

Table of Contents

Número 4, outono de 2013

Issue 4, Fall 2013

In praise of Ophelia: an interpretation of Pessoa's only love	1
[Em louvor da Ofélia: uma interpretação do único amor de Pessoa]	
Alexandrino E. Severino & Hubert D. Jennings	
Ophelia's lovers	31
[Os amantes de Ofélia]	
George Monteiro	
O estéril amor fecundo de Bernardo Soares	47
[The sterile, fecund love of Bernardo Soares]	
João Albuquerque	
Mythologising the Exiled Self in James Joyce and Fernando Pessoa.....	75
[Mitologização do "eu" exilado em James Joyce e Fernando Pessoa]	
Bartholomew Ryan	
Pessoa sob o sinal da Besta: a escrita de "O Ultimo Sortilegio" e "Hymno a Pan"	104
[Pessoa under the Sign of the Beast: the writing of "The Last Spell" and "Hymn to Pan"]	
Luciano de Souza	
Painting the Nails with a Parisian Polish: Modern Dissemination and Central Redemption in the Poetry of Mário de Sá-Carneiro.....	129
[Pintar as unhas com um verniz parisiense: Divulgação Moderna e Redenção Central na poesia de Mário de Sá-Carneiro]	
Ricardo Vasconcelos	
Fernando Pessoa e Ofélia Queiroz: objectos de amor	152
[Fernando Pessoa and Ophelia Queiroz: objects of love]	
Jerónimo Pizarro, Patricio Ferrari & Antonio Cardiello	
De Pessoa como Pura Virtualidade	196
[On Pessoa as Pure Virtuality]	
Eduardo Lourenço	

Lost in Spain: dois poemas de Fernando Pessoa reencontrados	202
[Lost in Spain: two rediscovered poems by Fernando Pessoa]	
Gianluca Miraglia	
Otras presencias españolas	210
[Outras presenças espanholas]	
[Other Spanish presences]	
Pablo Javier Pérez López	
Entrevista a Leopoldo María Panero y apuntes para un estudio	225
[Entrevista com Leopoldo María Panero e notas para um estudo]	
[Interview with Leopoldo María Panera and notes for a study]	
Pablo Javier Pérez López	
Los 35 <i>Sonnets</i> de Torre	239
[Os 35 <i>Sonnets</i> de Torre]	
[The 35 <i>Sonnets</i> by Torre]	
Jorge Wiese Rebagliati	

In praise of Ophelia: an interpretation of Pessoa's only love

Alexandrino E. Severino & Hubert D. Jennings*

Keywords

Fernando Pessoa, Ophelia Queiroz, Álvaro de Campos.

Abstract

Based on a presentation by Alexandrino E. Severino at the First International Symposium on Fernando Pessoa in 1977, this essay (written by Severino in conjunction with Hubert Jennings) was prepared for publication in the volume of symposium proceedings, eventually entitled *The Man Who Never Was*. Because permission to quote from Ophelia's letters to Fernando (all of them unpublished at the time) was ultimately denied, this essay was not published then or, for that matter, later. The evidence, drawn from Ophelia's side of the correspondence, attests to Ophelia's honest and honorable behavior during the two phases of her love affair with the poet.

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Ophelia Queiroz, Álvaro de Campos.

Resumo

Este ensaio, baseado numa comunicação de Alexandrino E. Severino por ocasião do Primeiro Simpósio Internacional de Fernando Pessoa em 1977 (redigido conjuntamente com Hubert Jennings) estava programado para publicação na Actas do Simpósio intituladas *The Man Who Never Was*. Por falta de permissão para citar passagens das cartas de Ophélia a Fernando (todas inéditas na altura), este ensaio não foi então publicado nem subsequentemente. A correspondência de Ophélia testemunha o seu comportamento honesto e honrado durante as duas fases do seu relacionamento amoroso com o poeta.

* This unpublished essay was edited by George Monteiro, who wrote the Editorial Foreword. The construction of the bibliography to resort to the shorter citation in the body of the paper was done editorially.

[An account of the “First International Symposium on Fernando Pessoa,” held at Brown University on October 7-8, 1977, was published in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies* (n.º 3, Spring 2013, pp. 113-40). It was noted therein that in *The Man Who Never Was: Essays on Fernando Pessoa*, a volume of the conference proceedings, we were unable to include “In Praise of Ophelia: An Interpretation of Pessoa’s Only Love,” a paper co-authored by Alexandrino E. Severino of Vanderbilt University and Hubert D. Jennings from the Republic of South Africa. Having been given access to Ophelia’s letters to Pessoa with the consent of the Pessoa family executors to use them, the authors in good conscience wrote their paper, which Severino presented at the Symposium. Later, however, when the proceedings were about to be sent to the printer in Lisbon, the editor of this introduction was advised that Ophelia Queiroz was not amenable to permitting the quotation of her letters to Pessoa in any form. Reluctantly, I acquiesced and the paper was dropped from the book. In 1977, when this defense of Ophelia was presented, there wasn’t much known about the Fernando-Ophelia correspondence. Still in the future were, first, the publication of Pessoa’s half of the correspondence in 1978, and then, later, in 1996, Ophelia’s portion in this exchange. Not until well into this century (2008, to be exact) were the two sides of the total exchange joined and interleaved by date into a single volume – something I and others, I am sure, had done on our own for our own purposes some years earlier. But in 1977, Severino and Jennings were bringing us news about this relationship, the only documented case of love and sentiment known to have been experienced by Fernando Pessoa. That these two scholars judged that Ophelia was deserving of praise and not condemnation, based on her side of the correspondence, was ground-breaking news. In fact, their sympathetic view of Ophelia is hardly questioned. Their work, apart from its historical value, deserves a proper place in the world of Pessoa scholarship. It should also be noted, moreover, that many of the English translations of excerpts from the letters, done by Severino for the publication of the piece, continue to be the only such versions in print. This is especially noteworthy since not one of the books presenting the Pessoa-Ophelia correspondence – not those of Pessoa’s letters alone or Ophelia’s, or for that matter the volume combining the two sides of the correspondence – has appeared in an English-language translation.

One final matter. Before reading their joint paper at the Symposium, Severino introduced the absent co-author to the audience with remarks about Jennings, remarks that he wished to have appear along with their paper in the Proceedings. “Hubert D. Jennings was born in London in 1896. He served in World War I and after graduating from the University of Wales he went to South Africa where he was Assistant Headmaster at the Durban High School for twelve years (1923-1935). Thereafter, he was successively principal at the high schools at Stanger, Greytown and Dundee. Having been asked to write the history of the

Durban High School, Hubert Jennings came upon Fernando Pessoa's poetry – Pessoa had attended the school during its glorious years, 1898-1904. 'That Long Patience which is Genius' is the title of the chapter dedicated to Pessoa in the *The D.H.S. Story, 1866-1966*, an inspiring, beautifully written tribute to the poet-alumnus. So fascinated was Hubert Jennings with the poetry of Fernando Pessoa that he decided, at age seventy-three, to go to Portugal and learn Portuguese. Out of the year-and-a-half spent in Lisbon, among Pessoa's unpublished papers, came several lectures, articles, and a book-length study which unfortunately has still to find a less profit oriented publisher, since Fernando Pessoa has not as yet attained the recognition he desired – and deserves – in the English speaking world. The paper that follows is a direct result of our many conversations concerning Pessoa's work, which took place in Lisbon in the summer of 1968. We felt then, as we do now, that the story of the love between Ophelia and Fernando needed to be retold in a more sympathetic and hopefully accurate light." – G.M.]

* *

Among the vast number of papers left by Fernando Pessoa are two packets of letters still in their envelopes. One carries the following inscription: "O. Q. Depositado 23-4-1920."¹ The letters are turning yellow; the ink is becoming faded. All are written in the same delicate and spidery feminine hand. They are the letters of Ophelia Queiroz, or as the poet always called her, Ophelia. She was the only woman he loved, and as far as we know, the only one that loved him.

It was on October 8, 1919, that he first noticed Ophelia. She was employed as a typist at the commercial firm where Pessoa drifted in from time to time to translate the business correspondence with France and England. The event seems to have been of some importance to Ophelia, for a year later she mentions the exact date in one of her letters. Perhaps because she was "small, with rounded figure and melting eyes" (Simões, 1951: II, 160), as João Gaspar Simões describes her, she had for Fernando Pessoa something of the fragility of a child; and Fernando Pessoa, "always shy and embarrassed in the presence of women" (Simões, 1951: II, 159), as the same writer tells us, was very fond of children. It may have been a passing smile, a sudden, amused gleam in the eyes momentarily diverted from their work at the typewriter. We can imagine the poet, surprised, muttering a brief "good morning" and making a hasty exit through the door, and perhaps the smile grew a little broader on the face of Ophelia.

Ophelia was well aware that the Senhor Pessoa was not the ordinary

¹ "O. Q. Deposited April 23, 1920". Pessoa's grouping of Ophelia's letters into two distinct packets, the first bearing the April 23 date, seems to corroborate João Gaspar Simões' assertion that the cooling of the poet's ardor was caused by the arrival of his mother from South Africa on March 30, 1920 (Simões, 1951: II, 173-75).

commercial correspondent. He had been one of the crazy group that launched the review, *Orpheu*, which had caused no little scandal among the conservative readers (and writers) of Lisbon four years before and which was followed by others equally disturbing, including one called *Portugal Futurista*, which had been suppressed by the police. She knew, too, that he held a privileged position in the firm, keeping his own hours and treated with respect by her employers, who, like many Portuguese businessmen, esteemed literature, even if they knew little of it themselves.

Fernando Pessoa, with his drooping Jewish features, the legacy of an ancestor who had been burned at the stake two centuries before, and his jerky manner of walking, as though, according to his brother, he had an invisible hook in his coat collar from which he was suspended like a marionette – everything about him was odd, haunted, neglected. A year older at the age of thirty-one than Hamlet was when he met his Ophelia, he must have seemed quite old to the young girl of twenty; but, old, balding, with shabby but neat clothes, fingers stained with chain-smoking and breath often redolent of brandy, there must have been something in him that appealed to the young girl. For she, and only she in all his life, found some means to break down the barrier of reserve – the abject terror even – with which Pessoa, convinced of his own ugliness, regarded all women.

The only evidence of the relationship for the first three months rests upon a dozen or so scraps of paper containing messages of such incredible futility that it would do wrong to a great, aloof and objective poet to reproduce them. That is, it should be added, when they can be deciphered. Pessoa's writing is not at any time easy to read, but these little messages had been so altered and over-written, sometimes with red ink, that we can only guess what they contain. Evidently, the two had invented a game of passing little secret messages to one another in the course, probably, of handing over the envelopes of business transactions for typing or correction. Ophelia had become his *Bébé*, the endearing term used affectionately by Portuguese lovers, and she, no doubt, responded with similar affectionate diminutives. Later, Ophelia was to have difficulty in reminding Fernando that she was not just a child; she was a woman as well.

A little verse in Ophelia's handwriting and dated November 27, 1919, will be sufficient to give an idea of the charming and fatuous interchange of notes between the two:

Bébé não é má	E diga com fé
É boa até	Mau quem seria?!
Bem diga lá A!	Eu sei quem é. ²

² "Bébé isn't bad | She is good even | Now you tell me | And tell me truly | Who is the bad one | Ah! I know who it is." This poem as well as all the excerpts from Ophelia's letters used in this paper are as yet unpublished [in 1977].

It is easy to see that the arch phrase, the upturned glance, the ready blush, the fluttering eyelids – the little battery of tricks that every woman, consciously or unconsciously, uses when her interest is aroused – would fall with more deadly effect upon a man like Pessoa than upon most others. For fourteen years he had lived in monkish seclusion, moving from lodging to lodging in Lisbon, carrying with him the large trunk containing his writings. His only recreation was in the cafés, then exclusively men's clubs, where the talk to him was as necessary and stimulating as the brandy – and he was not sparing of the latter. There men dreamed of taking Portugal by the neck and kicking it into the place they thought it deserved in the world of thought and letters. Among these men he was recognized as a leader, and some were beginning to call him "Master." There, in the cafés, Pessoa talked with his friends for hours. Only when the talk turned to women would he get up and move abruptly away. Not only was it because there was something naturally chaste – or, puritanical, if you like – in his disposition, but because it was a world he knew nothing about.

Now he, too, knew what it was to have a woman smile upon him; and to feel the slam of the heart when the door-latch clicked and he sensed, without looking up from his work, that something warm and feminine had entered the room – and into his life.

It is the sad story of Pessoa that he could not enjoy warmth and friendship and love without feeling that he was getting too far from his true self and that "movement," that is, "creation" could take place best in the "shadow."

It was this difficult person that Ophelia chose to love. Perhaps she had no choice. Perhaps those mysterious Masters of his destiny, which Pessoa speaks of in his final letter to her, which had decreed they should part, had just as inexorably brought the poet into her life. But love him she did as the 150 letters which she wrote to him between February and December amply testify. Ophelia's letters were written in simple prose. The poet, with his head in the stars, we can always forgive because of the magic words he rains down upon us. But the poet must sometimes crawl upon the ground like the rest of us, and, like Baudelaire's *Albatross*, appear pitifully awkward. Ophelia knew this secondary pedestrian Pessoa very well. She saw plainly, as her letters show, that he was hopelessly improvident, pathologically self-centered, chronically hypochondriac, jealous and peevish at times, drunken very often. Yet never does her tone of tenderness vary until near the end when she could bear his neglect and disdain no more. But they never forgot one another and years afterwards exchanged letters full of calm affection.

Only enough will be quoted from the letters to vindicate Ophelia's side of the question, which is sometimes forgotten. The style of the letters is homely – banal even. The syntax may be weak at times, the spelling variable; but no one can doubt that this is the generous outpouring of a simple and sincere person, and not

simply to be dismissed as the gush of an “adorable *menina* but as trivial as she is adorable” (Simões, 1951: II, 167).³

The first of the long letters written by Ophelia to Fernando is dated February 28, 1920. Since the couple saw one another every day, there would normally have been no need for a written communication. But Ophelia had a problem upon her mind and thought it best to set it out in black and white. It is the woman’s ancient problem: which to choose of two men. She makes no secret of being in love with Fernando, but the young man whom she calls the *rapaz* has offered her marriage, and Fernando – who can tell whether his “transports” will last? Therefore, she wants a written answer from Fernando so that she may know where she stands. Ophelia had been honest with Fernando and had evidently told him about the “rapaz” before. Now she writes to him:

Meu adorado Fernandinho:

É meia noite, vou-me deitar, mas creia que sempre pensando no meu amorzinho [...] Estou triste e aborrecida como deve calcular pois acabei há pouco de falar com o rapaz e ouvir sempre a mesma coisa que me faz muito pensar no meu Fernandinho, no amor que lhe tenho e se será bastante e sincero o amor que diz dedicar-me, que mereça o sacrifício que estou fazendo. Estou desprezando um rapaz que me adora, que me faria feliz e que eu sei muito bem as ideias dele para mim, sei o que tencionará da minha pessoa. [...] Já alguma vez me disse as suas ideias, o que pensa fazer de mim? Não, não sei nada, sei apenas que o amo e nada mais [...] Não me tenho eu entregado inteiramente ao meu Fernandinho? Que recompensa me dará?

Vou-lhe ser franca; receio muitíssimas vezes que esses seus transportes de amor sejam de pouca duração [...] e me despreze depois de eu lhe provar que o meu amor é sincero. E, diga-me, meu amorzinho, não me acha com razão de pensar o que penso? Terei eu de si a recompensa que desejo? Receio que não terei, visto nunca me ter falado nela, e se eu tivesse a plena certeza que nunca a teria, juro-lhe, meu Fernandinho, que preferia afastar-me de si para sempre, embora com grande sacrifício, do que pensar que nunca *serei sua* [...] Se o Fernandinho nunca pensou em construir família, e se nem pensa, peço-lhe, por tudo, pelas *felicidades de sua mana* que mo diga por escrito...⁴

³ In a footnote on p. 177 the author adds that he had not read Ophelia’s letters. Had he done so, his judgment upon her as here and on the previous page might have been less severe.

⁴ “My beloved Fernandinho: It’s midnight, I’m going to bed, but believe me I am always thinking of my little darling [...] I am sad and bothered as you can imagine, for I’ve just finished talking to the fellow and I have heard again the same things, which make me think even more of my little Fernando, of the love I have for him, and whether the love he says he has for me is sincere and sufficient to justify the sacrifice I’m making. I am rejecting a fellow who adores me and would make me happy and whose ideas toward me I know very well; I know what he intends to do with me. [...] Have you ever at any time told me of your intentions, of what your thoughts are concerning me? No, I know nothing; I just know that I love you, that’s all [...] Haven’t I given myself entirely to my little Fernando? What shall be my reward? I want to be frank; I am very much concerned that your ardor will last but a short time [...] and that later you will reject me, once I have shown that my love is true. Tell me, my little darling, don’t you think I’m justified in thinking the way I do? Will I ever receive from you the reward I desire? I’m afraid I won’t, since you never mentioned it; if I were absolutely sure that I wouldn’t, I swear, my little Fernando, I would rather go away from you forever, even if at a

She ends by hoping that he will not be annoyed if he should be thinking the same as she was. “Oxalá o magoe porque eu depois lhe saberia pedir perdão,”⁵ she says humbly.

