

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

**N.º 3**

**Caderno *O que é um autor***

**Editores**

**Rita Patrício e Gustavo Rubim**

**Lisboa, outono de 2016**



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

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

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

### **Diretor**

Pedro Sepúlveda

### **Conselho Editorial**

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

### **Paginação**

Ana Leonor Branco

ISSN 2183-4075

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

## Tabela de Conteúdos

<i>Introdução: O que é um autor</i> Rita Patrício e Gustavo Rubim.....	6
<b>Caderno <i>O que é um autor</i></b> .....	9
<i>O hiper-autor</i> Gustavo Rubim.....	12
<i>Autoria, evolução e sentido: apontamentos para uma releitura da “Carta sobre a génese dos heterónimos”</i> Jorge Uribe .....	23
<i>Grandeza, génio, transmissão</i> João Dionísio .....	45
<i>Fernando Pessoa: entre Milton e Shakespeare</i> Madalena Lobo Antunes .....	58
<i>Adultismo pra Brinquedos</i> Nuno Amado .....	75
<i>O nascimento de um autor</i> Ana M. Ferraria.....	90
<b>Secção Genérica</b> .....	100
<i>Learning from Plants: Fernando Pessoa’s Phytographia</i> Patrícia Vieira .....	101
Os autores.....	110

## Introdução: O que é um autor

Este número da *Revista Estranhar Pessoa* inclui um Caderno dedicado ao conceito de autor em Pessoa, problema crítico que desde o início do *Projecto Estranhar Pessoa* tem sido norteador dos trabalhos da equipa. Na tradição crítica pessoana, a reflexão sobre o conceito de autor foi condicionada pela supremacia dada à heteronímia enquanto questão decisiva para a compreensão da poética e poesia de Pessoa. Sendo a heteronímia frequentemente considerada como a resposta ontológica e estética precisamente a esta problemática, a sua imposição pela crítica como núcleo a partir do qual são pensados todos os discursos poéticos e teóricos pessoanos obnubilou, quando não mesmo rasurou, a equação destes problemas noutros termos que não os ditados pela heteronímia. Um dos objectivos do *Projecto* foi a reequação do problema do autor em Fernando Pessoa, suspendendo precisamente essa centralidade concedida à heteronímia.

No *Estranhar Pessoa*, o escrutínio das pretensões heteronímicas concedeu às questões de autoria uma autonomia de análise cuja evidência de resultados em parte se anunciam com um título como *O que é um autor*. Pretendemos que o título do colóquio funcionasse precisamente como um desafio: retomando o de Foucault, suspende a sua interrogação final, e com essa rasura e numa assertividade algo provocante, faz da sua declaração todo um programa crítico. Com este título, estranhou-se o de Foucault e, com a sua réplica, sinalizou-se a particular perspectiva que este projecto visou imprimir aos estudos pessoanos, particularmente no que diz respeito à questão da autoria.

Nesse sentido, o título pretende responder à tradição crítica pessoana, que foi lendo e dando a ler Pessoa como não-autor ou como exemplo máximo da explosão (ou da implosão) de tal conceito. Gustavo Rubim, em “O hiper-autor”, remete para a revisão dessa tradição crítica. O seu ensaio percorre os sinais de uma ideia pessoana de autor profundamente associada à noção de génio e de uma ordem superior, em que a escrita e a publicação de livros obedecem a um desígnio histórico e transcendental que os livros realizam. Pessoa surge, assim, como resultado, não de uma desagregação ou de uma crítica, mas de uma exacerbação hiperbólica da noção moderna de autor, ou seja, de uma visão da escrita literária que, de acordo com um fragmento com data provável de 1913, seria “a auto-expressão esforçando-se por ser absoluta”.

Na leitura de Gustavo Rubim, é dado um lugar de destaque à carta que Pessoa envia a Adolfo Casais Monteiro a 13 de janeiro de 1935, a famosa “carta sobre a génese dos heterónimos”; e é à leitura desse texto que também Jorge Uribe se dedica em “Autoria, evolução e sentido: apontamentos para uma releitura da «Carta sobre a génese dos heterónimos»”, considerando diferentes momentos da sua recepção crítica, desde a sua primeira publicação, em 1937, até aos nossos dias, sustentando-a como decisiva para o entendimento crítico de Pessoa enquanto autor. Para além disso, recolhem-se e confrontam-se os materiais genéticos do espólio relacionados com a produção da carta e do relato nela contido. De acordo com o ensaísta, a análise simultânea das possibilidades de leitura do texto e da história da sua materialidade oferece a oportunidade de uma leitura em que ficção e filologia concorrem para a interpretação de Pessoa enquanto autor de textos sobre o seu processo criativo.

As questões da autoria e da celebridade andam, em Pessoa, frequentemente ligadas. O ensaio de João Dionísio, “Grandeza, génio, transmissão”, ocupa-se de alguns aspectos da noção de fama literária para Fernando Pessoa, considerando o uso desse campo lexical e de outros alternativos. O *corpus* sob análise, publicado desde “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada” e dos seus artigos sucedâneos (*A Águia*, em 1912) até “Nós os de *Orphen*” (*Sudoeste*, em 1935), foi confrontado, neste estudo, com alguns documentos do espólio. Na parte final do ensaio, mais baseada em textos de outro tipo (sobretudo epistolar), João Dionísio reflecte sobre maneiras de editar enquanto garante da circulação de textos no espaço e no tempo: na medida em que a condição de grandeza está dependente de mecanismos de reconhecimento e, portanto, de transmissão, a questão editorial ganha um significado particular neste âmbito.

Madalena Lobo Antunes, em “Fernando Pessoa: entre Milton e Shakespeare”, discute as presenças de John Milton e de William Shakespeare no pensamento crítico de Fernando Pessoa enquanto modelos para a elaboração de uma possível obra, tendo ambos tido um papel crucial na construção da identidade autoral do poeta português.

Nuno Amado propõe em “Adultismo para Brinquedos” uma análise detalhada de *Antinous*, defendendo o longo epicéδιο publicado em 1918 como uma versão poética de uma tese peculiar acerca da autoria: a de que entende o desejo de fazer arte como o equivalente adulto do impulso infantil que leva uma criança a entreter-se com brinquedos, tal como expressa por Campos, num verso da “Saudação a Walt Whitman”, ou numa carta

de Pessoa a Ronald de Carvalho. Assim, no ensaio, a actividade de estatuário a que o imperador Adriano promete dedicar-se depois da morte de Antínoo corresponde, acima de tudo, a um modo adulto de lidar com a inevitabilidade da perda do brinquedo com que se entretinha enquanto jovem.

O ensaio de Ana M. Ferraria, “O nascimento de um autor”, defende a concepção do *Livro do Desassossego* como teoria e prova daquilo que Pessoa poderia ter definido como autor exemplar, considerando, com esse intuito, aspectos que parecem justificar a singularidade deste livro.

O terceiro número da *Revista Estranhar Pessoa* inclui ainda uma Secção Genérica, em que se apresenta o artigo de Patrícia Vieira, “Learning from Plants: Fernando Pessoa’s *Phytographia*”. Neste estudo, analisa-se a relação de Caeiro com as plantas como uma proto-fenomenologia e um exemplo do que se define como “realismo superficial,” uma abordagem à realidade que abandona a busca pela profundidade, considerada como uma construção metafísica obsoleta; conclui-se com uma interpretação da heteronímia de Pessoa e da sua inautenticidade como um exemplo de fitografia, uma escrita influenciada pelo modo de estar no mundo das plantas.

Este número da *Revista Estranhar Pessoa*, tal como os anteriores, visa dar a conhecer um conjunto de artigos de reconhecidos especialistas pessoanos, assim como de investigadores mais jovens, cujas contribuições científicas têm vindo a ser reconhecidas no campo. O Caderno *O que é um autor* constituiu-se maioritariamente por artigos decorrentes de intervenções no âmbito do colóquio homónimo, decorrido a 31 de Março e a 1 de Abril de 2016 na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Rita Patrício e Gustavo Rubim

Outono de 2016

**Caderno**

*O que é um autor*

## O hiper-autor

Gustavo Rubim

### Resumo

Partindo da releitura de algumas passagens das duas cartas escritas por Fernando Pessoa e dirigidas a Adolfo Casais Monteiro, em 13 de janeiro e 20 de janeiro de 1935, o ensaio percorre os sinais de uma ideia pessoana de autor profundamente associada à noção de génio e de uma ordem superior, em que a escrita e a publicação de livros obedecem a um desígnio histórico e transcendental que os livros realizam. O “autor de autores”, ou criador da invenção heteronímica, também qualificada como “drama em gente”, surge, assim, como resultado, não de uma desagregação ou de uma crítica, mas de uma exacerbação hiperbólica da noção moderna de autor, ou seja, de uma visão da escrita literária que, de acordo com um fragmento com data provável de 1913, seria “a auto-expressão esforçando-se por ser absoluta”. Defende-se, a concluir, que à luta de Pessoa pelo lugar de “poeta supremo” da Europa faltou sempre, no entanto, a existência de uma cultura europeia para a qual tal lugar tivesse, no século XX, qualquer espécie de importância.

**Palavras-chave:** Autor, Europa, Expressão, Génio, Romantismo.

### Abstract

Reading once more, besides other critical texts, some excerpts of the letters written by Fernando Pessoa and sent to Adolfo Casais Monteiro, on January 13 and January 20 of 1935, this paper tries to reconstruct Pessoa’s idea of authorship as an idea deeply connected to the concept of genius and, therefore, to a superior order where writing and publishing always obey to historical and transcendental designs. As “author of authors”, creator of the heteronyms, this hyper-author that Pessoa tried to be is not the outcome of a critique or of the destruction of the modern idea of author, but indeed the effect of its hyperbolic exacerbation. This idea is consistent with a fragment written in English (probably, in 1913) where Pessoa sustained that art (mainly, literary art) “is self-expression striving to be absolute”. In the end, a remark is made on the difficulties of Pessoa’s fight for the status of European “supreme poet”, mainly because it hardly can be said that there

was in the 20<sup>th</sup> century any European culture for which such status still made any sense at all.

**Keywords:** Author, Europe, Expression, Genius, Romanticism.

## O hiper-autor

Gustavo Rubim

*Genius is a disease, a glorious disease, but a great one.*  
Pessoa, 1993:159

Se, tomando em consideração argumentos críticos recentes, concordarmos que a famosa carta a Adolfo Casais Monteiro de 13 de janeiro de 1935 não é a carta sobre a gênese dos heterónimos que até aparentava poder ser<sup>1</sup>, então é viável lê-la como ocorrência, mais ou menos alegórica, de uma teoria da autoria que está espalhada por vários lugares da escrita pessoana (e sistematizada em nenhum). Uma teoria da autoria não é uma explicação da característica individual deste ou daquele autor, mas uma ideia acerca do que significa a condição de autor. Pode-se levar mais ou menos seriamente o teor da teoria, tal como Pessoa a formula (supondo que a formula) nesta carta, mas a autoria é justamente o género de objeto que está longe de ficar ao abrigo de um estilo de teorização que se poderia caracterizar como irónico ou até como humorístico. Sobretudo quando a ocasião que se aproveita para ir teorizando é essa, pouco ortodoxa, da resposta a uma carta.

Ora, nesta hipótese que necessariamente carecerá de confrontação com outros textos, o autor, tal como Pessoa o concebe tomando por referência o seu próprio caso enquanto autor, é invariavelmente (e não variar dá solidez a uma teoria) um hiper-autor. A primeira prova disso está na narrativa que justifica a publicação extemporânea de *Mensagem* para a defender justamente como de modo nenhum extemporânea. É um assunto anterior aos três tópicos maiores solicitados por Casais Monteiro na sua carta (planos de publicação futura das obras, origem dos heterónimos e ocultismo), uma resposta frontal ao reparo crítico segundo o qual *Mensagem* seria uma estreia infeliz na publicação em livro. Pessoa só diz concordar, até *absolutamente*, com Casais Monteiro nesse reparo para, logo de seguida, acrescentar aquilo que torna impossível a concordância, ou seja, a afirmação suplementar de que, porém, concorda “com os factos que foi a melhor estreia que [...] poderia fazer”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> A alusão, aqui feita sem mais desenvolvimentos, remete para dois ensaios: “Caves e Andares Nobres”, de Miguel Tamen (2015) e “De Espécie Complicada”, de Abel Barros Baptista (2010). Pressuponho — e, vincadamente, recomendo — a leitura desses dois ensaios.

<sup>2</sup> O texto da carta está facilmente acessível no Arquivo Pessoa, <http://arquivopessoa.net/textos/3007>, consultado em Outubro de 2016.

Os factos são os do nacionalismo do livro e do seu autor e a lógica dos factos é a de que, embora secundária relativamente ao conjunto da “personalidade” do autor, essa faceta nacionalista nunca antes “suficientemente manifestada”, não só “convinha que [...] aparecesse” como convinha também “que aparecesse agora” (isto é, nem antes nem depois da data em que se deu a publicação de *Mensagem*). Porque essa conveniência histórica se traduz na coincidência do aparecimento do livro com “um dos momentos críticos (no sentido original da palavra) da remodelação do subconsciente nacional”. O comentário que fecha esta narrativa (e corrige cabalmente a limitada observação crítica de Casais Monteiro) traduz com clareza a passagem de um simples autor para a dimensão *hiper* que é aquela que dá à autoria a sua plena expressão. Cito: “O que fiz por acaso e se completou por conversa, fora exatamente talhado, com Esquadria e Compasso, pelo Grande Arquitecto.”

É verdade que o parêntesis que se segue a esta passagem é aquele em que Pessoa faz questão de garantir ao destinatário da sua carta que não está “doido nem bêbado”, o que retira aparentemente alguma densidade à invocação do “Grande Arquitecto”, mas a prevenção apenas antecipa e desarma a presumível perplexidade com que o destinatário reagiu à declaração enfática da coincidência do livro com a execução de um plano cósmico bem desenhado. Este ponto, tendo em conta que Pessoa se autodefine aqui (e noutras ocasiões) como “nacionalista místico” e “sebastianista racional”, é um ponto de coerência básico, que além do mais apresenta a vantagem de mostrar a um mero leitor (ainda que crítico e ainda que se chame Adolfo Casais Monteiro) o que um autor (enquanto hiper-autor) *deve* sempre ser, ou seja: o melhor leitor de si próprio e da sua obra.

São já dois traços para uma definição do hiper-autor pessoano, não por acaso tornados visíveis por ação do tema nacionalista que em Pessoa nunca é um tema menor (como nunca o é o do ocultismo, que no essencial já está aqui instalado no texto pela via maçónica da ideia do Grande Arquitecto). Primeiro traço: o da coincidência da autoria estrita — a escrita e publicação de livros — com uma autoria de ordem superior que dá sentido histórico e transcendental à obra que os livros realizam. No plano do hiper-autor, todo o livro é livro teleológico. Segundo traço: o primado da autointerpretação, que conserva o autor numa posição de privilégio hermenêutico irreduzível a qualquer simetria comunicativa partilhada seja com que leitor for. Por outras palavras, todo o hiper-autor é por definição (e por obrigação) o seu próprio hiperleitor.

Que, no parêntesis referido, Pessoa peça ao seu interlocutor que suponha, lendo esta carta, que Pessoa está “simplesmente falando” com ele é um dado interessante para a alegoria do hiper-autor. Significa que, em janeiro de 1935, nada disto exige mais que uma conversa ou a escrita rápida à máquina que, segundo Pessoa, é equivalente a uma conversa. O hiper-autor é o autor no seu estado natural, ou antes: tornou-se o autor na sua voz própria de autor, quer o tom seja formal ou informal, casual ou enfático, rigoroso ou displicente, sério ou divertido. Mas essa voz autoral que conversa confere à ideia de conversa um cariz particular: é que, nessa conversa, o interlocutor apenas lá está para ouvir. A voz do hiper-autor distingue-se (como o próprio Pessoa diz noutra parêntesis da mesma carta) por, uma vez começando a falar, lhe custar a “encontrar o travão”. Nesse sentido, a máquina de escrever não é só um equivalente da conversa; é, segundo o interesse da fala sem travão, a melhor maneira de conversar. Salvo materialmente, o difícil é destrinchá-la daquilo a que costuma chamar-se monólogo. Na carta seguinte, de 20 de janeiro,<sup>3</sup> Pessoa retoma o tópico chamando à carta anterior “conversa mental”. Estamos longe, se é que não estamos mesmo, para todos os efeitos práticos e teóricos, nos antípodas do “desaparecimento elocutório do poeta” com que Mallarmé tornou célebre certa poética tendente à elipse da instância autoral.

Aqui não é de elipse que se trata, mas de hipérbole. E a figura ou operação estrutural da hipérbole do autor é aquela que a carta de 13 de janeiro de 1935 descreveu em termos que vieram a ser famosos: a operação pela qual o autor é, acima de tudo, *autor doutros autores* e para a qual é decisivo aplicar um recurso específico a que Pessoa chama “poder de despersonalização dramática”, indicando a invenção de Alberto Caeiro como a instância máxima de aplicação desse poder. Pode soar estranho tratar como hiperbólica uma forma de conceber a experiência da autoria que pareceu a muitos traduzir, ao invés, uma espécie de debilidade, de falha ou de avaria na própria ideia de autor tal como ela se teria oferecido à experiência de Fernando Pessoa. Mais estranho ainda soará aos que se habituaram a ver no fenómeno e nas narrativas da autoria de autores uma crítica autoconsciente da noção moderna de autor ou, quando menos, um sinal da sua desagregação histórica. É verdade que não pode haver hiper-autor sem um mecanismo de meta-autoria que, nem que seja provisoriamente, suspende os parâmetros usuais do funcionamento da ideia de autor. Mas poucos textos mostrarão, melhor do que a carta de 13 de janeiro de 1935, como essa

---

<sup>3</sup> Também acessível no Arquivo Pessoa, <http://arquivopessoa.net/textos/3014>, consultado em Outubro de 2016.

suspensão trabalha a favor da exacerbação da ideia no interior da qual nunca deixou de se instalar. Em primeiro lugar, porque o hiper-autor pessoano faz da autoria de autores um pretexto para desdobrar a pluralidade contida de dimensões hierarquizadas em que se divide o autor na acepção moderna da palavra: há o autor pessoal, psiquiátrico ou orgânico, dotado de uma biografia que recua até à infância, o autor que “desde criança [teve] a tendência para criar em [seu] torno um mundo fictício” e para se “cercar de amigos e conhecidos que nunca existiram”. Esse autor, na passagem mais notável do seu autorretrato, apresenta a idiosincrasia dupla essencial de ser “homem” e “histérico”, podendo assim seguir a regra de que “nos homens a histeria assume principalmente aspetos mentais”, por contraste com o que sucederia caso tivesse sido ou nascido mulher. Ser homem, nesta primeira versão (mais rasteira) do fenómeno da autoria de autores, é condição vantajosa para a emergência do hiper-autor no organismo de um corpo humano. Ser histérico é outra, se bem que para o perceber melhor seja necessário recorrer a outro texto onde Pessoa explicava (talvez em 1928), em inglês e a propósito de Shakespeare, que “[a] base do génio lírico é o histerismo” (Pessoa, 1973: 281 e 283). No grau mais elevado desse tipo de génio, a base histérica desenvolve-se e exprime-se na “capacidade de *viver* em imaginação os estados mentais do histerismo — portanto, a capacidade de os projetar para o exterior em pessoas distintas, [...] a capacidade psicológica que contribui para fazer o dramaturgo, embora essencialmente o não faça” (*ibid.*: 284). A leitura das páginas sobre Shakespeare agregadas a esta reflexão no volume em que primeiro foram publicadas basta para mostrar até que ponto a configuração psicológica de um autor e a interpretação de obras em termos de extração de uma história ou de um perfil psicológico é um gesto obsessivo em Fernando Pessoa, a maior parte das vezes guiado pela ponderação do valor de genialidade que pode ser atribuído, não à obra, mas ao autor. O génio e a obsessão com o génio, com o triunfo e com o fracasso do génio (“Shakespeare é o maior fracasso da literatura”, etc.), bastam para mostrar a absoluta centralidade que a ideia moderna de autor (e o tipo de hierarquias críticas que ela promove) tem para o pensamento teórico e estético de Fernando Pessoa. O autor de autores — isto é, o autor daquilo a que Pessoa chama na carta de 13 de janeiro de 1935 “heterónimos literários” para os distinguir daqueles inexistentes “amigos e conhecidos” da fase infantil — não é senão uma maximização dessa ideia.

Este argumento lida de perto com análises e leituras recentes, propostas por Pedro Sepúlveda (em *Os Livros de Fernando Pessoa*, 2013), Rita Patrício (em *Episódios: da Teorização Estética em Fernando Pessoa*, 2012) e António M. Feijó (em *Uma Admiração Pastoril pelo Diabo (Pessoa e Pascoaes)*, 2015), mas, sem deixar de reconhecer a dívida a esses trabalhos, sublinho que o seu principal foco de atenção é a retórica da crítica literária pessoana. É no cruzamento dessa retórica com algumas teses de estética (isto é, de teoria da arte) que a dependência de Pessoa relativamente a uma ideia de autor, que ele de modo nenhum faz explodir, se torna mais evidente. Emblema desse cruzamento pode ser um aforismo que se encontra logo no início das já citadas *Páginas de Estética e Teoria e Crítica Literárias*, com data interrogada de 1913: “Art is self-expression striving to be absolute.” A autoexpressão que se denota para ser absoluta não desapareceu em 1935, a data em que poderíamos colocar a outra baliza cronológica da hiperbolização do autor se, independentemente de ela se referir à própria obra de Pessoa, aceitarmos que está na mesma linha aquela frase cujo absurdo Pessoa de imediato assinala e do qual se desculpa a Adolfo Casais Monteiro: “aparecera em mim o meu mestre”. É difícil imaginar uma autoexpressão tão absoluta como aquela em que o mestre de um autor (qualquer e quem quer que ele fosse) aparecesse como figura inventada pelo próprio autor que dele se torna ou se descobre discípulo. Esse é, por definição — se bem que definição absurda, nunca será demasiado enfatizá-lo —, o hiper-autor propriamente dito, aquele que, mesmo exprimindo o outro de quem aprendeu, nunca sai do círculo delimitado em que se exprime a si mesmo. A ficção do autor de autores é a história triunfal de um “eu” que conseguisse criar como partes de si os próprios estranhos com quem mantém (ou decide manter) afinidades eletivas, ou seja, é a história de “eu, criador de tudo”, para citar a própria expressão que Pessoa emprega no momento dessa carta em que, no entanto, quer garantir a Casais Monteiro que esse “criador de tudo” teria sido “o menos que ali houve”.

Entre 1913 e 1935 (mas veremos já a seguir que estas datas não são fixas nem, em rigor, fixáveis), o hiper-autor nunca se confunde com Pessoa, nunca equivale ou corresponde só a Pessoa, justamente por ser, em vez disso, uma figura que atravessa (e em certo sentido se pode dizer que assombra) todo o discurso crítico de Pessoa. Pense-se nas páginas de 1916 que definem as “três qualidades fundamentais do artista” (Pessoa, 1973: 119-120), a primeira das quais é a “originalidade” e é dada como traço característico do “génio”, sendo que a propósito do génio de imediato Pessoa substitui, no texto, a noção de

“artista” pela de “autor” (isto é, passa da estética para a poética). Apesar de Pessoa usar o conceito mais neutro de “qualidade”, o que a originalidade de facto representa no seu discurso é um *poder*. O hiper-autor não se distingue por um poder singular, mas por um feixe de poderes que nele se reúne. Ao comentar a segunda qualidade — a “construtividade” —, Pessoa especifica-a como “poder de construção”, distinguindo-o do “poder de desenvolvimento” com que os românticos o confundiriam. E a terceira “qualidade” do artista é, logo no primeiro enunciado, o “poder de sugestão”, depois definido como “aquilo que no artista permite tornar inteiramente perspicua a sua intenção e a sua emoção” (*ibid.*: 120). Na retórica crítica pessoana, o “gênio”, figura-base do hiper-autor, não é uma categoria geral com aplicações em domínios distintos, mas uma força que distingue criticamente o domínio artístico de qualquer outro, em particular o da ciência, com que rivaliza diretamente e ao qual apenas se aplicaria a categoria, claramente inferior, do “talento”: “Ao passo que o talento, cuja expressão natural é a ciência, parte do particular para o geral, o gênio, cuja *expressão natural é a arte*, parte do geral para o particular.” (*ibid.*: 121; *itálico meu*). Haveria, portanto, uma “expressão natural” do gênio, o que implica duplamente uma ideia de autor fundada na teoria da expressão, colocando aliás este texto de 1932 de acordo com o que ficara dito num manuscrito que os editores das *Páginas de Estética, Teoria e Crítica Literárias* situam incertamente em 1909 — e as datas começam, então, a resvalar para outros limites —, ou seja: “O essencial na arte é exprimir; o que se exprime não interessa.” (*ibid.*: 4). O centro do procedimento artístico é a expressão, que é necessariamente expressão do autor e pressupõe a precedência do autor relativamente à obra que exprime, mas ainda é preciso acrescentar que a forma-chave da expressão artística co-natural ao “gênio” é sempre a forma poética ou literária. Com efeito, o pequeno texto de 1932 sobre a diferença entre gênio e talento tem por título “Goethe” e o exemplo que fornece para a lei geral dessa diferença é de imediato um exemplo poético: “Um poema de gênio é uma intuição central nítida resolvida, nítida ou obscuramente (conforme o talento que acompanhe o gênio), em transposições parciais intelectuais.” (*ibid.*: 121). A posição ancilar do talento face ao gênio é de resto extremamente significativa quanto à caracterização do “gênio” como força ou como sistema de poderes, visto que a analogia que sustenta este texto equipara precisa e exclusivamente o poder de criar um poema ao de conduzir e vencer uma batalha. Ainda que não seja expressamente declarado, só o estratega militar está na mesma posição hierárquica de familiaridade expressiva com o “gênio” que

distingue o artista-poeta enquanto “hiper-autor” daquilo a que o próprio Pessoa chama “uma operação superintelectual”: “A obra de génio — seja um poema ou uma batalha — é a transmutação em termos de inteligência de uma operação superintelectual.” E mais abaixo, a fechar o mesmo parágrafo, após a definição do “poema de génio” que citei acima: “Uma grande batalha é uma intuição estratégica nítida desdobrada, com maior ou menor ciência, conforme o talento do estratégico, em transposições táticas parciais.” (*ibid.*). O hiper-autor trabalha originalmente num plano “superintelectual” global e central, que depois traduz ou desdobra num plano intelectual parcial e periférico.

Este é o mesmo dactiloscrito de 1932 que recorre, no segundo parágrafo, a uma definição alquímica do “génio” e o aspeto mais notável dessa definição é que, numa linha perfeitamente equivalente à da definição da noção moderna de autor enunciada (e criticada) por Roland Barthes no famoso ensaio, de 1968, “A morte do autor”<sup>4</sup>, Pessoa circunscreve três quartos do processo alquímico genial a um plano que é anterior a qualquer espécie de escrita, ou, nos seus próprios termos, anterior à “expressão” que só advém como etapa final de uma sequência de ações no essencial ocorrida fora e antes da expressão escrita: “O génio é uma alquimia. O processo alquímico é quádruplo: 1) putrefacção; 2) albação; 3) rubificação; 4) sublimação. Deixam-se, primeiro, apodrecer as sensações; depois de mortas embranquecem-se com a memória; em seguida rubificam-se com a imaginação: finalmente se sublimam pela expressão.” (*ibid.*: 121). Na instância fundacional do génio, tudo decorre numa espécie de circuito interno que tem por base (empírica ou empirista, como Barthes aliás explicou no dito ensaio com uma clareza histórico-cultural dificilmente refutável) a experiência individual das “sensações” e da relação individual do autor com as suas “sensações”. A própria “expressão” se mantém numa linha de dependência face a essa anterioridade das sensações que ela serviria para “sublimar”. Se se quisesse uma alegoria que exprimisse noutros termos a analogia que, segundo Barthes, coloca o autor “na mesma relação de antecedência em relação à sua obra que um pai tem com o seu filho”, dificilmente se acharia outra melhor do que esta sofisticada reconversão da escrita literária em processo alquímico que Pessoa concebia nos anos da sua maturidade. Se lermos tal alegoria na proximidade da analogia militar em que Pessoa literalmente a inscreveu, então é a dimensão propriamente autoritária do autor que emerge com clareza sob esta forma translata em que o “génio” está sempre subtraído de antemão ao escrutínio intelectual e ao

---

<sup>4</sup> Uma tradução portuguesa desse ensaio, feita por António Gonçalves, está disponível no volume *O Rumor da Língua* (Barthes, 1987).

exame crítico por essa forma de soberania ou de supremacia que o coloca no domínio reservado das “intuições” e do respetivo *modus operandi* “superintelectual”. É, de resto, por essa reserva prévia, que este texto abre (se permitem que o diga assim) as suas hostilidades: “O homem de génio é um intuitivo que se serve da inteligência para exprimir as suas intuições.” A inteligência como mero instrumento ao serviço de outros fins é a condição de afirmação do “hiper-autor” como aquele que realiza em posição privilegiada (se não exclusiva) o esforço da arte para se tornar “autoexpressão” *absoluta*.

Trata-se de uma condição que assegura ou visa assegurar o pleno domínio do autor sobre tudo o que escreve, ainda sobre as partes desse todo que possa livremente ou superiormente exprimir como não sendo integralmente suas. A expansão das fronteiras que delimitam a propriedade territorial do autor é uma operação inerente à figura e ao dispositivo do “hiper-autor”. A famosa primeira regra do sensacionismo — “sentir tudo de todas as maneiras” (*idem*, 1993: 266) — é a sua formulação eufórica, afirmativa e contagiante, conquanto se costume notar menos quanto ela é igualmente e na sua própria letra uma formulação totalitária. É preciso ler a continuação do enunciado da regra para dar conta da violência contida na regra. Com efeito, trata-se de “Abolir o dogma da personalidade: cada um de nós *deve* ser muitos.” Não é preciso sublinhar a ideia de abolição, já que, sendo o caso de abolir um dogma, qualquer consciência moderna verá este programa destrutivo como benéfico. Mas o que vale a pena sublinhar é o enunciado do *dever* que de imediato sucede à proclamação abolicionista: não é que “cada um de nós” *possa* (em liberdade, sem constrangimentos) “ser muitos”, mas antes que o *deve ser*, segundo uma espécie de lei a que a regra é rapidamente elevada. No limite, dir-se-ia que um dogma é substituído por outro e, ao que parece, sem mais argumentação justificativa que uma espécie de axioma que surge sem outra origem racional do que a própria vontade de impor uma definição de “arte” que generalize e fundamente o princípio que a regra impõe: “A arte é aspiração do indivíduo a ser o universo.” (*ibid.*). A estética do indivíduo em desejo de identificação universal seria o fundamento geral do dispositivo do “hiper-autor”. As duas outras regras do sensacionismo não são menos importantes para compreender o escopo deste expansionismo do indivíduo. Ambas usam o verbo “abolir” ou, melhor, ambas repetem a expressão “abolir o dogma”, o que sem dúvida se lança à conta da retórica dos manifestos e das vanguardas, mas não sem examinar aquilo que é qualificado como “dogma” e aquilo que se pretende abolir. Ora, na segunda regra trata-se do “dogma da

objetividade” e, na 3ª regra, do “dogma da dinamicidade”. As duas não são acompanhadas de mais do que de uma definição dos propósitos ou fins da “obra de arte”, sendo que a primeira consolida a expansão do indivíduo esquematizando a “obra de arte” como “tentativa de provar que o universo não é real”, isto é, que não há atrito ao processo artístico de conceber integralmente o universo como “coisa imaginada” e de, portanto, o subjugar integralmente à lei da “obra de arte” enquanto “produto da imaginação”. Esta passagem do enunciado da primeira regra culmina na formulação que constitui um corolário subjetivista tão radical que o próprio Fernando Pessoa o faz seguir (de acordo com a transcrição de Paula Cristina Costa em *Pessoa Inédito*) de um parêntesis com cinco pontos de interrogação: “A obra de arte acrescenta ao universo a quarta dimensão de supérfluo.” Este já seria o limite máximo da arte enquanto “autoexpressão” que se esforça por ser absoluta, mas a definição da finalidade estética que acompanha a terceira regra (a da abolição do “dogma da dinamicidade”) encarrega-se de suprimir o último resíduo de resistência do universo ao esforço da arte para o desprover de qualquer sombra de realidade externa à imaginação do indivíduo: o movimento e a passagem: “A obra de arte visa a fixar o que só aparentemente é passageiro.” É verdade que esta última formulação dificilmente resiste à análise lógica dos seus próprios termos, mas o ponto crucial do seu contributo para a teoria da “autoexpressão” é o modo como pretende consolidar o postulado inicial deste dactiloscrito provavelmente datado de 1915 ou 16 e que é, aliás, aquele que dá sentido ao nome do movimento: “1. A sensação como realidade essencial.” Sendo essencial (e não contingente ou accidental), a sensação é fixável e é a essa fixação, entendida como processo de “personalização da sensação”, que o Pessoa de 1915/16 chama “obra de arte”.

