

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

N.º 5

Caderno *Releituras críticas*

Editores

Pedro Sepúlveda e Caio Gagliardi

Lisboa, outono de 2018

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

Caderno <i>Releituras críticas</i>	6
<i>Introdução</i>	
Pedro Sepúlveda e Caio Gagliardi.....	7
<i>A 3.ª Reedição de Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa, de Jacinto do Prado Coelho</i>	
Eduardo Lourenço.....	10
<i>O ideal Caeiro</i>	
Pedro Sepúlveda.....	17
<i>A dimensão do desassossego: Bernardo Soares, o menor, e a sua “epopeia pobre”</i>	
Joana Matos Frias.....	30
<i>A chave dramática e a lenta abertura das fechaduras pessoanas</i>	
Flávio Rodrigo Penteadó.....	49
<i>Lourenço Revisitado: A Heteronímia e a ‘Impotência Criadora’ de Pessoa</i>	
Nuno Amado.....	62
<i>Autopsicografias</i>	
Teresa Jorge Ferreira.....	78
Os autores.....	94

Caderno

Releituras críticas

Introdução

O grupo Estudos Pessoaanos, da Universidade de São Paulo, e o projeto Estranhar Pessoa, sediado na Universidade Nova de Lisboa, têm vindo a colaborar numa iniciativa de revisão dos principais contributos da fortuna crítica da obra de Fernando Pessoa. Dessa iniciativa resultaram um primeiro encontro, intitulado “Marcos da Fortuna Crítica de Fernando Pessoa” e realizado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, a 25 e 26 de maio de 2017, assim como o caderno temático homónimo da *Revista Estranhar Pessoa*, publicado no outono desse mesmo ano (ver <http://estranharpessoa.com/seminarios/> e <http://estranharpessoa.com/nmero-4/>).

Como assinalava já a introdução a esse quarto número da revista, nas duas últimas décadas as leituras estruturantes da obra do poeta passaram a ocupar menos espaço nas prateleiras das livrarias que as novas edições da sua obra. A partir de 2005, ano em que se completou 70 anos após a morte do autor e a sua obra passou definitivamente para o domínio público, assistiu-se a um aumento exponencial da publicação de textos do seu espólio, tanto através de edições quanto de estudos centrados na divulgação e análise de inéditos. Se é verdade que não há edição que não recorra a um entendimento hermenêutico prévio, mesmo que não explicitado, é também visível que, como tendência geral nos estudos pessoanos, esta importante divulgação de novos textos relegou para segundo plano o exame da tradição crítica da obra e a consideração de novas leituras estruturantes.

Os grupos de investigação reuniram-se novamente a 15 e 16 de Fevereiro de 2018, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da UNL, no âmbito de um Seminário Aberto dedicado a “Assuntos Críticos” (ver <http://estranharpessoa.com/seminarios/>). Os seus participantes foram convidados a submeter artigos para publicação, tomando como ponto de partida as comunicações do Seminário e apresentando novas leituras da fortuna crítica. Estes artigos partem de uma dupla perspetiva, a de uma revisão de propostas fundamentais dos principais críticos e do tratamento de um tema por parte da tradição. A relevância e o número de artigos levou os editores a decidirem-se pela publicação de dois números independentes, seguindo-se a este caderno de *releituras críticas* um próximo número temático a publicar na primavera de 2019.

O primeiro ensaio, de Eduardo Lourenço, apresenta características diferentes dos restantes, por não ter sido escrito com um propósito de publicação no presente caderno. Trata-se de um texto manuscrito inédito, datado pelo autor de 10 de Julho de 1970, que permaneceu no

seu Acervo à guarda da Biblioteca Nacional, transcrito por António Ramalho e apresentado por Pedro Sepúlveda. O texto intitulado “A 3.^a Reedição de *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, de Jacinto do Prado Coelho” apresenta uma recensão ao livro de Prado Coelho, aludindo a linhas de uma *outra leitura*, que Lourenço irá desenvolver principalmente em *Pessoa Revisitado* (1973). Louvando a *primeira grande interpretação de conjunto* da obra pessoana, este breve ensaio revela um pendor crítico menos marcado que outros textos do autor sobre *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, constituindo uma peça fundamental do diálogo entre os dois críticos.

Em *Pessoa Revisitado*, Eduardo Lourenço concebe a ficção-Caeiro como desejo de fingir-se feliz. Pedro Sepúlveda enfatiza que o “Ideal Caeiro” tal como compreendido por Lourenço não corresponde à realidade poética de Caeiro. A descoincidência fundamental entre o querer ser e o ser são um produto consciente de Pessoa que teria, segundo Lourenço, passado despercebido pela crítica ao longo de quatro décadas de “exegese equivocada”. Voltado para esse diagnóstico radical, Sepúlveda revela-nos em trabalhos críticos publicados nesse período, especificamente de José Augusto Seabra e Agostinho da Silva, não apenas a tensão, mas a consciência da tensão poética inerente a Caeiro. No final de sua análise, o pesquisador pondera que esses trabalhos não abordam a referida dualidade com a ênfase que a fundamentação existencial proposta por Lourenço lhes atribui, e que é capaz de alimentar uma tradição crítica mais recente.

À luz das muitas efemérides e da proliferação de trabalhos acadêmicos dedicados a Pessoa durante a década de 80, o estudo de Joana Matos Frias produz especial interesse ao abordar com rigor o polo oposto dessa tendência, isto é, a desconcertante resistência da crítica daquele período ao *Livro do Desassossego*. Partindo da “falácia metaléptica” difundida por Alfredo Margarido, que compreende o *Livro* como “epopeia pobre” por ser escrito por um mero funcionário de escritório, a crítica enfoca o juízo negativo e apressado de Wilson Martins sobre a obra como “plano abandonado” e as concepções de “falta de forma” e “homem sem qualidades”, aduzidas por Robert Bréchon. Frias propõe-se, em suma, a descrever e analisar, na esteira de leituras melhor embasadas e mais recentes do *Livro*, os argumentos fornecidos por esses críticos para a sua subvalorização.

Em contiguidade com o artigo que publicou no número anterior a este *Caderno*, Flávio Rodrigo Penteadó examina em seu atual estudo a apropriação pela crítica pessoana das noções de “poeta dramático” e “dramaturgo”. Com esse propósito, confere atenção aos críticos que se mostraram particularmente sensíveis à chave de leitura dramática dessa poesia, não sem antes revelar que tal chave não é um simples modo de ler, mas um elemento constituinte da própria

obra. Os dois primeiros críticos de que trata – mais apegados, por assim dizer, às orientações de leitura fornecidas pelo próprio poeta – são José Augusto Seabra, para quem Pessoa foi um “poeta dramático irrealizado”, e Teresa Rita Lopes, cuja proposta de leitura considera a obra pessoana como “narrativa dramatizada”. Já o terceiro crítico abordado, José Gil, para quem a “dramaticidade” é “intrínseca à heteronímia”, tende a superar, segundo Penteado, os modelos de leitura fornecidos por Pessoa.

Em “Lourenço Revisitado: A Heteronímia e a ‘Impotência Criadora’ de Pessoa”, Nuno Amado apresenta uma análise crítica da importância do conceito de *impotência criadora* na leitura da heteronímia proposta por Eduardo Lourenço, em *Pessoa Revisitado* e alguns ensaios subsequentes. Assinalando que se trata de um conceito que o ensaísta recupera dos críticos presencistas João Gaspar Simões, Adolfo Casais Monteiro e José Régio, considera que Lourenço adere a uma ideia antiga de que Pessoa seria mais raciocinador do que poeta. Esta ideia de uma falta de inspiração poética está, no seu entender, na base de uma outra tese fundamental de Lourenço, a de que a heteronímia pessoana seria o resultado de um choque provocado pela leitura de Walt Whitman.

Por fim, Teresa Jorge Ferreira analisa detalhadamente um vasto conjunto de contributos dos principais críticos pessoanos para a leitura do poema “Autopsicografia”, traçando um percurso por análises publicadas entre as décadas de 40 e 90. Notando uma tendência de afastamento da crítica em relação a uma leitura romântica do poema, como expressão de *si próprio*, a autora foca particularmente a importância da relação entre as componentes do título “Autopsico-grafia” e as três estrofes do poema. Sob o título “Autopsicografias”, esta análise conclui que a irresolução entre o nível pessoal e impessoal no poema, presente no próprio título, faz coincidir a caracterização da poesia com o retrato do próprio poeta.

Em um de seus maiores poemas, Alberto Caeiro define-se como o “Argonauta das sensações verdadeiras”, não por ter descoberto, ao contrário do navegador ousado, novas terras em busca de glória e riqueza, mas por ter idealizado um novo olhar: “Trago ao Universo um novo Universo / Porque trago ao Universo ele-próprio”. Como editores deste Caderno, esperamos que as recuperações aqui propostas de temas e aspetos essenciais dessa fortuna crítica levem, justamente, à reaproximação da obra de Fernando Pessoa, que é o movimento inicial e final de qualquer apreciação justa.

Pedro Sepúlveda e Caio Gagliardi
Lisboa e São Paulo, outubro de 2018

A 3.^a Reedição de *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, de Jacinto do Prado Coelho

Eduardo Lourenço

Resumo

Este pequeno texto, datado pelo autor de 10 de Julho de 1970, apresenta-se como peça fundamental da receção do livro de Jacinto do Prado Coelho por Eduardo Lourenço. Revelando um pendor crítico menos marcado que outras apreciações da leitura de Prado Coelho, este breve ensaio revela aspetos determinantes de *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa* para o desenvolvimento da leitura pessoana de Lourenço. Trata-se de um manuscrito inédito que se encontra no Acervo à guarda da Biblioteca Nacional, transcrito por António Ramalho e apresentado por Pedro Sepúlveda.

Palavras-chave:

Fernando Pessoa, Jacinto do Prado Coelho, Heteronímia, Poesia, Crítica

Abstract

This short text, given the date of July 10, 1970 by the author, is a decisive piece in the reception of Jacinto do Prado Coelho's book by Eduardo Lourenço. Showing a less sharp critical dimension than other readings of the book, this brief essay reveals decisive aspects of *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa* for the development of Lourenço's own critical approach on Pessoa. This is an unpublished manuscript, part of the Acquis held by the Portuguese National Library, transcribed by António Ramalho and presented by Pedro Sepúlveda.

Keywords:

Fernando Pessoa, Jacinto do Prado Coelho, Heteronymy, Poetry, Criticism

Nota de Apresentação

Publica-se aqui um texto manuscrito inédito, datado por Eduardo Lourenço de 10 de Julho de 1970 e escrito na sequência da publicação da terceira edição do livro de Jacinto do Prado Coelho *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa* (3.ª ed. refundida e acrescentada, 1969). O texto, que se encontra no Acervo da Biblioteca Nacional, é transcrito por António Ramalho, as notas são da minha responsabilidade.

Nele o autor louva a “primeira grande interpretação de conjunto” da obra de Pessoa, que analisa a heteronímia enquanto “expressão de um conflito entre a vontade de absoluto e o pendor niilista” do poeta. Lourenço saúda a perspetiva textual de Prado Coelho que, por contraponto à análise “psicologista” de Gaspar Simões, reduz o poeta “como de facto o devia ser, aos seus *poemas*”. Ao defender que este falha, no entanto, ao não admitir “a *ficção heteronímica* como realidade” e cedendo à tentativa de “*criticar*”, o filósofo anuncia também uma “outra leitura”, que poderia “tomar à letra a *genialidade* do Poeta”.

Este texto surge como peça fundamental da receção do livro de Prado Coelho por Eduardo Lourenço, antecedendo as críticas mais incisivas que apresentará em 1973, na primeira parte de *Pessoa Revisitado*. Recorde-se que Lourenço publica em 1971 o artigo “Kierkegaard e Pessoa ou a Comunicação Indirecta” (*Diário de Lisboa*, 12 Ago.), correspondente a um excerto de um ensaio dos anos 50 que visava já o livro de Prado Coelho, ao qual este responde de forma polémica no mês seguinte em *A Capital*. Lourenço escreve, no mesmo ano, o ensaio “Resposta (sem metáfora) ao Sr. Prof. Jacinto do Prado Coelho”, cuja publicação acaba por suspender, dando-o a conhecer apenas em 2009 (cf. *Colóquio-Letras*, nº 171, Maio de 2009, 376-387). Revelando um pendor crítico menos marcado que leituras já conhecidas, este pequeno texto mostra a admiração por uma “pedra basilar” que irá ser determinante no desenvolvimento dessa “outra leitura”.

Pedro Sepúlveda

A 3.^a Reedição de *Diversidade e Unidade em F[ernando] Pessoa*, de J[acinto do] P[rado] Coelho

Na já imensa literatura crítica consagrada a Fernando Pessoa duas obras ocupam um lugar predominante: os dois volumes de carácter biográfico de João Gaspar Simões e o volume agora em terceira edição de Jacinto do Prado Coelho, de ordem interpretativa e crítica. O êxito de *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa* por si mesmo fala do interesse permanente da primeira grande interpretação de conjunto – e até agora a única – de que dispomos em língua portuguesa em matéria de crítica pessoana. Pode-se, sem lisonja, falar a seu respeito de clássico da bibliografia pessoana. Como do seu título se conclui, a questão central de *Diversidade e Unidade em F. P.* é a sempre discutida questão da heteronímia do autor de *Mensagem*. O *parti-pris* metodológico de J. do Prado Coelho foi o de admitir a imediata aparência da *diversidade* com que a obra se apresenta para descobrir a sua *unidade* e, sobretudo, as razões e provas dela. Este ‘parti-pris’ foi muito criticado mas não se vê porquê, pois o seu autor como tal o apresenta. Bastava aliás a cautela. No prefácio da 2.^a edição, J. P. Coelho confessa com simplicidade que no íntimo nunca duvidara do ‘dogma da personalidade’, quer dizer, nunca admitira a *ficção heteronímica* como realidade¹. Dir-se-á que nesse caso fica sem objecto o propósito mesmo do livro. É o fundo da objecção de Casais Monteiro: ou a *diversidade* não é tomada a sério e a descoberta da *unidade* é puro pleonasma ou é tomada a sério e obriga a um tipo diferente da hermenêutica ilustrada pelo ensaio de J. P. Coelho². Há nesta objecção um aspecto formal e um de fundo. Na verdade a abordagem da questão da *heteronímia* comporta já – mas para toda a gente, Casais Monteiro incluído – a solução implícita da questão. É afinal um caso particular – e particularmente probante – do *círculo hermenêutico* inerente a todo o discurso crítico. No próprio conceito de *heteronímia* – em especial segundo a memorável definição que dele nos deu Pessoa, interpretando-o – se encontra já a temática da *unidade*. Que se comece por uma ponte ou por outra, no fundo não tem muita importância. A contradição é só aparente. O essencial é compreender a natureza da heteronímia e o seu papel propriamente poético. Tal foi o escopo da obra de J. do Prado Coelho e a resposta que lhe deu não perdeu acuidade nem a actualidade: a heteronímia é a expressão de um conflito entre a vontade de absoluto e o pendor niilista de Fernando Pessoa. O

¹ Cf. Coelho, Jacinto do Prado (1969) *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa* [1949], 3.^a ed. refundida e acrescentada, Lisboa, Verbo, IX.

² Cf. Monteiro, Adolfo Casais (1958) “Fernando Pessoa e a Crítica” [1952], in *Estudos sobre a Poesia de Fernando Pessoa*, Rio de Janeiro, Agir, 185-186.

que é possível é que esta verdade apareça ainda como excessivamente genérica e seja susceptível de uma segunda leitura, que engloba num movimento de inspiração único o que aparece ainda sob a forma de contradição.

Fatigados da questão heteronímica, os críticos de Pessoa – entre eles G. Simões e Casais Monteiro – conheceram a tentação de se desembaraçar dela. Gaspar Simões concluindo pela ‘mistificação’ pura e simples, Casais Monteiro aconselhando – e o conselho é bom – a leitura da *poesia* de Pessoa em si mesma, deixando de lado a heteronímia. Não foi esse o ponto de vista de J. P. Coelho e a dezanove anos de distância continua a considerá-lo justo e a nosso ver com razão. Os heterónimos não são um aspecto secundário, que desvia crítica do que realmente importa, mas pelo contrário, um problema central, de análise imprescindível para a compreensão de Fernando Pessoa. Durante muito tempo, Casais Monteiro teve exactamente a mesma opinião. E seja qual for a crispação que o tema obsessivo provoque não parece possível, para quem lê Pessoa, poder vir a ter outro, salvo o de reunir a produção inteira para o cómodo e absurdo inferno de uma ‘mistificação’ em que as melhores intenções críticas se afundam, mas não o Poeta que elas visam.

Que a questão heteronímica é um poço sem fundo é exacto mas ninguém é obrigado a atravessá-lo. J. P. Coelho munuiu-se de um dos métodos críticos mais legítimos para sondar esses mundos que a si mesmos se apresentam como *autónomos* e descobrir neles a forma e a figura do seu único criador: o método estilístico. Da legitimidade e do alcance do método não sei que duvidar mesmo se se não partilham todas as aplicações. O Poeta é reduzido, como de facto o devia ser, aos seus *poemas* e estes tratados como um *continuum* no qual é possível discernir as observações, os temas, as fórmulas, os ‘tics’ mesmo. Infelizmente este ‘parti-pris’ metodológico não é tomado à letra como se poderia supor e já toda a intrincada problemática da *heteronímia* e a sua solução se encontram implicadas na espécie de contradição fundamental (e até certo ponto irreduzível) entre esse pressuposto e o tratamento *realmente* [...] de que cada heterónimo é objecto. Não é por acaso que a interpretação de J. P. Coelho começa por *Alberto Caeiro*. Este começo e este privilégio impõem-se efectivamente a todos quantos alguma vez se debruçaram sobre a obra de Pessoa. E pode dizer-se, sem se ser dogmático, que toda a visão da heteronímia, sua essência e sua função (que se recobrem) dependem da interpretação de *Alberto Caeiro*. Foi esta interpretação, aliás, a que suscitou reparos mais graves, mormente da parte de Casais Monteiro, aos quais J. P.

Coelho responde em parte num apêndice prolixo ao seu ensaio³. À objecção, aparentemente irrefutável de Casais Monteiro, que um poema é o que *é* e não o que *diz*, J. Prado Coelho responde que ele é igualmente *o que diz*, o que é justo e particularmente no caso de Alberto Caeiro. Mas no fundo o que a crítica de Casais Monteiro visava era a interpretação deste *dito* tal como J. Prado Coelho a leva a cabo, embora ele mesmo não tenha proposto até ao presente uma ‘outra leitura’, que seria a verdadeira crítica da interpretação do autor de *Diversidade e Unidade em F. Pessoa*. Essa ‘outra leitura’ é concebível. Basta *não ler* da mesma maneira o que efectivamente Alberto Caeiro *diz* para encontrar aquilo que ele *é*, segundo o voto de Casais Monteiro. Esta possibilidade permanecerá simples ‘opinião’ ou hipótese *dialéctica* abstracta enquanto não receber um cumprimento efectivo, mas não é de excluir a sua futura pertinência. O que ele implica é uma visão *corrente* da poesia total de Fernando Pessoa, subentendida por uma visão precisa da essência da *poesia em geral* e em especial da *poesia moderna*. Para esta *coerência* tende igualmente a clássica interpretação do ensaio de J. P. Coelho, mas é uma coerência ‘apesar de’ (todas as ‘incoerências’ e ‘contradições’ que J. P. Coelho descobre quer em *cada* heterónimo, quer no conjunto deles), em suma uma espécie de ‘bónus’ cujo fundamento permanece precário. É aqui que um outro enfoque possível – no fundo uma visão ligeiramente diferente da poesia de Pessoa e igualmente do papel do *crítico* em geral – poderia permitir uma outra leitura.

Os princípios de uma tal leitura nada têm de misteriosos. Poderão resumir-se todos na pergunta de Platão: ‘salvar as aparências’, *justificar na sua integralidade o discurso poético de Pessoa* sem ceder – ao menos num primeiro momento – à tentação aparentemente óbvia e legítima de *criticar*. Este propósito não está ausente do paradigmático ensaio de J. Prado Coelho – sem ele não teria merecido o acolhimento que mereceu – mas encontra-se inextricavelmente misturado ao de um juízo *crítico*, cuja presença, não raro, é heterogénea à *realidade poemática* que é objecto dela. Pelo menos assim aparece, ou pode aparecer para todos aqueles a quem um *verso de Caeiro* – e só pelo facto de sê-lo – é *o lugar* do juízo sobre todos os juízos sobre ele e não a ocasião de uma impugnação que só pode visar quando muito o *conteúdo proposicional* dele, abstractamente considerado. Em suma, na consideração da poesia de Pessoa pode tomar-se como guia a *profundezça* dessa própria poesia – com a inevitável coerência que subentende – e encontrar nela o guia, até onde for possível, do que à primeira vista aparece como ‘contraditório’ ou ‘incoerente’. Válida em geral, esta atitude parece impor-se no caso de um Poeta que foi e continua sendo o

³ Cf. *Idem*, 13-15 e “Notas à margem de alguns livros sobre Fernando Pessoa posteriores ao presente ensaio”, in *idem*, 231-260 (ver em particular o ponto 2).

mais profundo espírito que Portugal jamais concebeu, e, entre outras coisas, o seu *primeiro* grande crítico. Esta maneira de tomar à letra a *genialidade* do Poeta poderá parecer idolátrica, mas o risco que há nela devem assumi-lo todos aqueles que em desespero de causa sempre se inclinariam de preferência para a idolatria do Poeta do que para a da crítica, por mais meritória que seja, como é o caso. Acontece contudo que no caso exemplar de Pessoa toda a tentação idolátrica se encontra por definição excluída. A sua Poesia é o lugar mesmo da mais genial e profunda auto-crítica do acto poético e basta ecoar-lhe a voz que nela fala para entrar por encanto na hermenêutica que vale bem todas as ‘descobertas’ mais recentes. É na hesitação entre dois caminhos – um que ‘dá razão’ ao Poeta e outro que o ‘lecciona’ – que hoje se pode encontrar o único ‘senão’ do magistral ensaio de J. P. Coelho. O interessante apêndice desta terceira edição parece ainda carregar a balança para o segundo ponto. Através dele o leitor compreende melhor as razões de ordem, digamos, cultural, que explicam a origem da Poesia e do Poeta tal como J. P. Coelho as configuram. J. P. Coelho, e em oposição a um certo ‘refrão’ actual que passa por oráculo, defende a relação da Obra com a Vida do Poeta. Infelizmente, no caso de Pessoa e no momento em que o autor de *Diversidade e Unidade em F. P.* escrevia o seu ensaio essa *vida* – ou antes a sua *imagem* – era a da biografia de Pessoa por J. Gaspar Simões. Não é aqui o momento de a reconsiderar como merece. Tal como é permanece insubstituível e quase inservível. Mas as consequências da *imagem* de Pessoa sobre a hermenêutica da sua poesia são incalculáveis. No essencial, J. P. Coelho – como no seu apêndice se acentua – parece perfilhá-la. Para responder a certos misticismos realmente discutíveis o autor, tão comedido, de *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa* retoma por sua conta muitos traços da imagem fortemente *negativa* do Pessoa segundo G. Simões, desde as que de ordem ‘psicológica’ podem ser aceites como simples *dados* (abúlico, ‘ser virado para dentro’, etc.) até às que envolvem um juízo ético-estético da mais discutível substância: “professor da coragem de afirmar e ‘demonstrar’, com a mesma engenhosa lógica formal, uma coisa e o seu contrário” e responsável “de ultraje à razão e à dignidade humanas”⁴. Não é sem espanto que percebemos, sob a pena de tão sereno ensaísta, estes rebentos da interpretação negativista e rasteira que celebrizou Gaspar Simões. Imprevistamente bate-nos no rosto a sombra daquele *psicologismo*, ponto de comparação entre o literário e o não-literário de que J. P. Coelho, como pouca gente, conhece a extensão e os malefícios. Mas seria uma injustiça esquecer por esta dedada de um inimigo que a todos nos espreita, o mérito próprio de uma análise ao nível dos textos, a primeira que nos foi fornecida e até agora sem rival. Na sua luz é mais fácil imaginar

⁴ *Idem*, 254-255.

uma re-leitura que sem ela teria de correr sozinha os riscos inevitáveis que todas as aventuras pioneiras como esta aportam e assumem. No campo da exegese de Pessoa, cada vez mais extenso, *Diversidade e Unidade em F. P.* é uma pedra basilar que não é lícito nem possível a ninguém contornar. Que mais justificação?

E[duardo] L[ourenço]

Dinard, 10 de Julho de 1970

O ideal Caeiro

Pedro Sepúlveda

Universidade Nova de Lisboa

Resumo

Analisando uma tese menos discutida de Eduardo Lourenço, em *Pessoa Revisitado*, a respeito do contraste entre a *função ideal* do *mestre* Caeiro e a sua *realidade poética*, o artigo foca o tratamento deste contraste ao longo da tradição crítica. O diagnóstico de Lourenço de um equívoco por parte da crítica revela-se produtivo para marcar as diferenças entre as leituras, ajudando também a entender a importância do contraste, previsto e explicitado nos próprios textos pessoanos, na concepção da obra e da figura de Alberto Caeiro.

Palavras-chave:

Fernando Pessoa, Alberto Caeiro, Eduardo Lourenço, Crítica, José Augusto Seabra

Abstract

By analyzing a less discussed thesis of Eduardo Lourenço in *Pessoa Revisitado* regarding the contrast between the *ideal function* of *master* Caeiro and his *poetic reality*, this article focuses on the treatment of this contrast throughout the critical reception. Lourenço's diagnosis of a misconception by critics is productive in order to point out the differences between the readings, also helping to understand the importance of the contrast, which was already made explicit in Pessoa's texts regarding the conception of the work and figure of Alberto Caeiro.

Keywords:

Fernando Pessoa, Alberto Caeiro, Eduardo Lourenço, Criticism, José Augusto Seabra

I. O diagnóstico de um equívoco

Na revisão proposta por Eduardo Lourenço, em *Pessoa Revisitado*, da fortuna crítica da obra de Pessoa, as atenções recaem principalmente sobre o seu diagnóstico inicial, apresentado enquanto tese sobre essa mesma fortuna crítica, de uma *redução da estranheza* de Pessoa, em particular do fenómeno da heteronímia, por parte dos seus principais críticos (cf. Lourenço, 2003: 25-28). Mais frequentemente esquecida é aquela que Lourenço apresenta como uma segunda tese a respeito dessa tradição, relacionada com a figura de Alberto Caieiro.

No início do segundo capítulo, dedicado à “curiosa singularidade de “mestre Caieiro”, Lourenço ressalva o tratamento “cuidado e à parte” que Caieiro desde cedo recebeu da crítica, que lhe conferiu “atenções privilegiadas”, tendo esta, no entanto, operado o que designa por “uma osmose fatal entre *o que ele diz* e o que ele *é*” (38). Esta osmose acontece, em seu entender, em “quarenta anos de exegese equivocada”, desde o primeiro ensaio dedicado a Caieiro, por Guilherme de Castilho, no número da *Presença* dedicado a Pessoa, em 1936, à análise de José Augusto Seabra, referindo-se Lourenço a um artigo de Seabra ligeiramente anterior à publicação do seu livro “Fernando Pessoa ou o Poetodrama”, em 1974, artigo esse publicado em 1972, sob o título “Alberto Caieiro ou le degré zero de poésie”.

Decisiva é aqui a distinção proposta por Lourenço entre “a função ideal” que Pessoa atribui a Caieiro, “em particular no célebre “retrato” de Campos”, e a sua “realidade poética” (*idem*). O crítico encontra na leitura de Seabra a novidade da apresentação de uma certa “coerência interna” da poesia de Caieiro, sem procurar “fazer o seu ‘processo’”, ou seja, sem um tom pejorativo ou punitivo na leitura. “Grau zero de poesia” significaria, como defende Seabra no seu livro – em que surge reproduzido, praticamente sem alterações, o texto do artigo acima referido, em versão portuguesa – uma “redução [do discurso poético] a uma pura função denotativa ou referencial”, (154). Ora, como Lourenço defende, a poesia de Caieiro expressa uma “vontade de “poesia grau zero” ou melhor ainda, de qualquer coisa anterior à própria distinção entre poesia e prosa”, ou seja, “vontade de *não-poesia*”, expressão que Lourenço retira de Seabra. Mas o que Caieiro *diz* é, segundo Lourenço, diferente do que ele *é*.

Em suma, vontade de *não-poesia*, como J. A. Seabra o sublinha com pertinência. Mas o que é, do que vive em cada poema é da *distância* (infinita) que separa consciência e mundo, olhar e coisa

vista. Caeiro nasce para a anular, mas é no espaço que separa olhar e realidade, consciência e sensação que o seu verbo (a sua voz) irónica e gravemente se articula. (39)

A esta tese a respeito de Caeiro o crítico associa uma segunda, a de que Alberto Caeiro, pensado enquanto ideal, é a “resposta e solução, fim e conclusão (precária mas idealmente perfeita) de um conflito – ou de o conflito – inerente à totalidade da consciência poética antes da misteriosa deflagração criadora de Caeiro.” (40). Lourenço retoma aqui uma ideia de génese, introduzida no início do livro, de um desenvolvimento da obra antes e após Março de 1914, que “conduz dos *textos-Pessoa* anteriores à criação heteronímica aos *textos heteronímicos*” (34).