Pessoa was indeed very angry when he received this, as we know from one of the few letters that Ophelia has permitted to be published. His reply is dated March 1, 1920, two days after Ophelia wrote her letter. He attacks from the beginning. It was not the “rapaz” she was despising. It was he – Fernando. Her letter was a series of “razões” – attempts to put herself in the right. And demanding “a written reply” was the final straw. He begins sharply:

Para me mostrar o seu desprezo, ou, pelo menos, a sua indiferença real, não era preciso o disfarce transparente de um discurso tão comprido, nem da serie de “razões” tão pouco sinceras como convincentes, que me escreveu. Bastava dizer-mo. Assim entendo da mesma maneira, mas dói-me mais.⁶

All this, of course, is most unjust. There is no sign in Ophelia’s letter of any “desprezo” or indifference for him and least of all any wish to hurt him. Fernando Pessoa, like many other people in a rage, is accusing the other person of the very things he is demonstrating himself.

He adds, a little later, with far more justice: “Quem ama verdadeiramente não escreve cartas que parecem requerimentos de advogado.”⁷ Then he goes on with increasing bitterness, and not a little self-pity:

Por que não é franca para comigo? Que empenho tem em fazer sofrer quem não lhe fez mal – nem a si, nem a ninguém – a quem tem por peso e dor bastante a própria vida isolada e triste, e não precisa de que lha venham acrescentar criando-lhe esperanças falsas, mostrando-lhe afeições fingidas, e isto sem que se perceba com que interesse, mesmo de divertimento ou com que proveito, mesmo de troca.

Reconheço que tudo isto é cómico, e que a parte mais cómica disto tudo sou eu. Eu próprio acharia graça, se a não amasse tanto, e se tivesse tempo para pensar em outra coisa que não fosse no sofrimento que tem prazer em causar-me sem que eu, a não ser por amá-la, o tenho merecido; e creio bem que amá-la não é razão bastante para o merecer. Emfim...

Aí fica o “documento escrito” que me pede. Reconhece a minha assinatura o tabelião Eugénio Silva.⁸

great sacrifice, than face the prospect of never being yours [...] If you have never contemplated having a family, nor ever intended to have one, I beg you, on behalf of everything you cherish, for the sake of your sister’s happiness. Tell me in writing...”

⁵ “I hope I have offended you, for then I would know how to beg your forgiveness.”

⁶ “In order to demonstrate your contempt, or, at least, your actual indifference, it won’t be necessary for you to write this transparent farce of a long speech full of ‘reasons’ which are as little sincere as they are convincing. Better to just tell me. In this way, I understood just as well but it hurts more.” First published in *Presença*, July, 1936. Also in Carlos Queiroz (1936: 37).

⁷ “Whoever loves truly does not write letters like lawyers’ demands.” In *Presença*, July, 1936.

⁸ “Why aren’t you frank with me? Why do you take such pain in hurting someone who has never done you any harm – neither you nor anyone else – whose sad and lonely life is sufficient burden

Ophelia had asked Fernando a plain question, but he did not want to return a plain answer. She wanted to know whether she was to remain his *bébé*, his *bonequinha*, or whether she was to have what every woman regards as the fulfillment of her life. One can well imagine that he was furious with her for holding the “rapaz” like a pistol to his head, but this does not seem reason enough for the flood of studied sarcasm poured out upon Ophelia’s head. For the moment, he has become Hamlet jeering at her and, through her, at all womankind.

[...] you jig, you amble and you lisp, and nickname
God’s creatures, and make your wantonness your
ignorance. Go to, I’ll no more on’t; it hath made me mad.
I say we’ll have no more marriages [...]

(III, 1, 144-147)

[...] Or if thou wilt needs marry, marry a fool; for
wise men know well enough what monsters you make
of them. To a nunnery; go; and quickly, too [...]

(III, 1, 138-140)

“Go, go to your rapaz!” is what Fernando would have added. Curiously enough, they seem to have seen Shakespeare’s play together only a short time previously, for in a postscript to a letter dated March 22, Ophelia recalls, “Fez hoje 3 meses houve a cena de representação de Hamlet.”⁹

It is unlikely that Ophelia understood the reasons for Fernando’s outburst any more than her namesake in the play did Hamlet’s. But she had her own simple explanation for it: he was jealous. In a postcard dated March 5, she makes it plain that she wishes only to be married to Fernando.

Mas lá virá um tempo, não é verdade, meu amor? em que nós estaremos *também muito juntinhos de noite* sem termos receio de ninguém [...] Havemos de ser muito felizes e muito muito amiguinhos, o pior é o meu Fernandinho ser tão ciumento, [...]¹⁰

But a penciled note with the letter dated March 6 shows that Fernando was not in

and pain and does not need anyone to add to it by rendering false hopes and showing pretended affection, I know not to what end, even if it were for fun, nor to what profit, even if it were in mockery. I realize that all this is comical, and that I am the most comical part of it. I, too, would find it very funny, were it not for the love I have for you, or if I had the time to think of anything else except the pain you seem to take pleasure in giving me, a pain I do not deserve, unless I’m guilty of loving you too much. Anyway... There you have the ‘written document’ you want. The notary public Eugenio Silva will attest my signature.” See Queiroz (1936: 37).

⁹ “Three months ago today there was the presentation of the play Hamlet.”

¹⁰ “But there will be a time, won’t there, my love, when *we too will be very close at night*, afraid of no one [...] We’ll be very happy and very friendly to each other, the problem is that my little Fernando is so jealous, [...]

the least “amiguinho” but still in a high state of dudgeon:

Fernandinho:

Porque está tão mal disposto? Fiz eu alguma coisa que o desgostasse? Entristece-me vê-lo assim. Infelizmente está perto a hora de me ir embora sem que ainda hoje o beijasse, e amanhã é Domingo! Que saudades!¹¹

On the 10th, Ophelia wrote briefly to say that the “rapaz que se interessa por mim”¹² was coming that evening to receive her reply. The letter ends with Ophelia’s first tentative use of the familiar “tu.”

Beaucoup de baisers da sempre sua,
Ophelia Queiroz (Bébé Teu)

Perdoe-me sim?¹³

The curious thing about this letter and the one on the following day is that they are not in Ophelia’s writing but in Fernando’s. Did he tear the two letters up in a fit of jealousy and then later, repenting, copy them out from memory? We shall never know, but among the letters are two envelopes which contain torn up fragments.

The letter of the 11th contains nothing more momentous than a brief note to say that she had waited in vain for Fernando to hear the decision of the “casa.” Apparently the firm was considering dispensing with Ophelia’s services, as indeed they did at the end of the month. Perhaps the directors found the love affair, of which they must have been aware, too distracting.

Sr. Crosse. Estive bastante tempo à sua espera para saber a resolução da casa e para me despedir de si, mas como já não posso esperar mais vou-me embora aborrecida por não saber nada nem ve-lo.¹⁴

With it was a penciled note arranging a meeting where perhaps she told Fernando that the “rapaz” was finally dismissed, for we hear no more of him until the month of May when he makes a sudden, brief reappearance for the purpose of revenging himself upon her, as she herself puts it. The letters describing this will be mentioned later.

¹¹ “Fernandinho: Why are you in such a bad mood? Did I do something wrong? It saddens me to see you like this. Unfortunately, it’s almost time to go and I haven’t kissed you today and tomorrow is Sunday! I miss you!”

¹² “The fellow who’s interested in me...”

¹³ “Many kisses from forever yours, Ophelia Queiroz. (Your Baby). Forgive me?”

¹⁴ “Mr. Crosse: I have been waiting for you for quite a while, to hear of the firm’s decision and to say good-bye, but since I can’t wait any longer, I’m leaving, somewhat upset because I didn’t see you nor hear anything.”

Fernando continued, however, *mal disposto* in both health and mood. For in a letter dated the 13th, Ophelia, hearing that he was sick, pours out a wealth of “carinhos e meiguices” that make nonsense of his letter of March 28 where he complains that she had no sympathy for his constant ill health.

A week later, some real or fancied slight by Fernando drove her into a paroxysm of grief:

20. 3. 920 – 11 1/2 da noite.

Meu sempre querido Fernandinho.

Juro-te, meu amor, dou-te a minha sincera palavra de honra, que é banhada de lágrimas, que acabo de, ajoelhada diante da imagem do Senhor dos Paços, pedir-lhe, que me não deixes de amar, que gastes sempre de mim, e que nunca me esqueças, pois que não imaginas, querido amor, a dor que me causou a tua grande indiferença por mim, que manifestaste hoje bem claramente. Como tu me afastavas, como te mostravas tão frio para com o teu Bébézinho! Juro-te por tudo, que durante todo o dia me não tenho podido conformar, que se possa deixar de gostar duma pessoa que se mostra querer tanto! Eu pelo menos não posso. Não comi nada nem vontade tenho, a única vontade que tenho é de chorar (não falando da grande vontade de estar junto de ti!) e crê que já me doem os olhos de o fazer, pois não me posso convencer que tu me possas esquecer, que deixas de gostar de tua “bonequinha”. Mas não, meu filho, pode lá ser tu esqueceres-me?! deixares de me amar?!¹⁵

Two days later, Fernando wrote to her the second of the dozen or so published letters under his hand. No doubt he was moved by the letter given above. No longer does she threaten to withdraw herself (*afastar-se*) as she did in her letter less than a month ago, but is now terrified that it will be Fernando that will withdraw himself. Fernando does not attempt to explain his seeming indifference to her, which had caused such an abject surrender. He simply says that he had a great deal to tell her, and will try to do so in the course of the short walk from the office in the Rua do Arsenal to her sister’s home. The rest of the letter is cheerful, jubilant almost, for he hopes soon to win a prize of £1000 in a puzzle competition organized by an English journal.

Ah! se isso acontecesse, Ophelia, e fôsse num dos concursos grandes (mil libras, e não

¹⁵ “March 20, 1920 – 11:30 P.M. My always beloved Fernandinho: I swear, my love, I give you my true word of honor, that I have just finished kneeling before the statue of Our Lord of the Stations of the Cross, full of tears, to pray that you always love me, that you never forget me, and like me always; you can’t imagine, dear love, how painful was your great indifference toward me, as you showed it today so very clearly. How you rejected me, how cold you were toward your ‘little baby’! I swear by everything I hold dear that all day long I haven’t been able to accept that it is possible to stop loving a person one professed to love so much! I can’t accept it. I haven’t eaten anything, nor do I feel like eating, the only thing I want to do is cry (except for the desire to be with you!); believe me, my eyes hurt from crying, I can’t convince myself that you may forget me, that you may stop loving your ‘little doll’. No, my little darling! You couldn’t have forgotten me?! You couldn’t have stopped loving me?!”

trezentas só, que não adiantava nada)! Tu compreendes?¹⁶

And, therefore, when she next makes her vows, she must pray for Sr. Crosse, who had now been placed twelfth out of twenty thousand contestants. A. A. Crosse was the charadist among the heteronyms, and Ophelia was well aware of his existence, as of the others, and for the next few weeks she closely followed his fortunes.

That same evening, she kneeled before the image of the Nosso Senhor dos Paços in her bedroom with a feeling of exaltation and hope. She writes:

Vês como o Senhor dos Paços é meu amigo?! [...] e a propósito do Senhor dos Paços deixa estar que eu pedirei pelo Senhor Crosse, queria fazer uma promessa grande mas não sei o que ha de ser. [...] Mas olha, meu amor, já não foi o concurso? Nesse caso já devia ter pedido, mas enfim eu pedirei visto que se trata da *nossa felicidade*...¹⁷

On March 25th, she writes again:

[...] antes de fazer óó ainda vou pedir por o Sr. Crosse, por o Sr. Fernando Pessoa, pelo Sr. Álvaro de Campos não peço porque ele é maluco.¹⁸

On the 26th:

Olha, eu e minha irmã vamos fazer umas preces para o Sr. Crosse, conheces?¹⁹

On the 27th:

Coitadinho do Sr. Crosse não tinha nada no apartado! Mas ele que tenha a paciência de esperar (porque o melhor está pra vir).²⁰

For some time Ophelia continued to cherish the illusion that through Mr. Crosse's cleverness and her prayers her marriage to Fernando and the *casinha* of which she speaks in later letters might at any time drop like a gift from heaven.

¹⁶ "Ah, if that should happen ... (Ophelia) and if it happened in one of those bigger contests (a thousand pounds, not just three hundred, which wouldn't make any difference)! Do you understand?" (Queiroz, 1936: 39).

¹⁷ "See how Our Lord is my friend?! [...] Speaking of Our Lord, you may be sure I will pray on behalf of Mr. Crosse; I would like to make a big promise, but I don't know what it might be. [...] But look, my love, didn't the contest happen by now? In that case, I should have prayed already, but, anyway, I will still pray, since it has to do with our happiness..."

¹⁸ "[...] before going to sleep I'm still going to pray for Mr. Crosse, for Mr. Pessoa, for Mr. Álvaro de Campos I shall not, he is crazy."

¹⁹ "Look, my sister and I, we're going to say some prayers on behalf of Mr. Crosse; do you know him?"

²⁰ "Poor Mr. Crosse! There was nothing in the mailbox! Let him be patient and wait (the best is yet to come)."

On April 1st, she writes regretting that since her employment at the same firm as Fernando had now terminated, she could no longer look in the letter box to see if there was a letter for “Sr. Crosse.”

Ora que fúria não se saber decisão nenhuma do Sr. Crosse, eu naturalmente, ou amanhã ou por toda esta semana, vou começar uma prece nova ao Sr. Crosse para ele coitadinho ganhar, vamos a ver se serão baldados todos meus pedidos, talvez não sejam, tenhamos ao menos esperança. Ah, Sr, Crosse! Sr. Crosse!²¹

By the 14th, however, her faith in Sr. Crosse was flagging, and it appears that Fernando had had to ask her to show more interest in him.

Hoje mesmo vou começar com a prece ao Sr. Crosse e fazer-lhe uma promessa... e depois não digas que me não interesso pelo *Mr. Crosse*.²²

After that, we hear no more of Sr. Crosse, but Ophelia never loses her faith in the idea that the next year will see them married and in a house of their own. By what miracle they would be able to achieve this, we do not know, for Fernando earned barely enough to keep himself, as Ophelia must have known. But never does she suggest that he might drop his literary activities and look for more lucrative employment.

Ophelia continued to pour out her daily letters in a string of affectionate diminutives. There is no doubt that Fernando Pessoa, with his intensely secretive nature, would have liked to have kept the love between himself and Ophelia completely their own thing, and a secret not only from his own family, but from all the world beside. In this he very nearly succeeded, but late in May events took a turn which brought him into contact with Ophelia’s family. This was brought about by the unexpected return to the scene of the former pretender to her hand, Eduardo, or as she had simply referred to him in her first letters, the *rapaz*. She tells the story in two excited and rather incoherent letters written on May 26th and 27th.

In the first she writes:

Cheguei agora da Mademoiselle aborrecida, arreliada e nervosa por o que se deu esta tarde. [...]

Hoje quando passaste para cima estava eu a perguntar a uma senhora de frente se ela *via* o *impertinente* do rapaz que tinha cá estado na rua um bocado antes. Tu foste para baixo e ela como o não visse disse-me que não, eu saio e qual não é o meu espanto quando o vejo atrás de mim e aflita que tu em te despedindo do Montalvor vinhas ter comigo e ele via muito

²¹ “What a bother not to have heard anything regarding Mr. Crosse; naturally, I, tomorrow or anytime this week, will start a new prayer for Mr. Crosse, in order that he may win; let’s see if all these prayers will have been in vain; maybe they won’t be, let’s at least be hopeful. Ah, Mr. Crosse! Mr. Crosse!”

