfo Casais Monteiro” de 13 de Janeiro de 1935 “é uma peça maior do esforço de Pessoa de assegurar a legibilidade da sua obra, tendo tido nisso uma eficácia quase sem falha” (2015: 19). A narrativa da génese da sua obra poética que Sá-Carneiro faz em 1913 visava exactamente o mesmo propósito. E há um paralelismo evidente entre as duas narrativas. Pessoa conta a Casais Monteiro:

lembrei-me um dia de fazer uma partida ao Sá-Carneiro – de inventar um poeta bucólico, de especie complicada, e apresentar-lh’o, já não me lembro como, em qualquer especie de realidade. (...) mas nada consegui. Num dia em que finalmente desistira – foi em 8 de Março

de 1914 – acerquei-me de uma commoda alta e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé (...). E o que se seguiu foi o apparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da phrase: apparecera em mim o meu mestre. (1998: 255–256).

A causa próxima do aparecimento de Caeiro teria sido, portanto, como a do poeta Sá-Carneiro, uma “brincadeira”. Alguns dias depois, porém, quando já tinha desistido da “partida”, que consistia em inventar um poeta e apresentá-lo ao amigo “em qualquer espécie de realidade”, surgem no seu espírito, por uma espécie de desvio criativo que diz não saber explicar, uma série de poemas que não teria sabido escrever; tal como a Sá-Carneiro surgiram, quando já tinha desistido da “brincadeira” de escrever um poema à maneira de Cesário Verde, os poemas que nunca poderia ter escrito. Em ambos os casos, tinham-se convertido em *realidades* os poetas que não tinham sabido inventar.

Pessoa chega mesmo a criar, como Sá-Carneiro, uma versão ficcional do encontro com o poeta cujo surgimento relata, de outro ponto de vista, na carta a Casais Monteiro. De facto, as “Notas para a Recordação do Meu Mestre Caeiro”, atribuídas a Álvaro de Campos, ocupam na obra de Pessoa uma posição comparável à que *A Confissão de Lúcio* ocupa na de Sá-Carneiro. Sublinhe-se que a observação de Campos de que Fernando Pessoa “não existe, propriamente fallando”, promove o mesmo efeito que Sá-Carneiro admite ter sido o propósito da sua vida artística: a impressão de que o autor se diluía, por assim dizer, na obra que criara (Pessoa, 2021: 461).

José Régio foi o primeiro a sugerir este paralelismo, que considerava ser sintomático de uma afinidade profunda entre os dois autores:

A dupla personalidade, a personalidade múltipla, a desintegração da personalidade, a ânsia de transpor quaisquer limites de personalidade, – isto, que é importantíssimo, é, afinal, o sonho do homem de vencer as barreiras que a cada um impõe o seu eu individual – são, pela primeira vez, expressas na nossa literatura, e genialmente. A tal respeito, uma novela como *A confissão de Lúcio* é uma obra-prima (...) E, a par da força e da intuição com que (...) o génio de Sá-Carneiro exprime isso que parece uma antevisão ou um sonho dum homem futuro mais completo – a personalidade múltipla – parece a tentativa do seu amigo Fernando Pessoa, com



a criação dos seus heterónimos, um arremedo pobre de intelectual. Não queremos, porém, deixar de sublinhar que vai no mesmo sentido. (1959: 94).

Para Régio os “desdobramentos” de Sá-Carneiro e Pessoa eram, portanto, a expressão paradoxal do mesmo drama essencial: a impossibilidade de se ser outro.

Deve entretanto notar-se que, assim como “a solenidade da explicação orgânica” de Pessoa é “perturbada”, como observa Miguel Tamen, “pelo ‘tratei logo de lhe descobrir [uns discípulos]’” (2012: 115), também a explicação apoteótica de Sá-Carneiro é perturbada, e de modo semelhante, pelo “juntei o resto das quadras, mas num estado normal e reflectidamente” (2004: 111). E, como Tamen também faz notar:

Não é importante que a primeira tentativa de inventar Alberto Caeiro tenha falhado para ser substituída pela descrição épica do dia 8 de Março de 1914, que pode ser ligada às explicações orgânicas já referidas [i.e., os traços “históricos” a que Pessoa aludira antes]. O que é importante é que, mesmo que a ‘partida’ não resulte, faça parte da história do aparecimento do heterónimo. (2015: 115).

O mesmo se aplica, é claro, à “brincadeira” de Sá-Carneiro.

Abel Barros Baptista mostrou que a hipótese de a carta sobre a “génese” dos heterónimos constituir, ela mesma, uma “mistificação” que “prolong[a] e proteg[e] a mistificação dos heterónimos” não se pode excluir: “Casais é que *evidentemente* não considera tal”, porque isso implicaria o reconhecimento de que Pessoa o deixara “na posição de vítima de uma partida de espécie complicada”, posição que me parece muito parecida com aquela em que o poeta de “Partida” tinha deixado o próprio Pessoa – que, porém, parece não ter sentido nunca necessidade de provar *que não havia partida nenhuma* (2010: 36).

A carta de Pessoa contém também, como se sabe, um relato do surgimento da “Ode Triunfal”: “Num jacto, e à machina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a *Ode Triumphal* de Alvaro de Campos – a Ode com esse nome e o homem com o nome que tem” (1998: 256). Exceptuando a circunstância de o poema ser dactilografado (perfeitamente natural num poeta que canta as máquinas e desejaria exprimir-se como um motor), encontramos aqui exactamente os mesmos termos que Sá-Carneiro empregara para descrever

o aparecimento de “Dispersão”, que, como vimos, afirma ter escrito “dum jacto”, “como que automaticamente”, e quase sem “emendas”.

Embora os futuros heterónimos tenham sido inicialmente apresentados ao público como “realidades”, Sá-Carneiro não foi vítima dessa “partida”, relativamente inocente, se considerarmos o que veio depois. Parece, pelo contrário, ter integrado desde o início o grupo restrito de cúmplices a quem Pessoa revelou a criação das figuras a que durante muito tempo chamou “pseudónimos”. Esta ideia é corroborada pela descoberta notável de Richard Zenith, que encontrou num dos manuscritos mais antigos contendo poemas “pensados para o poeta-pastor”, “um que não pertence a Pessoa”, e que atribui, com base no exame da caligrafia, ao próprio Sá-Carneiro (2017: 139). Da suposta tentativa de pregar uma partida a Sá-Carneiro é que nunca se encontrou rasto. A correspondência com Sá-Carneiro documenta, no entanto, como tentei mostrar aqui, outra partida: a partida que Sá-Carneiro fez à posteridade por intermédio de Pessoa, e em que Pessoa colaborou desempenhando o papel de *vítima*. Enquanto poeta, Pessoa podia não ter muito a aprender com Sá-Carneiro. Mas parece-me inegável que este lhe ensinou muito sobre a arte de fazer partidas; isto é, sobre a arte a que Sá-Carneiro chamava “literatura”.