O indivíduo-universo (outra figuração para o hiper-autor) constitui-se assim esteticamente, mas o horizonte da sua definição é sempre metafísico e, portanto, meta- ou supra-estético. Não fornece apenas uma teoria da arte, mas alarga-se de súbito a uma teoria da “realidade” e do seu conhecimento cuja formulação é negativa, ou seja, para ser conseqüente com a abolição daquilo a que chama “o dogma da objetividade”, decreta sumariamente o princípio conjunto de uma *mimesis* e de uma *semiosis* negativas. Tomo a liberdade de o sumarizar ainda mais, escolhendo apenas uma das frases legíveis no final do mesmo texto programático: “A realidade é a incompreensibilidade das coisas.” Não se trata de incompreensibilidade nestes ou naqueles termos, de acordo com estes ou aqueles

padrões de compreensão, mas de uma incompreensibilidade *absoluta* que constitui a única realidade admissível fora da imaginação do indivíduo. Daí que, noutra manuscrito datável da mesma época, o primeiro ponto da definição do Sensacionismo surja como uma interpretação histórica necessária deste conjunto de regras e princípios: “O *Sensacionismo* é: 1. Um subjectivismo, como o romantismo.” (*ibid.*: 267)

De facto, nada, no discurso que em Pessoa vai configurando uma teoria do autor, é perceptível fora de uma relação mais ou menos explícita com o romantismo e com as suas múltiplas sequelas oitocentistas. Este ponto tem tido vários desenvolvimentos recentes na crítica pessoana e talvez seja escusado dizer que é ele, só por si, o maior obstáculo à vigência mítica do “hiper-autor”, na medida em que o dá de imediato, nas palavras de Jorge Uribe, “enquanto devedor de uma tradição literária” (Uribe, 2014, p. 7) e, portanto, enquanto impossível ponto de origem ante-escrita dos textos que assinou e tanto mais impossível quanto as leituras que lhe permitem formar o seu nome como nome de autor (justamente o hiper-autor do que ele próprio cunhará como “um drama em gente”) relevam, afinal, do domínio da crítica. A esse dossiê não quero acrescentar senão a lembrança de que é exatamente pela primeira instância do “hiper-autor” que Pessoa se revela e se impõe, por via de uma certa forma de crítica, no mundo literário português. Ou seja, pelo anúncio famoso do “próximo aparecer dum supra-Camões na nossa terra” (Pessoa, 1999: 16), o qual é talvez menos importante pelo teor do que anuncia do que pelo dispositivo retórico que põe em marcha. Um dispositivo de assalto ao cânone que, no espaço de poucos meses e com recurso a um arsenal terminológico de iniludível configuração romântica, irá converter essa hipérbole autoral numa hipérbole de hipérbole, acabando por centralizar a operação argumentativa na tentativa de fazer coincidir “o aparecimento do poeta supremo da nossa raça” (*ibid.*: 65) com a ficção a todos os títulos imperial de que ele não será menos do que “o poeta supremo da Europa, de todos os tempos”. Em rigor, nada indica que esta ficção crítica de 1912 alguma vez tenha abandonado o espírito que a imaginou e que talvez nunca tenha chegado a duvidar, nem da eficácia dessa ficção, nem da sua própria capacidade para desempenhar o cargo simbólico que através dela fundava e instituía.

Ou será mais sensato dizer que o fundou sem o conseguir instituir, porque faltou (e, sem dúvida, continua a faltar), para que a instituição se verificasse, uma Europa que ainda concedesse à ideia do “poeta supremo” a espécie de consideração que veio a conceder (e

continua concedendo) a outros tipos de inequívoca supremacia. Ao menos nesse sentido, é da ordem da fatalidade que o esforço de erigir um hiper-autor não escape à ironia de parecer talhado para produzir, mais tarde ou mais cedo, uma forma qualquer de “morte do autor”.

## Referências

- BAPTISTA, Abel Barros (2010) “De Espécie Complicada”, in *De Espécie Complicada*, Coimbra, Angelus Novus, pp. 25-42.
- BARTHES, Roland (1987) “A morte do autor”, in *O Rumor da Língua*, tradução de António Gonçalves, Lisboa, Edições 70, pp. 49-53.
- FEIJÓ, António M. (2015) *Uma Admiração Pastoril pelo Diabo (Pessoa e Pascoaes)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PESSOA, Fernando (1973) *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, tradução dos textos ingleses por Jorge Rosa, 2ª edição. Lisboa, Ática.
- \_\_\_\_\_ (1993) *Pessoa Inédito*, coordenação de Teresa Rita Lopes, Lisboa, Livros Horizonte.
- \_\_\_\_\_ (1999) *Crítica. Ensaios, Artigos e Entrevistas*, edição de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim.
- PATRÍCIO, Rita (2012) *Episódios: da Teorização Estética em Fernando Pessoa*, Famalicão, Edições Húmus.
- SEPÚLVEDA, Pedro (2013) *Os Livros de Fernando Pessoa*, Lisboa, Ática.
- TAMEN, Miguel (2015) “Caves e Andares Nobres”, in *Artigos Portugueses* (edição aumentada). Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 113-118.
- URIBE, Jorge (2014) *Um Drama da Crítica: Oscar Wilde, Walter Pater e Matthew Arnold, Lidos por Fernando Pessoa*, <http://www.lettras.ulisboa.pt/images/areas-unidades/literaturas-artes-culturas/programa-teoria-literatura/documentos/uribe2.pdf>, consultado em Outubro de 2016.

## **Autoria, evolução e sentido: apontamentos para uma releitura da “Carta sobre a génese dos heterónimos”<sup>5</sup>**

Jorge Uribe

### **Resumo**

Neste artigo são considerados diferentes momentos da receção crítica da chamada “Carta sobre a génese dos heterónimos”, desde a sua primeira publicação, em 1937, até aos nossos dias, ao mesmo tempo que se recolhem e confrontam os materiais genéticos do espólio relacionados com a produção da Carta e do relato que ela contém. Esta análise simultânea das possibilidades de leitura do texto e da sua materialidade procura oferecer novas diretrizes para uma leitura na qual ficção e filologia participam na interpretação dos comentários de Pessoa acerca do seu processo criativo.

**Palavras-chave:** Pessoa, autoria, receção, correspondência, arquivo, ficção.

### **Abstract**

In this article, we consider different periods of the critical reception of the so-called “Letter on the genesis of the heteronyms”, since its first publication in 1937 until our days, while we collect and confront the genetic material from the author’s archive related to the production of the letter and of the narrative that it contains. This simultaneous analysis of the reading possibilities of the text and of its materiality seeks to provide new guidelines for an interpretative assessment of Pessoa's comments on his own creative process in which fiction and Philology stand together.

**Keywords:** Pessoa, authorship, reception, correspondence, archive, fiction.

---

<sup>5</sup> O presente artigo é uma parte revista e atualizada do capítulo final da tese de doutoramento *O drama da crítica: Oscar Wilde, Walter Pater e Matthew Arnold, lidos por Fernando Pessoa*, defendida na Universidade de Lisboa, em Junho de 2014.

## Autoria, evolução e sentido: apontamentos para uma releitura da “Carta sobre a génese dos heterónimos”

Jorge Uribe

A famosa carta que Fernando Pessoa escreveu, a 13 de Janeiro de 1935, concluída, como indica o *post-scriptum*, no dia 14 do mesmo mês, foi a resposta a um pedido de informações endereçado por Adolfo Casais Monteiro, jovem colaborador da *presença*, numa outra carta em que o felicitava pelo prémio do Secretariado de Propaganda Nacional, recentemente outorgado ao livro *Mensagem*. Apesar de versar sobre vários assuntos – *Mensagem*, publicações futuras e ocultismo –, a resposta de Pessoa adquiriu, pelo uso entre os críticos, o título espúrio de “Carta sobre a génese dos heterónimos”<sup>6</sup>, enfático, portanto, só a respeito de uma das suas partes. O relato principal é conhecido: a 8 de Março de 1914, Pessoa escreveu, a fio, uma grande quantidade de poemas – cerca de quarenta –, e a partir dessa data começaram a existir, como autores da sua própria escrita, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis, cada um perfeitamente identificável como individualidade e todos ainda contrastantes com a obra de Fernando Pessoa ele próprio. Daí que tal dia merecesse o epíteto *triumfal*.

Desde as leituras do próprio Casais Monteiro e de João Gaspar Simões, desenvolvidas e publicadas poucos anos depois da morte do autor, a Carta tornou-se num dos textos mais referidos da obra pessoana. Contudo, perdura a dificuldade de esclarecer do que se está a falar quando se fala do que *lá está*, na Carta, de aí que esta se mantenha no centro de alguns debates. A Carta é, com efeito, uma caracterização intencional de um autor sobre si próprio e sobre a sua obra, portanto, um texto fundamentalmente acerca de outros textos. Porém, a Carta manifesta uma ambiguidade constitutiva, visível logo na reiteração constante por parte do seu autor de que está a escrever uma carta, mas que, na realidade, está é a “conversar”, espontânea e desinteressadamente, – “Supponha – e fará bem em suppor, porque é verdade – que estou simplesmente falando consigo.” (Martines, 1998: 252). As afirmações do tipo X, mas na realidade Y, têm contribuído para que o texto da Carta seja colocado no meio de discussões entre os críticos, nas quais por vezes parece

---

<sup>6</sup> Adiante, refere-se a “Carta” em maiúscula. Todas as citações da Carta se transcrevem a partir de Martines, 1998: 251-260. Ainda, a abreviatura BNP/E3, corresponde a citações a partir de originais do espólio de Fernando Pessoa, à guarda na Biblioteca Nacional de Portugal, Espólio 3.

que a filologia é inimiga natural da ficção, e esta última, por sua vez, inimiga da verdade. Uma leitura não tão marcadamente dicotômica poderia ser oportuna

### Sobre a leitura

Dois ensaios recentes prestaram especial atenção à Carta e tornaram necessário discutir diversos modos de leitura da mesma, antes de poder falar sobre ela diretamente. Por um lado, Miguel Tamen, num ensaio intitulado “Caves e andares nobres”, reflete acerca de tipos de ceticismo a serem exercitados perante um texto que, devido em parte à superabundância de explicações, resulta suspeito demais para ser em verdade uma explicação (Tamen, 2002: 89). Segundo Tamen, um grupo de leitores teria achado que o que a Carta diz tem, ou deveria ter, uma relação de correspondência direta com uma realidade que eles supõem histórica, rememorada pelo autor, em 1935, tal qual como aconteceu ou pelo menos como houve memória de que tenha acontecido. Esse grupo mereceria a designação de “os crentes na carta”. Não nomeados por Tamen, parece que, para além de leitores pouco informados, a adesão completa e sem reservas a esse primeiro grupo é relativamente reduzida<sup>7</sup>. Vale a pena notar que nem sequer o destinatário original da Carta, Casais Monteiro, poderá ser considerado um membro sem reservas do grupo, apesar de ter afirmado, numa carta dirigida posteriormente a Pessoa, que *acreditava* numa série de coisas *ditas* na Carta, mas que não eram “a Carta”, ou, pelo menos, não *somente*. A salvaguarda foi formulada contundentemente no texto que acompanhou a primeira publicação da Carta, em 1937: “A carta de Fernando Pessoa que se publica é, sob vários pontos de vista, uma obra excepcional, anormal até, na literatura portuguesa. Repare-se: não digo ‘um documento para a história da literatura portuguesa’, mas sim ‘uma obra.’” (Monteiro, 1937: 5). Mais adiante voltaremos à importância dessa distinção.

Poderia parecer candidata a membro do grupo Luciana Stegagno-Picchio, notável académica italiana, que, em 1988, perguntou e respondeu num título de artigo: “Filologia vs. Poesia? Eu defendo o dia triunfal” (Stegagno-Picchio, 1988: 63-69). Naquela altura,

---

<sup>7</sup> Alguns possíveis membros do grupo merecem ser referidos. Agostinho da Silva, ter-se-ia convencido da historicidade do relato genético a respeito dos poemas de Caeiro: “E sabemos [...] que grande parte da produção poética de Alberto Caeiro foi escrita a jactos de inspiração e composição [...] Só no dia 8 de Março de 1914, mais ou menos um antes de morrer, escreveu os trinta e tantos poemas de O Guardador de Rebanhos” (Silva, 1957: 55); porém não deixa de ser curiosa a referência num mesmo plano de realidade à morte desse poeta em 1915. Por outro lado, Pierre Hourcade parece exibir uma posição análoga, pelo menos temporalmente: “Até prova em contrário, persisto em crê-la [a Carta] literalmente exata [...]” (Hourcade, 2016: 88).

Stegagno-Picchio manifestou-se contrariada relativamente a afirmações de certos estudiosos, por ela interpretadas como adversas ao que a Carta *diz* e tendentes a tornar prescindível o relato genético que nela se sustenta. Nesse contexto, afirmava que o seu propósito não era o de defender historicamente os conteúdos da Carta, hipótese que descartava à partida, mas, como alternativa, estabelecer um método cindido de leitura que permita que a Carta seja filologicamente falsa e poeticamente verdadeira; um jogo de “dupla verdade” inspirado na *docta ignorantia* de Nicola Cusano (*ibid.*: 63). O leitor deveria poder ler o relato de Pessoa na Carta sem ser enganado historicamente por ele, e salvaguardar a sua compreensão da obra tal qual como ali é descrita. Essa duplicidade seletiva promoveria um isolamento instrumental, protegendo a legitimidade do relato. No fim do artigo, torna-se claro que Stegagno-Picchio, em vez de estar interessada unicamente nas próprias crenças, como o seu título sugeria, faz com que o protagonista do seu credo seja o próprio Fernando Pessoa. O artigo conclui com a afirmação lapidar: “Mas Pessoa acreditava no dia triunfal, e sem o dia triunfal não se explica a poesia de Fernando Pessoa.” (*ibid.*: 69), e essa conclusão parece fazer com que a avaliação do efeito que o relato genético tem para a compreensão da obra deixe de ser um assunto de receção, isto é, acerca do que certos leitores podem fazer com o relato, e passe a apelar à suposta intimidade psíquica do autor, que, embora inverificável, pressupõe-se capaz de explicar ou justificar alguma coisa.

Os argumentos de Stegagno-Picchio surgiram num momento particular dos estudos pessoanos, e foram motivados por membros do que Tamen considera ser um segundo grupo de leitores, que teriam tido acesso a materiais verosimilmente autorizados a desmentir as informações da Carta, assinalando a sua não congruência histórica. Esses leitores, após as suas descobertas, sentir-se-iam empurrados a contar uma história de desengano: “Quando me foi mostrado o [manuscrito de *O Guardador de Rebanhos*] eu estava convencido (...) de que Pessoa tinha dito a verdade a Casais Monteiro na sua carta de 13 de Janeiro de 1935 (...)” (Pessoa, 1986: 11). O comentário anedótico de Ivo Castro figura na introdução à edição fac-similada do manuscrito de *O Guardador de Rebanhos*, a obra central no relato do *dia triunfal* que a Carta cristalizou:

Não sei quanto tempo foi preciso para começar a notar que nem tudo o que estava à vista concordava com as minhas primeiras impressões [...] o interesse do manuscrito deixava de ser o de documentar a história contada por Pessoa e passava a ser o de a pôr em causa [...]. (*ibid.*, 12)

Castro estaria interessado, sobretudo, na correspondência factual entre o que a Carta dizia e o que os papéis do espólio respondiam quando interrogados, pondo em causa os termos dessa relação. Algo de que não duvidava é que os papéis do autor, diferentemente de Fernando Pessoa, “são personagens impassíveis e imparciais.” (*ibid.* 13). Esta posição perante os manuscritos é representativa do modo como Tamen caracterizou o segundo grupo de leitores da Carta, coincidindo com o primeiro num aspeto: “Como os crentes não-cépticos, não têm dúvidas acerca daquilo que a carta diz. Mas, ao contrário destes, acham que a carta diz algumas coisas que não são verdade.” (Tamen, 2002:90). Nesses termos, a preocupação de leitores como Stegagno-Picchio seria a de fazer com que o relato da Carta continue a ser importante para a compreensão da obra, após ter sido descrito como falso por leitores como Castro. A avaliação num “jogo de dupla verdade” estaria advogando por uma espécie de não contaminação entre as duas partes em questão: ambas verdadeiras, sim, mas separadamente, partindo do pressuposto de que o que a Carta *diz* foi corretamente percebido em ambos casos.<sup>8</sup>

Um terceiro grupo de leitores seria cético de um modo não definitivo com relação à Carta: “porque não percebe[m] bem aquilo que a carta diz, não faz[em] recomendações acerca da sua veracidade ou falsidade.” (*ibid.*). Segundo Tamen, que se identifica com esse terceiro grupo, antes de achá-la informativa sobre outros textos ou acontecimentos, esses leitores assinalam que é preciso perceber que a Carta *diz* coisas acerca de si própria que podem ser mais ou menos compreendidas, suficientes ou não perante as expectativas daqueles que queiram usá-la como explicação. Decorre desse interesse o reconhecimento de que o modo como a Carta *está escrita* tem uma relação possivelmente analógica com

---

<sup>8</sup> Em 2014, Castro reiterou a sua perspectiva, concordando tendencialmente com a postura de não-contaminação de Stegagno-Picchio, embora do lado oposto do debate. Para Castro o *dia triunfal*, como sucesso da linguagem, reproduz a arbitrariedade do signo linguístico saussureano para com seus referentes (17-18). A questão, como me proponho desenvolver aqui, é se os referentes do *dia triunfal* são necessariamente suposições de eventualidades históricas, ou se não são os papéis pessoais tal qual como subsistem no espólio, dado que o objeto do relato da Carta são precisamente alguns desses papéis, reais ou hipotéticos. No primeiro caso, como argumenta Castro, a conversa está mais ou menos acabada. No segundo, a arbitrariedade na relação entre o que o *dia triunfal* é materialmente e o que pode significar, vê-se enquadrada no facto do relato genético decorrer numa dinâmica de interação implicativa entre os seus materiais constituintes. O relato, então, não seria paradoxal por um acaso acidental de existirem papéis que o “contradizem”, senão que a existência de ditos papéis constitui parte da significação do relato *qua* paradoxal; essa leitura leva-nos ao encontro da pergunta com que Castro fecha o seu artigo: “Não se deveria considerar também como acto de escrita autográfica a alinhar [...] a crucial decisão de guardar praticamente todos os autógrafos que comprovam exactamente o contrário do que os textos declaram?” (24). Na mesma direção apontava Jerónimo Pizarro em 2012: “Pessoa wrote a famous letter about the genesis of his heteronyms (dated January 13, 1935), but he also left his papers, maybe with the intention of allowing us to make a deeper and more suspicious reading of his narrative on the genesis (...)” (2012: 121; *apud* Penteadó).

outros elementos da obra de Fernando Pessoa; a Carta fala de si própria, como também fazem as obras acerca das quais Casais Monteiro queria saber mais. O próprio Casais Monteiro deu conta dessa familiaridade quando optou por colocar a Carta do lado das “obras” e não dos “documentos” apêndices. Isto, apesar de poder significar uma desilusão parcial das suas expectativas de esclarecimento, interrogando Pessoa com a esperança de obter respostas diretas e verídicas, não o deixou necessariamente de mãos vazias. O problema para Casais Monteiro encontra-se marcado pela dificuldade de deslindar o seu interesse em obter informações sobre como certas obras foram escritas do facto de se ver obrigado a usar, como meio para esse fim, um elemento que não é isento do mesmo tipo de questões.

Alguns anos após o ensaio de Miguel Tamen, Abel Barros Baptista publicou “De espécie complicada”, ensaio no qual problematiza a fixação de qualquer tipo de crença dogmática que decorra da leitura da Carta, apelando a um dilema típico da crítica literária, confrontada com objetos que não se conformam com uma descrição única e definitiva. Barros Baptista exemplifica o caso, aproveitando as leituras opostas precisamente dos dois primeiros críticos pessoanos: João Gaspar Simões e Adolfo Casais Monteiro. Para o primeiro, segundo Baptista, Pessoa teria sido um mistificador malicioso que se ria do engano em que fizera cair os seus leitores quando falava de um certo modo sobre a sua obra, disfarçando o verdadeiro conteúdo confessional, de corte edipiano, que Gaspar Simões explorou detalhadamente em *Vida e obra de Fernando Pessoa: historia de uma geração* (1950). A adjetivação de Simões atingiu um lamentável exagero de simplificação quando, em 1951, exclamou: “Caímos na armadilha. Fomos, realmente, burlados, como foram burlados os seus amigos para quem ele preparou, de peito feito, a grande “palhaçada” dos seus heterónimos.” (*apud.* Baptista, 2010: 28)<sup>9</sup>. A Carta seria, então, a peça-chave de uma armadilha, e uma armadilha reconhecida é quase uma armadilha desativada. Como assinala Baptista, a posição de Simões é, contudo, infeliz, e parece a de alguém que gostaria de ter recebido algumas advertências antes de ter escrito um livro de 700 páginas acerca de um assunto sobre o qual não podia ter certezas; a pior delas sendo a de não estar certo de não

---

<sup>9</sup> A desconfiança de Simões, acerca da correspondência pessoana, estava presente já num texto de Julho de 1936, que acompanhou a publicação de uma carta pessoana de 11 de Dezembro de 1931. Simões comenta a reacção de Pessoa a respeito do artigo “Fernando Pessoa e as vozes da inocência”: “o poeta [...] não se quis reconhecer no meu ensaio de explicação da sua personalidade [...] É exactamente por isso, pelo que há nesta carta de singularmente revelador quanto à imagem que o poeta se obstinava em julgar ser a sua, que esta carta merece ser publicada.” (Simões, 1936: 20).

ter percebido as advertências. A enraivecida decepção de Simões foi motivo de troça por parte de Casais Monteiro, dando lugar ao que Baptista chamou de o “gracejo de Casais” (cf. Baptista, 2010: 30).

A leitura que Casais Monteiro fez da Carta é de tipo diferente da de Simões. Segundo Baptista, Casais Monteiro estaria interessado em dar crédito à Carta que Pessoa lhe enviou, porque se reconhecia em parte responsável por ela. A Carta era uma resposta às perguntas formuladas por ele – ou, pelo menos, isso era o mais fácil de achar naquela altura –, com o desejo de que o que provocassem em Pessoa fosse proveitoso para um, qualquer que fosse, seu interesse por informações acerca de como certos textos tinham sido escritos. Não obstante, e como adverte Baptista, haveria uma componente volátil na vontade inquisitiva de Casais Monteiro, que o aproxima do que ele próprio ridiculizou em Simões. Casais Monteiro incluiu a seguinte frase na resposta que enviou a Pessoa:

(...) eu creio na realidade de Caeiro, do Ricardo Reis, do Álvaro de Campos. E isto é o mais extraordinário: cada um deles é um poeta, cada um tem *de verdade* a sua personalidade (...) não me resta dúvida de que você é *habitado* por essas personalidades. Não posso contudo ignorar que v. é embora *um só*. E eis a grande dificuldade. (Martines, 1998: 263)

O jovem crítico referia-se, então, a uma *verdade* que não seria histórica e que ele reconhecia nos poemas dos heterónimos, sendo essas obras as que motivaram seu primeiro interesse. Não obstante, persistia a impossibilidade de sentir-se satisfeito acerca do que os próprios poemas dizem sobre o modo como foram escritos, e por isso, ia, uma vez mais, à procura do autor entendido como agente unitário e habilitado a falar claramente. Como apontou Baptista, o perigoso dessa intenção encontrar-se-ia na possibilidade de Casais Monteiro estar a pensar que aquele “*um só*” ao qual se dirige em cartas:

tem sobre as outras personalidades que o habitam a vantagem de poder receber cartas, de assim poder ser solicitado a falar dessas outras personalidades, e talvez, sobretudo, em deduzir de tal presunção que desse *um só* haveria de vir uma resposta *não contaminada* nem por elas nem pelo modo como o habitam. (Baptista, 2010: 34)

Se Casais Monteiro tinha a esperança de que Pessoa pudesse responder às suas perguntas deixando de lado, por um momento, aqueles outros que o habitavam, ou melhor ainda, a condição de ele ser “habitável”, e que sendo ele “*um só*” falasse só dele não *contaminadamente*,

a sua ilusão não seria muito diferente daquela que, vendo-se frustrada, causou a irritação de Gaspar Simões.

Como alternativa, Baptista vai ao encontro de Tamen, ao sublinhar um aspeto fulcral, que pode ser resumido como sendo o interesse de um grupo de leitores pela maneira como a Carta *está escrita*. O ponto é desenvolvido pelo segundo dos críticos, evocando o facto de Pessoa começar a narrativa do nascimento de Caeiro, na Carta, com a afirmação de que o primeiro motivo da génese dos heterónimos teria sido a vontade de “fazer uma partida a Sá-Carneiro”. Tamen notou que a Carta não afirma que a intenção de fazer uma partida ter-se visto frustrada seja fundamental para a génese de Caeiro; o que a Carta afirma, segundo Tamen, é que “[m]esmo que a ‘partida’ não resulte, faça parte da história do aparecimento do heterónimo” (Tamen, 2002: 91). Acerca do finalmente bem-sucedido aparecimento de Caeiro – “Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir – instintiva e subconscientemente – uns discípulos [...]” –, Tamen aponta, certamente, para o significado ambíguo de uma das palavras da frase: “É como se “descobrir” [...] quisesse ao mesmo tempo dizer ‘ver o que lá está’ e ‘inventar o que lá não está’.” (*ibid.*: 91). Por causa de coexistências semelhantes, Baptista lembra da “fobia da endrómina” (Baptista, 2010: 27) que ameaça os críticos literários, e que se vê amplificada pela caracterização do relato de Pessoa na Carta como uma “origem fendida para a heteronímia”, cimentada na proliferação de oposições: “a da brincadeira e a do êxtase, a do poeta brincalhão que fabrica e a do poeta inspirado que veicula, a do menino que prega partidas aos colegas e a do visionário que recebe em casa a visita do mestre, a do mestre que se impõe e a dos discípulos que reagem à imposição [...]” (*ibid.*: 39)<sup>10</sup>. A impossibilidade de decidir por uma das escolhas não garante que não haja uma errada; se assim fosse, a tarefa seria uma em que se ganha sempre, e não haveria lugar para fobias.

O problema central retorna: a Carta, assim como as obras heterónimas, não deixa satisfeito o leitor, empurrando-o a querer saber ainda mais sobre o modo como *foi escrita*. Perguntar a Pessoa, assim como Casais Monteiro perguntou acerca das obras heterónimas

---

<sup>10</sup> A natureza contrastante dos elementos que compõem o relato da Carta foi notada desde cedo por leitores da obra pessoana, entre os quais Jacinto do Prado Coelho: “Pessoa, ao referir o seu processo de criação literária, adopta alternadamente uma explicação fatalista e uma explicação voluntarista.” (*apud.* Penteadó: 73). Concorro com Flávio Penteadó quando encaminha a sua leitura da Carta pela via da “confluência” e da “conjunção” (75) em oposição à ênfase na “contradição”: “Desdobrar o paradoxo, entretanto, não implica resolvê-lo. Expor determinadas atitudes paradoxais de Pessoa, indicando possíveis incongruências entre projeto e prática, não garante o desenlace desse nó; bem ao contrário, apenas sublinha o fato de ele o ter programaticamente elegido como um dos pilares para a construção de sua obra e de seu pensamento. Em síntese: não cai em contradição, mas sim a provoca.” (*ibid.*: 73).

que o cativaram, já não é possível. Perguntar aos papéis de Pessoa não garante que o crítico, hoje, esteja numa posição completamente diferente daquela em que esteve Casais Monteiro, e que esteja livre de perigos. Um deles poderia ser o de provocar o aparecimento de uma ou mais “novas” cartas sobre a génese dos heterónimos.

### Os pre-textos da Carta: sobre a génese da génese dos heterónimos

Historicamente falando, o relato dos acontecimentos do dia 8 de Março de 1914 enviado a Casais Monteiro não foi o primeiro escrito por Pessoa sobre a aparição dos poemas posteriormente reunidos sob “nomes de gente” (Pessoa, 1928: 10), isto é, Caeiro, Campos ou Reis, nem sobre a relação entre esses poemas-pessoas. A ideia de narrar momentos de *revelação* de poemas tinha-lhe ocorrido a Pessoa muito antes de 1935. Um exemplo curioso, datável de finais de 1929, surge num esboço de carta a Aleister Crowley, o famoso mago que Pessoa veio a conhecer em Lisboa, em 1930:

The creation of Caeiro and of the discipleship of Reis and Campos seems, at first sight, an elaborate joke of the imagination. But is not. It's a great act of intellectual magic, a *magnum opus* of the impersonal creative power. [...] I need all the concentration I can have for the preparation of what may be called, figuratively, as an act of intellectual magic – that is to say, for the preparation of a literary creation in a, so to speak, fourth dimension of the mind. (Pessoa, 2012A: 234)

O relato da Carta de 1935 é, com efeito, apenas o que, comparativamente, integra mais elementos. Apesar de ser o último da série, em parte porque foi redigido no ano da morte do autor, não deverá supor-se que torna prescindíveis todos os anteriores, os quais, seja porque Pessoa não teve o tempo ou interesse em fazê-los desaparecer, continuam disponíveis para quem os saiba procurar. Essa coexistência faz com que os vestígios e variantes participem do atual sentido do texto, condição ainda potencializada por tratar-se de uma narrativa que é essencialmente sobre outros textos e a sua génese, isto é, sobre o processo de escrita<sup>11</sup>. Para que note essa relação dialogante, intra-textual e genealógica (cf. Castro, 2014: 24), é requerido do crítico que vá, mais uma vez, ao encontro dos papéis do

<sup>11</sup> Este tipo de leitura reivindica o interesse das que Almuth Grésillon formulou como fronteiras do “avant-text” e o modo como veio entender a relação entre o estudo do processo criativo e a análise da receção de um texto literário: “Comme au début du processus scriptural, vers la fin aussi, lecture et écriture, production et réceptions sont liées. Si à la première page de mes *Éléments* j'avais assigné à la critique génétique la mission de donner la réplique à l'esthétique de la réception (...), j'ai appris entretemps que les deux approches sont interdépendantes.” (Grésillon, 2007; p. 37).

espólio, ainda que não tenha a certeza de que estes sejam “personagens impassíveis e imparciais”. Convém também ter presente que a natureza indeterminadamente aumentativa da empresa está implícita na etimologia da palavra autor, ou, como Pessoa disse na Carta a Casais Monteiro: “Em eu começando a fallar e escrever à maquina é para mim fallar –, custa-me encontrar o travão.” (Martines: 255).