Lourenço encontra na criação de Caeiro, Reis e Campos, em 1914, um momento de rotura entre uma suposta totalidade da consciência poética anterior e uma fragmentação da mesma. Esta posição de *Pessoa Revisitado* será, no entanto, revista pelo próprio, em textos posteriores à publicação da primeira edição do *Livro do Desassossego*, em 1982. O *Livro do Desassossego* é apelidado então por Lourenço como “texto suicida”, por aí se revelar o “suicídio” da “*mitologia heteronímica*” (Lourenço, 2008: 123). O *Livro*, apresentando numa mesma obra uma pluralidade de registos de escrita, viria mostrar que “o sentido do afloramento textual heteronímico” é não tanto o de uma rotura quanto o de uma “exasperação *espectacular*, mas em si mesma superficial, de um heteronimismo mais profundo” (130). Neste sentido, e confirmando intuições da crítica mais recente, o fenómeno da criação de Caeiro, Reis e Campos pode ser visto como uma modulação particular, e particularmente relevante, da capacidade do autor para escrever em diferentes registos, sob diversas perspetivas e relacionando-as com a psicologia de figuras autorais às quais atribui uma substância ficcional.

É curioso ter sido uma novidade editorial, que resulta num novo conhecimento filológico, que conduz a uma revisão de Lourenço da sua proposta crítica, que poderia também ter sido induzida pela revelação, que acontecerá principalmente a partir dos anos 90, das diferentes *personae* criadas por Pessoa, antes e depois das três figuras heterónimas. Como a crítica e a filologia entretanto reconheceram, Pessoa cria permanentemente, desde muito cedo, figuras autorais, às quais atribui obras, procurando definir um sentido de conjunto das mesmas. A importância de analisar o desenvolvimento cronológico da obra, assinalado por Lourenço e desenvolvido nomeadamente nas suas leituras da poesia de Alexander Search, retira precisamente ao fenómeno que em 1928 é designado, na famosa *Tábua Bibliográfica (Presença, n.º 17)*, pelo adjetivo *heterónimo*, a sua excecionalidade no contexto da obra. Caeiro, Reis e Campos são decerto

modulações muito relevantes de uma obra cujos propósitos conceptuais virão a ser reformulados apenas em 1928, com a primeira introdução dos conceitos de *ortónimo* e *heterónimo*, pensados enquanto adjetivos que designam tipos de obra. Estes conceitos vêm, no entanto, redefinir algo que parece ser fundamental enquanto processo poético e editorial em Pessoa, não introduzindo uma rotura ou mudança radical (cf. a este respeito Sepúlveda 2013 e 2017: 67-68).

É em Caeiro que Lourenço encontra a “cura fulgurante” para o “*abismo* que separa consciência e realidade, abismo que vive como insuportável ausência de si a si mesmo e de si mesmo ao mundo.”, que segundo o crítico é tópico determinante da poesia de Pessoa (Lourenço, 2003: 40). Independentemente do carácter de excecionalidade da criação das figuras heterónimas ser posteriormente revisto pelo próprio, Lourenço encontra em Caeiro a criação pessoana de um ideal inalcançável, que caracteriza a sua posição de *mestre* dos outros, incluindo do próprio Pessoa. Esse ideal colide, sob modos diversos, com a realidade da poesia assinada em seu nome. Trata-se de uma ideia decisiva a respeito de Caeiro e que irá ter importantes repercussões em leituras posteriores. Poderíamos formular esta ideia em termos porventura mais genéricos, retirando-lhe a dimensão genética e existencial, como a de uma tensão constitutiva da obra entre o ideal formulado e a sua falha. Esta falha é inclusivamente objeto de tratamento nos textos, surgindo expressa, de forma clara e assertiva, não só na poesia caeiriana como em comentários à mesma, de autoria de Pessoa, Campos ou Reis.

Num pequeno trecho sem título e sem atribuição explícita, a figura de um crítico de língua inglesa (que pode ser ou não Thomas Crosse) foca precisamente o problema das contradições em Caeiro, que aconteceriam a três níveis: do seu pensamento, dos seus sentimentos e da sua poética. De forma inequívoca, este trecho defende que Caeiro, enquanto autor dos poemas, é plenamente consciente destas contradições e deixa “avisos prévios” aos seus críticos:

He has contradictions very slight, but he is conscious of all of them and has forewarned his critics. His contradictions are of three kinds: (1) in his thought, (2) in his feeling, (3) in his poetical manner. (Pessoa, 2016: 275)

Um exemplo contundente tanto deste tipo de procedimento, de “aviso prévio”, como de desvios ou contradições face a um universo de sentido (do ponto de vista do pensamento, dos sentimentos e da poética) são os poemas XVI a XIX do *Guardador*, antecedidos pelo poema XV, em forma de aviso.

As quatro ^{duas} canções que seguem
Separaram-se de tudo o que eu penso,
Mentem a tudo o que eu sinto,
São do contrario do que eu sou...

Escrevi-as estando doente
[...]
Estando doente devo pensar o contrario
Do que penso quando estou são
(Senão não estaria doente)

(BNP 145-17^r e 18^r; Pessoa, 2016: 49-50)

Na transcrição deste poema deve ser privilegiada a primeira variante do primeiro verso, “quatro” em lugar de “duas”, já que a referência aos quatro poemas seguintes é, do ponto de vista dos desvios ao sentido, pensamento e poética caeirianos, absolutamente determinante. Este poema funciona como o tal “aviso prévio” de que fala o comentador inglês, indicando ainda que os desvios ou as contradições que se seguem são de três tipos: ao nível do pensamento (“Separaram-se de tudo o que eu penso”), do sentimento (“Mentem a tudo o que eu sinto”) e da identidade (“São do contrario do que eu sou...”). Esta identidade de Caeiro pode ser entendida, seguindo a ideia romântica, que Pessoa aceita no âmbito da conceção das obras heterónimas (cf. nomeadamente “Aspectos”; Pessoa, 2010: 446-451), de que a poesia é expressão da psicologia do seu autor, enquanto identidade poética, pelo que teríamos precisamente os três níveis da contradição defendidos pelo crítico inglês. A noção de uma “doença”, que se manifesta enquanto o oposto da saúde, é aqui marcante, podendo o problema ser analisado a partir de um desvio físico da própria figura de Caeiro relativamente a uma constituição saudável.

Outros textos relevantes sobre esta matéria, como assinala Lourenço e que não serão aqui analisados em detalhe, são os comentários à obra de Caeiro em língua portuguesa, atribuídos, por vezes, a Reis, Mora e Campos. Referindo apenas uma das ideias aí marcantes, Caeiro é amiúde visto como uma figura em desenvolvimento, habitualmente descrita como lúcida a princípio e confusa no final, sendo “O Pastor Amoroso” e os “Poemas Inconjuntos” frequentemente

associados a um período de doença, que conduzirá à morte do poeta Caeiro⁵. Esta análise pode ser, no entanto, contrastada com a ideia de que a doença (o desvio, a contradição) já se encontrava, desde início, presente na criação poética sob o nome Caeiro, como comprovam os poemas XV-XIX do *Guardador*.

A leitura de Lourenço acolhe a noção de que Pessoa tinha consciência desta falta de coincidência entre o ideal Caeiro e o sentido da sua poesia. Esta consciência é justificada por Lourenço a partir de uma ideia, segundo ele nuclear da poética e da heteronímia de Pessoa, de uma ausência de correspondência entre o sujeito e o mundo, que designa por “consciência da ausência dessa Totalidade” (Lourenço 2003: 40), totalidade esta entendida enquanto plenitude do sentido e da relação do sujeito com o mundo. A consciência desta ausência por parte de Pessoa implicaria a noção de uma impossibilidade de aceitar a doutrina de Caeiro enquanto passível de ser incorporada e implementada sem desvios. Mas será que a crítica, a começar por José Augusto Seabra, cuja leitura é objeto de análise em *Pessoa Revisitado*, não reconheceu a persistência desta dualidade ou de uma tensão entre o que poderíamos designar como o *ideal Caeiro* e a sua *realidade poética*?

II. O ideal Caeiro e a crítica

Apesar de encontrar uma certa unidade na poesia de Caeiro, Seabra reflete sobre o que designa por “as suas falhas”, que considera estarem previstas na própria obra: “Caeiro, previra, no entanto, estas falhas no seu sistema poético [...] manifesta abertamente as suas próprias contradições [...] em quatro das suas canções, exprimindo impressões inteiramente subjetivas.” (Seabra, 1988: 144). Conclui, assim, que a obra caeiriana é apenas “tendencialmente” poesia de *grau zero*, já que os elementos “conotativos e retóricos” não desaparecem, surgem apenas “dissimulados” (154). É uma surpresa constatar que a maior parte dos críticos, desde muito cedo,

⁵ Veja-se designadamente, entre outras, a seguinte passagem, atribuída a Reis: «Refiro-me ao caminho seguido pela inspiração de Caeiro, a partir do fim de *O Guardador de Rebanhos* – isto é, a contar dos dois pequenos poemas *O Pastor Amoroso* até ao fim. O cérebro do poeta torna-se confuso, a sua philosophia se entaramela, os seus principios soffrem a derrota que, na indisciplina da alma, representa em espirito o que seja a victoria ignobil de uma revolução de escravos. O leitor que tenha seguido a curva ascensional de *O Guardador de Rebanhos* verá, passado esse conjuncto de poemas, como a inspiração se deteriora e se confunde. Não se desvia, propriamente: senão que soffre a intrusão de elementos estranhos a ella. Que o amigo desculpe o critico, quando elle se vê forçado a affirmar que o poeta morreu a tempo.» (Pessoa, 2016: 247; cf. a análise de outras passagens em Sepúlveda, 2013: 302-317).

notam afinal este problema de uma contradição inerente à figura de Caeiro, explicitamente referido tanto na poesia como nos textos dos discípulos.

Algumas exceções a esta unanimidade da crítica no reconhecimento do problema, ainda que o façam de formas muito diversas, são Guilherme de Castilho, que publica no número da presença dedicado a Pessoa, em Julho de 1936 – altura em que apenas eram conhecidos os poemas de Caeiro publicados em vida de Pessoa – o primeiro ensaio inteiramente dedicado à poesia de Caeiro, sob o título “Alberto Caeiro, Ensaio de compreensão poética”. Trata-se de um ensaio que procura explicitar a doutrina de Caeiro, não estando preocupado com possíveis inconsistências dessa mesma doutrina, pois, como refere em conclusão, “esbocei [...] todas as posições quer explícitas quer implícitas na sua obra que documentam a sua atitude fundamental perante a vida [...] reservando para objeto de um futuro estudo a crítica valorativa e judicativa da obra de Alberto Caeiro” (Castilho, 1936: 16). Mário Sacramento, em *O poeta da hora absurda* (1959), prefere focar a artificialidade e a insensibilidade social de Caeiro, em lugar de se referir às suas incoerências. A ausência de uma referência parece aí justificar-se, tal como no caso de Guilherme de Castilho, a partir do foco adotado.

Gaspar Simões trata a figura e a poesia de Caeiro do ponto de vista da sua sinceridade “desumanizada”, porque não relacionada com a vida e a biografia reais do poeta Pessoa (Simões, 1981: 283). É a partir deste diagnóstico que analisa o que designa por uma “complexidade emocional” nos “Poemas Inconjuntos” “que não existia de modo algum no Alberto Caeiro de 1914” (289). Segundo Simões “a simulação de 14 vai cedendo à sinceridade da genuína poesia de Fernando Pessoa” (291). Simões reconhece, sob o signo da complexidade emocional, uma certa dualidade entre o que seria o Caeiro simulado e o Caeiro sincero ou genuíno, associando este último a uma fase tardia da sua poesia.

Para Jacinto do Prado Coelho há “dois Caeiros, o poeta e o pensador, sendo o primeiro que em teoria se desdobra no segundo” (Coelho, 1980: 23), no entanto “Caeiro vacila, não tem aquela inteireza de vidente e apóstolo, porta-voz de uma doutrina de felicidade, que as “Notas” de Campos levam a crer. As contradições [...] é certo que tornam mais humana e dramática a sua poesia.” (30). Agostinho da Silva, cujo trabalho pretende não só marcar a unidade da poesia e do pensamento de Pessoa, mas tratar as suas personagens heteronímicas como figuras reais de poetas, não só encontra também o mesmo tipo de tensões ou fragilidades em Caeiro, como as resume de um modo sucinto e esclarecedor, entendendo o problema como um contraste entre o Caeiro “artista” e “profeta” e o seu lado humano, de “homem” e “pensador”.

E, num mundo de pensadores, logo os metafísicos viriam com o argumento, já não falando de contradições, de que toda a filosofia de Caieiro peca pela base: pensar que não se deve pensar é tão pensar como pensar que se deve pensar; [...] A doutrina de Caieiro é tão frágil como a sua saúde: ambas estão ameaçadas por infecções, o raciocínio e a tuberculose, que sendo infecções são fenómenos da vida e têm de ser explicados na vida, mesmo para serem destruídos. O destino do poeta foi o de morrer como homem e como pensador, embora sobreviva como artista e como profeta. (Silva, 1988: 62-63)

Também Eduardo Lourenço sublinha, em particular num texto do seu espólio recentemente publicado, a importância da morte de Caieiro, tecendo um paralelo com a figura do pai de Pessoa, que morreu cedo e de tuberculose, tal como Caieiro, mas sublinhando principalmente a importância da morte na projeção de uma figura mítica, ausente e por isso mais facilmente idealizada ou mitificada: “Caieiro é a mitificação, a concreção suprema da sua vontade e necessidade de *ser* e se sentir *invulnerável* como uma pedra ou uma flor, em suma, de escapar à sua condição *humana*, perecível e, por isso, essencialmente *inexistente*.” (Lourenço, 2009: 337). Em que medida então é que a proposta de Lourenço implica um corte, vindo corrigir, como o mesmo pretende, “quarenta anos de exegese equivocada”? Certo é que grande parte da crítica, anterior ou posterior a *Pessoa Revisitado*, reconhece um problema de dualidade, tensão ou inconsistência em Caieiro, seja na sua poesia ou na prosa que o tem como objeto. O que distingue os críticos é a valoração, por um lado, do problema, e o seu enquadramento teórico, por outro.

Do ponto de vista da valoração do problema, as leituras de Gaspar Simões e Prado Coelho não evitam, como Lourenço diagnostica a respeito das mesmas na sua globalidade, uma certa “coloração pejorativa” (Lourenço, 2003: 26). Ambas as leituras encontram nas inconsistências de Caieiro a marca de uma falha, seja enquanto simulação falhada, revelando-se afinal nessas contradições uma maior sinceridade da poesia, como pretende Simões, ou enquanto falha no seu papel de vidente e apóstolo, como defende Prado Coelho, ainda que daqui possa resultar uma maior humanidade da sua figura. Comum a ambos os críticos é a ideia de que o autor não introduz estas falhas na poesia caeiriana de forma consciente, elas são afinal sinais de que um certo artifício poético não foi plenamente conseguido. Pelo contrário, tanto Agostinho da Silva como Augusto Seabra reconhecem estas inconsistências de Caieiro como parte do seu programa poético, constituintes da substância da sua figura, pelo que estas seriam necessariamente deliberadas da parte do seu criador. Tal como Prado Coelho, Silva e Seabra

associam as contradições ao lado mais humano ou subjetivo de Caeiro, que contrasta com a sua dimensão divina, enquanto *mestre* que representa uma verdade que o transcende. O Caeiro ideal seria esta figura mítica, divina, que o seu autor contrasta deliberadamente, ao nível da poesia e dos comentários críticos, com o seu lado humano. Este é, sem dúvida, um dos aspetos mais relevantes e estimulantes da poesia de Caeiro.

Mas o que é que distingue afinal a leitura de Lourenço das de Silva e Seabra? A principal diferença encontra-se no enquadramento teórico que o crítico confere a este problema. Lourenço apresenta uma justificação de tipo ontológico para a persistência destas inconsistências na poesia de Caeiro, que até então não tinha sido proposta e terá repercussões importantes em leituras posteriores. O universo de Caeiro apresenta, em seu entender, estas inconsistências porque a sua dimensão mítica, divina, contrasta com o reconhecimento, por parte do criador, do citado “*abismo* que separa consciência e realidade” (Lourenço, 2003: 40). Caeiro “nasce” para “anular” esse abismo ou essa “distância”, no entanto “é no espaço que separa olhar e realidade, consciência e sensação que o seu verbo (a sua voz) irónica e gravemente se articula” (39). Esta justificação da inconsistência permite ao crítico apontar para uma dualidade em Caeiro de uma forma mais fortemente marcada do que a crítica até aqui tinha proposto, situando-a ao nível existencial e permitindo-lhe distinguir entre o que Caeiro *disse* e o que ele *é* (cf. 38).

Esta explicação ontológica do fenómeno Caeiro irá influenciar fortemente leituras posteriores, principalmente aquelas que encontram na filosofia e na psicanálise fundamentos interpretativos, como fazem Leyla Perrone-Moisés ou José Gil. No sentido de justificar a inadequação entre o que Caeiro propõe e o que ele afinal *é*, a sua verdadeira essência, torna-se necessário recorrer à ideia de uma forte dualidade, da existência de dois Caeiros.

No entender de José Gil, trata-se de entender a diferença entre um Caeiro “visível ao nível da escrita, sujeito do enunciado” e “outro, invisível, para quem reenvia constantemente o enunciado”, que seria no seu entender o “Caeiro-real”.

Mais precisamente, existem dois Caeiros, um, visível ao nível da escrita, sujeito do enunciado, e outro, invisível, para quem reenvia constantemente o enunciado, os versos: O Caeiro-real-ao-sol, que sabe ver e sentir a Natureza que está na origem da enunciação. Ora é este o sujeito de toda a heteronímia realizada. É ele o ponto de fuga de todos os devir-outros do processo heteronímico, sujeito-autor de todos os heterónimos, sujeito da escrita de toda a obra de Pessoa. (Gil, 1993: 23)

Para José Gil, este “Caeiro-real” seria apenas “virtual” na medida em que esta é “a única maneira que tem a *escrita* de o designar”. O filósofo entende esta realidade de Caeiro enquanto a de um “sujeito-autor de todos os heterónimos, sujeito da escrita de toda a obra de Pessoa”, que estaria por isso mesmo “*fora da escrita*” (*idem*). A escrita é, no entender de Gil, uma mediação em que algo se perde, e é por isso que este *Caeiro-real* é apenas *virtual* ao nível da linguagem.

Segundo Leyla Perrone-Moisés, encontra-se em Caeiro uma “tensão entre uma teoria e uma prática” (Perrone-Moisés, 2001: 185), defendendo, no âmbito da sua aproximação entre Caeiro, o Budismo Zen e a poesia japonesa, que “o que impede Caeiro de escrever apenas haicais é o que impede o poeta Caeiro de coincidir plenamente com o Mestre Caeiro” (197). Perrone-Moisés cita as passagens de Lourenço a respeito da dualidade de Caeiro, concordando com a sua análise (cf. 198-199) e concluindo que “Caeiro é um caminho de saúde com várias recaídas”, uma “cura sonhada”. Sublinhando a consciência do autor a respeito deste problema, afirma que “Pessoa faz, da própria doença, a ocasião para uma lição de saúde” (200).

A questão da consciência de Pessoa a este respeito é decisiva. A genialidade da poesia de Caeiro reside na sua capacidade de integrar ambas as dimensões, a de um ideal divino e a de uma figura humana, frágil, doente, incapaz de corresponder plenamente a esse ideal, e cuja incapacidade é tema constante da sua poesia e também dos textos que a acompanham. Não se trata de ver as contradições como um problema a ser ultrapassado, uma inconsistência que a crítica teria de lamentar ou apontar como falha, sendo que tal função é já exercida pelos textos de comentário de Pessoa e discípulos, que funcionam como o referido “aviso prévio”. Também não se trata de ver nestas inconsistências algum tipo de desconstrução involuntária ou inconsciente da figura de Caeiro.

Neste caso, uma típica leitura desconstrucionista não conseguiria dar conta do problema, já que apontaria falhas que contradizem um dado sistema, a doutrina apresentada e defendida pelo autor, e que escapariam à sua mão. Pessoa previu simultaneamente o logro e o malogro da doutrina, sendo o malogro parte integrante dessa mesma doutrina e o oposto necessário para a compreender⁶. De resto, a crítica mais recente parece ser unânime no tratamento desta questão como proposta deliberada, inerente à posição da figura de Caeiro no conjunto constituído pela criação heteronímica, de um modo que é devedor das intuições de alguns dos seus primeiros críticos, assim como da leitura de Lourenço, mas que não torna porventura necessária uma

⁶ Naturalmente, um outro tipo de leitura desconstrucionista, que parta da ideia de que o próprio texto apresenta uma desconstrução deliberada dos seus propósitos, pode ser relevante neste caso.

separação tão radical entre dois Caeiros, vendo a incoerência como aspeto fundamental da própria figura, constituída entre o ideal e a sua realidade humana.

António Feijó reconhece este problema relacionando-o com a polémica criada por Pessoa entre os diferentes discípulos, Reis, Campos e Mora (“Tal como muitas vezes acontece neste tipo de polémica implícita, Pessoa apropria uma característica da figura contra a qual se insurge, corrigindo-a pragmaticamente.”, Feijó, 2015: 49). Da perspetiva de uma análise do sistema poético pessoano que Feijó propõe realizar, a sua posição situa-se na linha de uma defesa da consciência criadora de Pessoa a respeito do problema das inconsistências das figuras heterónimas.

Fernando Cabral Martins segue a ideia de que Caeiro nem sempre corresponde ao ideal proposto, focando o contraste entre a figura do Mestre e as suas fragilidades humanas (“É um ser ideal que se manifesta conforme pode. Nem poderia ser Mestre de outro modo, ele que tem todas as variações, doenças e complexidades que referimos.”, Martins, 2001: 279). Aproximando-se da definição tripartida proposta na passagem acima citada de comentário crítico em inglês sobre as contradições da poesia caeiriana, Caio Gagliardi descreve a existência de três Caeiros distintos: 1. a “personagem heteronímica”, “figura fictícia composta por um conjunto restrito de hábitos”, 2. a personificação de “um ideal de felicidade” e 3. o Caeiro “da escrita” (Gagliardi, 2013: 17). A este propósito conclui: “O ponto crítico situado entre o ser e o querer ser constitui, como traço próprio, o lugar de atuação dessa escrita.” (22).

Richard Zenith assinala também a consciência de Pessoa a respeito das contradições inerentes à poesia e figura de Caeiro, colocando, à semelhança de Gaspar Simões, um acento na importância da evolução da poesia caeiriana. Zenith sublinha, no entanto, por oposição a Simões e também às análises de Reis e Mora, que o problema da doença já se encontra presente muito cedo, tanto em termos cronológicos, de escrita, como ao nível da ordenação da obra. Como Zenith defende, este encontra-se presente desde logo nas famosas canções do *Guardador* escritas enquanto estava doente, por contraponto à ideia corrente de que o Caeiro doente seria o Caeiro tardio. O crítico relaciona estas “primeiras” canções com a possibilidade de “a figura e a psicologia do guardador” não estarem ainda “perfeitamente definidas”.

Não é por acaso que as canções escritas quando estava “doente” (*Guardador* XVI-XIX) figuram entre as primeiras (cronologicamente falando), quando a figura e a psicologia do guardador ainda não estavam perfeitamente definidas. O sintoma de doença nos poemas XVI e XVIII manifesta-

se no ansioso “Quem me dera” dos dois *incipits*, pois Caieiro quando de saúde contenta-se com as coisas como são (“Não tenho ambições nem desejos” diz ele no poema que abre o seu livro). (Zenith, 2001: 245-246)

Este acento na gênese da figura e no seu desenvolvimento cronológico é relevante para a adequada compreensão do problema, permitindo um foco não numa suposta rotura mas num desenvolvimento progressivo, mutável e pontualmente significativo da poesia e respetiva figura. É certo que, tal como defendem Reis e Mora, é em “O Pastor Amoroso” e “Poemas Inconjuntos”, todos eles poemas posteriores a “O Guardador de Rebanhos”, que se encontram principalmente os desvios à doutrina caeiriana. Por outro lado, se entendermos a doença como essencial à formação de Caieiro, então ela está sempre presente, manifestando-se em maior ou menor grau. Independentemente da fase da sua poesia e da sua existência enquanto figura, este contraste entre saúde e doença, entre o Caieiro ideal e a impossibilidade de correspondência plena a esse ideal, é necessário desde o começo.

Referências

- CASTILHO, Guilherme de (1936) “Alberto Caieiro, Ensaio de compreensão poética”, *Revista Presença*, n.º 48, Jul. 1936: 13-16.
- COELHO, Jacinto do Prado (1980) *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, 6.ª ed., Lisboa, Verbo [1949].
- FEIJÓ, António M. (2015) *Uma admiração pastoril pelo diabo (Pessoa e Pascoaes)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- GAGLIARDI, Caio (2013) “Apresentação”, in Fernando Pessoa, *Poemas Completos de Alberto Caieiro*, São Paulo, Hedra, disponível em <http://estudospessoanos.fflch.usp.br/biblioteca> [consultado em Setembro de 2018].
- GIL, José (1993) *O Espaço Interior*, Lisboa, Editorial Presença.
- LOURENÇO, Eduardo (2003) *Pessoa Revisitado, Leitura estruturante do drama em gente*, 3.ª ed, Lisboa, Gradiva [1973].
- (2008) *Fernando Pessoa, Rei da Nossa Baviera*, Lisboa, Gradiva [1986].
- (2009) “Alberto Caieiro, o Mestre ou a sombra do pai”, *Revista Colóquio / Letras*, n.º 171, Maio 2009: 335-339.
- MARTINS, Fernando Cabral (2001) “A Noção das Coisas”, in Fernando Pessoa, *Alberto Caieiro, Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 267-293.

- MONTEIRO, Adolfo Casais (1985) *A Poesia de Fernando Pessoa*, ed. José Blanco, 2.^a ed., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda [1958].
- PESSOA, Fernando (2010) *Livro do Desasociego*, tomos I e II, ed. Jerónimo Pizarro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (2016) *Obra Completa de Alberto Caeiro*, ed. Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari, Lisboa, Tinta-da-China
- PERRONE-MOISÉS, Leyla (2001) *Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro*, 3.^a ed, São Paulo, Martins Fontes [1982].
- SACRAMENTO, Mário (1959) *Fernando Pessoa, Poeta da hora absurda*, Lisboa, Contraponto.
- SEABRA, José Augusto (1988) *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda [1974].
- SEPÚLVEDA, Pedro (2013) *Os livros de Fernando Pessoa*. Lisboa: Ática
- (2017) “A redução crítica da heteronímia”, *Revista Estranhar Pessoa*, n.º 4, eds. Caio Gagliardi & Flávio Rodrigo Penteadó, FCSH da Universidade Nova de Lisboa: 63-76, disponível em <http://estranharpessoa.com/revista/> [consultado em Setembro de 2018].
- SIMÕES, João Gaspar (1981) *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, Lisboa, Livraria Bertrand [1954].
- SILVA, Agostinho da (1988) *Um Fernando Pessoa*, Lisboa, Guimarães Editores [1959].
- ZENITH, Richard (2001) “Caeiro Triunfal”, in Fernando Pessoa, *Alberto Caeiro, Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 226-266.

A dimensão do desassossego:

Bernardo Soares, o menor, e a sua “epopeia pobre”

Joana Matos Frias

Universidade do Porto

Resumo

A partir de um juízo difundido por Alfredo Margarido em ensaio publicado no importante nº 88 da *Colóquio/Letras* dedicado a Pessoa em 1985, por ocasião do cinquentenário da sua morte – e no rescaldo do aparecimento em dois volumes do *Livro do Desassossego* editado por Jacinto do Prado Coelho, com Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha (1982), bem como do subsequente 2º *Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos* (Nashville, 1983) –, procurar-se-á reconstituir e rever um conjunto de argumentos críticos que, na recepção portuguesa e na brasileira, de imediato se concertaram em torno desse evento editorial no sentido de minorizar o *Livro* e o seu Autor, apresentando-os como subprodutos da criação pessoana.

Palavras-chave:

Livro do Desassossego, Bernardo Soares, Prosa

Abstract

This essay is based on a judgement made by Alfredo Margarido in an essay published in the important issue no. 88 of *Colóquio/Letras* dedicated to Fernando Pessoa in 1985. Margarido's essay was published on the occasion of the fiftieth anniversary of Pessoa's death – following the appearance of *The Book of Disquiet* edited by Jacinto Prado Coelho, with Maria Aliete Galhoz and Teresa Sobral Cunha (1982), and the subsequent 2nd International Congress of Pessoa's Studies (Nashville, 1983). This paper tries to reconstitute and review a set of critical arguments which, in the Portuguese and Brazilian critical reception, immediately set out to minimize the Book and its Author, presenting them rather as by-products of Pessoa's work.

Keywords

The Book of Disquiet, Bernardo Soares, Prose

(...)

*A moda é o Pessoa, coitado: dá para tudo;
e a culpa é dele, com aquela comovente
incapacidade para ser ele próprio.
De nada lhe serviu ter dito e redito
que a fama era para as actrizes.
Que vocação de carneiro têm as maiorias:
não há fúfã universitária ou machão
fardado que não diga que a pátria
é a língua ou a puta que os pariu.*

(...)

