

Herberto Helder e Fernando Pessoa: Comunidades diabólicas

Ana Cristina Joaquim*

Palavras-chave

Herberto Helder, Fernando Pessoa, Pacto Fáustico, comunidade, singularidade.

Resumo

Com o objetivo de pensar as implicações entre o comum e o singular em Herberto Helder, proponho uma leitura que faz dialogar as perspectivas de criação respectivamente à Herberto Helder e Fernando Pessoa, com foco na questão fáustica. Trata-se de sondar aspectos ligados à criação literária, seus limites e potencialidades no que se refere aos questionamentos destinados à questão do (auto)conhecimento em cada um dos autores. Leva-se em conta o imaginário de Fausto na tradição literária em relação ao modernismo (representado por Fernando Pessoa) e à contemporaneidade portuguesa (representada por Herberto Helder).

Keywords

Herberto Helder, Fernando Pessoa, Faustian pact, community, singularity.

Abstract

In order to think about the implications between the common and the singular in Herberto Helder, I propose a reading that puts into dialogue the creation perspectives of Herberto Helder and Fernando Pessoa, focusing on the issue of the Faustian pact. The purpose is investigating aspects related to literary creation, its limits and potentialities with regard to the question of (self) knowledge in each of the authors. Fausto's imaginary is taken into account in the literary tradition in relation to modernism (represented by Fernando Pessoa) and Portuguese contemporaneity (represented by Herberto Helder).

* Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Departamento de Teoria Literária; bolsista FAPESP (processo n.º 2017/17843-1).

O Diabo seria um incentivo oblíquo para o bem.
(HELDER, 2006: 160)

Talvez, no fundo imenso do abismo, deus mesmo me busque,
para que eu o complete, mas a maldição do deus Mais Velho
– o Saturno de Jeová – paira sobre ele e sobre mim, separa-
nos, quando nos deveria unir, para que a vida e o que
desejamos dela fossem uma só coisa.

(PESSOA, 2004: 57)

1. Indagação de partida

No ano de 1888, é publicado pela editora &etc um livro intitulado *Noites*, atribuído a Luís Garcia de Medeiros, um ‘autor’ que poderia ser dado como um completo desconhecido, não fosse o seu rápido aparecimento no romance de Helder Macedo, *Partes de África* (1991). Os textos que precedem os poemas e a peça inacabada, de que se ocupa o volume supracitado, oferecem algumas pistas da ficcionalização autoral que será confirmada num depoimento do mesmo Helder Macedo acerca das vivências artístico-literárias de um grupo de amigos que se reunia em cafés lisboetas durante os anos cinquenta:

Foi aliás no Café Lisboa que, em três noites consecutivas de cervejas e bagaços, o Herberto Helder, o José Sebag e eu inventámos o poeta em que tudo que o [grupo do Café] Gelo era e não era melhor ficou personificado, Luís Garcia de Medeiros. A ideia inicial teria sido fazermos uma espécie de *cadavre exquis* poético, com versos escritos e ocultados por um de nós a serem seguidos por versos escritos e ocultados por um dos outros, para ver o que acontecia quando se lesse tudo. O que aconteceu foi que o álcool tomou conta, não ocultámos coisa nenhuma, chamámos o José Carlos Gonzales e ditámos-lhe o que nos vinha à cabeça, que logo ficou a não ser de nenhum de nós. Completada a obra, era necessário um nome para o autor. O José Sebag também era Luís, eu seria Garcia se o registo civil moçambicano não tivesse sido preguiçoso, e o Herberto, além de Oliveira, é Medeiros, como compete à Madeira e aos Açores. De modo que Luís Garcia de Medeiros. Com trinta e tal poemas e o fragmento de uma peça teatral que prontamente desapareceram (como o autor, em *Partes de África*?) e depois reapareceram para serem publicados [...].

(MACEDO, 2013: 243)

O *cadavre exquis* da proposta inicial cede lugar a uma prática criativa conjunta que me interessa pensar como uma espécie de inversão heteronímica: não o desdobramento dramático-ficcional da voz lírica, mas a ficcionalização lírica de uma conjugação de vozes, o “Singularíssimo Plural” (HELDER, 1998: 27-30), conforme o título do texto breve em que Herberto Helder depõe sobre essa experiência de criação; experiência essa, em que o unísono das vozes conduz, no limite, a uma espécie de abismo muito semelhante ao abismo do *heteronimismo* pessoano, que nos leva a questionar os limites do ‘eu’, na esteira de uma reflexão sobre conhecimento e desconhecimento, inquietações acerca da existência, sondagens da singularidade.

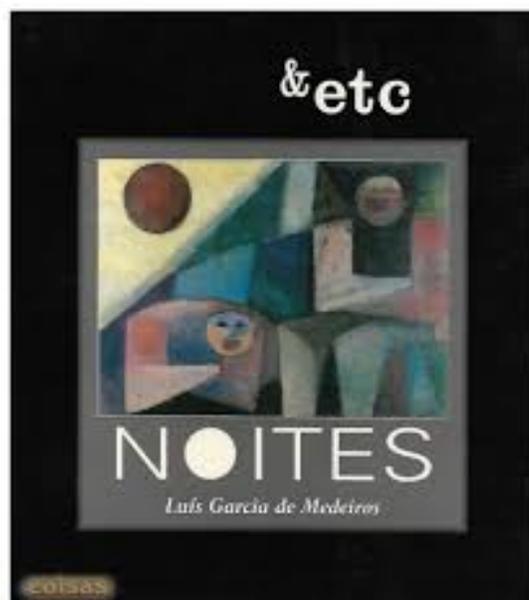


Fig. 1. Capa de *Noites*, de Luís Garcia de Medeiros.

A propósito da assinatura que decorre dessa aventura coletiva, Herberto Helder responde com hesitação: “Embora farejante, tateante, vacilante – e impaciente por encontrar-se – a Canção é onde ele [Luís Garcia de Medeiros] está, tão real e fictício como qualquer de nós [...]” (HELDER, 1998: 27). A hesitação que baliza o real e o fictício nessa invenção de assinatura, conforme Herberto Helder, parece assente numa tradição modernista a qual a obra de Fernando Pessoa responde com toda intensidade. A impaciência de L. G. de Medeiros por encontrar-se é, de algum modo, uma referência ao ímpeto de publicação tantas décadas após a sua formalização autoral/textual, mas é sobretudo uma lança de participação no tracejado modernista – imperativo na inquietação que conforma essa experiência de criação – de acordo com estes versos que levam a assinatura do autor fictício: “Isto me resta: | eu sou e sei não ser. [...] | Em tudo me resumo | em nada estou presente” (MEDEIROS, 1998: 71). Esses versos ecoam as muitas variantes da questão em que Fernando Pessoa se exercitou estilisticamente ou confessionalmente, a exemplo de um trecho dos seus apontamentos pessoais: “Não sei quem sou, que alma tenho. || Quando falo com sinceridade não sei com que sinceridade falo. Sou variamente outro do que um eu que não sei se é esses outros” (PESSOA, 2020: 89; cf. Fig. 2).

De forma mais imediata, seria difícil pontuar no texto herbertiano uma influência direta a partir do caminho pessoano. A racionalização programática que modulou o lirismo em Pessoa é o negativo de uma poética que requisita “Um estilo bruto, voraz, tremendo: árido a um tempo e perigosamente ferido pela paixão” (HELDER, 2013: 75). A não ser que nos exercitássemos no sentido de ler como influência a própria recusa de Herberto Helder, seus silêncios e imprecações, buscando encontrar, no avesso da escrita epigonal, a réplica como continuidade possível, alguns desdobramentos como hipótese de um diálogo dissonante.