Referências

- BAPTISTA, Abel Barros (2010) “De Espécie Complicada”, in *De Espécie Complicada*, Coimbra, Angelus Novus, 25–42.
- (2016) “A Razão de Se Publicarem Heterónimos Prtonimamente”, *Românica*, 22: 79–86.
- FEIJÓ, António M. (2015) *Uma Admiração Pastoral pelo Diabo (Pessoa e Pascoaes)*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- LOURENÇO, Eduardo (1993) “‘O livro do desassossego’: Texto suicida?”, in *Fernando: Rei da nossa Baviera*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 81-95.
- (2000 [1973]) *Fernando Pessoa Revisitado: leitura estruturante do drama em gente*, 3.ª edição, Lisboa, Gradiva.
- MARINETTI, Filippo Tommaso (1973) “Fondation et Manifeste du Futurisme”, in Giovanni Lista (ed.), *Futurisme: Manifestes, Documents, Proclamations, Documents*, L’Age d’Homme, 85–89.
- PESSOA, Fernando (1999) “Tábua Bibliográfica – Fernando Pessoa”, in Fernando Cabral Martins (ed.), *Crítica: Ensaíos, artigos e entrevistas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 404-407.
- (1965) *Obra Poética*, Ed. Maria Aliete Galhoz, 2.ª edição, Rio de Janeiro, Aguilar.
- (1990) *Pessoa por Conhecer: Textos para um Novo Mapa*, Ed. Teresa Rita Lopes, Lisboa, Estampa.



- (1998) *Cartas entre Fernando Pessoa e os Directores da presença*, Ed. Enrico Martines, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- (2021) *Obra completa de Álvaro de Campos*, Eds. Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello, 2.ª edição, Lisboa, Tinta-da-China.
- (2015) *Sobre Orpheu e o Sensacionismo*, Eds. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.
- PIZARRO, Jerónimo (2009) “Pessoa e ‘Monsieur’ Marinetti”, *Estudos Italianos em Portugal*, 4: 77–88.
- RÉGIO, José (1959 [1941]) *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, 2.ª edição corrigida, Lisboa, Inquérito.
- (1972) “Introdução a uma Obra”, in *Poemas de Deus e do Diabo*, 8.ª edição, Porto: Brasília, 97–171.
- SÁ-CARNEIRO, Mário (1914) *A Confissão de Lúcio: Narrativa*, Lisboa, Edição do autor.
- (2004) *Correspondência com Fernando Pessoa*, Ed. Teresa Sobral Cunha, São Paulo, Companhia das Letras.
- Tamen, Miguel (2015 [2002]) “Caves e Andares Nobres”, in *Artigos Portugueses*, 2.ª edição aumentada, Lisboa, Sistema Solar, 113–118.
- VERDE, Cesário (1969) *Obra Completa*, Ed. Joel Serrão, 3.ª edição, Lisboa, Portugalíia.
- ZENITH, Richard (2015) “Campos Triunfal”, *Estranhar Pessoa*, 2: 13–29.
- (2017) “A Verdadeira Partida a Sá-Carneiro”, *Colóquio/Letras*, 195: 135–142.



Pedro Madeira é professor auxiliar no Departamento de Literaturas Românicas e no Programa em Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. É também investigador integrado do Centro de Estudos Anglisticos (ULICES/CEAUL) da mesma instituição. Está neste momento a preparar um livro sobre Pessoa e Sá-Carneiro.



O BICHO-PAPÃO

Nuno Amado

Universidade de Lisboa

Resumo

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

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

Abstract

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



heteronym's interests. The most direct and obvious consequence of all this was the composition, a few weeks later, on 12 April, of the poem "Demogorgon". In this article, I argue that this poem should be read in close continuity with two other poems by Álvaro de Campos, dated the 14 and 15 April 1928.¹ It is in this set of three poems, rather than in the first one alone, that the influence of Régio's poem on Campos's poetry truly manifests itself. It is also in these three poems that Campos returns to a very curious idea, one that he had already tried several times to express, but always unsuccessfully, the idea that death, rather than being the final point of a life's journey, constitutes a return to its point of origin.

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

Mais ou menos um século depois das guerras civis que precederam a queda da República romana, o poeta latino Lucano compôs um poema épico (entre 60 d.C. e 65 d.C.) sobre esses acontecimentos transformadores. A dada altura do livro VI de *De bello civili*, é invocada uma temível entidade, capaz de encarar a Górgona, castigar a Erínia e sacudir a terra, entre outras coisas igualmente dignas de respeito.⁵⁸ Essa entidade, porém, não é identificada por um nome. Uma das hipóteses contempladas pelos comentadores de Lucano⁵⁹ é a de que se trata da mesma figura amedrontadora, senhora dos três mundos, que é invocada pelo profeta Tirésias, três décadas mais tarde (entre 90 e 92 d.C.), no livro IV da *Tebaida*, do poeta Estácio.⁶⁰ O nome que, na *Tebaida*, não é dito haveria de ser revelado cerca de trezentos anos mais tarde, por um comentador de Estácio chamado Lactâncio Plácido (c. 350–400): Demogorgon.

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

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

⁵⁹ cf. Lucano 1967: 216.

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

⁶¹ cf. Solomon 2012: 44.



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

(Shelley, 2002: 276)

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

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

(*ibid.*: 266)

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

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

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

DEMOGORGON

Na rua cheia de sol vago ha casas paradas e gente que anda.

Uma tristeza cheia de pavor esfria-me.

Presinto um acontecimento do lado de lá das frontarias e dos movimentos.

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



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!

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

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

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

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

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

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

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

(...)

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



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

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

Ora, entre estes poemas de Abril de 1928⁶⁹ e a enunciação primitiva e abundante deste mesmo tópico distam cerca de vinte anos. Refiro-me ao poema dramático *Fausto*,⁷⁰ de cuja voz antiga Campos se estaria então a apropriar em 1928. Vejam-se os seguintes exemplos(BNP/E3 29-59^v; BNP/E3 30A-4^r; BNP/E3 29-101^r):

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



encontra-se num telegrama de 24 de Março de 1928 assinado e expedido pelo próprio Campos para Coimbra (BNP/E3 114³-27⁵):

josé régio
rua das flores 37 Coimbra

parabens presença dez felicitam absolutamente
commigo fernando pessoa e ricardo reis não
mande o papão para o telhado
alvaro de campos

Expede: Alvaro de Campos,
Rua da Prata, 71, 1º,
Lisboa. (Pessoa, 2014: 550)