*Coitado, pensava ter tempo para pôr ordem
na arca, mas a morte veio antes da bora.*

Eugénio de Andrade, “A Vitorino Nemésio,
alguns anos depois”, 1983
(*Ostinato Rigore/ Epitáfios*, 1984)

*O género poético romântico está ainda em transformação; a
sua própria essência é só poder eternamente transformar-se e
nunca se perfaçer. Nenhuma teoria o pode esgotar, e apenas
uma crítica divinatória poderia arriscar-se a caracterizar o seu
ideal.*

Athenaeum, Frg. 116

*O Livro do Desassossego é uma armadilha infernal para a
crítica, que nunca poderá dominá-lo como “obra”, nem
descartá-lo como “lixo”.*

Leyla Perrone-Moisés,
“O lixo/luxo de Bernardo Soares”, 1983

Em matéria de assuntos pessoais, a década de 80 do século XX parece ter sofrido de um problema de bipolaridade crítica ou pelo menos receptiva: por um lado, tratou-se de um tempo de efemérides, marcado pela passagem dos 50 anos da morte do poeta em 1985 e pelo subsequente festejo dos 100 anos do seu nascimento em 1988, tendo sido ambas as datas responsáveis pela proliferação quase incontínente de eventos culturais, editoriais e académicos; por outro lado, não menos significativo, verificou-se um distanciamento muito generalizado dos poetas portugueses em actividade face a Pessoa⁷, afastamento esse que em regra se exprimiu – como evidenciam os versos de Eugénio de Andrade aqui em epígrafe –, a partir de um repúdio declarado da vertigem académica que parecia então simultaneamente mitificar e devorar o poeta e respectiva obra⁸, se é que os dois gestos (o de mitificar e o de devorar) não se tornaram então precisamente sinonímicos. No meio deste alvoroço de sentimentos e ressentimentos dos ocidentais, o pobre *Livro do Desassossego*, vindo a lume no início desse decénio e logo batido, debatido e combatido em dois grandes congressos internacionais e em inúmeros artigos, apresentou-se como uma espécie de bode expiatório de que a já muito conhecida fórmula “A minha pátria é a língua portuguesa” seria exemplar metonímia⁹, tão treslada e mal-amada quanto o esgotadíssimo *ut pictura poesis* horaciano.

Tal resistência, porém, situada na esfera da significação histórico-literária do cânone da poesia portuguesa pós-pessoana, inscreve-se por isso mesmo no domínio da criação artística, que não é o que aqui especificamente interessa, a não ser na medida em que ela é activada em virtude de uma mediação: digamos que os versos de Eugénio de Andrade são neste aspecto o sintoma de uma mudança essencial nas modalidades do processo agonístico, que parece ter prescindido da mais originária luta corpo-a-corpo (Eugénio vs. Pessoa) em função de um modelo triangular, menos espontâneo, menos literariamente dialogante, e mais regulado pela interferência da figura arbitral que seria a figura crítica ou académica.

⁷ É neste aspecto muito sintomático que o conhecido ensaio de Eduardo Lourenço sobre “os filhos de Álvaro de Campos”, publicado originalmente em 1966, só contemplasse ficcionistas.

⁸ Como tão informadamente demonstrou Fernando J. B. Martinho no seu artigo de 1985, “Pessoa em abismo nos anos 80”, ao convocar intertextos de Luiza Neto Jorge, Eugénio de Andrade, Armando Silva Carvalho, e de vários outros poetas em actividade na época (cf. Martinho, 1985: *passim*). Talvez a grande excepção a este repúdio seja o magnífico “início de uma narrativa” de Fiamma Hasse Pais Brandão, *O Retratado*, vindo a lume em 1979 e reeditado em 1985.

⁹ O texto a que pertence a frase fora inicialmente publicado por Pessoa, com assinatura de Bernardo Soares, no n.º 3 da revista *Descobrimento*, em 1931, num processo de que deu conta em carta a João Gaspar Simões datada de 1 de Novembro: “Hoje e amanhã são para mim dias de máquina de escrever: tenho que passar a limpo um prefácio para um livro de versos portugueses de um judeu russo, e tenho que passar a limpo vários trechos do ajudante de guarda-livros para a revista *Descobrimento*” (Pessoa, 1982: 67).

Em todo o caso, é certo que nos anos 80 esta força mediadora da academia começa a aferir-se por uma razão quantitativa que o aparecimento do *Livro do Desassossego* em volume visivelmente potenciou, pelo que tentarei aqui esboçar algumas notas em jeito de dominó, como gostaria Álvaro de Campos (“E os pensamentos em dominó, igual contra igual”; Campos 1992: 140), partindo da leitura de uma peça crítica específica, o ensaio de Alfredo Margarido intitulado “Bernardo Soares: *escrever é existir*”, incluído no importante número da *Colóquio/Letras* consagrado a Pessoa em 1985: significativamente, o n.º 88 da revista. O tributo abre com um poema de Carlos Drummond de Andrade, “As identidades do poeta”, cujo interesse maior residirá, a meu ver, menos no que ele transmite sobre a natureza das relações entre o poeta brasileiro e o português, do que no estabelecimento de uma espécie de programa prefacial da homenagem assente num dos *topoi* mais comuns da interpretação pessoana – a ênfase na debilidade do autor –, de que a heteronímia seria mero reflexo revelador, conforme se lê nos versos interpelativos

Afinal,
quem é quem, na maranha
de fingimento que mal finge
e vai tecendo com fios de astúcia
personas mil *na vaga estrutura*
de um frágil Pessoa?
(Andrade, 1985: 7; sublinhado meu)

Ora, se o outro ensaio que nesse número da *Colóquio* se dedica a Bernardo Soares e ao *Livro* pela pena de Leyla Perrone-Moisés não é sede para cogitações no âmbito do diagnóstico da fragilidade, por se circunscrever a problemas imanentes à obra (cf. Perrone-Moisés, 1985: *passim*), já o texto de Alfredo Margarido vem demonstrar o quanto a figura de Bernardo Soares se prestou involuntariamente ao reforço desse motivo, graças a um conjunto de argumentos presididos por uma espécie de falácia metaléptica que insistentemente violou as fronteiras entre níveis textuais, e também entre formas do conteúdo e formas da expressão, confundindo o estatuto sócio-económico-profissional da personagem Bernardo Soares com a sua qualidade enunciativa e autoral, e ainda com o seu valor funcional correlativo no campo mais alargado do sistema heteronímico. A caricatura rápida desta falácia seria: Bernardo Soares, que não é médico nem engenheiro mas um mero funcionário de escritório inferior em funções ao próprio Pessoa, como

cedo ressaltou Jorge de Sena na sua “Introdução ao *Livro do Desassossego*” de 1964¹⁰, só pode por isso produzir uma textualidade inferior à dos outros como obra, e esta condição duplicada faz dele o inevitável calcanhar de Aquiles do seu criador.

O *incipit* do texto de Alfredo Margarido é a este nível bastante sintomático, porque se organiza em torno de um campo lexical dominado por palavras como “interrogações”, “surpresas” e “desapontamentos” a propósito da publicação do *Livro*, questiona os critérios da edição de Jacinto do Prado Coelho (exercício recorrente na época), e remete de imediato o leitor para um artigo de Wilson Martins que havia sido publicado no Brasil em Julho de 1982 com o título “A sacralização de Pessoa”¹¹. Desprovido de qualquer mérito hermenêutico, o texto jornalístico de Martins é notável enquanto exemplo da possibilidade de a prática crítica ser a orgulhosa enunciação de uma singular *gloria del niente*. A peça do crítico brasileiro começa num tom bem mais duro do que o de Margarido, podendo ler-se nas suas primeiras linhas: “Cada obra inédita de Fernando Pessoa que se publica (...) faz baixar um furo na sua estatura intelectual e lhe diminui o gabarito de poeta” (Martins, 1982: 5). E prossegue identificando aquilo que o leitor já sabia, ou seja, que o motivo da diatribe é a publicação do *Livro do Desassossego* por Prado Coelho, em quem Martins bate pelas incontornáveis razões ortográficas¹², como bate em “alguns dos participantes do I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos” por considerar que todos eles, editores e académicos, teriam contribuído para que Pessoa tivesse deixado de ser apreciado como “o grande poeta moderno que realmente é”¹³, passando a ser encarado como “um prodígio sobrenatural e cosmogónico, do qual só nos podemos aproximar prosternados e de preferência balbuciando palavras ininteligíveis” (*idem. ibidem*)¹⁴.

¹⁰ Nos termos de Sena, poderia considerar-se a condição de Bernardo Soares “inferior à de Fernando Pessoa” ou “menos do que ele próprio era”: “ele fez do autor do ‘*Livro*’, ou do que nele o visitava como eventual e vago autor desse livro, menos do que ele próprio era” (Sena, 1984: 188).

¹¹ A publicação data de 11 de Julho de 1982, e não Junho, que é a informação constante na nota do artigo de Alfredo Margarido; cf. http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/46060.

¹² Uma boa parte do texto é ocupada com uma severa crítica à opção por parte dos editores de preservarem a ortografia original do texto pessoano, o que, no entender de Wilson Martins, “transforma ironicamente em escritor arcaico o poeta moderno e supostamente revolucionário Fernando Pessoa” (*idem. ibidem*).

¹³ Wilson Martins prossegue alinhando-se pela proposta de Serge Fauchereau, de acordo com a qual Pessoa seria “apenas um componente, entre muitos, da poesia contemporânea”. Com efeito, Fauchereau dedica a Pessoa um dos capítulos do primeiro volume da sua obra, o que à partida colocaria o poeta português ao lado de Yvan Goll, Marinetti, Maiakovsky ou Tristan Tzara; mas não é tão certo que o ensaísta considere Pessoa “apenas um componente, entre outros”, desde logo porque, ao passo que os “outros” aparecem associados a “ismos” comuns a vários autores, como o Expressionismo, o Modernismo, o Futurismo ou o Constructivismo, o título que Fauchereau dá ao capítulo dedicado a Pessoa é “Fernando Pessoa, ses ismes et ses masques” (cf. Fauchereau, 1976).

¹⁴ Martins faz referência explícita ao I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos que tivera lugar em 1978, e remete para as *Actas* do Congresso, vindas a lume em 1979, mas não aponta especificamente quem seriam esses “alguns”, o que teria sido útil tendo em conta os mais de 40 participantes no certame.

A principal inquietação de Martins diz respeito à legitimidade da publicação póstuma de documentos inéditos, o que o leva a colocar lado a lado o despropósito da divulgação das Cartas de Pessoa a Ofélia Queiroz e o *Livro do Desassossego* propriamente dito, pois, no seu entender, os textos deste “nada revelam que não se soubesse e, aliás, depreciam um pouco do que pensávamos saber” (*idem. ibidem*). A retórica de Martins assenta sobretudo no princípio do *abandono* (o *Livro* seria um dos muitos planos “abandonados” por Pessoa), que por si só justificaria a não publicação da obra, mas a verdade é que em nenhum momento apresenta qualquer tipo de demonstração que valide os juízos que emite, nem procura o crítico debruçar-se sobre o texto do *Desassossego* enquanto matéria literária distinta das decisões editoriais e das reuniões académicas¹⁵.

Não vou aqui demorar-me na refutação deste ponto, o do *abandono*, uma vez que ela tem sido profundamente trabalhada ao longo de décadas pelos melhores especialistas, tendo tido recentemente um decisivo contributo com o estudo de Pedro Sepúlveda resultante do seu Doutoramento, e com a leitura que deste estudo propôs António M. Feijó (cf. Sepúlveda, 2012; Sepúlveda, 2013; Feijó, 2015)¹⁶. Em conjunto, tais trabalhos têm apontado no sentido essencial de se trocar a ideia de *abandono* pela de *projecto*¹⁷, o que modifica por completo a leitura interpretativa do aspecto processual da escrita do *Livro*: tratar-se-ia de o perspectivar, não como ruína ou resto

¹⁵ No nº 8 da revista *Persona*, Leyla Perrone-Moisés qualificou logo como “intempestivos” os juízos de Martins, acusando-o mesmo de ter afirmado “erroneamente que o *Livro* era um *projecto* abandonado pelo Poeta” (Perrone-Moisés, 1983: 29).

¹⁶ Note-se, a título de exemplo, que ao reconsiderar a célebre passagem de uma carta a Armando Cortes-Rodrigues em que Pessoa se referia à escrita do *Livro* com as palavras “O meu estado de espírito obriga-me agora a trabalhar bastante, sem querer, no *Livro do Desassossego*. Mas tudo fragmentos, fragmentos, fragmentos”, Pedro Sepúlveda observa que “o lamento relativamente ao estágio fragmentário da obra demonstra aqui a importância de um ideal organicista e de uma ideia de perfeição e completude da mesma” (Sepúlveda, 2012: 54). E António M. Feijó comenta: “Quando Pessoa se lamenta porque apenas produz ‘fragmentos, fragmentos, fragmentos’ para o *Livro do Desassossego*, está, no melhor dos casos, a dizer que só produz incoativos ‘pedaços’ empíricos desse género literário simples, definido tecnicamente como ‘fragmento’, mesmo que seja este último o que a composição do *Livro* vise. O tópico crítico da ‘estética do fragmento’ não é, pois, pertinente” (Feijó, 2015: 152). Na conclusão sucinta de Pedro Sepúlveda, por conseguinte, importaria “precisar a relação existente entre ‘uma caoticidade textual empírica’ e o modo como é ‘condicionada pela intenção expressa de Pessoa’ [citação de Gustavo Rubim], intenção esta que não cultivava essa caoticidade ou o fragmento como experiência estética, mas persegue uma ideia estruturante de livro permanentemente questionada e tornada impossível pelo dinamismo e a instabilidade da obra no seu conjunto” (Sepúlveda, *op. cit.*: 72).

¹⁷ Há, naturalmente, várias passagens do *Livro* que poderiam validar a pertinência desta revisão, tais como: “Projectos, tenho-os tido todos. A *Ilíada* que compus teve uma lógica de estrutura, uma concatenação orgânica de episódios que Homero não podia conseguir. A perfeição estudada dos meus versos por completar em palavras deixa pobre a precisão de Virgílio e frouxa a força de Milton. As sátiras alegóricas que fiz excederam todas a Swift na precisão simbólica dos particulares exactamente ligados”; “Saber que será má a obra que se não fará nunca. Pior, porém, será a que nunca se fizer. Aquela que se faz, ao menos, fica feita. Será pobre mas existe, como a planta mesquinha no vaso único da minha vizinha aleijada. Essa planta é a alegria dela, e também por vezes a minha. O que escrevo, e que reconheço mau, pode também dar uns momentos de distração de pior a um ou outro espírito magoado ou triste. Tanto me basta, ou me não basta, mas serve de alguma maneira, e assim é toda a vida” (Soares, 1998: 278 e 55-56).

de um passado que não se consumou por incapacidade (essa temporalidade pressuposta no “abandono”), mas antes enquanto “fragmento de futuro” de sentido progressivo. A expressão é de Friedrich Schlegel (Bernardo Soares prefere falar nos “pós-escritos do perdido”¹⁸), e permite uma leitura muito instigante do problema e das mais decisivas matrizes românticas do desassossego¹⁹, como têm também sublinhado vários especialistas. Aliás, é até de lamentar que Schlegel não tenha sido o primeiro crítico do *Livro do Desassossego* (apesar de só António Mora mencionar com relevância o nome do pensador alemão), pois não parece muito despropositado pensar-se que Bernardo Soares seria um seu precursor, equiparável aos precursores de Kafka segundo Borges.

Mas regresso a Wilson Martins e ao seu texto, porque há nele dois pontos muito dignos de nota, que podem funcionar como indícios, ou mesmo índices, de certos assuntos críticos então marcantes no acolhimento da primeira edição do *Livro* em volume(s): um deles estaria no modo como Wilson Martins sugere que a obra de Bernardo Soares se situaria no mesmo plano que a correspondência de Fernando Pessoa com Ofélia Queiroz, proposta que poderia ser até bastante atraente, se não fosse neste contexto de uma grande impertinência; o outro, porventura potencialmente mais promissor, advém de um desafio irónico de Martins a propósito do que entende ser “a sacralização de Pessoa”: “por analogia com a história dos textos escriturais”, Bernardo Soares poderia, na sua perspectiva, “ser visto também como o quinto evangelista – o evangelista apócrifo” (art. cit.: 5).

O primeiro ponto, perigoso no que respeita à configuração de uma metodologia crítica, parte do princípio de que os textos que integram o *Livro do Desassossego* e as cartas que compõem a correspondência de Pessoa teriam o mesmo valor na leitura póstuma da obra. A confusão poderia ser interessante, mesmo que arriscada, se se fizesse no sentido inverso ao que subjaz às

¹⁸ Diz Schlegel: “Um projecto é o germe subjectivo de um objecto em transformação. (...) O sentido dos projectos – esses fragmentos de futuro, poderíamos dizer – só difere do sentido dos fragmentos tirados do passado na direcção, aqui regressiva e ali progressiva” (*apud* Lacoue-Labarthe e Nancy, 1978: 101); e Soares (*op. cit.*: 87): “Vejo-me célebre? Mas vejo-me célebre como guarda-livros. (...) Morrerei como tenho vivido, entre o *bric-à-brac* dos arredores, apreçado pelo peso entre os pós-escritos do perdido”. A este respeito, parece-me particularmente relevante o sublinhado que, no exemplar de *Fragments d'un Journal Intime* de Amiel disponível na Biblioteca Particular de Pessoa, coloca em destaque a consideração “J'ai peur d'une synthèse imparfaite, fautive, et je reste dans le provisoire par timidité et loyauté”: na passagem, a palavra “loyauté” encontra-se reforçada por um sublinhado duplo (cf. Amiel, 1911, vol. I: XLVI-II).

¹⁹ Curiosamente, quando Bernardo Soares declara, no início do fragmento 55 (*op. cit.*: 88), “Por mais que pertença, por alma, à linhagem dos românticos, não encontro repouso senão na leitura dos clássicos”, há um par de antíteses *in absentia* que naturalmente se estabelece – repouso vs. desassossego, leitura vs. escrita –, o que talvez nos permita uma interpretação não demasiado abusiva: nos antípodas da leitura repousante propiciada pelos clássicos, a escrita desassossegada só poderia ter uma matriz romântica.

palavras de Martins, isto é, se se fizesse no sentido de considerar que a correspondência poderia ser equacionada como uma peça da obra pessoana com valor idêntico ao das outras, aquelas em que a intencionalidade artística é evidente, como propôs José Martins Garcia nos mesmos anos 80, ao defender que em Pessoa o dramaturgo teria também inventado o epistológrafo (Garcia, 1985: 209)²⁰. Ainda assim, o caso das cartas a Ofélia é obviamente muito distinto do das cartas trocadas com companheiros de aventuras literárias como Sá-Carneiro ou Casais Monteiro, uma vez que no diálogo com Ofélia a dimensão epitextual relativamente à obra quase se dissipa por força de uma dimensão, diríamos, epi-existencial, que é *marginalia* da vida mais do que da literatura. Ora, o que se conclui das palavras de Wilson Martins é que ele tem justamente em consideração esta *differentia specifica* quando procura igualar a publicação dos dois conjuntos de documentos (o *Livro* e a correspondência com Ofélia), lamentando-se porque os do *Livro* “nada revelam que não se soubesse”: quer dizer, o horizonte de expectativas que assim se estabelece é de ordem factual e não ficcional ou literária, reconhecendo-se ao *Livro* até então por vir uma promessa oracular de decifração que ele teria acabado por não cumprir.

Em grande medida, a frustração *voyeurista* de Martins é sinal de um problema crítico maior face ao *Livro*, que se exprimiu sistematicamente por duas vias: ou na confissão quase exasperada da flagrante dificuldade em estabilizá-lo num género; ou na complementar tentativa quase desesperada de forçosamente o enquadrar num género, preferencialmente de carácter diarístico. Dois motivos afins que eram já claríssimos na recensão do *Livro do Desassossego* que Robert Bréchon publicara na *Colóquio/Letras* n.º 72 de Março de 1983, onde começara logo por denunciar:

Só lhe falta a “forma” ou, na ausência dela, a dimensão temporal da *work in progress*²¹. Como Proust dizia da sua primeira narrativa, o livro não foi “feito” mas “colhido”. Poderia ele vir a ser, na sua

²⁰ “F. Pessoa, o epistológrafo, será tão dramático como os restantes *Pessoas*. (...) O dramaturgo inventa o epistológrafo e encarrega-o de esclarecer determinados aspectos da génese e do género num *corpus* intrigante”.

²¹ “Temporal” parecendo equivaler aqui a “cronológica”. Veja-se, em contraponto, o entendimento que Pedro Sepúlveda propõe deste aspecto processual: “Como Pessoa sublinha num outro pequeno apontamento precisamente a propósito de Mallarmé e também do *Ulysses* de Joyce, tratar-se-ia em ambos os casos de uma ‘arte fixada no processo de fabrico’, caracterização esta que se adequa plenamente à sua própria escrita, ainda que não ao ideal que persistentemente reivindica e tematiza” (2012: 117). As cogitações de Pessoa sobre aspectos da Física da sua época, nomeadamente as que são produzidas por Serzedas em “O vencedor do tempo”, são a este respeito bastante esclarecedoras: “há analogia absoluta entre as naturezas (...) do tempo e do espaço, podendo dizer-se que o tempo é o espaço interior. Leva-me isto a conclusões de originalidade perturbante. Vi que, do mesmo modo concebido, o tempo se resolveria em *tempo*, propriamente dito, condição do momento, ou dos momentos; esse *momento* (correspondente a lugar, lugar do tempo) e em duração que é a mudança de momento para momento, como o movimento propriamente dito se é de lugar para lugar” (Pessoa, 2015: 152-153).

forma definitiva, um “tratado” ou um diário íntimo? (...) Teria bastado desenvolvê-lo para fazer do livro uma crónica ou mesmo uma narrativa. (Bréchon, 1983: 100)

Os juízos emitidos por Bréchon são tão mais interessantes quanto convivem no mesmo número da revista com um “Balanço do ano literário de 1982” assinado por Eduardo Prado Coelho, que abre com as seguintes linhas:

O ano de 1982 será assinalado por um acontecimento maior: a publicação dos dois volumes que constituem o material susceptível de ser integrado no projecto do *Livro do Desassossego* que Fernando Pessoa foi elaborando durante longos anos da sua vida. Esta obra, que assume o estatuto de uma obra que vive do seu próprio adiamento, que se sustenta como *des-obra*²², como impossibilidade de qualquer obra, como supremacia do fazer sobre o resultado, da produção sobre o produto, não podia deixar de suscitar as reservas daqueles que possuem uma *imagem feita* de Pessoa. Mas, por isso mesmo, constitui um desafio muito vivo colocado a todos os que se interrogam ainda sobre a obra de Pessoa. (Coelho, 1983: 5)

É muito tentador ler aquela “forma” que falta como *fôrma* que faz falta, não ao *Livro* mas ao Leitor; torna-se muito claro que a *fôrma* que faz falta corresponde a uma expectativa estética pré-moderna, ou pelo menos pré-kantiana e certamente pré-romântica, regulada justamente por uma ideia dominante da obra literária como manifestação exclusiva do *formosus* visto como *perfectus*, que excluiria da sua elaboração a possibilidade radicalmente moderna de o *disforme* (grotesco) e o *informe* (sublime) – ou, na expressão de Eduardo Lourenço, o “sublimemente intotalizável” – entrarem na equação (Fernando Cabral Martins virá justamente a falar na “fatalidade do informe”; 2000: 221). Por isso Bréchon conclui de imediato que “Talvez a interrogação não tenha sentido” (art. cit.: 100). Nesta matéria, talvez dois versos de “Fragment of delirium”, de Alexander Search, possam ser iluminadores: “Grotesque and odd are the shapes that rule/ In my brain as worms in a grave” (Search, 1999: 90); e embora fosse abusivo interpretar num sentido estético rigoroso as ocorrências do adjectivo “grotesco” e seus derivados em Pessoa, até porque em geral elas são claramente expressão de um significado muito vulgar do termo, não deixa de ser revelador que, em pleno *Livro*, Bernardo Soares registre: “Só a abstenção é nobre e alta, porque ela

²² Certamente a versão portuguesa do “désœuvrement” exposto por Blanchot em *L’Entretien Infini*, avesso a dualismos reducionistas e promotor da actividade poética sobre o produto final que seria a obra.

é a que reconhece que a realização é sempre inferior, e que *a obra feita é sempre a sombra grotesca da obra sonhada*” (Soares, *op. cit.*: 277; sublinhado meu).

No caso particular da apreciação de Bréchon, fica claro que a expectativa da forma é de natureza genológica ou arquitextual, pois, num mundo ideal, o *Livro* seria um tratado, um diário íntimo, uma crónica, “ou mesmo uma narrativa”, rejeitando-se a legitimidade de ele ser o que efectivamente é: tudo isto e nada disto, à boa maneira blanchotiana (cf. Blanchot, 2005: 293)²³. De todas as hipóteses aventadas por Bréchon, porém, foi sem dúvida a do diário íntimo que mais fortuna teve (mesmo quando Gaspar Simões o qualificou como “falso diário”²⁴), com a imediata e inevitável consequência de se ter procurado submeter a organização dos textos ao princípio cronológico progressivo mais característico do género, dando-se assim resposta a uma nostalgia de ordenação datada que Bernardo Soares nunca exprimiu²⁵ (ao contrário do que aconteceria, por exemplo, na abertura de *La Nausée* de Sartre, também comparado ao *Livro do Desassossego* por Alfredo Margarido²⁶). No respeitante ao ritmo e à sintaxe do *Livro*, seria decerto de algum proveito uma atenção mais consequente ao título que Pessoa projectou para o que poderia ter sido a obra contística de Bernardo Soares, *Taquigrafia* (cf. Pessoa, 2015: 230)²⁷.

Julgo no entanto que o resultado mais decisivo de um tal desejo de formatação é aquele que as palavras de Wilson Martins (os textos do *Livro* “nada revelam que não se soubesse”) pressupõem, uma vez que, como sabemos, os géneros diarísticos promovem um pacto de leitura que

²³ E com óbvias ressonâncias de Mallarmé, ainda que devidamente temperado, conforme observaram já com detalhe Helena Carvalhão Buescu e Pedro Sepúlveda (Buescu, 2003; Sepúlveda, 2012).

²⁴ No 2º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos, Gaspar Simões apresentou o texto intitulado “O *Livro do Desassossego*, um falso ‘diário íntimo’”, no qual, depois de restabelecer a relação da obra de Bernardo Soares com o diário de Amiel, propunha que o *Livro do Desassossego* “enquanto ‘diário íntimo’ pouco mais é que um logro” (Simões, 1985: 582), o que aliás ia ao encontro de algumas considerações já tecidas por Jorge de Sena na sua “Introdução ao *Livro do Desassossego*”. De qualquer forma, o discurso crítico foi sendo fortemente pontuado por esta classificação, com aproximações do *Livro* a obras alegadamente congéneres como a de Amiel, ou *La Nausée* de Sartre, ou até a *Confissão de um Homem Religioso* de José Régio, tendo tido ainda um contributo recente com o ensaio de Kenneth David Jackson “O *Livro do Desassossego* e o *Journal Intime*” (2014).

²⁵ Por outro lado, em 1983 Leyla Perrone-Moisés propunha já: “Podemos até sonhar com um ‘livro’ de páginas soltas, como cartas de baralho, que possam ser lidas em infinitos arranjos. (...) É fascinante saber que o *Livro do Desassossego*, coerente com seu título, será para sempre uma obra em movimento e mutação” (art. cit.: 28-29). Em certa medida, é justamente este conceito que subjaz a um projecto como o do Arquivo LdoD, que veio expandir com meios tecnológicos actuais a possibilidade de o *Livro* ser, nos termos de Fernando Cabral Martins, “definido como um hipertexto” (Martins, 2014a: 191).

²⁶ Logo na abertura de *La Nausée*, e ao contrário do que se verifica no texto de Bernardo Soares, o problema da ordenação cronológica é enunciado como uma angústia subjacente ao processo de escrita: “Le mieux serait d’écrire les événements au jour le jour. Tenir un journal pour y voir clair. Ne pas laisser échapper les nuances, les petits faits, même s’ils n’ont l’air de rien, et surtout les classer” (Sartre, 1938: 9).

²⁷ Note-se de resto que, nos projectos de Pessoa respeitantes ao *Livro*, “diário” seria apenas uma dentre várias secções da obra, equivalente em natureza e importância a secções como “Sonho triangular” ou “Sinfonia de uma noite inquieta”, deliberadamente visando a um protocolo de representação onírica.

satisfaz curiosidades empíricas, conforme alertou Gustavo Rubim no seu importante artigo de 2000 publicado também na *Colóquio/Letras*:

há, em torno do que se tornou no grande testamento imaginário de Fernando Pessoa, uma injustificada expectativa de revelações que ele não pode conter. (...) Sonha-se, de certo modo, que a familiaridade com o *Livro do Desassossego* é o máximo de intimidade possível com o autor que não se quis íntimo de ninguém. (Rubim, 2000: 216)²⁸

Trata-se, em suma, de uma expectativa que tende a colocar o *Livro* num plano epitextual, no sentido intermediário que o conceito agencia: recebido como diário e não como *performance* de uma enunciação²⁹, o *Livro* poderia funcionar como uma espécie de texto de intermediação entre a obra e o autor (não Bernardo Soares, mas Pessoa ele-mesmo), pelo que Bernardo Soares se converteria assim num mero *commentator* da vida de Pessoa e, muito especialmente, da obra verdadeira, da obra válida: da obra em verso. Quer dizer: o *Livro* seria um velório, e Soares, não o marinheiro mas a última das veladoras.