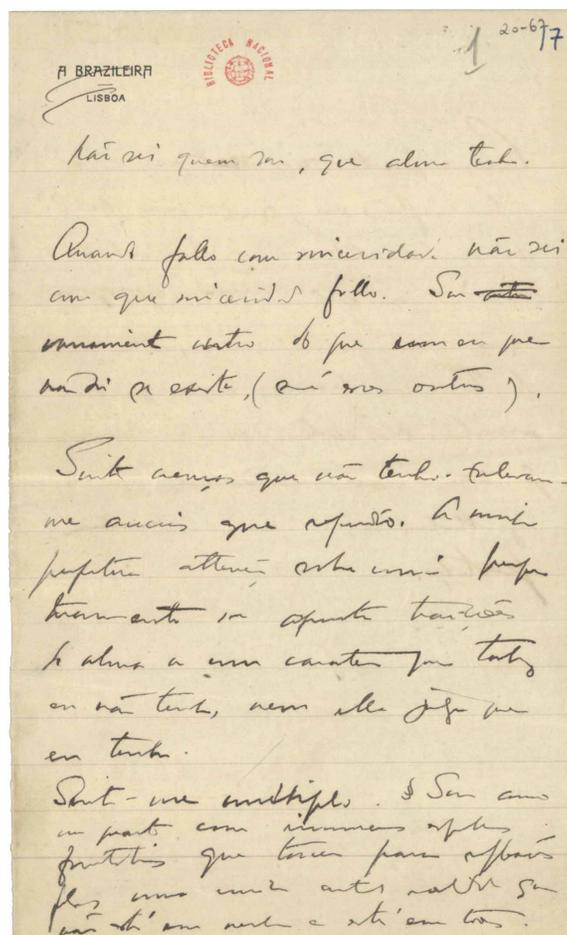


Fig. 2. Apontamento manuscrito de Fernando Pessoa (c. 1914-1915).

No caso de levar adiante essa hipótese, que me parece especialmente rica em termos de sondar as implicações comunitárias de uma poética que se quer no contrafluxo do comum (sem desfazer a polissemia do termo ‘comum’: o habitual e também o partilhável), importa notar que as menções diretas a Fernando Pessoa em *Photomaton & Vox* (HELDER, 2013; cf. Fig. 3), alimentam a suposição de um efeito produzido pelo fenómeno literário, ao qual a obra de Herberto Helder seria uma reação, ora enfática: “Os senhores não percebem nada de destruições. Temos de aturar todo o aborrecimento de uma velha modernidade: Fernandos Pessoas, surrealismos, a política com metonímias [...]” (HELDER, 2013: 117), ora suavizada ou discreta, como se a servir de pretexto a outro assunto, de modo a operar um deslocamento de importância: “Num período de despropósitos juvenis, anos 50, período profusamente pessoano, alcancei o Almada para saber coisas do outro, o Pessoa, como era ou fazia, como dizia e quando. *O Pessoa ouvia-me com muita atenção* [diz Almada a HH].” (HELDER, 2013: 157); deslocamento de importância – de Pessoa para o Almada – que só pode ser atribuído de forma unívoca a Almada Negreiros, como Herberto Helder nos induz a ler, se negligenciamos a ênfase com que Helder qualifica o seu interesse por Pessoa: fruto de despropósitos da juventude.

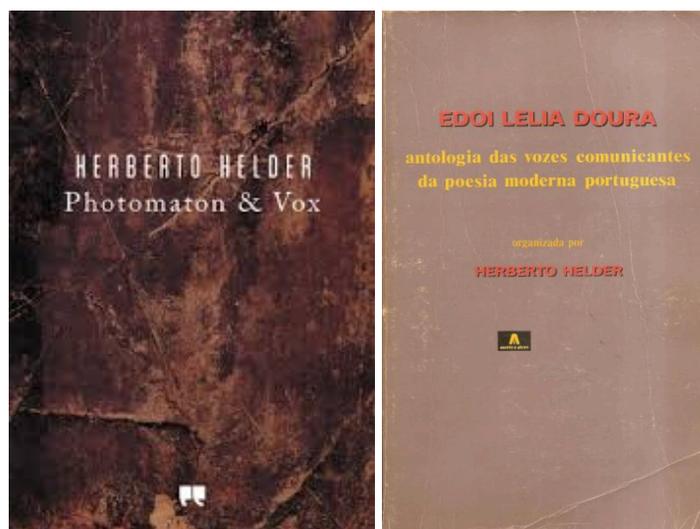
Na antologia da poesia moderna portuguesa, organizada por Herberto Helder, *Edoi Lelia Doura* (1985), a nota de apresentação que precede os poemas de Pessoa oferece uma chave de leitura que acrescenta um dado extratextual para uma consideração ou justificativa dessa resistência de HH:

FERNANDO PESSOA

Nasceu em Lisboa em 1888 e nessa mesma cidade morreu em 1935. O essencial de sua obra poética, mau grado as póstumas especulações editorial, crítica e outras, foi publicado em vida do autor, em revistas e folhetos e coligido por Adolfo Casais Monteiro, antes de se iniciar a edição das obras completas, nos 2 volumes de *Poesia* (1942)¹. Dos poemas aqui apresentados, apenas o último – “Dois excertos de Odes (Fins de Duas Odes, Naturalmente)” – tem a assinatura de um pseudónimo: Álvaro de Campos.

(HELDER, 1985: 93)

A resistência, nesse breve excerto, incide mais sobre *as póstumas especulações editorial, crítica e outras*, do que propriamente sobre a obra de Pessoa, ou sobre o que, da obra de Pessoa, teria sido publicado com o consentimento deste. Encerrar a questão por meio dessa constatação – que inclusive encontra ressonâncias nas invectivas que Herberto Helder direciona contra as especulações críticas² –, entretanto, me parece contraproducente: há um investimento nessa negativa que muito pode enriquecer as sondagens acerca do lugar em que o singular é reivindicado na poética de Herberto Helder: a desestabilização de uma ideia de comunidade que pressuponha a semelhança ou o hábito.



Figs. 3 e 4. Capa de *Photomaton & Vox* e *Edoi Lelia Doura*.

¹ Herberto Helder comete um deslize: trata-se de um único volume.

² Conforme dois excertos de *Photomaton & Vox*: “(este escrito pode ser utilizado como ironia ao modelo crítico vigente | o modelo possui meia dúzia de variantes | pretexto: uma exposição de escultura)” (cf. HELDER, 2013: 70-74) – autodescritivo – e “(carta a uma instituição requerendo uma bolsa)” (cf. HELDER, 2013: 103-108) em que a crítica à crítica se dá de forma bastante enfática.

Há um aspecto da ideia de influência, como condução de um efeito que a obra pessoana hipoteticamente impulsiona em Herberto Helder, que me parece relevante para os desdobramentos de um pensamento sobre a partilha das singularidades, e de um pensamento sobre a ética da criação que venha desestabilizar uma compreensão mais tradicional do sentido comunitário. Por ora, importa menos considerar o legado pessoano a propósito das particularidades que lhe conferem contorno, e mais perspectivá-lo como oferta de um sistema de significações culturalmente aceite como chave interpretativa de uma época. Nessa linha de raciocínio, convém citar uma passagem de Herberto Helder que permite situar o diálogo Pessoa-Herberto *um pouco mais longe* (também no que respeita a uma distância histórica³):

Eu sou isto? Não entendo nada. Preciso ver noutro espaço. Pois bem: é certo que se vai ser outra coisa. Cá está um gastador de espaços, um contrabandista. O último ponto seria devorar e ser devorado espacialmente. Por mais que se gaste nunca se gasta, e nunca se gasta a gente. Aquilo que mantém uma pessoa é a surpresa de existirem tantos espaços a chegar de tantos lados. E o surpreendente é ser surpreendente ser-se tão surpreendente. A força conduz à força – o gesto conduz ao gesto – e não existe porta que não abra para outra porta por abrir. Eu diria que cada um está num fim inconcebível à espera da visita de si mesmo, para irem os dois viajar juntos até um fim inconcebível onde também há uma espera. Essa multidão não sei onde movendo-se como numa dança tensa e delicada, não a terás tu, não, e morrerás de não tê-la. Pois vai morrendo, porque se trata de ti.