²² “Today for sure I shall begin the prayer for Mr. Crosse, and I’m going to make a promise for him... then don’t say I don’t care for Mr. Crosse.”

bem que eu não tenho medo que me veja contigo [...]. Sabes então o que eu fiz? Fui a S. Bento e, como ele me tivesse passado à frente, voltei eu atrás que foi quando me viste voltar (estavas tu falando ainda com o Montalvor) e meti-me numa escada, ele volta logo e como não me viu vir calculou que não tinha tempo de ter entrado em casa e foi espreitar à escada onde eu estava, eu abro a porta e sempre lhe dou uma descompostura que não imaginas. Ele assim com um ar de troça não sei para que se escondeu, acho esquisito... eu meto pela Rua Fresca para ir a casa, quando te vi descendo a rua, fiz-te sinal que ia para cima mas não sei se percebeste ou por onde foste, o que sei é que fui depois por S. Bento abaixo não te vi nem na Esperança. Fui à Calçada M[arquês] d' Abrantes e também não te vi, depois fui para a Mademoiselle mais nervosa, mais nervosa que não imaginas toda eu tremia. O que tu deves ter pensado! Depois tens um génio que pensa logo coisas muito esquisitas, e eu por saber isso ainda mais me ralo. Eu amanhã gostava de te falar. Se te não fizesse transtorno à tua vida irias esperar-me ao comboio que sai de Belem às 6 que deve chegar às 6.25 podia ser que eu fosse, o mais certo é ir nele e sair no Cais do Sodré.²³

The following night Ophelia takes up the pen again and reels off the sequel in the same racy terms.

Venho escrever-te aflitissima, pois que acaba de desencadear-se a tempestade que tanto receava.

Meu pai sabe tudo já. O rapaz depois do que se passou ontem foi hoje a meu pai contar-lhe tudo e acrescentar-lhe cobras e lagartos. Claro meu pai foi logo a casa ter com minha mãe dizer o pecado, minha mãe disse-lhe que de nada sabia. Ele disse ao meu pai que eras lá do escritório, que foi por isso que eu acabei, que já te namorava no mesmo tempo do que ele e que ainda ontem que tinha ido contigo para a Mademoiselle que bem te viu estares a falar com um sujeito. Enfim podes calcular como meu pai não ficou e disse à minha mãe que se tinha de ver isso muito bem e que não queria te falasse na rua se acaso é verdade o que ele diz de eu ter namoro. Minha mãe disse que não sabia nada disso, que lavava as suas mãos.

²³ "I came from Mademoiselle very upset, anxious, and nervous because of what happened this afternoon. [...] Today, when you walked up, I was asking the neighbor across the street whether she had seen the *impertinent* fellow who had been here on the street a short time before. You walked back down and, since she had told me she hadn't seen him, I went out, but to my surprise, there he was behind me. I was quite worried because I thought you, having said good-bye to Montalvor, were coming toward me; he could plainly see that I am not afraid that he would see us together [...]. Do you know what I did then? I went to S. Bento and when he walked past me, I came back; that's when you saw me coming (you were still talking to Montalvor); I then went into a stairway; he came back and when he didn't see me, he figured I wouldn't have had time to go home, so he looked into the stairway. That's when I opened the door and gave him a piece of my mind, you should have seen it. He sneered and hid himself, I don't know why, it's strange... I then went up Fresca Street to go home, that's when I saw you coming; I made a sign, to let you know I was going up, but I don't know whether you understood, or where you went; I only know I went down S. Bento and didn't see you, nor did I see you at Esperança. I went to Calçada M. d'Abrantes, but I didn't see you there either; then I went to Mademoiselle and I was very nervous, so nervous you can't imagine. I trembled all over... What you must have thought? Then you have such a jealous nature, you're always ready to believe all kinds of funny things. That's why I worry even more. I would like to talk to you tomorrow. If it wouldn't interfere too much with your life, I would like you to wait for me at the train which leaves Belem at 6 and should arrive at 6:25; it could be that I am on it, I'm almost sure I will be, and I'll get off at the Caes do Sodré."

Meu pai disse que havia de falar comigo. Bem meu pai saiu, e passado um pouco vem o rapaz bater à minha porta perguntar por minha mãe, que lhe desejava falar, depois começou com um discurso que não imaginas, dizendo que já sabia que eu tinha namoro e quem era, deu os teus sinais – tal qual, disse à minha mãe, que mal sabia eu que ele estava ao facto de tudo, que até sabia também que tu tinhas-te vindo embora do escritório onde eu estava, enfim disse muita coisa a minha mãe, minha mãe exaltou-se com ele, porque ele jurou à minha mãe pela alma do pai que se havia de vingar, que lhe chamasse malandro que ele não se importava, que até aqui não era, mas de futuro não se importava de sê-lo, disse também que até aqui tinha nele um amigo mas que de ontem em diante que tinha nele um inimigo, capaz de tudo, minha mãe zangou-se muito, chamou-lhe patife, que não tinha nada que se vingar de mim nem de me ameaçar, que não era amor, era maus instintos, enfim foi uma coisa que não imaginas, e por felicidade eu não estava em casa. Meu pai perguntou à minha mãe onde era o escritorio e a Mademoiselle porque me queria ir espreitar. Minha mãe muito ralada coitadita sem saber o que havia de fazer, não sabia se seria bom eu sair do escritório e ficar em casa e foi ter com minha irmã para ver o que ela achava melhor [...] Quando eu cheguei hoje à minha irmã eram 7h. não sabia ainda nada e minha irmã e que me contou tudo e disse-me o melhor que eu tenho a fazer era escrever-te contando-te tal qual se tinha passado e que por um tempo não falaremos na rua nem um bocadinho sequer, que era para ele não ter que pegar, se o meu pai me apanha alguma vez contigo eu passo alguma vergonha porque me ralha e quando não o passe na rua, ajusto contas em casa; [...] e então diz-me minha irmã que eu te fizesse ver tudo isto e que combinássemos de nos vermos de janela, porque assim meu pai não tem razão de dizer nada e que nos escrevêssemos por um tempo até dever passar esta crise. Eu acho que ela tem razão. Não concordas Nininho meu? [...]

Agora estou esperando que o meu pai venha falar comigo. Minha irmã aconselhou-me a que não negasse porque era pior porque ele ficava mais satisfeito eu não negar, que lhe dissesse que lá ele dizer que eu já te namorava que é uma pura mentira, nem ideias tenho para ti, e depois até de já estar em Belém que te encontrei um dia e tu como simpatizavas comigo declaraste-te e eu não desgostava de ti, e não tinha compromisso algum visto estar tudo acabado com o Eduardo, que aceitei, mas como só vindo de tão pouco tempo que não disse nada em casa, só hontem é que tinha dito à mana perguntando-lhe porém e ela que respondeu que se gostava de ti que tinha feito bem. [...]

Nem jantei, também não ceei, e agora que estava mais gorda um bocadito, tenho a certeza que vou emagrecer. Eu parecia que adivinhava com tão maus pressentimentos, tão maus sonhos, e por dois dias muito aborrecida. E o que estará para suceder Deus só sabe! E tudo por eu te amar, como se fosse um crime eu amar-te!²⁴

²⁴ "I'm writing you in a most afflicted state, for the storm I so much dreaded has just broken out. My father knows everything. After what happened yesterday, the fellow went to him and told him the whole story and added a few tales of his own. Of course, my father immediately went home to talk to my mother, to tell her the sin; she said she knew nothing. He told my father you worked at the office and that you were the reason why I had broken up with him. He said I was seeing you at the same time I was seeing him and that he saw us together yesterday on the way to the Mademoiselle; you had been talking to another man. Anyway, you can imagine how my father reacted; he told my mother he would have to look into the matter; he didn't want me to be seeing you on the street, if it is true we are seeing each other. My mother said she didn't know anything about it; she was washing her hands of the whole affair. My father said he was going to talk to me. Well, my father went out, and a short time later the fellow came, knocked at the door asking for my mother and then started a long-winded speech, you can't even imagine; he said he knew all about you and me, he knew who you were and described you – exactly – he told my mother I had no idea

Women still form a kind of closed society as they did in the days of the ancient Greeks when they even seem to have had a secret language known only to themselves. One can admire the mother who, not too certain about what has been going on, immediately rallies to her daughter's side, when the "rapaz" exposes the mean motive of his visit and swears "by the soul of his father" to revenge himself upon Ophelia for having turned him down. How one would like to have been there when the mother "exalted herself" and gave him the tongue-lashing that he deserved.

The father seemed to know even less about what was going on in his family than most fathers. He did not know where the office was where his daughter worked. He wanted to know where the "Mademoiselle" was. We, too, would like to know but can guess it was a well-known women's shop or *pâtisserie*, where Fernando and Ophelia used to meet. He seems to have readily believed that Ophelia had a lover, and we cannot admire him for wanting to spy on his daughter. But Ophelia seems less than ingenuous in her manifestly untrue story that it was only recently that she had broken with the "rapaz" and only the day

he knew, but he did, he even knew you had quit the firm where I worked; well, he said all kinds of things; my mother got very angry, because he swore by the soul of his father that he would seek revenge, she could call him a rascal, he didn't care, he hadn't been one until now, but from now on he didn't care; up to now he had been a friend, but from now on he was going to be an enemy, capable of all kinds of things; my mother became very angry and told him he was a scoundrel; she said he had nothing to revenge himself for, he had no business threatening me, what he felt for me wasn't love, just bad instincts; anyway, you can't imagine all that went on, I'm glad I wasn't home. My father asked my mother where the firm was, he wanted to go spy on me. My poor mother was so worried, she didn't know what to do, she didn't know whether I ought to quit work and stay at home; finally she went to talk to my sister, to seek her advice [...] It was seven o'clock when I arrived at my sister's today. I knew nothing about what had been going on; she was the one who told me, and advised me to write and tell you everything exactly as it happened; she thought we shouldn't see each other on the street for a while, in order that my father will not have cause to say anything, because if he should see us together, I might be very embarrassed; he could scold me and, even if he doesn't do it right there on the street, he could do it later at home; [...] my sister says that I should let you see all this, and that we should make arrangements to see each other from the window; this way, my father will have no cause to complain; she says too that we should write to each other for a while until the crisis blows over. I think she is right. Don't you agree, Nininho? [...] Now, I'm waiting for my father to come and talk to me. My sister advised me not to deny anything, because that would be worse; he would be happier if I didn't deny it; as far as my seeing you while going with the fellow, I should say that that's an absolute lie; I didn't have any ideas at all toward you, it wasn't until I was already in Belem that I saw you one day, and since you liked me, you proposed and I accepted because I didn't dislike you and I wasn't going with anybody, since I had stopped seeing Eduardo; since all this had happened very recently, I didn't mention it at home, it was only yesterday that I mentioned it to my sister and she said that if I liked you, I had acted properly. [...] I didn't have any lunch nor any dinner – now that I was beginning to put on a little weight – I'm sure I'm going to lose it all again. I seemed to have anticipated all this, what with my forebodings, very bad dreams, and worries, for the past two days. What is to come, God only knows! All because I love you, as if it were a crime to love you!"

before that she had sought her sister's advice on the subject.

It was this sample of feminine guile, no doubt, that excited the admiration of the sardonic Álvaro de Campos, for in a letter dated May 28th, which is undoubtedly a reply to that of Ophelia of the day before, Fernando concludes with the words which in any other sense would be fatuous:

Limpa as lágrimas, Bêbé meu! Tens hoje do teu lado o meu velho amigo Álvaro de Campos, que em geral tem sido só contra ti. Alegra-te! Só vale a pena o que se consegue com esforço!²⁵

In the rest of the letter, Fernando shows an unusually determined attitude. He says, in effect, that the situation Ophelia has described does not alarm him. If "they," i.e., the family, tried to hinder him (*estorvam*), he would not mind; he would remove the obstacles. The only thing that mattered was he and she. The rest had no importance.

Whatever Fernando Pessoa may have meant by his reference to Álvaro de Campos, Ophelia was not deceived into thinking that he had now become her friend. She knew that Campos represented something that was quite inimical to her – something detached, cynical and amused that watched her, as it were, from behind Fernando's shoulder. On June 12th, she writes:

Então o Álvaro de Campos gosta muito muito do Bébézinho? Ai não gosta não, Nininho. Se ele gostasse não era tão mau e tão injusto como já tem sido. Lá que o Ibis gosta muito, isso não duvido, eu pelo menos desejo-o imenso, agora o Álvaro de Campos não, olha Nininho, *eu não gosto dele*, é mau [...]

Gosto sim Nininho muito de ti (isto é da tua disposição, porque de ti gosto sempre) na última vez que nós falamos vinhas muito meiguinho, e não trazias o mau do teu amigo.²⁶

In this same letter Ophelia recognizes another potential enemy as she chides him gently for drinking too much brandy.

Tens bebido muita aguardente? Não bebas, não, Nininho. Eu não me importava nada, mesmo, que tu bebesses, logo que gostas, se te não fizesse mal à saúde, mas faz-te muito muito mal, portanto evita o mais possível de a beberes, sim, meu amor? Não te estragues, ve lá, Nininho, olha que depois, se hás de durar 20 anos, duras só 10 e eu quero que o meu

²⁵ "Wipe away your tears, Baby mine! Today you have my old friend Álvaro de Campos by your side; generally, he has been against you. Be cheerful! For something to be really worthwhile, it has to be attained through much effort!" (Queiroz, 1936: 41).

²⁶ "You mean, Álvaro de Campos, likes your Baby a lot? Oh, no, he doesn't, he does not, Nininho. If he did, he wouldn't be as mean and unjust as he has been. That Ibis should like me, that I don't doubt it, at least, I wish it very much; but, Álvaro de Campos, I can't believe it; listen, Nininho, I don't like him, he is bad. [...] I love you though, Nininho (that is – I love your disposition because you I love always), the last time we talked you were so loving, you didn't bring your wicked friend."

querido filhinho dure muitos muitos anos. No entanto, tu é que ficas viúvo e ainda bem. Prefiro morrer primeiro. Há uma coisa que dizem que é certa, que é na noite de casamento o que apagar primeiro a luz é quem morre primeiro, de maneira que é interessante os que sabem nenhum quer ser o primeiro, mas não me importa, porque quero ser a primeira a morrer.²⁷

Who can read these words and not feel a wave of sympathy for the writer? Her advice went unheeded. Fernando Pessoa died fifteen years after – of cirrhosis of the liver. Ophelia died more than half a century after writing these charming words, so idiomatically expressed.

The elimination, the rout, we might call it, of the *rapaz*, Eduardo, may represent a highwater mark in the relations between Ophelia and Fernando Pessoa. In no other of the dozen letters written to her by Fernando, which she has released for publication, is such calm happiness expressed. He now has full confidence in her. He not only loves her (*amar*), but likes her (*gostar*) in the lasting sense of friendship. The affectionate tide of diminutives goes on unabated from Ophelia's pen. Throughout the months of June and July, there was a letter from her virtually every day; but in the month of August the number dwindles to 12; in October, five; in November, four; and in December, one. The recession was slow, sometimes imperceptible, but the end inevitable.

Already on June 30, 1920, she was writing:

Não comi nem como, pois nada me apetece, porque além de estar doente, a disposição que tu me deixaste assim o permite, e tu deves bem calcular o quanto me magoam as tuas palavras, e creio mesmo que é por saberes que o fazes, leva-me até crer que esteja aborrecido comigo, enfim que não seja eu o teu ideal, e como te não dou nenhum, oh, mas nenhum, motivo porque possas pegar para acabares com tudo queiras fazer-me desgostar para ser eu a primeira a aborrecer-me. Serves-te de um argumento de que te *não devias servir*, pois além de para ele não ter defeza, digo unica – e simplesmente se te troquei pelo rapaz foi de certo por gostar muito mais de ti, do contrário não o faria com a naturalidade com que o fiz, mas não quer isto dizer Nininho que deixes de fazer de mim os juízos que quiseses, porque, Fernando, quem não tem sorte e nasceu infeliz, há de sê-lo sempre *sempre*, e mesmo de ter esperanças *irrealizaveis talvez*. [...] Ai Nininho da minha vida fico tão triste nos momentos que me obrigas a pensar isto! [...] Pois se eu tenho dois dias alegres, tenho em seguida seis ou oito de tristeza.²⁸

²⁷ "Have you been drinking a lot of brandy? Please don't drink, Nininho. I wouldn't care if you did, as long as you like it, if it didn't ruin your health, but it is very bad for it, so please try as much as you can to avoid drinking, all right, my love? Please don't ruin yourself, because, afterwards, instead of lasting 20 more years, you last only ten and I want my little darling (son) to live for a long time. Meanwhile, you'd be the one who is widowed and that's fine. I'd prefer to be first to die. There's something they say is true and that is that on the wedding night the first one to turn out the light will be the first to die; it's funny, those who know this try not to be the first, but I wouldn't care, I want to die before you do."

²⁸ "I didn't eat and I don't want to eat, I have no appetite; besides being sick, you left me in such a mood that I can't feel any other way, you know very well how your words hurt me; sometimes I

On a postcard dated October 8, 1920, Ophelia recalls that it was exactly a year ago that they spoke to one another for the first time, but the recollection brings with it mixed feelings, for she is haunted by unpropitious dreams, and even her personal appearance has worsened – she has a sty on her eye!