A uma atitude desta natureza subjaz uma flagrante hierarquização do verso e da prosa que, em muitos casos, se traduziu num assumido menosprezo pela segunda³⁰, como denunciam as

²⁸ Não deixa de ser significativo o facto de Bernardo Soares, numa passagem bastante importante neste domínio, fazer uso da palavra “Confissões” (única ocorrência no *Livro*) escrevendo-a em maiúscula, ao contrário do que acontece com eventuais equivalentes como “autobiografia” ou mesmo “diário”. De certa forma, a opção parece indicar que “Confissões” corresponderia assim, não à identificação de um arquitepo, mas antes à subtil referência a um intertexto específico: “Invejo — mas não sei se invejo — aqueles de quem se pode escrever uma biografia, ou que podem escrever a própria. Nestas impressões sem nexos, nem desejo de nexos, narro indiferentemente a minha autobiografia sem factos, a minha história sem vida. São as minhas Confissões, e, se nelas nada digo, é que nada tenho que dizer” (*op. cit.*: 54; cf. o fac-símile do dactiloscrito BNP/E3, 3-17r disponível em https://ldod.uc.pt/facs/bn-acpc-e-e3-3-1-88_0033_17_t24-C-R0150.jpg).

²⁹ No sentido que Barthes propõe à entrada dos seus *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, numa passagem que poderia ser objecto da seguinte paráfrase: “Substituiu-se, portanto, a descrição do discurso diarístico pela sua simulação, e devolveu-se a este discurso a sua pessoa fundamental, que é o *eu*, de modo a levar à cena uma enunciação e não uma análise” (cf. Barthes, 1995: 11).

³⁰ Expressão de um preconceito bastante estranho, que na Modernidade já não teria qualquer razão de ser. Talvez o conjunto de reflexões mais emblemáticas a este respeito seja o que encontramos em *An Essay on Style* de Walter Pater, que em 1889 reconhecia à “prosa imaginativa” o estatuto de arte (idêntico ao da poesia em verso) e o papel de expressão da complexidade e da variedade “caótica” do mundo moderno. Para Pater, numa apreciação que em quase tudo parece adequar-se à leitura do *Livro do Desassossego*, esta prosa própria da experiência moderna seria ao mesmo tempo “meditativa, observadora, descritiva, eloquente, analítica, lamuriosa, fervente”, podendo até exercer “todos os variados encantos da poesia”, nomeadamente o do ritmo (Pater, 1889: 7 ss.). Bernardo Soares aprofunda justamente este tipo de deliberação: “Considero o verso como uma coisa intermédia, uma passagem da música para a prosa. Como a música, o verso é limitado por leis rítmicas, que, ainda que não sejam as leis rígidas do verso regular, existem todavia como resguardos, coacções, dispositivos automáticos de opressão e castigo. Na prosa falamos livres. Podemos incluir ritmos musicais, e contudo pensar. Podemos incluir ritmos poéticos, e contudo estar deles. Um ritmo ocasional de verso não estorva a prosa; um ritmo ocasional de prosa faz tropeçar o verso. Na prosa se engloba toda a arte — em parte porque na palavra se contém todo o mundo, em parte porque na palavra livre se contém toda

intervenções de Eugénio de Andrade e de Alfredo Margarido no nº 88 da *Colóquio/Letras*. Ao responder ao Inquérito “Fernando Pessoa visto hoje por poetas portugueses e brasileiros”, em particular à pergunta “Qual o aspecto da obra de Fernando Pessoa que se lhe afigura mais determinante na evolução e/ou no enriquecimento da poesia deste século?”, o poeta de *Ostinato Rigore* declarará muito peremptoriamente, logo na primeira linha:

Afastemos a prosa, pois não me parece determinante em nenhum sentido, embora reconheça que algumas páginas que Fernando Pessoa tão lucidamente escreveu sobre a sua criação poética ainda não foram superadas, e lamente que o *Livro do Desassossego* não seja o grande livro que seria se tivesse sido ele a publicá-lo. (Andrade, 1985: 129)

E Alfredo Margarido, depois da convocação de Wilson Martins que procurei reconstituir, não deixará também de assinalar que a primeira dificuldade do *Livro* residiria no facto de a maior parte dos textos preparados para publicação pelo próprio Pessoa entre 1929 e 1934 “não possuírem eles as mesmas qualidades estéticas ou plásticas dos grandes poemas de Fernando Pessoa ou de qualquer dos heterónimos. Contrariamente ao que se podia esperar, nem Fernando Pessoa nem esses heterónimos conseguiram – ou não quiseram – calar a subprodução concentrada em nome de Bernardo Soares” (art. cit.: 78).

A semanticidade de “subprodução” é aqui tendencialmente qualitativa e não, como no tecnolecto económico-financeiro a que pertence, quantitativa, quer dizer, a insinuação é a de que haveria por parte de Bernardo Soares uma produção inferior às necessidades dos consumidores/leitores no que respeita à qualidade textual da obra. E é neste ponto preciso que parece ocorrer com mais e mais graves consequências a falácia metaléptica anteriormente sugerida, pois só assim se pode compreender a rede de leituras que promovem uma espécie de identificação isomórfica (quase isométrica)³¹ entre o estatuto sócio-profissional da personagem Bernardo Soares, a natureza autoral de Bernardo Soares no drama pessoano – refém dos termos que o próprio Pessoa foi usando, com destaque para os inevitáveis “semi-heterónimo”, “personagem” e

a possibilidade de o dizer e pensar. Na prosa damos tudo, por transposição: a cor e a forma, que a pintura não pode dar senão directamente, em elas mesmas, sem dimensão íntima; o ritmo, que a música não pode dar senão directamente, nele mesmo, sem corpo formal, nem aquele segundo corpo que é a ideia; a estrutura, que o arquitecto tem que formar de coisas duras, dadas, externas, e nós erguemos em ritmos, em indecisões, em decursos e fluidez; a realidade, que o escultor tem que deixar no mundo, sem aura nem transubstanciação; a poesia, enfim, em que o poeta, como o iniciado numa ordem oculta, é servo, ainda que voluntário, de um grau e de um ritual” (*op. cit.*: 228).

³¹ Em suma, haveria uma relação isomórfica entre Bernardo Soares e o seu texto, dado que Soares é visto também como um fragmento de Pessoa, funcionando assim como uma espécie de réplica autoral das propriedades da obra; entramos numa outra espécie de falácia: já não intencional nem afectiva, mas propriamente textual.

“mutilação” –, e o nível da escrita e da obra³². Foi sem dúvida esta rede de sobreposições que veio a provocar um tecido receptivo baseado na quase automática associação entre *fracção*, *fractura* e *fragmento*, o que poderia ser até eventualmente produtivo se os três fossem co-hipónimos de um hiperónimo de sentido cósmico-literário: o *fractal*, conceito que talvez tivesse agradado pelo menos ao pouco euclidiano Campos, e que parece adequar-se bem a uma proposta como a de António M. Feijó, de acordo com a qual cada uma das peças textuais do livro seria a *performance* iterativa – ou serial – do mesmo gesto incoativo de emergência da Literatura (cf. Feijó, 2013b: 198)³³.

Mas a melhor súpula deste mecanismo de leitura encontra-se numa outra passagem de Robert Bréchon produzida também nesses desconcertantes anos 80: “Bernardo Soares é, por excelência, o homem sem qualidades, reduzido ao denominador comum da condição humana. (...) o *Livro* é, por conseguinte, a confissão de um homem imaturo que nunca chegou a ser ‘alguém’” (Bréchon, 1983:101)³⁴. Como no caso do evangelista apócrifo que Wilson Martins propõe e a que voltarei daqui a umas linhas, a analogia que Bréchon estabelece com o protagonista de Musil é rica de sugestões que o próprio Bréchon parece nem ter previsto, ao restringir a aproximação entre Soares e Ulrich ao facto de serem ambos denominadores comuns da condição humana³⁵.

Oswaldo Manuel Silvestre demonstrou já a pertinência da articulação entre a história editorial e textual dos dois livros, num âmbito visivelmente mais alargado do que aquele que se circunscreve a temas e motivos conteudísticos relacionáveis com a composição dos dois protago-

³² Claro que o próprio Bernardo Soares leva a cabo um conjunto de estratégias de auto-memorização – como quando proclama “Este livro é a minha cobardia” –, cujo carácter irónico nem sempre é certo, conforme denota a expressão escolhida por Rhian Atkin para intitular um ensaio seu, “Bernardo Soares, pig of destiny!”, colhida no próprio *Livro*: “Há porcos de destino, como eu, que se não afastam da banalidade quotidiana por essa mesma atracção da própria impotência” (cf. Atkin, 2013; Soares, *op. cit.*: 77). O tópico é comum a Álvaro de Campos (“Meus versos são a minha impotência./ O que não consigo, escrevo-o;/ E os ritmos diversos que faço aliviam a minha cobardia”), e a verdade é que, quando Soares convoca “o Sr. Verde empregado no comércio”, fá-lo para destacar, como assinalou António M. Feijó, não a poesia de Cesário, “mas a alegoria da sua vida” (Feijó, 2015: 148).

³³ Leitura que, além de tudo, permite rever o problema à luz do fragmento romântico, se concordarmos com Nancy e Lacoue-Labarthe que este pode mesmo ser “o género da geração”. Mais uma vez, a teoria de Serzedas exposta em “O vencedor do tempo” parece coadunar-se bem com o equacionamento do problema face ao *Livro*, dado que, no seu entender “o infinito numérico, *começa mas não acaba*, tem um ponto de partida mas não um de chegada” (Pessoa, 2015: 154).

³⁴ Neste mesmo ano, o texto que Bréchon apresentou ao 2º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos (posteriormente divulgado no volume de Actas) ia exactamente no mesmo sentido: “Soares est un homme sans mémoire, sans histoire, sans biographie; et il est aussi un être inachevé, sans cesse à venir et pourtant sans avenir” (Bréchon, 1985: 95); no mesmo evento, também Angel Crespo propusera que “o Pessoa incompleto que é Bernardo Soares seria um Pessoa que não culminou o processo heteronómico” (Crespo, 1985: 143-144).

³⁵ Trata-se aliás de uma aproximação relativamente recorrente, identificável em propostas tão distintas quanto as de E. M. Melo e Castro, em *O Fim Visual do Século XX e outros textos críticos*, e de Richard Zenith, por exemplo (cf. Zenith, s/d: s/p: http://www.congressointernacionalfernandopessoa.com/comunicacoes/richard_zenith.pdf).

nistas (cf. Silvestre, 2014: *passim*). Mesmo assim, este aspecto não deixa de ter os seus atractivos de leitura imediata, quer graças à condição “matemática” da personagem de Musil (aproximável do sentido próprio da função de *accountant* que Bernardo Soares desempenha), quer ainda, se quisermos aristotelicamente começar pelas coisas primeiras, menos óbvias mas porventura mais estruturantes, porque a primeira ideia do homem sem qualidades a que o Leitor tem acesso parece ser extremamente profícua para uma das linhas de leitura do desassossego genológico que o *Livro* de Bernardo Soares provoca. Trata-se da ideia segundo a qual

A actividade muscular de um burguês que segue tranquilamente o seu caminho durante um dia inteiro é consideravelmente superior à de um atleta que levanta uma vez por dia um enorme peso; (...) sendo assim, até os pequenos actos da vida quotidiana, na sua soma social e pela faculdade que têm de poderem ser somados, produzem infinitamente mais energia do que os actos heróicos; a actividade heróica acaba mesmo por parecer absolutamente irrisória, um grão de areia colocado no topo de uma montanha com a ilusão do extraordinário. (...) Talvez fosse precisamente o pequeno-burguês que presente a aurora de um novo heroísmo, enorme e colectivo, como o das formigas. (Musil, 1952: 11-12)

Eis o herói de Musil enunciando um dos princípios mais elementares do que poderia ser o ideal do *epos prosaico* schlegeliano na era democrática³⁶, que Bernardo Soares tão claramente corporiza, como se o *Livro* fosse uma outra versão daquilo que na *Mensagem* António M. Feijó classificou como “odd epic” (Feijó, 1999)³⁷. Em certa medida, não deixa de ser isto que Alfredo Margarido tem decerto em mente quando timidamente lança mão do conceito de “epopeia pobre”³⁸, sabendo à partida que tal qualificação pode suscitar leituras tão erróneas e sumárias

³⁶ Numa das anotações coligidas em *Heróstrato*, Pessoa regista: “Somos incapazes de escrever, ou de querer escrever, ou de saber como se escrevem, epopeias. Em (pseudo)compensação, escrevemos romances” (Pessoa, 2000: 222).

³⁷ Trata-se do título original do ensaio, posteriormente coligido numa versão revista, em português, no volume *Uma Admiração Pastoral pelo Diabo* (2015).

³⁸ O conceito é apresentado por Alfredo Margarido na sua tentativa de formular uma analogia entre a actividade profissional de Bernardo Soares e o acto de escrita do *Livro*, quer dizer, numa proposta de nivelção dos produtos não necessariamente idênticos da *actividade* e da *ação*: “o livro de contabilidade revela outras formas de epopeia, sendo a comercial tão importante como as demais”; “uma escrita impõe, mais do que implica, a outra”; “Importa reter neste caso que as duas escritas se encontram directamente associadas por outro elemento metafórico: enquanto a escrita profissional conta a história epopeica da empresa Vasques e C^a, a escrita não-profissional, simétrica da primeira, não pode contar outra coisa que não seja a epopeia de Bernardo Soares. Toda e qualquer escrita aplicada e profissional terá assim de desaguar na ‘epopeia’, embora esta não seja escrita em verso e antes consista em ‘lançamentos’ implicando acções comerciais, ou em ‘apontamentos’ do escritor”; “a escrita constituiu por isso uma epopeia, mas a epopeia singular da modernidade, tal como ela está ainda em via de ser constituída (...). Talvez se possa contestar a qualificação de ‘epopeia pobre’, que, não sendo embora a ‘epopeia do pobre’, não deixa de possuir algumas capilaridades com esta situação” (Margarido, art. cit.: 80-82). Cf. Feijó, 2013: 193: “The broken narrative of

quanto a do “homem sem qualidades”. Mas a verdade é que o reconhecimento do épico no *Livro do Desassossego* vem naturalmente perturbar os atestados de menoridade de Bernardo Soares, quer enquanto personagem (de escritório), quer enquanto escritor (de prosa).

A este propósito, lemos em Álvaro de Campos a formulação de todo o programa num único verso: “O conquistador de todos os impérios continua *sempre* ajudante de guarda-livros”, num poema que abre musilianamente com o verso “Quase sem querer (se o soubéssemos!) os grandes homens saem dos homens vulgares” (Campos, *op. cit.*: 299; sublinhado meu). Campos não se limita a conferir um estatuto heróico – isto é, épico – a Bernardo Soares, porque há naquilo que aqui apregoa um princípio muito particular de temporalidade ou de historicidade que o advérbio “sempre” concentra. Numa leitura imediata, esse princípio permitir-nos-ia interpretar as recorrentes aparições da palavra “deus” no *Livro*, se pensarmos que em geral elas ocorrem em contextos directamente relacionados com a concepção da obra e com o questionamento da escrita. Veja-se, a título de exemplo, o texto sobre *King Lear* de Shakespeare:

Não há método de obter a Perfeição excepto ser Deus. O nosso maior esforço dura tempo; o tempo que dura atravessa diversos estados da nossa alma, e cada estado de alma, como não é outro, qualquer, perturba com a sua personalidade a individualidade da obra. Só temos a certeza de escrever mal, quando escrevemos; a única obra grande e perfeita é aquela que nunca se sonhe realizar. (Soares, *op. cit.*: 277)

O que porém nesta passagem parece ser mais significativo é justamente a assunção de que “o nosso maior esforço dura tempo”, constatação que resgata o *Livro* de uma temporalidade cronológica para uma temporalidade assente na duração, isto é, num factor qualitativo fundado, para usar os termos certos de Eduardo Prado Coelho, na “supremacia do fazer sobre o resultado”.

Trata-se de um ponto importante porque nos recorda que, na obra pessoana e malgrado o ritmo intervalado da escrita, é o *Livro* que dura, o que faz dele uma espécie de *bíblia* no sentido mais literal e etimológico do termo, mas com uma significação necessariamente temporalizada: por isso Bernardo Soares admite “vejo-me célebre como guarda-livros. (...) Morrerei como tenho vivido, (...) apreçado pelo peso entre os pós-escritos do perdido”. O *Livro* como *Bíblia*, quer

his life as an office clerk, on a second floor of Rua dos Douradores, and his life as the shabby genteel tenant of a room, on a fourth floor of the same street, is an extended irony on an existence set on achieving, or at least incessantly pondering, literary glory. Pessoa’s book is in this sense close to a modern tradition of narratives detailing the sorrows of thwarted merit, from Rousseau to Balzac and beyond, as well as to a ‘bureaucratic’ fictional subgenre, from Melville to Kafka and beyond.”

dizer: reunião de livros porque os atravessa a todos; e Bernardo Soares, por conseguinte, o hiperónimo, *compiler* e não *commentator*; o guarda-livros como o guarda-florestal, ou como uma variação muito especial de Peter Kien, o protagonista do *Auto-de-Fé* de Elias Canetti que, no ano da morte de Pessoa, vem mostrar como uma biblioteca pode ser *cosa mentale*.

Quando Wilson Martins, apesar do cinismo, apresenta Bernardo Soares como evangelista apócrifo, não está muito longe desta perspectiva, que pela mesma época esteve subjacente às intuições mais perspicazes de Eduardo Prado Coelho³⁹, de Leyla-Perrone Moisés⁴⁰, ou ao conhecido ensaio de Eduardo Lourenço apresentado no 2º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos⁴¹ e posteriormente integrado no volume *Fernando, Rei da Nossa Baviera* (1993), “O Livro do Desassossego, texto suicida”, onde propunha já que “o Livro comporta todos os textos de Fernando Pessoa (...)” (Lourenço, 1985: 356).

Há um facto quase imperceptível mas muito aliciante na passagem da primeira para a segunda versão do texto de Eduardo Lourenço, a menos que a modificação se deva a alguma interferência de carácter editorial e não autoral: é que no texto que figura na colectânea de Actas do Congresso, o título não apresenta o ponto de interrogação com que foi fixado na sua versão em livro, “O Livro do Desassossego, texto suicida?” (1993: 81), como se tivesse entretanto havido a percepção de que “texto suicida” se ofereceria a leituras simplistas ou sumárias, carentes de problematização (curiosamente, fenómeno muito verificável nas leituras da “contra-revolução” que figura no título do famoso texto de Eduardo Lourenço sobre a *presença*, também ele com um importante ponto de interrogação acrescentado à sua segunda edição, e quase sempre branqueado). A verdade é que, com ou sem interrogação, com ou sem problematização, os

³⁹ Cf. Coelho, 1987: 48: “Se um grau zero existe, e pode aparecer como uma espécie de solo vertiginoso, ou mesmo pantanoso, da arquitectura pessoana, ele situa-se certamente no texto de Bernardo Soares (...). Aí (...) parece que todos os outros heterónimos são convocados para se conciliarem numa unidade estilística e temática”. Numa interpretação recente, Fernando Cabral Martins propôs mesmo que “Não há desdobramento heteronímico nenhum. O caso de Bernardo Soares excede o sistema de autorias que acabara de ser construído e expõe-no enquanto construção. Bernardo Soares é, estritamente, uma personagem. Mesmo que longe de ser uma personagem simples. (...) O Livro do Desassossego será tanto o laboratório da heteronímia – segundo a leitura de Eduardo Lourenço – como a instância da sua dissolução” (Martins, 2014b: 44).

⁴⁰ Perrone-Moisés, 1983: 28-32: “O discretíssimo Bernardo Soares (...) que sabíamos não passar de um semi-heterónimo cansado, agigantou-se de repente sob nossos olhos, com sua prosa extensa e intensa, tensa e densa. (...) E seria este realmente um quinto? Ou o Ele-mesmo disfarçado em quinto, onde os quatro se lavram, larvares? Síntese dos outros ou os outros sem eles mesmos? Mais gente ou menos gente do que os outros? Poeta maior, igual ou menor do que os outros?”; “As indagações suscitadas pelo Livro subentendem, quase sempre, a decisão pelo *mais* ou pelo *menos*. Quantos mais textos tivermos de “Pessoa”, maior ou menor ele fica? Quanto menores os textos de “Pessoa”, mais acabados e portanto melhores? Bernardo Soares é menos ou mais Pessoa do que os heterónimos plenos? (...) O que se pode colocar é o seguinte: o Livro do Desassossego não é mais nem menos do que a poesia pessoana: é *outra coisa*, e importantíssima”.

⁴¹ No volume das Actas, há já 7 ensaios integralmente dedicados ao Livro.

sintagmas que sobrevivem das primeiras reacções ao aparecimento do *Livro do Desassossego* são todos desta natureza – “homem sem qualidades”, “epopeia pobre”, “lixo/ luxo”, “texto suicida” –, o que diz o suficiente do desassossego crítico que o *Livro* provocou. Efeito muito irónico se pensarmos que, para o seu Autor, o exercício da prosa lhe trouxe “sossego enfim”, conforme registou em Junho de 1934: “Sossego, sim, sossego. Uma grande calma, suave como uma inutilidade”. Pelo que “a paz, a prosa, o definitivo” estariam aqui (Soares, *op. cit.*: 407, 83).

Referências

- AMIEL, Henri-Frédéric (1911) *Fragments d'Un Journal Intime*, 2 vol., Genebra, Georg et C°. Libraires-Éditeurs. Disponível em <http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-7> [consultado em Setembro de 2018].
- ANDRADE, Carlos Drummond de (1985) “As identidades do poeta”, *Colóquio/Letras*, 88, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, Novembro.
- ANDRADE, Eugénio de (1985) “Fernando Pessoa visto hoje por poetas portugueses e brasileiros” (resposta ao inquérito), *Colóquio/Letras*, 88, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, Novembro.
- ARQUIVO LDOD: <https://ldod.uc.pt/> [consultado em Setembro de 2018].
- ATKIN, Rhian (2013) “Bernardo Soares, pig of destiny!”, in *Fernando Pessoa's Modernity without Frontiers*, org. Mariana Gray de Castro, Woolbridge, Tamesis.
- BARTHES, Roland (1995) *Fragments de um Discurso Amoroso*, Lisboa, Edições 70.
- BLANCHOT, Maurice (2005) *O Livro por Vir*, São Paulo, Martins Fontes.
- BRÉCHON, Robert (1983) Recensão crítica a *Livro do Desassossego*, de Bernardo Soares, *Colóquio/Letras*, 72, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, Março.
- (1985) “La conscience et le réel dans le *Livro do Desassossego*”, in *Actas do 2º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, Centro de Estudos Pessoaanos.
- BUESCU, Helena Carvalhão (2003), “Des livres du futur et du passé: Pessoa et Mallarmé (avec passage par Calvino et Ortega)”, in *Representações do Real na Modernidade*, org. Helena Carvalhão Buescu e João Ferreira Duarte, Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas/ Colibri.
- CAMPOS, Álvaro de (1992) *Poemas de Álvaro de Campos*, ed. Cleonice Berardinelli, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- COELHO, Eduardo Prado (1983) “Balanço do ano literário de 1982 em Portugal”, *Colóquio/Letras*, 72, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, Março.
- (1987) “O viajante do inverso”, *Colóquio/Letras*, 96, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, Março.
- Colóquio/Letras* (1985), 88, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, Novembro.

- CRESPO, Angel (1985) “El paganismo y el problema de los heterónimos en el *Livro do Desassossego*”, in *Actas do 2º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, Centro de Estudos Pessoaanos.
- FAUCHEREAU, Serge (1972) *Expressionisme, Dada, Surréalisme et autres Ismes*, 2 vol. Paris, Denoël.
- FEIJÓ, António M. (1999) “Fernando Pessoa’s odd epic”, in *A Revisionary History of Portuguese Literature*, ed. Miguel Tamen e Helena Carvalhão Buescu, Nova Iorque/ Londres, Garland.
- (2013a) “Prefácio” a Pedro Sepúlveda, *Os Livros de Fernando Pessoa*, Lisboa, Ática.
- (2013b) “The birth of literature”, in *Fernando Pessoa’s Modernity without Frontiers*, org. Mariana Gray de Castro, Woolbridge, Tamesis. Reed. Feijó, 2015.
- (2015) *Uma Admiração Pastoril pelo Diabo: Pessoa e Pascoaes*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- GARCIA, José Martins (1985) “Os géneros literários e o *Livro do Desassossego*”, in *Actas do 2º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, Centro de Estudos Pessoaanos.
- JACKSON, Kenneth David (2014) “O *Livro do Desassossego* e o *Journal Intimè*”, in *Central de Poesia: O Livro do Desassossego*, org. Patrícia Soares Martins, Golgona Anghel e Fernando Guerreiro, Lisboa, Esfera do Caos.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe, e NANCY, Jean-Luc (1978) *L’Absolu Littéraire: Théorie de la Littérature du Romantisme Allemand*, Paris, Seuil.
- LOURENÇO, Eduardo (1985) “O *Livro do Desassossego*, texto suicida”, in *Actas do 2º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, Centro de Estudos Pessoaanos.
- (1993) “O *Livro do Desassossego*, texto suicida?”, in *Fernando, Rei da Nossa Baviera*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MARGARIDO, Alfredo (1985) “Bernardo Soares: *escrever é existir*”, *Colóquio/Letras*, 88, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, Novembro.
- MARTINHO, Fernando J. B. (1985) “Pessoa em abismo nos anos 80”, *Colóquio/Letras*, 88, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, Novembro.
- MARTINS, Fernando Cabral (2000) “Editar Bernardo Soares”, *Colóquio/Letras*, 155/156, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, Janeiro.
- (2014a) *Introdução ao Estudo de Fernando Pessoa*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2014b) “O *Livro do Desassossego* e a escrita heteronímica”, in *Central de Poesia: O Livro do Desassossego*, org. Patrícia Soares Martins, Golgona Anghel e Fernando Guerreiro, Lisboa, Esfera do Caos.
- MARTINS, Wilson (1982) “A sacralização de Pessoa”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 de Julho. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/46060 [consultado em Setembro de 2018].
- MUSIL, Robert (1952) *O Homem sem Qualidades*, 2 vol., trad. Mário Braga, Lisboa, Livros do Brasil.

- PATER, Walter (1889) *Appreciations, with An Essay on Style*, Londres, Macmillan and Co.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla (1983) “O lixo/luxo de Bernardo Soares”, *Persona*, 8, Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, Março.
- (1985) “A psicologia das figuras artificiais”, *Colóquio/Letras*, 88, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, Novembro.
- PESSOA, Fernando (1982) *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*, prefácio, posfácio e notas do destinatário, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (2000) *Heróstrato e a Busca da Imortalidade*, ed. Richard Zenith, trad. Manuela Rocha, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2015) *A Estrada do Esquecimento e Outros Contos*, ed. e trad. Ana Maria Freitas, Lisboa, Assírio & Alvim.
- RUBIM, Gustavo (2000) “Livro: o único, o múltiplo e o inexistente”, *Colóquio/Letras*, 155/156, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, Janeiro.
- SARTRE, Jean-Paul (1938) *La Nausée*, Paris, Gallimard.
- SEARCH, Alexander (1999) *Poesia*, ed. e trad. Luísa Freire, Lisboa, Assírio & Alvim.
- SENA, Jorge de (1984) *Fernando Pessoa e C^a Heterónima (Estudos Coligidos 1940-1978)*, Lisboa, Edições 70.
- SEPÚLVEDA, Pedro (2012) *Os Livros de Fernando Pessoa*, Tese de Doutoramento, Lisboa, Universidade Nova.
- (2013) *Os Livros de Fernando Pessoa*, pref. António M. Feijó, Lisboa, Ática.
- SILVESTRE, Osvaldo Manuel (2014) “O que nos ensinam os novos meios sobre o Livro no *Livro do Desassossego*”, *MATLIT: Materialidades da Literatura*, [s.l.], v. 2, n. 1, Novembro. Disponível em <http://impactum-journals.uc.pt/matlit/article/view/1818> [consultado em Setembro de 2018].
- SIMÕES, João Gaspar (1985) “O *Livro do Desassossego*, um falso ‘diário íntimo’”, in *Actas do 2º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, Centro de Estudos Pessoaanos.
- SOARES, Bernardo (1998) *Livro do Desassossego*, ed. Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.
- ZENITH, Richard (s/d) “*Livro do Desassossego*: o romance possível (*var.*: impossível)”, *Actas do III Congresso Internacional Fernando Pessoa*. Disponível em http://www.congressointernacionalfernandopessoa.com/comunicacoes/richard_zenith.pdf [consultado em Setembro de 2018].

A chave dramática e a lenta abertura das fechaduras pessoanas

Flávio Rodrigo Penteado

Universidade de São Paulo

Resumo

O artigo dá continuidade à revisão do tratamento das categorias “poeta dramático” e “dramaturgo” com base na tradição crítica sobre Fernando Pessoa, tarefa iniciada em texto publicado no número anterior da presente revista. Desta vez, são examinados não o trabalho de críticos que rejeitaram tal chave de leitura proposta por Pessoa, mas sim o daqueles que a incorporaram em suas abordagens da obra do autor. Desse modo, por meio da discussão de diferentes abordagens críticas, procura-se demonstrar que aquelas duas noções configuram menos elementos externos à obra pessoana do que um de seus componentes essenciais.