O trecho da Carta de 1935, que monopolizou às atenções dos leitores, consiste numa história em que a possibilidade de erro na rememoração é assinalada à partida:

Ahí por 1912, salvo erro (que nunca poderá ser grande), veio-me à idéa escrever poemas de indole pagã [...] (Tinha nascido, sem que eu soubesse, o Ricardo Reis.) | Anno e meio, ou dois annos, depois lembrei-me um dia de fazer uma partida ao Sá-Carneiro – de inventar um poeta bucolico, de especie complicada [...] Levei uns dias a elaborar o poeta mais 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, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa especie de extase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triumphal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. [...] Desculpe-me o absurdo da phrase: apparecera em mim meu mestre [...] E tanto assim que, escriptos que foram esses trinta e tantos poemas, immediatamente peguei noutro papel e escrevi, a fio tambem, os seis poemas que constituem a “Chuva Obliqua”, de Fernando Pessoa. Immediatamente e totalmente... Foi o regresso de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa elle só. Ou, melhor, foi a reacção de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro. (*ibid.*: 255-256)

Este relato corresponde àquilo que os leitores comumente associam à expressão *dia triumphal*, lembrando com graus variados de precisão os elementos que o compõem. O que muitos leitores ignoram é que existem relatos semelhantes que sobreviveram no espólio, e que sugerem um processo gradual de desenvolvimento dessa narrativa. O mais curioso de todos esses vestígios ou protótipos do relato, como o demonstra a sua muito particular história editorial, é o documento BNP/E3 20-74<sup>r</sup> a 78<sup>r</sup>, quatro fragmentos de folha manuscritos a caneta, publicado numa versão mais definitiva por Enrico Martines, em 1998, como sendo um esboço preparativo da Carta a Casais Monteiro, motivo pelo qual esse editor supôs que tivesse sido redigido numa data próxima de Janeiro de 1935<sup>12</sup>. Anos

---

<sup>12</sup> Apesar de não concordar com a proposta de datação de Martines, como se verá, concordo com as suas anotações a respeito da ordem do texto (cf. Martines, 1998: 407). A datação “c. 1935” tinha sido previamente sugerida em Pessoa, 1966: 101, onde o texto foi transcrito seguindo a ordem do espólio.

mais tarde, Richard Zenith publicou o mesmo texto com data de “1920?”, e numa edição mais recente, de Zenith e Cabral Martins, o texto surge com data de “1928?”.<sup>13</sup>

O texto em questão começa *in medias res*, de um modo que lembra imediatamente a Carta a Casais Monteiro:

Tive sempre, desde creança, a tendencia para *augmentar* o mundo com personalidades ficticias, (...) Não tinha eu mais que cinco annos, e (...) já me acompanhavam algumas figuras de meu sonho – um capitão Thibeaut, um Chavalier de Pas e outros que já me esqueceram (...). (BNP/E3 20-74<sup>r</sup>)

A versão da mesma narrativa de infância surge na Carta, mas chama imediatamente a atenção ao reparar em algumas diferenças concretas:

Desde creança tive a tendencia para crear em meu torno um mundo ficticio, de me cercar de amigos e conhecidos que nunca existiram (...) um certo *Chevalier de Pas* dos meus seis annos, por quem escrevia cartas delle a mim mesmo (...) Lembro-me com menos nitidez, de uma outra figura, cujo nome já não me ocorre mas que o tinha estrangeiro também, que era, não sei em que, um rival do Chevalier de Pas. (Martines, 254)

Dada a evidente coincidência, está explicado o desejo de Martines de aproximar o momento de redação de ambos textos, embora, assim sendo, as diferenças reclamem então mais justificações ou questionamentos à memória pessoana. Mas não pode ser apenas isso o que está em causa; e não é.

A opção de datar o texto de “1928?”, considerada por Zenith e Cabral Martins, sugere uma aproximação ao momento em que foi redigida a *Tábua Bibliográfica de Fernando Pessoa*, publicada na *presença*, em Dezembro desse ano. Esta associação é produtiva porque o texto efetivamente viria preencher lacunas narrativas nas quais a *Tábua* tinha incorrido, se confrontada com o relato mais completo, isto é, o da Carta, nomeadamente ao falar da relação entre Pessoa e Caetano, como será visto a seguir. Lembre-se que entre as características mais notáveis da *Tábua* está o facto de ser a primeira ocorrência impressa dos

<sup>13</sup> Com a primeira datação, Zenith estaria a sugerir a possibilidade de o texto ser contemporâneo dos esboços de um prefácio para a publicação em conjunto das obras assinadas com outros nomes, sob o título “*Aspectos*” cf. Pessoa, 2010: 449, datável, por ele, de começos da década de 1920, por motivos que explicou em *Prosa Íntima* (Pessoa, 2007: 468-469). Essa datação do trecho – antes considerado esboço da Carta a Casais Monteiro – seria justificada pela presença de uma afirmação acerca da condição mediúnica de Pessoa: “Medium, assim, de mim mesmo, todavia subsisto”, semelhante à do prefácio: “A cada personalidade mais demorada, que o author destes livros, conseguiu viver dentro de si, elle deu-lhe uma indole expressiva [com a qual] o author real (...) nada tem, salvo o ter sido no escreve-las, o medium de figuras que ele proprio criou.” (Pessoa, 2010: 449). Ainda que em termos temáticos se justifique a aproximação, esta não parece possível materialmente, como o próprio Zenith terá considerado ao sugerir a nova datação de “1928?” em 2012. Vê-se assim como muitas vezes é muito problemática a suposta “impassibilidade” dos papéis pessoanos.

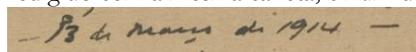
termos obra heterónima e ortónima (cf. Sepúlveda: 206-212), como duas categorias constitutivas de “o que Fernando Pessoa escreve” (Pessoa, 1928: 10), e também o facto de incluir uma primeira descrição restrita do *drama em gente*: “As obras destes trez poetas [Caeiro, Campos e Reis] formam (...) um conjuncto dramático; (...) É um drama em gente, em vez de em actos”. Restrita, dissemos, pela omissão de Pessoa no simpósio e a afirmação de Caeiro ter tido só “dois” discípulos. Faz sentido, portanto, dizer que o texto “Tive sempre, desde creança” é posterior à *Tábua*, e aperfeiçoa o relato antes apresentado. Essa colocação cronológica fá-lo coincidir com um momento específico onde as narrativas autorais pessoanas acerca do seu processo criativo começaram a proliferar quando o autor entrou em comunicação direta com os seus primeiros críticos e admiradores.

Com esse fim deve notar-se que o suposto esboço da Carta de 1935, ou nota tipo *Tábua Bibliográfica*, apresenta uma narrativa própria do dia em que foram escritos alguns poemas de Caeiro e alguns poemas de Fernando Pessoa, incluindo uma afirmação perentória, de todo ausente na *Tábua* ou em qualquer versão prévia:

Sou tambem discipulo de Caeiro, e ainda me lembro do dia – 13 [↑ 8]<sup>14</sup> de Março de 1914 – quando ~~escrevendo~~ tendo “ouvido pela primeira vez” (isto é, tendo acabado de escrever, de um só hausto do espirito) grande numero dos primeiros poemas do Guardador de Rebanhos, imediatamente escrevi os seis poemas-intersecções que compõem a “Chuva Obliqua” (Orpheu 2), manifesto e logico resultado da influencia de Caeiro sobre o temperamento de Fernando Pessoa. (BNP/E3 20-77<sup>a</sup>)<sup>15</sup>

Nessa linha, é possível sugerir ainda mais uma data para a redação do suposto esboço, considerando que mantém, temática e materialmente, uma relação de contiguidade com outros documentos do espólio, e tendo como apoio a reconstrução de um momento particular de escrita. Esse momento específico incide diretamente sobre o que o texto pode dizer e a quem o diria, supondo ainda que se trata do esboço de uma carta. Assumir estas questões é procurar aferir o modo como este texto em particular existe e se torna legível

<sup>14</sup> Note-se que até agora nenhuma das edições consultadas deu notícia da existência do número “8”, que aparece no documento por cima do número “13”. O número, em letra pequena, *está lá* e parece ter sido redigido com a mesma caneta; cf. um detalhe do documento:



<sup>15</sup> Neste caso, apresento uma transcrição diplomática que inclui os acidentes da escrita, por estarem em relação direta com o argumento desenvolvido.

aproximando-o da Carta a Casais Monteiro, isto é, o modo como este participa do que a Carta, hoje, *diz*.

Note-se ainda que o trecho citado atrás é, em síntese, uma versão menos estilizada – primitiva? – da afirmação “nasceu em mim meu mestre” presente na Carta de 1935. A dúvida do autor a respeito do dia exato do acontecimento, de 13 para 8 de Março, adquire todavia maior relevância no confronto do chamado “manuscrito de O Guardador de Rebanhos” que Ivo Castro publicou em fac-simile, e que contém vários poemas datados de 13 de Março de 1914 mas nenhum de dia 8 (cf. Pessoa, 1986: 31-71 e Castro: 23). Como sugere o acréscimo imediato, com a mesma caneta, a informação cronológica divergente poderia ser apaziguada após a consulta de um exemplar de *Orpheu* 2, onde *Chuva Oblíqua* surgia impresso com data de 8 de Março de 1914. É possível que Pessoa simplesmente se tivesse esquecido, ou tivesse duvidado de uma decisão já tomada, o qual poderia assinalar que a acuidade de se lembrar do dia exato, ou fixar a sua importância, não seria igualmente assertiva numa altura em que o relato como conjunto de elementos concatenados ainda não existia. Inclusive, seria possível imaginar que foi a data impressa em *Orpheu* a que viria, mais tarde, fixar a data dos poemas de “O Guardador de Rebanhos”, todos, ou quase todos, para 8 de Março, criando assim uma concentração temporal que não existia, narrativa ou historicamente, antes de existir o relato do *dia triunfal*.<sup>16</sup>

O que o documento em questão acrescenta de definitivo aos outros relatos acerca das “relações pessoais” que habitam a obra de Pessoa, constituindo assim um subgénero que poderemos chamar *o que Fernando Pessoa escreve sobre o que Fernando Pessoa escreve* – somando mais uma às categorias enumeradas na *Tábua Bibliográfica* – é a asseveração de que Pessoa também é um discípulo de Caeiro. A *Tábua* de 1928 encontrava-se em linha de

---

<sup>16</sup> É relevante lembrar aqui da existência de um documento que sugere que Pessoa teria considerado atribuir *Chuva Oblíqua* a um possível Bernardo Soares, junto da afirmação de que a poesia era “o lixo da sua prosa” (cf. Pessoa, 2010: 452). A datação desse documento é objeto de discussão e poderia tratar-se do primeiro indício de existência de um Soares primitivo, próximo do surgimento dos heterónimos, ou então de um texto de 1929, como sugerem os mais fiáveis editores do *Livro do Desassossego*. Ainda, antes de ser publicada no *Orpheu* 2, *Chuva Oblíqua* “pertenceu”, em listas de projetos e correspondência, à obra de Álvaro de Campos (Pessoa, 1999: 127) e a um primeiro Alberto Caeiro, que também era autor de “Odes futuristas” (cf. Sepúlveda: 106-107). A confirmação da autoria “Fernando Pessoa” do conjunto “interseccionista” e a centralidade que adquiriria no *drama*, por ser o ponto de contacto com Caeiro, seria, portanto, um assunto particularmente relevante tanto no ano de 1914 como no começo dos anos trinta, mas não era um assunto definido à partida. Caio Gagliardi desenvolveu uma detalhada leitura de *Chuva Oblíqua* como poema paradigmático do deslocamento da *autoria* em Pessoa, atribuindo-lhe um papel fundamental na estruturação do *drama* da escrita como *interseção* de elementos difusos, chegando inclusive a afirmar, exegeticamente, que a redação desse conjunto poético deveria ter antecedido à dos poemas de Alberto Caeiro, fazendo-os possíveis (cf. Gagliardi, 2005: 300).

parentesco direto com um dos esboços do prefácio “*Aspectos*”, não publicado, mas datável do começo da década de vinte, e no qual se afirmava: “Este Alberto Caeiro teve dois discípulos e um continuador filosófico” (Pessoa, 2010: 450). Nenhum desses discípulos era, então, Fernando Pessoa<sup>17</sup>. A relação pedagógica mais inclusiva, não formulada em 1928 na *Tábua* – nem no esboço de carta a Crowley citado antes –, só viria a ser explicitada publicamente, na *presença*, em Janeiro de 1931, e pela pena de Álvaro de Campos.<sup>18</sup>

Para compreender a importância deste acréscimo informativo, é necessário lembrar que Gaspar Simões, no seu livro *Temas*, de 1929 – o primeiro ensaio crítico exclusivamente sobre Pessoa jamais realizado<sup>19</sup> –, tencionou descrever a possível relação de síntese que Caeiro exercia sobre Reis, Campos e, surpreendentemente, sobre o próprio Pessoa, sem que Pessoa a tivesse desenvolvido em nenhum texto publicado até então, para além do que os poemas por si mesmos deixavam entrever. No argumento pioneiro de Simões, a “síntese” Caeiro, fundada na experiência concreta da realidade sensível que originaria a poesia de Campos, Reis e Pessoa, não chegaria a realizar-se ao ser “evitada” por um Pessoa-autor irremediavelmente cerebral, que acabava sempre se refugiando numa “patética concepção desumanizadora da arte” (Simões, 1929: 181-182). Segundo Simões, Pessoa estava condenado a voltar da experiência Caeiro tal qual como até lá tinha chegado, ou, talvez, só um pouco mais frustrado pela insinceridade da empresa. Vê-se como Simões fazia o que podia com o material que ia tendo a mão, pois lembre-se que, na *Tábua Bibliográfica*, o “drama em gente e não em actos” era conformado apenas por Caeiro, Reis e

<sup>17</sup> A condição de mestre é constitutiva de Caeiro desde a sua origem. Porém, os termos e componentes dos relatos acerca do seu magistério sofreram alguma variação durante a vida da obra pessoana. Um texto específico sobre a influência de Caeiro, datável de 1917, aproximadamente, e que só foi publicado postumamente, contém o seguinte relato acerca do que anos mais tarde seria o *drama em gente*: “Ha ~~trez~~ quatro annos encontravam-se em Lisboa os trez colaboradores d’esta revista [Caeiro, Reis e, Pessoa ou Mora?] e um outro individuo ainda, poeta, hoje desviado infelizmente para attitudes febris mysticas, e ebrias de desequilibrio [Campos ou Pessoa?] [...] Um anno depois Alberto Caeiro leu-nos a serie de poemas que veem publicados adeante, e que formam o grande primeiro passo para o nosso fim. [...] *O Guardador de Rebanhos* foi para todos nós qualquer cousa como para um geographo sonhador da Renascença deveria ser a descoberta de America [...]” (BNP/E3 87-91<sup>v</sup>). A edição crítica de *Obras de António Mora* (cf. Pessoa, 2002: 138) deturpou a contextualização do texto, possivelmente por lapso de transcrição, fixando “quinze annos” e não “quatro”.

<sup>18</sup> O caso de António Mora, o continuador filosófico – que não pode ser aqui abordado em detalhe –, é complexo; Mora não seria mencionado na *Tábua*, mas reapareceria nas *Notas para a recordação* publicadas por Pessoa (cf. 1931: 11), para finalmente ser excluído da Carta a Casais Monteiro.

<sup>19</sup> Como bem lembrou Richard Zenith, na conferência inaugural do 4º Congresso Internacional da Casa Fernando Pessoa, em Lisboa, o de João Gaspar Simões seria o primeiro grande ensaio dedicado exclusivamente a Pessoa, embora já antes existisse um breve artigo que cumpria com essas características, publicado pelo açoriano José Rebelo de Bettencourt em 1928, no livro *O mundo das imagens*, do qual existe uma cópia na Biblioteca Particular de Pessoa (CFP 8-594 LMR).

Campos, deixando de lado a Fernando Pessoa, o responsável por tudo o que Simões compreendia ser autêntico e sincero na obra pessoana.

Consequentemente, no texto “Tive sempre, desde creança”, encontramos Pessoa a afirmar, de maneira veemente, a sua condição de discípulo, e a retomar o conceito de *drama em gente* da *Tábua* com um acréscimo explicativo: “Trata-se [...] simplesmente do temperamento dramático elevado ao máximo, escrevendo em vez de dramas em actos e acções dramas em almas. Tam simples é, na sua substancia, este phenomeno aparentemente tam confuso.” (BNP/E3 20-76)<sup>20</sup>. Um modo de refutar a inutilidade da viagem até Caeiro – da qual se tinha persuadido Simões e que o levaria a considerar, mais tarde, o assunto uma “palhaçada” –, seria criar uma narrativa que mostrasse que de Caeiro, dos seus poemas, não se regressava idêntico e que o mero contacto com o mestre era já uma conversão. A ideia não era nova; estava implícita no *Orpheu* a respeito de Álvaro Campos; a passagem iluminadora do *Opiário*, datado de Março de 1914, para a *Ode Triunfal*, de Junho do mesmo ano é um indício (fabricado) da existência de Caeiro. Porém, até Janeiro de 1931, nenhuma versão dessa narrativa tinha sido publicada.

Nesta ordem de ideias, o texto que foi considerado pelos editores esboço da Carta de 1935 ou contemporâneo da *Tábua Bibliográfica*, no qual Pessoa afirma ser discípulo de Caeiro e cria, ou lembra-se de ter criado, o vínculo direto entre *O Guardador de Rebanhos* e os poemas de *Chuva Oblíqua*, apresenta uma proximidade patente, material e de conteúdo, com alguns trechos das *Notas para a recordação do meu Mestre Caeiro* de Álvaro de Campos<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Pessoa insistiu no mesmo ponto, em carta a Casais Monteiro de 20 de Janeiro de 1935: “O que eu sou essencialmente – por traz das mascaras involuntarias de poeta, do raciocinador e do que mais haja – é dramaturgo. O phenomeno da minha despersonalização instintiva, a que alludi na minha carta anterior, para explicação da existencia dos heteronymos, conduz naturalmente a essa definição.” (Martines: 266).

<sup>21</sup> O texto “Tive sempre, desde creança” (BNP/E3 20-74<sup>r</sup> a 78<sup>r</sup>) se encontra manuscrito a caneta preta numa metade de folha impressa de *Sobre um Manifesto de Estudantes*, o mesmo material usado no esboço de carta a Aleister Crowley, de Dezembro de 1929 (BNP/E3 14B-5<sup>r</sup> e 6<sup>r</sup>), e de vários componentes do conjunto *Notas para a recordação do meu Mestre Caeiro* (BNP/E3 16A-10 a 13, 71-10 e 11, 71A-17 e 18, 71A-46 a 50; cf. Pessoa, 2014: 331-350). No mesmo tipo de suporte existe uma comunicação mediúnica, datada de “3-1-1930”, com a frase: “You mark now soon a marvellous stage in the least of your careers.” (Pessoa 2001: 330); e ainda, um curioso texto sobre a *existência* dos heterónimos: “[...] eu verifiquei que eu só fui a ficção, e Caeiro, Reis e Campos, e outros que venham a haver, sejam as verdadeiras realidades de que eu não fui mais que o paiz ou a estalagem [...] Alvaro de Campos disse-me – sim, affirmo, Alvaro de Campos disse-me: “É preciso deixar o leitor respirar intellectualmente [...]” (Pessoa, 2014: 678). É claro que há outras datas associadas ao mesmo suporte, que é abundante no espólio, mas torna-se difícil negar que há um conjunto restringido a um período cronológico, que se ocupa de um mesmo assunto. Também de “1930?” foi datado por Cabral Martins e Zenith um esboço de um prefácio para “*Ficções do Interludio*” que constituiria o texto mais completo acerca das obras heterónimas que se conheça, pois refere as obras de Campos, Caeiro, Reis, Mora, o Barão de Teive e Bernardo Soares, e apresenta a seguinte descrição do magistério caeriano: “Que importa que Caeiro seja de mim se assim é Caeiro? | Assim, operando sobre Reis, que ainda não havia escripto alguma cousa, fez nascer nelle uma fôrma propria e uma pessoa esthetica. Assim, operando sobre Campos, o alargou dentro de si,

Embora nem todos os suportes materiais das *Notas para a recordação* estejam datados, alguns sustentam uma relação de contemporaneidade material com um esboço da primeira *Nota* publicada na *presença*, que começa: “Conheci o meu mestre Caeiro em circunstâncias excepcionais [...]” (BNP 16A-10; cf. Pessoa, 2014: 199), texto datado no autógrafo de 26 de Abril de 1930. Num desses suportes contemporâneos, existe um relato em terceira pessoa acerca do dia 8 de Março de 1914 na vida de Fernando Pessoa:

O F[ernando] P[essoa] escreveu a fio – a fio, humanamente – aquelles poemas [*Chuva Obliqua*] elle, o Fernando Pessoa que, quando escreve uma quadra, emprega esforços de organização industrial para ver como ha [de] dispor atravez d’ella os dezassete raciocinios que ella é obrigada por lei a conter; (...) Este homem, tam inutilmente bem-dotado, vivendo constantemente na parabulia da sua complexidade, teve naquelle momento – também elle – a sua libertação. Se elle algum dia se esquecer ao ponto de publicar qualquer livro, se o livro fôr de versos, e vierem datados os pequenos poemas, ver-se-ha que ha qualquer coisa de differente nos que teem datas posteriores a 8 de Março de 1914. (Pessoa, 2014: 464)

Esta nota, de Álvaro de Campos, limita-se a dar fé de que Pessoa viveu uma certa transformação no dia 8 de Março de 1914, e que escreveu poemas “a fio”, sublinhando que isso não lhe era próprio e que lhe tinha sido externamente facultado. Ainda, uma outra nota, que se encontra no espólio dactilografada e quase sem emendas, oferece outra versão da mesma narrativa, onde Campos descreve quatro encontros distintos com Caeiro:

Por mim, antes de conhecer Caeiro, eu era uma machina nervosa de não fazer coisa nenhuma. Conheci o meu mestre Caeiro mais tarde que o Reis e o Mora [...] Já tinha escripto versos – trez sonetos e dois poemas (“Carnaval e “Opiario”). Esses sonetos e estes poemas mostram o que eu sentia quando estava sem amparo. Logo que conheci Caeiro, verifiquei-me. Cheguei a Londres e escrevi immediatamente a “Ode Triumphal”. E de ahi em deante, por mal ou por bem, tenho sido eu. | Mais curioso é o caso de Fernando Pessoa, que não existe, propriamente fallando. Este conheceu Caeiro um pouco antes de mim – em 8 de Março de 1914, segundo me disse. [...] Ouviu ler o Guardador de Rebanhos. Foi para casa com febre (a d’elle), e, num só lance escreveu a Chuva Obliqua, os seis poemas. (*Ibid.*: 461)

Nestas linhas o adjetivo que qualifica a *Ode* de Campos, publicada em *Orpheu 1*, resulta adjacente da data 8 de Março de 1914, e o relato vê-se adereçado pelo triunfalismo que Campos representava na obra pessoana desde *Orpheu*, embora nos seus últimos poemas

---

como se lhe quebrasse diques. Assim, operando sobre mim mesmo, me livrou de sombras e farrapos, me deu mais inspiração á inspiração e mais alma a alma. Depois d’isto, assim prodigiosamente conseguido, quem perguntara se Caeiro existiu?” (BNP 20-78; cf. Pessoa, 2012: 238).

– alguns recentemente publicados na *presença*, tais como *Aniversário*, e, mais tarde, *Tabacaria* – se tivesse tornado saudoso e disfórico. A linha final “Viva o meu mestre Caeiro!”, fecha o ciclo elegíaco emotivo. É esta contaminação emocional de Campos para Pessoa que justifica o comentário deste último, acerca das *Notas para a recordação*, na Carta a Casais Monteiro de 1935: “(...) ao escrever certos passos [das *Notas para a recordação*] tenho chorado lágrimas verdadeiras. É para que saiba com quem está lidando meu caro Casais Monteiro!”<sup>22</sup>. Ninguém poderá dizer então que não houve advertências.

### Uma conceção múltipla e evolutiva

O texto “Tive sempre, desde creança [...]”, que dialoga diretamente com as *Notas para a recordação* de Campos, poderá ser lido como sendo mais próximo, cronologicamente, da correspondência entre Pessoa e Gaspar Simões, acontecida sobretudo entre 1929 e 1932, do que da Carta a Casais Monteiro de 1935. A esse respeito, considere-se um trecho do mesmo texto que tem intrigado alguns editores.

Após a narrativa do dia 13/8 de Março, Pessoa escreve: “Um outro leitor, tendo verificado com pasmo que estas paginas não são datadas de Rilhafolhes ou do Telhal □ (...)” (BNP/E3 20-76<sup>4</sup>). A frase não foi concluída, mas sugere um aspeto relevante: estas não seriam páginas datadas de um manicómio, isto é, datadas como as de uma carta. A indicação reavalia a hipótese de Enrico Martines, que, acima de outras considerações, apresentou o texto como sendo esboço de uma carta. Porém, a ser assim, seria mais provavelmente uma carta para um correspondente familiar em 1930, e não Casais Monteiro, com o qual a correspondência pessoana só teve um verdadeiro começo em 1933<sup>23</sup>. Veja-se ainda como, no mesmo texto, é desenvolvida a ideia de motivar ou recusar algumas interpretações sobre a sua obra:

<sup>22</sup> Numa importante carta não enviada a Gaspar Simões, de Junho de 1929 (cf. Martines, 275-277), que deveria servir como resposta ao envio do livro *Temas* mas que Pessoa se autocensurou (cf. Feijó: 13-17), falava-se das “lágrimas de alegria” que o autor “quasi chorara” ao “concluir” o prefácio de Ricardo Reis aos poemas de Caeiro. Um outro texto, também datável de 1930, participa do ciclo lacrimosos de Pessoa perante a sua obra, e merece ser citado: “Choro sobre as minhas paginas imperfeitas, mas os vindouros, se as lerem, sentirão mais com o meu choro do que sentiriam com a perfeição, se eu a conseguisse, que me privaria de chorar e portanto até de escrever. O perfeito não se manifesta. O santo chora, e é humano. Deus está calado. Porisso podemos amar o santo, mas não podemos amar deus.” (Pessoa, 2010, 501).

<sup>23</sup> A primeira carta de Pessoa a Casais Monteiro data de 11 de Janeiro de 1930, mas constitui apenas uma nota breve de agradecimento. A correspondência foi retomada apenas a 26 de Dezembro de 1933, e Pessoa parece ter-se esquecido da existência da primeira carta, ou isso quis dar a entender (cf. Martines, 1998: 244).

Não nego porém – favoreço até – a explicação psiquiátrica; mas deve compreender-se que toda a actividade superior do espirito, porque é anormal, é igualmente susceptível de interpretação psiquiátrica. Não me custa admittir que eu seja louco, mas exijo que se comprehenda que não sou louco differentemente de Shakespeare, qualquer que seja o valor relativo dos productos do lado são da nossa loucura (BNP/E3 20-76<sup>r</sup>).<sup>24</sup>

Não é possível dizer que isto confirme a hipótese de que o texto analisado seja o esboço de uma carta para Gaspar Simões, redigido numa data próxima de 1930 e finalmente não enviada, como outras. Os termos de análise que o crítico usava, timidamente em *Temas* e enfaticamente em *O Mistério da Poesia*, eram psicanalíticos e não psiquiátricos, e se a psicanálise e a psiquiatria podem ser semelhantes numa certa noção de transparência ou de obscuridade da obra com relação ao autor, não são, contudo, coincidentes. O trecho acima citado é, de facto, um possível esboço do começo das explicações dadas a Casais Monteiro, que na Carta de 1935 seguem ao enunciado “Começo pela parte psiquiátrica. A origem dos meus heteronymos é o fundo traço de hysteria que existe em mim.” (Martines, 1998: 253)<sup>25</sup>. Contudo, a possibilidade de que um correspondente pudesse ser trocado por outro, sendo-lhe enviada matéria cuidadosamente preparada, em alguns casos até com mais de cinco anos de antecedência, ilumina um traço fundamental da escrita pessoana, partilhado tanto pela correspondência – independentemente de estar dirigida a Crowley, Simões, Casais Monteiro ou todos nós – como pelas *Notas para a recordação* de Campos, nas quais teria sido incubada a narrativa do *dia triunfal*, posteriormente sugerida a Pessoa. É nesse sentido que acertou redondamente Casais Monteiro quando chamou a carta que recebeu, em 1935, uma “obra”.

Portanto, a narrativa do *dia triunfal*, que é o relato paradigmático do tipo de autor que Pessoa queria persuadir-nos de que era, resulta numa acumulação de elementos prévia e intencionalmente concebidos, respondendo a variações no meio em que surgiram. Isto, em certo sentido, é o oposto do que o relato sugere num primeiro nível de leitura, ou

<sup>24</sup> É interessante ver uma outra manifestação da auto-comparação com Shakespeare mas desta vez na correspondência com Gaspar Simões, em Novembro de 1931: “(...) poder alguém dizer que eu mesmo aguardo um livro meu! Mas já o meu confrade William Shakespeare, pessoa de alguma categoria ate os Deuses, soffria da mesma doença do outro lado da alma...” (Martines, 1998: 164).

<sup>25</sup> Existe outro documento dactilografado onde a mesma ideia é desenvolvida em termos mais próximos dos da carta de 1935, e precisamente no contexto de uma carta: “Vou explicar-lhe a maneira de composição das figuras que componho em mim. Deve entender-se esta explicação como o desdobramento analytico de um phenomeno mais ou menos inconsciente. Fora impossivel compor essas personalidades por um impulso determinado da razão. | Sou, psiquiátricamente considerado, o que se chama um hystero-neurasthenico” (BNP 28-11<sup>r</sup>). Cabral Martins e Zenith consideraram o texto como sendo próximo de 1935 (cf. Pessoa, 2013: 271).

seja, a descrição do autor mediúnico que escreve dezenas de poemas a fio, e que responde espontânea e desinteressadamente ao que se lhe pergunta. Mas a questão central da escrita pessoana estaria na constatação desse paradoxo. Caeiro, o mestre ignorante da tradição romântica, mas que sintetiza e transcende a tradição que ignora, é a máxima estilização do mesmo procedimento expressivo; outro tanto vai para a famosa frase “não evoluo, VIAJO” (Martines, 1998: 266). Estas dinâmicas adquirem um tom ligeiramente lúdico ao notar-se que um dos detalhes mais curiosos do *dia triunfal*, na versão da Carta de 1935, é o suposto costume de escrever em pé que Pessoa *confessa*: “acerquei-me de uma commoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso.” (*ibid.*:255). Pessoa, que se saiba, não comenta noutros lugares esse costume. Porém, como já apontou Rita Patrício (2012: 284), o elemento terá chegado à narrativa após a publicação do ensaio “Fernando Pessoa e as vozes da inocência”, em que um Gaspar Simões *de peito feito* afirmava: “[Flaubert] só podia escrever sentado; (Rousseau), passeando. (...) Fernando Pessoa pertence (...) à categoria dos que escrevem sentados.” (Simões, 1930: 11). Em retaliação: nem sentado, nem passeando, Pessoa escrevia em pé. Esse gracejo já tinha sido anunciado por Pessoa numa carta que escreveu a Simões em Dezembro de 1931<sup>26</sup>, dizendo-lhe que não estava a perceber nada: “Deve v. compreender, antes de mais nada, que estou a fazer a crítica [do seu livro] assim mesmo, escrevendo corrente e directamente á machina a que estou sentado, sem procurar fazer literatura (...)” (Martines, 1998:172)<sup>27</sup>. Tudo isto para que Gaspar Simões soubesse – e soube, porque a Carta a Casais Monteiro também estava dirigida a ele, por interposta pessoa, como, afinal, a todos nós – que Pessoa deleitava-se com um tipo muito sofisticado de partidas pregadas, embora não fosse somente disso que o assunto tratava. Lembre-se a partida que Pessoa quis pregar a Sá-Carneiro, inventando um poeta bucólico. A intenção inicial podia ser essa, ou uma outra qualquer, mas o assunto veio integrar algo muito diferente. O que acaba por não ser fácil de perceber é que Simões tenha tido uma surpresa desgostosa ao verificar que estava a ser objeto de chacota mais ou menos amistosa. Isto porque Gaspar Simões nunca foi mais

<sup>26</sup> Para uma análise aprofundada do conteúdo da carta e da progressão da tensão crítica na correspondência entre Pessoa e Simões, cf. Patrício, 2012: 274-283.

<sup>27</sup> Deverá notar-se que a mesma formulação, que é um traço de estilo, se encontra com ligeiras modificações tanto na Carta a Casais Monteiro – “Estou (...) escrevendo directamente, tam depressa quanto a machina m’o permite, e vou-me servindo de expressões que me occorrem, sem olhar a que literatura haja nellas.” (Martines, 1998: 252) –, como no esboço de um conto, datável de 1914, intitulado *Um Carta de Argentina*: “Peço, igualmente, que tu faças todos os esforços para me leres a fio e áparte. (...) Nem julgues que faço, ou que vou fazer, literatura” (Pessoa, 2015: 40).

clarividente a respeito de Pessoa do que quando escreveu as seguintes linhas no seu livro *Temas*, em 1929: “Porque nunca chegamos a saber quando Fernando Pessoa fala sério ou ironiza. Tudo, mesmo, o que aí vai escrito sobre a sua obra – pode êle reduzi-lo, amanhã, a uma ficção.” (Simões, 1929: 185). O verbo “reduzir” é que não estava certo.