(HELDER, 2013: 80)

A inquietação do desconhecimento, ou a “espera da visita de si mesmo” converge com a tentação acentuada pelo desdobramento subjetivo na lírica pessoana que, entretanto, formula modernamente o seu processo de sondagem como inversão das importâncias dos termos conjugados: se Herberto Helder parte da multiplicidade para concluir a impossibilidade da unidade (supondo a morte como o limite possível para a fixação subjetiva, mas também a morte, ela mesma, como parte do próprio movimento vital, indicado pelo gerúndio no trecho acima – portanto a possibilidade de ler a ênfase dada ao *poema contínuo* como uma afirmação da metamorfose do fragmento em obra); Pessoa, inversamente, parte da impossibilidade da unidade para

³ Supondo-se a dedicação a uma lírica que encontre na razão o seu modo de operar a subjetividade, poderíamos atribuir a Pessoa uma certa modernidade (filosoficamente entendida, em acréscimo ao modernismo, no qual o valor historicamente construído lhe compete e lhe situa) que Herberto Helder, entretanto, recusa: “Não sou moderno, eu. A ênfase sublinha por um lado o caráter extremo da poesia e por outro a sua natureza extremamente dúbia de prática destruidora e criadora, e o segredo jubilatório dessa duplicidade; sublinha também, escandalosamente, o sentido não-intelectual, supra-racional, corporal, do poder da imaginação poética para animar o universo e identificar tudo com tudo. A cultura moderna tornou-se incapaz de tal ênfase, pois trata-se de uma cultura alimentada pelo racionalismo, a investigação, o utilitarismo. Se se pedir à cultura moderna para considerar o espírito enfático da magia, a identificação do nosso corpo com a matéria e as formas, toda a modernidade desaba” (HELDER, 2001: 193).

desgastá-la na multiplicidade que, uma vez conquistada, se debate teimosamente contra o pressuposto da qual redundava.

Octavio Paz, ao se pronunciar sobre da tríade heteronímica, ilumina o funcionamento dramático da cena instaurada por Pessoa (também ele incluído em função ortônima), ao mostrar o impasse como o ápice dessa poética: sobre Alberto Caeiro e a encenação de uma existência anterior ao tempo, à linguagem e à consciência, diz: “A debilidade de Caeiro [...] consiste na irrealidade da experiência que diz encarnar” (PAZ, 1996: 210), sobre o panteísmo e o pan-maquimismo de Álvaro de Campos: “Poeta futurista, Campos começa por afirmar que a única realidade é a sensação; alguns anos mais tarde, pergunta-se se ele mesmo tem alguma realidade” (PAZ, 1996: 213), e sobre o estoicismo de Ricardo Reis: “Reis vive fora do tempo. Parece, mas não é, um homem do passado: escolheu viver em uma *sagesse* intemporal” (PAZ, 1996: 215). Diz o autor do *Livro do Desassossego*: “Tornarmos-nos esfinges, ainda que falsas, até chegarmos ao ponto de já não sabermos quem somos. Porque, de verdade, nós o que somos é esfinges falsas e não sabemos o que somos realmente” (PESSOA, 2016b: 132), síntese do fluxo da aporia a todo momento reivindicada.

Supor que essa inquietação identitária atravessa a obra de Pessoa, mas também a obra de Herberto Helder⁴, mais mostra perspectivas em divergência do que em acordo. O gozo pessoano se dá no momento em que a razão se fixa sobre a impossibilidade de desvendar o mistério, impossibilidade contra a qual se indispõe insistentemente, vertiginosamente. Aliás, a indisposição vertiginosa é, de fato, o seu gozo, que assenta no exato ponto em que Herberto Helder propõe um desvio, e alcança sua linha de fuga na previsão da razão como anomalia poética: “A verdade é a reposição permanente dos enigmas. Porque não há unidade. Mas enquanto se fez o esforço das inquirições manteve-se um nó central: a energia das hipóteses, a sua força propulsora, os mitos da verdade” (HELDER, 2013: 130). *Os mitos da verdade* não apenas permitem a continuidade contra a aporia (pois há *força propulsora* na indecidibilidade), mas são o nó central que não deverá ser desatado.

2. Chamamento fáustico

A vertigem dramatizante que a subjetividade (em movimento incessante) convoca ao situar o enigma na cena lírica, encontra seu ponto alto no mito fáustico. João

⁴ O nome próprio é mote recorrente em Herberto Helder, a exemplo desse trecho que, inclusive marca uma fronteira entre eu e outro(s) (distinção que não implica afastamento: a fronteira é o que separa mas também o que une...), entre a identidade e a alteridade: “Trabalho um nome, o meu nome, a dor do sangue, | defronte | da massa inóspita ou da massa | mansa de outros nomes” (HELDER, 2014: 524). Também em *Photomaton & Vox*: “E então não se conhece. Primeiro não a voz, depois as mãos, depois o corpo todo, não. Arbitrários, os nomes nomes. Que o nome, o nosso? De quem? e de quem como? e porquê quem? Como?” (HELDER, 2013: 47).

Barrento vai dizer, a propósito do *Fausto* de Goethe, que é “uma das obras da literatura ocidental que melhor espelha toda a herança da ‘poesia universal’” (BARRENTO, 2013: 9), e retoma as palavras do próprio Goethe a esse respeito (supondo-se a poesia como uma das formas mais requisitadas de formação e expressão subjetiva): “A minha obra é a de um ser coletivo, assinada ‘Goethe’” (GOETHE *apud* BARRENTO, 2013: 10), que diz ainda: “Só através da apropriação dos tesouros alheios se pode produzir uma grande obra” (GOETHE *apud* BARRENTO, 2013: 10); palavras que Herberto Helder faz ecoar no excerto acima reproduzido a propósito da questão identitária: *Cá está um gastador de espaços, um contrabandista*.

As metamorfoses históricas do mito de Fausto,⁵ conforme o panorama traçado por João Barrento,⁶ levariam a supor a permanência do mito como recorrência de uma indagação que, entretanto, varia do pressuposto moral à elaboração ética, uma vez que esta última está suposta na atualização das indagações que conduzem a postura do homem no mundo, o que seria o mesmo dizer, o lugar que ocupa nessa relação comunitária conforme as circunstâncias de sua mutabilidade – e a história é disso testemunha. Agamben sintetizou essa passagem ou essa transformação de perspectiva, de forma a bem situá-la no que nos respeita enquanto contemporaneidade:

O facto de onde deve partir todo o discurso sobre ética é de que o homem não é nem terá de ser ou de realizar nenhuma essência, nenhuma vocação histórica ou espiritual, nenhum destino biológico. É a única razão por que algo como uma ética pode existir: pois é evidente que se o homem fosse ou tivesse de ser esta ou aquela substância, este ou aquele destino, não existiria nenhuma experiência ética possível – haveria apenas deveres a realizar.

(AGAMBEN, 1993: 38)

Herberto Helder formula essa espécie de pacto com a indagação, ao se pronunciar acerca de sua obra, como continuidade incessante: “[...] conheço agora a existência de um pergunta inesgotável que se formula” (HELDER, 2015: 127). Essa passagem, se por um lado pode servir de atestado da permanência do mito fáustico como interpretação da condição do homem no mundo (aquele que se depara com os limites do conhecimento, aquele que entende que só é possível conhecer *a existência de uma pergunta inesgotável*), por outro lado, afirma o movimento de metamorfose que estaria suposto no eterno formular da pergunta, entendida como inesgotável ou impossível se ser fixada por qualquer resposta que se impusesse categoricamente.