Palavras-chave:

Fernando Pessoa, Literatura dramática, José Augusto Seabra, Teresa Rita Lopes, José Gil

Abstract

This article continues the analysis of the categories “dramatic poet” and “playwright” based on the critical tradition on Fernando Pessoa, a task started in a paper published in the previous issue of this journal. In this article, I will not examine the work of critics who rejected this mode of reading proposed by Pessoa, but rather of those who incorporated it in their approaches to the author’s work. Thus, through the discussion of different critical approaches, I will try to demonstrate that these two notions configure less external elements to Pessoa’s work than one of its essential components.

Keywords:

Fernando Pessoa, Dramatic literature, José Augusto Seabra, Teresa Rita Lopes, José Gil

O título deste artigo faz referência a uma das mais conhecidas cartas de Fernando Pessoa, remetida a João Gaspar Simões em 11 de dezembro de 1931. Nela, o autor forneceu ao crítico o que então julgava ser a “chave” para a compreensão de sua personalidade e de sua obra:

Desde que o crítico fixe, porém, que sou essencialmente poeta dramático, tem a chave da minha personalidade, no que pode interessá-lo a ele, ou a qualquer pessoa que não seja um psiquiatra, que, por hipótese, o crítico não tem que ser. Munido desta chave, ele pode abrir lentamente todas as fechaduras da minha expressão. (Pessoa, 1999: 255-256)

Naturalmente, a aproximação à obra de Pessoa nos termos em que o próprio autor sugeriu não é a única possível, sequer a mais legítima – o próprio Gaspar Simões, aliás, foi dos primeiros a repelir a sugestão do “poeta dramático” nos anos seguintes à morte do escritor.⁴² Já nos anos 1970, porém, houve dois críticos que, particularmente sensíveis à “chave” fornecida por Pessoa, perseguiram de forma sistemática o estudo da “substância dramática” de sua obra: José Augusto Seabra e Teresa Rita Lopes. Ainda assim, existem diferenças significativas entre as duas abordagens. Enquanto Seabra enfatiza o procedimento de “dramatização da linguagem” e deixa em segundo plano a produção dramaturgical do autor, Lopes não apenas confere a esta posição de destaque, como ainda estende o epíteto “dramaturgo” a todo o conjunto da atividade criadora de Pessoa. Examinemos mais atentamente tais propostas, começando por Seabra.

*

Em seu clássico estudo *Fernando Pessoa ou o Poetodrama* (Seabra, 1974), versão em português da tese de doutoramento que defendeu na França em 1971, sob orientação de Roland Barthes, o crítico parte do princípio de que, a despeito de sua insistência em promover a separação entre autor e personagem, as autointerpretações de Pessoa desviam o foco da obra para o sujeito que a produziu, como na seguinte passagem:

Por qualquer motivo temperamental que me não proponho analisar, nem importa que analise, construí dentro de mim várias personagens distintas entre si e de mim, personagens essas a que

⁴² A este respeito, cf. Penteadó, 2017.

atribuí poemas vários que não são como eu, nos meus sentimentos e ideias, os escreveria (Pessoa, 2012: 270)

Se o poeta, por um lado, não se propõe a analisar o “motivo temperamental” da heteronímia e tampouco julga importante fazê-lo, a insistência em ressaltar esse ponto torna evidente, por outro lado, a sugestão para que o façam. Assim, balizou a teoria do “drama em gente”, o que, no dizer do estudioso, “fez concentrar a atenção sobre a hipótese de um drama da personalidade psicológica (os ‘desdobramentos de personalidade’ de que o poeta se reclamava) e não sobre a natureza dramática da própria poesia” (Seabra, 1974: XVIII).⁴³ Além disso, o crítico procura compreender as particularidades da noção pessoana de “drama” para além das convenções de “gêneros” literários, vislumbrando na obra do autor “a sobreposição de dois tipos de drama: um constituído pela obra de cada heterônimo, outro pelo conjunto da obra heteronímica”, isto é, “um drama em poemas”, ao qual nomeia “poemodrama”, e, simultaneamente, um “drama em poetas”, o “poetodrama” (*ibidem*: XIX). Trata-se, em síntese, de “contrastar, numa *encenação intertextual*, as réplicas dos diálogos poéticos do poemodrama, enquanto estes se personalizam no poetodrama, isto é, nos vários heterônimos” (*ibidem*: 8). Tal modelo de análise, conforme o próprio estudioso reconhece, claramente remonta à “Tábua Bibliográfica” de 1928, na qual se afirma que a obra de cada heterônimo, isoladamente, forma um drama e, todas juntas, um outro drama (Pessoa, 2012: 227).

Não se ater ao nível dos “gêneros” literários permite a Seabra lidar com o “paradoxo aparente de enquanto poeta lírico, que ele é por natureza intrínseca, [Pessoa] assumir no seu lirismo uma forma dramática”, sem que isso o leve a reclamar da obra poética deste autor a realização de um “drama” na acepção genérica (a exemplo do que já haviam feito outros críticos, como João Gaspar Simões); bem ao contrário, o estudioso termina por identificar tal drama “no diálogo das linguagens poéticas no interior da obra (das obras) dos heterônimos (...) por sua vez acompanhado de um diálogo entre linguagens críticas”, ou seja, “(...) um debate estético entre os heterônimos, que se vão lendo sucessivamente a si mesmos e uns aos outros” (Seabra, 1974: XIX).

Essas considerações, entretanto, não evitam que José Augusto Seabra se refira às realizações dramatúrgicas de Pessoa em termos similares àqueles praticados anteriormente por outros críticos: “o seu projeto do *Fausto* não é mais do que um drama poético frustrado, ao passo

⁴³ Convém acentuar que, tal como primeiro sugeriu Jorge de Sena, o crítico situa o poeta ortônimo no mesmo nível que os heterônimos.

que *O Marinheiro* se apresenta, significativamente, como um ‘drama estático’” (*ibidem*). Ainda assim, é preciso enfatizar que, para o autor de *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*, não se trata de acentuar um mero “fracasso” (embora não o negue), mas sim de vislumbrar, na tentativa de composição de um grande poema dramático, a condição essencial para que se desse o fenômeno da heteronímia.

O que Seabra defende, então, é que se terá processado “em Pessoa uma transferência da dramaticidade para o lirismo, do ‘poeta dramático’ para os poetas líricos que são afinal os heterônimos” (*ibidem*: XX).⁴⁴ Formaliza-se, assim, o ideal pessoano da “simples personagem, sem drama” (Pessoa, 2012: 269). Para que se efetive, esse raciocínio depende da aderência, aqui consciente, aos termos da ficção que Pessoa engendra:

(...) teremos numa palavra que tomar à letra (...) o “fingimento” dos heterônimos enquanto verdadeiros sujeitos poéticos (...) E assim, se Pessoa, enquanto “poeta dramático” (irrealizado), cria os heterônimos, estes, enquanto poetas-outros-que-Pessoa, criam as respectivas obras poéticas. Não é pois, em rigor, o “poeta dramático” que escreve “em” poesia lírica, mas sim os poetas líricos que escrevem, não “em”, mas poesia lírica. De fato, não dando Pessoa à poesia dramática “a forma de drama, nem explícita nem implicitamente”, restam os poetas líricos a que deu nascença através da sua frustração enquanto “poeta dramático”. Pode dizer-se, metaforicamente, que é a morte do poeta dramático que está na origem da sua metamorfose nos poetas líricos, os quais se nutrem da substância do seu corpo múltiplo. (*ibidem*: XXI).

Em essência, o raciocínio de Seabra afinal se baseia, apesar de tudo, na reafirmação do pressuposto de que Pessoa é um “poeta dramático irrealizado” ou “frustrado”. Cabe, porém, a pergunta: como entender a expressão “poeta dramático”? Qualificação de dramaturgo que efetivamente escreve para teatro? Do dramaturgo que compõe dramas em verso? Ou, ainda, daquele que dá vazão a dramas que se desenrolam não no âmbito do drama em sentido estrito, mas sim em poemas?

A última hipótese não é considerada na passagem acima, em que o Fernando Pessoa-“poeta dramático” figura como aquele que, não dando à poesia dramática a “forma de drama”, termina se metamorfoseando em diferentes poetas líricos, o que o tornaria, por definição, não um

⁴⁴ Seabra ressalta, ainda, em nota de rodapé, o débito dessa proposta para com o que antes intuiu Casais Monteiro, sem lhe dar desenvolvimento: “(...) poderíamos chegar, porventura, desmentindo Pessoa, teórico da poesia, ao reconhecimento de que a ‘sua’ poesia dramática é, afinal, lirismo” (Monteiro, 1985: 117).

“poeta dramático”, mas o “poeta lírico” que “é por natureza intrínseca”. Ora, tal “natureza intrínseca”, conforme Seabra não deixa de reconhecer, pressupõe a assimilação de um esquema ficcional, uma vez que converte “criaturas” em “criadores”. E, no entanto, não é esse, ao fim e ao cabo, o procedimento “dramático” por excelência insistentemente reclamado por Pessoa?

Vistas as coisas por este ângulo, perde força o argumento da relativização do “poeta dramático” em favor do “poeta lírico”, sobretudo se pensarmos que uma das facetas do projeto dramático de Pessoa pode ser assimilada como a tentativa de conduzir o drama para fora do seu espaço convencional, isto é, a esfera dramaturgicamente propriamente dita. Sob tal perspectiva, seria mesmo possível associar o “drama sem drama” pessoano a realizações tão diversas quanto o *Igitur* de Mallarmé ou o capítulo dramático “Circe”, do *Ulysses* de Joyce, igualmente situados fora dos limites tradicionais da cena.⁴⁵

Passemos, agora, à segunda estudiosa particularmente sensível à “chave” dramática fornecida por Pessoa.

*

Em sua monumental tese de doutoramento redigida em francês (Lopes, 1985), a pesquisadora dedicou-se à análise das relações do escritor com o drama simbolista e o modo como encaminharam a criação, por ele, de uma nova espécie de drama. Alguns anos mais tarde, porém, ao prosseguir desenvolvendo sua proposta de leitura a partir da “chave” fornecida pelo próprio autor, a estudiosa falava não apenas na criação de um novo modelo dramático, mas de um novo gênero literário, o “romance-drama-em gente” ou, mais simplesmente, o “romance-drama”, sobre o qual nos deteremos a seguir.

Nos dois volumes de *Pessoa por conhecer*, Teresa Rita Lopes propõe-se a articular e contar “esse romance dramatizado ou drama romanceado que é a obra-vida de Pessoa” (Lopes, 1990: 17). O primeiro, subtítulo “Roteiro para uma expedição”, é composto por formulações de responsabilidade da pesquisadora, que remetem constantemente ao segundo, “Textos para um novo mapa”, no qual se organiza a íntegra dos textos citados.

A estudiosa pondera que se Pessoa não ambicionou inventar um novo gênero literário, ao menos perseguiu “uma maneira nova de empregar um processo já antigo” (Pessoa, 2012: 218). Invertendo outra expressão do próprio autor, Teresa Rita Lopes define tal propósito como o de

⁴⁵ Para o aprofundamento da reflexão em torno de formas dramáticas que resistem à cena, cf. Puchner, 2002.

“ser um poeta lírico escrevendo poesia dramática”, de modo que a realização de tal propósito, segundo ela sugere, é responsável pela instauração de um novo gênero literário (Lopes, 1990: 183).⁴⁶

Assim como Seabra, a estudiosa basicamente se apoia na “Tábua Bibliográfica” de 1928 para defender que a originalidade do empreendimento pessoano reside no duplo alcance dos monólogos de cada heterônimo, o que permite tanto a sua apreensão em separado quanto a de todos em conjunto. É esse, aliás, o argumento que sustenta a recusa da autora em concebê-los sobretudo enquanto poemas líricos (afinal um dos fundamentos da leitura de Seabra, não obstante a “encenação intertextual” por ele proposta, conforme já vimos). Isso porque, segundo ela defende, os textos de Pessoa não seriam de todo autossuficientes, isto é, não se bastariam a si próprios e tampouco dispensariam qualquer espécie de relação com textos atribuídos a outros heterônimos ou mesmo a outros poemas de um mesmo livro eventualmente projetado por Pessoa.

Na perspectiva de Teresa Rita Lopes, deve-se ressaltar, ainda, a conjunção entre distintas modalidades discursivas que o universo da heteronímia mobiliza: o discurso indireto da narrativa, presente sobretudo nos textos em prosa nos quais as personagens se contam umas às outras, e o discurso direto do drama, em que cada personagem, como que sozinha em cena, conta-se a si própria, em monólogos que se formalizam nos poemas atribuídos a cada uma delas. Tratar-se-ia, assim, de uma “narrativa dramatizada” em que seriam dados a conhecer, segundo preceitua a “Tábua Bibliográfica”, tanto a perfeita definição da evolução moral e intelectual de cada personagem, em conformidade a uma cronologia específica, quanto a entreação entre elas, o que abrange os debates de ideias e as relações pessoais que conservam entre si. Quanto a esse aspecto, a pesquisadora complementa:

Não podemos, além disso, esquecer que Pessoa aparece nesse drama-em-gente como personagem também, ao mesmo nível dos outros: os Heterônimos contam, “criam” a personagem F. Pessoa pelos mesmos processos que Pessoa utilizou para os criar, compondo-lhes o retrato físico e moral, através de referências, descrições, metáforas. É sobretudo Campos que fala de Pessoa em textos de prosa (...) e até em poemas (...). (*ibidem*: 186)

⁴⁶ A referida inversão diz respeito à seguinte passagem: “(...) Dê-se o passo final, e teremos um poeta que seja vários poetas, um poeta dramático escrevendo em poesia lírica. (...)” (Pessoa, 2012: 269).

Segundo a concepção de Lopes, porém, o que ocorre é não apenas um duplo, mas um triplo alcance resultante desse novo “gênero” que Pessoa pratica:

O romance-“drama em gente” concilia três gêneros diferentes, e não apenas dois, como Pessoa deixava entender quando pretendia ser um poeta lírico escrevendo poesia dramática: como narrativa (que também é) *fala de*: um *eu*, o do narrador, situa-se face a um *ele*, coisa ou pessoa que o objectiva; como drama, *fala com*: um *eu*, o do actuante, está em tensão com um *tu*, explícito ou implícito, num *aqui* e num *agora*; como poesia, *fala, apenas*, com a solidão e a espontaneidade do canto e do grito. (*ibidem*: 184)

É possível que, nos termos em que ele é descrito por Teresa Rita Lopes, a consideração do “romance-drama” como um novo gênero soe um pouco exagerada, uma vez que este parece configurar mais uma simulação dos meios de funcionamento do campo artístico-literário do que propriamente fornecer condições formais mínimas para a produção e articulação de fenômenos similares. Conforme a própria estudiosa reconhece, aliás, é esse o traço mais original da obra de Pessoa. Por isso, parece estranha a noção de gênero, a qual pressupõe sempre algum nível de reprodução por outros autores, o que não é o caso da heteronímia, fenômeno exclusivo de Pessoa graças não ao recurso a diferentes *personae*, mas sim ao modo como ele as coloca em relação.

*

A esta altura, já é possível fazer um balanço das proposições do par de críticos abordados até aqui.

Ao recusar o modelo psicológico de leitura, Seabra se empenha em considerar Pessoa como um ser de linguagem. Recorrendo a uma “chave” fornecida pelo próprio autor, tal método de análise rejeita a inclinação explicativa de um João Gaspar Simões, mas, em comparação com a abordagem do primeiro biógrafo de Pessoa, a abordagem de Seabra não é plenamente bem-sucedida na proposição de uma imagem original de Pessoa.

Da mesma forma, a leitura de Teresa Rita Lopes, embora almeje avançar em relação às propostas feitas pelo próprio Pessoa, resulta, ao fim e ao cabo, em um modelo mais ou menos

obediente a critérios de análise já promovidos por Pessoa. Não parece ser esse o caso do terceiro e último crítico a ser evocado neste artigo.

*

Já em *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*, primeiro dos quatro livros que consagrou ao estudo da obra pessoana, José Gil manifesta a maneira singular como se apropria da “chave” dramática, ao propor o esclarecimento do estatuto ontológico de um heterônimo, sem se restringir à variação de modelos de análise já previstos pelo próprio autor. Chama a atenção, por isso mesmo, o método que elege para estabelecer um critério de heteronímia, recorrendo a textos diversos de Pessoa, em proveito, segundo sustenta o ensaísta, da diversidade de ângulos analíticos que tal procedimento proporciona.

Em um primeiro momento, a definição de heterônimo que se lê na “Tábua bibliográfica” – “uma individualidade completa fabricada por ele, como seriam os dizeres de qualquer personagem de qualquer drama seu” – provoca, em Gil, um questionamento de ordem enunciativa: em que, precisamente, se pode distinguir uma figura como “Caeiro” de Fernando Pessoa, autor empírico, e do “Fernando Pessoa” designado por ortônimo?

O raciocínio de José Gil se fundamenta na ideia de que a clivagem é um movimento intrínseco à expressão linguística e, por conseguinte, à criação poética: “a ruptura efectuada por cada devir-heterônimo testemunha a não-casualidade absoluta da arte: não sou ‘eu’ que faço o poema, mas um outro, separado de mim” (Gil, 1987: 196); portanto, a “despersonalização dramática” referida por Pessoa consiste não na desmontagem de um “eu” exterior à linguagem, mas sim na sua incessante construção na esfera da língua, o que justificaria afirmar que “toda a poesia é, na sua latência, e independentemente da sua expressão particular num outro poeta, heteronímica” (*ibidem*: 230; 227).⁴⁷ Segundo tal concepção, o que distinguiria a heteronímia de outras experiências de “outramento”, portanto, seria a assimilação sistemática e consciente, por Pessoa, da dramaticidade intrínseca ao processo de escrita, em que eu é sempre um outro.

Em um segundo momento, o crítico analisa especificamente a associação feita por Pessoa entre heteronímia e drama, pesando a distinção entre um heterônimo e uma personagem teatral,

⁴⁷ Tal concepção dialoga com as ideias desenvolvidas por Émile Benveniste quanto ao modo de funcionamento dos pronomes pessoais, em *Problemas de linguística geral I*: admite-se a existência de um “eu” apenas em relação a um “tu”, o que tem por consequência uma constante alternância de referentes. O mesmo pressuposto embasa algumas das reflexões feitas por Perrone-Moisés, 1982.

sobretudo quanto ao gesto de imaginar a criação de Hamlet por Shakespeare como “simples personagem, sem drama”:

A heteronímia é um drama “em gente”, em que as pessoas substituem os actos. Os “actos”, quer dizer, a acção em cena, os gestos, as atitudes – nada disto é representado já num palco, mas decorre dentro da personagem, que não age. Por outras palavras, o heterónimo possui algo mais do que a personagem de teatro, algo que substitui a acção desta última, algo que faz dele uma pessoa dramática, mas sem acção. Ora, é a acção (teatral) que constitui toda a especificidade do drama cénico. É preciso, portanto, que esse “algo mais” que o heterónimo possui seja um substituto da acção, conservando, no entanto, todo o poder dramático desta última. (*ibidem*: 210-211).

Vê-se que o crítico entende a concepção pessoana de “poesia dramática” como um modo específico de trabalhar a matéria poética, e não como aspiração à forma dramática propriamente dita, também praticada pelo autor, ainda que sob a rubrica “teatro estático”. Para Gil, embora não disponham de ação, os textos da espécie de *O marinheiro* comportam a dimensão da cena, na medida em que circunscrevem personagens que se falam umas às outras em um dado espaço, o que não ocorre nos poemas heterónimos.

Todavia, mais do que marcar as evidentes distinções entre a “dramaturgia heteronímica” (expressão empregada por ele) e aquela “externamente tal” (expressão de Pessoa), interessa a Gil explorar os efeitos da substituição da ação enquanto produção de acontecimentos cênicos pelo “valor de ação” que a produção de maneiras diversas de sentir adquire, o que implica compreender a maneira pela qual Pessoa se apropria de elementos do universo teatral e os transpõe para o poético.

Essa dinâmica é também o que, segundo propõe José Gil, distingue a heteronímia de outras experiências de “outramento”, assimilação consciente da dramaticidade intrínseca ao processo de escrita: “o heterónimo, resultado de um devir-outro, possui, por seu turno, a propriedade de devir-outro” (*ibidem*: 221). Assim, subjacente à intertextualidade por vezes observada na poesia de Pessoa, põe-se em funcionamento uma lógica de proliferação heteronímica que gera inúmeras ramificações, em que cada heterónimo se converte em produtor de multiplicidades e, em certo sentido, de outros heterónimos: “(...) encontramos em toda a parte, em todos os heterónimos, (...) vestígios (versos, ritmos, temas, estilos) de todos os outros heterónimos” (*ibidem*: 224) –

mecanismo que baseou a “encenação intertextual” tramada por Seabra e que também já havia sido analisado por Teresa Rita Lopes na tese redigida em francês.

Em um dos capítulos de *Cansaço, tédio, desassossego*, seu mais recente livro dedicado a Pessoa, José Gil retomou os problemas aqui mencionados, desta vez associando-os mais diretamente ao teatro, sobretudo em relação à forma como a personagem surge “encarnada” no palco. Daí resultou uma abordagem particularmente estimulante de Fernando Pessoa enquanto *autorator*, para lembrar a feliz expressão de Fernando Cabral Martins (2010).

No teatro, para que se efetive a “transformação” do ator em personagem, é preciso que o intérprete mantenha sua própria individualidade maleável o suficiente para que outro “eu” se manifeste a partir de seu corpo; mantém-se, no entanto, um grau mínimo de consciência: “(...) a consciência de que está ‘a representar’ acompanha, como uma sombra ou um eco, toda a acção da representação, não como uma consciência de si clara e distinta, mas como que incrustada na própria máscara adoptada” (Gil, 2013: 84). Tal processo é ilustrado pelo ensaísta através de uma passagem do *Livro do desassossego*:

Fui mosca quando me comparei à mosca. Senti-me mosca quando supus que me o senti. E senti-me uma alma à mosca, dormi-me mosca, senti-me fechado mosca. E o horror maior é que no mesmo tempo me senti eu. Sem querer, ergui os olhos para a direção do teto, não baixasse sobre mim uma régua suprema, a esmagar-me, como eu poderia esmagar aquela mosca. (Pessoa, 2012: 314)

O trabalho do ator se assemelha ao complexo processo de diferenciação-espelhamento que se verifica na passagem acima, em que o essencial da comparação não se estabelece a partir das formas exteriores, materiais: “Para que pudesse sentir ‘uma alma à mosca’, foi necessário transformar a sua própria alma e ‘incliná-la’ (...) para se tornar uma mosca”. É decorrência desta transformação interna, conclui, que o narrador possa atribuir “o corpo da mosca ao seu próprio corpo virtual (...) e só indirectamente o seu corpo actual”, sendo apenas nessa medida que todo o processo de devir “implica a transformação do corpo actual e a criação de um corpo virtual intensivo que se lhe sobrepõe” (*ibidem*: 85-86).

José Gil se beneficia da concretude desse primeiro ângulo de abordagem para esclarecer a forma clássica do processo de devir no teatro, ou seja, a partir de um texto. Ali, por não haver um “outro” que se ofereça à percepção imediata (como no caso da mosca que o narrador do *Livro do desassossego* viu diante de si), o ator se vê obrigado a construir esse “outro” a partir dos indicativos

textuais que compõem a personagem, isto é, através das palavras e frases que são atribuídas a ela pelo dramaturgo. Assim, observa o crítico, vão-se formando “unidades pontuais (...) ‘partes totais’ (...) de um corpo e de uma psique que se constituirão como autónomas e independentes”, processo que culmina na aquisição, pela personagem encarnada no/pelo ator, “de uma vida própria, de uma singularidade e de um estilo próprios e de um inconsciente único e separado” (*ibidem*: 90).

Conforme Gil observou, esse processo de individuação, de autonomização de um outro “eu” construído em/por si, conserva um traço mínimo de consciência: a individualidade à qual esse outro “eu” se sobrepõe jamais se apaga por completo; no entanto, toda a eficácia do processo de transformação depende desse *como se* ela se tivesse dissolvido:

Se o espelhamento reflectisse forças que eu reconhecesse como minhas, não haveria diferença e, portanto, indiscernibilidade. (...) O espelhamento de forças tem uma dupla acção: reenvia forças em espelho e cria uma individualidade outra, fora de mim. Paradoxalmente, eu recebo o reflexo das minhas forças como vindo de um outro, não me apercebendo da captura que se operou. (*ibidem*: 88-89)

É produtiva a comparação traçada por José Gil entre os pares ator-personagem e poeta-heterônimo, inclusive por envolver a percepção deles pelo espectador ou pelo leitor: “As forças que encerram agem realmente e não simbolicamente. Criam presenças reais com intensidades reais como as de um actor vivo de um drama em actos” (*ibidem*: 79). Aqui, a comparação com o teatro lança luz sobre um dos pilares fundamentais da poética pessoana: eventos imaginários são capazes de produzir efeitos reais sobre nossos corpos. De fato, o teatro pode nos levar ao choro, quer desempenhemos o papel de atores, quer ocupemos a posição de espectadores.

Assim, quando assegura a Adolfo Casais Monteiro ter chorado lágrimas verdadeiras ao redigir as “Notas para a recordação do meu mestre Caeiro” – aliás assinadas por Álvaro de Campos –, Fernando Pessoa nos direciona para o centro da experiência ficcional: seja como agentes, seja como agidos, uma parte de nós, para desfrutar da ficção, precisa aceitá-la como real. É significativo, então, que mesmo Eduardo Lourenço, ao propor sua conhecida “leitura estruturante do drama em gente”, não tenha subestimado o relevo mitológico com que o autor descreveu sua relação com as figuras que criou, sob pena de com isso se abolir a entrada no reino da compreensão heteronímica (Lourenço, 1981: 30).

*

Os três críticos aqui evocados demonstram, cada um à sua maneira, que a noção do “poeta dramático” configura menos um elemento externo à obra pessoana do que um de seus componentes essenciais, o que suscita reflexão de nossa parte, e não que simplesmente a descartemos, como se não representasse mais do que uma “chave” fornecida por Pessoa para nos explicar seus escritos (embora seja exatamente isso o que ele afirma a Gaspar Simões). Entendida dessa forma, então, a “chave” não revela: reveste. Configura mais uma camada da obra e é como tal que se apresenta para nós – não se trata, pois, de *fechar* uma leitura, mas de abrir caminhos. Nesse sentido, é possível conceber a lenta abertura das fechaduras pessoanas como um processo ainda em expansão.

Referências

- GIL, José (1987) *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*, Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luisa Faria, Lisboa, Relógio d'Água.
- _____ (2013) *Cansaço, Tédio, Desassossego*, Lisboa, Relógio d'Água.
- LOPES, Teresa Rita (1985) *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*, 2ª ed, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian [1977].
- _____ (1990) *Pessoa por conhecer: roteiro para uma expedição*, Lisboa, Estampa.
- LOURENÇO, Eduardo (1981) *Fernando Pessoa revisitado: leitura estruturante do drama em gente*, 2ª ed, Lisboa, Moraes Editores [1973].
- MARTINS, Fernando Cabral (2010) “O autoractor”, *O corpo em Pessoa: corporalidade, género, sexualidade*, Ed. Anna M. Klobucka e Mark Sabine, Trad. Humberto Brito, Lisboa, Assírio & Alvim, 299-309.
- MONTEIRO, Adolfo Casais (1985) *A poesia de Fernando Pessoa*, Ed. José Blanco, 2ª ed, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda [1958].
- PENTEADO, Flávio Rodrigo (2017) “Pessoa dramaturgo: uma questão crítica”, *Revista Estranhar Pessoa*, n.º 4, Outono de 2017: 48-62.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla (2001) *Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro*, 3ª ed, São Paulo, Martins Fontes [1982].
- PESSOA, Fernando (1999) *Correspondência: 1923-1935*, Ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.

_____ (2012) *Teoria da heteronímia*, Ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.

PUCHNER, Martin (2002) *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality & Drama*, Baltimore, John Hopkins University Press.

SEABRA, José Augusto (1974) *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*, São Paulo, Perspectiva.

Lourenço Revisitado: A Heteronímia e a 'Impotência Criadora' de Pessoa

Nuno Amado

Universidade Católica Portuguesa

Resumo

É sabido que, para Eduardo Lourenço, a heteronímia pessoana é o resultado de um choque provocado pela leitura de Walt Whitman. Tal ideia é, no entanto, subsidiária de uma outra tese de *Fernando Pessoa Revisitado*, essa sim fundamental e absolutamente inegociável, a de que Pessoa padeceria de uma determinada “impotência criadora”. O argumento é então o de que Pessoa seria incapaz de criar, de aceder a uma verdadeira inspiração poética, e que, ao dar de caras com Whitman, teria descoberto um poeta que era tudo o que ele não podia ser. A tese fundamental da “impotência criadora”, que Lourenço recupera em vários outros textos, é porém um empréstimo: os três principais nomes da *presença*, João Gaspar Simões, Adolfo Casais Monteiro e José Régio, defendem a mesma tese. Neste ensaio procuro mostrar de que modo Eduardo Lourenço se apropria de um preconceito antigo acerca de Fernando Pessoa, o de que era mais raciocinador do que poeta, e de que modo as principais ideias de Lourenço acerca da obra de Pessoa são afectadas por esse preconceito particular.

