

From storms we learn

Joana Matos Frias

Universidade de Lisboa

Resumo

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

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

Abstract

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

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



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

Emerson

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

Abel Barros Baptista

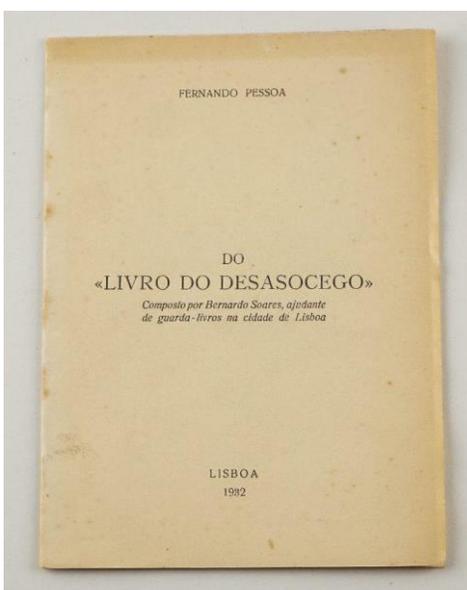
Um dos motivos pelos quais parecerá razoavelmente acertado pensarmos no *Livro do Desassossego* menos como “livro” do que como uma espécie de *bíblia* autoral pessoana – isto é, enquanto acumulação (num sentido tão material quanto retórico) de livros guardados por Bernardo Soares, acompanhando *pari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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

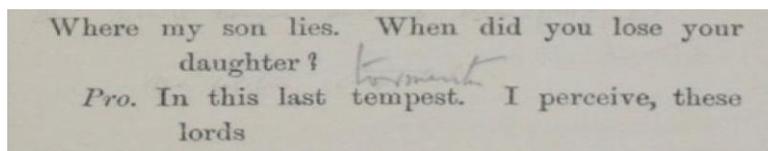
²² Na trad. port. de Fátima Vieira, “Ninguém/ Deixou de sentir a febre da loucura” (2011: 59); na reconstituição que Teresa Filipe fez da tradução pessoana: “Nem uma alma/ Não sentiu a febre dos loucos” (2018: 182). O motivo é muito caro a Alexander Search, que permanentemente o tematiza e cujo poema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

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



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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

Referências

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

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

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

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

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



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