⁵ A esse propósito, recomendo vivamente a leitura do artigo “Outros Faustos: as influências da tradição sobre o ‘Fausto’ pessoano”, em que os autores fazem uma minuciosa pesquisa acerca dos momentos em que Pessoa faz referência (direta ou indireta) às transfigurações do mito na cultura ocidental e portuguesa (BOS, PITELLA & XAVIER, 2018).

⁶ Sucintamente transposta em dois momentos de destaque: “Esta será a mudança essencial no assunto de Fausto do século XVI para o XVIII: do pecador para o conquistador de zonas sempre novas do real, da condenação em nome do dogma para a salvação em nome do Homem” (BARRENTO, 2013: 15).

Caracterizar a pergunta como inesgotável, ao invés de caracterizá-la como indecifrável – como o faz Pessoa – é uma tomada de posição ética: se a impossibilidade de esgotamento aponta para a reformulação constante, e redundando num chamamento para decisões que, a todo momento, serão renovadas; do ponto de vista pessoano, diferentemente, o desejo implicado na decifração supõe a resposta como destino: o imperativo da revelação, que pouparia o homem de ter de fazer escolhas. Georges Bataille parece dar conta de situar a mediação entre um e outro lugares de fala:

O que não se percebeu ao se colocar em dúvida a revelação é que, ninguém jamais tendo nos falado, ninguém nosalaria mais: estamos sós de agora em diante, o sol se pôs para sempre. Acreditávamos nas respostas da razão sem ver que elas só ficam de pé atribuindo-se uma autoridade como que divina, macaqueando a revelação (por uma tola pretensão a dizer tudo). O que não tínhamos como saber: que só a revelação permite ao homem ser tudo, o que a razão não é, mas estávamos acostumados a ser tudo, daí o vão esforço da razão para responder como fazia Deus, e dar satisfação. Agora a sorte está lançada, a partida mil vezes perdida, o homem definitivamente só – sem poder dizer nada (a menos que ele aja: *decida*) [...]. O mais estranho: não mais se querer tudo é para o homem a ambição mais alta, é querer ser homem (ou, preferindo, superar o homem – ser o que ele seria liberado da necessidade de fixar os olhos no perfeito, enquanto faz o seu contrário).

(BATAILLE, 2016: 57-8)

“Agora a sorte está lançada, a partida mil vezes perdida, o homem definitivamente só”, diz Bataille, como se fosse possível supor uma conclusão derivada do impasse pessoano. A reflexão não tem aí o seu termo, e Bataille continua, como se continuasse o próprio Herberto Helder a partir do que, em Pessoa – “o vão esforço da razão para responder como fazia Deus” – havia se tornado um impasse: “não mais querer tudo é para o homem a ambição mais alta, é querer ser homem (ou, preferindo, superar o homem – ser o que ele seria liberado da necessidade de fixar os olhos no perfeito, enquanto faz o seu contrário”. “Lúcifer protege a vertigem das inquirições e a soberba de ganhar respostas” (HELDER, 2006: 158), diz Herberto Helder na sua reflexão fáustica: nada mais avesso à inquietação pessoana.⁷

⁷ A inquietação pessoana, que presentemente associo à “soberba de ganhar respostas”, conforme Herberto Helder, está bem sintetizada em Eduardo Lourenço: “Pessoa não concebeu maneira (e pensou que não era possível) de dar *um nome* à sua realidade (senão multiplicando esses nomes) mas não abdicou da ideia de que havia uma realidade a nomear. Somente o ‘Pessoa ele mesmo’ não goza de privilégio algum nem é ortónimo senão no evidente sentido empírico. Do mesmo modo também os heterónimos existentes não são, em sentido exacto, *a solução* do drama em gente. Para esse drama não havia, e em todo o caso, não houve solução. A heteronímia manifesta apenas o ‘drama-em-gente’ e permanece aberta, heterónimo algum sendo capaz de reabsorver a dificuldade inteira, nem o grupo deles podendo outra coisa que servir de espelho à dificuldade originária que lhes deu nascença” (LOURENÇO, 1993: 139). Herberto Helder, por sua vez, também estende a questão para além do Fausto Pessoa: “Pessoa não era apenas um céptico, mas diversos cépticos simultâneos e distribuídos” (HELDER, 2006: 161).

Nem tudo, entretanto, são divergências de perspectiva. Na tradução do soneto de Frank Marzials, “The last metamorphosis of Mephistopheles”, realizada por Fernando Pessoa, somos testemunha de um *entusiasmo demoníaco* (em que, pese a contradição dos termos), de pronto evidenciado pela escolha lexical do tradutor português:

A última metamorfose de Mefistófeles
(Tradução de Fernando Pessoa)

Cândido está, cortês, e cordial,
Nem como em tempos primitivos ralha
Seu riso com o céu; nem chamar calha,
Qual o histrião de depois, com bestial

Esgar, o símio em nós a carnaval;
Nem, qual do cínico ulterior, cascalha
Seu riso, carrilhão que se baralha,
Pelo abismo da queda original.

Mas agora, com culta cortesia,
‘stima do bem o aumento, e o seu olhar
Brilha benigno, e aponta em tudo o dia

Do bem, e, como pó no sol a ondear,
Todo o mal fulge do ouro que irradia
A sua tolerância modelar.

(*apud* MENEZES, 2012: 94-95)

Juliana Cunha Menezes atenta para o apelo irônico de que se reveste a tradução de Pessoa:

No primeiro verso da primeira estrofe, temos mudança de “candid” (*franco, sincero*) para “cândido”. Podemos notar que Pessoa traduz “candid” por uma palavra portuguesa cujo significante é semelhante, mas que implica um desvio semântico: “cândido” significa “inocente, puro, ingênuo”. O tradutor português pode ter feito tal escolha visando intensificar um atributo positivo de Mefistófeles, o que torna o verso traduzido mais irônico que o original.

(MENEZES, 2012: 98)

Em *A hora do diabo*, Pessoa discorre sobre essa figura de linguagem, de modo a retomar as diversas ironias de que se reveste sua obra, mas sobretudo de modo a adequar a proposta diabólica no que se refere ao uso da linguagem: “Dato do princípio do mundo, e desde então tenho sido sempre um ironista. Ora, como deve saber, todos os ironistas são inofensivos, excepto se querem usar da ironia para insinuar qualquer verdade” (PESSOA, 2004: 46; 2016a: 206). Herberto Helder, acredito, não terá discordado desse uso sagaz da ironia. Tanto quanto podemos observar no

discurso que veiculou acerca de sua poética, a ironia se confunde com o ofício da criação mesmo: “Isto pode ser uma arte poética. | Também pode ser uma ironia” (HELDER, 2013: 78), lemos no excerto intitulado “(passagem de modelos)”. Em outro momento, é a indistinção entre luz e treva,⁸ exatamente como no poema de Marzials: “[...] e o seu olhar | Brilha benigno, e aponta em tudo o dia | Do bem, e, como pó no sol a ondear, | Todo o mal fulge do ouro [...]” (HELDER, 2013: 78), que Herberto Helder busca uma forma de entendimento: “Pensei que certas virtudes – a astúcia ganha na prova de todas as inspirações da inocência, uma sensibilidade adivinhadora desenvolvida através da indistinção espiritual entre luz e treva – acabariam por conduzir-me a qualquer entendimento” (HELDER, 2013: 10).