Pregar partidas é uma ação que, na escrita de Pessoa, resulta muito próxima de escrever obras literárias, proximidade propícia para confusões. No esboço da carta a Crowley, de Dezembro de 1929, a expressão também surgiu: “The creation of Caeiro and of the discipleship of Reis and Campos seems, at first sight, an elaborate joke of the imagination. But is not.”. Invoque-se mais um exemplo ainda para concluir. Tanto na Carta a Casais Monteiro de 13/14 de 1935, como em correspondência trocada com Gaspar Simões, surge a afirmação de que algumas coisas, que começaram por estar erradas, depois “estão certas”. Em carta enviada a Simões, datada de 14 de Julho de 1930, Pessoa comenta, acerca da publicação do poema *Aniversário* de Álvaro de Campos na *presença*: “A data [no poema] está fictícia: escrevi esses versos no dia dos meus anos (de mim), quer dizer a 13 de Junho, mas o Alvaro nasceu em 15 de Outubro, e assim se erra a data para certa.”<sup>(Martines: 124)</sup>. Na Carta a Casais Monteiro, a afirmação é reiterada, também a respeito de Campos: “Alvaro de Campos nasceu em Tavira, no dia 15 de Outubro de 1890 (às 1.30 da tarde, diz-me o Ferreira Gomes, e é verdade, pois feito o horoscopo para essa hora, está certo.)” (*ibid.*: 257). A *verdade* da Carta a Casais Monteiro, e com ela a da “gênese dos heterónimos”, está “certa” num sentido análogo, que é, necessariamente, autorreferencial, intra-textual e progressivo na genealogia da escrita pessoana. Mas assim como Ferreira Gomes “falou certo” acerca da hora do nascimento de Campos, Pessoa entregou a outros a tarefa de “certificar” os elementos que a sua obra estava projetada a conter. Nesse sentido não é necessário separar o que os papéis pessoanos contam do que queremos saber acerca da obra, como talvez tenha pensado Stegagno-Picchio num momento de alarme. A história da obra, que não está fora dela, é contada por vozes discordantes que se implicam, se magnificam e se transformam, procedimento que está afinal implícito na gênese dos heterónimos em qualquer das suas possíveis encenações.

## Referências

BAPTISTA, Abel Barros (2010) “De espécie complicada”, in *De espécie complicada*, Coimbra, Angelus Novus.

- CASTRO, Ivo (2014) “Quantas horas tem um dia triunfal?”, *Caderno do dia triunfal*, Revista Estranhar Pessoa, nº 1, editores Pedro Sepúlveda e Jorge Uribe, Outubro 2014: <http://.estranharpessoa.com/revista>
- FEIJÓ, António (2015) *Uma admiração pastoril pelo Diabo – Pessoa e Pascoaes*, Lisboa, INCM.
- GAGLIARDI, Caio (2005) *Fernando Pessoa ou do Interseccionismo*. Tese de Doutoramento, apresentada na Universidade Estadual de Campinas.
- \_\_\_\_ (2000) *A Construção do Cónone crítico sobre Fernando Pessoa: A crítica de Adolfo Casais Monteiro*. Dissertação de Mestrado, defendida na Universidade estadual de Campinas.
- GRÉSILLON, Almuth (2007) “«Nous avançons toujours sur des sables mouvants.» Espaces et frontières de la critique génétique”, in GIFFORD; SCHMID (org.) *La création en acte: devenir de la critique génétique*, Amsterdam, Rodopi.
- HOURCADE, PIERRE (2016) *A mais incerta das certezas. Itinerário poético de Fernando Pessoa*, edição e tradução de Fernando Carminho Marques, Lisboa, Tinta da China.
- MARTINES, Enrico (1998) *Cartas entre Fernando Pessoa e os diretores da presença*, Lisboa, INCM.
- MONTEIRO, Adolfo Casais (1937) “Sobre a carta que antecede”, *Presença, Folha de arte e crítica* nº49.
- PATRÍCIO, Rita (2012) *Episódios. Da teorização estética em Fernando Pessoa*, Vila Nova de Famalicão, Edições Húmus.
- PENTEADO, Flávio (2014) “O efeito de verdade do Dia Triunfal”, *Caderno do dia triunfal*, Revista Estranhar Pessoa, nº 1, editores Pedro Sepúlveda e Jorge Uribe, Outubro 2014: <http://.estranharpessoa.com/revista>
- PESSOA, Fernando (2015) *A Estrada do Esquecimento e outros contos*, edição de Ana Maria Freitas, Lisboa, Assírio & Alvim.
- \_\_\_\_ (2014) *Obra completa de Álvaro de Campos*, edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardillo com colaboração de Jorge Uribe e Filipa Freitas, Lisboa, Tinta da China.
- \_\_\_\_ (2012) *Teoria da heteronímia*, edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.
- \_\_\_\_ (2010) *Livro do Desasocego*, tomos I e II, edição de Jerónimo Pizarro, Lisboa, INCM.
- \_\_\_\_ (2007) *Prosa Íntima e de auto-conhecimento*, edição de Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.
- \_\_\_\_ (2002) *Obras de António Mora*, edição de Luís Filipe Teixeira, Lisboa, Assírio & Alvim.
- \_\_\_\_ (2001) *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*, edição de Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.
- \_\_\_\_ (1999) *Correspondência de Fernando Pessoa, 1905-1922*, edição de Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.
- \_\_\_\_ (1986) *O manuscrito de O Guardador de Rebanhos de Alberto Caeiro*, edição fac-similada, apresentação de Ivo Castro, Lisboa, Dom Quixote.

- \_\_\_\_\_ (1966) *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Ática.
- \_\_\_\_\_ (1931) “Notas para a recordação do meu mestre Caeiro (algumas delas)”, *Presença*, nº 30, Janeiro de 1931.
- \_\_\_\_\_ (1928) “Tábua Bibliográfica de Fernando Pessoa”, *Presença*, nº 17, Dezembro de 1928.
- PIZARRO, Jerónimo (2012) “Pessoa’s Notebooks: Windows to Crowded Streets”, in DÍONISIO, João (org.), *Private: do (not) enter. Personal Writings and Textual Scholarship, Variants*, nº 8, Brill-Rodopi, January 2012.
- SEPÚLVEDA, Pedro (2013) *Os Livros de Fernando Pessoa*, Lisboa, Ática.
- SILVA, Agostinho da (1959) *Um Fernando Pessoa*, 2ª ed., Lisboa, Guimarães Editores.
- SIMÕES, João Gaspar (1950) *Vida e obra de Fernando Pessoa: história de uma geração*, Lisboa, Livraria Bertrand [1971].
- \_\_\_\_\_ (1936) “Notas à margem de uma carta de Fernando Pessoa”, *Presença, Folha de arte e crítica*, nº 48.
- \_\_\_\_\_ (1930) “Fernando Pessoa e as vozes da inocência”, *Presença*, nº 29, Novembro-Dezembro de 1930.
- \_\_\_\_\_ (1929) *Temas*, Coimbra, Presença, (consultado a partir do exemplar da Biblioteca Particular de Fernando Pessoa, CFP 8-519).
- STEGAGNO-PICCHIO, Luciana (1990) “Filologia Vs. Poesia? Eu defendo o dia triunfal”, in *Actas, Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa: Um Século de Pessoa*, organização de Isabel Tamen, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- TAMEN, Miguel (2002) “Caves e andares nobres”, in *Artigos Portugueses*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- URIBE, Jorge (2014) *Um drama da crítica: Oscar Wilde, Walter Pater e Matthew Arnold, lidos por Fernando Pessoa*. Tese de Doutoramento apresentada na Universidade de Lisboa.

## Grandeza, génio, transmissão

João Dionísio

### Resumo

Este artigo aborda alguns aspectos da noção de fama literária para Fernando Pessoa, tomando em consideração o modo como ele usou o campo lexical da dimensão e um campo alternativo que inclui etiquetas heterogéneas (“génio”, “talento”, “jornalismo”). Enquanto o primeiro campo lexical está ligado à recepção, um tanto passiva, da história literária, o segundo campo é activado de modo mais crítico e individual. O *corpus* que serve de base a este artigo é constituído pela crítica publicada pelo autor em vida, bem como por alguns documentos guardados no espólio Pessoa da Biblioteca Nacional de Portugal (estes servindo para reforçar ou atenuar a leitura feita daqueles). Na última parte do artigo, procuro reflectir sobre maneiras de editar enquanto meio de assegurar a circulação textual no espaço e no tempo e, assim, como instrumento para o reconhecimento da proeminência de uma dada obra literária.

**Palavras-chave:** Fama literária, História literária, Valor, Publicação, Edição.

### Abstract

This article is focused on some aspects of the notion of literary fame Fernando Pessoa held taking into consideration the way he used the lexical field of dimension and an alternative field including seemingly heterogeneous tags (“genius”, “talent” and “journalism”). Whereas the first lexical field is associated with a somewhat passive reception of literary history, the second field is activated in a more critical and individual way by Pessoa. The *corpus* for this article is composed of the essays the author published during his lifetime, as well as of a number of documents available at the Pessoa Archive at the National Library of Portugal (the latter serve to strengthen or weaken the impression obtained from the former). In the last part of the article, I seek to reflect on editing manners as a means to assure textual circulation in space and time and thus as a tool to acknowledge the prominence of a given literary work.

**Keywords:** literary fame, literary history, value, publishing, editing.

## Grandeza, génio, transmissão

João Dionísio

Dados os três níveis de grandeza que, no ensaio “Impermanence”, Fernando Pessoa considera poderem ser atingidos por uma obra de arte, é certo que parte substancial do que publicou em poesia e em prosa atingiu um nível superior ao da recepção imediata, no seu espaço e no seu tempo. Sendo pelo menos seguro que o estatuto especial da obra pessoana é reconhecido na posteridade, característica do segundo nível de grandeza, existem sinais suficientes para alguns críticos ponderarem a hipótese de o terceiro e mais alto nível ter sido ou poder vir a ser atingido. Esta hipótese é verificável quando, nos termos daquele ensaio, a obra obtém reconhecimento num ambiente mais amplo: “The widest environment is that which is not that of a certain nation, nor even of a certain civilization, but of all nations in all times, and of all civilizations in all their eras” (Pessoa, ed. Zenith 2000: 231). Uma leitura fundamentalista deste passo dá a entender que nenhuma obra atingiu, ou sequer pode atingir, o terceiro nível de grandeza de que fala Pessoa, pois nem a grande literatura do presente pode constituir a grande literatura do seu passado,<sup>28</sup> nem a globalização literária aparenta ter cobertura suficiente para que, por exemplo, a *Iliada* seja apreciada em todos os pontos do planeta. O desenvolvimento do ensaio “Impermanence”, no entanto, mostra que Pessoa pensa exclusivamente na fortuna da literatura ocidental, daí a exemplificação seguinte para cada um dos níveis de grandeza (começando por um autor aquém do primeiro grau): “A Kipling is for a passing mood. A Tennyson is for an age. A Spenser is for a civilization. A Milton is for all of time” (Pessoa, ed. Zenith 2000: 233). Sendo a superação da contingência temporal assunto de vários ensaios de Pessoa, designadamente “Erostratus”, a superação da circunstância espacial é sinalizada sobretudo pela publicação de poemas seus em inglês e pela intenção de publicar em Inglaterra, não tanto pelo gracejo “Já suis partout” com que comenta a vinda a lume na revista *Je suis partout* de um artigo de Pierre Hourcade (Pessoa, ed. Martines 1998: 161).

---

<sup>28</sup> Apesar da reversão cronológica assinalada num dos trechos de “Erostratus” a respeito de Guilherme Braga e de Cesário Verde: “And even if, as is quite probable, Braga’s casual poems made Cesário find himself, even if by a plagiarism without plagiarism, the earlier man is nevertheless smaller. It is the later man who is the earlier” (Pessoa, ed. Zenith, 2000: 133). Sobre impressões de reversão cronológica, cf. Bloom, 1973: 15-16 e 139-155.

Tendo em conta o que faz com que um texto seja reconhecido num tempo posterior ao do seu escritor e num espaço diferente daquele em que o autor escreveu, o presente artigo começa por centrar-se em aspectos da autoria para Fernando Pessoa, tomando como termos operatórios a palavra “grandeza” e seus derivados sobretudo nos textos de crítica que publicou em vida. Darei atenção, depois, a um vocabulário alternativo, que por vezes com aquele se cruza, na apreciação de obras literárias e dos seus autores. O terreno em que começo por me situar é o da história da literatura, que parece ser um campo privilegiado para dar uma resposta à pergunta “O que é o autor para Fernando Pessoa?”. O *corpus* a observar foi sendo publicado ao longo de aproximadamente 23 anos, desde “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada” e dos seus artigos sucedâneos, publicados n’*A Águia* em 1912, até “Nós os de *Orpheu*”, vindo a lume na revista *Sudoeste*, em 1935. Alguns documentos do espólio servirão para reforçar ou enfraquecer, de qualquer modo complicar, a leitura deste *corpus*. Na parte final, mais baseada em textos de outro tipo (sobretudo epistolar), procuro reflectir sobre maneiras de editar enquanto garante da circulação de textos no espaço e no tempo e, portanto, como instrumento para ser reconhecida a condição de grandeza. A sucessão destas partes é determinada pela verificação de que a actividade editorial vem por definição *depois*, quer dizer, em relação ao assunto deste artigo, a grande literatura não costuma ser um efeito das edições que a transmitem (já o inverso sendo habitual).

Nos artigos fundadores publicados n’*A Águia*, peças argumentativas de fôlego, de índole positivista e dotadas de um propósito taxonómico forte, Pessoa apresenta a grandeza de um período literário como derivado da grandeza dos seus representantes individuais. A par de uma tal caracterização diferida de grandeza, este conceito encontra então definições heterogéneas: desde a tónica na novidade – “entendendo por grandeza o seu valor criador de novos elementos espirituais de criação” (Pessoa, ed. Martins, 2000: 53); passando por uma caracterização relacional – “máximo equilíbrio da subjectividade e da objectividade” (Pessoa, ed. Martins, 2000: 48); até uma visão de pendor analítico – “o grau de construtividade, de intensidade e de individualidade que se revelem nas obras da corrente, dirá da grandeza dos seus poetas” (Pessoa, ed. Martins, 2000: 38).<sup>29</sup>

Traços destas definições de grandeza, experimentadas sob vários ângulos, reaparecem na crítica de Pessoa, tendo o campo vocabular associado a este termo sido entendido desde

---

<sup>29</sup> Sobre a história literária e o papel da “constructividade” na visão de Pessoa, cf. Patrício, 2012: 236-257 e 154-160.

relativamente cedo como uma ferramenta apta para graduar a importância de obras literárias. Porque não tem forte capacidade auto-explicativa, e precisado que está de perífrases, o léxico da grandeza serve sobretudo em introduções e em conclusões, os lugares mais habitualmente sintéticos do texto. Ao mesmo tempo, por pertencer a uma linguagem de transacção comum e vaga, Pessoa não deixou de se servir dele em juízos que, devedores na aparência de pleonasmos e paradoxos, também podem ser exercícios de precisão. Sob a pena de Álvaro de Campos, refere-se à “grande grandeza” de Shakespeare (Pessoa, ed. Martins, 2000: 520) e Manuel Vigiário, apresentado como um pequeno lavrador, é, no título do texto que dele trata, um “grande português” (Pessoa, ed. Martins, 2000: 364). Em diversos documentos do espólio a dimensão lúdica subjacente à manipulação do vocabulário da grandeza surge por exemplo a propósito de uma publicação de António Ferro: “Este livro é o maximo do minimo” (Pessoa, ed. Bothe 2013: 112); ou, em sentido oposto, no apontamento sobre Gomes Leal em jeito de solilóquio: “Sim. Gomes Leal é um excelente poeta. Mas é o peor grande poeta que conhecemos” (Pessoa, ed. Bothe, 2013: 164); por fim, acerca de Fausto Guedes Teixeira, recorrendo a fórmulas algures entre o truísmo e a retórica de Almada Negreiros: “É quasi um grande poeta. Para isso, falta-lhe só o ser um grande poeta (...) É o peor grande poeta que conheço. Seria superior se não fosse tão inferior” (Pessoa, ed. Bothe, 2013: 273).

Bem entendido, além de servir para estes juízos, o léxico da grandeza fundamenta parte da visão da história literária que Pessoa apresenta nos artigos d’*A Águia*. Mas o valor operativo que lhe é atribuído percebe-se especialmente bem mais tarde, no “Estudo crítico” incluído na novela *António*, de António Botto, publicada em 1933. A propósito do sentimento de moralidade, que Pessoa diz ser um dos atributos da grandeza, afirma-se neste estudo que o cristão lê com devoção “os passos mais escabrosos da Bíblia”, do mesmo modo que o inglês moralista da época vitoriana lê com apreço “as maiores escabrosidades de Shakespeare”. Tanto as escabrosidades da Bíblia, como as de Shakespeare, argumenta Pessoa, são anuladas por aquilo que designa primeiro “a sagração humana das eras e da tradição” e a que chama depois “decreto régio da Tradição da qual todos vivemos súbditos” (Pessoa, ed. Martins, 2000: 487-488). A tradição é a responsável por, no presente, Shakespeare ser grande já antes de ser lido e de Homero ser grande “sem nunca o podermos ler” (Pessoa, ed. Martins, 2000: 488). Um documento do espólio evidencia o mesmo tipo de percepção em relação a Camões, com uma significativa variante

no final que, parecendo dizer respeito aos autores do presente, é indesligável da dimensão antecipatória dos artigos d'*A Águia*:

Luiz de Camões, poeta, antes de ser Luiz de Camões, poeta, já era Luiz de Camões poeta. § Quer isto dizer, mais em humano, que antes de ser conhecido como poeta já Luiz de Camões era o poeta que era. (...) § O que é sempre bom notar é que um indivíduo conhecido, antes de ser conhecido era desconhecido. Tanta gente esquece isto que é bom fazer clepsydra d'esta afirmação. (Pessoa, ed. Bothe 2013: 89).

Por neste trecho o passo “um indivíduo conhecido, antes de ser conhecido, era desconhecido” constituir referência à previsão do aparecimento de um Super-Camões, a grandeza aparece como inibidora da leitura: a grande literatura é aquela que antes de o ser já o era; a grande literatura é a que antes de ser lida já foi lida. Ora, é contra os bloqueios suscitados pela *overdose* da nossa condição de súbditos da Tradição que Pessoa se manifesta ao dizer que nunca ninguém leu a *Faerie Queene* de Spenser (Pessoa, ed. Zenith, 2000: 150) ou, de maneira menos sumária, escreve o apontamento seguinte, feito a partir de uma observação de Dante Gabriel Rossetti:

Rossetti said that Shakespeare' sonnets were greater than all [because] they were written by Shakespeare □ § This is an amusing bit of nonsense. Rossetti seems to think that these great poets are as high mountains in an absolute sense, that are very high to-day and are very high to-morrow, and are only very high, without changing the altitude. § Not so. There are no *great* poets in so absolute a sense; there are *great memorials* of poets and in proportion as those great monuments are great we call the poet great. (Pessoa, ed. Bothe 2013: 221-222)

O reconhecimento de grandeza seria portanto derivado de uma tradição lapidar, da perpetuação de uma impressão através de grandes monumentos que proporcionalmente comunicam a respectiva grandeza aos autores a que dizem respeito. A versão fúnebre da grandeza é a que está associada a uma fama estatutária ou de inscrição tumular, como a apontada a propósito de Spenser por contraste com Shakespeare (Pessoa, ed. Zenith, 2000: 137). Não é, assim, por acaso que Pessoa escreve em sentido predominantemente memorial nos artigos publicados n'*A Águia*, pois está a referir-se aos autores de que fala sobretudo em modo *tradicional*. Este respeito pela tradição – note-se que Pessoa menciona Homero e Shakespeare como as culminâncias da literatura (Pessoa, ed. Martins, 2000: 53) e antes indicara Spenser, Shakespeare e Milton como as culminâncias do período áureo da

literatura inglesa (Pessoa, ed. Martins, 2000: 12) – não o impede de defender a inexistência de montanhas em aceção absoluta. Os picos montanhosos não são igualmente altos hoje e amanhã, sem mudança.

Por isso a montanha Camões não tem de medir no futuro o que medira no passado. De maneira ainda mais nítida a montanha que iria tomar o lugar do grande épico português não tem sempre a mesma configuração: Guerra Junqueiro começa por surgir a par de António Nobre e de Eugénio de Castro no estádio juvenil da nova poesia portuguesa (Pessoa, ed. Martins, 2000: 22-23); logo depois a sua *Oração à Luz* é considerada a “obra máxima da nossa actual poesia” (Pessoa, ed. Martins, 2000: 47); e dois anos passados Pessoa escreve que “a *Pátria* de Junqueiro é, não só a maior obra dos últimos trinta anos, mas a obra capital do que há até agora de nossa literatura”, acrescentando em tom contemporizador: “Os *Lusíadas* ocupam honradamente o segundo lugar” (Pessoa, ed. Martins, 2000: 93). Mas a seguir a 1914 nada, remetendo-se Pessoa ao silêncio acerca de Guerra Junqueiro, embora num apontamento do espólio datável talvez de 1915 se leia: “Guerra Junqueiro? Tenho uma grande indiferença pela obra d’elle. Já o vi... Nunca pude admirar um poeta que me foi possível ver” (Pessoa, ed. Bothe, 2013: 150). Em 1923 Junqueiro morre, o que Pessoa confirma na sumária declaração de óbito: “Junqueiro morreu logo que morreu” (Pessoa, ed. Bothe, 2013: 286).

Além de as formas de relevo, mais ou menos montanhosas, não serem intemporalmente fixas, há a questão adicional de reconhecer a forma de relevo dos autores cuja obra é demasiado recente para já ter passado pelo crivo da tradição. Sobre a dificuldade de fazer justiça aos seus contemporâneos, Pessoa pronunciou-se no mesmo estudo crítico publicado em 1933 sobre (e com) *António*, de António Botto:

Efectuaremos esse intento [ser justos em relação aos nossos contemporâneos] se, conhecendo a nossa incompetência para sentirmos as obras de um autor como conjunto, nos dispusermos a considerar cada obra como conjunto e totalidade, como a única do seu autor, como de um autor que não sabemos quem seja. Assim nos aproximaremos de um vago arremedo de justiça. (Pessoa, ed. Martins, 2000: 488)

Um tal arremedo de justiça, baseado em parte na ficção de um autor de identidade ignorada e assim na evacuação do conhecimento do autor como condição prévia para a formulação do juízo acerca da sua obra, é a expressão pública do que, noutra forma, Pessoa escrevera a Gaspar Simões no ano anterior. Em carta com data de 12 de maio de 1932,

aconselha o seu correspondente a propósito da polémica em que ele se envolvia com António Sérgio: “responda como se não houvesse Antonio Sergio, abstracta e descarnadamente, como se discutisse, em termos geométricos, com Euclides, ha muito falecido” (Pessoa, ed. Martines, 1998: 187). E depois em 16 de julho de 1932, Pessoa insiste: “Por mim, em coisas d’estas, prefiro ver a frieza absoluta, que trata o adversário como se elle fosse só o que escreveu” (Pessoa, ed. Martines 1998: 194). Com vista a atingir este objectivo de arremedo de justiça (variavelmente sustentado pela ficção de um autor desconhecido, falecido há muito tempo ou coincidente com os textos que escreveu),<sup>30</sup> Pessoa tende a preterir uma linguagem demasiado contaminada pela tradição, a linguagem da grandeza, e a preferir uma escala que entenderá mais apta para o juízo de valor. Se bem que com diferenças ao longo do tempo,<sup>31</sup> esta escala parece fixar-se predominantemente em três patamares, dois dos quais costumam vir associados à grande literatura, enquanto um outro patamar se refere às criações verbais que não chegam ao limiar da admissão ao estatuto literário.

Começemos por este patamar da exclusão. É o patamar que Pessoa, sem o vincular ao exercício profissional do periodismo,<sup>32</sup> designa “jornalismo” e que aparece referido em três das críticas que publicou. Pela negativa, surge na nota produzida em 1915 sobre a novela *O Varre Canelhas*, de Joaquim Leitão. Embora adepto de que um juízo sobre uma obra só devesse ser formulado de acordo com as características definidoras do género a que pertence, e neste caso Pessoa chega a dizer que “Novela, propriamente, não a há”, o crítico afasta a suspeita de que a sua opinião negativa sobre vários aspectos deste texto pudesse levar o leitor a pensar que estava ao nível de jornalismo e conclui:

A novela do sr. Joaquim Leitão está escrita com aquela facilidade e comunicabilidade simpática que a reportagem superior frequentemente radica nos seus práticos. Não se vá ler nisto que colocamos a obra ao nível intelectual

<sup>30</sup> Sobre a ficção da concentração exclusiva do crítico no objecto de apreciação, cf. Patrício 2012: 234-235.

<sup>31</sup> Num artigo sobre as caricaturas de Almada Negreiros, publicado em 1913, a escala tripartida inclui o nível da inteligência ou do brilho, o nível superior do talento e o nível máximo do génio (Pessoa, ed. Martins, 2000: 89). Num dos trechos associados a “Erostratus”, a escala é semelhante: “Intelligence presents three forms, which we can conveniently call genius, talent and wit, taking the last word in the broader sense of bright and active intelligence, of the kind though not of the degree of common intelligence, and not in the particular sense of the capacity for making jokes” (Pessoa, ed. Zenith, 2000: 129). Há momentos em que as duas linguagens – a da grandeza e a do génio – estão igualmente presentes, como neste trecho de “Erostratus”: “The greatness of a phrase of Goethe lies in that it is not the phrase itself, but the consequence of genius” (Pessoa, ed. Zenith, 2000: 132).

<sup>32</sup> “Great art is not the work of journalists, whether they write in periodicals or not” (Pessoa, ed. Zenith, 2000: 182; cf. também *idem*: 233).

do alto jornalismo. Corre nas veias da novela melhor sangue espiritual do que esse (Pessoa, ed. Martins, 2000: 116-117).

O mesmo não pode dizer acerca do sangue espiritual que corre nas veias de um livro recenseado dois anos antes. O romance *O Gomil dos Noivados* suscitou a Pessoa uma crítica que começa sem piedade: “Pegue-se num corno, chame-se-lhe prosa, e ter-se-á o estilo do sr. Manuel de Sousa Pinto”. Depois de uns quantos parágrafos destituídos de benevolência, a conclusão aproxima-se sob a forma de um apelo para que o escritor do *Gomil* retornasse ao género jornalístico que o tornara conhecido: “Deixe-se disso, Sousa Pinto. Torne à crónica, homem; escreva como deve e pode e deixe os romances aos romancistas” (Pessoa, ed. Martins, 2000: 81 e 83). Entretanto, além destes escritores dos quais hoje não resta memória, a tradição não fica imune à leitura de Pessoa. No artigo de 1928 “O provincianismo português”, o mal assim designado aparece exemplificado com Eça de Queirós, sobre quem se diz: “Compare-se Eça de Queiroz, não direi já com Swift, mas, por exemplo, com Anatole France. Ver-se-á a diferença entre um jornalista, embora brilhante, de província, e um verdadeiro, se bem que um limitado, artista” (Pessoa, ed. Martins, 2000: 373). Fora da literatura portuguesa, e fora dos textos publicados em vida, um tratamento semelhante é reservado para Oscar Wilde numa observação que começa: “Wilde, afinal, não foi senão o jornalista do humanismo. O seu estylo era só para amanhã de manhã (...)” (Pessoa, ed. Bothe, 2013: 308); num dos apontamentos de “Erostratus”, Shaw, Chesterton e Wells são abordados de forma semelhante (Pessoa, ed. Zenith, 2000: 167).<sup>33</sup>

Brilho, inteligência, elegância verbal e outras qualidades são traços que podem ser detectados tanto no patamar abaixo do limiar do que é arte ou já nos dois patamares superiores, o do talento e o do génio. Em ambos estes patamares se faz sentir, de acordo com Pessoa, um “desvio patológico equilibrado”, tratando-se de um desvio sintético (no caso do génio) ou de um desvio analítico (no caso do talento) (Pessoa, ed. Martins, 2000: 185):

Ora um desvio patológico equilibrado é uma de duas coisas – ou o génio ou o talento. A esse desvio equilibrado chamar-se-á génio quando é sintético, talento quando é analítico; génio quando resulta da fusão original de vários elementos, talento quando procede do isolamento original de um só elemento.

<sup>33</sup> “Whether it be Mr. Shaw or Mr. Chesterton, or Mr. Wells, the style of writing is the same. It consists in putting down what you think without thinking it. It is this that is journalism – in journalism because there is no time; here because there is journalism. The fatal wish to impress the public this evening, as if there were no mankind, is at the lack of betterness of it all”.

A título de exemplo da aplicação destas categorias na crítica literária pessoana, em 1935, no remate do conhecido artigo sobre Vasco Reis e *A Romaria*, encomendado depois de se saber do prémio que lhe fora atribuído pelo SNI no ano anterior, Pessoa reconhece talento àquele autor, como em 1913 reconhecera a sua presença em Almada caricaturista e em 1922 em Botto poeta (Pessoa, ed. Martins, 2000: 499, 90, 185).

Já quanto ao génio, a mais circunstanciada descrição dos seus elementos constitutivos vem a lume em 1923 na revista *Contemporânea*: predisposição, preparação, educação feliz na infância, influência do meio onde vive o escritor já em idade adulta. A muito improvável coligação destes elementos leva Pessoa a dizer que o génio é um acidente final construído pelo Destino (Pessoa, ed. Martins, 2000: 190-191). Se não estou em erro, assim mesmo expreso e não sob outra designação, a condição de génio é atribuída a um único autor nos textos de Pessoa publicados em vida.<sup>34</sup> É no ano seguinte, e em termos aparentemente devedores de Carlyle, que Pessoa assinala o génio de Mário de Sá-Carneiro, referindo-se à dádiva desta condição pelos Deuses como uma maldição concedida aos criadores, pares destes mesmos Deuses (Pessoa, ed. Martins, 2000: 227-228).<sup>35</sup>

Na medida em que esta condição está dependente de mecanismos de reconhecimento e, portanto, de transmissão, a questão editorial ganha um significado particular neste âmbito e Pessoa foi consultado a propósito da edição da obra de Sá Carneiro. A identificação dos princípios subjacentes ao modo como Pessoa actuaria editorialmente com os textos do amigo poderia servir como base para procedimentos análogos, contribuindo assim para uma redução do *pathos* em torno da questão “como editar Pessoa?”. Mais do que um pensamento sistemático, pode detectar-se uma atitude editorial da parte de Pessoa,<sup>36</sup> sob o pano de fundo da relação entre a definição de autor e o papel da edição, articulável em quatro pontos:

---

<sup>34</sup> No artigo “António Botto e o ideal estético em Portugal”, Winkelman e Pater são apresentados como representantes do génio, mas nenhum deles é aí visto na qualidade de escritor (Pessoa, ed. Martins, 2000: 185).

<sup>35</sup> Termos aparentados aos das observações sobre Mário de Sá Carneiro aparecem num apontamento sobre Shakespeare: “Probably men of genius are angels that God does not want. If that is so, it may be interesting to investigate why he does not. Vox populi is certainly often Vox Dei in the sense that mankind hardly ever accept them (Pessoa, ed. Bothe, 2013: 241). Cf. também Pessoa, ed. Zenith, 2000: 151, 173. O trabalho de referência acerca da questão do génio na reflexão de Fernando Pessoa é a edição de Jerónimo Pizarro dos escritos pessoanos sobre génio e loucura (Pessoa, ed. Pizarro, 2006).

<sup>36</sup> O campo desta reflexão é apenas numa pequena parte coincidente com o que Pedro Sepúlveda diz ser o “pensamento de índole editorial” que determina os fundamentos da obra pessoana (cf. Sepúlveda, 2013: 18, 40, 99, 338).

1 – Contra o anúncio formal feito pela *presença* de umas Obras Completas de Sá Carneiro, Pessoa advoga a edição de Obras Incompletas, pois delas deveriam ser excluídos dois livros da fase da formação do seu amigo: “Elimino o volume *Principio* pela simples razão de que não presta, e o mesmo critério me leva a excluir a peça *Amisade*, que o precedeu, e que nunca li, por imposição do proprio Mario de Sá Carneiro” (Pessoa, ed. Martines, 1998: 97; cf. também Pessoa, ed. Bothe, 2013: 236).

2 – Definido o *corpus*, se dele subsistir mais do que um testemunho deve prevalecer o documento dotado de maior autoridade, como se depreende de um passo de carta iniciada a 2 de Abril de 1933 e dirigida a Gaspar Simões, onde se menciona a previsível edição dos poemas de Sá Carneiro:

Estive hoje a rever o que tinha passado a limpo, e a fazer certas emendas, sobretudo as que derivavam de uma comparação do texto escrito do Sá-Carneiro com o texto impresso no *Orpheu*, naqueles poemas do livro que saíram no n.º 1; fiz prevalecer, é claro, o texto do *Orpheu*, pois esse foi revisto, com o devido cuidado, pelo Sá-Carneiro e por mim. (Pessoa, ed. Martines, 1998: 217).