Palavras-chave:

Eduardo Lourenço, Presença, Impotência Criadora, Walt Whitman

Abstract

It is well known that in Eduardo Lourenço's view the existence of Pessoa's heteronyms is the outcome of a shock resulting from reading Walt Whitman. Such an idea relies however on another theory in *Fernando Pessoa Revisited*. That essential and absolutely not negotiable theory consists in assuming that Pessoa suffered from a certain “creative impotence”. The argument is that Pessoa was unable to create, was not truly inspired, and that after he had made contact with

Whitman he discovered a poet that was everything he could not be. That essential theory, which Lourenço repeats in several other essays, is borrowed from the three main critics of *presença* (João Gaspar Simões, Adolfo Casais Monteiro e José Régio), who take the same position. In this essay, I will try to show how Eduardo Lourenço makes use of an old prejudice regarding Fernando Pessoa, which is the idea that he was more of a thinker than a poet, and how Lourenço's main ideas about Pessoa's work are contaminated by that specific prejudice.

Keywords:

Eduardo Lourenço, Presença, Creative Impotence, Walt Whitman

É bem conhecida a mais famosa tese de Eduardo Lourenço, tal como exposta em *Fernando Pessoa Revisitado: leitura estruturante do drama em gente* (1973), acerca da génese da heteronímia pessoana: é o resultado de um “autêntico e violento choque” (Lourenço, 1981: 77) provocado pela leitura de Walt Whitman. A “presença avassaladora” (44) de Whitman em Caeiro, tal como Lourenço a concebe, não é, no entanto, imediatamente evidente na obra do mestre dos heterónimos. Que o não seja, e que venha a ser declaradamente assumida apenas por Campos – explica Lourenço – é justamente um sinal da violência desse choque e da necessidade que Pessoa teria sentido de reprimir a “‘violação’ do seu domicílio interior” (77). Para Lourenço, Caeiro nasceu para Pessoa “poder tolerar” o choque de Whitman “no seu horizonte e na verdade idealizada”; foi como que a resposta imediata ao abalo sofrido, a expressão de repúdio de um fascínio que não podia acatar sem agravo e que, por isso, ocultou até que pudesse “neutralizar em campo aberto a sua ‘intensidade inacessível’” (79), o que faria através de Campos.

Sabe-se hoje que, ao contrário do que Lourenço supunha em 1973, Pessoa não leu Whitman “muito próximo do ano fatídico e glorioso de 1914” (77). Como Richard Zenith explica, esse contacto estabeleceu-se “muito mais cedo, provavelmente em 1906 ou 1907” (Zenith, 2013: 44).⁴⁸ A precocidade dessa leitura não é, no entanto, suficiente para demolir a tese de Eduardo Lourenço. Seria sempre possível alegar, por exemplo, que esse choque se originou depois de uma releitura da obra de Whitman, ou mesmo que a poesia de Whitman, passando por um período de incubação, só tivesse produzido esse choque anos mais tarde, numa altura em que o poeta, amadurecendo, estivesse susceptível a ele.⁴⁹ Há argumentos mais fortes, creio, contra a tese da importância decisiva de Whitman na génese da heteronímia. De modo a ensaiar alguns, é desde logo fundamental que se perceba que tal tese é subsidiária de uma outra tese de *Fernando Pessoa Revisitado*, essa sim fundamental e absolutamente inegociável. É que, para Eduardo Lourenço, toda a poesia de Pessoa, e muito concretamente aquela que resulta da conversão “*em vários poetas* responsáveis por visões do mundo à primeira vista divergentes”, não é senão o reflexo do seu “fracasso clamoroso” (Lourenço, 1981: 23) enquanto poeta. O “conteúdo concreto” da

⁴⁸ Richard Zenith sustenta essa hipótese com um apontamento de 1907 ou 1908 escrito em inglês num caderno (BNP 144J-31 a 33r): “Walt Whitman united all 3 tendencies, because he united mania and doubt, exaltation of personality, and euphory of physical ‘ego’” (Pessoa, 2006: 230). A abreviatura BNP diz respeito ao espólio de Fernando Pessoa à guarda da Biblioteca Nacional de Portugal.

⁴⁹ O próprio Zenith, aliás, não rejeita a importância de Whitman na criação dos heterónimos. Apesar de preferir explicá-la com recurso a uma “amalgama de influências” (Zenith, 2013: 45), da qual sobressairia Shakespeare, reconhece a sua presença quer na poesia de Campos e Caeiro, como Lourenço defende, quer ainda em toda a obra adulta de Pessoa, e admite que, “sem o efeito catalisador de Whitman”, Pessoa “jamais teria realizado o seu potencial shakespeariano” (Zenith, 2013: 47).

obra heteronímica, como o afirma categoricamente noutra passo de *Fernando Pessoa Revisitado*, é a “*impotência criadora*” (57) de Pessoa. Ora, é precisamente por acreditar nessa “*impotência criadora*” e por considerar que a existência dos heterónimos, enquanto esforço para corrigir ou esconder tal impotência, a denuncia de modo flagrante, que Lourenço precisa de invocar o choque providencial com Whitman: incapaz de criar, de aceder a uma verdadeira inspiração poética, Pessoa teria assim chocado de frente com um poeta que, precisamente por ser “tudo quanto ele não era e por não sê-lo aspirava ser sem consegui-lo” (77), se lhe oferecia como objecto de emulação.

Essa tese fundamental ressurgiu noutros escritos de Eduardo Lourenço. Em “Pessoa ou a realidade como ficção”, um artigo publicado no jornal *A Luta* a 3 de Dezembro de 1975, Lourenço defende que Pessoa, afectado pela “ausência radical de um sentimento de autêntica realidade” (Lourenço, 1983: 166) e não podendo por isso consagrar-se à actividade de sonhá-la, teria inventado sonhadores que a sonhassem por si: “os seus plurais rostos”, conclui Lourenço, “foram a sua maneira de inventar uma face para a universal falta dela” (170). A mesma “ausência radical de um sentimento de autêntica realidade” que afectaria Pessoa dá lugar, em “Fernando, Rei da nossa Baviera”, o ensaio inicial do conjunto de ensaios homónimo publicado em 1986, a um “radical sentimento de inexistência”. Segundo Lourenço, a obra de Pessoa “repousa essencialmente na encenação prodigiosa” (Lourenço, 1986: 13) a que submeteu esse sentimento radical. Noutra ensaio do mesmo livro, essa mesma ausência, agora “ausência do Eu a si mesmo e ao mundo”, é a experiência “única e inesgotável” (57) manifestada em cada uma das obras de Pessoa. A expressão ‘*impotência criadora*’ ressurgiu aliás noutra dos ensaios de *Fernando, Rei da nossa Baviera* (1986), e de novo para justificar, por evidente contraste, uma obra cuja mera existência parece revogar tal impotência. Entre várias hipóteses explicativas da heteronímia, Lourenço questiona então se os heterónimos não serão só o “lamentável alibi de uma *impotência criadora*” (101).

Mas de que modo sustenta Eduardo Lourenço a tese fundamental da ‘*impotência criadora*’? Há uma resposta implícita a esta pergunta em “Considerações sobre o Proto-Pessoa”, um ensaio publicado em 1979: trata-se de um tópico recorrente, que une a poesia juvenil de Pessoa à sua poesia adulta. Segundo Lourenço, verifica-se nos poemas de Alexander Search, como se verificará mais tarde nos *Sonnets* e “em poemas como *O Último Sortilégio*”, uma consciência obsessiva da “*impotência ontológica da Linguagem*” (Lourenço, 1983: 210). Do facto de um poeta ver-se insistente sobre as insuficiências da linguagem para transformar ideias em poemas não se

segue senão, no entanto, que verseeje insistentemente sobre isso. Um tópico pode bem ser só um tópico. A desinspiração de que se queixa a bruxa do poema “O Último Sortilégio”, que Lourenço usa em mais do que uma ocasião como pedra de toque desta tese fundamental, é um estafadíssimo tópico romântico, por exemplo. Assumir que a desinspiração e a impotência dessa bruxa reflectem a desinspiração e a impotência de Pessoa e não a desinspiração e a impotência a que William Wordsworth alude em “Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood”, ou Matthew Arnold em “Empedocles on Etna”, não é de todo razoável. Mas parece ser essa a convicção de Lourenço, a julgar também por uma passagem de “Fernando: Rei da nossa Baviera” da família da passagem anterior:

Sentimentos, emoções e expressão ‘comunicavam’ quando o Poeta se sentia não apenas um *eu* inspirado, mas um eu *eleito*, imaginando uma ponte directa entre as suas emoções e o verbo que as modula. Pessoa retirou essa ponte, fez desse exercício a sua *arte poética* e não há ninguém que leia letra redonda no nosso país que não saiba de cor o famigerado ‘o poeta é um fingidor’ etc., esquecendo, em geral, que essa arte poética significava para quem assim se exprimia o impossível sonho de uma *poesia sem fingimento*. (Lourenço, 1986: 11)

A extrapolação de Eduardo Lourenço é aqui bem perceptível: Pessoa teria transformado o tópico da ausência fatal de uma ponte que levasse das emoções às palavras numa arte poética que, enquanto ponte fingida, lhe permitisse justamente fingir-se o poeta que não era capaz de ser. “Autopsicografia” seria, desse ponto de vista, uma inconfidência da sua “impotência criadora”: incapaz de fazer poesia, de transpor verdadeiramente a ponte das emoções às letras, restar-lhe-ia o artifício de fingi-lo. O principal problema deste argumento é o de que “Autopsicografia” não é uma arte poética; é uma teoria acerca da natureza da poesia. O poeta, no verso “o poeta é um fingidor”, não é Pessoa. Quando diz “o poeta é”, está na verdade a dizer “os poetas são”. “Autopsicografia” não revela uma inaptidão particular de Pessoa, que não poderia então fazer “poesia sem fingimento”; indica que toda a poesia, a de Pessoa ou a de qualquer outro poeta, é sempre fingimento. Os poetas são fingidores não porque não profiram senão falsidades, fingindo acreditar naquilo em que não acreditam, mas porque fingem proferir coisas quando, na verdade, nada proferem. Em “Autopsicografia”, Pessoa não só não comete qualquer inconfidência a respeito dos seus poderes criativos como, pelo contrário, se empenha em sugerir que fazer

poemas, não obstante a relutância de todos aqueles que continuam a acreditar na geração espontânea, não é o mesmo que fazer confidências.

A questão, no entanto, prevalece: que razões mais fundas permitem a Eduardo Lourenço ligar de modo inegociável um tópico abundante a uma lei geral, postulando assim uma atitude poética à luz da qual toda a obra passa a poder ser explicada? Em *Fernando Pessoa Revisitado*, essa tese fundamental é enunciada no seguimento da interpretação de uma ode de Ricardo Reis: “é na mais gongórica das Odes”, afirma Lourenço, “em fictício autor a si mesmo se aludindo em discurso indirecto, que se atreve a sonhar-se o igual de Homero” (Lourenço, 1981: 57). Este atrevimento particular é importante para a enunciação da tese que se seguirá, pois constitui uma resposta, assegura Lourenço, ao “terror de não existir (de não existir como Homero, Safo ou Píndaro)”. Dizendo de outro modo, Pessoa estaria a equiparar-se a Homero, num gesto de evidente desafio, por não poder ser Homero. Eis o enunciado:

Essa poesia objectiva que ele, crítico sem segundo, reconhece superior a todas, esse dom de rivalizar com Deus perdendo-se por amor nas suas criaturas, dom de Homero, de Dante, de Shakespeare, de Milton, no fundo do seu coração sabe que o não possui. Só o de fingir até aos limites do verosímil (para os outros e às vezes, sem dúvida para si mesmo) esse dom, lhe foi concedido, e esse o levará a um grau de incandescência raro conhecido na história, já bem complicada, das relações entre ‘criador’ e ‘criatura’. O ‘drama em gente’ é isso mesmo, e o seu conteúdo concreto é bem o da impotência criadora, como sublinharam João Gaspar Simões e Jacinto do Prado Coelho. (*idem*)

Percebe-se agora, entre outras coisas, que a tese fundamental de que Lourenço se faz valer é um empréstimo.⁵⁰ Na verdade, Jacinto do Prado Coelho não defende exactamente a tese de que Pessoa não teria um dom poético, mas apenas o dom de fingir esse dom, tal como formulada por Eduardo Lourenço na passagem citada. Para Prado Coelho, a heteronímia parece ser uma

⁵⁰ Esta tese não é talvez a única dívida de Lourenço para com João Gaspar Simões e Jacinto do Prado Coelho. Na verdade, tanto um como outro tinham já abordado a importância de Whitman em Caeiro. Prado Coelho, por exemplo, sugere que, além da leitura de Cesário Verde, terá contribuído para “a descoberta de Caeiro” também a leitura de “Whitman, cujo expansivo intuitivismo, amor constante à Natureza e aura de vidente de uma era primitiva se reproduzem em Caeiro, como ele versilibrista”. E, remetendo em nota para um artigo de 8 de Fevereiro de 1947 no semanário *Sol*, Prado Coelho ainda observa que “J. Gaspar Simões também presume que o vate americano esteja por detrás tanto de Caeiro como de Campos” (Coelho, 1980: 185). De facto, em *Vida e Obra de Fernando Pessoa* (1950), Gaspar Simões atesta essa influência: “o primeiro Álvaro de Campos, discípulo de ‘mestre Caeiro’, o qual, por sua vez, muito aprendera com Walt Whitman, ainda se encontrava sob a influência de correntes que (...)” (Simões, 1987: 262). E, noutra parte da sua biografia, é ainda mais categórico: “Com efeito, Walt Whitman era o mestre de Alberto Caeiro, Alberto Caeiro o mestre de Álvaro de Campos” (Simões, 1987: 413).

resposta não a uma insuficiência criativa, mas à morbidez da introspecção: “o móbil íntimo que levou à ‘invenção’ de Caeiro foi, quanto a mim, uma reacção vital de Pessoa contra a sua propensão metafísica, o seu espírito mortífero de análise e a sua tendência para devanear, para fantasiar” (Coelho, 1980: 186). João Gaspar Simões, esse sim, avança de facto a mesma tese, em *Vida e Obra de Fernando Pessoa* (1950): “enquanto Shakespeare ou Dante, Homero ou Milton (...) utilizaram o ‘drama’ e as ‘personagens’ como modos de realização do seu génio literário”, Pessoa “limitou-se a desdobrar-se apenas no plano da sua realidade de escritor”. Como explica Gaspar Simões, esta inferioridade do desdobramento heteronímico face à realização genial desses outros poetas (exactamente os mesmos quatro a que Lourenço se refere) é uma “prova de fraqueza”, um sintoma da degenerescência que acreditava afectá-lo e que lhe vedava o acesso à glória poética. A conclusão de Gaspar Simões é particularmente relevante: “a crise dos heterónimos corresponde à *prise de conscience* que então se dá em Fernando Pessoa, da sua incapacidade para criar objectivamente, no campo literário, utilizando a sensibilidade e a imaginação, essas obras em que os grandes espíritos realizam conceitos de vida ou pensamentos filosóficos” (Simões, 1987: 240-241).

Não obstante a influência inegável de Gaspar Simões na formulação da tese fundamental de Eduardo Lourenço, a suposição das insuficiências criativas de Pessoa é mais antiga. É ela que subjaz àquilo que José Régio diz logo em 1927, fazendo aliás uso da expressão ‘impotência criadora’ que Eduardo Lourenço depois reaproveitaria, no número 3 da revista *presença*: “Mesmo o que às vezes se vislumbra de impotência criadora na sua Arte revela superioridade intelectual. A inspiração raro o desvaira – mina-o. E quando o Artista não toma a dianteira, o crítico ou o metafísico fazem de artistas... e superiormente” (Régio, 1927: 2).⁵¹ A tese fundamental de Lourenço insere-se, portanto, numa tradição crítica muito particular,⁵² e resulta de um

⁵¹ Agradeço a Rita Patrício a indicação da presença da expressão ‘impotência criadora’ no texto de José Régio.

⁵² A expressão ‘impotência criadora’ é empregada também pelo outro nome forte da *presença*, Adolfo Casais Monteiro, mas para criticar a ideia de “poesia pura” ambicionada por Mallarmé e Valéry, entre outros, de acordo com a qual “as palavras, despidas do sentido habitual, não significando, tivessem um valor unicamente poético” (Monteiro, 1930: 5). Esta ambição não só é inaceitável, para Casais Monteiro, como consiste numa “indiscutível intelectualização”, num mero “jôgo de ideias, jôgo de palavras”, numa “inteligência encaixada em verso” (Monteiro, 1930: 6). O diagnóstico é então o de que tais poetas se entregam a uma “poesia tóda *construção*” para se esquivarem à “constatação da impotência criadora”, pois a “concepção da *poesia pura*, aliás sêca e árida, é uma defesa, uma justificação que um impotente faz da sua própria impotência” (Monteiro, 1930: 5). A expressão ‘impotência criadora’ faz assim parte do vocabulário corrente da *presença*, e é invariavelmente usada pelos presencistas para depreciar todos os poetas nos quais verifiquem intelectualização em excesso e toda a poesia onde pressintam ponderação e raciocínio a mais. É verdade que, ao contrário de Gaspar Simões e de Régio, Casais Monteiro não coloca Pessoa entre estes poetas, não lhe diagnosticando, por conseguinte, a mesma impotência. E não o faz, acima de tudo, porque aprova o lado instintivo e subconsciente do processo de criação heteronímica, tal como Pessoa lho explica na famosa carta de 13 de Janeiro de 1935, e aceita a produção em nome de Caeiro, Reis e Campos como sincera. Não obstante, veja-se o

preconceito que, para mal dos nossos pecados, tem acompanhado a apreciação da obra de Pessoa. Refiro-me concretamente àquela velha ideia, da qual Teixeira Pascoaes é talvez o grande responsável, de que Pessoa era sobretudo um raciocinador ou um analista, com maior vocação para crítico, portanto, do que para criador.⁵³ Veja-se, de resto, como Régio dá voz a essa ideia, ao comparar as faculdades poéticas de Pessoa às de Sá-Carneiro:

A dispersão de personalidade e o senso inquietante do Mistério são características que aproximam Fernando Pessoa de Mário de Sá Carneiro. Mas o que em Mário de Sá Carneiro aparece como manifestação de génio, aparece em Fernando Pessoa raciocinado, consciente, voluntário. (*idem*)

É a estes primeiros intérpretes de Pessoa que Eduardo Lourenço, via João Gaspar Simões, pede emprestado o preconceito da 'impotência criadora'. Tomando por suas as dores dos outros, precisava então de lhes encontrar manifestações textuais que as comprovassem. É essa necessidade, em última análise, que justifica o tratamento abusivo de um tópico como um sintoma, e é ela que justifica também a interpretação equivocada que serve de ponto de partida à enunciação da tese fundamental em *Fernando Pessoa Revisitado*. É que a “mais gongórica das Odes” de Reis na qual Lourenço julga surpreender Pessoa a comparar-se a Homero não só não é escrita “em fictício autor a si mesmo se aludindo em discurso indirecto” como não manifesta o

que diz num dos ensaios publicados em 1958, para justificar que Pessoa não tivesse sido dramaturgo: “Porque não foi então Fernando Pessoa um autêntico poeta dramático? Talvez por incapacidade de dar encarnação física às suas ideias. Restava-lhe o processo indirecto de lhes emprestar a sua própria voz, e fazer de cada uma delas um outro poeta. Se não estou em erro, a sua incapacidade de ‘viver’ é a mesma coisa que a sua incapacidade para criar personagens. Restavam-lhe, pois, os meios indirectos de lhes dar vida, a única vida que ele podia dar, porque para esse espírito imensamente contraído que ele era, o ‘pudor de viver’ estendia ainda a sua inibição ao ‘fingimento’ que seria a criação de figuras, de personagens em acção” (Monteiro, 1985: 63). A existência de uma possível relação entre a expressão ‘impotência criadora’ e Adolfo Casais Monteiro foi-me assinalada por Caio Gagliardi, a quem agradeço.

⁵³ O preconceito de que Pessoa seria mais pensador do que poeta data com certeza das primeiras colaborações de Pessoa n’*A Águia*, pois é tema de conversa entre Pessoa e Sá-Carneiro logo em 1913. Numa carta de 14 de Maio, Mário de Sá-Carneiro elogia os versos de “Cortejo Fúnebre”, afirmando que neles “se evidencia exuberantemente que você é não só o grande, o admirável, o estranho pensador mas com ele, e – acima dele – o maravilhoso artista”. O comentário de Sá-Carneiro tem um alvo específico, como se percebe pelo que diz logo a seguir: “Isto endereçado àqueles (àqueles = Mário Beirão) que admirando-o (pelo menos dizem que o admiram) como poeta juntam entanto que você intelectualiza tudo – é todo ‘intelectual’. Como se a intelectualidade se não pudesse conter na arte!” (CSC 86). Ainda que a figura maior do grupo da *Renasença Portuguesa* não seja aqui nomeada, é credível que pensasse do mesmo modo já nessa altura. Posteriormente, numa entrevista concedida a Álvaro Bordalo e publicada no número 140 d’*O Primeiro de Janeiro* a 24 de Maio de 1950, Teixeira de Pascoaes haveria mesmo de dizer que Pessoa possuía muito talento “como crítico e como ironista”, mas que não poderia sequer ser considerado poeta. Para Pascoaes, “Pessoa não foi poeta, porque foi dotado dum raciocínio matemático”, e “a matemática estiliza a poesia e a poesia não pode ser estilizada, porque a estilização mata” (Pascoaes, 2004: 250-251).

atrevimento do poeta “a sonhar-se o igual de Homero” (Lourenço, 1981: 57). A ode em causa é a ode XIV do Livro I, e é citada por Lourenço a partir da quarta estrofe:

O que foi como um deus entre os que cantam,
 O que do Olimpo, as vozes, que chamavam,
 Escutando ouviu, e, ouvindo,
 Entendeu, hoje é nada.
 Tecei embora as, que teceis, grinaldas.
 Quem coroaís não coroaído a ele?
 Votivas as deponde,
 Fúnebres sem ter culto.
 Fique, porém, livre da leiva e do Orco,
 A fama; e tu, que Ulisses erigira,
 Tu, em teus sete montes,
 Orgulha-te materna,
 Igual, desde ele às sete que contendem
 Cidades por Homero, ou alcaica Lesbos,
 Ou heptápila Tebas,
 Ogígia mãe de Píndaro.

Estes versos comparam de facto um determinado poeta (“um deus entre os que cantam”) a Homero, a Safo e a Píndaro. Lisboa, a cidade dos “sete montes” que “Ulisses erigira”, deveria orgulhar-se deste seu filho, pois era agora igual às pátrias desses poetas. Assumindo que o poeta lisboeta a que a ode se reporta é o próprio Pessoa, e que a comparação comporta a certeza de não ser como os poetas a que é comparado, Lourenço conclui que ela documenta a ‘impotência criadora’ de Pessoa, assim manifesta no atrevimento de se lhes comparar. Se lidos com atenção, contudo, os versos aludem a um defunto; a ode encerra um canto fúnebre. Na verdade, não é Fernando Pessoa quem, tirando a Reis o livre-arbítrio que teimamos em não conceder aos heterónimos, se compara a Homero; é Ricardo Reis quem, devoto discípulo do seu mestre, presta homenagem a Caeiro morto.⁵⁴ Também neste caso, o propósito de comprovar textualmente uma eventual incapacidade de Pessoa acaba por fracassar.

⁵⁴ Esta leitura é hoje um dado adquirido, havendo vários dados a comprová-la. Um dos mais significativos é o facto de a ode ser dedicada à alma, ou à memória, do mestre Caeiro, como se lê na epígrafe em latim que encabeça o manuscrito em que a ode foi redigida (BNP 51-41): “Ad Caeiri manes magistri” (Pessoa, 1994b: 234). Análiso esta

Ora, a tese de Lourenço de que a heteronímia se origina do choque súbito com Whitman em 1914 não é senão outro modo, ainda que mais elaborado, de procurar justificar essa tese fundamental.⁵⁵ De modo a comprovar um preconceito acerca do tipo de poeta que Pessoa era (um poeta que finge um dom por não o ter), Lourenço estipula um momento traumático, um contacto com um poeta que encarna tudo aquilo que “realmente queria ser sem poder” (Lourenço, 1981: 77), que permita explicar em simultâneo dois dilemas: 1) o porquê de a obra heteronímica, e em concreto a de Caeiro, parecer reprimir esse poeta com o qual contacta (como defende, “é na luz da ocultação prodigiosa de Whitman em Caeiro que a comédia trágica da Heteronímia deve ser apreendida” [74]); e 2) o porquê de tal obra se caracterizar por ser escrita em nome de outro (depois do contacto com o poeta no qual reconheceria o dom que não tinha, Pessoa precisava de fingir um poeta, ou vários poetas, que o tivesse). É sobre estes dois dilemas, e sobre um modo alternativo de resolvê-los, que pretendo falar de seguida. Tal alternativa não só tornará desnecessária a estipulação de um momento traumático que permita explicá-los como porá em cheque a tese fundamental de que todo o argumento de Eduardo Lourenço afinal procede.

Ainda que não seja imediatamente evidente, é um facto que a presença de Whitman se faz sentir não só em Campos mas também em Caeiro. O próprio Pessoa, dando em falar dos poetas com quem Caeiro se pode comparar num prefácio em inglês atribuído a Thomas Crosse, não a esconde: “É com Whitman que ele mais se parece” (Pessoa, 2007: 157). Eduardo Lourenço acusa a leitura deste passo com “pasma”, observa com desalento que se lhe segue uma enumeração daquilo que “o separa de Whitman, nunca o que a ele o une” (Lourenço, 1981: 75), e rapidamente conclui que tal esforço apenas denuncia a própria filiação que recusa. É importante lembrar, contudo, que, no final do mesmo texto, Pessoa declara que “Álvaro de Campos é, dos três, quem mais se parece com Whitman” (Pessoa, 2007: 165). Que não haja outro poeta com quem Caeiro mais se pareça do que Whitman não significa que se pareça muito com ele, até porque não é

ode, assim como a importância de Caeiro nela, na secção III do capítulo 6 da minha tese de doutoramento (Amado, 2016: 405-409).

⁵⁵ O carácter subsidiário dessa primeira tese é aliás evidente, sempre que Lourenço se refere a ela; o contacto com Whitman e a obra heteronímica que dele teria resultado são sempre referidos em função dessa “impotência criadora” que os antecede e requiere. Em “Fernando: Rei da Nossa Baviera”, por exemplo, argumenta que, “para se curar da sua tristeza de ser consciente, Fernando Pessoa, com a ajuda de Whitman, se sonhou Caeiro” (Lourenço, 1986: 18). Em “Apotheose ou Segunda Morte de Fernando Pessoa?”, um ensaio publicado no Expresso em Julho de 1985, sugere que foi para habitar um mundo moderno desprovido de sentido que Pessoa se sonhou Caeiro (Lourenço, 1983: 53). E, em *Fernando Pessoa Revisitado*, defende que a poesia de Pessoa “glosa o *abismo* que separa consciência e realidade” e que “a cura fulgurante” para esse abismo incurável “manifestar-se-á justamente sob a forma de Caeiro, pastor sem metafísica nenhuma como por ironia se clama, ceifeira perfeita mas em sonho” (Lourenço, 1981: 37).

sequer o heterónimo que mais se parece com ele. O passo não é, portanto, uma confissão da filiação whitmaniana, como Lourenço supõe, e aquilo que se lhe segue não é uma tentativa de escondê-la depois de enunciá-la de chofre – o que seria absurdo. Trata-se antes de uma pequena cedência: apesar de Caetano ser tão original que parece “surgir do nada” (156),⁵⁶ há poetas com quem se pode comparar, de entre os quais se destaca Whitman. O texto não envereda pela discussão da originalidade de Caetano depois da referência a Whitman para desviar as atenções da parecença entre os dois, como Lourenço insinua, mas porque essa originalidade é que é o assunto de cuja atenção a referência a Whitman fizera desviar.