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



que, em boa verdade, se manifestaria em muita da sua poesia. Na interpretação de Eduardo Lourenço, a poesia de Pessoa é caracteristicamente dissimulada, servindo antes de qualquer outra coisa para ocultar um segredo de cariz sexual que nem a si mesmo ousava revelar. O impulso homoerótico que procura ocultar é de tipo passivo, pelo que é com Whitman que Pessoa estabelece a irmandade. Para Lourenço, Whitman, esse “grande pederasta roçando-se contra a diversidade das coisas” (*ibid.*: 86), ajudou Pessoa a libertar-se porque pronunciava o que ele não era capaz de pronunciar. A obra heteronímica, o resultado mais visível dessa libertação, seria assim predeterminada por um impulso “de ordem *erótica*”, ostensiva sobretudo na poesia de Campos: “na mole imensa do cantor da vida livre, da democracia, do trabalho, Pessoa *fixa-se* (é o exacto termo psicanalítico) num *único* ponto, prodigiosamente fantasmizado, e à sua volta faz girar, em sentido figurado e próprio, as máquinas poéticas capitais que são a *Ode Triunfal*, a *Ode Marítima* e a *Saudação*. Esse ponto, escusado será dizê-lo, é o da passividade erótica, cujas figuras sem cessar renovadas inundam esses poemas até à insuportável obsessão” (*ibid.*: 87). A diversidade eléctrica e industrial do mundo moderno, tal como cantada por Campos, é para Lourenço, portanto, um sintoma. A celebração febril das máquinas a que dá expressão na “Ode Triunfal”, por exemplo, não serve senão o propósito da sublimação: “A ‘Máquina’ esconde, ou está ao serviço de uma outra metaforização mais essencial, a da sua pulsão erótica, que através das múltiplas ‘figuras’ do imaginário mecânico encontra maneira de exprimir na linguagem da ‘pura exterioridade’ e ‘fantasmal irresponsabilidade’ que lhe é própria, o seu delírio frio mas real” (*ibid.*: 88). É, portanto, o carácter passivo da sua orientação sexual, sublimada deste modo pela pena febricitante de Campos, que constitui a Verdade insuportável que Pessoa precisa de disfarçar. E esse disfarce materializa-se, segundo Lourenço, através do culto, recorrente na sua obra, da “*indiferença sexual*” (*ibid.*: 102). Lourenço não faz, em boa verdade, grandes suposições biográficas. Aquilo que sugere é que a obra de Pessoa é amplamente determinada pela necessidade desse disfarce, a cuja expressão chama de seguida “sexualidade branca” (*ibid.*: 102). O argumento é, portanto, o de que a obra pessoana, em concreto a heteronímica, serve o propósito profilático de desviar as atenções de um segredo de teor sexual, aliás insuportável para o próprio Pessoa, estabelecendo em seu lugar, ostensivamente à vista de todos, a indiferença do autor a respeito de matérias dessa índole. Embora boa parte das intuições de Eduardo Lourenço me pareçam válidas, a hipótese de que aquilo que estrutura a obra de Pessoa é a “recusa imaginária do mundo sexual” (*ibid.*: 107) não é, a meu ver, convincente. A inclinação ascética que Lourenço identifica nessa obra é aliás fácil de contestar. Além de Álvaro de Campos, que se intromete com frequência na vida sexual dos outros, nomeadamente na de Ricardo Reis (Pessoa, 2014: 498–499), poder-se-ia destacar o interesse de Ricardo Reis pelo tópico do onanismo, manifesto num projecto (BNP/E3 76A-61v) intitulado “A Arte Moderna Produto da Masturbação” (Pessoa, 2016: 358), que nunca foi concretizado, mas cujo esqueleto chegou a ser esboçado (BNP/E3 52A-40). Esse interesse pelo onanismo, aliás, aparece noutros lugares da obra de Pessoa. É o caso das “Comunicações Mediúnicas”, onde assume absoluta centralidade, ou o caso do poema “Antinous”: “Even as he thinks, the lust that is no more / than a memory of lust revives and takes / his senses by the hand, his felt flesh wakes, / and all becomes again what ‘twas before. / the dead body on the bed starts up and lives / and comes to lie with him, close, closer, and / a creeping love-wise and invisible hand / at every body-entrance to his lust / whispers caresses which flit off yet just / remain enough to bleed his last nerve’s strand, / O sweet and cruel Parthian fugitives! (Pessoa, 1993: 43). O conteúdo sexual, neste poema de 1915, é aliás particularmente explícito, como discutido no artigo “Adultismo pra Brinquedos” (Amado, 2016). 1915, de resto, é um ano pródigo em poesia de natureza homoerótica em inglês (BNP/E3 49A⁴-42; BNP/E3 49A⁴-69 a 70; BNP/E3 49A⁴-42). Dois anos antes, em 1913, já Pessoa se dirigia em português a uma “Vénus-Efebo” (BNP/E3 40-21). E, no início de 1914, duas semanas antes de começar a escrever poemas em nome de Caeiro, destinava um soneto a uma “Vénus masculina” (BNP/E3 41-40). A indiferença a respeito de matéria sexual de que dá conta a Gaspar Simões na carta de 11 de Dezembro de 1931, portanto, não se confirma. Pelo contrário, a sexualidade, enquanto assunto, recorre com frequência na obra de Pessoa. Por vezes, o conteúdo sexual é até explícito, como em “Antinous”, ou ainda como em “Epithalamium”. Tome-se como exemplo o momento em que o noivo tem uma erecção ao imaginar-se a acariciar o órgão genital à noiva: “The bridegroom aches for the end of this and lusts / to know those paps in sucking gusts, / to put his first hand on that belly’s hair / and feel for the lipped lair, / the fortress made but to be taken, for which / he feels the battering ram grow large and itch” (Pessoa, 1993: 60). Não só Pessoa não parece ser o tipo de poeta pouco sanguíneo e desinflamado que Lourenço sugere que é, como à sua sexualidade não parece faltar a coloração que Lourenço crê faltar. O mito do poeta fleumático, excessivamente racional, desinteressado dos prazeres da carne, carece, por isso, de revisão.



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

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

Addiamento

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



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

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

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



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

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

Mestre, meu mestre querido!
Coração do meu corpo intelectual e inteiro!
Vida da origem da minha inspiração!
Mestre, que é feito de ti nesta fôrma de vida?

Não cuidaste se morrerias, se viverias, nem de ti nem de nada,
Alma abstracta e visual até aos ossos,
Atenção maravilhosa ao mundo exterior sempre multiplo,
Refugio das saudades de todos os deuses antigos,
Espírito humano da terra materna,
Flor acima do diluvio da intelligencia subjectiva...



Mestre, meu mestre!

Na angustia sensacionista de todos os dias sentidos,

Na magua quotidiana das mathematicas de ser,

Eu, escravo de tudo como um pó de todos os ventos,

Ergo as mãos para ti, que estás longe, tam longe de mim!

Meu mestre e meu guia!

A quem nenhuma coisa feriu, nem doeu, nem perturbou,

Seguro como um sol fazendo o seu dia involuntariamente,

Natural como um dia mostrando tudo,

Meu mestre, meu coração não aprendeu a tua serenidade.

Meu coração não aprendeu nada.

Meu coração não é nada,

Meu coração está perdido.

Mestre, só seria como tu se tivesse sido tu.

Que triste e grande hora alegre em que primeiro te ouvi!

Depois tudo é cansaço neste mundo subjectivado,

Tudo é esforço neste mundo onde se querem coisas,

Tudo é mentira neste mundo onde se pensam coisas,

Tudo é outra coisa neste mundo onde tudo se sente.

Depois, tenho sido como um mendigo deixado ao relento

Pela indiferença de toda a villa.