3 – A aceitação de que em certas circunstâncias o editor está investido do poder de organizar materiais que não foram deixados em condições de publicação que reproduza o estado em que se encontram. Noutra carta datada de 11 de Abril de 1933 dirigida a Gaspar Simões este princípio fica evidenciado na seguinte observação sobre os *Indícios de Ouro*:

Os *Indícios de Ouro*, apesar de constituídos por poemas vários, escriptos sem intenção de formar um livro com esta ou aquella unidade, teem comtudo uma nítida congruencia intima; representam, atravez dos varios poemas, uma phase absolutamente clara da vida mental do auctor. A *Caranguejola* (...) destoa nitidamente do conjuncto, e do mesmo modo destoam os taes ultimos poemas. Visto isto, omitti do livro a *Caranguejola*, passando-o a limpo até fechar com o *Ultimo Soneto* (Pessoa, ed. Martines, 1998: 222).

4 – Respeito pelos acidentais quando denunciam uma motivação.<sup>37</sup> A grafia oscilante *ou/oi*, exemplificada com as formas “ouro”/”oiro”, por alegadamente ter uma dimensão rítmica, seria de manter; também deveria ser conservada a maneira como Sá Carneiro usou as maiúsculas, embora o seu regime pessoal nem sempre seja compreensível

---

<sup>37</sup> É apenas por razões operatórias que uso o termo “acidentais”, quando o seu proponente pretende referir-se com ele sobretudo aos aspectos de apresentação formal, alheios à dimensão significativa do texto (Gregg 1951). O que Pessoa indica neste ponto é que esta componente textual é ou pode ser significativa para Mário de Sá-Carneiro, por isso devendo ser preservada.

neste particular; e também deveria manter-se a pontuação destoante do padrão, em relação à qual o autor sempre se mostrara intransigente (cf. Pessoa, ed. Martines, 1998: 215-216).

Estes quatro pontos permitem configurar uma atitude editorial híbrida (a margem de manobra relativamente ao *corpus* é considerável, mas bem menor no que diz respeito a aspectos acidentais) e de consistência idiossincrática (defende-se a integração do que documenta “uma phase (...) clara da vida mental” do autor, mas não o que documenta a fase anterior à maturidade artística).<sup>38</sup>

Mas Pessoa foi também objecto de edição em vida e não estamos completamente em branco quanto ao modo como viu os procedimentos editoriais de que foi alvo. Em contraste com o que indicou acerca dos acidentais na edição da obra de Sá Carneiro, admitiu que em relação aos seus próprios textos se procedesse a adaptação da ortografia, em consonância com o que fosse a política ortográfica da revista que os publicasse (cf. carta a Gaspar Simões datada de 19 de Dezembro de 1930, ed. Martines, 1998: 145). Curiosamente, não há vestígio de uma preocupação muito especial com a correcção de erratas, e parecem ser umas quantas, nos poemas vindos a lume em revistas como *Athena*, *presença* e talvez no próprio *Orpheu*. Este dado é de tomar em conta especial, uma vez que se sabe como Pessoa (não) se pronunciou acerca de certos lapsos na publicação dos seus textos. A título de exemplo, Gaspar Simões deplora em carta de 13 de Outubro de 1929 as gralhas que se abateram sobre colaboração sob o nome de Álvaro de Campos saída na *presença*. Ao responder, Pessoa nada diz sobre estes problemas de transmissão e escreve: “No que diz respeito á collaboração para a “Presença”, amanhã, ou de aqui a dois ou trez dias, o mais tardar, lhe enviarei qualquer coisa” (Pessoa, ed. Martines, 1998: 101, 104). Mais tarde, em 23 de Dezembro de 1930, Gaspar Simões continua a desculpar-se, agora em antecipação: “Desculpe as gralhas que por aí apareçam” (Pessoa, ed. Martines, 1998: 146). Na resposta, de novo não há referência a estas questões. Isto não significa, contudo, que Pessoa não zelasse pela qualidade da reprodução dos seus textos, como se vê pela advertência acerca de um lapso num original enviado para publicação a 7 de Fevereiro de 1931:

Não é, talvez, rigorosamente preciso que v. perca tempo enviando-me provas do original, enviado por mim, que ahí tem. Confio na sua revisão. Verifico

---

<sup>38</sup> Sobre o eventual papel do trabalho editorial sobre a obra de Sá Carneiro em relação à edição do *Livro do Desassossego* e dos poemas de Alberto Caeiro, cf. Sepúlveda, 2013: 127.

apenas que, na copia que lhe mandei da minha traducção do “Hymno a Pan”, segunda pagina, deixei de pôr, algumas vezes, o circumflexo na exclamação “Iô!” Na verdade, não devia ser preciso, mas pul-o porque quis evitar que qualquer desprevenido se puzesse a pronunciar “io”, como na palavra “rio”. Convém porisso pôr “iô” em todos os casos. (Pessoa, ed. Martines, 1998: 150).

Perante estes dados, a constante na atitude de Pessoa em relação a esta matéria (tanto no que diz respeito aos seus textos, como no que se refere a textos por si traduzidos, como ainda em relação a textos de outros autores que transcreve) parece ser a de empenho vigilante antes de sair a colaboração, mas aceitação depois de o texto ser publicado (cf. Pessoa, ed. Martines, 1998: 163-164, 168, 217). A aceitação pode estar relacionada com a percepção de que para qualquer obra literária atingir um nível de grandeza que se situe além do sucesso na recepção imediata deve contar-se com lapsos de transmissão. Lapsos destes sinalizariam a amplitude da circulação do texto. Daí fazer sentido citar a versão que Pessoa preparou de um poema de Jacques de Cailly (Biblioteca Nacional de Portugal, Espólio E3, 65-12):

Ah, cá está! Ainda bem!  
É esta a boa edição,  
Pois nesta página vem  
Os dois erros de impressão  
Que a má edição não tem.

Em contraste com esta aceitação do que afinal não pode ser inteiramente controlado pelo autor, o propósito correctivo surge com destaque evidente no âmbito da polémica em torno do livro *Canções* de António Botto. Numa reacção vibrante ao artigo de Pessoa “António Botto e o ideal estético em Portugal”, Álvaro Maia publica na *Contemporânea* um texto de extensão considerável com o título “Literatura de Sodoma. O sr. Fernando Pessoa e o ideal estético em Portugal”, onde o acusa de “enfileirar entre os sinfonistas dos fedores, remexer, a mãos ambas e plenas, os escorralhos nauseantes da esterqueira romântica, olhar com amorosa complacência o pus literário dos últimos gafados” (*in* Leal, ed. Fernandes, 2010: 57). Podendo esperar-se uma tréplica vigorosa e analítica, Pessoa limita-se ele a deflacionar tudo quanto Álvaro Maia escrevera através de um pedido de rectificação:

Pede-nos o Sr. Fernando Pessoa que indiquemos que houve um lapso ou erro de citação no trecho de Winckelmann, na forma que lhe deu o Sr. Álvaro Maia ao transcrevê-lo do estudo “António Botto e o Ideal Estético em Portugal”, em

que aparece traduzido. Onde o Sr. Álvaro Maia transcreve “tem de ser concebida”, está na tradução transcrita “tem que ser concebida” – exactamente como em português. (*in* Leal, ed. Fernandes, 2010: 73)

Seja isto sobretudo uma manobra de polémica destinada a ignorar ou a acentuar a retórica do oponente, seja uma versão discreta de “Minha pátria é a língua portuguesa”, Pessoa desloca para aqui o que tem de pensamento correctivo em matéria de reprodução textual. Os lapsos de transmissão que atingem os seus textos, as propostas de correcção, as propostas de correcção à correcção, o esquecimento de que tais lapsos existem, tudo isso faz parte do memorial que construímos sob a forma de homenagem à grande literatura. Tudo isso, para Pessoa, é já o mundo dos outros, o mundo daqueles que não o vêem.

## Referências

- BLOOM, Harold (1973) *The Anxiety of Influence*, Oxford, Oxford UP.
- GREGG, W. W. (1951) “The Rationale of Copy-Text”, *Studies in Bibliography* 3.
- LEAL, Raul (2010) *Sodoma divinizada. Uma polémica iniciada por Fernando Pessoa a propósito de António Botto e também por ele terminada, com ajuda de Álvaro Maia e Pedro Teotónio Pereira (da Liga de Acção dos Estudantes de Lisboa)*, organização, introdução e cronologia Aníbal Fernandes, Lisboa, Guimarães.
- PATRÍCIO, Rita (2012) *Episódios. Da teorização estética em Fernando Pessoa*, Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus.
- PESSOA, Fernando (1998) *Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da presença*, ed. e estudo Enrico Martines, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- \_\_\_\_\_ (2000) *Crítica. Ensaios, artigos e entrevistas*, ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim.
- \_\_\_\_\_ (2000) *Heróstrato e a busca da imortalidade*, ed. Richard Zenith, trad. Manuela Rocha, Lisboa, Assírio & Alvim.
- \_\_\_\_\_ (2006) *Escritos sobre génio e loucura*, ed. Jerónimo Pizarro, tomos I-II, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- \_\_\_\_\_ (2013) *Apreciações literárias de Fernando Pessoa*, ed. Pauly Ellen Bothe, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- SEPÚLVEDA, Pedro (2013) *Os livros de Fernando Pessoa*, Lisboa, Babel.

## Fernando Pessoa: entre Milton e Shakespeare

Madalena Lobo Antunes

### Resumo

Este ensaio pretende confrontar a influência de John Milton com a de William Shakespeare na obra de Fernando Pessoa. Tanto um como outro foram autores que Pessoa privilegiou enquanto leitor, desde a juventude até à idade adulta, e que tiveram um papel crucial na construção da identidade autoral do poeta português. A presença de ambos trespassa o pensamento crítico de Pessoa, que regressará frequentemente a *Paradise Lost* e às grandes tragédias de Shakespeare, nomeadamente a *King Lear* e a *Hamlet*, à procura da chave para a elaboração de uma possível obra. As suas leituras de ambos são frequentemente comparativas, mas as avaliações que faz da qualidade de cada um deles levam-nos à constatação de que, no fundo, representam para si influências complementares e não concorrentes. Pessoa, dada a sua propensão para juízos estéticos, também exhibe, na avaliação que faz destas obras, a sua tendência para accionar esses juízos de valor com o intuito de promover a própria escrita.

**Palavras-chave:** Fernando Pessoa, John Milton, William Shakespeare, epopeia, tragédia.

### Abstract

This essay intends to compare the influence of John Milton with that of William Shakespeare on the work of Fernando Pessoa. Both were authors that Pessoa favored as a reader from a young age to adulthood and played a crucial role in the Portuguese poet's construction of an authorial identity. Their presence permeates Pessoa's critical thinking and the Portuguese poet will return regularly to *Paradise Lost* and to Shakespeare's tragedies, namely *King Lear* and *Hamlet*, in search of the key to the construction of a possible *oeuvre*. Pessoa's interpretations of both are frequently comparative and his analysis of the value of their works makes us realize that, in fact, their influences are not conflicting but complementary. Pessoa, given his tendency to make comparative evaluations, also exposes

in them his propensity to activate those evaluations with the intent of promoting his own writing.

**Keywords:** Fernando Pessoa, John Milton, William Shakespeare, epic, tragedy.

## Fernando Pessoa: entre Milton e Shakespeare

Madalena Lobo Antunes

Esta análise desenvolve-se a partir de dois eixos, Milton e Shakespeare. A ideia de autor de Fernando Pessoa, que comporta a sua condição autoral na teoria e na prática, resulta também da sua relação enquanto leitor com estes dois autores, relação que se terá iniciado em contexto escolar ainda em Durban. Analisar a cronologia desta relação levanta alguns problemas. Os registos que podemos encontrar das opiniões de Pessoa estão, também eles, envoltos em ficção e provocações cujo objectivo seria a mitificação do leitor Fernando Pessoa, poeta.

“Fernando Pessoa suffers from classical culture.” (Pessoa, 2009: 215): esta frase, atribuída a Thomas Crosse sugere, de forma irónica, que Pessoa estaria condicionado na sua escrita. Esta afirmação surge num texto de apresentação do Sensacionismo, em que Pessoa ortónimo é apontado como mais próximo do Simbolismo, o movimento estético anterior, em comparação a Álvaro de Campos e Almada Negreiros, que seriam “the nearest to the more modern style of feeling and writing” (Pessoa, 2009: 215). Neste contexto, esta descrição serve como provocação, para sublinhar como no polo oposto estaria a inovação poética de Campos (que, mesmo assim é descrito como “a Walt Whitman with a Greek poet inside” (Pessoa, 2009: 216). Todavia, nessa afirmação parece haver um fundo de verdade sobre Fernando Pessoa, escritor. Entendo esta afirmação como abrangente, como podendo abarcar o papel assumido por Pessoa na sua multiplicidade de eus, como elo de ligação entre o passado, o presente e o futuro. O modelo “clássico” para Pessoa assume muitas formas. Por exemplo, num texto sobre Milton afirma: “Milton, que é o *classicismo*, é a decadência; a força desintegradora.” (Pessoa, 2013: 179). Com esta afirmação, começamos a descortinar a leitura que Pessoa fará de Milton. Noutro texto, depois de criticar severamente aquilo que designa como “o pseudoclassicismo francês - Boileau, Corneille, Racine (...)”, Pessoa defende que a França só teria atingido o ideal clássico no romance, aparentemente referindo-se a Flaubert (BNP/E3: 19-19r). A experiência de Pessoa com a literatura começa, desde cedo, com um contacto com o que era considerado pela sua educação vitoriana como modelo. Nesse modelo, a cultura clássica foi preponderante.

São vários os momentos em que Fernando Pessoa elogia John Milton. A sua cópia da poesia de Milton *The Poetical Works of John Milton*, London George Routledge and Sons [s.d.] está extensamente anotada, nomeadamente no poema *Paradise Lost*, mas também em “Lycidas”, entre outros textos. John Milton é o autor que Fernando Pessoa repetidamente coloca ao lado de Shakespeare. Escreve Pessoa: “O Shakespeare de ‘As you Like [it]’ é muito inferior ao Shake[speare] do ‘Hamlet’ e do ‘King Lear’. (...) Se Shakespeare tivesse escripto apenas as comedias, Milton, e não elle seria o maior poeta inglez.” (Pessoa, 2013: 91). Esta comparação continua por largas páginas. *Hamlet* e *King Lear* são duas peças que serão particularmente caras a Pessoa e que surgirão também no *Livro do Desassossego*. Contudo, aqui, o que importa sublinhar são os termos da comparação: Shakespeare contra Milton e vice-versa. Vejamos, então, o que Fernando Pessoa escreve, neste caso num texto atribuído a Ricardo Reis, sobre *Paradise Lost*:

Como epopéa o P[araiso] P[erdidido] é mais perfeita do que como dramas são os dramas de Sh[akespeare]. A obra de Milton é, além d’isso, integralmente e sempre perfeita. A de Shakespeare não é. Por isso se vê que além de ser maior que Shakespeare como *criador*, como constructor, Milton é maior como *artista*, porque conserva o nível da perfeição mais do que S[hakespeare], porque so publica □ quando attinge o estado de obra-perfeita a sua obra. (Pessoa, 2013: 182)

Fernando Pessoa defende repetidamente a qualidade de Milton, em detrimento da de Shakespeare, especialmente na organização e perfeição da obra. Talvez possamos ver já aí a força da “doença da cultura clássica” em Pessoa, ou então uma ocultação da sua preferência por Shakespeare. Para si, a razão para o desconhecimento da obra de Milton é a dificuldade que esta apresenta para o leitor. Explica Pessoa, agora em nome próprio:

Now a poem like *Paradise Lost* which, besides being long, is so perfectly ordered and constructed that it has to be grasped as a developed whole to be properly appreciated (...) makes very large demands on our attention and on our concentration. (Pessoa, 2013: 183)

A obra de Milton pede, portanto, outro leitor. Esse é o motivo para a discrepância entre o conhecimento geral da obra de Shakespeare e o desconhecimento da de Milton. Pessoa, sabemos nós pelas anotações da marginália da obra de Milton, teria lido

cuidadosamente os poemas assinalando referências gregas, latinas e bíblicas, entre outras.<sup>39</sup> O poeta português pretenderia compreender com clareza a rede de referências e temas de Milton. Fernando Pessoa assinalará também, na sua cópia de *The Poetical Works of John Milton*, os comentários feitos por Joseph Addison para o jornal *The Spectator* publicado entre 1 de Março de 1711 e 6 de Dezembro de 1712, presentes no volume de ensaios da sua biblioteca, *The Spectator* de Joseph Addison e Richard Steele, edição de George Routledge and Sons, de 1896. A marginália no livro de Milton pertencente a Pessoa sugere várias leituras, feitas em momentos diferentes. Sublinhados e comentários a lápis e a caneta, por vezes rasurados e com caligrafias diferentes, podem apontar para leituras discordantes ou variações das análises pessoais de *Paradise Lost*. Fernando Pessoa tenta compreender como é construída a estrutura do poema, a sua coerência silábica e a sua rede de referências literárias e testa as lacunas ou contradições do texto apontadas por Joseph Addison. Contrariamente às sugestões de Addison, o poeta português afirma não ver no épico de Milton nada para além da perfeição: uma obra terminada e una. Um estado de obra a que Pessoa aspira, mas que lhe escapa, desdobrando-se em projectos de livros e heterónimos, publicando textos em revistas literárias apenas para continuar a alterá-los obsessivamente no seu atelier de escrita. É de notar que Pessoa decide atribuir algumas destas opiniões a Ricardo Reis, o heterónimo que mais se aproximaria dos objectivos de Milton de recriação de um género clássico. Contrariamente a Milton, que escolhe a epopeia, Pessoa determinará que Reis será autor de odes. A “ode” será também a forma “clássica” de Álvaro de Campos, poeta sensacionista e momentaneamente futurista. Essas referências às formas clássicas, atribuídas a dois heterónimos, podem ser indicadores da sua vontade de entrar em diálogo com a tradição poética clássica ou ainda apontar para a “doença da cultura clássica” permeia a obra poética pessoana. Como que chamando a atenção para a figura de Reis enquanto actor no diálogo heteronímico, em que Pessoa atribui às suas personagens opiniões e posições teóricas sobre a literatura, este heterónimo será o defensor da grandeza de Milton, algo perfeitamente coerente com as suas tendências estéticas.

A biografia de Milton é sobejamente conhecida e facilmente verificável em documentação, ao contrário da de Shakespeare. John Milton escreveu um poema épico a partir do primeiro livro da Bíblia, o Génesis, com elementos de vários géneros clássicos e dando protagonismo à figura de Lúcifer, desafiando repetidamente o protocolo do texto

---

<sup>39</sup> A relação de Pessoa com Milton começa cedo: logo em 1904, Pessoa vê-se obrigado a estudar um poema de Milton para um exame. (Cf. Estibeira, 2008: 43)

religioso. Fundiu, por assim dizer, aspectos de várias culturas e géneros literários numa única obra. Poderíamos, por isso, aplicar a expressão de Pessoa a Milton e considerá-lo um “supra-Homero” ou “supra-Vergílio” ou criador de uma “supra-Bíblia”. A escrita de John Milton altera o cânone desafiando a *auctoritas* do texto religioso. Pessoa acreditava que a obra de Milton perduraria como memória e metáfora de um cristianismo caído e decadente: “When, towards the end of ages, Christianity will have long gone to that vale of darkness where all creeds follow all men, the great power of Milton will stand for it before eternity.” (Pessoa, 2013: 184). Jeffrey Shoulson, seguindo uma sugestão feita por Eric Auerbach, afirma que Milton acrescenta elementos literários aos temas bíblicos, conferindo ao poema outra complexidade narrativa. Shoulson explica que, de acordo com Auerbach, a Bíblia deixaria muitas lacunas narrativas por preencher:

That is, the Bible’s withholding of details, its absence of interiority, its laconic, paratactic sequencing of events, invites its readers to infer and invent many of the features of storytelling – subjective impressions, personal motivations, causal relations between events, and so forth – one finds more directly presented in other kinds of narratives. (Shoulson, 2004: 73)

Para além disto, Milton também experimenta alterar o tempo narrativo, propondo uma figura de Deus que surgirá como extra-temporal:

Biblical and historical episodes are layered over each other collapsing the time that seems to separate them, sometimes even reversing that temporality. And God’s role comes to be understood as that of an author, inscribing his providential authority on history by means of the events whose significances reveal themselves in relation to one another. (Shoulson, 2004: 76)

O Deus de Milton é omnipresente e onisciente atravessando o tempo narrativo. Não é uma personagem<sup>40</sup>, ao contrário, por exemplo, da figura do Diabo, que levou os poetas românticos ingleses a considerá-lo o grande herói de *Paradise Lost* e a exegese a assinalá-lo como proto anti-herói. O texto de Milton permite várias leituras e motiva outros poetas a criar as suas próprias versões de um Diabo atraente, capaz de seduzir para a tentação. Fernando Pessoa fará uma referência explícita ao Diabo de Milton na sua “Hora do Diabo”, em que apresentará um Diabo com características que evocam também a

---

<sup>40</sup> Cf. Conrad, 2006: 248-249.

poesia de William Blake.<sup>41</sup> Nesse texto chega a discutir as várias versões literárias de si. Fernando Pessoa insiste que a superioridade de Milton perante Shakespeare se prende com a “perfeição” da obra de Milton. Contudo, existe um aspecto que sublinhará como superior em Shakespeare que vale a pena ressaltar:

Há só um argumento a apresentar: a obra de S[hakespeare] é mais complexa do que a de Milton. Não é mais complexa no sentido *artístico*, porque isso tornaria mais difícil, e mais já que não o é; porque isso equivaleria a dizer que ella é mais difícil de construir.

É então mais complexa no sentido *psychologico*? Sem duvida. Mas o que há de mais complexo no sentido *psychologico* é o romance. (Pessoa, 2013: 182)

Para além desta referência, Pessoa assinala noutro texto, agora em nome próprio, que Shakespeare é mais criativo, especificamente na sua construção de “figuras”:

Shakespeare survives in virtue of a creative power – the power of creating types and figures. His total incapacity for constructing ordered wholes, his absolute indiscipline of mind, his contempt for all the rules of thought and of art – these things cannot wholly smother the vitality of his imagination. / But he is not of the Homeric/.<sup>42</sup> (Pessoa, 2013: 186)

Aponta, desta forma, a capacidade de Shakespeare para criar figuras ou personagens com uma substância diferente das de Milton. De facto, enquanto Milton actualiza e transforma arquétipos, criando novos arquétipos, que serão adoptados por outros autores, Shakespeare explora literariamente personagens complexas pois, como refere Pessoa, a obra de Shakespeare é mais: “[complexa] no sentido *psychologico*”. Portanto, Shakespeare cria figuras ou personagens, Milton ultrapassa Shakespeare na estrutura e na construção. Escreve ainda Pessoa sobre Milton: “He was a builder where other men were sand-masons.” (Pessoa, 2013: 185). Ou seja, o génio de Milton operaria na construção enquanto outros se perderiam no pormenor. De acordo com Pessoa, Shakespeare “is not of the Homeric” e Milton entraria para o cânone pessoano pela porta da inovação épica,

<sup>41</sup> William Blake é, como Fernando Pessoa, um autor que se servirá das intervenções de Milton na fábula cristã para criar a sua *The Marriage of Heaven and Hell*, que, por sua vez, será lida atentamente pelo poeta português e cuja ideia e representação da figura de autor terá também relevância para a despersonalização pessoana.

<sup>42</sup> Isto não implica que Pessoa não compare Shakespeare a Homero explorando posições diferentes: “Só na Renascença nos aparece uma figura culminante, Shakespeare que acusa sobre Homero alguma – não importa quanta – superioridade.”, “A Nova Poesia Portuguesa no Seu Aspecto Psicológico” publicado em *A Águia*, volume 2, 1912 e ainda: “Não é Shakespeare, talvez, o maior poeta de todos os tempos pois não me parece possível antepor alguém a Homero” (carta a Francisco Costa de 1925, Pessoa, 1999: 84).

entrando em diálogo com Homero e Vergílio. Sublinho ainda o final do raciocínio de Pessoa na citação anterior, relevante para a tese que pretendo defender: “o que há de mais complexo no sentido psicologico é o romance” (Pessoa, 2013: 186). Shakespeare teria feito, para Pessoa (pela “mão” de Ricardo Reis), o melhor que podia fazer com o género que escolheu, o dramático, sendo que as inovações literárias que levariam mais longe a “complexidade no sentido psicologico” (Pessoa, 2013: 182) estariam reservadas ao romance. Ao escrever “Shakespeare é a juventude de qualquer cousa de que Milton é a outra virilidade.” (Pessoa, 2013: 181) Pessoa poderá talvez exprimir aquilo que verá em si mesmo como problema autoral, a sua incapacidade para produzir, acabar e organizar os seus textos em livros.

A relação de Fernando Pessoa com a obra de Milton tem algumas características que me parece importante notar. Sabemos que Pessoa estudou vários poemas de Milton no Durban High School, do ponto de vista da construção, da escanção e da métrica. Existe até um livro, de 1901, na sua biblioteca sobre este tema, de autoria de Bridges e Stone, *Milton's Prosody by Robert Bridges and Classical Meters in English Verse by William Johnson Stone*.<sup>43</sup> Nele, Pessoa assinala a seguinte frase:

I would define the difference between ancient and modern metre thus: – in the one the verse scans by quantity alone, the accent being used only as an ornament, to avoid monotony: in the other the functions are exactly reversed, the accent deciding the scansion, the quantity giving variety. (Stone, 1901: 117-118)

Fosse por obrigação académica ou por interesse próprio, Pessoa analisou ao pormenor vários poemas de Milton, nomeadamente “Ode on the Morning of Christ's Nativity”, “L'Allegro”, “Il Penseroso” e “Lycidas”, para um exame em 1904. Estes poemas terão sido lidos e estudados a partir de uma antologia de poesia a *Palgrave's Golden Treasury of Songs and Lyrics*, London, MacMillan and Co., 1902. Portanto, a prática de análise da poesia de Milton começa cedo para Pessoa. Porém, é *Paradise Lost*, que se encontra na sua edição da poesia de Milton e não na antologia referida anteriormente, claramente o poema que mais interesse lhe suscita, um encontro que poderá ter ocorrido fora das suas obrigações académicas. As diferentes caligrafias e as anotações, tanto a lápis de carvão como a caneta,

---

<sup>43</sup> Sendo que este volume comporta dois títulos e que irei citar de ambos, o volume será dividido em duas entradas bibliográficas assinaladas (Bridges, 1901) e (Stone, 1901).

assim como os riscos sobre comentários anteriores, sugerem leituras feitas em momentos diferentes e confirmam a vitalidade das releituras de Fernando Pessoa. Contudo, num texto posterior, composto por vários trechos em que Pessoa discute a fama e a posteridade, o poeta português faz afirmações que parecem contradizer esta experiência de leitura de *Paradise Lost*. Esse texto, *Erostratus*, escrito em inglês, por volta de 1929 e que, de acordo com o editor do volume, Richard Zenith, seria um documento a publicar fora de Portugal, pode ser visto como um resumo para a posteridade das suas opiniões sobre a literatura e a recepção dos textos literários. Vejamos, então, os aspectos que parecem levantar algumas dúvidas relativamente à sinceridade das afirmações que faz sobre Milton:

Now a poem like *Paradise Lost* which, besides being long, is so perfectly ordered and constructed that it has to be grasped as a developed whole to be properly appreciated (...) makes very large demands on our attention and on our concentration. (Pessoa, 2013: 183)

Fernando Pessoa parece mentir, em *Erostratus*, afirmando só ter conseguido completar uma leitura de *Paradise Lost* e acrescenta a essa “confissão” uma explicação irónica: (“God overwhelmed me with bad metaphysics and I was literally God-damned.” (Pessoa, 2000a:196)). Confessa-se assim um leitor derrotado pelo poema épico de Milton, uma afirmação que parece contradizer as suas notas no volume *The Poetical Works of John Milton*. Para além disto, preparava uma tradução de *Paradise Lost*, como se pode ver pelas notas em português a lápis na sua cópia do poema. Pessoa assume que a leitura de *The Pickwick Papers* terá sido mais prazerosa do que a de *Paradise Lost*: “*Pickwick Papers* is bigger, in point of words, than *Paradise Lost*; it is certainly inferior, as values go; but I have read *Pickwick Papers* more times than I can reckon” (Pessoa, 2000a: 196). Não duvidamos desse facto, até porque Milton fora inicialmente uma leitura escolar obrigatória e, por isso, feita de acordo com a estrutura analítica proposta pela autoridade escolar. É de notar que no seu diário de 1906 Pessoa declara repudiar o trabalho académico imposto, nesse caso, numa crítica feita às obrigações académicas do Curso Superior de Letras: “I hate all work imposed.” (Pessoa 2003: 32).

Pessoa escreveu inúmeras vezes sobre a dificuldade da leitura de *Paradise Lost*, facto que também já indiquei em trechos citados anteriormente neste texto. No entanto, é a afirmação, provavelmente falsa, de que só teria lido *Paradise Lost* uma vez e meia que surpreende. Em *Erostratus* vemos Pessoa a construir-se para a posteridade como um certo

tipo de leitor, um leitor hedonista que se deixa levar pelo prazer de ler *The Pickwick Papers* e que desiste a meio da segunda leitura de *Paradise Lost*. Para além disto, promove inúmeras vezes o romance de Dickens, que será uma presença constante nas suas apreciações literárias.

Em *Erostratus* Fernando Pessoa determina que o género literário mais eficaz em prender a atenção do leitor num texto mais longo é o romance. No entanto, não deixa de afirmar que, “as far as values go” *Pickwick Papers* é inferior que os dramas de Shakespeare. De acordo com Pessoa, o romance implica uma experiência de leitura menos “estética” e logo, menos crítica: “Only prose, which disengages the aesthetic sense and lets it rest, can carry the attention willingly over great spaces of print.” (Pessoa, 2000a: 196). Estas afirmações em *Erostratus* podem ser lidas como uma exposição exagerada de um combate interior entre Pessoa e a *auctoritas* do sistema de ensino que frequentou. Ou seja, o Fernando Pessoa leitor de Milton, ou melhor, o Fernando Pessoa defensor de Milton, não tem espaço neste ensaio que se pretende provocatório. A oposição Milton-Shakespeare exposta em *Erostratus* ocupa um espaço semelhante ao da afirmação de Thomas Crosse “Fernando Pessoa suffers from classical culture” num texto sobre o Sensacionismo: o de fazer generalizações sobre o que foi a literatura do passado e sobre o que deve ser a literatura do futuro. No trecho seguinte de *Erostratus*, o poeta português faz uma afirmação lapidar que determina a sua identificação com o género romanesco em detrimento de outro, que surge como anacrónico, o género épico: “The worst part of an epic poem is that it is generally a bad novel.” (Pessoa, 2000a: 196). Esta declaração provocatória pode ser vista, neste caso, como o corte final de Pessoa com a *auctoritas* clássica, mesmo que no trecho anterior afirme que, do ponto de vista temático, *Paradise Lost* é superior. Fernando Pessoa reconhece em *Paradise Lost* aspectos “estéticos”, que distraem a sua leitura do poema. Tal não acontece com o romance *Pickwick Papers*, que trata, de acordo com Pessoa, de temas menos importantes do ponto de vista literário. Todavia, como se pode ver na citação em que compara a obra de Shakespeare ao romance, esse é, para si, o género com mais potencial para descrever literariamente a psicologia humana.

Das figuras que mais influenciaram a visão pessoana sobre o conceito de autor destaca-se William Shakespeare. Sobre o homem e a obra Fernando Pessoa revelará posições contraditórias. A questão torna-se particularmente complexa porque o valor dado ao nome “William Shakespeare” varia. Se, por um lado, Pessoa comenta e avalia a obra do

bardo inglês como se ela fosse produto de um único criador, por outro, passa muito do seu tempo a estudar e a escrever sobre o “problema Shakespeare”, ou seja, a questionar a autoria da obra. São dois raciocínios que parecem anular-se. Já no livro escolar citado anteriormente da autoria de Robert Bridges, sobre a métrica clássica na poesia inglesa, Pessoa sublinha uma frase de uma nota de rodapé que trata precisamente desta questão: “Any study of Shakespeare’s versification must first of all exclude from consideration the plays which he did not write” (Bridges, 1901: 49). Pessoa, nos seus textos críticos, parte de uma ideia de Shakespeare por si criada. Shakespeare é um dos autores sobre os quais Fernando Pessoa mais disserta. É uma presença assumida na sua escrita crítica.