É bem apoquentada que te venho escrever, pois que infelizmente mais uma vez verifiquei o quanto é certa a significação dos sonhos que tenho tido. Mar, gato e ouro, lágrimas, traição e fezes e ainda esta noite tornei a sonhar com mar e gatos, não te disse nada para não me tornar maçadora. [...]

Faz hoje um ano, querido amor, que nos falamos pela primeira vez, e bem longe estava de te chegar a desejar para meu marido como desejo! *O major desejo* que actualmente tenho! Faz hoje um ano e oxalá que quando fizer os dois sejamos *inteiramente* um do outro,

Além que o meu amorzinho diz que casando não será feliz; mas não, Nininho, tu enganas-te, tenho a certeza, verás como serás feliz, eu saberei tornar-te feliz.

Sabes que o meu terçoelho tenta aumentar? Vou deitar-me, dez e tal mas não tenho disposição de estar levantada. Gosto era de te falar agora.²⁹

This inauspicious letter was followed by another the next day which seemed to bode little good for the smooth running of the affair:

Porque não apareceste hoje de manhã?

Esta semana apenas te falei quarta e sexta feira, e para ti já é bastante, fartaste-te bem depressa de mim, porque não apareceste ao menos à 1 ou às 6h. Sempre a mesma pergunta.³⁰

feel that that's why you do it; it all leads me to think you're getting tired of me; anyway, maybe I'm not your ideal, and since I don't give you any cause, oh, no cause at all, to end everything, you then try to displease me, so that I will be the first to be annoyed. You're using an argument *you shouldn't use*, for besides having no defense against it, I can only say that the reason why I exchanged you for the fellow was because I loved you much more, otherwise, I wouldn't have done it as naturally as I did; this doesn't mean, Nininho, that you are going to stop making whatever bad judgments you want to make of me, because, Fernando, whoever is unlucky and unhappily born, shall always, *always* be so, and with expectations *perhaps unfulfilled*. [...] Oh, Nininho, love of my life, I get so sad during those moments when you compel me to think like this! [...] For every two happy days, six or eight sad ones are sure to follow."

²⁹ "I'm very worried as I write because I have once again realized how true are the meanings of the dreams I have been having. The sea, a cat and gold, tears, betrayal and feces; just last night I dreamed once again of cats and the sea; I didn't tell you, because I didn't want to bother you. [...] It was a year ago today, dear love, that we spoke to one another for the first time, and I was very far from wishing you for a husband as I do! *The greatest wish* I have right now! It was a year ago today, and I hope that when the second one comes, we'll belong completely to each other. My little darling says he won't be happy if he marries; no, Nininho, you are wrong, I am sure I'll know how to make you happy. Do you know that my sty is getting bigger? I'm going to bed, it's a little after ten, but I don't feel like being up, I'd like to talk to you right now."

³⁰ "Why didn't you come this morning? This week I've only talked to you on Wednesday and on Friday; it's enough for you; you soon got tired of me; why didn't you come at least at one or at six? Always the same question."

Ophelia seems to have been a rather demanding young woman and Fernando hardly the most ardent of lovers.

Ophelia became more and more worried with Fernando's seemingly reluctant appearances. On the 14th, she wrote another letter chiding him for his continued absences.

Há três dias que me não apareces, sem eu saber a que atribuir tal ausência, nem ao menos já que não apareces, podias escrever dizendo qualquer coisa para eu ficar descansada, de certo tens à Baixa.³¹

(More in this vein in a very confused way, as Ophelia always wrote when her mind was disturbed.)

Tanto te faz que eu espere como não, a diferença é igual. Depois, claro, dizes que eu sou amiga de ralar [...] Antigamente eras mais atencioso para mim, mais carinhoso, mudaste imenso!³²

It was, however, his absence on Sundays, the one free day of the week, that most aroused her wrath and brought this outburst:

Quando me não vias um dia me dizias sempre que tinhas muitas saudades, que te tinha custado estar sem me ver, e isso sucedia sempre com os Domingos, às segundas feiras vinhas sempre cheio de meiguices e pieguices dizendo ter muitas saudades, até fizeste o tal verso ("Por amanhã ser Domingo"). Eram outros tempos bem mais felizes para mim, [...] ³³

In reply, Fernando Pessoa wrote the well-known letter dated October 15, 1920 – the day after receiving the letter above.

Tens mais que milhares – tens milhões – de razões para estares zangada, irritada, ofendida comigo. Mas a culpa mal tem sido minha; tem sido daquele destino que acaba de me condenar o cérebro, não direi definitivamente, mas, pelo menos, a um estado que exige um tratamento cuidado, como não sei se poderei ter.

Tenciono (sem aplicar agora o celebre decreto de 11 de Maio) ir para uma casa de saúde para o mês que vem, para ver se encontro ali um certo tratamento que me permita resistir à onda negra que me está caindo sobre o espirito. Não sei o resultado do tratamento – isto é,

³¹ "I haven't seen you for three days, and I don't know to what I should attribute such absence; if you can't come, you could at least write, saying something, so that I won't worry, I'm sure you have been to the Baixa (down town)."

³² "You don't care whether I wait or not, it's all the same to you. Then, of course, you say I like to scold you [...] You used to be much nicer to me in the old days, much more loving, you've changed immensely!"

³³ "Whenever you didn't see me for one day, you'd say you had missed me very much, that it was very difficult to go without seeing me; this always happened on Sundays; then on Mondays you'd come full of sweetness and tenderness, saying how much you had missed me; you even wrote a poem ('Since tomorrow is Sunday'). Those were different, much happier days for me, [...]"

não antevejo bem qual possa ser. [...]
 Não te preocupes.
 Afinal o que foi? Trocaram-me pelo Álvaro de Campos.³⁴

Why did Fernando Pessoa write this letter? First, he imparts to Ophelia the grave news that he intends to be treated at a mental home during the following month and then at the end lightly, almost jocularly, remarks, "Don't worry. All that has happened is that I have been turned into Álvaro de Campos."

First, we must note that there is no evidence anywhere that Fernando ever did have the treatment he mentioned. None of Ophelia's subsequent letters are addressed anywhere except to his usual box number, nor does she make any mention of his receiving treatment or express any sympathy – as she did fulsomely when he had a sore throat in March. His friends and, still more, his enemies are bound to have remembered such an event. And, finally, the phrasing of his letter is not that of one whose reason is failing. It is as clear and incisive as always.

Why, then, did he write the letter? Was he trying to end the relationship, but lacked the courage, as Ophelia later said, to tell her in plain words, and so concocted this story as the best means of putting her off – so that, in her words, she would be the first to *aborrecer-se*?

It seems more likely that Fernando Pessoa was indeed deeply disturbed in his mind, and perhaps even wished that he could take advantage of the famous decree of May 11 and enter a mental institution, at the state's expense, and escape from it all. Or turn himself completely into Álvaro de Campos and not give a hoot! There is no doubt that when he wrote the letter of October 15th, he wanted Ophelia to release him from his predicament.

This, in effect, was what Ophelia did within six weeks of receiving this letter. But, in between, there is a curious flare-up of the old sentiments, a brief return to the former idyll. We find Fernando more involved than ever, even going to look at the house they were going to occupy the following year. Ophelia's enthusiasm is touching. After a silence of nearly two weeks, she wrote:

É com bastantes saudades tuas que te venho escrever, pedindo-te, queridinho, que não faltes amanhã às 6 e tal, antes de 6½, porque amanhã tenho um bocado mais de pressa, mas não sairei antes das 6.20.
 Não faltes, não, meu filhinho querido?

³⁴ "There are more than thousands – there are millions – of reasons for you to be angry, irritated, offended with me. But I'm hardly to blame; the blame lies with that destiny which has just condemned my brain, I won't say definitely, but, at least, to a state which requires the kind of delicate treatment I know not whether I can obtain. I intend (without invoking for now the famous decree of May 11) to enter a mental institution next month, to see whether I may find there a certain treatment which will enable me to resist the dark wave which is falling over my spirit. I don't know what the result will be, that is, I can't quite foretell what it might be [...] Don't worry. Anyway, what happened? I have been turned into Álvaro de Campos!" (Queiroz, 1936: 42).

Ando tão desejosa de ti! Tenho-te falado e visto tão pouco! Não tens saudades de mim? Naturalmente tens outra! Fizeste as pazes com a mulher loira? Já não pensas em mim! Mas amanhã vais pensar e vais buscar-me às 6.20 ao escritório, isto é, esperas-me e vimos os dois para casa (para a nossa!!). Tomara já poder dizer a sério: *vamos para a nossa casinha!* Não será por todo o ano que vem? Tenho esperanças que o ano começará comigo solteira mas não acabará sem eu ter juntado no meu nome, o teu. Não tens o mesmo desejo, Nininho?³⁵

The letter that follows, dated October 29, shows that the meeting was ecstatic. It was not Álvaro de Campos that dominated the occasion, but the amiable “Ibis.”

Não calculas como gostei de tua companhia hoje! Ela é-me sempre querida e o meu maior desejo era passar o mais tempo possível junto de ti, mas há dias, Nininho, em que estás mais bem disposto e são nesses dias que a tua companhia me põe na melhor das disposições.

Hoje foi um desses. Ai, querido amor da minha vida, quem pudesse comer-te com beijos! Que saudades tenho deste manjar! [...]

O meu Nininho, quando tiver com a sua Íbis conversas do género da de hoje, nunca julgue que maça, não, não pense nisso, pelo contrário, não calculas mesmo quanto gosto destas conversas, interessam-me, visto que te dizem respeito e que te interessam...

Eu peço tanto por ti que é impossível que não seja ouvida.³⁶

But within a month it was all over and Ophelia was writing to Fernando a cold, bleak letter of farewell.

Fernando,

Há já quatro dias que me não aparece e nem ao menos se digna escrever-me. Sempre a mesma forma de proceder.

Vejo que não faço nada de si, porque compreendo perfeitamente que é para me aborrecer que assim procede, e que me terá mesmo chamado parva algumas vezes.

Como o Fernando não tem motivos para acabar, procede então da forma que procede. Pois

³⁵ “I’m missing you very much as I write to ask you, my darling, to be sure to meet me tomorrow after six, before 6:30, because tomorrow I am a bit more in the hurry than usual, but I won’t leave before 6:20. Don’t fail, will you, my little darling? I long for you so much! I have hardly talked or seen you! Don’t you miss me? Maybe you have someone else? Did you make your peace with the blond girl? Don’t you think of me anymore? Tomorrow you will, and you are going to fetch me at 6:30 at the office, that is, wait for me, and then we will come home, the two of us (to our house!). I wish I could say truly: *Let’s go to our own little house!* Do you think it will be during the coming year? I’m hoping the new year will find me single, but will not be over before I join your name to mine. Don’t you have the same wish, Nininho? [...]”

³⁶ “You can’t imagine how much I enjoyed your company today! Your presence is always dear to me; my greatest wish would be for me to spend as much time as I can with you, but there are days, Nininho, when you are in better spirits and those are the days when your company puts me in the best of moods. Today was such a day. Oh, dear love of my life, how I wish I could eat you up with kisses! How I long for that repast! [...] Whenever my Nininho wants to have with his Ibis talks such as the one we had today, don’t ever think you bore me, don’t even think it, quite the contrary, you can’t imagine how much I enjoy this sort of discussion, it interests me, since it has to do with you and interests you... I pray for you so much, that it’s impossible I won’t be heard.”

bem, eu assim não estou resolvida a continuar.
 Não sou o seu ideal, compreendo-o claramente, unicamente o que lastimo é que so quase ao fim dum ano o Sr. tenha compreendido. Porque se gostasse de mim não procedia como procede, pois que não tem coragem.
 Os feitios contrafazem-se. O essencial é gostar-se.
 Está a sua vontade feita. Deseja-lhe felicidades.
 Ophelia³⁷

Fernando Pessoa's reply to this is well-known, having been published in several accounts of his life; but the manner in which he set out to write has not before been made known. Among the poet's papers is a draft of the letter which he eventually sent to Ophelia.³⁸

It is curious to note in Fernando Pessoa that, even in this moment of great emotional stress, the artist came before the man and also that his first impulse was to turn to English. First he typed two sonnets of very indifferent merit in English. Then he scrawled around them on the back of the page phrases, most in Portuguese but some in English, some of which can be recognized as identical with those in the published letter. Many of the phrases, as is always the case when Pessoa was writing rapidly, cannot be deciphered. The typewritten part of this curious document reads as follows:

E a gente é tão absurda que eu, que acho esta solução não só a melhor, como até a única, tenho pena. O nosso amor estava já doente, que não podíamos desejar senão a morte.³⁹

□

I have wished so oft this mockery might end
 Of love between us! And it's ended now
 Yet I cannot even to myself pretend
 That the wished thing achieved gives joy enow.

Every going is a parting too.
 Our happiest day doth make us one day older.
 To get stars we must have darkness also.
 The fresher hour is likewise the colder.

I dare not hesitate not to accept

³⁷ "Fernando: I haven't seen you for the last four days and you don't even have the decency to write. Always the same way of acting. I realize I can't change you and I know perfectly well you act this way in order to annoy me; I know you have even called me stupid on more than one occasion. Since you have no cause to end it all, you behave the way you do. Well then, if that's the way it is, I am not willing to go on this way. I am not your ideal, I know that perfectly, my only regret is that it has taken you almost a year to find that out. Because if you liked me, you wouldn't behave the way you do, you are not courageous. People may have different personalities. The important thing is that they like each other. I have granted your wish. I wish you happiness. Ophelia"

³⁸ Also published in *Presença* (July, 1936) and Queiroz (1936: 42-43).

³⁹ "And we are so absurd that I who feel this to be not only the best, but the only solution feel grieved. Our love was already so ill, we couldn't wish anything else but its death."

Thy separating letter, yet I wish
 With some vague jealousy I scarce reject
 That things were fitted for a different stretch.

Farewell! Yet do I smile at this or not?
 My feeling now is lost in thought.

28/XI/1920

□

Assim faria toda a gente. Não o façamos nos. As coisas que *toda* a gente faz são *sempre* ordinárias.⁴⁰

□

I cannot well deceive me that there was
 In my love nobleness, even though ill.
 Now that the tunnel through which I did pass
 Yields to the glaring day I can instill
 Into my thought a wonder how I could
 Suppose that way to be a place of staying;
 Thus being a fool in the way all men should,
 Yet not the complete fool to take no naying (!!!)

The exclamation marks in brackets in the last verse (“Yet not the complete fool to take no naying (!!!)”) are Fernando Pessoa’s own comment on this execrable line. Among the words scribbled around the typing there is one in Portuguese, which appears in a slightly different form in the finished letter, “Dá-me licença que conserve as suas cartas?”⁴¹

On the back, Fernando Pessoa wrote a draft for the letter. On the left hand side, only the beginning of the second paragraph stands out clearly and reads: “A sua carta é injusta.”⁴² On the right hand side, it begins almost as in the published letter: “Agradeço a sua carta. Ela causou-me pena e alivio ao mesmo tempo. Pena porque estas cousas fazem sempre pena, alivio porque, na verdade, [...]”⁴³ – and then dwindles into a morass of squiggles and alterations. At the end of the paragraph can be read: “Não me nega a Ophelia outro tanto, não é verdade?”⁴⁴ The second paragraph begins: “Nem a Ophelia ou eu tem culpa d’isto. Só o Destino tem culpa?”⁴⁵

⁴⁰ “That’s the way everybody would act. Let’s not do that ourselves. The things that other people do are always commonplace.”