Trazer o mito de Fausto para um diálogo entre a primeira e a segunda metade do século XX na circunscrição literária portuguesa – do que em parte se ocupa Herberto Helder, em *O nome coroado* (2006), ao convocar aquele que, em proporções menos alargadas historicamente, traduz o mito modernista (Fernando Pessoa) – reacende a discussão, mediante as múltiplas variações que conferem identidade ao mito fáustico incessantemente refeito na história literária, e funciona como motivador ao desafio ético que a obra de Herberto Helder nos lança. É por meio desse desafio que a difícil junção entre o singular e o comum pode se esboçar no cerne desse diálogo com Pessoa proposto por Herberto Helder. Afinal, ao buscar no mito uma justificativa para a questão literária do seu momento, ele está pactuando com uma narrativa comunitária, aqui entendida conforme um esboço de definição do mito: uma estrutura que se ocupa de encadear os sentidos que um determinado agrupamento humano, enquanto comunidade, é capaz de formular, historicamente, para sua origem e destinação. A adesão mítica em Herberto Helder, em conformidade com a recusa do desocultamento, é uma faca de dois gumes: vem acompanhada, mediante a afirmação da singularidade, de uma insurgência contra a cultura:

‘Compreende-se por mito algo que é profundo ao ponto de ser invisível’ (Leslie Fiedler). Está invisível. Quando alguém mostra a visibilidade, acha-se ao serviço de pretextos (aqui a forma, um aproveitamento do tempo, alguma coisa tirada de passagem à cultura), para, com seu uso, desencadear a explosão mítica.

(HELDER, 2013: 114)

Uma insurgência contra a cultura que, portanto, é uma insurgência contra os símbolos que circunscrevem a comunidade humana, sem deixar de ser uma defesa do mito que, inevitavelmente, é uma defesa a favor dos símbolos que circunscrevem a comunidade humana. Essa escandalosa contradição funda, entretanto, o espaço de fala a partir do qual Herberto Helder se desvia da lógica (e, por consequência, do impasse pessoano) para reivindicar o seu lugar de fala, uma escrita que viola a

⁸ Sobre essa indistinção, escrevi um ensaio que mostra a permeabilidade dos opostos em questão (luz e treva), na poesia de Herberto Helder (JOAQUIM, 2017: 85-96).

estrutura por meio da qual nos movemos, assim caracterizada como criminosa: “A astúcia criminal que se explana em formas várias consiste em colocar o símbolo contra o símbolo, conduzir à traição íntima que divide a intenção espiritual. Sabemos alguma coisa disso, e sabe-lo é entrar nos escuros sítios da contradição” (HELDER, 2013: 53).

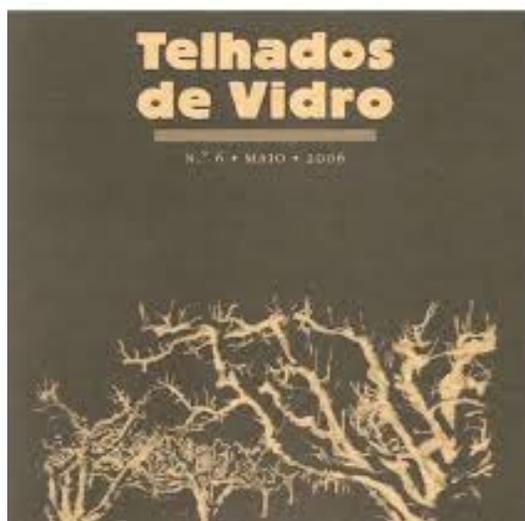


Fig. 5. Capa da *Revista Telhados de Vidro*, onde é publicado o ensaio fáustico de Herberto Helder “O nome coroado”.

Oportuno referir a ideia de mito em Fernando Pessoa, que vai tecer a teia de *Mensagem* – composição que retoma a mítica ocidental em função de solidificar a mítica portuguesa, como se faz notar na reflexão presente em “Ulysses”, aquele que, de acordo com a mitologia de fundação, seria o responsável pela origem de Lisboa (Olissipóna, ou Olissipo, a cidade de Ulisses):

O mytho é o nada que é tudo.
 O mesmo sol que abre os céus
 É um mytho brilhante e mudo –
 O corpo morto de Deus,
 Vivo e desnudo.

Este, que aqui aportou,
 Foi por não ser existindo.
 Sem existir nos bastou.
 Por não ter vindo foi vindo
 E nos creou.

Assim a lenda se escorre
 A entrar na realidade,
 E a fecundal-a decorre.
 Em baixo, a vida, metade
 De nada, morre.

(PESSOA, 2014: 23)

Das variações históricas do mito fáustico, permanece o ato de insurgência: da heresia basilar que lhe dá origem à representação de um contrapoder, tal qual reivindicado na contemporaneidade em que Herberto Helder se faz presente – na esteira do romantismo insuflado pela centralidade recém-conquistada do individualismo –, como defesa e afirmação acentuada da singularidade ou do nome próprio, e contra aquilo que Herberto Helder subsume na cultura, sem deixar de ocorrer, nesse movimento de fuga, um pacto comunitário. Diz ele: “Caminhamos para fora da cultura. Que vemos nós? Que nosso ‘hermetismo’ implica o sinal da qualidade geral dessa energia que, a determinados níveis, percorre o espírito. Só não percebe quem vive mergulhado na cultura” (HELDER, 2013: 114). O nome próprio, o estilo (tão insistentemente reivindicado por Herberto Helder acerca do seu trabalho ou dos elogios que dirige ao trabalho de Edmundo de Bettencourt, de Cruzeiro Seixas, de António José Forte, de Cesariny, etc.), em suma, “o nome coroado” (2006), título do texto em que Herberto Helder discorre sobre os muitos Faustos, são o princípio que valora a singularidade, mas são também o princípio do mito fáustico em suas variadas releituras e, portanto, são o princípio que possibilita que o mito seja continuado, comunicado, isto é, que permaneça comum e que dele seja possível participar:

O mito faustiano, os modos como cada autor dele se apropria e como o inflecte, transforma e combina com outros ou lhe impõe figuras às vezes intempestivas, ilustram não apenas a história das metamorfoses mas também o facto de não serem os mitos que fundamentam e articulam as imagens poéticas, e sim a imaginação poética que os cria e recria e os alimenta, dentro do sistema orgânico que é o espírito, gerador ele mesmo de realidade.

(HELDER, 2006: 162)

A relação de precedência causal que Herberto Helder defende haver entre os muitos mitos (as peculiares imaginações poéticas) e o mito – como espécie de núcleo acolhedor de metamorfoses *intempestivas* – está no centro do que interessa pensar como relação entre o singular e o comum. Uma vez tornada comum qualquer narrativa mítica, os modos de relação que cada imaginação poética irá estabelecer com a narrativa de origem não anula o que nela é participação, ao contrário: soma-se o peculiar ao inevitável pertencimento – por insurgência ou continuidade – que passa ele mesmo a compor o imaginário mítico em questão.

Se Jean-Luc Nancy e Blanchot reconhecem no contexto contemporâneo a falência da experiência comunitária, tal como entendida até então, isto é, como lastro atualizado entre sociedade e identidade, é porque Bataille teria sido o responsável pela fundação de um pensamento de comunidade negativa, calcada no pressuposto de que apenas a morte e, portanto, a falta ou ausência absoluta, seria capaz de evidenciar um denominador comum. Agamben, entretanto, encontra um modo de positivar a ideia de comunidade por meio de uma categoria: o qualquer (*quodlibet*), que é ancoragem ou ponto de intersecção entre as singularidades e as comunidades:

o que passa a ser entendido como partilhável, desse ponto de vista, é sobretudo a separação demarcada pelas singularidades:

O Qualquer que está aqui em causa não supõe, na verdade, a singularidade na sua indiferença em relação a uma propriedade comum [...], mas apenas no seu ser *tal qual é*. A singularidade liberta-se assim do falso dilema que obriga o conhecimento a escolher entre o caráter inefável do indivíduo e a inteligibilidade do universal.