Segundo Mariana Castro, que estudou a complexa rede temática pela qual se espalha a presença do bardo inglês na obra de Pessoa, o jovem Fernando Pessoa começa inicialmente por se interessar pelo autor dos sonetos, como se comprova, segundo a autora, na extensíssima marginália no seu volume dos *Complete Works of Shakespeare*. De facto, as tentativas literárias de Pessoa em inglês, nomeadamente os *35 Sonnets*, publicados em folheto em 1918<sup>44</sup>, apresentam um estilo antiquado e um inglês próximo do de Shakespeare:

Mr Pessoa’s command of English is less remarkable than his knowledge of Elizabethan English. He appears to be steeped in Shakespeare (...). The sonnets (...) will interest many by reason of their ultra-Shakespearian Shakespearianisms, and their Tudor tricks of repetition, involution and antithesis, no less than the worth of what they have to say. (S/A: TLS)

Este é um excerto da crítica do *Times Literary Supplement* de 19 de Setembro de 1918 referente aos *35 Sonnets*, sendo nela evidente a surpresa do crítico perante a linguagem anacrónica de Pessoa. Nessa altura, Fernando Pessoa já tinha publicado poemas modernos e vanguardistas nos dois primeiros volumes da revista *Orpheu* (1915) e no único volume da *Portugal Futurista* (1917). Para além disto, a intenção de publicar os poemas ingleses na *Orpheu 3*, que não chegou a existir terá, em parte, motivado Fernando Pessoa a tomar uma decisão sobre a sua assinatura. Sobre este assunto explica a Armando Côrtes Rodrigues, numa carta de Setembro de 1916, o seguinte:

---

<sup>44</sup> De acordo com a investigação de Luísa Freire no espólio, Pessoa teria escrito os *35 Sonnets* entre 1910 e 1912 e tê-los-ia revisto até 1918 (cf. Pessoa, 2000b: 340).

vou fazer uma grande alteração na minha vida: vou tirar o acento circunflexo do meu apelido. Como (nas circunstâncias adiante indicadas) vou publicar umas coisas em inglês, acho melhor desadaptar-me do inútil ^, que prejudica o nome cosmopolitamente. (Pessoa, 1998: 220).

Esta decisão indica que a recepção da obra é algo que Pessoa valoriza, que teria vontade de ser um autor cosmopolita e internacional.

Aprofundar as ideias de Fernando Pessoa relativamente à obra e à figura de William Shakespeare levanta vários problemas, um dos quais já referi. Podemos, no entanto, constatar, por exemplo, que o poeta português preferia a estrutura para o soneto inventada pelos poetas ingleses quinhentistas e difundida por Shakespeare à tradicional petrarquiana utilizada por Camões. Fernando Pessoa tem, aliás, várias críticas a fazer a Camões e, em particular, às suas criações líricas. Di-lo como Fernando Pessoa (“Camões é os Lusíadas”)<sup>45</sup> e como Álvaro de Campos em uma “Nota ao Acaso”, publicada na revista “Sudoeste” em 1935:

Chora Camões a perda da alma sua gentil; e afinal quem chora é Petrarca. Se Camões tivesse tido a emoção sinceramente sua, teria encontrado uma forma nova, palavras novas - tudo menos o soneto e o verso de dez sílabas. Mas não: usou o soneto em decassílabos como usaria luto na vida (Pessoa, 2007: 77).

Apesar de Pessoa não explicitar a sua preferência pelo soneto de Shakespeare, podemos tomar estas afirmações como uma sugestão dessa posição. Para além disto, é o modelo de Shakespeare que Pessoa escolhe para os seus *35 Sonnets*. Estas considerações de Álvaro de Campos, parte do diálogo entre os heterónimos, deve ser também lida no seu contexto, o da promoção da figura de Alberto Caeiro. No final deste texto, Pessoa-Campos faz uma declaração lapidar: “O meu mestre Caeiro foi o único poeta inteiramente sincero do mundo.”<sup>46</sup> Nesta “Nota”, onde Álvaro de Campos analisa os graus de sinceridade de vários autores, uma proposta já por si algo ambivalente, Shakespeare é também comentado:

Uma ou duas vezes o disse Coleridge: pois a *Rima do Velho Nauta* e *Kubla Khan* são mais sinceros que todo o Milton, direi mesmo que todo o Shakespeare. Há apenas uma reserva com respeito a Shakespeare: é que Shakespeare era essencial e estruturalmente factício; e por isso a sua constante

<sup>45</sup> Esta expressão surge no início de um artigo publicado no *Diário de Lisboa*, a 4 de Fevereiro de 1924 (Pessoa, 2013: 89).

<sup>46</sup> De acordo com Jorge Uribe (Uribe, 2014: 56-107) e Mariana Castro (Castro, 2006: 221-225) é, em grande parte, à teoria de artificialidade de Oscar Wilde que Pessoa vai beber para a sua discussão sobre fingimento e ocultação através de máscaras que depois adoptará na sua despersonalização.

insinceridade chega a ser uma constante sinceridade, de onde a sua grandeza.  
(Pessoa, 2007: 76)

O termo “factício” aplicar-se-ia facilmente também a Alberto Caeiro, um autor ficcional e talvez o mais factício de todos, pois nada em Caeiro, poeta bucólico construído na urbe é, de facto, “natural” (aqui em oposição ao artificial). Algo semelhante poderia dizer-se sobre Álvaro de Campos, outro autor inteiramente factício. O argumento de Fernando Pessoa, pela “voz” de Álvaro de Campos, depende de um entendimento do texto dentro da ficção heteronímica. Alberto Caeiro não existe, logo a sua sinceridade nunca poderia ser avaliada, apenas nos é possível avaliar a coerência da personagem Alberto Caeiro enquanto construção fictícia e a verosimilhança da sua obra dentro e fora do universo pessoano.

Para Pessoa, Shakespeare é claramente um modelo a seguir, mas resta procurar o autor modelo nessa obra modelo. Por exemplo, a possível atribuição da autoria das peças de Shakespeare a Francis Bacon explica-se com a consensualidade dessa ideia em muitos dos livros consultados por Pessoa, por um lado, mas também serve perfeitamente o propósito de aproximar Shakespeare do poeta português, por outro (cf. Castro, 2010: 74-85). Bacon é um autor desejável para as peças de Shakespeare para Pessoa, pois estaria assim encontrada uma figura que o poeta português pudesse identificar consigo mesmo, e com uma despersonalização que implicaria a escrita em vários géneros. Bacon seria, assim, um outro autor múltiplo. Desenvolve Mariana Castro:

Pessoa’s wish to obtain Bacon’s horoscope is driven by the desire to gain an insight into possible astrologically-determined characteristics that allow him, like Pessoa himself, to write under different dramatic personalities (Castro, 2010: 83).

Do efeito de William Shakespeare, autor real, na recepção da sua obra pouco ou nada podemos saber. Não conseguimos delimitar uma biografia substancial do bardo. No entanto, é possível desenhar o William Shakespeare de Fernando Pessoa e a leitura que o poeta português faz da sua obra. Sabemos que Pessoa utiliza fontes shakespearianas, ou seja, cita outros autores que dissertam sobre Shakespeare de forma indevida: “We will see numerous examples of Pessoa occulting, misquoting, or downright misappropriating his Shakespearean sources (...)” (Castro, 2010: 15). Quem estaria então Pessoa a tentar iludir? Nunca conseguiremos encontrar resposta para esta pergunta. De acordo com a análise feita

por Mariana Castro, que teve também em conta textos inéditos, Pessoa acreditaria que a questão da autoria de Shakespeare devia ser apresentada à sociedade portuguesa, como se pode ver no seguinte texto do espólio, transcrito por Mariana Castro na sua tese de doutoramento:

Tencionamos, n'este opusculo, versar este problema, e apontar qual nos parece ser o seu estado actual. Como o candidato mais votado para autor da obra de Shakespeare é Francis Bacon, e como, por certo – pelas razões que no decurso da nossa exposição – este é quem mais argumentos tem em seu favor, o nosso exame da questão recahirá sobre a controversia Shakespeare- Bacon, propriamente dita. (Castro, 2010: 200)

Fernando Pessoa compara-se a Shakespeare do ponto de vista da saúde mental, diagnosticando ambos como histero-neurasténicos. Contudo esse diagnóstico é baseado na obra do autor inglês, o mesmo exercício que Pessoa considera errado, para o seu caso, condenando as interpretações biográfico-literais da sua obra de João Gaspar Simões. É de notar também a interpretação pessoana dos sonetos de Shakespeare como homoeróticos, que o poeta português não lerá apenas como liberdade poética (cf. Castro 2013). O Shakespeare de Pessoa é, na realidade, um modelo fantasma. Pela falta de elementos biográficos, por um lado, e pela falta de coerência dos argumentos do próprio Pessoa, por outro. Vejamos, então, a questão mais concretamente: Pessoa imagina dois Shakespeares, um autor dos sonetos, outro autor das peças de teatro, o primeiro seria um bardo autor de versos homoeróticos, o segundo seria possivelmente o polímata Francis Bacon. É ainda importante ressaltar a questão esotérica, pois a possibilidade de Francis Bacon, um Rosa-Cruciano, ser o autor das peças de Shakespeare, interessaria também a Pessoa pela aproximação de ambos ao esoterismo. A questão torna-se mais complicada, quando a referência que encontramos às tendências rosa-crucianas de Francis Bacon surge precisamente num texto em que Pessoa o distingue de Shakespeare:

Iniciado exotérico é, por exemplo, qualquer maçã, ou qualquer discípulo menor de uma sociedade teosófica ou antroposófica. Iniciado esotérico é, por exemplo, um Rosa-Cruz, um Francis Bacon, seja. Iniciado Divino é, por exemplo, um Shakespeare. A este tipo de iniciação vulgarmente se chama génio. (Pessoa, 1989: 168).

Assim, a leitura pessoana de Shakespeare, a procura do autor na obra, parece ser uma apropriação conveniente para a criação do seu cânone. Pessoa vai escolhendo, à falta de

elementos concretos sobre a biografia do poeta inglês, tendo como base a extensa bibliografia que tinha em sua posse sobre a “questão Shakespeare”, os que mais lhe interessavam na construção de um Shakespeare à luz da sua criação do supra-Camões. Perdurará, portanto, uma criação shakespeariana tendo em vista a vontade supra-pessoana, a projecção para além de si, ou um poeta que se multiplicará em muitos outros.

Facilmente se encontra, na dificuldade de olhar para a obra de Shakespeare como produto de um autor fantasma que ninguém sabe realmente quem foi, mas cuja obra está instituída no cânone, um paralelo possível com a obra de um autor, com uma biografia simples (uma figura aparentemente inconsequente na sociedade do seu tempo, salvo algumas polémicas com o meio intelectual e académico), mas com uma obra fantasma (dispersa e incompleta). Ambos se distinguem de John Milton que, apesar de ter escrito um poema épico que desafiou os preceitos da igreja, vários panfletos em defesa do republicanismo, e de ter tido uma vida algo atribulada por isso, ocupou cargos públicos.

A comparação de Pessoa entre Shakespeare e Milton é também importante porque sugere uma possível genealogia do bardo inglês, projectada para a modernidade e reconfiguradora do espaço que Pessoa pretenderá ocupar. Como explica Rita Patrício:

A “fatal influence”: Shakespeare é aqui causa da ausência de construção a que a modernidade está condenada e que passa a caracterizá-la. Nesta medida, Pessoa retoma a figura de Shakespeare como uma figura da modernidade que a representa no que esta tem de imperfeição construtiva. (Patrício, 2012: 201)

A obra de Fernando Pessoa dialoga com a tensão entre o antigo e o novo, apresentando propostas que confirmam a vontade modernista, sintetizada no *slogan* de Ezra Pound “Make it new!”. Como escreve Pessoa em *Erostratus*: “Variety is the only excuse for abundance. No man should leave twenty different books unless he can write like twenty different men.” (Pessoa, 2000a: 179) Pessoa consegue, ao criar essas várias vozes poéticas, dialogar com vários cânones, e desenhar para si um lugar num cânone futuro. No entanto, o peso do passado e da estrutura do clássico e a obsessão com a forma não o abandonam. Podemos ver nos seus inúmeros projectos literários inacabados a comprovação disso mesmo. Talvez o poeta português tivesse vontade de rejeitar Milton publicamente no final da sua vida para sublinhar o seu próprio percurso como autor que escreveu para um leitor futuro. Fernando Pessoa revela-se em ambos os casos um leitor insatisfeito, combatendo a sua “doença” da cultura clássica através da leitura de romances

de Dickens, e entretendo-se com especulações sobre uma possível criação romanesca ideal, com figuras psicologicamente complexas, que terão impacto na sua concepção de personagens autores.

## Referências

- BRIDGES, Robert (1901) *Milton's Prosody*, Oxford, University of Oxford.
- CASTRO Mariana Gray de (2010) *Fernando Pessoa's Shakespeare: A thesis submitted to King's College London for the Degree of Doctor of Philosophy, Department of Portuguese and Brazilian Studies*, London, King's College.
- \_\_\_\_ (2006) "Oscar Wilde, Fernando Pessoa, and the Art of Lying" *Portuguese Studies*, Vol. 12, No. 2, pp. 219-249.
- CONRAD, Peter (2006) "Milton, 'Author and end of all things'" in *Cassell's History of English Literature*. London, Cassells. [1<sup>st</sup> ed.: J. M. Dent & Sons, 1985]
- ESTIBEIRA, Maria do Céu (2008) *A Marginália de Fernando Pessoa*, tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
- PATRÍCIO, Rita (2012) *Episódios: Da Teorização Estética em Fernando Pessoa*, V. N. Famalicão, Edições Húmus.
- PESSOA, Fernando (s/d) "Espólio Digital" (BNP/E3)
- \_\_\_\_ (1989) *A Procura da Verdade Oculta: Textos Filosóficos e Esotéricos*, Mem Martins, Europa América.
- \_\_\_\_ (1998) *Correspondência 1905-1922*, edição de Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio e Alvim.
- \_\_\_\_ (1999) *Fernando Pessoa Crítica: Ensaios Artigos e Entrevistas*, edição de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio e Alvim.
- \_\_\_\_ (2000a) "Erostratus" in *Heróstrato E A Busca da Imortalidade*, edição de Richard Zenith. Lisboa, Assírio e Alvim.
- \_\_\_\_ (2000b) *Fernando Pessoa Poesia Inglesa I*, edição de Luísa Freire, Lisboa, Assírio de Alvim.
- \_\_\_\_ (2003) *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoa*, edição de Richard Zenith com Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio e Alvim.
- \_\_\_\_ (2009) *Sensacionismo e Outros Ismos*, edição de Jerónimo Pizarro, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- \_\_\_\_ (2007) *Aviso Por Causa da Moral e Outros Textos de Intervenção de Álvaro de Campos*, Lisboa, Editorial Nova Ática.
- \_\_\_\_ (2013) *Apreciações Literárias de Fernando Pessoa*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

S/A (1918) "35 Sonnets by Fernando Pessoa" *The Times Literary Supplement*, September 18.

SHOULSON, Jeffrey (2004). "Milton's Bible", in *The Cambridge Companion to 'Paradise Lost'*, edited by Louis Schwartz Cambridge, Cambridge University Press.

STONE, William Johnson (1901) *Classical Metres in English Verse*, Oxford, University of Oxford.

URIBE, Jorge (2014) *Um Drama da Crítica: Oscar Wilde, Walter Pater e Mathew Arnold, Lidos Por Fernando Pessoa*. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

## Adultismo pra Brinquedos

Nuno Amado

### Resumo

Num verso da “Saudação a Walt Whitman”, Álvaro de Campos define o desejo de fazer arte como o equivalente adulto do impulso infantil que leva uma criança a entreter-se com brinquedos. Este género de definição de autor ocorre com alguma frequência na obra de Pessoa. Numa carta de Fevereiro de 1915 a Ronald de Carvalho, por exemplo, Pessoa sugere que a actividade poética a que tanto ele como o destinatário se consagram não é senão a resposta dos adultos que são ao facto de, a dada altura, lhes terem sido tirados os brinquedos com que se entretinham. A análise detalhada de *Antinous* que proponho neste ensaio procurará defender que o longo epicédio em inglês publicado em 1918 é uma versão poética desta tese peculiar acerca de autoria, e que a actividade de estatuário a que o imperador Adriano promete dedicar-se depois da morte de Antínoo corresponde, acima de tudo, a um modo adulto de lidar com a inevitabilidade da perda do brinquedo com que se entretinha enquanto jovem.

**Palavras-chave:** Autor, Brinquedos, Antínoo, Adriano, Homoerotismo.

### Abstract

In a line from “Saudação a Walt Whitman”, Álvaro de Campos defines the desire of making art as the adult equivalent to the childish impulse to play with toys. To define an author like this is something that occurs often in Pessoa’s work. In a letter written in February 1915 to Ronald de Carvalho, for instance, Pessoa suggests that the poetic activity to which both he and the addressee devote themselves is nothing other than the response of the adults they are to the circumstance of being deprived, at a certain point in their lives, of the toys with which they used to play. The detailed analysis of *Antinous* I propose in this essay aims to defend that the long epicedium published in 1918 is a poetic version of this peculiar thesis concerning authorship, and that the activity of sculptor to which the emperor Adrian promises to dedicate himself after Antinous’ death corresponds, above all,

to an adult mode of dealing with the inevitability of having lost the toy with which he played when he was younger.

**Keywords:** Author, Toys, Antinous, Adrian, Homoeroticism

## Adultismo pra Brinquedos

Nuno Amado

Parece haver uma tendência muito frequente em Pessoa para fazer coincidir a poesia, ou a arte em geral, com o meio de que os adultos dispõem para voltarem a ser as crianças inocentes que já não são. É essa a ideia implícita no seguinte verso da “Saudação a Walt Whitman”: “o que é o desejo de fazer arte senão o adultismo pra brinquedos?” (Pessoa, 2002: 179) Que a arte equivalha, no adulto, aos brinquedos das crianças é também o que Pessoa parece sugerir na longa divagação com que termina uma carta a Ronald de Carvalho de 29 de Fevereiro de 1915. Ao comentar as qualidades de um livro do destinatário, Pessoa fantasia uma realidade antiga em que ele e Ronald de Carvalho, ambos crianças, haviam confessado “um ao outro em segredo o nosso comum horror à Realidade” (Pessoa, 1999: 151). É sobre esse horror que Pessoa divaga de seguida, explorando a hipótese de assim se terem encontrado:

Tinham-nos tirado os brinquedos, porque nós teimávamos que os soldados de chumbo e os barcos de latão tinham uma realidade mais precisa e esplêndida que os soldados-gente e os barcos que são úteis no mundo. Nós andámos animados longas horas pela quinta. Como nos tinham tirado as coisas onde púnhamos os nossos sonhos, pusemo-nos a falar delas para as ficarmos tendo outra vez. E assim tornaram a nós, em sua plena e esplêndida realidade – que paga de seda para os nossos sacrifícios! –, os soldados de chumbo e os barcos de latão; e através das nossas almas continuaram sendo, para que nós brincássemos com eles. (Pessoa, 1999: 151-152)

Privadas dos soldados de chumbo e dos barcos de latão cuja realidade sonhavam, as duas crianças fantasiadas por Pessoa trataram assim de sonhar a presença dos mesmos para que, continuando a brincar com eles, pudessem continuar a sonhar-lhes a realidade.<sup>47</sup> O

---

<sup>47</sup> É exactamente esta privação, e o inconformismo com que se lhe reage, que, num dactiloscrito que Rita Patrício analisa detalhadamente (Patrício, 2012: 36-44), caracteriza o homem moderno, que descende de Rousseau. Leia-se o princípio do texto: “Todos nós, meu presado confrade, somos discipulos de Rousseau. Todos nós temos no fundo da alma aquella creança indisciplinada que só desejaria ver no mundo um brinquedo muito grande. Desde que que as nossas almas fazem a descoberta que é impossível examinar por dentro a vida, como se examina o miolo de um boneco, de que é impossível dar corda às pessoas e pô-las a tocar pratos toda a vida, para servirem para qualquer cousa – desde que descobrimos que os vapores que andam no mar não levam dentro quem nós queremos mas apenas a gente que lá vae, desde que vemos que ninguém nos faz as vontades, que tudo é regido por leis naturaes, tão implacavelmente certas, – desde que adoecemos n’esta reflexão, deixa de ter interesse para nós a vida. Realmente a vida só valeria se fôsse possível

artifício mental de falar dos brinquedos levados não é, de resto, diferente em espécie do artifício mental que consistia em imaginá-los tão ou mais reais do que aquilo que supostamente representavam. Ambos os artifícios parecem servir para substituir a realidade em vigor: da mesma maneira que os soldados de chumbo e os barcos de latão substituem os soldados e os barcos reais, os brinquedos imaginados substituem os brinquedos reais. Não obstante, existe uma diferença de grau relevante entre os brinquedos reais que lhes levaram e os brinquedos que continuaram a existir “através das nossas almas”. Como se perceberá pela continuação do devaneio, o momento em que os brinquedos foram levados – supõe-se que por adultos impacientes – equivale ao momento em que, forçadas a imaginar a existência dos brinquedos e, por conseguinte, a formar uma ideia abstracta do que antes era concreto, as crianças deixaram propriamente de ser crianças:<sup>48</sup>

Foram belas essas horas tristes que vivemos juntos. Nunca tornaremos a ver essas horas, nem esse jardim, nem os nossos soldados e os nossos barcos. Ficou tudo embrulhado no papel de seda da nossa recordação de tudo aquilo. Os soldados – os pobres deles – furam quase o papel com as espingardas eternamente ao ombro. As proas das barcas estão sempre para romper o invólucro. E sem dúvida que todo o sentido do nosso Exílio é este – o terem-nos embrulhado os brinquedos de antes da vida, terem-nos posto na prateleira que está exactamente fora do nosso gesto e do nosso jeito. Haverá uma justiça para as crianças que nós somos? Ser-nos-ão restituídos por mais que cheguem aonde não chegamos, os nossos companheiros de sonho, os soldados e os barcos?... sim, e mesmo nós, porque nós não éramos isto que somos... Éramos duma artificialidade mais divina... Parecíamos estar destinados a coisas menos tristes do que a alma. (Pessoa, 1999: 152)

Um adulto é, à luz desta ideia, uma criança remetida ao exílio de não poder alcançar os brinquedos embrulhados “no papel de seda da nossa recordação de tudo aquilo” e postos “na prateleira que está exactamente fora do nosso gesto e do nosso jeito”. Ainda que

---

dar-lhe o valor que queremos. Ter de se subordinar aos factos da existencia, ter de estar de acordo com os outros pelo lado de fora dóe tanto, diminue tanto! Mas a alma filha de Rousseau não se subordina. Magoa-se com a vida, mas não a aceita. Brinca com ella ou foge d’ella. Nunca pertence a ella, nem a ama” (BNP 14<sup>1</sup>-8). Dada a natureza epistolar do texto, notória no facto de Pessoa se dirigir a um “presado confrade”, não é de excluir, de resto, que seja um esboço (ou uma parte entretanto preterida) da mesma carta de 29 de Fevereiro de 1915 a Ronald de Carvalho. Devo a referência ao texto, e a relação entre o que nele é dito e a carta a Ronald de Carvalho, justamente a Rita Patrício. A abreviatura BNP diz respeito ao espólio de Fernando Pessoa à guarda da Biblioteca Nacional de Portugal.

<sup>48</sup> A diferença entre os brinquedos e a noção abstracta deles surge numa entrada de diário de 25 de Julho de 1907, em inglês (BNP 28-91r e BNP 28-90r): “(...) é o mesmo que me acontecia brincando com soldadinhos de chumbo aos sete e aos catorze anos de idade; no primeiro caso eles eram coisas, no segundo, coisas e brinquedos ao mesmo tempo; todavia, o impulso para brincar com eles persistia, e esse era o estado psíquico real, fundamental” (Pessoa, 2003: 71). Aproveito a tradução de Manuela Rocha, na edição de Richard Zenith de que o passo é citado.

a ilusão que consiste em sonhar a presença dos brinquedos concretos não substitua exactamente esses brinquedos, como se percebe pela decepção manifestada no final do passo citado, é algo minimamente satisfatório; ainda que estas crianças exiladas não sejam já de uma artificialidade tão divina quanto antes e, ao contrário do que então parecia, não estejam afinal destinadas senão à tristeza da alma, a artificialidade da alma que lhes resta é já qualquer coisa. A atitude filosófica inerente a essa artificialidade é aquilo em que, no fundo, consiste a arte. Como Pessoa explica no final da carta a Ronald de Carvalho, esclarecendo a fantasia, os dois foram crianças felizes “quando o Mundo não tinha criado ainda a necessidade de ter sido criado por Deus” e ficaram os poetas tristes que agora são: “ficou-nos a alma, como um exílio inevitável, e nós escrevemos versos para nos lembrarmos de que fomos”. O “adultismo pra brinquedos” a que equivalem os versos, de acordo com esta teoria, pressupõe dois momentos distintos: aquele em que somos crianças e temos brinquedos para brincar e aquele em que somos adultos e nos dedicamos a práticas através das quais lembramos as crianças que fomos. O poema ortónimo “O Avô e o Neto” decorre desta teoria:

Ao ver o neto a brincar,  
diz o avô, entristecido:  
‘Ah, quem me dera voltar  
a estar assim entretido!

‘Quem me dera o tempo quando  
castelos assim fazia,  
e que os deixava ficando  
às vezes p’ra o outro dia;

‘E toda a tristeza minha  
era, ao acordar p’ra vê-lo,  
ver que a criada já tinha  
arrumado o meu castelo’.

Mas o neto não o ouve  
porque está preocupado  
com um engano que houve  
no portão para o soldado.

E, enquanto o avô cisma, e triste  
lembra a infância que lá vai,  
já mais uma casa existe  
ou mais um castelo cai;

E o neto, olhando afinal

e vendo o avô a chorar,  
diz, ‘Caiu, mas não faz mal:  
torna-se já a arranjar’. (Pessoa, 2005: 257-258).

De acordo com a teoria que estou a tentar descrever, o autor está sempre na posição tardia do avô deste poema, e a actividade autoral que o caracteriza tem por finalidade fingir a criança que, tendo diante dele, já não pode ser. O exemplo máximo deste tipo de engenho aguçado pela necessidade (do qual o fingimento pessoano é herdeiro) é o que ocorre no início da quinta cena do quinto acto de *Richard II*, de Shakespeare, num monólogo do antigo rei, agora deposto e confinado à clausura:

I have been studying how I may compare  
this prison where I live unto the world,  
and for because the world is populous  
and here is not a creature but myself,  
I cannot do it. Yet I'll hammer't out.  
My brain I'll prove the female to my soul,  
my soul the father, and these two beget  
a generation of still-breeding thoughts;  
and these same thoughts people this little world  
in humours like the people of this world  
For no thought is contented. (Shakespeare, 2011: 274-275)

Sem acesso ao mundo populoso de antes (o equivalente aos brinquedos das crianças, na carta a Ronald de Carvalho), resta a Richard simular a sua companhia na solidão do cárcere. Como diz mais à frente: “Thus play I in one person many people” (Shakespeare, 2011: 276).

Ora, a ideia de que um autor se caracteriza pelo comportamento adulto de simular os brinquedos com que se entretinha enquanto criança é explorado poeticamente em *Antinous*, o longo epicéδιο em inglês que Pessoa publicou em 1918 (em folheto, juntamente com os 35 *Sonnets*) e posteriormente em 1921 (integrado em *English Poems I-II* e publicado na *Olisipo*), mas cuja primeira versão é justamente de 1915. É preciso notar, desde logo, que *Antinous* é estruturado em dois momentos muito distintos: sensivelmente a meio do poema, Adriano deixa de prantear a morte do rapaz cujo cadáver tem diante de si e passa a planear a posteridade dele e do amor que os unia. Como mostrarei de imediato, esses estados de espírito tão distintos não implicam, porém, dois pontos de vista distintos sobre o mesmo assunto: a decisão de se tornar o estatuário de Antínoo é o resultado directo da principal consequência da perda do rapaz, a de ter ficado sem o parceiro sexual. De um modo cru,

Adriano consagrar-se-á às erecções futuras por já não poder consagrar-se às erecções passadas, as quais recorda privilegiadamente na primeira parte do poema.<sup>49</sup>

Logo na quarta estrofe, o imperador Adriano começa por recordar, de forma algo singela, a beleza física do jovem, mas depressa direcciona as recordações para as proezas sexuais de que era capaz, muito concretamente com os lábios, com os dedos e com a língua: “O lips whose opening redness erst could touch / lust’s seats with a live art’s variety! / O fingers skilled in things not to be told! / O tongue which, counter-tongued, made the blood bold!” (Pessoa, 1993: 41).<sup>50</sup> Como se percebe, o que Adriano realmente lamenta é o fim dos prazeres sexuais que aquele rapaz era capaz de lhe propiciar. Na sexta estrofe, o imperador sugere que beijar delicadamente os mamilos de Antínoo não o devolve à vida, e recorda a postura passiva que o amado costumava adoptar, e com a qual, unindo as mãos atrás da cabeça, se entregava totalmente ao parceiro: “Now will his hands behind his head no more / linked, in that posture giving all but hands, / on the projected body hands implore”. Na oitava estrofe, por sua vez, são descritos alguns dos prazeres eróticos que Adriano não voltaria a ter: “Now are thy nights widowed of love and kisses; / now are thy days robbed of the night’s awaiting; / now have thy lips no purpose for thy blisses, / left but to speak the name that Death is mating / with solitude and sorrow and affright”. A ideia de que os lábios de Adriano já não têm um propósito carnal, devendo, por isso, servir apenas para invocar tristemente o nome de Antínoo, é aliás sintomática daquilo que, como sugeri acima, liga as duas partes do poema: a tentativa de imortalização de Antínoo, seja pela invocação reiterada do seu nome, seja pela produção em série de representações em mármore do seu corpo, é um sucedâneo da união carnal findada no momento da sua morte.

As alusões sexuais vão sendo progressivamente mais explícitas. Na nona estrofe, Adriano reergue a cabeça, dirige o olhar para o corpo desnudo de Antínoo, e aquela nudez, assim disposta naquela cama de tantas memórias, faz com que se recorde, muito

---

<sup>49</sup> Não é, aliás, outro o tópico dessa primeira parte: Adriano não lamenta simplesmente a morte de Antínoo; lamenta a impossibilidade de repetir as práticas sexuais do passado. Como Jorge de Sena observa, corrigindo a leitura conservadora de João Gaspar Simões, de acordo com a qual o erotismo de *Antinous* denotaria “uma serena e bela *abstracção*” (Simões, 1987: 452), as alusões eróticas no poema são tão concretas quanto explícitas: “além do dramatismo emprestado à desesperada frustração erótico-sexual de Adriano ante o cadáver do amante (não são cenas de ternura e paixão as que ele evoca, mas as habilidades sexuais do favorito), as evocações são bem pouco ‘abstractas’” (Sena, 2000: 290).

<sup>50</sup> Todas as passagens de *Antinous* citadas neste artigo seguem a edição de João Dionísio (Pessoa, 1993: 41-50) e são antecedidas pela indicação da estrofe a que pertencem, pelo que me dispense, a partir de agora, de localizá-las através de referência bibliográfica directa.

especificamente, da excitação sexual que o rapaz era capaz de motivar: “There was he wont thy dangling sense to cloy, / and uncloy with more cloying, and annoy / with newer uncloying till thy senses bled”. A referência ainda não muito explícita ao órgão sexual de Adriano, aqui designado como um “sentido pendente” de cuja saciação Antínoo se encarregava, é tornada clara na estrofe seguinte: “His hand and mouth knew games to reinstal / desire that thy worn spine was hurt to follow”. A habilidade com que a mão e a boca de Antínoo estimulavam o desejo que a “espinha desgastada” de Adriano não procurava era tal que, mesmo quando pareciam exauridas todas as suas forças, conseguia despertar novas sensações: “Sometimes it seemed to thee that all was hollow / in sense in each new straining of sucked lust. / Then still new turns of toying would he call / to thy nerves’ flesh, and thou wouldst tremble and fall / back on thy cushions with thy mind’s sense hushed”. No seguimento destas recordações puramente carnis, dá-se então uma cena de masturbação:

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!