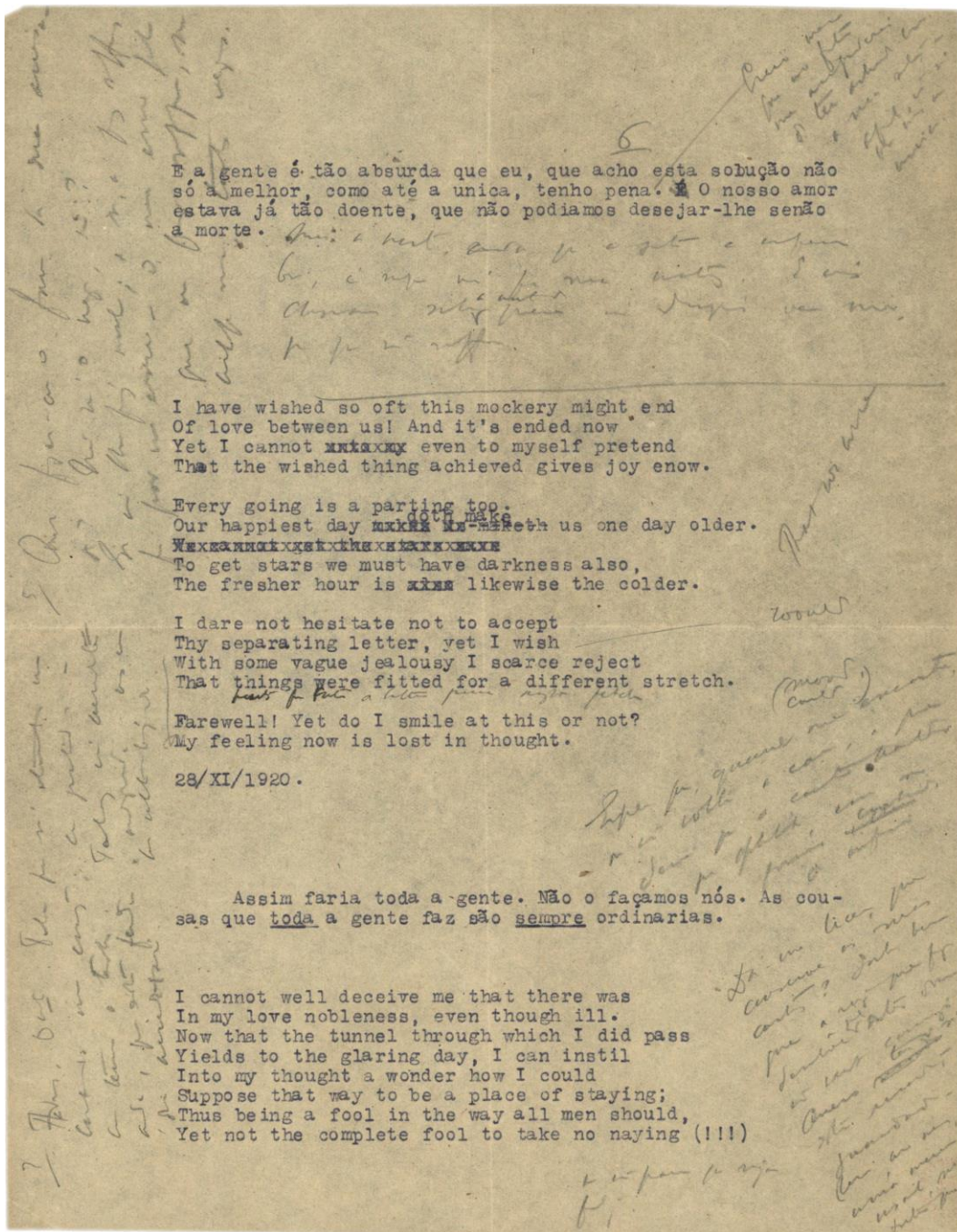
⁴¹ “Will you allow me to keep your letters?”

⁴² “Your letter is unjust.”

⁴³ “Thank you for your letter. It brought me sadness and relief at the same time. Sadness, because these things are always sad; relief, because, truthfully...”

⁴⁴ “You won’t deny me the same, will you?”

⁴⁵ “Nor Ophelia nor I are at fault. Only Destiny is to blame?”

Fig. 1. BNP/E3, 114³-86^v.

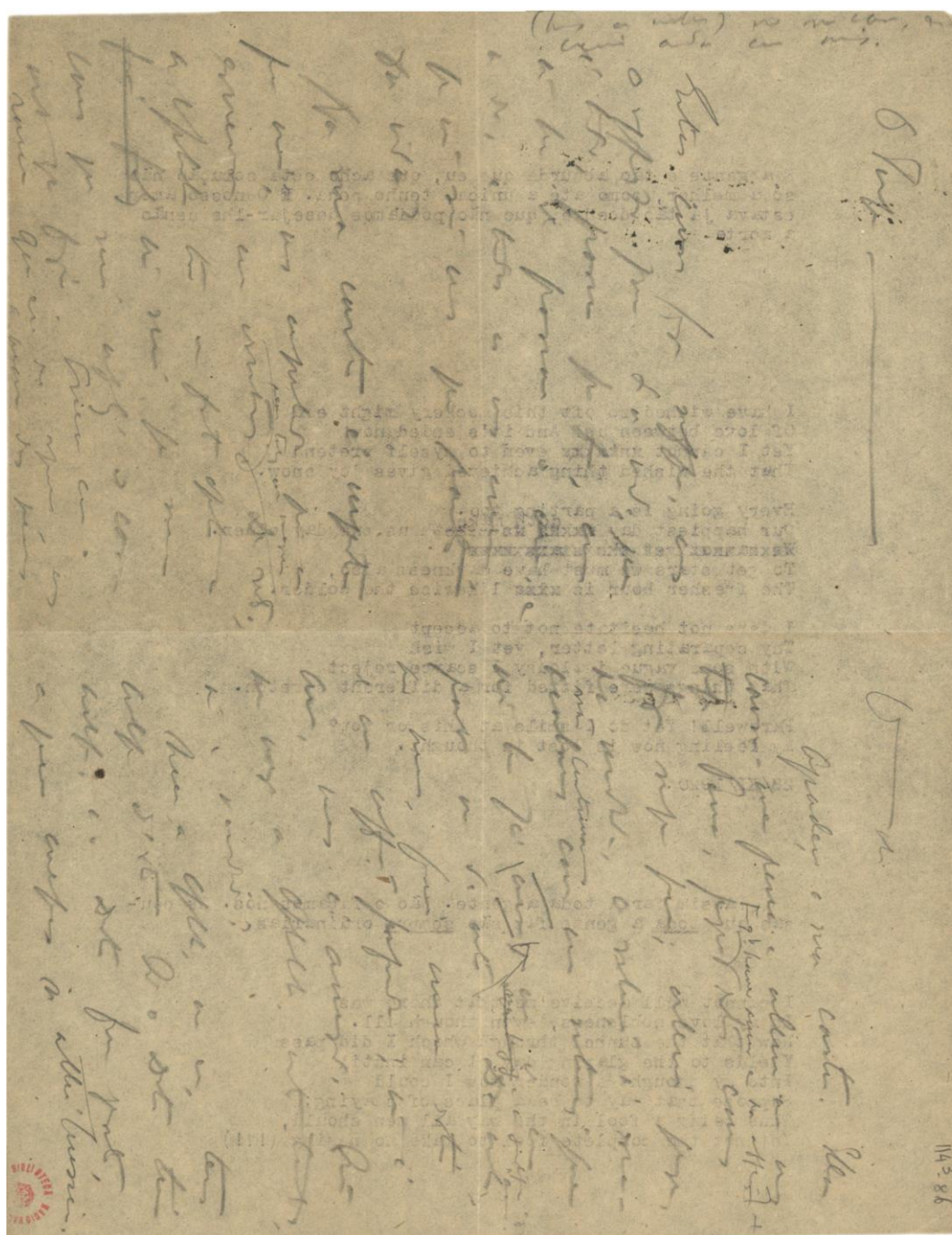


Fig. 2. BNP/E3, 1143-86r.

Further than this we dare not go in the attempt to interpret this strange psychological document. Enough, however, can be gathered from it to give us some hint as to what was in Fernando Pessoa's mind. He wrote several drafts plainly with the intention of (1) not causing any more hurt to Ophelia and (2) making it plain that he did not want the relationship on any account to continue. Nor did he want it to be forgotten and so, remembering perhaps Friar Laurence's advice to Romeo, he decided to couch the letter in terms of "Adversity's sweet milk, philosophy."

Estas cousas fazem sofrer, mas o sofrimento passa. Se a vida, que é tudo, passa por fim, como não há de passar o amor e a dor, e todas as mais coisas, que não são mais que partes da vida?⁴⁶

The simple wish in the draft, “Dá-me licença que conserve as suas cartas?” becomes expanded into a corollary to the thought expressed before on the passage of time.

Eu preferia não lhe devolver nada, e conservar as suas cartinhas como memória viva de um passado morto, como todas os passados, como alguma coisa de comovedor numa vida como a minha, em que o progresso dos anos é par do progresso na infelicidade e na desilusão.⁴⁷

He asks her, as he did in the draft, not to do as the common people do, not to harbour rancour or turn away her face when they passed in the street.

And finally, the simple idea that it was not his fault or hers but the decision of Destiny, captures his imagination and Destiny becomes magnified into the shadowy but gigantic figure standing over him and forbidding him the departure from their inexorable Law of which he had lately been guilty.

O meu destino pertence a outra Lei, de cuja existência a Ophelinha nem sabe, e está subordinada cada vez mais à obediência a Mestres que não permitem nem perdoam.⁴⁸

Ophelia was not impressed by this lofty conclusion, for on December 1st she wrote a final letter – the last in the bundle, at all events.

Fernando:

É ainda da impressão dolorosa em que me deixou a leitura de sua carta que lhe envio estas palavras.⁴⁹

After some sharp but rather conventional reproaches, she adds:

Pelo que respeita às minhas cartas podera guarda-las como deseja embora elas sejam demasiado simples!⁵⁰

⁴⁶ “These things may cause us pain, but the pain will pass. If life, which is all, passes at last, why shouldn’t love and pain, and all the other things which are nothing but parts of life?”

⁴⁷ “I’d prefer not to return anything, and preserve your letters as a live memory of a dead past, like all pasts, as something touching in a life such as mine, in which the progress of the years is commensurate with the progress of unhappiness and disillusion.”

⁴⁸ “My destiny belongs to another Law, whose existence you don’t even know nor suspect and is ever more dependent on Masters who do not allow nor forgive.”

⁴⁹ “Fernando: It is still under the painful impression caused by your letter that I am sending you these words.”

⁵⁰ “As for my letters, you may keep them as you wish, although they are much too simple!”

Then returning to her bitter mood, she says that she would not fail to take advantage of this lesson (“Enquanto a mim, não deixarei de futuro de aproveitar-me desta lição”)⁵¹ and adds this half-humorous anecdote:

Uma mulher da minha amizade dizia há dias estas palavras: “Uma mulher que acredita numa so palavra dum homem, não passa duma pobre pateta; se algum dia virem algum que finja levar uma taça envenenada aos seus lábios por sua causa, entornem-lha depressa na boca porque livrará o mundo de mais dum impostor.”⁵²

With these sentiments, the correspondence ends.

Among Pessoa’s papers there are other letters from Ophelia. They are not with the others in the two packets. They should not be, since they are epitaphs to the Ophelia-Fernando affair. These letters were written by Ophelia nine years later, perhaps after learning of Pessoa’s discreet inquiry after her, as her nephew, the poet Carlos Queiroz, tells us in *Homenagem a Fernando Pessoa* (1936: 34):

A sua renuncia, cuja dolorosa voluntariedade, se reflectiu, certa vez, no humido brilho dos seus olhos, ao perguntar-me por aquela a quem, havia sete anos, deixara de escrever e nunca mais me esquecerei a emocionada surpresa que o seu desabafo me causou: Bela alma! Bela alma!⁵³

Briefly the affair rekindled. Ophelia, still in love with Fernando, writes to him again. His reply is kind and considerate:

[...] Ao meu exilio, que sou eu mesmo, a sua carta chegou como uma alegria lá de casa, e sou eu que tenho que agradecer, pequenina.⁵⁴

He obviously has a high regard for Ophelia, but he is totally committed to his work. Wanting to tell her so, he suggests a chance meeting, on purpose, in his next letter:

Se um dia qualquer, por um daqueles lapsos em que é sempre agradável cair de propósito, nos encontrássemos e tomássemos por engano o carro do Lumiar ou do Poço do Bispo (35 minutos), haveria mais tempo para estarmos encontrando-nos ao acaso.⁵⁵

⁵¹ “As for me, I shall not fail to profit from this lesson in the future.”

⁵² “A woman of my acquaintance was saying these words just the other day: ‘A woman who believes in even one word uttered by any man is nothing but a poor fool; if you ever see one of them pretending to take a cup of poison to his lips because of you, quickly pour it down his mouth; you will have rid the world of another impostor.’”

⁵³ “His renunciation, whose painful violation reflected itself on one occasion in the shiny wetness of his eyes, as he asked about the one to whom he had ceased to write seven years before (I shall never forget the emotional surprise I felt when I heard him confess: “Great soul! Great soul!...”)”

⁵⁴ “To my exile, which is none other than myself, your letter arrived like a happy memory from home; I am the one who has to thank you, little one. [...]” (Queiroz, 1936: 44).

⁵⁵ “If one of these days, through one of those lapses in which it is always pleasant to incur on

We don't know whether the suggested meeting ever took place. Probably it did not, for eleven days later it is again Álvaro de Campos who interferes in the affair:

Um objecto e miserável individuo chamado Fernando Pessoa, meu particular e querido amigo, encarregou-me de comunicar a V.Exa [...] que está proibida de:

- 1 – pesar menos gramas;
- 2 – comer pouco;
- 3 – não dormir nada;
- 4 – ter febre;
- 5 – pensar no individuo em questão.⁵⁶

Ophelia must have known that once Álvaro de Campos, the *mau*, had made his appearance, there would be no hope for her love of Fernando. True enough, for on September 29th he writes the very last letter to her. In it, Fernando Pessoa gives the simple reason why he could not marry Ophelia:

De resto, a minha vida gira em torno da minha obra literária – boa ou má, que seja, ou possa ser. Tudo o mais na vida tem para mim um interesse secundário: há coisas, naturalmente, que estimaria ter, outras que tanto faz que venham ou não venham. É preciso que todos, que lidam comigo, se convençam de que sou assim, [...]⁵⁷

This, of course, was the plain truth. The Masters, the Law, had nothing to do with it any more than the cats, the sea and the gold of Ophelia's dreams. Fernando Pessoa could no more change his nature, as he himself says later in the letter, than he could change the color of his hair and eyes. He still loved Ophelia and would marry, if ever he did marry, no one but her.

Gosto muito – mesmo muito – da Ophelinha. Aprecio muito – muitíssimo – a sua índole e o seu carácter. Se casar, não casarei senão consigo. Resta saber se o casamento, o lar (ou o que quer que lhe queiram chamar) são coisas que coadunem com a minha vida de pensamento. Duvido.⁵⁸

Nothing more need be said. *Nada mais*, as Fernando Pessoa often wrote at the

purpose, we should meet and by mistake take the street car going from the Lumiar to the Poço do Bispo (35 minutes), there would be more time for us to be meeting by chance.” (Queiroz, 1936: 45).

⁵⁶ “An abject and despitiful creature called Fernando Pessoa, a special and dear friend of mine, has asked me to inform you [...] that you are forbidden to 1) weigh less grams; 2) eat less; 3) go without sleep; 4) have a fever; 5) think about the individual in question.” (Queiroz, 1936: 45).

⁵⁷ “As for the rest, my life revolves around my literary work – good or bad as it may be. Everything else has for me a secondary interest; there are things which, naturally, I wish I could have; there are others which I don't care whether I have them or not. It is necessary that all those who deal with me realize that I am like that, [...]” (Queiroz, 1936: 45).

⁵⁸ “I am very fond – very fond indeed – of Ophelia. I appreciate much – very much – your nature and character. If I marry, I will marry no one but you. It remains to be seen whether marriage, a home (or whatever one wants to call it) are things which agree with my life of thought. I doubt it.”

bottom of many of his manuscripts. He had only another six years to live, and he lived those as a solitary, faithful to his Muse. But there is some evidence that the two did not altogether lose touch with one another. In the trunk there is at least one other letter from Ophelia. It was written on Christmas Day 1932. In it she says sadly that she had not been in the house when he rang up to give her his Christmas wishes. The year before he had called with friends on New Year's Day, and she had hoped that this would be an omen and that what would happen on the first day of the year would happen on every succeeding day. But this had not been granted her, and she was sorry. Was it her fault that she still cared for Fernando? We need not glance further into the letter than that. The last word (to our knowledge) is a telegram dated June 26, 1933, which reads: "Parabéns. Saudades. Ophelia."⁵⁹

The purpose of this study is the praise of Ophelia de Queiroz. To do so it is not necessary to show her other than she was. The passages quoted from her letters were not chosen to put her in a favorable light, obviously some do not, but to reveal a living person. Faulty, like all other humans, she made her gift of love in her own way and in her own words, and made it totally.

How about Fernando Pessoa? How did the love of Ophelia affect his life and influence his poetry? We are convinced that he was profoundly affected by the experience, even though he knew he owed his life to poetry and could never marry Ophelia. We know of at least one occasion, described above by Carlos Queiroz, when the mention of her name brought tears to his eyes. Surely his poetry was enriched by the relationship: "Queriam-me casado, fútil, quotidiano e tributável?"⁶⁰ says Álvaro de Campos in "Lisbon Revisited (1923)." Curiously, it is Álvaro de Campos, the heteronym most unfriendly to Ophelia, who reveals in his poetry a tone of quiet regret as he refers to a past, but not forgotten, love. He acknowledges that:

As cartas de amor, se há amor,
Tem de ser
Ridículas.⁶¹

But further on:

A verdade é que hoje
As minhas memórias
Dessas cartas de amor
É que são
Ridículas.⁶²

⁵⁹ "Congratulations. Love, Ophelia."