Depois, tenho sido como as hervas arrancadas,

Deixadas aos molhos em alinhamentos destruidos pelo vento.

Depois, tenho sido eu, sim eu, por minha desgraça,

E eu, por minha desgraça, não sou eu nem outro nem ninguém.

Depois, mas porque é que me ensinaste a clareza da vista,

Se não me podias ensinar a ter a alma com que a vêr clara?

Porque é que me chamaste para o alto dos montes

Se eu, creança das cidades do valle, não sabia respirar?

Porque é que me deste a tua alma se eu não sabia que fazer d'ella

Como quem está carregado de ouro num deserto,



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

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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



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

Tu Caeiro, meu mestre, qualquer que seja o traje
Com que vestes agora, distante ou proximo, a essencia
Da tua alma universal localizada,
Do teu corpo divino intelectual...

Viste com a tua cegueira perfeita, sobre o não ver...
Porque o que viste com os teus dedos materiaes e admiraveis
Foi a face sensivel e não a fase physiognomica das coisas,
Foi a realidade, e não o real.
É á luz que ella é visivel,
E ella só é visivel porque ha luz,
(...)

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

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

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



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

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

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



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

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



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

Referências

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



- LUCANO (1967) *Commenta Bernensia*, Ed. Hermann Usener, Hildesheim, Georg Olms.
- (1997) *De Bello Civili*, Ed. D. R. Shackleton Bailey, Stuttgartiae, Bibliotheca scriptorium Graecorum et Romanorum Teubneriana.
- (2020) *A Guerra Civil (Farsália)*, Trad. coord. Luís Manuel Gaspar Cerqueira, Lisboa, Relógio d'Água.
- MARLOWE, Christopher (1987), *Doutor Fausto*, Trad. João Ferreira Duarte e Valdemar Azevedo Ferreira, Lisboa, Editorial Inquérito, Lda.
- (2005) *Doctor Faustus*, Ed. David Wootton, Indianapolis, Hackett Publishing Company, Inc.
- MELVILLE, Herman (1986) *Moby Dick*, Ed. Harold Beaver, London, Penguin Books.
- MILTON, John (1998) *The Complete Poems*, Ed. John Leonard, London, Penguin Books.
- (2013) *The Essential Prose of John Milton*, Ed. William Kerrigan, John Rumrich e Stephen M. Fallon, New York, Modern Library.
- PESSOA, Fernando (1993) *Poemas Ingleses: Tomo I – Antinous, Inscriptions, Epithalamium, 35 Sonnets*, Ed. João Dionísio, Lisboa, INCM.
- (2002) *Álvaro de Campos: Poesia*, Ed. Teresa Rita Lopes, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2014) *Obra Completa de Álvaro de Campos*, Ed. Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello, Lisboa, Tinta-da-China.
- (2015) *Poemas de Alberto Caeiro*, Ed. Ivo Castro, Lisboa, INCM.
- (2016) *Obra Completa de Ricardo Reis*, Ed. Jerónimo Pizarro e Jorge Uribe, Lisboa, Tinta-da-China.
- (2018) *Fausto*, Ed. Carlos Pittella, Lisboa, Tinta-da-China.
- (2022) *Toda uma Literatura: Caeiro – Reis – Campos*, Ed. Nuno Amado, Lisboa, Penguin Clássicos.
- PFEIFFER, Rudolf (1976) *History of Classical Scholarship: from 1300 to 1850*, Oxford, Clarendon Press.
- PIZARRO, Jerónimo e Antonio CARDIELLO (2014) “Apresentação”, in Fernando Pessoa, *Obra Completa de Álvaro de Campos*, Ed. Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello, Lisboa, Tinta-da-China.
- PLACIDUS, Lactantius (1997) *In statii Thebaida commentum*, Stuttgartiae, Teubner.
- PLATÃO (2004) *Timen*, Trad. Maria José Figueiredo, Lisboa, Instituto Piaget, D. L.
- RÉGIO, José (1928) “O Papão”, in *presença*, 10: 8.
- (2004) *Poesia I*, Introd. José Augusto Seabra, Lisboa, INCM.
- (2006) *Jogo da Cabra Cega*, Pref. Eugénio Lisboa, Lisboa, INCM.
- SEZNEC, Jean (1953) *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and its Place in Renaissance Humanism and Art*, Transl. Barbara F. Sessions, New York, Harper & Brothers.
- SHELLEY, Percy Bysshe (2002) *The Selected Poetry and Prose of Shelley*, Ed. Bruce Woodcock, Kent, Wordsworth Editions Limited.
- SOLOMON, Jon (2012) “Boccaccio and the Ineffable, Aniconic God Demogorgon”, *International Journal of the Classical Tradition*, 19.1: 31–62.
- SPENSER, Edmund (1987) *The Faerie Queen*, Ed. Thomas P. Roche, Jr., London, Penguin Books.



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



L'ÊTRE À LA POSTÉRITÉ

Joana Matos Frias

Universidade de Lisboa

Resumo

O artigo procura demonstrar como o essencial da relação conturbada que desde muito cedo Fernando Pessoa manteve com uma certa ideia de posteridade tendeu a acontecer sempre por carta.

Palavras-chave: posteridade, carta, auto-epitáfio.

Abstract

This article seeks to demonstrate how the core of the troubled relationship that Fernando Pessoa maintained from a very early stage with a certain idea of posterity tended to always occur through epistolary exchange.

Keywords: posterity, letter, self-epitaph.



O que restou de Tomas?
 Uma inscrição: Ele queria o reino de Deus sobre a Terra.
 O que restou de Beethoven?
 Um homem carrancudo com uma cabeleira inverosímil a
 pronunciar solenemente um: “Es muss sein!”
 O que restou de Franz?
 Uma inscrição: Após um longo desvario, o regresso.
 E sempre assim por diante. E sempre assim por diante. Antes
 de nos esquecerem, hão-de transformar-nos em kitsch. O
 kitsch é a estação de correspondência entre o ser e o
 esquecimento.

Milan Kundera, *A Insustentável Leveza do Ser*

Nas palavras prefaciatórias da sua edição das *Cartas* de Pessoa, Richard Zenith começa por recordar que “é numa das suas últimas cartas conhecidas – a mais famosa e a mais citada de todas – que Fernando Pessoa alude às primeiríssimas cartas que redigiu”, quando menciona a Casais Monteiro “um certo *Chevalier de Pas*” dos seus seis anos, “por quem” (e o relato agora é do próprio Pessoa) “escrevia cartas dele a mim mesmo” (Pessoa, 2007: 11). O facto de o próprio Zenith ter revelado, anos mais tarde e através da biografia recentemente publicada (2022), alguns outros exercícios epistolares fictícios precoces nos quais esse desdobramento em destinador e destinatário se foi processando com algumas variações assinaláveis em nada altera o essencial da leitura que possamos fazer dessa menção basilar, e que a meu ver consistiria nos seguintes pontos principais:

- i) no início do que virá a ser o último ano da sua vida, Pessoa decide escrever uma carta cuja resposta à pergunta acerca da génese dos heterónimos (a segunda das três colocadas por Casais Monteiro) começa aristotelicamente pelas coisas primeiras, e essas coisas primeiras são precisamente... *cartas*, assim incluídas dentro de uma outra carta, como se de bonecas russas se tratassem;
- ii) ao fazer isto, Pessoa visa “atar as duas pontas da vida”, como diria o Dom Casmurro de Machado de Assis, assegurando uma ligação entre o seu eu-criança e aquilo a que não por acaso chama a sua “maioridade”;
- iii) a operação permite-lhe traçar uma “história *directa*” (o adjectivo é dele) do seu modo criativo (o heteronímico), na qual narração (a carta a Casais Monteiro) e narrativa (as cartas do *Chevalier de Pas*) coincidem por meio desse gesto epistolar que em ambos os níveis é intencional.