O apetite sexual readquirido pela lembrança de práticas passadas leva Adriano a masturbar-se enquanto imagina Antínoo a erguer-se da cama e a vir ter com ele para acariciá-lo,<sup>51</sup> e leva também a que, logo a seguir, não resista a percorrer o cadáver com os lábios até os fixar nos dele: “He runs his cold lips all the body over. / (...) Then his lips cease on the other lips’ cold sloth”. A excitação sexual de Adriano provocara uma

---

<sup>51</sup> Em “Heroicall Epistle”, John Donne parece colocar Safo na mesma situação de Adriano. Ao tocar no seu corpo enquanto pensa em Filénis, Safo imagina que toca na amada. Nesse estado de excitação, abraça-se, beija-se e confunde o seu reflexo num espelho com Filénis: “My two lips, eyes, thighs, differ from thy two, / but so, as thine from one another doe; / and, oh, no more; the likeness being such, / why should they not alike in all parts touch? / Hand to strange hand, lippe to lippe none denies; / why should they brest to brest, or thighs to thighs? / Likeness begets such strange selfe flatterie, / that touching my selfe, alle seemes done to thee. / My selfe I embrace, and mine owne hands I kisse, / and amourosly thanke my selfe for this. / Me, in my glasse, I call thee; But, alas, / when I would kisse, teares dimme mine *eyes*, and *glasse*. / O cure this loving madnesse, and restore / me to mee; thee, my *halfe*, my *all*, my *more*” (Donne, 2002: 90).

suspensão momentânea da sua razão, pois a décima quarta estrofe mostra o imperador a tomar conhecimento do estado inanimado de Antínoo: “Ah, there the wanting breath reminds his lips / that from beyond the gods hath moved a mist / between him and this boy”. A imaginação de Adriano, certamente fortalecida pelo grau de excitação a que chegara, leva-o a tomar o cadáver de Antínoo pelo seu corpo vivo, e só a expectativa gorada de sentir a respiração do amado nos seus lábios o faz perceber aquilo que os separa agora. De novo na posse da razão, Adriano recorda, de forma ainda mais explícita do que antes, as actividades sexuais favoritas do par de amantes. Leia-se a décima sétima estrofe:

He was a kitten playing with lust, playing  
with his own and with Hadrian's, sometimes one  
and sometimes two, now linking, now undone;  
now leaving lust, now lust's high lusts delaying;  
now eyeing lust not wide, but from askance  
jumping round on lust's half unexpectance;  
now softly gripping, then with fury holding,  
now playfully playing, now seriously, now lying  
by th' side of lust looking at it, now spying  
which way to take lust in his lust's withholding.

A repetição exaustiva do substantivo “lust” nesta estrofe não é inocente: ainda que seja amplamente usado, no sentido mais normal de “desejo sexual”, ao longo do poema, significa aqui, muito especificamente, e por uma torção metonímica, o órgão sexual masculino.<sup>52</sup> Antínoo é, portanto, comparado a um pequeno gato e lembrado a brincar com o pénis de Adriano e com o seu próprio, e a divertir-se infantilmente enquanto o faz. Apesar da infantilidade das actividades sexuais a que esta estrofe dá expressão, não é de desconsiderar, contudo, a impetuosidade e a seriedade com a qual, por vezes, alterna. Essa mesma versatilidade contamina a estrofe seguinte, pois ficamos a saber que, no contexto da relação homoerótica em causa, Antínoo assume ora o papel de *eromenos*, ora o papel de

---

<sup>52</sup> Trata-se da mesma estratégia retórica que Shakespeare usa, por exemplo, nos sonetos 135 e 136, servindo-se da palavra “will” quer para designar o seu nome, quer o desejo sexual em geral, quer ainda os órgãos sexuais masculinos e femininos. Leia-se, como exemplo, o soneto 135: “Whoever hath her wish, thou hast thy Will, / and Will to boot, and Will in overplus; / more than enough am I, that vex thee still, / to thy sweet will making addition thus. / Wilt thou, whose will is large and spacious, / not once vouchsafe to hide my will in thine? / Shall will in others seem right gracious, / and in my will no fair acceptance shine? / The sea, all water, yet receives rain still, / and in abundance addeth to his store; / so though, being rich in Will, add to thy Will / one will of mine, to make thy large Will more: / let no unkind, no fair beseechers kill; / think all but one, and me in that one Will” (Shakespeare, 2002: 651).

*erastes*:<sup>53</sup> “Now were his arms dead leaves, now iron bands; / now were his lips cups, now things that sip; / now were his eyes too closed and now too looking; / now were his uncontinuing frenzy working; / now were his arts a feather and now a whip”. Esta alternância de papéis tem repercussões, na estrofe seguinte, na descrição das brincadeiras favoritas dos dois:

That love they lived as a religion  
Offered to gods that come themselves to men.  
Sometimes he was adorned or made to don  
Half-vestures, then in statued nudity  
Did imitate some god that seems to be  
By marble’s accurate virtue men’s again.  
Now was he Venus, white out of the seas;  
And now was he Apollo, young and golden;  
Now as Jove sate he in mock judgment over  
The presence at his feet of his slaved lover;  
Now was he an acted rite, by one beholden,  
In ever-repositioned mysteries.

Que as recordações eróticas que imediatamente antecedem o momento fulcral do poema, a partir do qual o imperador perceberá de que modo elas podem ser preservadas, realcem deste modo tão flagrante o aspecto lúdico da intimidade entre os dois amantes é tudo menos accidental. O verdadeiro assunto da primeira metade do poema é o brinquedo que Adriano perdeu. Antínoo é o soldado de chumbo, ou o barco de latão, nos termos da carta a Ronald de Carvalho, cuja ausência condena ao exílio aquele que com ele brincava antes de o levarem. E, ficando reduzido ao mesmo artifício da alma a que as crianças exiladas ficam, não resta a Adriano senão contentar-se com simulacros de Antínoo. Como no caso das crianças fingindo a presença dos brinquedos, erigir estátuas a um amado morto não é senão uma forma de “adultismo pra brinquedos” (Pessoa, 2002: 179). A relação entre o brinquedo erótico que Adriano perdeu e o erotismo adulto em que consiste a erecção das estátuas através das quais poderá conferir imortalidade a esse brinquedo será tornada evidente, mais à frente, nos dois primeiros versos da vigésima oitava estrofe: “Thy death has given me a higher lust – / a flesh-lust raging for eternity”.

---

<sup>53</sup> Faço uso da terminologia proposta por Kenneth James Dover em *Greek Homosexuality*. Dada a importância da distinção entre a actividade corporal do amante e a passividade corporal do amado, nas relações homossexuais na Grécia Antiga, Dover decide adoptar o termo grego *erastes* para se referir ao parceiro que, no contexto da relação, está enamorado do outro e que, por conseguinte, assume um comportamento activo, de busca da satisfação sexual. Para designar aquele de quem o *erastes* está enamorado ou aquele por quem tem um desejo passional, adopta o termo *eromenos* (Dover, 1980: 16).

A transição da luxúria antiga, da qual dão contas as primeiras vinte estrofes do poema, para a “luxúria superior” em que consiste esse desejo carnal pela eternidade, o qual se consumará na estátuas de Antínoo, é marcada, na vigésima primeira estrofe, por um momento de êxtase. Ao mesmo tempo que a chuva volta a cair, o imperador sai do seu corpo, observa o quarto de um ponto de vista exterior, vê a cama, o rapaz e a sua própria figura, e torna-se uma presença mais clara para si mesmo: “Suddenly did the Emperor suppose / he saw this room and all in it from far. / He saw the couch, the boy, and his own frame / cast down against the couch, and he became / a clearer presence to himself?”. É, de resto, importante que o momento em que a consciência de Adriano desperta seja dado por este género de desdobramento, pois aquilo que dirá de seguida tem como destinatário exclusivo a sua própria alma apavorada: “(...) and said / these words unuttered, save to his soul’s dread”:

I shall build thee a statue that will be  
to the continued future evidence  
of my love and thy beauty and the sense  
that beauty giveth of divinity.  
Though death with subtle uncovering hands remove  
The apparel of life and empire from our love,  
Yet its nude statue, that thou dost inspirit,  
All future times, whether they will’t or not,  
Shall, like a gift a forcing god hath brought,  
Inevitably inherit.

É aqui que a “unidade dual” de Antínoo e Adriano, tal como formulada mais à frente na quadragésima estrofe, começa a ser definida. Se o imperador tem como destinatário a sua própria alma, dirigindo-se-lhe de um ponto de vista exterior, os pronomes de segunda pessoa, alusivos à pessoa representada pela estátua que promete erigir, referem-se tanto a Antínoo como à alma à qual fala: a pessoa a quem Adriano se dirige é aquela pessoa compósita que vê ao sair do seu corpo, o rapaz morto na cama unido ao imperador cabisbaixo a seu lado. Que a estátua sirva de evidência futura quer do amor de Adriano, quer da beleza de Antínoo, como é sugerido no segundo e no terceiro verso desta estrofe, é uma boa evidência disso. Ao morrer, Antínoo passa a coincidir com a parte mais divina de Adriano, e é essa parte divina de si, na qual ele e o seu favorito são um só, que a estátua que promete erguer pretende representar. Tal estátua não é, por isso, apenas uma forma de perpetuar a memória da pessoa que nela é representada; é antes o lado terreno da natureza

divina que essa pessoa tem agora. Isso é especialmente evidente a partir da vigésima nona estrofe: “Love, love, my love! thou art already a god. / (...) Ay, what I wish thee to be thou art now / already. Already on Olympic ground / thou walkest and art perfect, yet art thou, / for thou needst no excess of thee to don / perfect to be, being perfection”. Ao morrer, Antínoo transformara-se num dos deuses cuja nudez marmórea costumava imitar em vida (“in stuated nudity / did imitate some god that seems to be / by marble’s accurate virtue men’s again”), e a estátua a erigir será um exemplar dessa nova condição divina, não da antiga forma humana. A erecção da estátua de Antínoo não é, deste ponto de vista, apenas uma forma de Adriano sublimar o seu desejo sexual. Mais do que isso, é a face divina (da qual os jogos sexuais antigos eram a face mundana) da união carnal dos dois amantes. Ao contrário do que pudesse parecer, o que é digno de culto não é propriamente o rapaz, enquanto criatura agora morta, mas o rapaz enquanto objecto do amor do imperador. O deus em que Antínoo se torna resulta da aliança entre o defunto e o imperador. É esse o argumento da trigésima terceira estrofe:

‘But this is true and mine own art: the god  
thou art now is a body made by me,  
for, if thou art now flesh reality  
beyond where men age and night cometh still,  
‘tis to my love’s great making power thou owest  
that life thou on thy memory bestowest  
and mak’st it carnal. Had my love not held  
an empire of my mighty legioned will,  
thou to gods’ consort hadst not been compelled.

A divindade de Antínoo é assim, de certo modo, fabricada por Adriano, e não seria possível sem o amor dele. O deus que Antínoo passa a ser parece corresponder à substância de que Adriano é os atributos, a alma de que Adriano é o corpo. Aliás, Adriano não tinha propriamente existência antes de Antínoo morrer: aquilo que era esgotava-se no amor que lhe tinha (como o comprova o facto de as descrições dos hábitos passados dos dois amantes se cingirem às práticas sexuais a que os dois se entregavam e à união carnal por elas sugerida), e esse amor não só o unia ao rapaz como coincidia em absoluto com o corpo amado dele. É isso que é explicitado no início da trigésima quarta estrofe: “My love

that found thee, when it found thee did / but find its own true body and exact look”. Que Antínoo coincida aqui com o verdadeiro corpo, ou com o aspecto exacto, do amor de Adriano, e não com a sua alma, não contradiz o argumento que estou a propor. É apenas com a morte de Antínoo, e com a cisão que essa morte provoca, que o rapaz passa a equivaler à alma do Imperador. Antes de morrer, Antínoo coincidia, de facto, com o corpo amado por Adriano, e é a aliança entre esse corpo e esse amor que ficará preservada postumamente no mármore em cima da coluna: “Therefore when now thy memory I bid / become a god where gods are, I but move / to death’s high column’s top the shape it took / and set it there for vision of all love”.

A dualidade contida na estátua de Antínoo é, a partir daqui, abertamente declarada. Servindo para corrigir a separação física dos dois amantes, um deles o mais recente dos deuses no Olimpo e outro o construtor da imortalidade terrena do primeiro, a estátua tem uma pretensão unificadora: “One side of that is thou, as gods see thee / now, and the other, here, thy memory”. Ao unificar o deus que Antínoo passou a ser com a memória que deixou em Adriano, a estátua não representa o defunto propriamente dito, mas o amor que o liga àquele que lhe sobreviveu: “«All that thou art now is thyself and I. / Our dual presence has its unity / in that perfection of body which my love, / by loving it, became”. Agora que morreu, Antínoo pode apenas continuar a existir enquanto parte de Adriano. É por isso que tudo o que ele é agora é ele-próprio e o Imperador, unificados no corpo perfeito de Antínoo em que o amor de Adriano, ao amá-lo, encarnou. É esse corpo dual (Antínoo encarnado por Adriano) que constitui o molde da estátua cuja erecção é prometida. Não é, portanto, surpreendente que o Imperador se refira paradoxalmente a ela, na trigésima oitava estrofe, como a “tua estátua de nós” (“thy statue of us”).

As duas partes de *Antinous*, tais como acabo de expô-las, distinguem assim dois tipos de relação entre o rapaz e o imperador. A primeira parte, anterior à morte de Antínoo na medida em que remete constantemente para as aventuras sexuais do passado, apresenta Adriano entretido com o seu brinquedo predilecto. A presença corpórea do rapaz, a cópula que constantemente concretiza com o imperador e, inclusivamente, o reduzido protagonismo erótico de Adriano, nas diversas actividades sexuais a que se entregam, permitem estipular a unidade corporal e concreta entre Antínoo e Adriano. Em certa medida, Adriano e Antínoo partilhavam o corpo; eram um só. Essa unidade é quebrada com a morte de Antínoo. A segunda parte do poema, posterior ao afogamento, apresenta

Adriano a tentar convencer-se de que se entreterá daí em diante a construir simulacros, não apenas do brinquedo que perdeu, mas do entretenimento que esse brinquedo lhe proporcionava. A actividade de estatuário a que se dedicará é uma forma de tentar recuperar o brinquedo que Antínoo era, mas também a unidade que estabelecia com ele. Apesar de remetido ao exílio da dualidade (no sentido em que passa a estar longe da unidade com que se entretinha), Adriano pode simular a unidade antiga.

Estes dois tipos de unidade (a unidade genuína, coincidente com o corpo de Antínoo, e a unidade artificial assegurada pela unificação de uma entidade divina com o seu equivalente material numa estátua) correspondem respectivamente à artificialidade divina das crianças que brincavam com soldados de chumbo e barcos de latão e à artificialidade da alma que lhes resta depois de serem privadas de tais brinquedos. Um autor – eis o corolário a extrair – é então um estatuário da criança que foi. Toda a actividade autoral, e todo o “adultismo pra brinquedos” (Pessoa, 2002: 179) em que essa actividade afinal consiste, tem por finalidade a cópula entre a pessoa que é e uma pessoa que perdeu.

## Referências

- DONNE, John (2002) *The Collected Poems of John Donne*, ed. Roy Booth, Hertfordshire, Wordsworth Editions Limited.
- DOVER, K. J. (1980) *Greek Homosexuality*, New York, Vintage Books.
- PATRÍCIO, Rita (2012) *Episódios da Teorização Estética em Fernando Pessoa*, Famalicão, Edições Húmus.
- PESSOA, Fernando (1993) *Poemas Ingleses: Tomo I – Antinous, Inscriptions, Epithalamium, 35 Sonnets*, ed. João Dionísio, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- \_\_\_\_ (1999) *Correspondência: 1905-1922*, ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.
- \_\_\_\_ (2000) *Crítica: ensaios, artigos e entrevistas*, ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim.
- \_\_\_\_ (2002) *Álvaro de Campos: Poesia*, ed. Teresa Rita Lopes, Lisboa, Assírio & Alvim.
- \_\_\_\_ (2003) *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*, ed. Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.
- \_\_\_\_ (2005) *Poesia: 1918-1930*, ed. Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine, Lisboa, Assírio & Alvim.
- \_\_\_\_ (2006) *Poesia: 1931-1935 e não datada*, ed. Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine, Lisboa, Assírio & Alvim.
- SENA, Jorge de (2000) *Fernando Pessoa & Ca Heterónima: estudos coligidos 1940-1978*, 3ª edição, Lisboa,

Edições 70.

SHAKESPEARE, William (2002) *The Complete Sonnets and Poems*, ed. Colin Burrow, Oxford, Oxford UP.

\_\_\_\_\_ (2011) *Richard II*, ed. Anthony B. Dawson and Paul Yachnin, Oxford, Oxford UP.

SIMÕES, João Gaspar (1987) *Vida e Obra de Fernando Pessoa: História de uma Geração*, 5ª edição, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

## O nascimento de um autor

Ana M. Ferraria

### Resumo

A obra de Fernando Pessoa, atribuída a diversos heterónimos e deixada maioritariamente inédita à hora da sua morte, levanta frequentes questões de autoria. O termo “autor” é raramente utilizado de forma explícita por Pessoa, que prefere referir-se ao herói ou ao génio. Defenderei, neste artigo, que Pessoa concebe o *Livro do Desassossego* como teoria e prova daquilo que poderia ter definido como autor exemplar. Considerarei, com esse intuito, os aspectos que me parecem justificar a singularidade deste livro.

**Palavras-chave:** Herói, Génio, Imortalidade, Singularidade, Formalismo.

### Abstract

Fernando Pessoa’s work constantly evokes authorship questions, mainly because it was assigned to different heteronyms and was left unpublished at the time of his death. The word “author” is seldom used in an explicit way by Pessoa, who often writes about the hero or the genius’s character. I will argue, in this article, that the *Book of Disquietude* was created in order to theorize and to prove what he could have defined as an exemplary author. I will thus try to justify the singularity of this book.

**Keywords:** Hero, Genius, Immortality, Singularity, Formalism.

## O nascimento de um autor

Ana M. Ferraria

Em consonância com outros escritores e filósofos do início do século XX, Fernando Pessoa tenta frequentemente abordar a questão do autor, interrogando-se sobre *quem seja* e *o que seja* a sua obra. O autor, no verdadeiro sentido da palavra, deve pertencer à raça dos criadores, na qual Pessoa se inclui, raça essa que se distingue das outras pela linguagem incomum que utiliza: “Pertença à raça dos navegadores e dos criadores de impérios. A falar como sou, não serei entendido, porque não tenho Portugueses que me escutem. Não falamos, eu e os que são meus compatriotas, uma linguagem comum” (Pessoa, 2003: 1999). A escrita de Pessoa é, no entanto, voraz, tendo chegado até nós incompleta e dispersa; o autor que Pessoa foi parece ter sido incapaz, por falta de tempo, de ensejo ou de capacidade organizativa, de dispor de forma coerente aquilo que agora nomeamos *a sua obra*. Esta terá sido uma das razões para que o autor indisciplinado se tivesse sentido compelido a criar, fora de si mas a partir de si, uma tentativa de autor exemplar. O nosso objectivo será analisar o *Livro do Desassossego* enquanto ensaio sobre a criação literária e, portanto, o semi-heterónimo Bernardo Soares enquanto modelo do autor ideal para Pessoa: um autor que, segundo Foucault, permita explicar implicitamente os acontecimentos de uma obra e as suas transformações.

Apesar de raramente se referir explicitamente às propriedades daquilo que deve ser um autor, é trivial compreender que só o homem de tipo superior<sup>54</sup> se pode tornar num autor, ou seja, como é dito no *Livro do Desassossego*, naquele cujo *mister é criar*, “(...) extrair beleza de não [se] poder extrair beleza da vida”, de forma a fazer da “(...) falência uma vitória, uma coisa positiva e erguida, com colunas, majestade e aquiescência espiritual” (Pessoa, 2011: 261). Só o artista pode superar os heróis mundanos e efémeros, visto que só

---

<sup>54</sup> Recorde-se a teoria de Thomas Carlyle, apresentada em *On Heroes, Hero-Worship, and The Heroic in History*, segundo a qual os homens superiores, denominados heróis, ocupam lugares distintos na história humana, consoante as necessidades de cada época. Se os primeiros são divindades e profetas, mais tarde aparecem os poetas, os sacerdotes, os homens de letras e os reis. Na era moderna, encontramos apenas os homens de letras (Johnson, Rousseau e Burns) e os reis (Cromwell e Napoleão). Para Pessoa, no entanto, o homem verdadeiramente superior é o artista (nomeadamente o poeta, que equivalerá ao homem de letras de Carlyle), que se distingue do filósofo (cujo mister é compreender), e do santo (cujo mister é criar), onde se inclui a subcategoria do herói (Pessoa, 2006: 238).

o artista, e nomeadamente o escritor, pode gravar pedaços de história na memória colectiva. No seu ensaio “Heróstrato”, Pessoa discorre longamente sobre o que é o génio e qual a sua relação com a obtenção da imortalidade: “O homem de acção não vive mais do que a sua acção, depois é o historiador que o faz viver. Toda a celebridade é, na realidade, literária, porque a literatura é a verdadeira memória da humanidade” (Pessoa, 2000: 60). O papel do escritor superior é escrever para a posteridade, e as suas características são as de um indigente que ambiciona uma *celebridade larga*, capaz de lhe trazer a verdadeira liberdade.<sup>55</sup> O escritor moderno toma para si o papel de anti-herói que se isola da sociedade que não compreende, para escrever, muitas vezes em segredo, as palavras que poderão vir a influenciar *a posteriori* os homens que não consegue influenciar em vida. É assim que, naquela a que Jorge de Sena chama a terceira fase do *Livro do Desassossego*, entre 1929 e 1935<sup>56</sup>, Pessoa irá construir uma personagem literária que encarcerará em si as características de um autor ideal. A questão que resulta de o nome *Soares* não ser imediatamente um referente para o nome do seu criador pode causar algum incómodo, porque, na opinião de Pessoa, “(...) os homens que se imortalizam sob pseudónimo não podem ser imortais” (Pessoa, 2003: 347). “E contudo [continua esse excerto] o que é o nome?” Esta é uma das questões que perpassa a obra pessoana, assim como a crítica à mesma.

Com a criação dos heterónimos, Pessoa delega características éticas e estéticas a locutores fictícios, dificultando a elaboração de uma definição de autor que possa explicar uma obra tão múltipla. O autor de *Mensagem* tem plena consciência da dificuldade provocada por esta dispersão criativa, descrevendo-a e teorizando-a frequentemente nos seus escritos: “Sou um pobre recordador de paradoxos, mas possuo a qualidade de arranjar argumentos para defender todas as teorias, mesmo as mais absurdas, e é esta última a habilitação com que me recomendo” (Pessoa, 2003: 175). Por outro lado, se é capaz de defender todas as teorias e de ter todas as opiniões, não lhe será difícil criar uma em que se insira uma definição de autor que se adeque às suas intenções, sem com isso invalidar a totalidade da sua obra.

Pessoa afirma ter deixado de se interessar por pessoas meramente inteligentes, por esta não ser uma qualidade suficiente para construir obras e para distinguir um autor de um

---

<sup>55</sup> A referência à obtenção da celebridade larga encontra-se num rascunho de uma carta de 26 de Junho de 1929, nunca enviada a Gaspar Simões, que Richard Zenith editará (Pessoa, 2003: 196).

<sup>56</sup> Sena identifica, em 1970, três fases distintas de redacção do *Livro*: a primeira, atribuída a Vicente Guedes, a segunda, entre 1917 e 1929, na qual o *Livro* mergulha numa dormência de que desperta em 1929, para uma fase final (Sena, 2000: 163).

não autor (Pessoa, 2003: 139). Aquilo que opera essa distinção tem de ser, obrigatoriamente, a *forma*. Se aquilo que na literatura sobrevive à história, e possibilita a obtenção da única celebridade literária, é o princípio estético que a rege, Pessoa necessita de escrever a própria prova da sua eternidade, sem a qual a sua vida não poderá ter um propósito, como explica frequentemente: “Se eu não for a minha própria epopeia, terei vivido em vão” (Pessoa, 2003: 193). Ser a sua própria epopeia significa criar a *beleza com vida*, porque a beleza, ao contrário da vida, não pode padecer. Significa, por outras palavras, criar uma obra literária cuja beleza estética lhe atribua uma vida para lá da vida do seu autor. A vida mortal e real é, nomeadamente no *Livro do Desassossego*, inúmeras vezes conotada com a banalidade a que o autor tem de fugir através da criação de literatura, a única capaz de adiar a morte final, ou seja, a morte que deriva do esquecimento: “Narrar é criar, pois viver é apenas ser vivido” (Pessoa, 2011: 154). Soares vive uma vida meramente burocrática,<sup>57</sup> a-social, assexuada e, por esse motivo, necessita de escrever para se manter vivo. À pergunta retórica “Por que escrevo, se não escrevo melhor?”, o semi-heterónimo responde num género de lamento:

Mas que seria de mim se não escrevesse o que consigo escrever, por inferior a mim mesmo que nisso seja? (...)  
 Para mim, escrever é desprezar-me mas não posso deixar de escrever. Escrever é como a droga que repugno e tomo, o vício que desprezo e em que vivo.  
 (Pessoa, 2011: 154)

Aparentemente, o *Livro do Desassossego* é um diário sofrido de uma personagem decadente mas, na realidade, a vida decadente dessa personagem existe apenas fora do seu quarto, quando é necessário ponderar agir em relação a um mundo exterior. No seu quarto, Soares vive o exterior apenas na medida em que o utiliza para fabricar discursos linguísticos; dentro do quarto impera mais a morte, para lá da qual se criam monumentos literários, do que a vida. As interações que Soares tem fora do quarto alugado da Rua dos Douradores – com o patrão Vasques, com os transeuntes que observa e analisa, e com a própria cidade – são transportadas para dentro como memórias que serão trabalhadas e depositadas no papel. A ordem ou a sinceridade dos fragmentos não é relevante, porque a sua unidade não está no seu conteúdo. Num excerto onde começa por se referir a trechos seus, antigos,

---

<sup>57</sup> Desde o Romantismo, e nomeadamente nos modernismos literários, o herói dá lugar a um protagonista que se identifica mais com um anti-herói cujo mérito não é reconhecido pela sociedade e cuja vida é marcada pela monotonia e pela vexação.

escritos em francês, e que naquele momento já não lhe parecem pertencer, Soares discorre sobre a fragmentação a que a sua escrita — que é, no fundo, a sua vida — está sujeita:

Outras vezes encontro trechos que me não lembro de ter escrito — o que é pouco para pasmar —, mas que nem me lembro de poder ter escrito — o que me apavora. Certas frases são de outra mentalidade. É como se encontrasse um retrato antigo, sem dúvida meu, com uma estatura diferente, com umas feições incógnitas — mas indiscutivelmente meu, pavorosamente eu. (Pessoa, 2011: 199)

Ao contrário dos outros heterónimos, Soares, na tentativa de ser um escritor exemplar, não pode estar ligado a nenhum corolário constitutivo que se afaste da própria criação de literatura (Feijó, 2015: 149). Falar de Bernardo Soares equivale sempre a falar do *Livro do Desassossego*, porque a vida do primeiro assenta na construção do segundo. O semi-heterónimo é inventado para um fim preciso: escrever o seu *Livro*. Não num sentido trivial segundo a qual Ricardo Reis foi criado para escrever as *Odes* e Alberto Caeiro para escrever os poemas do *Guardador de Rebanhos*; para o escritor que Soares é, escrever o seu livro não é uma consequência da vida, mas sim toda a vida. Se Caeiro afirma ver as *cousas que são o que são* (Pessoa, 2001: 58), Soares assume vê-las como matéria-prima para a escrita. E, se a sua vida consiste apenas na criação de literatura, então escrever sobre a sua vida significa escrever sobre a criação de literatura, ou seja, expor um leitor hipotético aos movimentos que originam e que desencadeiam o processo de criação:

A razão por que tantas vezes interrompo um pensamento com um trecho de paisagem, que de algum modo se integra no esquema, real ou suposto, das minhas impressões, é que essa paisagem é uma porta por onde fujo ao conhecimento da minha impotência criadora. Tenho a necessidade, em meio das conversas comigo que formam as palavras deste livro, de falar de repente com outra pessoa, e dirijo-me à luz que paira, como agora, sobre os telhados das casas, que parecem molhados de tê-la de lado. (Pessoa, 2011: 153)

Para ser capaz de desempenhar o papel que Pessoa lhe destina, Soares, em tudo semelhante ao seu criador, deve sofrer uma mutilação na personalidade: ao contrário do primeiro, o segundo não chega a ser burguês, não tem família, amigos ou qualquer apetência pelo mundo dos negócios.<sup>58</sup> Todas as suas interações — reais ou imaginárias — têm como único

<sup>58</sup> Segundo Richard Zenith, e em oposição a uma ideia perpetuada desde os primeiros críticos pessoanos, Fernando Pessoa distingue-se de Soares por ter vivido como um burguês, com uma vida social agitada e projectos políticos e financeiros. (Pessoa, 2003: 435 - 473).

propósito gerar e harmonizar a escrita. Ao escrever sobre a sua própria criação literária, Soares cria um círculo ininterrupto de linguagem que, por encerrar em si própria todo o seu valor, deixa de ser instrumental, isto é, deixa de servir o propósito de transmitir informação para ganhar uma dimensão não-utilitária. Para Tzvetan Todorov, esta fora uma invenção do Romantismo alemão que se transmite aos simbolistas, transformando-se no ponto de partida para as “ciências da literatura” do século XX (Todorov, 1987: 15). O uso da linguagem de Soares aproxima-o, portanto, de leituras formalistas da literatura. A sua escrita tem a particularidade de tornar, ostensivamente, os objectos descritos em coisas não-familiares. Escreveu Viktor Shklovsky que “o objectivo da arte é transmitir a sensação das coisas como elas são percebidas e não como são conhecidas (...) A arte é uma forma de experimentar a destreza do objecto: o objecto não é importante...” (Shklovsky, 2009: 10; a tradução é nossa). Se o objecto não é importante, então descrever um pôr-do-sol equivale a descrever a recordação de uma praia, um colega de trabalho, ou qualquer outro objecto ou memória. Ao lermos o livro de Soares, temos a sensação de deambular, com os pensamentos do escritor, por todas estas paisagens e emoções:

O gládio de um relâmpago frouxo volteou sombriamente no quarto largo. E o som a vir, suspenso um hausto amplo, retumbou, emigrando profundo. O som da chuva chorou alto, como carpideiras no intervalo das falas. Os pequenos sons destacaram-se cá dentro, inquietos. (Pessoa, 2011: 204)

A chuva é frequentemente comparada com o choro íntimo do poeta, deixando no leitor a dúvida sobre a inter-dependência dos dois fenómenos. Acima de tudo, são descritos em conjunto para potenciarem o efeito dramático um do outro:

Ah, e de novo, como o protesto reatados de quem se não convenceu, oiço o alarido brusco da chuva chapinhar no universo aclarado. Sinto um frio até aos ossos supostos, como se tivesse medo. E agachado, nulo, humano a sós comigo na pouca treva que ainda me resta, choro, sim, coro, choro de solidão e de vida, e a minha mágoa fútil como um carro sem rodas jaz à beira da realidade entre os esterços do abandono. (Pessoa, 2011: 345)

Nestas descrições abundam as sinestésias. Os sons e os cheiros confundem-se com as imagens visuais e rapidamente se voltam para outro objecto ou outra paisagem, sem que se distinga um propósito concreto nesta deambulação literária. Torna-se difícil distinguir a natureza das emoções do poeta, os episódios passados ou presentes, os sonhos ou a

realidade. O *Livro do Desassossego* é uma colectânea de episódios que frequentemente remetem para a preparação do acto de escrita e que são descritos com uma linguagem não-quotidiana, estranha ou mesmo estrangeira. O virtuosismo que Soares imprime às suas descrições climatéricas, explica António Feijó, tem como objectivo ofuscar o leitor (Feijó, 2015: 144) e, assim, facilitar a absorção de um tema que permita ao autor *ultrapassar o cão de guarda e assaltar a casa*, como sugere a metáfora de Eliot (Eliot, 1975: 93). O *Livro* torna-se, naturalmente, num diário íntimo que serve o propósito confessional do autor proscrito da sociedade, e no qual abundam descrições paisagísticas que se misturam com as impressões daquele que as descreve, porque este é o formato que o seu autor escolhe. Este género de obra, que inclui romances confessionais, romances epistolares ou romances de formação, e onde se podem encontrar análises pessoais e do mundo físico, assim como comentários extensos e sistemáticos sobre arte, literatura, e sociedade, remonta às *Confissões* de Rousseau e aos autores românticos que o seguem, a quem, de resto, Soares se refere com frequência:

São fruto da mesma época um Chateaubriand e um Hugo, um Vigny e um Michelet. Mas um Chateaubriand é uma alma grande que diminui; um Hugo é uma alma pequena que se distende com o vento do tempo; um Vigny é um génio que teve de fugir; um Michelet uma mulher que teve de ser homem de génio. No pai de todos, Jean-Jacques Rousseau, as duas tendências estão juntas. A inteligência nele era de criador, a sensibilidade de escravo (Pessoa, 2011: 249)

As alusões a escritores de expressão francesa dos séculos XVIII e XIX são especialmente abundantes neste *corpus*, ao contrário do que acontece na maioria das obras de Pessoa, o que nos leva a reconhecer uma causalidade nesta escolha. Soares constrói, assim, um tópico para o seu livro<sup>59</sup> e ganha, por outro lado, com as referências a uma literatura e a uma língua que não são as suas, um posicionamento estrangeiro para as suas palavras<sup>60</sup> e, consequentemente, para si próprio enquanto criador de palavras. Atentemos no seguinte excerto:

De repente estou só no mundo. Vejo tudo isto do alto de um telhado espiritual. Estou só no mundo. Ver é estar distante. Ver claro é parar. Analisar é ser estrangeiro. Toda a gente passa sem roçar por mim. Tenho só ar à minha volta.