⁶⁰ "You'd like me to be married, frivolous, methodical and a taxpayer?"

⁶¹ "If there be love, love letters, | Ought to be | Ridiculous."

And in “Vilegiatura”, also by Álvaro de Campos:

Que será feito de ti?
Sei que, no formidável algures da vida,
Casaste. Creio que és mae. Deves ser feliz.
Porque o não haverias de ser?⁶³

To conclude, among the *Poesias Inéditas* there is a short poem, doubtlessly related to Ophelia, written on August 26, 1930:

E ou jazigo haja
Ou sotão com pó,
Bébé foi-se embora.
Minha alma está só.⁶⁴

Bibliography

QUEIROZ, Carlos (1936). *Homenagem a Fernando Pessoa*. Coimbra: Edições Presença.

SIMÕES, João Gaspar (1951). *Vida e Obra de Fernando Pessoa: história duma geração*. Lisboa: Bertrand.

⁶² “The truth is that today | The memory | Of those love letters | Is what is | Ridiculous.”

⁶³ “What has become of you? | I know that in life’s formidable somewhere, | You married. I believe you’re a mother. You must be happy. | Why shouldn’t you be?”

⁶⁴ “Be there a tomb | Or attic with dust. | Bébé went away | My soul’s all alone.”

Ophelia's lovers

George Monteiro*

Keywords

Fernando Pessoa, Edgar Allan Poe, Álvaro de Campos, Ophelia Queiroz, Carlos Queiroz, *Cartas de Amor*.

Abstract

Pessoa's interest in the life and works of Edgar Allan Poe, evidenced early, influenced not only his own writings. Besides translating the American poet's poems (notably "The Raven," "Annabel Lee," and "Ulalume"), he edited collections of Poe's tales. He also tried his hand at writing original ratiocinative tales in the Poe vein. Unstressed, however, has been the effect that the details of Poe's life, as related by Charles Baudelaire in the English-language translation of the French poet's essay printed as the introduction to *The Choice Works of Edgar Allan Poe* published in London in 1902 (a copy of which Pessoa owned), had on Pessoa's love affair with Ophelia Queiroz in 1920 and, after a hiatus of 10 years, in 1930. In both instances Pessoa managed to escape this pre-marital situation by invoking his heteronym Álvaro de Campos, categorized by Ophelia as the "mau" one. Parallels to Poe's behavior towards women, both the sometimes very young ones he favored and often featured in his work but especially, calculatingly, toward Sarah Helen Whitman (showing up drunk at her door), is echoed in his continual drinking (even though she would tolerate the drinking, but not the smoking), emblematically established in the famous photograph of himself at Abel's that he autographed for Ophelia with the portentous words "em flagrante delitro."

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Edgar Allan Poe, Álvaro de Campos, Ophelia Queiroz, Carlos Queiroz, *Cartas de Amor*.

Resumo

O interesse de Pessoa pela vida e obra de Edgar Allan Poe, mostrado desde cedo, influenciou mais do que a sua própria escrita. Além de traduzir poemas do poeta Americano (com destaque para "The Raven", "Annabel Lee", e "Ulalume"), Pessoa organizou coletâneas dos contos de Poe e tentou escrever contos de raciocínio à moda de Poe. O efeito de pormenores da vida de Poe – relatados por Charles Baudelaire na tradução inglesa do seu ensaio introdutório a *The Choice Works of Edgar Allan Poe*, publicado em Londres em 1902, de que Pessoa possuía um exemplar – na relação amorosa com Ophelia Queiroz em 1920, e decorrido um hiato de dez anos, novamente em 1930, tem sido pouco assinalado. Nas duas ocasiões Pessoa esquivou-se do compromisso pré-nupcial invocando Álvaro de Campos, designado por Ophelia como sendo o "mau". Paralelos com o

* Brown University. This paper was originally published in *Selected Proceedings of the Thirty-Fifth Annual Mountain interstate Foreign Language Conference*, ed. Ramón Fernández-Rubio. Greenville, South Carolina: Furman University, 1987). It was published in a journal hardly accessible and we – the editors of *Pessoa Plural* – thought it worth republishing it.

comportamento de Poe para com as mulheres, tanto as muito jovens que ele elegia e frequentemente representava na sua obra, como, e calculadamente, para com Sarah Helen Whitman (tendo aparecido embriagado à sua porta), tem eco no consumo contínuo de bebidas alcoólicas por Pessoa (que Ophelia tolerava embora não suportasse que ele fumasse), tornado emblemático na famosa fotografia de Pessoa no Abel, que ele próprio assinou para Ophelia com a notável designação, “em flagrante delitro”.

Fernando Pessoa insisted that Poe was not a great poet. "There are not many poems by Edgar Poe," he wrote, "and among those few there are not many good ones" (BNP/E3, 14D-16^r)¹. Even Poe's masterpiece, "The Raven," Pessoa found to be "no very remarkable poem" (Pessoa, 1967: 194 [in "Erostratus"]). Yet Pessoa chose to include "The Raven" in the first issue of *Athena: Revista de Arte*, published under the co-editorship of Ruy Vaz and himself. In the October 1924 issue appeared Poe's poem – translation by Fernando Pessoa, "in rhythmic conformance to the original," as he himself boasted; and three months later, in the January 1925 issue (which turned out to be the journal's penultimate number) Pessoa once again included Poe. Under the rubric "Edgar Poe's Last Poems," he published his versions – once again calling attention to the fact that his translations were "in rhythmic conformance to the original" – of "Annabel Lee" and "Ulalume." These translations of three poems dealing in some way or another with the death of a beautiful young woman were to be the only translations of Poe's poetry that Pessoa would publish.

It was not only Poe as poet, however, that Pessoa attended to. He knew him as a critic (he thought "The Philosophy of Composition," particularly his account of how he wrote "The Raven," to be a self-delusion) and he knew him even better as a writer of fiction, both the ratiocinative and puzzle tales (which resulted in experiments of his own along similar lines) and his stories of love and horror. In 1924, for instance, he brought out an edition of "The Masque of the Red Death," and a year later a volume containing "The Gold Bug," "William Wilson" and "Ligeia."

The last named story had been on his mind for some time. As early as 1916 the legend *Ligeia* had appeared on a list of Pessoa's projects, including works of theory, poetry and original prose. And it had emerged in still another way a year earlier: as a short poem that would not achieve publication until 1956 when it was included in *Poesias Inéditas (1919-1930)*. Unrhymed and composed as a single stanza of eight lines, Pessoa's "Ligeia" reads:

¹ BNP – Biblioteca Nacional de Portugal; E3 – Espólio n.º 3 (Fernando Pessoa Papers). [Library number given by Margarida Vale de Gato (ed. / trad.), in *Principais Poemas de Edgar Allan Poe*. Lisboa: Babel, 2011, p. 13. – Editor's note.]

Não quero ir onde não há a luz,
 De sob a inútil gleba não ver nunca
 As flores, nem o curso ao sol dos rios
 Nem como as estações que se renovam
 Reiteram a terra. Já me pesa
 Nas pálpebras que tremem o oco medo
 De nada ser, e nem ter vista ou gosto,
 Calor, amor, o bem e o mal da vida.

(Pessoa, 1969: 505)²

I do not want to go where there is no light,
 Beneath the useless earth, never to see
 Flowers and flowing rivers in the sun,
 Or the seasons renewing themselves
 As they reiterate the land. Already
 The hollow fear of being nothing weighs
 On my trembling eyelids, of no longer
 Having the ability to see and taste,
 Feel warmth and love, life's good and life's bad.³

Pessoa's title instructs us to read the lines dramatically. The voice is that of Poe's dark heroine – which is not the case in the story. Poe's tale is also told in the first-person but by one who has first married Ligeia and then, after her death, the blue-eyed Lady Rowena. It is this male narrator who retells retrospectively the story of his passion for Ligeia, which, after the death of his second wife, leads to Ligeia's "hideous drama of revivification" (Poe, 1956: 93) in which she returns by usurping the body of the Lady Rowena. Never in Poe's story are we made privy to Ligeia's thoughts, her wishes, or, for that matter, her fears, as we are in Pessoa's poem. Poe's Ligeia is described as "tall, somewhat slender, and, in her latter days, even emaciated," with hair that is "blackier than the raven wings of midnight." But the narrator's obsession is with her eyes – eyes not made for the dark tomb to which she must descend even, perhaps, before her death. Pessoa's poem gives Ligeia the opportunity to speak of her fears, this side of interment, that Poe and his narrator have denied her. It permits Ligeia to define what she dreads, what it is, in Poe's story, that impels her to return from the tomb "where there is no light."

In 1919-20, just about midpoint in that stretch of eight years between his first mention of Ligeia and the writing of the poem, Pessoa went through his one documented affair of the heart. How often did the specter of Poe, his young cousin, and her early death occur to Pessoa in those months of courtship, especially when he met his Ophelia outside her place of employment, the offices of the firm Dupin?

² [There is a poem of 1932 with the same title and incipit, "Não quero ir onde não ha a luz," (BNP/E3, 32-60r), published in Fernando Pessoa's Critical Edition, volume I, tome 4, *Poemas de 1931-1933*. – Editor's note.]

³ My translation here and throughout this essay.

Or when he signed his letters "Ibis" and incestuously called his lover "Ibis" as well? And was he not condemning to the tomb, if not his corporeal lover herself, at least his image of their love when, feigning madness (or merely using his genuine madness), he wrote Ophelia that last letter bringing their affair to a close?

For a decade after their separation in 1920, Pessoa and Ophelia had no direct contact. But there would be a second phase in their relationship. It lasted only a few months, from September 1929 until January 1930. Yet it reached its own high pitch. In one letter, directed to the "Terrible Baby," he admits, in a mixture of lover's prattle and rather deadly serious self-revelation, "I feel sad, and I'm crazy, and nobody likes me [...] and I'd like to kiss you on the mouth, right on the mark, voraciously, and eat up your mouth, and eat up all those kisses you've got hidden in there..." ("eu estou triste, e sou maluco, e ninguém gosta de mim, [...] e gostava de lhe dar um beijo na bocca, com exactidão e gulodice e comer-lhe a bocca e comer os beijinhos que tivesse lá escondidos"; Pessoa, 1978: 155). Discernible here is the obsessed lover's desire for vampiric fusion with his beloved. The lover's vampirism was now closer to the surface than it had been a decade earlier when Pessoa had taunted Ophelia with the notions that she was a "small pink pillow just right for planting kisses (what foolish talk!)" and that his "Baby" was "good for biting!" ("minha almofadinha côr-de-rosa para pregar beijos (que grande disparate!)"; "para dar dentadas!"; Pessoa, 1978: 66 e 78).

When Pessoa decided to bring his renewed courtship to its close, this time for good, he again resorted to playing on his fear of renewed (or constant) madness. "The old automobile crank I carry around in my head," he warned, "and my mind, which was no longer in existence, went r-r-r-r-r" ("Partiu-se a corda do automovel velho que trago na cabeça, e o meu juizo, que já não existia, fez tr-tr-r-r-r..."; Pessoa, 1978: 157). This time Pessoa chose to dismiss not only their chances for marriage but even the mere continuation of some sort of relationship. He sent her a poem ("Poema Pial"), just composed, that would have the effect of certifying his mental instability.

Toda a gente que tem as mãos frias
Deve mettel-as dentro das pias.

Pia numero UM,
Para quem mexe as orelhas em jejum.

Pia numero DOIS,
Para quem bebe bifes de bois.

Pia numero TREZ,
Para quem espirra só meia vez.

Pia numero QUATRO,
Para quem manda as ventas ao theatro.

Pia numero CINCO,
Para quem come a chave do trinco.

Pia numero SEIS,
Para quem se penteia com bolos-reis.

Pia numero SETE,
Para quem canta até que o telhado se derrete.

Pia numero OITO,
Para quem parte nozes quando é afoito.

Pia numero NOVE,
Para quem se parece com uma couve.

Pia numero DEZ,
Para quem colla sellos nas unhas dos pés.

E, como as mãos já não estão frias,
Tampa nas pias!

MOITA*

* Silencio na estação
á vontade do freguez.

(Pessoa, 1978: 162-163)

Everyone with cold hands
Should put them into the troughs.

Trough number One,
For those who mess with their ears before breakfast.

Trough number Two,
For those who drink their beefsteaks.

Trough number Three,
For those who sneeze only half a time.

Trough number Four,
For those who flare their nostrils at the theatre.

Trough number Five,
For those who eat the latchkey.

Trough number Six,
For those who comb themselves with cake.

Trough number Seven,
For those who sing until the roof melts.

Trough number Eight,
For those who crack nuts when it's daring.

Trough number Nine,
For those who look like collard greens.

Trough number Ten,
For those who stick stamps to their toenails.

And, since the hands are no longer cold,
Cover the troughs!

HUSH*

* Silence in the station
at the customer's pleasure.

"Cover the troughs," indeed, for the customer, who is no longer interested in the custom. And as if the poem were not sufficient to get Pessoa's point across – that he has washed his hands of her and her threatening love – he had the temerity to instruct her: "This poem should be read at night and in an unlit room" ("Este poema deve ser lido de noite e num quarto sem luz"; Pessoa, 1978: 161). He could not have gone much deeper for evidence of his subliminal death wish for Ophelia or even for her premature burial, like Ligeia's – a wish that just a few weeks earlier had surfaced unmistakably, if in different form: "I'd like it if my Baby were a doll, and I would do with it as a child would: I'd undress it, and that part ends right here. It seems impossible that this has been written by a human being, but it written by me" ("eu gostava que a Bebê fosse uma boneca minha, e eu fazia como uma criança, despia-a, e o papel acaba aqui mesmo, e isto parece impossível ser escripto por um ente humano, mas é escripto por mim"; Pessoa, 1978: 155-156).⁴

⁴ It is the argument of Y.K. Centeno (1985), in "Ophélia – bebézinho ou o horror do sexo," that Pessoa's "horror of sex" made it impossible for him to see Ophelia as anything more than as a child, who as such would be no threat to him sexually.

APARTADO 147
LISBOA

Bébé fera:

Pero desculpada de a avaliar,
Parti-n a corda do automovel
velho que trago na cabeça, e o meu
juízo, pe já não existe, fez tr-r-r-r...

Lágo a seguir a telephonar-lhe,
estou a esquecer-lhe, e naturalmente
telephonear outra vez, se lhe não faz
mal os nervos, e naturalmente
será, até a qualquer hora, mas é
hora em que lhe telephonear.

Gosta de mim por mim ser
mim ou por não? Ou não gosta
mesmo sem mim sem não? Ou
então?

Todas. sta phias, e maneiras
de não dizer nada, são sinais
de que o ex-lbis, o extenito lbis,
o lbis sem concerto nem gostamentos
alheis, vai para o Tchêl, ou para

Fig. 1. Letter 9-10-1929 (first page).

Pessoa left us an epitaph to his love for the death of his love for the beautiful young woman – his Ophelia, his “Baby,” his Ligeia. On August 26, 1930, he set down a simple, if disingenuous, quatrain:

E ou jazigo haja
Ou sótão com pó,
Bebé foi-se embora.
Minha alma está só.

(Pessoa, 1969: 534)

Let there be a tomb
Or dusty attic.
Baby has gone away.
My soul is all alone.

This quatrain is disingenuous, I would argue, because Fernando Pessoa’s hunger for love, like Poe’s, as both of them knew, had been unrealizable; and that was the way, down deep, Pessoa had always wanted it to be.

The fact, moreover, is that “Baby” had not gone away. Even after their first break in 1920, and a hiatus of nearly ten years, Ophelia was apparently still willing to resume their courtship. In both instances it was Fernando Pessoa who orchestrated the courtship but it was Álvaro de Campos who engineered the rupture. Beginning with a mere mention and waxing to the point that Campos would actually write to Ophelia, Pessoa’s most faithful heteronym served him as the agent for getting out of his relationship with Ophelia both in 1920 and in 1930. Ophelia feared the “bad” Álvaro de Campos and Fernando Pessoa played on that fear to extricate himself from the love affair that he no longer wished to continue. In his letters to Ophelia he quoted Campos and he deferred to him, sometimes announcing that what he was doing at the time he did with Campos’ permission. Indeed, there is a direct ratio between the decline of Pessoa’s interest in continuing his relationship with Ophelia and the growing presence of Campos in the correspondence, beginning as early as April 5, 1920, less than three weeks after Pessoa’s first letter to Ophelia, with a parenthetical mention of “Álvaro de Campos.” His heteronym authorizes his not having a third reason for the fact that his handwriting in this particular letter is somewhat strange.