Trata-se este, julgo, de um jogo de cartas nada “fastioso”, como diria Campos do seu, mas particularmente lúdico, e que em todo o caso parece reforçar num plano muito imediato a assunção de *identidade* exposta logo depois por Pessoa na breve nota biográfica de Março de 1935, em cujo segmento “*Profissão*” se lê:

Profissão: A designação mais própria será “traductor”, a mais exacta a de “correspondente estrangeiro em casas commerciaes”. O ser poeta e escriptor não constitue profissão, mas vocação.

(Pessoa, 2013: 654)

Ora, se aos seis anos o pequeno Fernando escrevia cartas do Chevalier de Pas a si mesmo, não será difícil concluir que 1) aos seis anos já se anunciava nele o “correspondente estrangeiro” que viria a definir a sua “profissão”; 2) o correspondente da maioridade não será dissociável do correspondente da menoridade; 3) a frase que encerra o parágrafo “Profissão” da nota biográfica – “O ser poeta e escriptor não constitue profissão, mas vocação” – é ao mesmo tempo uma antífrase e uma parapraxis, pois identifica a actividade profissional em que Pessoa de facto se reconhece, apresentando-a como uma síntese consequente dos actos parcelares precedentes de *tradução* e *correspondência*.

“A base de toda a arte não é a insinceridade, *mas uma sinceridade traduzida*”, lemos em *Heróstrato* (“Not insincerity, *but a translated sincerity*, is the basis of all art”, §50; Pessoa, 2000: 176, destaque meu), numa das suas mais precisas e preciosas formulações a este propósito. Por outro lado, que todos os heterónimos se correspondem é um facto que Pessoa procura ocultar nas suas revelações cirúrgicas e semi-falaciosas a Casais Monteiro, mas que leitores atentos como Teresa Rita Lopes (numa proposta embrionária) e Rita Patrício ou Nuno Amado já demonstraram com muita clareza e evidências textuais, chamando a atenção para a presença de uma decisiva dinâmica conversacional entre os principais elementos da família. Um tal movimento orgânico reveste-se de três aspectos muito dignos de nota: i) a conversa entre os heterónimos, porque não acontece oralmente mas por escrito, assume com frequência características próprias da epistolaridade assentes numa lógica de pergunta e resposta com diferimento espaço-textual; ii) neste sentido, a conversa entre os heterónimos equivale a todas as outras conversas que Pessoa vai tendo por carta, pois nele a carta, como



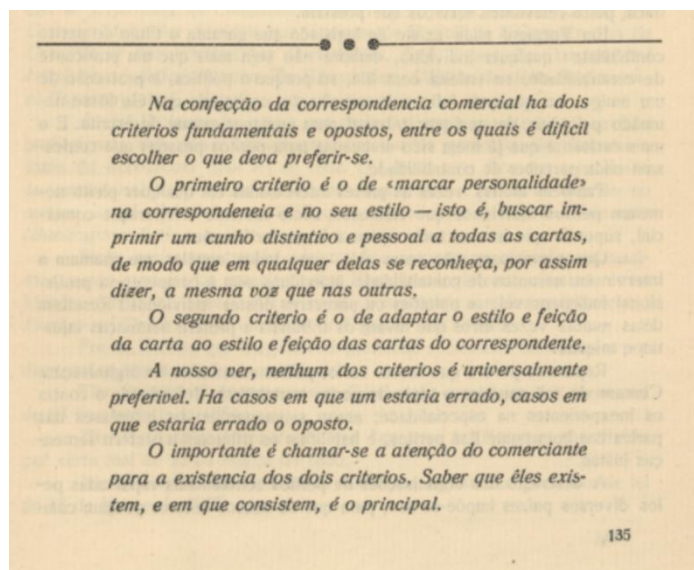
reafirma no ano da sua morte a Casais Monteiro, numa quase derradeira glosa de várias passagens endereçadas a Ofélia ou a Cortes-Rodrigues, por exemplo, é uma forma de “supor, porque é verdade – que estou simplesmente falando consigo”, mesmo que tal conversa seja “mental” (Pessoa, 2007: 419 e 427); iii) uma tal organicidade discursiva entre os vários interlocutores manifesta-se, como não poderia deixar de ser, através de indícios ou provas (detectivescamente falando) verbais, que em certa medida nos permitem reconhecer uma espécie de *léxico familiar* em circulação pelos diferentes autores pessoanos e respectivas obras. Não surpreendentemente, Pessoa oferece um esclarecimento cabal deste tipo singular de tráfego estilístico num textinho divulgado naquilo que ele consideraria ser uma publicação ligada à sua profissão, e não à sua vocação – a *Revista de Comércio e Contabilidade* –, em Janeiro de 1926:

Na confecção da correspondência comercial há dois critérios fundamentais e opostos, entre os quais é difícil escolher o que deva preferir-se.

O primeiro critério é o de “marcar personalidade” na correspondência e no seu estilo – isto é, buscar imprimir um cunho distintivo e pessoal a todas as cartas, de modo que em qualquer delas se reconheça, por assim dizer, a mesma voz que nas outras.

O segundo critério é o de adaptar o estilo e feição da carta ao estilo e feição das cartas do correspondente.

A nosso ver, nenhum dos critérios é universalmente preferível. Há casos em que um estaria errado, casos em que estaria errado o oposto. (...)



(Pessoa, 1926: 135)

Na leitura que possa fazer-se das obras dos heterónimos sem branquear a possibilidade de eles serem correspondentes uns dos outros, é muito sintomático que não haja nenhum adulto na sala – isto é, que não haja nenhum adulto na *fala*. A ligação primordial que na carta a Casais Monteiro Pessoa estabelece entre o seu primeiro “conhecido inexistente” de criança e os “heterónimos literários” da maioridade não é mais do que uma nova formulação de um vínculo que atravessa a obra como um todo, graças ao qual não existe qualquer vestígio de um *adulto* separável da *criança* de que existencial ou lógico-semânticamente depende sempre por degeneração.