(AGAMBEN, 1993: 11)

As declarações de Herberto Helder só diferem da perspectiva agambeniana, quando tornamos indiscutível a ênfase no singular como *o valor* literário, e por demais imbuídos dessa retórica, somos levados a crer numa recusa participativa: nada mais distante da prática literária helderiana, que a todo momento faz jus ao lugar literário e a seus *personagens*. Esse modo de fazer dialogar o ponto de vista de Agamben – como um ganho para o impasse do pensamento que vinha contrapondo o singular e o comum – com a prática textual de Herberto Helder, entretanto, não torna menos significativo esse ponto de partida literário, especialmente no confronto com o ponto de partida circunscrito por Pessoa: indiscutivelmente o particular ou o singular é o lugar de fala de Herberto Helder e isso o levará a desenhar a silhueta do demônio, muito diversa do contorno que Fernando Pessoa lhe dará. Pessoa persegue o universal, a verdade imutável e absoluta que seria capaz unir, comunitariamente, todos os seres (todos os heterônimos?) contra as hesitações e dissociações reinantes.

3. Engano ou vocação: o pacto lírico

O Diabo de Fernando Pessoa se pronuncia a propósito de Jesus: “Segui, porque era o meu dever, o conselho e a ordem de Deus: tentei-o com tudo quanto havia. Se houvesse seguido o meu conselho próprio, tê-lo-ia tentado com o que não pode haver” (PESSOA, 2004: 43; 2020: 179). O que não pode haver, no sistema lírico pessoano, é aquilo que a razão não foi capaz de articular como conhecimento, o limite de seu acesso, a volta do parafuso, cuja espiral gira infinitamente. O desejo pelo impossível é a tentação a que sucumbe Pessoa num mundo já sem Deus, sem a racionalidade divinizante, totalizadora. Maria Filomena Molder consegue articular o papel que a razão desenrola no desejo pelo impossível, de forma a evidenciar o avesso daquilo que nela depositamos enquanto potencial de salvação:

[...] há um elemento destrutivo na racionalidade, que procede, por um lado, de ela não reconhecer os seus próprios limites e, por outro, de não surpreender algo que a exceda, o que acabará por segregar um delírio argumentativo, a que chamamos nihilismo. Ele está presente na fórmula do meu título “o ser que diz sempre não”, e que é, na verdade, o modo como Mefistófeles se apresenta a Fausto.

(MOLDER, 2014: 79)

Eduardo Lourenço segue a mesma linha de raciocínio, apontando o “sofrimento no interior de toda a relação com outrem, mesmo a mais bem-sucedida”:

Em parte alguma – salvo precisamente no *Livro do Desassossego* – Fernando Pessoa exprimirá com tanta crueldade – e crueza – este sofrimento, a ponto de lhe sacrificar “a poesia”, como nos fragmentos do seu poema dramático *Fausto*, cujo tema emprestado a Goethe, é retomado por ele à sua maneira, quer dizer, niilista. Sem o véu da dialéctica e da ironia, característico de toda a lírica heterónima, quer dizer, sem o *jogo* incluído na sua criação em segundo grau, Fernando Pessoa serve-se do Fausto para exprimir o drama do seu gelado em face do “eterno feminino”.

(LOURENÇO, 1993: 67)

No sistema lírico helderiano, nada faz referência à razão – a não ser como rejeição – tampouco àquilo que seria um interposto entre o Real e as realidades líricas: de fato, não há impedimentos e tudo pode haver na esfera de construção de realidades, basta ser criado. No funcionamento interno dessa lírica, o limite é a todo momento refeito, deslocado, e o enigma funciona muito mais como mote propulsor de transgressões e alargamentos, do que como um impasse. É dessa maneira que Herberto Helder se pronuncia sobre o Demônio:

[...] é destrutivo, opositor, transgressor, renovador, inventivo. Introduce no mundo o movimento da surpresa e da inovação. Ama o fogo, a alegria – dizem esses demonólogos. Revolucionaria a ordem, sempre, a cada figura do poder, onde e quando e como está.

(HELDER, 2006: 158)

“Eu sou aquilo a que tudo se opõe” (PESSOA, 2004: 44; 2020: 179), diz, entretanto, o Diabo de Fernando Pessoa, em confluência com o Demônio opositor de Herberto Helder. Mas o impasse permanece no cerne da concepção lírica, pois, se Pessoa opõe poesia e verdade, e associa, pela falta, o ofício poético ao diabólico: “Não pame de que eu assim fale. Sou naturalmente poeta, porque sou a verdade falando por engano, e toda a minha vida, afinal, é um sistema especial de moral velado em alegoria e ilustrado por símbolos” (PESSOA, 2004: 52; 2016: 214); Herberto Helder, diferentemente não parece interessado nesse procedimento lógico cujo alicerce pressupõe verdade ou engano, mas associa o lirismo e o diabólico por meio de um entusiasmo, o avesso de uma falta: “O vínculo demoníaco estabelece-se na raiz do entusiasmo lírico, do verbo, do espírito a dizer-se. O artifício diabólico impregna completamente a pessoa, compromete-a inteira. Turva e conduz os seus poderes. É uma vocação irrefutável” (HELDER, 2006: 159). O júbilo demoníaco de Herberto Helder explica-se pela exclusão da negativa que fundamenta a interpretação corrente do Demônio: “O demoníaco é a essência que diz sim a tudo, a que faz da fraqueza força, o excesso elementar, a duplicidade, a essência metamorfósica [...]” (MOLDER, 2014: 34). Há uma reversão valorativa que funciona como prevenção ao niilismo destrutivo, sendo ela própria uma espécie de niilismo

construtivo, em que se retém não a marca da negação, mas a marca do absoluto sem concessões.

Essa afirmação de Herberto Helder é antes de tudo um acolhimento, na obra, de tudo aquilo que lhe poderia escapar. Acolhimento da qual a obra se faz, em texto (e, como ficará claro mais adiante, também em pessoa, em indivíduo, em estilo): “O Diabo existe, evidentemente. Porque existem o homem, a acção, a obra. Ou é inseguro então que o homem exista. E nesse caso talvez o homem seja um pensamento do Diabo, posso dizer: um ponto de vista diabólico” (HELDER, 2006: 160). O Diabo de Pessoa, por sua vez, é aquele que, refém do impasse da razão (*i.e.* Deus), se depara com a sua esterilidade: “[...] tenho, quer queiram quer não, um papel no mundo. Nem sou o revoltado contra Deus, nem o espírito que nega. Sou o deus da Imaginação, perdido porque não crio” (PESSOA, 2004: 56; 2016: 210).

Convicção da impotência agregada ao enigma que se sobrepõe a qualquer sedução pactária: Pessoa prescinde do pacto, pois nada pode seduzi-lo e nada poderá, portanto, salvá-lo: nem Deus (o que cria), nem o amor; sua obsessão funda-se no vazio da impotência, sua voz poética é ela própria, como o Diabo do conto supramencionado, perdida, por não se ver capaz de criar para além dos limites impostos pela razão (Deus?). Isso talvez explique o motivo pelo qual Pessoa prescinda do pacto: ele próprio seria o Diabo ou o Demónio, imerso na *impotência* ou na *potência do não ser*:

O demónio é, em cada ser, a possibilidade de não ser que, silenciosamente, implora o nosso socorro (ou, se quisermos, o demónio não é mais do que a impotência divina ou a potência de não ser em Deus). O mal é apenas a nossa inadequada reacção face a este elemento demoníaco, o medo com que recuamos perante ele para exercer – fundando-nos nesta fuga – um qualquer poder de ser. Só neste sentido secundário a impotência ou a potencia de não ser é a raiz do mal.

(AGAMBEN, 1993: 31-2)

Agamben chama *mal* a essa reacção inadequada (porque situar-se-ia para alguém ou para além de uma tomada de posição ética diante da existência) que se expressa no primeiro poema pessoano, composto para o inconcluso projeto de *Fausto*:

(*Monologo nas Trevas*)

FAUSTO

De qualquér modo todo escuridão
Eu sou supremo. Sou o Christo negro.
O que não crê, nem ama — o que só sabe
O mysterio tornado carne e \diamond

Ha um orgulho atro que me diz
Que sou Deus inconsciencando-se
Para humano, sou mais real que o mundo
Por isso odeio-lhe a existencia enorme
O seu amontoar de cousas vistas.