Não te admires de a minha letra ser um pouco esquisita. Ha para isso duas razões. A primeira é a de este papel (o unico acessível agora) ser muito corredo, e a penna passar por elle muito depressa; a segunda é a de eu ter descoberto aqui em casa um vinho do Porto esplendido, de que abri uma garrafa, de que já bebi metade. A terceira razão é haver só duas razões, e portanto não haver terceira razão nenhuma. (Alvaro de Campos, engenheiro).

(Pessoa, 1978: 77-78)

Don't be surprised that my handwriting is a bit funny. There are two reasons for it. The first one is that the paper (the only one available at this time) is very slick and my pen passes over it very quickly; the second is that I have discovered here in the house a splendid port wine, a bottle of which I have opened and of which I have already drunk half. The third reason is that there are only two reasons, and therefore is no third reason. (Álvaro de Campos, engineer).

It is interesting that Álvaro de Campos should make his first appearance in these love letters just at the time that Pessoa has confessed to having drunk half a bottle of port. Would Pessoa have surmised in some oblique way that intoxication and Campos went well together, especially in those times when he would not pursue his courtship of Ophelia with the innocence (feigned or not) of his first letter?⁵ Was there operative somewhere in his subconscious the example of Edgar Allan Poe, who also had employed his drunkenness to break off an amorous alliance? Baudelaire told the story that Poe "went hopelessly drunk to scandalize the neighbourhood of her who should have been his wife, having this recourse to his vice to disembarass himself of a perjury towards that poor dead spouse whose images always haunted his mind..." (Baudelaire, 1902: 18) Pessoa knew the story.

But it is not just that Campos' presence makes itself felt increasingly, but that Fernando Pessoa fades away as Álvaro de Campos takes over his thoughts, his feelings, his very body. It is as if Pessoa dies as Campos comes to life. This uncanny usurpation is revealed in the letter of October 15, 1920, the penultimate letter in the first phase of the Fernando/Ophelia courtship:

Bebezinho:

Tens mais que milhares — tens milhões — de razões para estares zangada, irritada, offendida commigo. Mas a culpa mal tem sido minha; tem sido d'aquelle Destino que acaba de me condemnar o cerebro, não direi definitivamente, mas, pelo menos, a um estado que exige um tratamento cuidado, como não sei se poderei ter.

Tenciono (sem applicar agora o celebre decreto de 11 de Maio) ir para uma casa de saude para o mez que vem, para ver se encontro alli um certo tratamento que me permita resistir á onda negra que me está cahindo sobre o espírito. Não sei o resultado do tratamento — isto é, não antevejo bem qual possa ser.

Nunca esperes por mim; se te apparecer será de manhã, quando vaes para o escriptorio, no Poço Novo.

Não te preocupes.

Afinal o que foi? Trocaram-me pelo Alvaro de Campos!

Sempre muito teu

Fernando

(Pessoa, 1978: 129)

⁵ That the entire courtship from beginning to end was an elaborate act of characteristic feigning is argued by José Augusto Seabra (1985), in "Amor e fingimento." See also Antonio Tabucchi (1984), who asserts, in "Um Fausto mangas-de-alpaca: as *Cartas de Amor* de Pessoa," that in this courtship Pessoa, as always, is living out his "life in literature".

My little baby:

You have thousands – you have millions – of reasons for being angry, irritated, offended. But the blame has hardly been mine; it has been the fault of that fate which has just condemned my brain, I shall not say permanently, but to a state, at least, that calls for careful treatment such as I am not sure I can get.

I intend (without now invoking the celebrated decree of 11 May) to go to a mental hospital next month to see if I can find there a certain treatment that will enable me to resist this black wave that is falling over my spirit. I don't know how the treatment will turn out – that is, I cannot foresee what good it might do me.

Never wait for me; if I show up it will be in the morning, when you are on your way to the office, on Poço Novo.

Don't worry.

After all, what was it? I was exchanged for Álvaro de Campos!

Always very much yours,

Fernando

In his place – that is, Fernando Pessoa's – stands Álvaro de Campos. It is as if Pessoa has died away before the vampirish burgeoning of the engineer-poet and love's executioner that is Álvaro de Campos.

On October 21, 1935, less than a month before Pessoa's own death, Campos wrote what was possibly his last poem. It was also a final word on his involvement in the Fernando/Ophelia affair, which by all rights, should be described as the Fernando Pessoa—Álvaro de Campos/Ophelia liaison.

Todas as cartas de amor são
Ridículas.
Não seriam cartas de amor se não fossem
Ridículas.

Também escrevi em meu tempo cartas de amor,
Como as outras,
Ridículas.

As cartas de amor, se há amor,
Têm de ser
Ridículas.

Mas, afinal,
Só as criaturas que nunca escreveram
Cartas de amor
É que são
Ridículas.

Quem me dera no tempo em que escrevia
Sem dar por isso
Cartas de amor
Ridículas.

A verdade é que hoje
As minhas memórias
Dessas cartas de amor
É que são
Ridículas.

(Todas as palavras esdrúxulas,
Como os sentimentos esdrúxulos,
São naturalmente
Ridículas).

(Pessoa, 1969: 399-400)

All love letters
Are ridiculous.
They would not be love letters if they
Were not ridiculous.

In my time I too wrote love letters,
Like the others,
Ridiculous.

Love letters, if there is love,
Have to be
Ridiculous.

But, finally,
It is only children who have never written
Love letters
That are
Ridiculous.

Oh how I wish I were back in the time
When I wrote (without being aware
Of it) ridiculous
Love letters.

The truth of it is that today
It is my memory
Of those love letters
That is
Ridiculous.

(All singular words,
Like singular feelings,
Are naturally
Ridiculous.)

Although Fernando Pessoa had initiated the affair with Ophelia, it will be recalled, it was Álvaro de Campos who broke it off both times; and it is Campos who has

the last word on the matter. As he claims, he too has written love letters—not that he has written them for himself will he assert (that matter remains ambiguous) but merely that having written them, he knows what he is talking about. Had Campos, in the last years of the poet's life, once again taken over his thoughts, his feelings, his body? Had he, in short, replicated the vampirish triumph of Poe's Ligeia over the Lady Rowena? As Poe's narrator says, "I shrieked aloud, 'can I never – can I never be mistaken – these are the full, and the black, and the wild eyes – of my lost love – of the Lady – of the Lady Ligeia'" (Poe, 1956: 94). It is merciful, no doubt, that Ophelia Queiroz was at the last spared that final vision of the complete takeover of her beloved Fernando by the very "bad" Álvaro de Campos.

This paper has a post-scriptum. In the *Jornal de Letras* for Nov. 12/18, 1985, Maria da Graça Queiroz published a most interesting interview with Ophelia. Therein, in Ophelia's own words, appears an account of the way in which Fernando Pessoa's courtship of Ophelia was renewed in 1929, a decade after it was first broken off. The story had been told originally in *Cartas de Amor*, but as she acknowledges, it bears repeating:

Em 1929, e conforme já contei, começámos através de um retrato que o meu sobrinho levou para casa. Era Ele a beber, no Abel Pereira da Fonseca. Eu achei muito engraçado e disse ao Carlos que também gostava de ter um. Alguns dias depois recebi realmente o retrato com a dedicatória: "Fernando Pessoa em flagrante delitro". Agradei-lhe numa carta, ele respondeu-me e começámos assim o "namoro". Esta segunda fase, vem também relatada, no livro *Cartas de Amor*, e conforme contei, o F[ernando] estava muito diferente. Muito mais velho, nervoso, bebia muito.

(Queiroz, 1985: 4)

In 1929, as I have already told the story, we began again by way of a photograph that my nephew brought home. It was he, drinking at Abel Pereira da Fonseca's place. I found it very amusing and told Carlos that I too would like to have one. A few days later I actually received a photograph with an inscription: "Fernando Pessoa in flagrante delitro." I wrote him a letter of thanks, he replied, and thus we resumed our "courtship." This second phase is well described in the book *Cartas de Amor* and as I said, F. was very much different. He was much older and nervous. He drank a great deal.

Scarcely hidden here, in the anecdote regarding the photograph of Pessoa drinking, is Ophelia's own attraction to the Pessoa who was Álvaro de Campos, the "bad" one who had usurped the more innocent lover's very being at the end of the first phase of their courtship in 1920. Finally clear is the message Pessoa sent Ophelia in the inscription to the photograph: "Fernando Pessoa in flagrante delitro." She was amply forewarned. As Pessoa, in the very first letter of this second phase—that of November 9, 1929—asked perceptively: "So, a drunken shadow occupies space in your memories?" ("Então uma sombra bebada ocupa lugar nas lembranças?"; Pessoa, 1978: 137). Once again their relationship was

Bibliography

- BAUDELAIRE, Charles (1902). "Edgar Allan Poe: His Life and Works," in Edgar Allan Poe, *The Choice Works: poems, stories, essays*. London: Chatto and Windus, pp. 1-21.
See: <http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/bdigital/8-442>
- CENTENO, Y. K. (1985). "Ophélia – bebézinho ou o horror do sexo," in *Fernando Pessoa: o amor, a morte, a iniciação*. Lisboa: A Regra do Jogo, pp. 11-21.
- PESSOA, Fernando (1978). *Cartas de Amor de Fernando Pessoa*. Edited with a postface and notes by David Mourão-Ferreira. Lisboa: Ática.
- ____ (1969). *Obra Poética*. Edited with an introduction and notes by Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Aguilar. 3rd ed.
- ____ (1967). *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Edited by Georg Rudolf Lind and Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- POE, Edgar Allan (1956). *Selected Writings*. Edited by Edward H. Davidson. Boston: Houghton Mifflin.
- QUEIROZ, Maria da Graça (1985). "Ophelia Queiroz: o mistério duma pessoa," in *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 175, Lisboa, November 12/18, p. 4.
- SEABRA, José Augusto Seabra (1985). "Amor e fingimento," in *O Heterotexto Pessoaano*. Lisboa: Dinalivro, pp. 61-76.
- SEVERINO, Alexandrino; JENNINGS, Hubert D. (1977). "In Praise of Ophelia: an interpretation of Pessoa's only love". Unpublished essay delivered by Severino at the International Symposium on Fernando Pessoa, held at Brown University, Providence, R.I., on October 7-8, 1977. Published in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 4, December 2013, pp. 1-31.
- SIMÕES, João Gaspar (1951). *Vida e Obra de Fernando Pessoa: história duma geração*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- TABUCCHI, Antonio (1984). "Um Fausto mangas-de-alpaca: as *Cartas de Amor* de Pessoa," in *Pessoana Mínima*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 51-59.

O estéril amor fecundo de Bernardo Soares

João Albuquerque*

Palavras-chave

Fernando Pessoa, amor, cri-acção, devir, des-posseção, corpo-sem-órgãos.

Resumo

Os dois aspectos fundamentais que merecem o repúdio de Bernardo Soares no que ao amor concerne são a posseção e a identidade. Ficam assim em evidência os dois aspectos fundamentais que estruturam esse amor: a des-posseção e o devir. Através da análise de um trecho do *Livro do Desassossego*, o presente artigo visa explorar cada um desses aspectos o mais detalhadamente possível, de forma a traçar o seu campo de imanência da escrita, observando como ele estabelece uma ligação de necessidade entre a esterilidade (enquanto forma de castidade) e a fecundidade artística.

Keywords

Fernando Pessoa, love, cre-action, becoming, des-possession, body-without-organs.

Abstract

The two fundamental aspects which Bernardo Soares finds repulsive in love are possession and identity. Thus, the two fundamental aspects which rely on this love, de-possession and becoming, are both highlighted. By analyzing one excerpt of *Book of Disquiet*, this paper intends to explore each of these aspects as thoroughly as possible, so it can tread its field of writing immanence, thus observing the way it establishes a necessity relation between sterility (as chastity) and artistic fertility.

* IELT – Instituto de Estudos de Literatura Tradicional.

Nasceu a ideia para escrever este artigo de uma leitura despreocupada do *Livro do Desassossego*, sem um propósito que não fosse o fruir da obra. Lendo uns trechos ao acaso, calhou-nos em sorte encontrarmos o tema para o mesmo: o amor. Verificou-se em tal leitura que, associadas ao amor, apareciam na escrita de Soares¹ diversas teorizações sobre a arte literária. Uma vez que esta “obra”, desde que foi pela primeira vez publicada, em 1982, tem sido das mais estudadas da modernidade aquém e além-fronteiras, surgiu a indagação: já se fez um estudo rigoroso sobre este tema em relação com ela? O que se encontrou ao tentar dar resposta a esta questão foi uma redonda nulidade.

Numa primeira fase, o que se encontrou acerca do amor, ao nível dos estudos críticos, foi apenas um ensaio de Eduardo Lourenço (2008), “Fernando Pessoa ou não-amor”. Neste ensaio, Lourenço tenta dar uma visão panorâmica de toda a obra de Fernando Pessoa em torno deste conceito, e talvez por isso, acaba por fazer uma leitura parcial do *Livro do Desassossego*. Aliás, o estudo que aqui se apresenta do conceito de amor nos fragmentos do *Livro* mostra-se incompatível, não só com a leitura que Lourenço faz da mesma obra, como, em certos pontos, com a tal visão panorâmica. Esta associa uma carência e um sofrimento trágico à ausência ontológica que caracteriza a obra de Pessoa, e vê nessa ausência de um *Eu* a própria impossibilidade de amar, enquanto nós defendemos precisamente o contrário, um amor em devir, arreigado a uma não-identidade imanente.

Outro aspecto que merece relevo na tese de Lourenço é que ele faz de Pessoa um fortíssimo herdeiro do neoplatonismo, vislumbrando na obra deste um sentimento de abismo entre o corpo e alma. Felizmente, surgiu entretanto uma coletânea designada *O Corpo em Pessoa* (2010), cujos estudos acabam por demonstrar precisamente o contrário, isto é, uma escrita em que o corpo e a alma estão intimamente ligados. Na esteira da temática destes estudos, a nossa visão sobre o amor no *Livro do Desassossego* pode, em certa medida, ser considerada complementar dos mesmos. Complementar porque, na realidade, nenhum deles trata do tema do amor e das problemáticas associadas que aqui se trazem à baila nesta obra em específico. Por exemplo, Blake Strawbridge, n’*O Corpo em Pessoa*, ocupa-se da relação entre a abdicação e a produção de arte no *Livro do Desassossego*, problema de que também nos ocupamos, conferindo-lhe, porém, outra amplitude, através da introdução do conceito de amor e de outras questões que Bernardo Soares põe em cena, como o erotismo, o casamento e a procriação. Já Maria Irene Ramalho Santos, ou Anna Klobucka, nesse mesmo livro, tratam em certa medida destas questões, mas excluem o *Livro do Desassossego* das suas análises.

¹ Como se sabe, o *Livro do Desassossego* foi composto em dois períodos distintos da vida de Fernando Pessoa: 1913-20 e 1929-34. Não obstante apenas a partir de 1929 ter sido atribuída por Pessoa a autoria do *Livro* à personagem literária Bernardo Soares, e não obstante as notórias diferenças estilísticas entre as duas fases da escrita, existe no conjunto de fragmentos que o compõem uma imanência filosófica (explicitada neste estudo) que permite, sem que possa falar de Um “Livro” – uma totalização, com princípio, meio e fim –, respeitar aquela atribuição.

Feita esta breve contextualização do presente estudo no âmbito da tradição de estudos pessoais, passe-se então ao conteúdo das nossas teses, principiando por problematizar o que nos move.

Aos produtores de trabalho intelectual – nos quais os artistas se incluem – está associada, de um modo geral, uma necessidade de ascese como sendo uma condição quase fisiológica tanto de descoberta como de criação. De facto, no que ao artista concerne, é necessário que retire a maior parte da sua atenção da vida vivida para focá-la na vida imaginária que, segundo Jean Genet, põe a nu a sua humana ferida, secreta e singular, onde a beleza tem origem. Desta experiência ascética como condição de criação artística foi Bernardo Soares não só um excelente exemplo, como um exímio teorizador.

Levanta-se, a partir do exposto, a questão de saber o como as sensações de amor se manifestam através da figura estética que contínua e cronicamente pratica a ascese, se o amor – *esse cão*, como Eugénio de Andrade lhe chamou nos seus poemas de fim de vida – é aquela força mandibular que tão ferozmente prende o ser humano à vida vivida, quer quando ele ama quer quando é amado. A questão afigura-se redobradamente complexa quando se pensa uma obra como o *Livro do Desassossego*, na qual as sensações são das principais matérias da sua estética. Como pôde o amor ser experienciado pelo autor sem interferir com o fazer da arte?