Tanto Bernardo Soares quanto Álvaro de Campos oferecem versões alternadas e/ou alternativas desta associação que permitem lê-la à luz de uma linhagem romântica mais ou menos abrangente, de acordo com a qual haveria uma equivalência entre *criança* e *criação* por via de um contacto sempre originário – e, nesse sentido, sempre extraordinário – com os dados do mundo e da percepção, naquele que é um dos princípios mais determinantes para um modo moderno de entender o que fazem os poetas com palavras, pela sugestão de que a natureza continuamente originária de um tal tipo de contacto é também a que caracteriza a formação da própria linguagem poética. “As crianças são muito literárias porque dizem como sentem e não como deve sentir quem sente segundo outra pessoa”, lembra Soares no meio do seu desassossego, para contar: “Uma criança, que uma vez ouvi, disse, querendo dizer que estava à beira de chorar, não ‘tenho vontade de chorar’, que é como diria um adulto, isto é, um estúpido, senão isto, ‘Tenho vontade de lágrimas’” (Soares, 1998: 141). A necessidade de identificar como literário o enunciado próprio de uma criança, para além de contribuir para a fixação dessa antiga equivalência entre *infans* e Poeta, cumpre ainda aqui a importante função de gerar uma dicotomia entre criança e adulto responsável por uma outra equivalência, essa segundo a qual um adulto é um estúpido. E esta é uma equivalência que, em Pessoa, não conhece diferença entre a apreciação geral da literatura e o caso particular da *sua* literatura, conforme denuncia Campos ao recordar os “Bonecos da minha infância com quem eu imaginava melhor que hoje”, admitindo assim a sua condição de adulto estúpido que, tal como Pessoa dirigindo-se a Casais Monteiro ou Bernardo Soares recordando os seus carrinhos de linha, ao crescer trocou *bonecos* por *figuras*, isto é, converteu um caso material



num caso mental (ou um *jogo* num *jugo*). Eis o essencial da sua dor de crescimento, a dor que deveras sente.

Neste sistema bipolar, caberá naturalmente a Alberto Caeiro ser o lugar da efectiva desapareição, quer dizer, o lugar autoral de onde o adulto está de facto ausente. Numa tal constatação, interessa menos para o efeito que aqui me orienta reconstituir os pontos do argumento de Nuno Amado (2020) segundo o qual Reis seria a continuação adulta, *post-mortem*, da criança que Caeiro foi, do que recuperar o auto-retrato de Novembro de 1915 no qual Caeiro antecipa a sua morte e a consequente posteridade, anunciando: “Se eu morrer muito novo, oiçam isto:/ Nunca fui senão uma criança que brincava” (Pessoa, 2020: 71). *Brincar* é um verbo intransitivo. Aqui, é radicalmente intransitivo, pois não há vestígio de qualquer complemento, seja ele de que natureza for. A ausência de complemento é o sintoma de outra desapareição: Alberto Caeiro nunca foi senão uma criança que brincava... sozinha. O poema em que o diz de modo mais expressivo é um poema de uma brevidade notável, junino mas não necessariamente festivo:

Noite de S. João para além do muro do meu quintal.
Do lado de cá, eu sem noite de S. João.
Porque há S. João onde o festejam.
Para mim há uma sombra de luz de fogueiras na noite,
Um ruído de gargalhadas, os baques dos saltos.
E um grito casual de quem não sabe que eu existo.
(*ibid.*: 66)

Uma criança que brinca sozinha (por obrigação ou por vocação) é uma criança que inventa os seus próprios brinquedos, o que pode significar pelo menos três coisas: i) que esses brinquedos são partes efectivas da vida e do mundo e que portanto não se distinguem deles por fronteiras facilmente demarcáveis; ii) que tal criança desenvolve uma agudeza imaginativa especialmente forte que opera por deslocação e transferência; e iii) que os brinquedos dessa criança, porque não se compram, são diferentes de todos os brinquedos de todas as outras crianças do mundo. Em suma: uma criança que brinca sozinha é uma criança original com brinquedos adversos às imposições forçadas e homogeneizantes do mercado; ela cria ao mesmo tempo um mundo e o idioma exclusivo desse mundo: “Todas as crianças”,



lembra Baudelaire na sua moral do brinquedo, “falam com os seus brinquedos; os brinquedos tornam-se actores no grande drama da vida, reduzido pela câmara escura do seu pequeno cérebro” (Baudelaire, 1885: 141–142; trad. minha). Será porém cauteloso a este propósito ter em mente a advertência de António M. Feijó acerca da histero-neurastenia de Pessoa, emitida em termos assumidamente emprestados de um conhecido juízo de Sartre sobre Valéry: tal como Pessoa era decerto histero-neurasténico, mas nem todos os histero-neurasténicos são Fernando Pessoa (assim como nem todos os pequeno-burgueses são Paul Valéry), também Caeiro-Pessoa terá sido uma criança que brincou sozinha, mas nem todas as crianças que brincam sozinhas devêm Caeiro-Pessoa (cf. Feijó, 2009: 27).

O poema de Caeiro datado de Novembro de 1915 conduz-me, contudo, a uma outra questão que poderá ter algum interesse para os assuntos epistolares que nos preocupam.

Se eu morrer novo,
Sem poder publicar livro nenhum,
Sem ver a cara que fazem os meus versos em letra impressa,
Peço que, se se quiserem ralar por minha causa,
Que não se ralem.
Se assim aconteceu, assim está certo.

Mesmo que os meus versos nunca sejam impressos,
Eles lá terão a sua beleza, se forem belos.
Mas eles não podem ser belos e ficar por imprimir,
Porque as raízes podem estar debaixo da terra
Mas as flores florescem ao ar livre e à vista.
Tem que ser assim por força. Nada o pode impedir.
Ter beleza é mostrar beleza. Como poderia ser não a mostrar?

Se eu morrer muito novo, oiçam isto:
Nunca fui senão uma criança que brincava.
Fui gentio como o sol e a água,
De uma religião universal que só os homens não têm.
Fui feliz porque não pedi coisa nenhuma,
Nem procurei achar nada,



Nem achei que houvesse mais explicação
Que a palavra explicação não ter sentido nenhum.
(Pessoa, 2020: 71)

Tecnicamente, trata-se de um auto-epitáfio. Sabemos que por esta altura Pessoa tinha já algum treino no género, pelo menos em língua inglesa, tendo sido muito provavelmente Alexander Search a primeira das suas *personae* a escrever o seu próprio *in memoriam*, que abre com o verso (em inglês) “Aqui jaz um poeta que foi jovem e louco” (“Here lies a poet who was mad and young”; Pessoa, 2018: 124–125). Álvaro de Campos virá a fazer o mesmo, sendo de resto o heterónimo que com mais frequência antecipa a eventualidade dramática da sua morte. Um rápido gesto antológico assente numa organização respeitadora da cronologia mostrar-nos-á assim com muita nitidez que Pessoa já está preocupado com o que dizem inscrições tumulares (*inscriptions*) ainda antes de ter completado 20 anos. Ora, se é certo que existem dados biográficos suficientes para sabermos que o seu contacto com a morte foi muito precoce, não será menos certo que temos elementos textuais mais do que suficientes para perceber que o *punctum* de todas estas antecipações não é, em nenhum caso, a morte propriamente dita, ou seja, a angústia que a expectativa da sua proximidade possa suscitar, mas aquilo que fica depois da morte, isto é, o epitáfio: e o epitáfio é o texto *post-mortem* – em rigor, o *post-scriptum*.