É igualmente digno de nota aquilo que é dito neste passo acerca do que separa Caetano de Whitman, e que Lourenço interpreta como um subterfúgio. Assim, a relação de Caetano com as coisas seria dada por uma “inconcebível objectividade” (159), o que não acontece em Whitman, que é “alguém que viveu intensamente a vida” (158-159) e que, por isso, tende a enternecer-se com o que o rodeia como qualquer outro poeta romântico. A ênfase dada à distinção entre Caetano e Whitman não é uma forma de recusar aquilo que eventualmente os aproxima; releva de uma descrição apropriadíssima do objectivismo de Caetano, justamente aquilo que o destaca da epistemologia romântica que combate abertamente. Na parte final do texto,⁵⁷ Thomas Crosse é aliás explícito quanto à alegada filiação em Whitman: ainda que pareça haver “algo de Whitman presente nestes poemas”, a conclusão a que se deve chegar “após um exame atento” é a de que “não há aqui, realmente, qualquer influência de Whitman”, que aquilo que há é, “no máximo, uma coincidência ocasional e meramente de tom, sendo, por isso, mais aparente do que real”, e que, portanto, “a diferença essencial é enorme”. Mesmo as semelhanças, “o amor pela Natureza e pela simplicidade, e a pasmosa acuidade das sensações”, não são senão fruto da coincidência:

⁵⁶ Esta afirmação surge numa parte inicial do texto a que Eduardo Lourenço não terá acedido, pelo menos enquanto parte desse mesmo texto. O texto a que Eduardo Lourenço se refere foi publicado por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho em *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, em 1966 (Pessoa, 1966: 335-352), e corresponde a quatro páginas dactilografadas (BNP 21-89r a 21-90v). Teresa Sobral Cunha publica esse texto em *Poemas Completos de Alberto Caetano*, em 1994 (Pessoa, 1994a: 221-230), antepondo-lhe, porém, um documento claramente introdutório do texto contido nas outras quatro páginas (BNP 21-104). A parte inicial a que me refiro é a que está contida nesse documento. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho publicam-no, mas como um texto autónomo (Pessoa, 1966: 376-378), pelo que Eduardo Lourenço não o interpreta como uma introdução do outro texto. Ao publicar o mesmo prefácio em *Prosa Íntima e de Autoconhecimento*, em 2007 (Pessoa, 2007: 155-170), Richard Zenith aceita a anteposição proposta por Teresa Sobral Cunha, mas antepõe-lhe ainda um outro documento (BNP 14b-12r) e faz seguir ao conjunto o conteúdo de um outro texto, contido em seis páginas dactilografadas, maioritariamente sobre as diferenças entre Caetano e Whitman (BNP 21-98r a 21-103r). Diga-se, de resto, que Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho também publicam este texto (Pessoa, 1966: 368-375).

⁵⁷ O texto contido nos documentos BNP 21-98r a 21-103r foi publicado por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho sem qualquer relação com o texto contido nos documentos BNP 21-89r a 21-90v, pelo que é possível que Eduardo Lourenço não tivesse relacionado o último, ao qual se refere, com o primeiro, que o completa.

Whitman ama a Natureza como resultado da insistência “em ler significados transcendentais na Natureza”, o que não podia estar “mais longe da atitude de Caetano” (Pessoa, 2007: 166), e admite uma variedade de sensações, que “incluem o natural e o artificial, o metafísico tal como o físico”, coisas que Caetano não admite.

Quer as diferenças assinaladas por Thomas Crosse, quer a coincidência que explica as semelhanças, são justíssimas.⁵⁸ Eduardo Lourenço protesta contra a explicação, certificando a “presença avassaladora, *essencial* e não meramente acidental ou decorativa” de Whitman em Caetano, mas repara nas mesmas semelhanças e diferenças. Ao defender que Caetano “não é outra coisa do que *glosa e transfigurado eco da visão que Walt Whitman tem das coisas, não do concreto bino com que canta*” (Lourenço, 1981: 73), Lourenço parece sugerir que a parecença que considera essencial se regista mais na forma de ver o mundo do que na forma de cantar o que se vê. A dívida seria assim essencialmente epistemológica. Noutra parte de *Fernando Pessoa Revisitado*, expõe a mesma ideia: é na qualidade de “cantor (...) das coisas reais”, assim como na “sua multiplicidade transbordante e na plenitude da sua *diferença*” (44), que Whitman se faz sentir na obra de Caetano. Para Lourenço, portanto, a proximidade entre os dois poetas verifica-se sobretudo na tendência para exaltar a realidade e a diversidade das coisas. E é exactamente isso que é dito no prefácio de Thomas Crosse. Aliás, Lourenço rejeita que essa proximidade seja apenas uma coincidência, mas não deixa de reconhecer, de novo como Crosse, que o próprio modo de exaltação é distinto. É no fundo por não exaltar a realidade e a diversidade das coisas com a mesma paixão com que Whitman as exalta que Caetano, na opinião de Lourenço, não passa de “um Whitman ‘imaginário’ ou antes, um *Whitman em ideia*”. O argumento é o de que Pessoa tirou a Whitman “todos os ossos, todo o apetite e paixão das coisas reais, guardando do choque potente da sua leitura a *nostalgia descarnada* dessa saúde de pioneiro”⁵⁹. Mas, assim sendo, a única coisa que sobra desse

⁵⁸ São igualmente justas, aliás, as diferenças apontadas de seguida: ao contrário do que acontece em Caetano, cuja filosofia é “perfeitamente definida e coerente”, um “objectivismo absoluto muito perfeitamente definido” no qual “tanto o pensamento como o sentimento são totalmente novos”, a filosofia que há em Whitman, sendo a “de um poeta e não a de um pensador”, “não tem um molde original, só sendo original o sentimento” (Pessoa, 2007: 167); ao contrário de Caetano, que “pega num único tema e vê-o *claramente*” e que “vê apenas o objecto, procurando separá-lo o mais possível de todos os outros objectos e de todas as sensações e ideias que, por assim dizer, não fazem parte do próprio objecto”, Whitman “esforça-se por ver não clara mas profundamente” e “procura ligar o objecto a todos os outros, a muitos outros, à alma e ao Universo e a Deus”; ao contrário do que se passa com Caetano, em quem “o seu sentimento é um aspecto do seu pensamento”, “o pensamento de Whitman é um aspecto do seu sentimento” (168); ao contrário de Caetano, avesso “a qualquer espécie de humanitarismo”, Whitman ostenta um “violento sentimento democrático” (168-169).

⁵⁹ Esta explicação ressurge, em termos semelhantes, num ensaio intitulado “Walt Whitman e Pessoa”, incluído em *Poesia e Metafísica: Camões, Antero, Pessoa*: “Com efeito, o que mais importa não é a verificação dos laços que unem Whitman a Caetano – e nomeadamente a presença em Caetano de sintagmas quase literais de Walt Whitman, alguns sublinhados, aliás, por Fernando Pessoa nas páginas do seu exemplar de *Folhas de Erva...* – mas essa *rasura*, ao mesmo

processo de estripação é a saúde original. E – convenhamos – identificar em Caeiro apenas a saúde com que Whitman olhava para a realidade é muito diferente de identificar nele uma qualquer “presença avassaladora” (44).

O primeiro dos dois dilemas cuja necessidade de resolução leva Lourenço a estipular um momento traumático (o dilema de parecer ocultar-se na obra de Caeiro a presença suspeita de Whitman) resolve-se assim alternativamente pela desculpa da coincidência. Quanto ao segundo (o dilema de haver uma obra escrita em nome de outras pessoas) resolve-se, de modo mais brusco, afirmando que uma obra escrita em nome de outrem em nada difere de uma obra escrita em nome próprio, salvo na contingência de não o ser. Uma vez que considero os heterónimos como o resultado natural de um processo de amadurecimento poético, e não uma anomalia, não creio que a existência de uma obra escrita em nome de outrem requeira qualquer explicação. Eduardo Lourenço não pensa assim, e procura explicar a anomalia da existência de heterónimos pela necessidade que Pessoa teria sentido de fingir o que não podia ser. Como se percebe, a opinião de Eduardo Lourenço é de novo condicionada pelo preconceito da ‘impotência criadora’. Ora, talvez não haja melhor exemplo do equívoco em que isso consiste do que aquilo que sobressai da leitura que faz de um conjunto de versos de Álvaro de Campos no qual descobre “o primeiro em data, desses dilacerantes e desumanos gritos de impotência criadora” (81):

Agora que estou quase na morte e vejo tudo já claro,
Grande Libertador, volto submisso a ti.

Sem dúvida teve um fim a minha personalidade.
Sem dúvida porque se exprimi, quis dizer qualquer coisa
mas hoje, olhando pra trás, só uma ânsia me fica –
não ter tido a tua calma superior a ti próprio,
a tua libertação constelada de Noite Infinita. (Pessoa, 2002: 234)

O “grande libertador” a quem Campos se dirige nestes versos não é Whitman, como Lourenço assume, e o conjunto de versos não é um fragmento de “Saudação a Walt Whitman”.

tempo aplicada e orgânica, do essencial da visão de Whitman enquanto apropriação *sensorial* e *sensual* do mundo exterior. Caeiro é um Whitman desencarnado, exangue, um Whitman reduzido à pura função de *olhar* e ocasionalmente de um outro sentido, mas sem apropriação imaginal do objecto desse olhar. Sobretudo, sem nenhuma *particularização* desses objectos, referidos sempre na universalidade da sua função significativa. É só a função perceptiva que é objecto de glosa” (Lourenço, 1983: 174-175).

Trata-se, isso sim, de um fragmento do poema “A Partida”, cujo assunto é a iminência da morte, e bastaria compará-lo ao primeiro fragmento de “A Partida” para que se percebesse a real identidade do interlocutor de Campos. É que, tal como aqui olha “pra trás”, a primeira coisa que o pressentimento da morte leva Campos a fazer, nesse primeiro fragmento, é a voltar o olhar para trás: “Agora que os dedos da Morte à roda da minha garganta / sensivelmente começam a pressão definitiva... / e que tomo consciência exorbitando os meus olhos, / olho pra trás de mim” (216). E o que Campos vê, ao olhar para trás, é justamente o grande libertador a quem se dirige no fragmento lido por Lourenço. O modo como a última estrofe desse fragmento inicial principia é, a esse respeito, assaz esclarecedor: “Mestre, Alberto Caeiro, que eu conheci no princípio / e a quem depois abandonei como um apontamento reles, / hoje reconheço o erro, e choro dentro de mim, / choro com a alegria de ver a lucidez com que choro” (217). Caeiro é o “grande libertador” porque foi ele, de facto, quem libertou todos os seus discípulos⁶⁰ e porque foi ele quem, muito especificamente, libertou Campos, como se pode ler nos últimos versos do poema de 15 de Abril de 1928 “Mestre, meu mestre querido!”: “A calma que tinhas, deste-ma, e foi-me inquietação. / Libertaste-me, mas o destino humano é ser escravo. / Acordaste-me, mas o sentido de ser humano é dormir” (339). No caso concreto de “A Partida”, Caeiro é esse “grande libertador” porque foi ele quem quebrou “as algemas de todas as mortes” (233) e porque a razão sempre estivera afinal do seu lado: “Tu, tu mestre Caeiro, tu é que tinhas razão!” (227); “Ó mestre Caeiro, só tu é que tinhas razão!” (230). A libertação propiciada por Caeiro é, aliás, explícita num fragmento de “A Partida” em que Campos observa a paisagem a partir da casa do monte em que o mestre vivera: “Ah, estou liberto... / Mestre Caeiro, voltei à tua casa do monte / e vi o mesmo que vias, mas com meus olhos” (227).

O que é curioso, não obstante o equívoco, é que Lourenço não só não negligencia a evocação de Caeiro neste poema como observa que a “atitude de ‘calma superior a ele-próprio’ assenta como uma luva em Mestre Caeiro, pelo mesmo Campos evocado” (Lourenço, 1981: 81). Que tenha confundido a referência ao “grande libertador”, ainda para mais notando a adequação

⁶⁰ Veja-se como a mesma expressão “grande libertador” é empregada por Ricardo Reis para se referir a Caeiro num dos textos com que pensava prefaciá-lo a obra do mestre (BNP 21-73r a 74r): “Pesa-me que a razão me compila a dizer estas nenhuma(s) palavras ante a obra do meu Mestre, de não poder escrever, de útil ou de necessário, com a cabeça, mais que disse, com o coração, na Ode [XIV] do Livro I meu, com a qual choro o homem que foi para mim, como virá a ser para mais que muitos, o revelador da Realidade, ou, como ele mesmo disse, ‘o Argonauta das sensações verdadeiras’ – o grande Libertador, que nos restituiu, cantando, ao nada luminoso que somos; que nos arrancou à morte e à vida, deixando-nos entre as simples coisas, que nada conhecem, em seu decurso, de viver nem de morrer; que nos livrou da esperança e da desesperança, para que nos não consolemos sem razão nem nos entristeçamos, sem causa; convivas com ele, sem pensar, da realidade objectiva do Universo” (Pessoa, 2003: 47).

da descrição à figura de Caieiro, pode apenas explicar-se, a meu ver, pela tese preconcebida e inegociável da 'impotência criadora' de Pessoa e pela hipótese explicativa, estipulada para justificar essa tese, de que foi Whitman quem permitiu a Pessoa a libertação heteronímica. Como expliquei atrás, essa hipótese resulta acima de tudo da necessidade de resolver a anomalia que, dada a 'impotência criadora' de Pessoa, considera ser a existência da obra heteronímica. Mas, se os poetas são sempre fingidores, se poesia é sempre fingimento, seja qual for o contexto, é tão anómalo fazer poesia por interposta pessoa quanto fazê-la em nome próprio. A heteronímia não é uma expressão da 'impotência criadora' de Pessoa, antes de qualquer outra coisa, porque não é sequer uma expressão anómala. Pelo contrário, é o produto de uma fenomenal desenvoltura técnica, a qual foi sendo aperfeiçoada progressivamente e sobre a qual incidiram as mais variadas influências, e é também a mais alta expressão da capacidade criadora de Pessoa.

Referências

- AMADO, Nuno (2016) *Ricardo Reis (1887-1936)*, Tese de Doutoramento no Programa em Teoria da Literatura, Universidade de Lisboa, disponível em http://www.letras.ulisboa.pt/images/areas-unidades/literaturas-artes-culturas/programa-teoria-literatura/documentos/amado2_def.pdf [consultado em Setembro de 2018]
- COELHO, Jacinto do Prado (1980) *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, 6ª ed., Lisboa, Editorial Verbo [1949].
- LOURENÇO, Eduardo (1981) *Fernando Pessoa Revisitado: Leitura Estruturante do Drama em Gente*, 2ª ed., Lisboa, Moraes Editores [1973].
- (1983) *Poesia e Metafísica: Camões, Antero Pessoa*, Lisboa, Sá da Costa.
- (1986) *Fernando: Rei da nossa Baviera*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- MONTEIRO, Adolfo Casais (1930) “Mais Além da Poesia Pura”, in *presença*, nº 28 (Agosto-Outubro 1927), 5-7.
- (1985) *A Poesia de Fernando Pessoa*, org. José Blanco, 2ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda [1958].
- PESSOA, Fernando (1966) *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, ed. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Edições Ática.
- (1994a) *Poemas Completos de Alberto Caieiro*, ed. Teresa Sobral Cunha, Lisboa, Presença.
- (1994b) *Poemas de Ricardo Reis*, ed. Luiz Fagundes Duarte, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- (2002) *Álvaro de Campos: Poesia*, ed. Teresa Rita Lopes, Lisboa, Assírio & Alvim.

- (2003) *Prosa de Ricardo Reis*, ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2006) *Escritos sobre Génio e Loucura*, ed. Jerónimo Pizarro, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- (2007) *Prosa Íntima e de Autoconhecimento*, ed. de Richard Zenith – Obra Essencial de Fernando Pessoa, Lisboa, Assírio & Alvim.
- PASCOAES, Teixeira de (2004) “Fernando Pessoa apreciado por Teixeira de Pascoaes”, in *Ensaio de Exegese Literária e vária Escrita: Opúsculos e Dispersos*, ed. Pinharanda Gomes, Lisboa, Assírio & Alvim, 249-253.
- RÉGIO, José (1927) “Da Geração Modernista”, in *presença*, nº 3 (Abril 1927), 1-2.
- SIMÕES, João Gaspar (1987) *Vida e Obra de Fernando Pessoa: História de uma Geração*, 5ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote [1950].
- ZENITH, Richard (2013) “Pessoa and Walt Whitman Revisited”, *Fernando Pessoa's Modernity Without Frontiers: Influences, Dialogues and Responses*, ed. Mariana Gray de Castro, Woodbridge, Tamesis, 37-52.

Autopsicografias

Teresa Jorge Ferreira

Universidade Nova de Lisboa

Resumo

Partindo do objetivo de conhecer e debater as leituras do título do poema “Autopsicografia” de Fernando Pessoa, este artigo traça um percurso por alguns dos estudos portugueses mais significativos que, entre as décadas de 1940 e 1990, dedicaram linhas ou páginas à análise do poema. São sobretudo consideradas as contribuições de Adolfo Casais Monteiro, Joel Serrão, Jorge de Sena, Jacinto do Prado Coelho, João Gaspar Simões, Eduardo Lourenço, José Gil, Américo Lindeza e Rosa Sil Monteiro. Tendo em conta os diversos textos referidos, este artigo pretende apresentar novas linhas de leitura do título “Autopsicografia”, cruzando-o com as três estrofes do poema pessoano.

Palavras-chave:

Fernando Pessoa, “Autopsicografia”, Estudos Pessoaanos, Título Poético, Poesia

Abstract

In discussing the title of Fernando Pessoa’s poem “Autopsychography”, this paper traces some of the most significant Portuguese studies between the 1940s and 1990s that dedicated lines or pages to the analysis of the poem. The main contributions considered are from Adolfo Casais Monteiro, Joel Serrão, Jorge de Sena, Jacinto do Prado Coelho, João Gaspar Simões, Eduardo Lourenço, José Gil, Américo Lindeza and Rosa Sil Monteiro. Taking into account several texts, this article intends to present new lines of reading of the title “Autopsychography”, crossing it with the three stanzas of the poem by Pessoa.

Keywords

Fernando Pessoa, “Autopsychography”, Pessoa Studies, Poetical Title, Poetry

O poema “Autopsicografia” de Fernando Pessoa ocupa um lugar especial na literatura portuguesa, entre outros motivos, porque é possivelmente o primeiro poema *célebre* publicado em Portugal utilizando o prefixo “auto-” no título (“célebre” é um adjetivo muito usado nos estudos sobre “Autopsicografia”, como se verá). A motivação inicial deste trabalho foi a vontade de saber como é que o título foi sendo recebido pela crítica para, a partir do título, discutir a leitura do poema como autorretrato de Fernando Pessoa, ainda que esse interesse específico seja aqui adaptado à exploração dos *assuntos críticos* que orientam esta edição.

A primeira publicação de “Autopsicografia” é de novembro de 1932, do número 36 da revista *Presença* (1993), em que aparece no fim da página 9 com o título todo em maiúsculas e as três estrofes justapostas. O poema é possivelmente mandado a João Gaspar Simões numa carta de 22 de outubro, em que Pessoa anuncia o envio de “um pequeno poema” que espera ver publicado no número da *Presença* que está para sair, compensando, assim, a ausência de uma “Nota” para Casais Monteiro, há meses prometida (*apud* Martines, 1998: 205).⁶¹

O manuscrito de “Autopsicografia” tem a data de “1/4/1931” (Dia das Mentiras, note-se), e apresenta ligeiras diferenças em relação à versão da *Presença*, além de ter variantes de alguns versos:

Autopsychographia

O poeta é um fingidor.
Finge tam completamente
Que chega a fingir que é dor
~~A propria dor que elle sente.~~
A dor que deveras sente.

E os que leem o que escreve
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que elle teve,
Mas só a que elles não têm;

⁶¹ A carta de Fernando Pessoa a Gaspar Simões datada de 22 de outubro de 1932 diz assim: “Meu querido Gaspar Simões: (...) Não tive tempo de completar a *Nota* para o Casais Monteiro (...). Como, porém, outra colaboração é uma questão simplesmente de copiar-a (e até isto me tem sido mentalmente difícil), ahí lhe envio um pequeno poema. Espero que chegue a tempo para este número da revista” (*apud* Martines, 1998: 205).

P'ra que ^E assim nas calhas de roda,
Gire^a, a fingir da razão ^a entreter a razão,
Esse comboio de corda
(Que é o nosso coração
(Chamado o nosso coração

(1/4/1931

(Que se chama o coração.

(Pessoa, BNP/E3 118-46r)

Ora, os críticos têm dedicado muita atenção a Pessoa – e em particular ao poema “Autopsicografia” –, notando como é significativa a produção sobre o autor – e em particular sobre “Autopsicografia”. O poema é na verdade um dos mais lidos e citados da literatura portuguesa, até pela sua inclusão em manuais escolares (mas encontra-se também o primeiro verso ou a primeira quadra em paredes de pastelarias ou em produtos de *merchandising*). Além disso, há ainda variações feitas por outros autores, que tecem a partir de Pessoa uma ampla rede de alusões.

No número da *Revista Estranhar Pessoa* que inclui o *Caderno Marcos da Fortuna Crítica de Fernando Pessoa*, a “Introdução” de Caio Gagliardi e Flávio Rodrigo Penteadó assinala o crescimento dos estudos sobre o poeta desde os tempos da *Presença*, estabelecendo que: “Diante daquela que é, provavelmente, a mais extensa fortuna crítica de um escritor moderno em língua portuguesa, tão impossível quanto não deixar de fora referências fundamentais, seria incluir a todas” (Gagliardi e Penteadó, 2017: 7). Perante esta constatação, por um lado, é inevitável garantir que neste breve estudo se deixarão de fora referências fundamentais, por outro lado, é possível prometer que se incluirão algumas, nomeadamente as identificadas na lista seguinte:

- 1942 Adolfo Casais Monteiro “Introdução”
Fernando Pessoa
Poesia de Fernando Pessoa
[Inclui “Autopsicografia”]
- 1945 Joel Serrão “Simple Introdução”
Fernando Pessoa
Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues
- 1946 Jorge de Sena “Notas”
Fernando Pessoa
Páginas de Doutrina Estética
- 1947 Jacinto do Prado Coelho “Os motivos centrais”: “Ser e conhecer-se”
Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa
- 1950 João Gaspar Simões “O Caminho Alquímico”: “Iniciação Esotérica”
Vida e Obra de Fernando Pessoa. História duma Geração
[A parte sobre o poema é reproduzida em
Heteropsicografia de Fernando Pessoa, 1973]
- 1954 Adolfo Casais Monteiro *Fernando Pessoa. O Insincero Verídico*
[Depois incluído em *Estudos sobre a Poesia de Fernando Pessoa, 1958*]
- 1958 Adolfo Casais Monteiro “O Insincero Verídico”
Estudos sobre a Poesia de Fernando Pessoa

- 1961 Jorge de Sena “‘O Poeta é um Fingidor’ (Nietzsche, Pessoa e outras coisas mais)”
 “O Poeta é um Fingidor”
 [Depois incluído em *Fernando Pessoa & C^a Heterónima (Estudos Coligidos 1940-1978)*, 1982]
- 1973 João Gaspar Simões “Uma explicação da vida e da obra de Fernando Pessoa”
Heteropsicografia de Fernando Pessoa
- 1986 Eduardo Lourenço “Fernando, Rei da Nossa Baviera”
Fernando Rei da Nossa Baviera
- 1987 José Gil “A Arte da Insinceridade”: “Poesia e Heteronímia”
Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações
- 1995 Américo Lindeza Diogo
 Rosa Sil Monteiro “Na cidadela”: “Crise de letras”
Um Medo por demais Inteligente: Autobiografias Pessoaanas

Assinale-se que, entre estas referências, há repetições ou textos que incluem apenas poucas linhas sobre “Autopsicografia”. Falta, desde logo, José Régio, cujos comentários à obra de Fernando Pessoa indiciam uma atitude crítica de oposição em relação a “Autopsicografia” (leiam-se a título exemplificativo as páginas dedicadas a Pessoa em *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, 1941). Falta também José Augusto Seabra, cuja leitura de “Autopsicografia”, incluída nas obras *Fernando Pessoa ou o Poetodrama* (1960) ou *O Coração do Texto. Le cœur du texte* (1996), é referida por Manuela Parreira da Silva (assinale-se apenas que a leitura de Seabra tem pontos de contacto notórios com a de Américo Lindeza Diogo e Rosa Sil Monteiro). Não se considera a receção imediata do poema, nem a sua relação com o poema “Isto”, publicado no número 38 da

Presença em abril de 1933.⁶² Também não se consideram estudos de críticos estrangeiros, como o contributo de Massaud Moisés para a leitura do poema (incluindo o título), publicado em *Fernando Pessoa: o Espelho e a Esfinge* (1958), nem estudos mais recentes, como o ensaio de Victor Mendes que acompanha o poema em *Século de Ouro – Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX* (2002) ou o verbete “Autopsicografia” de Manuel Gusmão no *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* (2008).⁶³

Em relação aos elementos que constam desta lista, façam-se para começar duas observações: por um lado, o facto de a referência inicial ser da primeira antologia de Fernando Pessoa organizada por Adolfo Casais Monteiro (1942) é revelador do destaque que foi dado pela crítica a este poema desde cedo; por outro lado, deste conjunto de obras da crítica portuguesa que dedicaram linhas ou páginas a “Autopsicografia”, apenas a última que aqui se apresenta, de Américo Lindeza Diogo e Rosa Sil Monteiro (1995), se ocupa expressamente do título na análise do poema. Isto, se excetuarmos o adjetivo “sugestivo” com que Gaspar Simões o caracteriza, no livro em que o aproveita para o seu próprio título *Heteropsicografia de Fernando Pessoa* (1973), ou também a utilização da palavra por Jorge de Sena, ao afirmar que o *Ultimatum* de Álvaro de Campos é uma “autopsicografia” do seu autor (1961: 27).⁶⁴

Com efeito, Casais Monteiro, na sua “Introdução” a *Poesia de Fernando Pessoa* (1942), transcreve as duas primeiras quadras, mas não menciona sequer o título, apresentando o poema como uma “curiosa poesia”, cujo centro é o verso “Não as duas que ele teve” (2006: 10). Joel Serrão inclui o “célebre poema” todo na sua “Simples Introdução” a *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues* (1945), criticando aqueles, “em geral” (à exceção de Casais Monteiro), que só se fixam no primeiro verso, já que o poema é uma afirmação clara de que o poeta “sente realmente” (1945: 11-12). Serrão termina a sua breve análise com um parêntesis em que confessa que a terceira quadra é de difícil interpretação, apesar de isso não pôr em causa a leitura que faz das duas quadras anteriores (1945: 12). Ou seja, num texto em que começa por criticar, sem nomear, os que apenas leem uma parte do poema, acaba por fazer o mesmo: não inclui nenhuma palavra em relação ao título nem apresenta nenhuma leitura para a última estrofe. Este facto não passa

⁶² Quanto à relação entre os poemas “Autopsicografia” e “Isto”, veja-se, por exemplo, o trabalho de José Augusto Seabra (1996).

⁶³ A análise de Manuel Gusmão considera o poema uma «*ars poetica*» e relaciona-o com Valéry, Nietzsche e Eliot, terminando por “contar as dores” do poema para sublinhar que a “multiplicidade das dores” indica a “irrevogável pluralidade do sentido” (Gusmão, 2008: 67-68).

⁶⁴ No entanto, o referido estudo do brasileiro Massaud Moisés desenvolve alguns sentidos possíveis para o título “Autopsicografia” (1998).

despercebido a Jorge de Sena, que nas suas “Notas” a *Páginas de Doutrina Estética* (1946) repara neste “abandono” por parte de Serrão, considerando que a obra de Pessoa tem sido “incompletamente interpretada” (1962: 266-267): Sena assinala o desvio habitual da atenção para as duas primeiras estrofes e avança com uma leitura também para a terceira quadra do “célebre poema”, na qual destaca a importância do par “razão-emoção” (1962: 267).

Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa (1947) inclui uma breve análise da “célebre ‘Autopsicografia’” (2007: 61). Nesta obra, Jacinto do Prado Coelho transcreve apenas a primeira quadra e defende que o primeiro verso contém “o sentido global do poema”, contrariando expressamente Joel Serrão e não se referindo a este propósito a nenhum dos outros autores (61). João Gaspar Simões, em *Vida e Obra de Fernando Pessoa* (1950) e em *Heteropsicografia de Fernando Pessoa* (1973; este último estudo reproduz a parte relativa ao poema de *Vida e Obra*, acrescentando algumas palavras iniciais), reproduz as três quadras do poema e comenta cada uma delas, mas sublinha que na primeira está uma proposição fundamental do poema implícita nas restantes, cujo sentido é “claro”: o poeta Fernando Pessoa finge uma dor que sente, mas “a dor que o poeta realmente sente não é a dor que comparece, ou deve comparecer, na sua poesia” (1973: 69-70). Também Casais Monteiro, em *Fernando Pessoa. O Insincero Verídico* (1954), depois publicado em *Estudos sobre a Poesia de Fernando Pessoa* como “O Insincero Verídico” (1958), considera os “famosos versos” de “Autopsicografia” como “uma das (...) mais claras declarações estéticas” pessoanas (Monteiro, 1958: 123), numa leitura em alguns pontos próxima da de Gaspar Simões, e volta a sublinhar a duplicação da dor: Fernando Pessoa diz que “a dor fingida, na poesia, exige uma dor real; o que êle não diz é que seja uma só – e aqui está o ponto essencial” (Monteiro, 1958: 124). Sena retoma a leitura de “Autopsicografia” em “‘O poeta é um fingidor’ (Nietzsche, Pessoa e outras coisas mais)”, incluído em “*O Poeta é um Fingidor*” (1961), abstendo-se de citar integralmente o poema, mas voltando a criticar as leituras parciais, embora assinala numa nota que o trabalho de Prado Coelho é “dos mais sérios estudos sobre Fernando Pessoa” (1961: 46): Sena defende que o primeiro verso não pode ser lido sem os outros (1961: 23), porque o fingimento poético não significa “pura e simplesmente *fingir*, qual os detractores de Fernando Pessoa leram no primeiro verso (e não nos outros) da *Autopsicografia* que de ‘ele-mesmo-ele mesmo’ o poeta (...) escreveu” (1961: 23). No entanto, o próprio Sena não desenvolve uma leitura próxima às três quadras do poema, mas apresenta antes uma proposta geral sobre o seu sentido em que enaltece o fingimento artístico. Também Eduardo Lourenço, em “Fernando, Rei da Nossa Baviera”, de *Fernando Rei da Nossa Baviera* (1986), cita o “famigerado” primeiro verso,

lamentando que todos aqueles que o sabem de cor se esqueçam “em geral, que essa arte poética significava para quem assim se exprimia o impossível sonho de uma *poesia sem fingimento*” (1986: 11). Já José Gil, em *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações* (1987), discorre sobre a “arte da insinceridade” pessoana mencionando o “célebre” poema “Autopsicografia” (1987: 231-232), em relação ao qual valoriza a “construção” poética e o “paradoxo” como expressão da “essência” da realidade (237).