Como um santo detesta ◊

Odeio o mundo porque o que eu sou
E me não sei sentir que sou conhece-o
Por não-real e não-alli.

Por isso odeio-o —
Seja eu o destruidor! Seja eu Deus-ira!

(PESSOA, 2018: 37)

A evocação destrutiva é o que parece restar a um Fausto que não acredita na salvação pela razão ou pelo amor, e se manifesta como aniquilamento completo mediante a figuração de um Deus sem consciência, ou do criador (poeta?) que já não pode criar (como o Diabo de *A Hora do Diabo*), aquele a quem nem o pacto poderia socorrer: “Todas as mascaras que a alma humana | Para si mesma usa eu arranquei —” (PESSOA, 2018: 130), diz o Fausto pessoano e diz ainda: “Tenha eu a dimensão e a forma informe | Da sombra e no meu proprio ser sem forma | Eu me disperse e suma!” (PESSOA, 2018: 189), em consonância com a fundação pela fuga, afirmação da impotência. Novamente, recorro a Eduardo Lourenço que, em ensaio sobre o teatro em Pessoa, explicita o impasse do enovelamento pessoano em torno da dramaticidade das vozes:

[...] o *teatro* não era acessível a alguém que não podia ver o mundo nem como Realidade nem como Representação (“teatro”, para Calderón), mas como *puro enigma*, em que se desenrola perante as bancadas vazias uma *representação* incapaz de nos revelar a palavra-chave do enigma, ou seja, o número do *nome* que é o nosso.

(LOURENÇO, 2004: 143-144)

Fiel à verticalidade do nome, do estilo, da singularidade, Herberto Helder exalta a faculdade criativa, equiparando, de alguma forma, a criação literária à criação divina (afirmação da potência) na contramão da perspectiva diabólica pessoana – portanto, da perspectiva do Diabo que não cria –:

Marlowe, Shakespeare, os isabelinos todos, movem-se entre coisas monstruosas. A sua alegria é o estilo, “o nome armado” (Shakespeare), coroado o investimento no nome, a veemência, a coreografia, a fé, sangue, a salvação no nome. Todos eles prontos para oferecer a alma a troco do nome. Porque eles mesmos se criavam e criavam o mundo através do nome. O nome tornava-se matéria viva, respirada, inspirada. Ganhava tudo aquilo que o Diabo lhe poderia insulflar: rapidez, lume, delicadeza, melancolia, energia, fulgor, espessura e simultânea levitação, força imprecatória, pungência, rudeza, culpa, corporalidade, e amargura, e morte. Esse nome, essa rede de nomes, esse texto de tema infernal, evocando e invocando o estilo e o lirismo da matéria que trabalha, tem de ser rapidamente circulatório, ao mesmo tempo cerrado sobre si como um corpo e aberto pela respiração, pela comunicação múltipla com todas as coisas sensíveis e animadas.

(HELDER, 2006: 166)

“Porque eles mesmos se criavam e criavam o mundo através do nome”: em confluência ao eixo que intersecciona o próprio e o comum – na esteira das reflexões de Agamben (*quodlibet*) – os nomes cerrados sobre si e abertos à circulação, sem que a ideia de comunidade venha coagir a invenção como possibilidade, o que revela uma posição ética de adesão singular. Essa exaltação da faculdade criativa, através da exaltação – ainda mais enfatizada – do nome próprio, ocorre ao mesmo tempo em que dirige, possivelmente, a sua mais dura crítica a Fernando Pessoa:

Perdeu-se, sem se haver encontrado em rosto certo, numa espécie de atomismo infernal. A natureza da sua perda não foi verdadeiramente diabólica, não lhe permitiu escrever o nome entre ortónimo e heterónimos. Na tentativa incompleta e completamente frustrada de reinventar Fausto, Pessoa faz incidir no afrontamento entre inteligência e vida (ou “emoção”) as tensões conflituais. A inteligência é derrotada.

(HELDER, 2006: 163)

Num sistema lírico no qual a inteligência é alçada ao maior lugar de importância, a sua derrota é também uma derrota poética ou dramática: “[...] Pessoa falhava nesta ciência dramática da sensibilidade, na ordem do pensamento expresso em acto (o que nele sentia estava pensando, mas não estava agindo)” (HELDER, 2006: 165), e continua: “[...] tudo se reduz a inerte jogo mental” (HELDER, 2006: 165). É nesse mesmo sentido que José Gil se pronuncia a propósito do *Fausto* de Pessoa:

Fausto é mau poeta porque é bom filósofo. E é bom filósofo porque leva às últimas conseqüências a negação filosófica da filosofia. Desponta aí (no Fausto) a poesia... ou morre aí a filosofia. Fausto seria a prova poética desta passagem, ou do percurso inverso (como dissemos): o da morte da poesia vampirizada pela filosofia. Porque todo Fausto não faz mais, afinal, do que mostrar como a preocupação (raciocinante e argumentadora) da metafísica absorve a infinita multiplicidade das sensações (que alimentam a poesia).

(GIL, 1994: 34)

No sentido de problematizar ainda mais algumas das questões levantadas, caberia perguntar se o impulso destrutivo conduzido pela razão seria uma propriedade da razão filosófica, argumentadora, ou como parece defender Herberto Helder, estaria enredado na simbologia que conduz as linhas de força do mito fáustico: “Fausto sintetiza o desejo e o processo de conhecimento e a sua contradição: a negação que o saber faz de si mesmo. A consciência da esterilidade do conhecimento seria o alto preço pago pelo privilégio do conhecimento” (HELDER, 2006: 161). Essa indagação não modula, entretanto, a crítica literária de Herberto Helder a Fernando Pessoa, tampouco pressupõe, como Herberto Helder havia suposto, uma relação de precedência entre a imaginação poética e o mito, uma vez que estabelece um núcleo central do mito fáustico a partir do pacto pelo conhecimento – que tem seu preço cobrado na conversão do seu oposto: o conhecimento adquirido é justamente o conhecimento do limite do conhecimento. Esse núcleo duro, de onde emanariam as imaginações poéticas várias que, por sua

condição abolem todas as inversões que a relação causal supõe, são o nó que torna indistinguível a reversibilidade da passagem do comum ao singular; são, sobretudo, um modo de ressignificar o mundo a partir dos códigos do próprio mundo:

A passagem da potência ao acto, da língua à fala, do comum ao próprio acontece sempre nos dois sentidos, segundo uma linha de cintilação alternativa em que natureza comum e singularidade, potência e acto se tornam reversíveis e se penetram reciprocamente. O ser que se gera nesta linha é o ser qualquer e a maneira como passa do comum ao próprio e do próprio ao comum chama-se uso – ou então *ethos*.

(AGAMBEN, 1993: 24)

É inevitavelmente ética a releitura que um sujeito faz de um mito, tanto mais ética quando pronunciada em termos de desestabilização dos valores vigentes, como acontece na reflexão de Herberto Helder, que proponho ler como o coroamento comprometido do nome:

Na forma paradigmática a figura de Fausto aparece tardiamente. O precursor é Teófilo. Irmana-o a Fausto o acordo diabólico a troco de um benefício e pelo preço da alma. Mas há o nome. Teófilo significa: amigo de Deus. Um amigo de Deus que se entende com o Diabo. Esta ambiguidade humana reflecte uma outra ambiguidade, a das potências superiores. E enxerta-se instantaneamente nalgumas declarações teológicas: que o Demónio é a criação ou manifestação divina, um aliado, um sócia. Deus pode agir diabolicamente ou utilizar Satanás em proveito do bem. Deus escreve o seu direito pelas nossas linhas tortas.