O mal-disfarçado auto-epitáfio de Campos endereçado a Daisy também em 1915 é disto a melhor prova, com aquela sucessão de verbos *dicendi*: “(...) quando eu morrer tu hás de/ Dizer (...)”, “(...) Irás de// Londres pra York (...) / Contar”, “Depois vai dar// A notícia a essa estranha Cecily/ Que acreditava que eu seria grande...” (Pessoa, 2019: 35–36). Em boa verdade, este condicional *ser grande* de Campos corresponde exactamente àquilo que no poema coetâneo Caeiro identifica como a condicional futura impressão dos seus versos, ao defender que estes *não podem ser belos e ficar por imprimir*, e que, portanto, essa impressão terá *que ser assim por força* (Pessoa, 2020: 71).

Como fica claro nestes exemplos, há entre o epitáfio e o auto-epitáfio duas diferenças muito dignas de nota: no sentido oposto ao do primeiro, que é memorialístico e retrospectivo, o auto-epitáfio é futurista e prospectivo (e Pessoa é, como dirá a Gaspar Simões em 1931, “futurista por índole”); ao contrário do epitáfio, tendencialmente elaborado

na terceira pessoa, o auto-epitáfio é um acto de enunciação comunicativo que coloca em cena a primeira e a segunda pessoas e que pressupõe por conseguinte um endereçamento. Que a segunda pessoa desse endereçamento se chame Daisy ou Adolfo em nada perturba a evidência de que o endereçamento de um auto-epitáfio tem como única e exclusiva destinatária hiperonímica a posteridade. Pelo que tanto poemas como estes quanto cartas como aquela parecem partilhar o mesmo tipo de condição paradoxal que consistiria, de acordo com a descrição de Miguel Tamen no ensaio dedicado às “Caves e Andares Nobres” da carta a Casais Monteiro, em neles se declarar que o texto *não é* determinado por uma intenção *e é* determinado por um motivo ulterior (cf. Tamen, 2002: 113–118).

No conjunto de escritos que dedicou ao tema da posteridade sob a tutela da figura mítica de Heróstrato, Pessoa adopta uma espécie de refrão apropriando-se repetidamente de um comentário de Faguet a propósito de Georges Sand: *la postérité n'aime que que les écrivains concis* (“a posteridade só gosta de escritores concisos”; Pessoa, 2000: 103). O postulado de Faguet é a base de um programa antológico assente nesta defesa radical da concisão, que na prática se resume a um elenco de várias pedras-de-toque *à la* Matthew Arnold (“A majestade pode traduzir-se em algumas frases”, lê-se numa outra passagem; *ibid.*: 73). Numa das secções encabeçadas por essa citação de Faguet, depois de anunciar que “[a] concorrência entre os mortos é mais terrível do que a concorrência entre os vivos, pois os mortos são em maior número” (*ibid.*: 103–104), Pessoa comenta:

A maior parte da literatura moderna é conversa escrita, contos à lareira em voz alta, o aflato errado, às vezes a triste *Carta à Posteridade* que, como disse Voltaire acerca do poema homónimo de J.-B. Rousseau, nunca chegará ao destinatário.

[*Most of modern literature is written talk, fireside telling with the voice raised, the wrong afflatus, sometimes that sad Letter to Posterity which, as Voltaire said of J.-B. Rousseau's poem of the name, will never reach the addressee.*]

A passagem contém um *lapsus linguae* extraordinário. E não, não se trata da inicial B. no nome próprio deste Rousseau, que é de facto o pouco conhecido Jean-Baptiste setecentista e não o célebre Jean-Jacques que Pessoa tanto admirava. Como o nosso Dantas, também aquele Rousseau ficou para a história sobretudo graças às suas questiúnculas com uma figura maior, Voltaire, e por ter sido eventualmente o primeiro inimigo do autor de

Candide, isto é, o primeiro bom motivo para o exercício da sua mordacidade. Ora, Jean-Baptiste Rousseau é de facto autor de várias epístolas em verso, mas nenhuma delas com o título roubado à célebre carta de Petrarca que encerrara o livro de maturidade do poeta italiano. Embora não tenha propriamente um texto intitulado *Lettre à la Postérité*, porém, mas uma Ode, as suas composições epistolares – dirigidas a vários destinatários do mundo literário, como o seu contemporâneo Clément Marot ou as sempre contemporâneas musas – incluem menções à posteridade entendida como morada, o que faz dela um endereço, já que por mais do que uma vez Rousseau utiliza a expressão “chez postérité” (cuja sugestão paronímica com “chère postérité” nos poderia conduzir ainda a outro excurso):

(...)

Or vous dirai, pour reprendre ma thèse,
 Ami Marot, que je vous sais bon gré
 D'avoir les sots en vos vers dénigré,
 Et de n'y voir mis au-dessus des anges
 Ceux qui pouvoient démentir vos louanges;
 Car si quelqu'un chez vous est exalté,
 Il l'est encor *chez la postérité*,
 En quoi surtout a gagné mon suffrage
 Votre haut sens et vertueux courage.

(...)

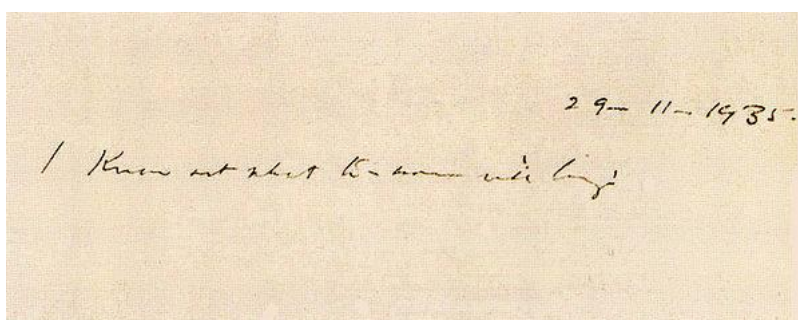
(Rousseau, 1823: 348–349; destaque meu)

Na *Vida de M. J.-B. Rousseau*, redigida por Voltaire, porém, lemos:

La raison de cette indifférence de la nation anglaise pour les vers de ce poète vient de ce que le mérite de Rousseau consiste dans un grand choix d'expressions, et dans la richesse des rimes plutôt que des pensées. D'ailleurs tout ce qui est en style marotique demande une intelligence très-fine de notre langue pour être, je ne dis pas goûté, mais entendu. Enfin la plupart des sujets que Rousseau a traités le regardent assez personnellement; presque toutes ses épîtres roulent sur lui et sur ses ennemis: objets peu intéressants pour des lecteurs anglais, *et qui cessent bientôt de l'être pour la postérité*.