Com esta breve apresentação dos textos da lista, excluindo o último, pretende-se mostrar:

– que o poema “Autopsicografia” é considerado à partida pela crítica, desde a década de 1940, como “célebre”, já que todos os autores falam do “célebre” poema ou dos “famosos” ou “famigerado[s]” versos, que foram inclusive “demasiado citados” e que se sabem “de cor”;

– como a leitura do poema parece ter sido desenvolvida por partes (sendo o foco dado a um verso, a uma quadra, a outro verso), apesar de nunca ter sido realizada uma análise do título “Autopsicografia”, e como quase todos os autores criticam leituras alheias “em geral”, nem sempre nomeando os alvos (Joel Serrão é o principal alvo nomeado), particularmente pelo facto de essas leituras não serem completas, ou de se fixarem apenas num verso ou numa quadra;

– que todos estes textos acabam por orientar as leituras para a interpretação do fingimento, associando-o a uma intrincada rede terminológica em que são usados os vocábulos “sinceridade”, “insinceridade”, “autenticidade”, “realidade”, “verdade”, “mentira” (“artifício” também, apesar não ser tão comum). As subtis associações entre estas palavras dominaram as referidas leituras de “Autopsicografia” ao longo de cinco décadas.

Na verdade, Serrão opõe o par sinceridade-verdade ao par fingimento-mentira, para defender que o primeiro verso é irónico, já que Fernando Pessoa não finge – diz a verdade, é sincero “como os restantes mortais”, exprime-se “a si próprio” (1945: 8, 12). O título que Serrão dá ao seu texto, “Simples Introdução”, prepara a humildade da tarefa a que se propõe: não só a sua leitura é simples no modo de lidar com as contradições do texto e de confessar as dificuldades interpretativas, como acaba por “introduzir” as diferentes leituras que os outros autores fizeram do poema, em alguns casos por oposição expressa a Serrão.

Prado Coelho é um destes autores. O académico cria uma tipologia de sinceridade: a “sinceridade imediata do homem vulgar” ou “sinceridade humana convencional” (que é a que Serrão considera que Pessoa mantém); a “austera sinceridade humana, não convencional”, à qual Pessoa renuncia; e finalmente, a “sinceridade mais fácil do *fingimento*, que é a conformidade entre a expressão e o que se *finge* sentir” (2007: 62). Pessoa opta “quase sempre”, segundo Prado

Coelho, por esta sinceridade “mais fácil”, em que cabe (de acordo com o corpo do texto e as notas de rodapé) o fingimento, a autenticidade, a verdade, e até a evocação da ficção e da mentira (2007: 62). Sem prejuízo do mérito hermenêutico de Prado Coelho, assinala-se que a utilização do adjetivo “fácil” não será talvez o mais apropriado, e, em particular, em relação a um tipo de “sinceridade” cujo sentido é tão amplo e contraditório como o que o próprio autor apresenta. Além disso, não deixa de ser estranho que se parta de uma conjectura em relação a uma opção hipotética de Fernando Pessoa (“esta dificuldade (...) terá levado Pessoa a hesitar entre dois caminhos”; “Pessoa optou quase sempre pelo segundo caminho”; 2007: 62), que prende o autor à primeira quadra, cujo sentido resume: “o poeta, sendo por excelência um *expressor*, é por excelência um *fingidor*” (2007: 61).

Sena considera que a questão da sinceridade está “em primeiro plano” na obra de Pessoa, mas da “*sinceridade metafísica*” e não da “sinceridade ética, irmã dos bons costumes” (1962: 266). O fingimento é a “mais autêntica sinceridade intelectual”, mas “a ‘mentira’ consciente e voluntária do poeta” (e aqui Sena convoca os versos de Nietzsche) não significa simplesmente “fingir”, porque a “verdade em poesia” tem de elidir a antinomia factual “verdadeiro-falso” (1961: 42, 23-24). Assim, é por meio do fingimento poético que se atinge a “*expressão autêntica*” (1961: 23). Ainda que Sena respeite a leitura de Prado Coelho, distingue e separa porventura com mais rigor, na sua própria tipologia de sinceridade, a verdade factual, real, biográfica, da verdade poética.

Já Gaspar Simões considera que o poeta Fernando Pessoa finge “a dor de que teve experiência directa”, a dor “que o poeta realmente sente”, apesar de não ser esta a “comparecer” nos seus poemas (1973: 69-70). Neste sentido, associa a transformação da dor ao “caminho alquímico” para o “oculto”, mencionado por Fernando Pessoa na parte final da carta a Casais Monteiro sobre a génese dos heterónimos, para propor que “Autopsicografia” revela o modo como Fernando Pessoa “comunica com o Absoluto”: o sentido do texto com o “sugestivo título *Autopsicografia*” (o adjetivo “sugestivo” é acrescentado na publicação de 1973) é o do “‘fingimento’ através do qual o poeta tentou o desdobramento por via do ‘drama em gente’ e veio a obter a mais perfeita forma de comunicação com o Ente Supremo: a poesia de Fernando Pessoa ele mesmo” (1973: 69). Ainda que possa ser profícuo acompanhar a leitura do poema com outras fontes, a proposta de Gaspar Simões encontra no poema a justificação de afirmações epistolares (“Autopsicografia” é a descrição do processo através do qual Fernando Pessoa comunica com o “Ente Supremo”), numa linha explicativa já sobejamente criticada. Outro aspeto contestado na leitura de Gaspar Simões prende-se com a heteronímia: num trabalho aberto à

totalidade da obra poética pessoana, o biógrafo considera “Autopsicografia” como a manifestação do fracasso do “drama em gente” (fala em “impotência criadora”) e uma consagração da poesia ortónima como “lirismo” e “expressão poética pròpriamente dita” que permite a “comunicação com o Absoluto” (1973: 68-69). Se Gaspar Simões empreende uma tarefa ambiciosa na “explicação” de “Autopsicografia”, esforçando-se por fazer uma leitura completa, parece ser levado por um entusiasmo que o afasta do texto poético.

Casais Monteiro, como se sabe, é um severo censor da obra de Gaspar Simões sobre Pessoa. No entanto, ainda antes da publicação de *Vida e Obra*, na sua “Introdução”, Casais Monteiro escreve que a unidade da obra pessoana está em ser “uma cadeia ininterrupta de esforços para estabelecer o contacto do homem com o universo” (2006: 12), de certa forma antecedendo o que viria a dizer Gaspar Simões sobre a comunicação com o “Absoluto”. Nesta “Introdução”, Casais Monteiro defende uma interpretação dos poemas separando a vida e a obra, pois os poemas não poderão dizer-nos nada sobre o “vivido”: “Para a sua obra, (...) Pessoa nunca quis saber da vida para nada” (2006: 9). No entanto, o autor acaba por se contradizer ou embarçar em alguns momentos: quando sublinha as “dores” do poema, afirma que “O poeta poderá não ter sentido aquilo de que fala, mas pode dar a qualquer coisa uma emoção (...), que de qualquer modo ele tem” (2006: 10); quando fala do “tom irónico” da escrita, diz que o mesmo é “tão característico da maneira humana de ser de Pessoa” (2006: 16); quando observa que, “por sua confissão, e pelo que da sua vida sabemos, Fernando Pessoa é um abúlico” (Gaspar Simões usa o mesmo adjetivo; Simões, 2017: 682), justifica que “não o dizem apenas as suas cartas. Dizem-no os seus poemas” (2006: 17). Mas o poeta presenciista vigia-se, lembrando que, se Pessoa afirma “O poeta é um fingidor”, também pode afirmar o oposto (2006: 19). Em “O Insincero Verídico”, Casais Monteiro sublinha que fingir “não quer dizer mentir”, “quer dizer, sim, que com a dor o poeta faz outra coisa; que a dor fingida, na poesia, exige uma dor real; o que êle não diz é que seja uma só – e aqui está o ponto essencial” (Monteiro, 1958: 124). A análise volta assim a valorizar as “duas dores” e a apoiar-se no aforismo de Campos, “Fingir é conhecer-se”, porque “só fingindo se pode dizer a verdade, só fingindo a dor o poeta pode exprimir a dor verdadeira” (Monteiro, 1958: 126), o que explica o epíteto atribuído por Casais Monteiro a Pessoa: “O Insincero Verídico”. Nesta linha, Pessoa não pode ser declarado “sincero”, porque isso seria como declará-lo “mentiroso” (1958: 126); ou seja, Casais Monteiro associa fingimento a insinceridade, mas liga ambos à verdade poética.

O “contacto entre o homem e a sua verdade, ou antes, entre o homem e a Verdade” é, para Eduardo Lourenço, na leitura que faz de “Autopsicografia”, o “impossível sonho” de Fernando Pessoa expresso pela sua poesia (1986: 11). Não há nesta obra a ligação direta imaginária entre as emoções e as palavras (11), mas apenas “a agonia da imagem (...) da Poesia como pura modulação do sentimento e da emoção espontâneos” e a consciência de que “*a verdade* nos está vedada”, “no plano das sensações, dos sentimentos, das emoções e das ideias” (11, 16). Não obstante, Eduardo Lourenço chega a definir a heteronímia de Pessoa como “o jogo da sua verdade”, no texto em que analisa “Autopsicografia” (9), sublinhando como esta relação com a verdade, própria ou universal, está no cerne da produção poética de Pessoa.

José Gil considera que “Autopsicografia” condensa o processo da “arte da insinceridade”, de “formação da máscara”, que cria uma “sinceridade mais profunda do que a sinceridade ingénua, não trabalhada, do puro vivido não-artístico” (outra tipologia) (1987: 231-232, 238). Nesta arte pessoana, o paradoxo é uma das principais figuras usadas, sendo aliás a figura central do poema “Autopsicografia” – “A *Autopsicografia* exprime-se por meio de paradoxos: o poeta chega ao ponto de fingir a dor que sente realmente. A dor não é fingida nem real, é construída” (1987: 237). Acrescenta ainda José Gil que o “paradoxo não é um simples enunciado, a realidade é paradoxal, o paradoxo exprime a sua essência” (237). Esta leitura parece acompanhar a de Jorge de Sena ao desligar a verdade artística da verdade não-artística (Casais Monteiro tenta seguir este caminho, mas não é consequente, porque faz depender a primeira da segunda). A ênfase dada por Gil à “construção”, à escrita, é significativa, ainda que o poema vá além da “relação vida-literatura” na perspectiva do “trabalho artístico” do poeta, ao contemplar também a leitura do que está escrito. O realce dado por Gil ao paradoxo enquanto qualidade do real é também um reconhecimento da complexidade do poema, que afasta a reflexão da leitura dicotómica de Joel Serrão: fingimento-mentira e sinceridade-verdade.

Há então várias tipologias de sinceridade, que resultam de diferentes combinações entre os termos. No entanto, ainda que com diferentes formulações, Serrão e Prado Coelho, Casais Monteiro e Gaspar Simões, Sena e Gil entendem os versos de Pessoa como “expressão” de “verdade” poética. A principal diferença está na relação dessa “verdade” poética com a verdade factual do “vivido” e com a sinceridade “comum”. Para Lourenço, a poesia pessoana é também “expressão”, mas da consciência da impossibilidade de chegar à verdade, ou, quando muito, do “jogo da sua verdade” (1986: 9). Outro ponto de discordância nestas leituras de “Autopsicografia” é o da relação entre poesia e conhecimento: Casais Monteiro é o primeiro a

associar o poema ao aforismo de Álvaro de Campos “Fingir é conhecer-se”, apontando a discussão para a questão do conhecimento (2006: 11). Serrão diz que este “problema gnoseológico”, embora presente, não é o mais importante em Pessoa: o mais importante é o assunto “comezinho” da sinceridade (1945: 8). Sena discorda totalmente de Serrão, retomando o aforismo de Campos e defendendo que o “problema fundamental” de “toda a obra” pessoana é o “problema gnoseológico do conhecimento” (1962: 266). Também Prado Coelho associa o poema a “Ser e conhecer-se” (2007: 57-62), e Lourenço aprofunda este sentido com a ideia “da *poesia-conhecimento* que [de acordo com Lourenço] Pessoa nos revela” (1986: 32), ainda que não o faça nas linhas que dedica a “Autopsicografia”. Já segundo Gaspar Simões, e apesar de também citar o aforismo de Campos, a poesia não seria para Pessoa uma “forma de conhecimento”, mas uma “forma de comunicação com o Ente Supremo” (1973: 66, 72).

Nota-se, então, como o poema, ou parte do poema, é considerado para reflexões gerais sobre a poesia e para leituras globais sobre a obra de Fernando Pessoa, até mesmo como “arte poética” pessoana, conforme expressamente assinala Lourenço (1986: 11). Perante esta afirmação, é surpreendente que nenhum dos referidos autores se debruce sobre o título, mais ainda considerando que a palavra “Autopsicografia” não é uma palavra comum (não era à data da publicação e continua a não ser) e que a própria inclusão do prefixo “auto-” era na altura da publicação extravagante. Por exemplo, para explorar possíveis sentidos do título, Sena poderia ter feito uma associação entre a autobiografia e o poema “Autopsicografia” para opor a escrita do “factualmente vivido” à escrita da “razão-emoção”. Gaspar Simões poderia também, na linha do esoterismo e do ocultismo, ter associado a “Autopsicografia” à psicografia espírita, a escrita do médium alegadamente provocada por um espírito desencarnado: o título seria então um indício textual da ligação do poema ao ocultismo. Qualquer destas opções pode ter desenvolvimentos interessantes, que serão deixados para outro estudo, para não prolongar este desvio de *heteropsicocrítica*.

Como já referido, a leitura de “Autopsicografia” realizada por Américo Lindeza Diogo e Rosa Sil Monteiro em *Um Medo por demais Inteligente: Autobiografias Pessoaanas* (1995) é a que, deste limitado conjunto que se apresenta, mais explora a relação entre o título e os versos do poema. A parte da obra que analisa “Autopsicografia” não usa nem uma vez estas palavras: “sinceridade”, “insinceridade”, “autenticidade”, “realidade”, “verdade”, “mentira” (usa apenas “mentiroso” quando cita o dicionário), nem refere nenhum dos críticos de Pessoa antes mencionados. Mas é o primeiro e único texto desta lista a complementar a análise das quadras com apontamentos sobre

o título. Não deixa de ser curioso que tanto Gaspar Simões como Casais Monteiro classifiquem as declarações do poema como “claras”, porque Lindeza Diogo e Sil Monteiro advertem para “‘impressão’ (...) de certeza/s” provocada pelo texto, já que este “*finje* uma facilidade de apreensão imediata, e institui-se pura denotação, como que obrigando à não resistência” (1995: 55).

Assim, partindo de considerações sobre o “possível interesse pela instância autobiográfica em Pessoa”, sugere-se nas páginas de *Um Medo por demais Inteligente* um esvaziamento da “matéria biográfica” na sua obra, em que são “legados o ritmo e a letra”, o que não significa no entanto o desaparecimento da autobiografia, já que a “matéria biográfica pode vir a ser, assim, uma *Autopsicografia*” (1995: 55; itálico no original). Os autores sublinham que o título alerta “para uma auto-análise da escrita”, o que o torna não apenas “um enquadramento paradigmático”, mas uma “palavra tridimensional que remete para a etimologia, e funciona, à partida (e à chegada), como ‘click’ e macrotextualidade” (56). Neste sentido, Lindeza Diogo e Sil Monteiro exploram a etimologia de “poeta”, “fingir”, “fingimento” e “fingidor”, para realçar aproximações semânticas entre os termos, e destacam também que o facto de as letras de “dor” aparecerem em palavras como “fingidor”, “roda” e “corda” obriga a “uma leitura interseccionada, [que] faz coincidir todos os tradicionais níveis da gramática: morfologia, sintaxe, semântica” (58): “A dor tridimensionada, ou a autopsicografia, ou a auto-análise da escrita, ou a análise que a escrita de si mesma faz (...) são bem o pensamento laborado e elaborado”, em que as próprias letras constroem a sua “interminável prosopopeia” (59-60).

Se da lista de referências que se apresentam se nota um afastamento da crítica em relação a uma leitura romântica do poema como expressão de *si próprio*, a análise de Lindeza Diogo e Sil Monteiro está no extremo oposto de uma leitura *à letra* – “à letra” não significa “de modo literal”, porque “a denotação é a última (ou a primeira) das conotações” (1995: 60), significa “atenta à letra”, já que os autores vão ao ponto de esmiuçar o “comboio de corda” para descobrir, além das três letras de dor desordenadas em “corda”, o erre de “razão” no centro da palavra (59). As três dimensões de “dor” seriam, assim, nas letras do texto: “roda”, “corda” e “razão” (59). Ainda que esta proposta quase provoque uma *vertigem literal*, tem a vantagem de fundir a dualidade mencionada por Sena do par “razão-emoção” numa mesma “brincadeira” tridimensional.

À luz destas leituras, observe-se novamente a publicação de “Autopsicografia” na *Presença*: o título com três componentes, o poema com três quadras. Aproveitem-se as sugestões anteriores sobre a centralidade da “dor” no poema e a proposta de Lindeza Diogo e Sil Monteiro de uma

“leitura interseccionada” para cruzar o título e as quadras. Ligando as “dores” centrais do poema ao “-psico-” central do título, este poderia ser parafraseado como “a própria [Auto-] dor [-psico-] escrita [-grafia]”: “Autopsicografia” – “a própria dor escrita”. Curiosamente, no manuscrito do poema, Pessoa rasura o verso “A propria dor que elle sente” e opta por “A dor que deveras sente”, eliminando “propria” no sentido de “pertencente exclusivamente ao poeta” (Pessoa, BNP/E3 118-46r). Ora, entendendo dor como metonímia da emoção, “a própria dor escrita” é uma definição possível de poesia, “a própria emoção escrita”: “Autopsicografia” – “Poesia”.

Os três componentes do título, unificados numa só palavra, “Auto-psico-grafia”, podem relacionar-se com as três estrofes do poema, justapostas na edição da *Presença*. Mas há um contraste entre a complexidade dessa única palavra do título, composta por três elementos, e a simplicidade formal do poema, composto por três quadras de redondilhas maiores com rima cruzada – “um pequeno poema”, como escreve Fernando Pessoa na carta em que o envia a Gaspar Simões (*apud* Martines, 1998: 205). A este contraste acrescentam outros entre “fingidor”-“finge” e “deveras”, entre as diversas “dores” mencionadas, entre “o que escreve” e “os que lêem o que escreve”, entre “o coração” e “a razão”. As antíteses apresentadas pelo poema exprimem, recorrendo à expressão de José Gil, a “realidade (...) paradoxal” da própria poesia (1987: 237).

A segunda estrofe liga-se à primeira pela conjunção coordenativa “E” e a última estrofe começa com a conclusiva “E assim”, relacionando o conteúdo das duas primeiras com o conteúdo *conclusivo* da última, ou seja, propondo uma leitura da última estrofe conjugando o conteúdo da primeira relativo a “O poeta” e o da segunda relativo a “os que lêem o que escreve”. A última estrofe usa a imagem do “comboio de corda / Que se chama o coração” a girar nas “calhas da roda” entretendo a razão. No manuscrito do poema, há duas variantes para o último verso, “Que é o nosso coração” e “Chamado o nosso coração”, tendo Fernando Pessoa optado por publicar a que aparece em último lugar: “Que se chama o coração” (Pessoa, BNP/E3 118-46r). Nota-se nestas variantes um apagamento do possessivo “nosso” (que incluiria na primeira pessoa do plural “O poeta” e “os que lêem o que escreve”), tornando mais impessoal ou abstrato o conteúdo da última estrofe – e do poema. Para a analogia estar simetricamente completa na imagem apresentada, o elemento metafórico que corresponderia a “razão” poderia ser a criança, entretendo-se com o “comboio de corda” a girar nas “calhas da roda”. Lindeza Diogo e Sil Monteiro, além de chamarem a atenção para a presença das três letras de “dor” nas palavras “corda” e “roda” e nos vocábulos “fingidor” e “dor”, relembram que “corda” é o plural latino de “coração” (1995: 59). Há uma “razão” (mente, consciência?) que é entretida, alimentada, pelo

movimento circular do “coração” (emoção, subconsciência?). A criança é a razão, o brinquedo é o coração, o entretenimento é a poesia, uma brincadeira, um jogo de palavras e emoções. Lendo a conclusiva “E assim” a ligar as duas primeiras estrofes à última, a criança-razão seria não só “O poeta” que escreve, mas também “os que lêem o que escreve”, o brinquedo-corção seria a “dor”-emoção (as várias dores, como no plural “corda” de corações), e a brincadeira-poesia seria o que tudo envolve, incluindo o poeta, o poema e o leitor.

A utilização de “auto-” em “Autopsicografia” instaura poeticamente no prefixo a irresolução entre a pessoalidade ou a impessoalidade do título, expondo o enigma da relação entre a escrita, o poema, a leitura, mas confirmando ao mesmo tempo a interação pública pressuposta pela atribuição do título. Assim, o “auto-” pessoano poderia remeter, na sua potencialidade de sentidos, não só para o poeta (Pessoa ou qualquer poeta) ou para o próprio poema (“Autopsicografia” ou qualquer poema), como *retrato do autor* ou *retrato do retrato do autor*, mas para a própria poesia (“Autopsicografia” – “a própria dor escrita”), para o sistema poético (ou mesmo para *toda uma literatura?*), composto como a palavra do título, envolvendo em *si mesmo* a relação entre “-psico-”, “-grafia”, autor, leitor, escrita, leitura, poema. Mas não será este o melhor retrato de Fernando Pessoa – um retrato da própria poesia? Com esta interrogação, o presente exercício metacrítico sobre metapoesia chega ao fim.

Referências

- COELHO, Jacinto do Prado (2007) *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, 12.^a ed., Lisboa / São Paulo, Verbo [1947].
- DIOGO, Américo Lindeza e Rosa Sil MONTEIRO (1995) *Um Medo por demais Inteligente: Autobiografias Pessoaanas*, Braga / Coimbra, Angelus Novus.
- GAGLIARDI, Caio e Flávio Rodrigo PENTEADO (2017) “Introdução”, in *Revista Estranhar Pessoa*, n.º 4, *Caderno Marcos da Fortuna Crítica de Fernando Pessoa*, 7-11, Lisboa, disponível em <http://estranharpessoa.com/revista> [consultado em Setembro de 2018]
- GIL, José (1987) *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*, Lisboa, Relógio d’Água.
- GUSMÃO, Manuel (2008) “Autopsicografia” [verbete], in Fernando Cabral Martins (coord.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, 66-68, Lisboa, Caminho.
- LOURENÇO, Eduardo (1986) *Fernando, Rei da Nossa Baviera*, Lisboa, INCM.
- MARTINES, Enrico (ed.) (1998) *Cartas entre Fernando Pessoa e os Directores da Presença*, Lisboa, INCM.

- MENDES, Victor (2002) “Autopsicografia”, in Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra (org.), *Século de Ouro – Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*. Braga / Coimbra / Lisboa, Angelus Novus / Cotovia.
- MOISÉS, Massaud (2015) *Fernando Pessoa: o Espelbo e a Esfinge*, 3.^a ed., São Paulo, Cultrix [1958].
- MONTEIRO, Adolfo Casais (1954) *Fernando Pessoa. O Insincero Verídico*, Lisboa, Inquérito.
- (1958) *Estudos sobre a Poesia de Fernando Pessoa*, Rio de Janeiro, Agir.
- (2006) “Introdução”, in Fernando Pessoa, *Poesia de Fernando Pessoa*, 7-26, Lisboa, Presença.
- PESSOA, Fernando, BNP: Espólio de Fernando Pessoa à guarda da Biblioteca Nacional de Portugal, BNP/E3 118-46r.
- PRESENÇA (1993), edição fac-similada compacta, tomo II, Lisboa, Contexto.
- RÉGIO, José (1941) *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, Lisboa, Inquérito.
- SEABRA, José Augusto (1960) *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*, São Paulo, Perspectiva.
- (1996) *O Coração do Texto. Le cœur du texte*, Lisboa, Cosmos.
- SENA, Jorge de (1961) “‘O Poeta é um fingidor’ (Nietzsche, Pessoa e outras coisas mais)”, “*O Poeta é um Fingidor*”, 21-60, Lisboa, Ática.
- (1962) “Notas”, in Fernando Pessoa, *Páginas de Doutrina Estética*, 221-281, 2.^a ed., Lisboa, Inquérito [1946].
- SERRÃO, Joel (1945) “Simples introdução”, in Fernando Pessoa, *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*, 7-17, Lisboa, Confluência.
- SIMÕES, João Gaspar (1973) *Heteropsicografia de Fernando Pessoa*, Porto, Inova.
- (2017) *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, 6.^a ed., Lisboa, Dom Quixote [1950].

Os autores

Caio Gagliardi é professor da Universidade de São Paulo nos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Literatura Portuguesa, e no Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa. Realizou Pós-Doutorado no Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali da Università degli Studi di Roma “La Sapienza” (UNIROMA/2014) e no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (USP/2008). Organizou, entre outras publicações, *Fernando Pessoa – Mensagem* (Hedra, 2007; 2013) e *Fernando Pessoa – Teatro do Êxtase* (Hedra, 2010). É coordenador do Grupo de Pesquisa *Estudos Pessoaanos* (<http://estudospessoanos.fflch.usp.br/>).

Eduardo Lourenço é ensaísta, filósofo e crítico. As suas reflexões têm marcado profundamente o pensamento português e europeu das últimas décadas, principalmente nos campos político, cultural, artístico e literário. Recebeu entre diversos prémios e condecorações o *Prémio Pessoa* em 2011. No âmbito dos Estudos Pessoaanos destaque-se os seus livros *Fernando Pessoa Revisitado* (1973), *Poesia e Metafísica* (1983), *Fernando, Rei da Nossa Baviera* (1986) e *O Lugar do Anjo, Ensaios Pessoaanos* (2004), entre inúmeras outras publicações, em jornais e revistas, sobre a obra pessoana.

Flávio Rodrigo Penteado é Mestre em Literatura Portuguesa pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, tendo defendido a dissertação *O teatro da escrita em Fernando Pessoa*, a propósito do conceito de drama na obra do escritor. Atualmente, é bolseiro da Fundação de Amparo à Pesquisa de São Paulo (FAPESP; processo nº 2016/19417-7) e elabora tese de doutoramento na mesma instituição, propondo-se a situar os «dramas estáticos» pessoanos em relação à moderna dramaturgia europeia. Integra o Grupo de Pesquisa *Estudos Pessoaanos* (<http://estudospessoanos.fflch.usp.br/>).

Joana Matos Frias é Professora Auxiliar na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, investigadora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, e membro da Direcção da Sociedade Portuguesa de Retórica. Organizou eventos como *1912-2012 A Time to Reason and Compare: An International Conference on Modernism* (Porto, Fac. de Letras, Março de 2012) ou o *Encontro de Estudos Pessoaanos: Mediações & Remediações* (Porto, Fac. de Letras, Fevereiro de 2018), tendo resultado do primeiro as colectâneas de estudos *Cadernos de Literatura Comparada 28:*

Modernismos Revisitados | 1912-2012 e *A Time to Reason and Compare: International Modernism Revisited One Hundred Years After* (coorg. Jorge Bastos da Silva). Entre outras publicações, é autora do livro de ensaios *Cinefilia e Cinefobia no Modernismo Português* (2014).

Nuno Amado é professor na Universidade Católica Portuguesa. Completou o seu doutoramento no Programa em Teoria da Literatura, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com uma tese intitulada *Ricardo Reis (1887-1936)*. Em 2008, obteve no mesmo Programa em Teoria de Literatura o grau de Mestre com uma dissertação sobre Franz Kafka. Faz parte da equipa do projecto “Estranhar Pessoa”.

Pedro Sepúlveda é investigador de Pós-Doutoramento no IELT, FCSH da Universidade Nova de Lisboa, onde também ensina. Lecionou cursos, enquanto Professor Convidado, na FCSH-UNL, FLUL e Universidade de Colónia. Publicou o ensaio *Os livros de Fernando Pessoa* (Ática, 2013) e um estudo e antologia dos projetos editoriais de Pessoa, *O planeamento editorial de Fernando Pessoa* (com Jorge Uribe, INCM, 2016). Coordena o projeto de investigação “Estranhar Pessoa” (cf. <http://estranharpessoa.com/>), e a “Edição Digital de Fernando Pessoa: Projetos e Publicações” (cf. <http://www.pessoadigital.pt/>).

Teresa Jorge Ferreira é doutoranda em Estudos Portugueses – Estudos de Literatura na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia, estando a desenvolver investigação sobre o autorretrato na poesia portuguesa contemporânea. É Mestre em Estudos Portugueses – Literatura Portuguesa (Época Contemporânea) pela Universidade Nova de Lisboa (2009) e Licenciada em Direito pela mesma Universidade (2003). Foi leitora do Instituto Camões no Chile e em Espanha (2007-2012).