<sup>59</sup> Podemos considerar que as referências preferenciais a autores de língua francesa são um tópico literário, assim como a semelhança a um diário íntimo, a composição frequente de descrições dos céus ou do rio de Lisboa, ou as reflexões metafísicas a que o autor se entrega.

<sup>60</sup> Shklovsky argumenta que a linguagem literária é forçosamente atenuada e tortuosa, possuindo um carácter estrangeiro (Shklovsky, 2009: 12).

Sinto-me tão isolado que sinto a distância entre mim e o meu fato. (Pessoa, 2011: 102)

Segundo José Gil, a capacidade de descrição de Soares advém da distância que ele imprime aos objectos descritos (Gil, 1994: 63). Este percebe a realidade que existe fora do seu quarto, mas é dentro dele, e portanto longe da realidade, que ele pode ganhar o desprendimento necessário para transformar essas impressões em literatura. “As quatro paredes do meu quarto pobre são-me, ao mesmo tempo, cela e distância, cama e caixão” (Pessoa, 2011: 364), afirma, certa vez. Aquilo que é escrito no quarto andar da rua dos Douradores não pode deixar de ser um testamento. O escritor que pretende alcançar a eternidade e influenciar, da sua janela, o destino dos homens, deve ser capaz de fazer coincidir o exterior e o interior num equilíbrio de forças, ou seja, apreender o comum para depois descrevê-lo com singularidade, fórmula literária cristalizada pelo próprio Soares:

Há momentos em que cada pormenor do vulgar me interessa na sua existência própria, e eu tenho por tudo a afeição de saber ler tudo claramente. Então vejo — como Vieira disse que Sousa descrevia — o comum com singularidade, e sou poeta com aquela alma com que a crítica dos gregos formou a idade intelectual da poesia (...). (Pessoa, 2011: 63)

Cabe ao escritor descrever o comum — ou seja, as ruas e os céus de Lisboa, as memórias do passado, as pessoas que circulam na rua, os escritores de uma língua distante com os quais se assemelha, a chuva que evoca o choro, ou as paredes do quarto — de uma forma singular, o que equivale a dizer, retomando outra fórmula de Soares, que a literatura nasce da tensão entre o poeta (o seu pescoço, por exemplo) e aquilo que o rodeia (ou o que rodeia o seu pescoço, isto é, a gola do seu casaco):

(...) e eu recolho a casa — àquele quarto onde é sórdida a dona de casa que não está lá, os filhos que raras vezes vejo, a gente do escritório que só verei amanhã — com a gola de um casaco de empregado do comércio erguida sem estranhezas sobre o pescoço de um poeta, com as botas compradas sempre na mesma casa evitando inconscientemente os charcos da chuva fria, e um pouco preocupado, misturadamente, de me ter esquecido sempre do guarda-chuva e da dignidade da alma. (Pessoa, 2011: 63)

Todas as coisas acerca das quais o poeta discorre têm um valor intrínseco irrelevante, que pode ser despojado para efeitos descritivos. O que lhe interessa é *descrever* (e não *descrever objectos específicos*) e é nesse estranho propósito que assenta a sua singularidade. Se o projecto

de Soares passa por descrever a sua vida burocrática, a cidade onde vive e os seus habitantes, fá-lo de forma programática. Soares pode ser sincero ao afirmar que “Escrever é esquecer. A literatura é a maneira mais agradável de ignorar a vida” (Pessoa, 2011: 127); mas o propósito de Pessoa não é tanto substituir a vida, como alcançar uma outra vida, superior e eterna. Este é o papel e o objectivo do autor: alcançar a *celebridade larga* e apenas por ela ser reconhecido, porque, como é dito em “Heróstrato”, “A essência do génio é a inadaptação ao ambiente; por isso o génio (quando não acompanhado pelo talento ou argúcia) é geralmente incompreendido pelo seu meio ambiente” (Pessoa, 2000: 67). A opção é clara: ou se é *jornalista* e se visa o êxito imediato, ou se é *artista* e se visa a vida eterna (Pessoa, 2000: 216). Para se ser artista, autor de uma obra, essa obra deve ser toda a sua vida. Isolado, num quarto que mais parece um túmulo, Soares ganha a distância espacial e temporal que necessita para escrever um livro imortal que comporte, a si e ao seu autor justaposto, a tão esperada eternidade.

## Referências

- ELIOT, T.S. (1975) “From The Use of Poetry and the Use of Criticism” [1933] in *Selected Prose of T.S.Eliot*, London, Faber and Faber, pp. 79 – 96.
- FEIJÓ, António M. (2015) *Uma Admiração Pastoral pelo Diabo (Pessoa e Pascoaes)*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- GIL, José. (1994) *O Espaço Interior*, Lisboa, Editorial Presença.
- PESSOA, Fernando (2011) *Livro do Desassossego*, edição de Richard Zenith, Lisboa, Assírio e Alvim, 4ª edição [2006].
- \_\_\_\_ (2003) *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*, edição de Richard Zenith, tradução do inglês por Manuela Rocha, Lisboa, Assírio e Alvim.
- \_\_\_\_ (2001) *Poesia de Alberto Caetano*, edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Lisboa, Assírio e Alvim, 3ª edição [2001].
- \_\_\_\_ (2000) “Heróstrato” in *Heróstrato e a Busca da Imortalidade*, edição Richard Zenith, tradução do inglês por Manuela Rocha, Lisboa, Assírio e Alvim.
- \_\_\_\_ (2006) *Prosa Publicada em Vida*, edição de Richard Zenith, Lisboa, Assírio e Alvim.
- SENA, Jorge de (2000) *Introdução ao Livro do Desassossego – Fernando Pessoa e C. Heteronímia*, Lisboa, Edições 70, 3ª edição.

SHKLOVSKY, Viktor (2009) “Art as Device” (1916) in *Theory of Prose*, tradução do russo por Benjamin Sher, London, Dalkey Archive Press. Champaign & London, 4ª impressão [1991].

TODOROV, Tzvetan (1987) *La Notion de Littérature*, Paris, Éditions du Seuil.

# Secção Genérica

## Learning from Plants: Fernando Pessoa's *Phytographia*

Patricia Vieira

### Abstract

Fernando Pessoa identified Alberto Caeiro as his master and as the core of his poetic universe. Caeiro, in turn, chose plants as his masters, their unassuming simplicity and resistance to metaphysical categories an inspiration for his writings. In this article, I analyze Caeiro's relationship to plants as a proto-phenomenology and as an example of what I call "superficial realism," an approach to the real that has abandoned the search for depth, considered an obsolete metaphysical construct. I conclude by interpreting Pessoa's heteronymy and inauthenticity as an example of phytographia, a kind of writing influenced by the plants' mode of being in the world.

**Keywords:** Heteronymy, Plants, Phenomenology, Superficial Realism, Phytographia

### Resumo

Fernando Pessoa identificou Alberto Caeiro como o seu mestre e o centro do seu universo poético. Caeiro, por sua vez, elegeu as plantas como os seus mestres, sendo a postura despreziosa e simples e a resistência a categorias metafísicas destas últimas uma inspiração para a escrita do heterónimo. Neste artigo, analiso a relação de Caeiro com as plantas como uma proto-fenomenologia e um exemplo do que defino como "realismo superficial," uma abordagem à realidade que abandona a busca pela profundidade, considerada como uma construção metafísica obsoleta. Concluo com uma interpretação da heteronímia de Pessoa e da sua inautenticidade como um exemplo de fitografia, uma escrita influenciada pelo modo de estar no mundo das plantas.

**Palavras-chave:** Heteronímia, Plantas, Fenomenologia, Realismo Superficial, Fitografia

## Learning from Plants: Fernando Pessoa's *Phytographia*

Patricia Vieira

### Alberto Caeiro's Masters

In a letter to Adolfo Casais Monteiro about the genesis of his heteronyms dated from just a few months before his death, Fernando Pessoa famously describes one of these heteronyms, Alberto Caeiro, as the “master” of his poetic world. Caeiro, in turn, followed no literary mentors and owed allegiance to no human masters. Portrayed as an almost translucent medium that transforms sensations into poetic language, he depicted things as they are, freed from conventions, rhetorical adornments and metaphysical speculations. As Pessoa put it, writing under the name of Álvaro de Campos in his “Notes in Remembrance of my Master Caeiro” (“Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro”): “He was like the voice of the Earth, which is everything and nobody.”<sup>61</sup>

And yet Caeiro was not without a master, or rather, masters. Let us revisit a short selection of his poetry to identify his teachers:

[...] I am something natural –  
For instance, an old tree.<sup>62</sup>

Let us be simple and calm,  
Like the brooks and the trees,  
And God will love us and make us  
Beautiful like the trees and the brooks.<sup>63</sup>

How sad not to know how to flourish!  
[...]  
And I look at the flowers and I smile...  
I don't know if they understand me  
Or if I understand them,  
But I know that the truth is in them and in me [...].<sup>64</sup>

<sup>61</sup> “Era como a voz da Terra, que é tudo e ninguém.” *Arquivo Pessoa*, <http://arquivopessoa.net/textos/683>. This and all other quotes from Pessoa's texts are rendered in my translation.

<sup>62</sup> “sou qualquer cousa natural – | Por exemplo, a árvore antiga.” (Pessoa, 1990: 204).

<sup>63</sup> “Sejamos simples e calmos, | Como os regatos e as árvores, | E Deus amar-nos-á fazendo de nós | Belos como as árvores e os regatos.” (Pessoa, 1990: 208).

<sup>64</sup> “Que triste não saber florir! | [...] | E olho para as flores e sorrio... | Não sei se elas me compreendem | Nem sei se eu as compreendo a elas, | Mas sei que a verdade está nelas e em mim” (Pessoa, 1990: 222).

These brief quotes make it clear that Caeiro did have some models that influenced his writing, in fact his whole existence — writing and existing, or simply being, were for him inextricably linked; his aim was that his poetry would be no more than a simple exhalation, as uncomplicated as breathing itself. Caeiro did take a leaf out of someone's book when it came to writing poetry, but this someone was, paradoxically, the leaves themselves. In other words, Caeiro did not turn to his literary predecessors — he pitied other Portuguese poets, such as Cesário Verde, for writing an artificial kind of literature —, nor did he turn to animals as an alternative model for poetic endeavors, like some of his Modernist contemporaries, including D. H. Lawrence and T. S. Eliot. Instead, he chose the trees and the flowers as his masters, who taught him both how to live and how to write. In the rest of this article, I will address what I call Caeiro's *phytopoesis*, i.e. his plant-inflected writing. I will focus on two main features of Caeiro's poetry that are, in my view, determined by his reliance on plants as his poetic masters: first, his anti-metaphysical stance and, second, his rejection of depth and of interiority. I will finish with some reflections about the impact of Caeiro's *phytopoesis* on Fernando Pessoa's own poetic universe. Was Pessoa also indebted, in his own way, to the mode of being of plants? Can Pessoa's heteronymy be understood as a plant-like form of subjectivity? Is the Pessoaan corpus, at its core, a form of *phytographia*?

### Anti-Metaphysics as a Proto-Phenomenology

The poetry of Caeiro submits traditional metaphysics to a merciless interrogation, examining its tacit assumptions and pointing out its failures. There is a realization implicit in the Pessoaan corpus that, at the dusk of Western philosophy, abstract thought finds itself in an arbitrary relation to that which it is trying to understand and that the only adequate response to this situation is an anti-metaphysical posture taking the side of lived existence.

Caeiro's anti-intellectualist, anti-metaphysical stance comes through in most of his writings. In poem V of *The Keeper of Sheep* he famously wrote that “to not think of anything is metaphysics enough,”<sup>65</sup> only to add, further down in the same poem:

Metaphysics? What metaphysics do those trees have?  
 Only that of being green and lush and of having branches  
 And of bearing fruit in their season, and we think nothing of it.  
 We hardly even notice them.  
 But what better metaphysics than theirs,

<sup>65</sup> “Há metafísica bastante em não pensar em nada.” (Pessoa, 1990:206).

Which consists in not knowing why they live  
 And in not knowing that they don't know?  
 [...]  
 The only inner meaning of things  
 Is that they have no inner meaning at all.<sup>66</sup>

Pessoa posits the trees' being-in-the-world as a model for human behavior. Neither reflecting about their past situation nor speculating about the future, trees simply "are", keeping in tune with their surroundings and responding to present challenges and needs. They do not search for the hidden, metaphysical import of reality, wisely aware of the fact that the only meaning of things is the one that shows itself to us.

For Caeiro, traditional metaphysics culminates in an idealized view of reality, to which he opposes the simple existence of natural phenomena, such as the trees or flowers. Idealization is tantamount to a sickness that poisons metaphysicians, rendering them unable to pay attention to what surrounds them or to do justice to what is precisely as it is, as well as to the bare fact of its being-there: "To think is essentially to err. To err is essentially to be blind and deaf."<sup>67</sup> The mistake in thinking has not only theoretical repercussions, but it inflicts violence onto its subjects and objects alike. The singularity of phenomena is subsumed under general categories and put in the straightjacket of extraneous, forcefully imposed significations.

Still, it would be rash to interpret Caeiro's take on abstract thought as a dismissal of thinking as such. Caeiro's praise of thoughtlessness is moderated by his statement that: "I do not have a philosophy: I have senses."<sup>68</sup> Sense-perception is substituted here for metaphysical considerations, inaugurating a novel, plant-inflected kind of thinking. Perception, understood as sensitivity to stimuli shared by humans, animals, and plants, is a

---

<sup>66</sup> "Metafísica? Que metafísica têm aquelas árvores? | A de serem verdes e copadas e de terem ramos | E a de dar fruto na sua hora, o que não nos faz pensar, | A nós, que não sabemos dar por elas. | Mas que melhor metafísica que a delas, | Que é a de não saber para que vivem | Nem saber que o não sabem? | [...]  
 O único sentido íntimo das cousas | É elas não terem sentido íntimo nenhum." (Pessoa, 1990: 207).

<sup>67</sup> "Pensar é essencialmente errar. | Errar é essencialmente estar cego e surdo." (Pessoa, 1994: 135). Caeiro expresses this idea in a variety of ways both in the collection of poetry *The Keeper of Sheep (O Guardador de Rebanhos)* and in a number of poems from the collection *Scattered Poems (Poemas Inconjuntos)*. Thus, in the former, he states: "Mythical poets are sick philosophers, | And philosophers are crazy men" ("Os poetas místicos são filósofos doentes, | E os filósofos são homens doidos" (Pessoa, 1990: 219) and in the latter he underlines the gulf separating experience from abstract thinking: "That which exists for the eyes does not have to exist for thought; | It exists directly for the eyes and not for thought" ("E o que existe para os olhos não tem que existir para o pensamento; | Só existe directamente para os olhos e não para o pensamento," (Pessoa, 1994: 134).

<sup>68</sup> "Eu não tenho filosofia: tenho sentidos..." (Pessoa, 1990: 205).

mode of thought that does not aim to penetrate the “core” of things, or their “inner meaning”, but remains essentially superficial, in that it registers only what is apprehended through the senses.

Caeiro learns from the unreflective, simple existence of plants to distrust metaphysics. He wishes to go back to the things themselves, such as real trees and flowers, and to discard their philosophical or literary connotations. This approach echoes the considerations of early twentieth-century philosophy, in particular the phenomenology of Edmund Husserl, for whom purely theoretical discourses about phenomena, such as metaphysics, create layers of sedimentation that bury and occlude reality, instead of disclosing it. Husserlian phenomenology responds to the dangers of this rampant theoreticism by calling for a reduction of the ossified strata overlaying the phenomena and for a bracketing of unwarranted assumptions about all beings. Caeiro's *phytopoesis* can be read as the practice of a proto-phenomenological reduction in its emphasis on the mere presence of things, liberated from the presupposition that they are but objects put in the service of a human subject. He highlights the uniqueness of each thing, each tree, each flower, imperceptible from the standpoint of conventional philosophy, and makes this uniqueness shine forth in poetic language, which is an exceptionally apt medium for expressing such singularities.

### A Superficial Realism

Given his uncompromising anti-metaphysical, proto-phenomenological posture, it is not surprising that Caeiro criticizes all acts of totalization that subsume concrete entities as parts of a larger whole.<sup>69</sup> The most blatant example of this tendency is the concept of Nature, which dematerializes the multiplicity of natural things and strips them of their inherent reality.

---

<sup>69</sup> In one of the *Scattered Poems*, Caeiro criticizes the idea of “totality,” or of the “whole,” that is created by abstract thinking: “If man were, as he should be, | Not a sick animal, but the most perfect of animals, | [...] He would have acquired a *sense* of the “ensemble” | [...] And not, as we did, an *idea* of the “totality” of things. | [...] And then — we would see — we would not have a notion of the *ensemble* or the *totality*, | Because the *sense* of “totality” or “ensemble” would not be of a “totality” or of an “ensemble” | But of true Nature perhaps neither totality nor parts.”

(“Se o homem fosse, como deveria ser, | Não um animal doente, mas o mais perfeito dos animais, | [...] Devia haver adquirido um *sentido* do “conjunto”; | [...] E não, como temos, uma *ideia* do “total” das coisas. | E assim — veríamos — não teríamos noção de *conjunto* ou de *total*, | Porque o *sentido* de “total” ou de “conjunto” não seria de um “total” ou de um “conjunto” | Mas da verdadeira Natureza talvez nem todo nem partes.”) (Pessoa, 1990:135).

I saw that there is no Nature,  
 That Nature does not exist,  
 That there are hills, valleys, plains,  
 That there are trees, flowers, weeds,  
 That there are rivers and stones,  
 But there is not a whole to which these belong,  
 That a real and true whole  
 Is a sickness of our ideas.  
 Nature is parts without a whole.<sup>70</sup>

Nature is a mere idea superimposed onto the phenomena said to be “natural,” a human projection that is unrelated to the trees or the flowers it endeavors to describe. The natural environment is a collection of unrepeatable and, therefore, non-idealizable living beings that cannot be reduced to a whole.

Caeiro's dismissal of totalization and idealization goes hand in hand with a rejection of any form of “interiority,” of a depth of meaning that would envelop natural things:

Because I know I understand Nature on the outside;  
 And I do not understand it from the inside  
 Because Nature does not have an inside;  
 Otherwise it would not be Nature.<sup>71</sup>

For Caeiro, the concept of nature has no depth because nature as such does not exist. Things and living beings immanently are the way they are, and there is no concept that can contain their existence. But the lack of interiority in Nature is also applicable to non-human entities: “To talk about the soul of stones, of flowers, of rivers | Is to talk about oneself and about one's false thoughts.”<sup>72</sup> The mystical view of living beings and things as ensouled entities is a product of their anthropomorphization, ascribing to them a psyche that they do not have. The realization that non-human beings lack psychological depth is one of the many lessons Caeiro learns from plants. Both scientists and philosophers have often noted that plants offer themselves to exteriority. Having to maximize their intake of sunlight in order to perform photosynthesis, plants turn themselves inside out, as it were, offering their bodies to the outside world. Goethe, for instance, believed that the leaf, completely

<sup>70</sup> “Vi que não há Natureza, | Que Natureza não existe, | Que há montes, vales, planícies, | Que há árvores, flores, ervas, | Que há rios e pedras, | Mas que não há um todo a que tudo isso pertença, | Que um conjunto real e verdadeiro | É uma doença das nossas ideias. | A Natureza é partes sem um todo.” (Pessoa, 1990: 226-7).

<sup>71</sup> “Porque sei que compreendo a Natureza por fora; | E não a compreendo por dentro | Porque a Natureza não tem dentro; | Senão não era a Natureza.” (Pessoa, 1990: 219).

<sup>72</sup> “Falar da alma das pedras, das flores, dos rios, | É falar de si próprio e dos seus falsos pensamentos.” (Pessoa, 1990: 219).

superficial and exposed to the elements, is the prototype of all other plant organs, including the roots, the stem and the flowers. Caeiro takes this quintessentially vegetal feature of superficiality to be a characteristic of all non-human entities, which do not have the depth we commonly attribute to them. He therefore conceives of all natural beings by analogy to the mode of being of plants.

The question remains, however, as to whether humans themselves have the psychic interiority they tend to attribute to other things and creatures. Caeiro's goal is not to pit the exteriority of non-humans, especially plants, against human interiority but, rather, to use plant life as a model for humankind. He reiterates that human beings should strive to be in tune with trees and flowers and that, in order to do so, their existence must also be exterior. Humans must give up the illusion of psychic depth and of the interiority of the soul that sets them apart from the world: "Yes, before being interior we are exterior. | Therefore, we are essentially exterior."<sup>73</sup> This attachment to exteriority presupposes that there are no inaccessible things-in-themselves — the Kantian *noumena* — behind or above the external phenomena given to the senses. Caeiro's privileging of the sense of vision in particular is evidence for this emphasis on exteriority, given that the eye registers the external surfaces of things within perceptual presence.<sup>74</sup> The givenness of phenomena and of our own human selves *qua* phenomena remains undisputed in Caeiro, forging a very unique strand of non-metaphysical realism. His *phytopoesis* is, at heart, a form of superficial hyper-realism.

Caeiro's belief that humans should be more plant-like is but a sign of his decentering of humanity, traditionally considered to be the pinnacle of creation and the hierarchical tip of the great chain of being. For Caeiro, there is nothing inherently superior in humans, when compared to other entities:

Yes, I write poems, and a stone doesn't write poems.  
Yes, I have ideas about the world, and a plant doesn't have any.  
But stones aren't poets, they're stones;

<sup>73</sup> "Sim, antes de sermos interior somos exterior. | Por isso somos exterior essencialmente." (Pessoa, 1990: 242).

<sup>74</sup> In his article "A Noção das Coisas," Fernando Cabral Martins argues that Caeiro's emphasis on visibility can be explained by the fact that vision is a synecdoche for the other senses (Martins, 2014: 285). Martins further points out that there is in Caeiro a link, very common in Modernist writings, between poetry and painting, which would explain the choice of vision as the privileged sense to experience the world (*ibid*:286). Yet, one can read a deeper philosophical meaning into Caeiro's preference for vision as a way to access the things themselves, as Judith Balso point out: "L'exigence de 'savoir voir quand on voit' souligne que le regard est le seul lieu possible d'une pensée non métaphysique ou antimétaphysique" (*ibid*:52).

And plants are just plants, not thinkers.  
I can either say I'm superior to them because of that,  
Or that I'm inferior.<sup>75</sup>

Plants, animals and inanimate entities are not better nor worse than humans, just different, an ontological stance that bears clear ethical consequences. For if humans are not superior, why treat them thus? As Thomas Crosse — another of Pessoa's many *personae* and, supposedly, the translator of Caeiro's poetry into English — put it in the preface to his translation of Caeiro's writings: "he [Caeiro] brings an absolute contempt for the fate and the life of man, which, if it be thought excessive, is at least natural to him and a magnificent corrective" ("Translator's Preface").<sup>76</sup> This relativization of human life, which sounds to our twenty-first century ears as a post-humanist *avant-la-lettre* is, once again, a lesson Caeiro learns from plants.

### Pessoa's *Phytographia*

If Caeiro's master was the vegetal world, and Caeiro was, as we saw in the beginning of this text, the master of all heteronyms, including Fernando Pessoa himself, how do plants impact Pessoa's poetry as a whole? In other words, was Pessoa's poetic universe also a form of *phytographia*, a writing inspired by lessons learned from plants?

It is well-known that Pessoa does not equate human existence with the authenticity of an inner psychic life: "When I speak sincerely I don't know with which sincerity I speak. I am variably another to an I that I am not sure exists."<sup>77</sup> Pessoa's inauthenticity, which speaks through the multitude of heteronyms, is an extension of the idea Caeiro drew from plants that the difference between the inner and the outer is an illusion. But if outside and inside are empty categories, the traditional conceptualization of Pessoa's subjectivity in terms of depth, of an almost limitless interiority, becomes meaningless. Pessoa's

---

<sup>75</sup> "Sim, escrevo versos, e a pedra não escreve versos. | Sim, faço ideias sobre o mundo, e a planta nenhuma. | Mas é que as pedras não são poetas, são pedras; | E as plantas são plantas só, e não pensadores. | Tanto posso dizer que sou superior a elas por isto, | Como que sou inferior." (Pessoa, 1990:234).

<sup>76</sup> *Arquivo Pessoa*, <http://arquivopessoa.net/textos/736>. Ricardo Reis, a neo-pagan poet and one of Pessoa's three main heteronyms, shares this contempt for human life with Caeiro. Reis believes humans should not attach themselves too much to their own living, stoically accept their fate and avoid strong emotions, which might cause them undue suffering. Reis's disengagement from human life is, therefore, an attitude cultivated *for humans' own sake*, i.e., he remains shackled to an anthropocentric perspective. Conversely, Caeiro realizes that human life is neither better nor worse than that of other living and non-living beings, thus overcoming Reis's anthropocentric bias.

<sup>77</sup> "Quando falo com sinceridade não sei com que sinceridade falo. Sou variavelmente outro do que um eu que não sei se existe" (Pessoa, 1966: 93).

heteronymy is then best understood using a plant model: the heteronyms are poetic voices that incessantly unfold without any center. They do not spring out of psychological depth but are flat planes that superimpose themselves onto one another, *ad infinitum*, in an essential superficiality that we could characterize as a form of *phytographia*.

I would like to conclude with a quote from Caetano that could be used to summarize Pessoa's entire heteronymic enterprise:

I think and write like flowers have color  
But with less perfection in my way of expressing myself  
Because I lack the divine simplicity  
Of wholly being only my exterior.<sup>78</sup>

Like plants, who offer themselves and their bodies to their surroundings, Pessoa surrenders himself again and again to his readers in the form of the heteronyms, in a perpetual search for absolute exteriority, for the divine condition of fully coinciding with his written texts, in other words, for *phytographic* perfection.

## References

- BALSO, Judith (2006) *Pessoa, Le Passeur Metaphysique*, Paris, Éditions du Seuil.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (2009) *The Metamorphosis of Plants*, Cambridge, MA and London, UK, The MIT Press.
- MARTINS, Fernando Cabral (2014) "A Noção das Coisas.", in *A Poesia de Alberto Caetano*, edição de Fernando Cabral Martins and Richard Zenith, Lisboa, Assírio e Alvim, 2014, pp. 267-90.
- PESSOA, Fernando "Carta a Adolfo Casais Monteiro. 13 Jan. 1935", *Arquivo Pessoa*, <http://arquivopessoa.net/textos/3007>, accessed 21.01.2015.
- \_\_\_\_ [Álvaro de Campos] "Notas para a Recordação do meu Mestre Caetano", *Arquivo Pessoa*, <http://arquivopessoa.net/textos/683>, accessed 21.01.2015.
- \_\_\_\_ [Thomas Crosse] "Translator's Preface", *Arquivo Pessoa*, <http://arquivopessoa.net/textos/736>, accessed 22.01.2015.
- \_\_\_\_ (1990) *Obra Poética*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar.
- \_\_\_\_ (1994) *Poemas Completos de Alberto Caetano*, edição de Teresa Sobral Cunha, Lisboa, Presença.
- \_\_\_\_ (1996) *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, edição de Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Ática.

<sup>78</sup> "Penso e escrevo como as flores têm cor | Mas com menos perfeição no meu modo de exprimir-me | Porque me falta a simplicidade divina | De ser todo só o meu exterior" (Pessoa, 1990: 214)

## Os autores

**Ana M. Ferraria**, colaboradora do projecto Estranhar Pessoa, doutorou-se em 2016 na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com uma tese sobre a influência do Romantismo francês no Livro do Desassossego. Participou, desde a conclusão da sua tese de mestrado sobre Mensagem (2011), em colóquios nacionais e internacionais com comunicações sobre a obra de Fernando Pessoa.

**Gustavo Rubim** ensina literatura na Universidade Nova de Lisboa. Publicou uma edição de Clepsydra, de Camilo Pessanha, na revista *Colóquio-Letras* (2000). Autor de *Experiência da Alucinação: Camilo Pessanha e a Questão da Poesia* (1993, prémio Pen Clube de Ensaio), *Arte de Sublinhar: ensaios* (2003) e *A Canção da Obra: ensaios* (2008). Co-autor, com Abel Barros Baptista, de *Importa-se de me Emprestar o Barroco?* (2003). É crítico literário no jornal Público. Integra a equipa dos projetos “Estranhar Pessoa: um Escrutínio das Pretensões Heteronímicas” e “A Fábula na Literatura Portuguesa: Catálogo e História Crítica”, ambos financiados pela FCT. É consultor da revista *Românica*, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

**João Dionísio** é professor da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e investigador do Centro de Linguística da Universidade de Lisboa. Responsável por três volumes da edição crítico-genética de Fernando Pessoa, prepara um livro de ensaios sobre o espólio pessoano.

**Jorge Uribe** é licenciado pela Faculdade de Artes e Humanidades da Universidad de los Andes, Bogotá, e Doutor pelo Programa em Teoria da Literatura da Universidade de Lisboa com uma tese dedicada à biografia intelectual de Fernando Pessoa e aos conceitos de crítica estética e despersonalização dramática nas obras de Oscar Wilde, Walter Pater e Matthew Arnold. Atualmente, desenvolve um pós-doutoramento PNPd/CAPES na Universidade de São Paulo (USP) e integra o Grupo de Estudos Pessoaanos dessa instituição. Foi bolseiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) e da Fundação Calouste-Gulbenkian (FCG).

**Madalena Lobo Antunes** foi bolseira de doutoramento da FCT (2011-2015) e encontra-se presentemente a terminar a sua tese de doutoramento sobre a consciência no Livro do Desassossego. Faz parte da equipa do projecto “Estranhar Pessoa: uma escrutínio das pretensões heteronímicas” e é investigadora do IELT-FCSH Universidade Nova de Lisboa. Tem publicado artigos e apresentado comunicações em colóquios nacionais e internacionais, maioritariamente sobre Fernando Pessoa e a literatura inglesa, e Modernismos Comparados (Comparative Modernisms).

**Nuno Amado** é Doutorado pelo Programa em Teoria da Literatura, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com uma tese intitulada Ricardo Reis (1887-1936). Obteve, em 2008, no mesmo Programa em Teoria de Literatura, o grau de Mestre com uma dissertação sobre Franz Kafka. Faz parte da equipa do projecto “Estranhar Pessoa”.

**Patrícia Vieira** is Associate Professor of Spanish and Portuguese, Comparative Literature, and Film and Media Studies at Georgetown University and Associate Research Professor at the Center for Social Studies (CES) of the University of Coimbra. Her fields of expertise are Comparative Literature, Literature and Philosophy, Literary Theory, Utopian Studies and Environmental Studies. She is the author of *Seeing Politics Otherwise: Vision in Latin American and Iberian Fiction*; *Portuguese Film 1930-1960. The Staging of the New State Regime*; and *States of Grace: Utopia in Brazilian Culture* (forthcoming). For more information visit: [www.patriciavieira.net](http://www.patriciavieira.net)

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