(Voltaire, 2007: 68; destaque meu)

Pessoa sabe, portanto, que a *carta à posteridade* é a forma textual do *ser para a posteridade*. A consciência que disso tem e o modo como apresenta os elementos dessa sobreimpressão nas páginas de *Heróstrato* parecem cruciais para a leitura que possamos fazer das suas peças tardias, isto é, daquilo que escreveu nas imediações da morte própria. Se a versão longa dessa carta à posteridade é redigida no início de 1935, a versão breve será, como é próprio dos epitáfios e das pedras-de-toque, epigramática e datada dos últimos dias de Novembro – *I know not what tomorrow will bring*.



A forma concisa parece ir totalmente ao encontro de uma percepção que cerca de um mês antes Pessoa transmitira por carta a Tomás Ribeiro Colaço: “Reparo agora que estou falando um pouco no estilo de quem vai fornecer *Hamlets* em pílulas ou *Paraísos Perdidos* em comprimidos” (Pessoa, 2007: 430). A interpretação anacreôntica (Nuno Amado) ou com ajuste horaciano (António M. Feijó) daquelas derradeiras palavras tem duas consequências imediatas: a indefinição quanto ao futuro sinalizaria uma atenção especial ao presente; às portas da morte de Pessoa, seria Ricardo Reis a escrever a carta à posteridade, adoptando como estilo tardio um idioma “incharacteristicamente” estrangeiro ao que sempre foi o seu (o advérbio é aplicado por António M. Feijó a este contexto preciso).

Mas de tudo aquilo que até aqui tentei articular resulta uma forte suspeita: às portas da morte, Pessoa está de facto mais preocupado com o que trará o futuro do que com a fruição do presente; às portas da morte, como sempre aconteceu em vida, quem poderá interferir na sua correspondência é Álvaro de Campos, o grande interpolador anglófono que vivera na Escócia, visitara a Irlanda e admirava Walt Whitman. Sabemos que tanto Pessoa quanto Campos andaram, com especial intensidade já nesses anos 30, enredados na leitura da Bíblia

e em particular de alguns textos do Novo Testamento, como as epístolas de S. Paulo estranhamente mencionadas por sinédoque num poema de Dezembro de 1934, onde se lê:

(...)
 foi à luz de uma vela mortíça
 Que li, inserto na cama,
 O que estava à mão para ler –
 A Bíblia, em português (coisa curiosa!), eram protestantes.
 E reli a Primeira Epístola aos Coríntios
 (...)

(Pessoa, 2019: 331)

A leitura parece ter sido acompanhada de alguns comentários detalhados a esses textos. Ora, no conjunto mais alargado das epístolas com que as de S. Paulo doutrinariamente conversam, a de Tiago ocupa uma posição de grande relevo. Nela lemos, a certa altura, na versão inglesa que Pessoa certamente terá começado por conhecer – considerando assim talvez “coisa curiosa” uma Bíblia de protestantes em português:

Yet you do not know what tomorrow will bring. What is your life? For you are a mist that appears for a little time and then vanishes.
 James, 4: 13–14 (ESV)

A passagem poderá dialogar com um dos *Provérbios* do *Antigo Testamento*:

*Boast not thyself of tomorrow;
 For thou knowest not what a day may bring forth.
 Let another man praise thee, and not thine own mouth;
 A stranger, and not thine own lips.*
 Proverbs, 27: 1–2 (KJV)

Seja qual for a leitura que se queira escolher destas *famous last words* – a de verso ou a de versículo –, duas coisas são certas: se o dia seguinte trouxe à pessoa de Pessoa a morte, o

mesmo dia seguinte trouxe à obra de Pessoa, pela mão da *presença*, isto é, de *other men*, ... cartas, quer dizer, uma posteridade imediata em forma de romance epistolar. Uma dessas cartas, aquela que ele próprio enviara a Casais Monteiro, parece ser uma carta que chegou por fim ao seu destino: a letra impressa onde a posteridade mora, como já tão bem sabia Caeiro.

Referências

- AMADO, Nuno (2020) *Os Anos da Vida de Ricardo Reis*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- BAUDELAIRE, Charles (1885) “Morale du Joujou“, *L'Art Romantique: Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Tomo III, Paris, Calmann Lévy.
- English Standard Version Bible*, disponível em: <https://biblehub.com/esv/>.
- FEIJÓ, António M. (2009) “Fernando Pessoa, Romance”, in *Turismo Infinito: Manual de Leitura*, Porto, Teatro Nacional São João.
- FEIJÓ, António M. (2015) *Uma Admiração Pastoril pelo Diabo*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- King James Bible*, disponível em <https://biblehub.com/kjv/>.
- LOPES, Teresa Rita (1990) *Pessoa por Conhecer: Roteiro para uma Expedição*, Lisboa, Estampa.
- PATRÍCIO, Rita (2012) *Episódios: Da Teorização Estética em Fernando Pessoa*, Braga, Húmus.
- PESSOA, Fernando (1926) “Aforismos, Preceitos e Considerações Várias”, *Revista de Comércio e Contabilidade*, 1, disponível em https://www.pessoadigital.pt/Pessoa_Aforismos/.
- PESSOA, Fernando (2000) *Heróstrato e a Busca da Imortalidade*, Ed. Richard Zenith, Trad. Manuela Rocha, Lisboa, Assírio & Alvim.
- PESSOA, Fernando (2007) *Cartas*, Ed. Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.
- PESSOA, Fernando (2013) *Eu Sou uma Antologia: 136 Autores Fictícios*, Ed. Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari, Lisboa, Tinta-da-China.
- PESSOA, Fernando (2018) *Poesia Inglesa*, Ed. Richard Zenith, Trad. Luísa Freire, Lisboa, Assírio & Alvim.
- PESSOA, Fernando (2019) *Obra Completa de Álvaro de Campos*, Ed. Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello, Lisboa, Tinta-da-China.
- PESSOA, Fernando (2020) *Poemas de Alberto Caeiro*, Ed. Ivo Castro, Lisboa, Imprensa Nacional.
- ROUSSEAU, J. B. (1823) *Œuvres Choies: Odes, Cantates, Épitres et Poésies Diverses*, Paris, Janet et Cotelte.
- SOARES, Bernardo (1998) *Livro do Desassossego*, Ed. Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.
- TAMEN, Miguel (2002) “Caves e Andares Nobres”, *Artigos Portugueses*, 2.^a edição, Lisboa, Sistema Solar.
- VOLTAIRE (2007), *Vie de Monsieur Jean-Baptiste Rousseau, Œuvres Complètes*, Tomo 18A, Ed. François Moureau, Oxford, Voltaire Foundation.
- ZENITH, Richard (2022) *Pessoa: Uma Biografia*, Lisboa, Quetzal.



Joana Matos Frias é Professora na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, membro do Projecto Estranhar Pessoa e Directora da revista Colóquio, da Fundação Calouste Gulbenkian. É autora de vários livros de ensaios e organizou/coorganizou cinco antologias de poesia. Em 2023, publicou a colectânea de ensaios *Oscilações (poesia em todos os sentidos)*; em 2025, o volume *Uma Poesia Extrema*, de António Maria Lisboa.