(HELDER, 2006: 159)

Essa busca pelo nome próprio não deixa de ser uma busca pela possibilidade de nomear o mundo, a sua face contrária, numa operação que irmana Deus e o Demônio, o singular e o comum: Luís Garcia de Medeiros, *Ou o poema contínuo*⁹, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Bernardo Soares... O batismo que se debruça continuamente sobre o inominável, conforme as palavras do físico, de Jorge de Sena, ele próprio assombrado na morada incerta de sua existência demoníaca:

[...] na verdade, eu não tenho nome, porque o nome que me deram não é o meu. Além de que eu mudo de nome por cada terra e por cada castelo onde passo. Deixa-me assim sem nome, como me desvirgaste sem o saber. Se eu continuo virgem, não o sendo já, é melhor que eu não tenha outro nome que aquele que me deres.

(SENA, 1986: 53)

⁹ Título de duas de suas súmulas, respectivas às publicações de 2001 e de 2004, pela Assírio & Alvim; e da publicação brasileira de 2006, pela Editora Girafa – baseada na última edição portuguesa.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio (1993). *A comunidade que vem*. Tradução de António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença.
- BARRENTO, João (2013). “Um todo”, em GOETHE, J. W. *Fausto*. Lisboa: Relógio D’Água.
- BATAILLE, Georges (2016). *A experiência interior*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica.
- BOS, Daniela; PITELLA, Carlos; XAVIER, Rodrigo (2018). “Outros Faustos: as influências da tradição sobre o ‘Fausto’ pessoano”. *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, nº 14, outono, pp. 84-119. Brown Digital Repository. Brown University Library.
<https://doi.org/10.26300/mcre-nz25>
- GIL, José (1994). *O Espaço Interior*. Lisboa: Editora Presença.
- HELDER, Herberto (2015). “Turvações da inocência”, em DAL FARRA, Maria Lúcia, “Um devaneio brasileiro”. *Relâmpago – Revista de Poesia*, n.º 36/37, abril/outubro, Lisboa, pp. 119-135.
- _____ (2014). *Poemas Completos*. Porto: Porto Editora
- _____ (2013). *Photomaton & Vox*. Porto: Porto Editora.
- _____ (2006). “O nome coroadado”. *Telhados de Vidro*, n.º 6, Lisboa, Averno, pp. 155- 167.
- _____ (2001). “Herberto Helder: entrevista”. *Inimigo Rumor*, n.º 11, Rio de Janeiro, Lisboa: Cotovia, 7 Letras, Angelus Novus, 2.º semestre, pp. 190-197.
- _____ (1998). “Singularíssimo plural”, em MEDEIROS, Luís Garcia de (1998). *Noites*. Lisboa: &etc.
- _____ (1985). *Edoi Lelia Doura: antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- JOAQUIM, Ana Cristina (2017). “Assombrosa clarividência: a espacialização da noite na poesia de Herberto Helder”. *Colóquio/Letras – Revista de Poesia*, n.º 196, Lisboa, set./dez., pp. 85-96.
- LOURENÇO, Eduardo (2004). “Pessoa: uma realidade sem teatro”, em *O lugar do anjo, ensaios pessoanos*. Lisboa: Gradiva.
- _____ (1993). *Fernando, rei da nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MACEDO, Helder (2013). “A utopia da negação”. *Arte & Utopia*. Edição de Margarida Acciaiuoli, Ana Duarte Rodrigues, Maria João Castro, Paula André, Paulo Simões Rodrigues. CHAIA; DINÂMICA’CET-IUL; FCSH, Lisboa, pp. 237-244.
- MENEZES, Juliana Cunha (2012). *Fernando Pessoa como tradutor*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, PUC-Rio.
- MOLDER, Maria Filomena (2014). *As Nuvens e o Vaso Sagrado*. Lisboa: Relógio D’Água.
- PAZ, Octavio (1996). “O desconhecido de si mesmo – Fernando Pessoa”. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, pp. 201-220.
- PESSOA, Fernando (2020). *Antologia mínima – Prosa*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china.
- _____ (2018). *Fausto*. Edição de Carlos Pittella, com a colaboração de Filipa de Freitas. Lisboa: Tinta-da-china.
- _____ (2016a). *La hora del Diablo y otros cuentos | A hora do Diabo e outros contos*. Edição bilingue e tradução de Jorge Uribe. Medellín: Tragaluz.
- _____ (2016b). *Livro do Desassossego*. Edição de Jerónimo Pizarro. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil.
- _____ (2014). *Mensagem*. Organização, apresentação e ensaios de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro.
- _____ (2004). *A Hora do Diabo*. Edição de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Assírio & Alvim.
- SENA, Jorge de (1986). *O Físico Prodigioso*. Lisboa: Edições 70.

ANA CRISTINA JOAQUIM é formada em Letras e Filosofia (Universidade de São Paulo / USP, 2008; Universidade São Judas Tadeu / USJT, 2007), é Mestre em História da Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, 2011), Doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP, 2016 com estágio na Universidade Nova de Lisboa / UNL, 2013), e atualmente desenvolve um projeto de Pós-Doutorado no Departamento de Teoria Literária da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, 2018-atual, FAPESP: 2017/17843-1; com estágio na Universidade do Porto / UP, 2019, FAPESP/BEPE: 2018/21750-1). Tem se dedicado ao estudo e divulgação da poesia moderna e contemporânea no Brasil e em Portugal, com destaque para as seguintes publicações: *Anamorfozes* (org., São Paulo: Editora Annablume, 2014); *Anamorfozes II* (org., São Paulo: Lumme Editor, 2016); *Anamorfozes III* (org., São Paulo: Editora Córrego, 2018) – organização de três volumes da antologia de poetisas mulheres contemporâneas brasileiras e portuguesas –; “O leitor escritor deste livro” (Estudo para MACEDO, Helder. *Romance*. São Paulo: Lumme Editor, 2016) “Das expansões possíveis e das prováveis” (Introdução a MELO e CASTRO, Ernesto Manuel de Melo. *Textos do Eu Outro*, São Paulo: Lumme Editor, 2018). Na Revista *Pessoa Plural* publicou: “Ângelo de Lima, poesia e loucura” (n.º 9, 2016); na Revista *Colóquio/Letras* publicou: “Assombrosa clarividência: a especialização da noite na poesia de Herberto Helder” (n.º 196, 2017).

ANA CRISTINA JOAQUIM has an academic degree in Letters and Philosophy (Universidade São Paulo / USP, 2008; Universidade de São Judas Tadeu / USJT, 2007), a Master's in History of Philosophy from the Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, 2011), and a PhD in Portuguese Literature from the Universidade de São Paulo (USP, 2016 with an internship in the NOVA University / UNL, 2013). She is currently developing a post-doctorate project in the Department of Literary Theory of the Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, 2018-current, FAPESP: 2017/17843-1; with an internship in Universidade do Porto / UP, 2019, FAPESP/BEPE: 2018/21750-1). She has dedicated herself to the study and dissemination of modern and contemporary poetry in Brazil and in Portugal, with emphasis on the following publications: *Anamorfozes* (Org., São Paulo: Editora Annablume, 2014); *Anamorfozes II* (org., São Paulo: Lumme Editor, 2016); *Anamorfozes III* (org., São Paulo: Editora Córrego, 2018) – organization of three volumes of the anthology of Brazilian and Portuguese contemporary female poets –; “O leitor escritor deste livro” (study for MACEDO, Helder. *Romance*. São Paulo: Lumme Editor, 2016) “Das expansões possíveis e das prováveis” (Introduction to MELO e CASTRO, Ernesto Manuel de Melo. *Textos do Eu Outro*, São Paulo: Lumme Editor, 2018). In the journal *Pessoa Plural* she published: “Ângelo de Lima, poesia e loucura” (n.º 9, 2016); in the journal *Colóquio/Letras* she published: “Assombrosa clarividência: a especialização da noite na poesia de Herberto Helder” (n.º 196, 2017).