Propõe-se, para responder ao problema colocado, em primeiro lugar, explicar o que não é o amor para Bernardo Soares, posto que ele o fez. Independentemente das suas motivações, o certo é que o guarda-livros lisboeta negou um certo modo de amar, levando com isso a uma melhor compreensão do que era para ele o amor. Conseguiu também, com essa negação, acentuar as diferenças entre o seu conceito de amor e o conceito de amor do senso comum. Mas veja-se que modo foi esse que mereceu o seu repúdio.

Bernardo Soares negou para si, em diversas passagens do *Livro do Desassossego*, o amor possessivo, cúpido e selvático, de índole sexual. Transcreva-se um parágrafo que exemplifica o que se acaba de afirmar (Pessoa, 2010: I, 13): “Eu não sonho possuir-te. Para que? Era traduzir para plebeu o meu sonho. Possuir um corpo é sêr banal. Sonhar possuir um corpo é talvez peor, ainda que seja difícil sel-o: é sonhar-se banal – horror supremo”.

Ao repudiar este modo de amar, Soares repudia o amor como um mero instinto que impele o amante a procurar garantir uma propriedade, ou seja, a sujeitar outrem para obter em si um prazer de dominação. A partir do momento em que dominar visa a obtenção de prazer, o amor jamais se efectiva, visto que se caracteriza pela carência, que renovadamente escava o desejo sempre que se esvaem os efeitos de saciedade provocados por esse mesmo prazer de dominação. Por isso a necessidade de dominar redundava, como dá conta Soares, em ser

dominado². Eis por que, para ele, o amor por outrem passe por uma negação desse mesmo amor: “Amar é entregar-se. Quanto maior a entrega, maior o amor. Mas a entrega total entrega também a consciencia do outro. O amor maior é porisso a morte, ou o esquecimento, ou a renuncia – os amores todos que são os abominandos do amor” (Pessoa, 2010: I, 159). Inversamente, também estar sob domínio, ser amado directamente – isto é, através de uma cedência doutrem a um instinto carnal imediatista – é para ele penoso, causando-lhe sensações de opressão³, de tédio, de humilhação e de fadiga (*vide* Pessoa, 2010: I, 287-289).

A identidade coadjuva, para Soares, a possessão, no que respeita às negações amorosas. Pois a posse fomenta a identidade, desde logo ontologicamente. Havendo um domínio do ser, este presta-se à circunscrição identificadora, sobrecodificada metafisicamente. A impossibilidade do domínio do próprio ser inviabiliza a Soares a possibilidade de domínio de outrem: “O amor quer a posse, mas não sabe o que é a posse. Se eu não sou meu, como serei teu, ou tu minha? Se não possuo o meu proprio ser, como possuirei um ser alheio? Se sou já diferente d’aquelle com quem sou identico, como serei identico d’aquelle de quem sou diferente[?]”⁴ (Pessoa, 2010: I, 159).

Além da des-possessão do ser, Bernardo Soares recusa a posse de tudo aquilo (onde se incluem os instintos e os amores carnaís) que lhe dê uma identidade social: “– Ter opiniões definidas e certas, instintos, paixões e caracter fixo e conhecido – tudo isto monta ao horror de tornar a nossa alma um facto, de a materializar e tornar exterior. Viver n’um doce e fluido estado de desconhecimento das cousas e de si proprio é o unico modo-de-vida que a um sabio convém e aquece” (Pessoa, 2010: I, 67).

Das citações apresentadas conclui-se já que o amor que se manifeste exteriormente (seja de que forma for) é nefasto para Soares, pois, comportando

² “Precisar de dominar os outros é precisar dos outros. O chefe é um dependente” (Pessoa, 2006: 235). Esta é a única citação do *Livro do Desassossego* que não foi retirada da edição crítica de Jerónimo Pizarro, pois este trecho não consta desta edição. O texto esteve durante dez anos (1998-2008) no corpus da edição Assírio & Alvim e foi retirado da 8.^a edição (2009). Nesta, Richard Zenith admite que o “antigo trecho 237” é “tonalmente excêntrico” e que seria melhor juntá-lo “a várias outras ‘Regras de Vida’ elaboradas por Pessoa” (2009: 38). Nós duvidamos destas opções editoriais, por três motivos: porque a afirmação da tonalidade excêntrica deste texto carece de mais bem fundamentada justificação; porque o imaginário que constitui o texto é perfeitamente compaginável com o do *Livro do Desassossego*; porque filosoficamente o texto é compatível com o *Livro*, o que terá oportunidade de ser comprovado através deste estudo. Perante tais dúvidas e considerações, optamos por considerar este texto como um possível fragmento do *Livro do Desassossego*.

³ “Nada pesa tanto como o affecto alheio – nem o odio alheio, poisque o odio é mais intermittente que o affecto; sendo uma emoção desagradavel, tende por instincto de quem a tem, a ser menos frequente. Mas tanto o odio como o amor nos opprime; ambos nos buscam e procuram, nos não deixam /sós/” (Pessoa, 2010: I, 386).

⁴ Não obstante a frase findar com um ponto final, ela é claramente interrogativa, pelo que acrescentamos em parenteses rectos este ponto de interrogação.

necessariamente a posse, priva-o das condições físicas e psicológicas (que mais à frente serão explicitadas em detalhe) que lhe permitem gerar artisticamente.

Torna-se assim pertinente a seguinte questão: implicará esta renúncia ao prazer externo uma dissociação radical com o desejo? Para esta pergunta a resposta é, taxativamente, não. Porque a renúncia ao prazer externo não é uma renúncia ao amor, mas antes uma afirmação do amor. Só aí – no afastamento (até ao infinito) da dominação – é que Soares ama plenamente (ou seja, de forma livre e com a máxima intensidade que o seu corpo pode suportar), uma vez que o desejo não sofre a carência e se basta a si mesmo. Esta ideia encontra suporte na sua afirmação de que ninguém ama senão a si mesmo⁵, pelo que a posse de algo exterior nada lhe pode trazer neste campo afectivo. Não se trata aqui de egocentrismo, mas do reconhecimento da impossibilidade de amar outrem senão por uma ideia que se faz desse outrem, da afirmação da inexistência da imagem amada em prol da existência exclusiva do imaginário amante. É por isso que, associada à ruptura do envolvimento sentimental com outrem, não ocorre em Soares a experiência de um sentimento de dilaceração (*vide* Pessoa, 2010: I, 287-289), enquanto que, associada à perda do amor enquanto estrutura abstracta (perda que Soares relaciona com a compreensão), a experiência de dor verifica-se: “Para compreender, destrui-me. Compreender é esquecer de amar.” (Pessoa, 2010: I, 215).

Porém, para que tal afirmação do amor se suceda, tem de ser transposto o limiar da repulsa pelo par desejante amante-amado(a). Observe-se como Soares conserva uma réstia ínfima desse amor externo, manejando-o com pinças, e ultrapassa esse limiar:

Dois, trez dias de semelhança de principio de amor...

Tudo isto vale para o estheta pelas sensações que lhe causa. Avançar mais seria entrar no dominio onde começa o ciume, o soffrimento, a excitação. Nesta antecâmara da emoção ha toda a suavidade do amor sem a sua profundez – um goso leve, portanto, aroma vago de desejos, e, se com isso se perde a grandeza que ha na tragedia do amor, repare-se que, para o estheta, as tragedias são cousas interessantes de observar, mas incommodas de soffrer. O proprio cultivo da imaginação é prejudicado pelo da vida. Reina quem não está entre os vulgares.

Afinal, isto bem me contentaria se eu conseguisse persuadir-me que esta theoria não é o que é, um complexo barulho que faço aos ouvidos da minha intelligencia para ella não perceber que, no fundo, não ha senão a minha timidez, a minha incompetencia para a vida.

(Pessoa, 2010: I, 107)

A transposição do limiar da repulsa é, portanto, também a transposição do limiar da percepção. O celibatário que Soares escolhe (ou é incapaz de não) ser faz com que o seu desejo se torne imanente, que a sua produção perca um referencial

⁵ “Nunca amamos alguém. Amamos, tamsòmente, a idéa que fazemos de alguém. É a um conceito nosso – em summa, é a nos mesmos – que amamos” (Pessoa, 2010: I, 261).

externo e passe para o campo da imaginação, onde são como que purgadas de todas as suas impurezas mundanas as sensações. A este campo de imanência do desejo Deleuze e Guattari chamam Corpo-sem-órgãos, e, ainda com referência a estes autores, é sobre ele que se realizam os desejos que desestruturam os desejos mecanizados do homem, fundados numa concepção de utilitarismo externo das suas acções, para a qual o seu corpo funciona em função de uma teleologia. O Corpo-sem-órgãos é, pelo contrário, o desejo puro, um fluxo desejante não compartimentável – o amor em movimento, ou o próprio movimento do amor. Por comportar, por conseguinte, duas visões distintas do conceito de desejo, Deleuze e Guattari (2007) dizem do Corpo-sem-órgãos que “é não-desejo assim como desejo” (199), uma máquina desejante que só funciona em se avariando, visto que a desestruturação do desejo delimitado e maquinal implica uma apropriação da máquina desejante binária-linear, que funciona como um organismo organizado. Admitindo que com estas sentenças pouca luz se faça ainda sobre o conceito, examinemo-lo em Antonin Artaud, que o criou.

As motivações de Artaud para criar um Corpo-sem-órgãos são muito fáceis de enunciar, uma vez que surgem sintetizadas logo no título da obra: *Para Acabar de Vez com o Juízo de Deus*. Para executar a tarefa, nada mais directo do que acabar com o próprio deus, mas não enquanto entidade teológica cristã, em quem já ninguém acredita, mas com a nova aparência que deus tomou, a científica, que traz os mesmos efeitos perniciosos: “Afirmo-lhes que se reinventou os micróbios a fim de impor uma nova ideia de deus, | descobriu-se um novo meio de fazer ressurgir deus e de o tomar sob a sua nocividade microbiana: | enterrando-o no coração, que é onde os homens o preferem, sob a forma de uma sexualidade malsã [...]” (Artaud, 1975: 49).

Artaud refere-se, evidentemente, à psicanálise freudiana. Partindo da denuncia daquele acerca desta nova manifestação de uma antiga enfermidade humana, Deleuze e Guattari fazem uma tão exaustiva quanto rigorosa crítica à psicanálise freudiana em *O Anti-Édipo*, mostrando em que é que ela é, no que respeita às suas implicações, um retorno do pensamento metafísico. Os órgãos a que Artaud se refere são as estruturas deste modo de pensamento, que o homem doente faz retornar. Os órgãos de deus mascaram-se, reaparecem sob novas formas, que sempre conduzem o homem para o *ínfimo dentro* em vez de para o *infinito fora*, que o oprimem ao invés de o libertar. Organizam-se como elementos que se acoplam mecanicamente, visando, enquanto partes, contribuir para uma finalidade superior, a de construir e fazer funcionar um corpo, que estratificadamente se rebate sobre eles para dominá-los. Conhecem a realização das suas funções através de resultados já adquiridos noutra totalidade tomada como idêntica, em relação à qual se observaram estados, ou seja, imagens instantâneas e estáticas recolhidas em intervalos regulares de tempo: o cérebro faz abrir os olhos de manhã porque descansou que chegue, a bexiga cheia pede vazamento, o

estômago vazio o pequeno-almoço, o fígado processa os nutrientes e injecta-os na massa sanguínea, o intestino evacua o excedente, a garganta seca pelo ar condicionado do escritório pede água, o estômago vazio o almoço, etc., até que ao fim da noite o cérebro cansado volta a cerrar as pálpebras e na manhã seguinte tudo se repete. Assim do corpo é feito um sistema isolado puramente mecânico, que se pode dar ao luxo de negligenciar o fluído contínuo, cumulativo, irreversível e irrepetível da duração. Tudo nele está dado à partida. Os homens são os órgãos de deus, seja deus uma entidade divina ou paternal. Por isso, Artaud (1975: 50) propõe-se reconstruir a anatomia humana, estripando-a de deus e dos seus órgãos:

O homem é doente porque é mal construído.

Temos que nos decidir a desnudá-lo para lhe extrair esse animalejo que mortalmente o corrói,

deus
e juntamente com deus
os seus órgãos.

[...]

Quando lhe conseguirmos um corpo sem órgãos tê-lo-emos libertado de todos os seus automatismos e restituído à sua verdadeira liberdade.

Como então conseguir esse Corpo-sem-órgãos? Para começar, nada mais simples do que resolver-se a *perder a carne, exibindo os ossos*⁶. Ora, é precisamente isto que Bernardo Soares faz com o amor: *perde a carne*, ou seja, resiste às excitações vulgares e imediatas da carne, resiste à opinião (que é a excitação vulgar e imediata do pensamento), e assim mostra os *ossos*, a ossatura do amor, entenda-se, o seu conceito – uma estrutura intelectual por si formada que há-de ser a extrema expressão concreta de um novo e glorioso corpo amante – o Corpo-sem-órgãos.

Mas, para que os ossos sejam essa extrema expressão de um corpo, devem ser uma estrutura viva e animada e não o mero suporte de uma outra carne. É nesse sentido que, para Artaud, o Corpo-sem-órgãos compõe-se ainda de sangue, e age munindo-se de ferro de fogo, sendo representativo de uma turbamulta que se revolta contra o JUÍZO DE DEUS⁷. Também o Corpo-sem-órgãos de Bernardo Soares se amotina contra o juízo de deus, mas de um modo diverso, não propriamente à maneira de um revoltado com ânsia de vingança, mas mais subtil e criativamente, procurando um espaço de realização consumada de recusa. A sua arma maior é a

⁶ “Para existir basta que se condescenda em ser, | mas para viver | é preciso ser alguém, | para ser alguém | é preciso ter OSSOS, | não ter medo de mostrar os ossos, | e de caminho perder a carne” (Artaud, 1975: 30).

⁷ “[...] esse tal cristo outro não é senão aquele | que frente ao percevejo deus | aceitou viver sem corpo | quando uma turbamulta, | apeada de uma cruz | onde desde há muito deus julgava tê-la pregado, | se revoltou | e coberta de ferro, | de sangue, | de fogo e de ossadas, | avança, invectivando o Invisível | a fim de pôr termo ao JUÍZO DE DEUS” (Artaud, 1975: 33).

fina ironia, não maior nem menor que o retumbante humor (negro) de Artaud. Conectando-se repulsivamente à máquina desejante binária-linear amante-amado(a) que produz positivamente, “que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, e transcendências organizadas para lhe extrair um trabalho útil” (Deleuze, Guattari, 2007: 210) (o de procriar), o Corpo-sem-órgãos amante de Soares engendra a autodestruição dessa máquina através de cirúrgicos movimentos de desterritorialização, da minuciosa construção de seres de fuga⁸. O próprio Bernardo Soares é um ser de fuga do sujeito Fernando Pessoa, pelo que os seres de fuga que naquele se geraram são já movimentos do infinito, perpétuo nomadismo, desterritorializações de uma territorialidade já de si desterritorializada, seres impessoais, anorgânicos, indiscerníveis: ecceidades ou figuras de linguagem que materializam um amor em devir, sem identidade.

Dando corpo a esta teorização, passe-se a uma minuciosa análise de um breve trecho do *Livro do Desassossego*, que, desde já, se cita:

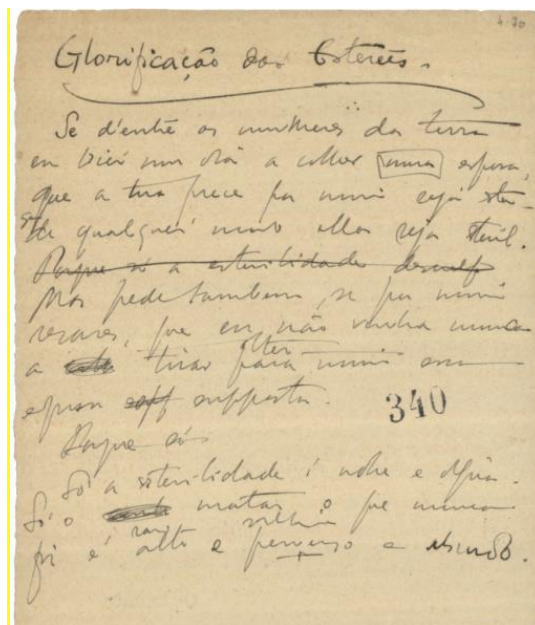


Fig. 1. BNP/E3, 4-70: Glorificação das Estereis.

Glorificação das Estereis.

Se d'entre as mulheres da terra eu viér um dia a colher uma esposa, que a tua prece por mim seja esta – que de qualqué modo ella seja esteril. Mas pede tambem, se por mim rezares, que eu não venha nunca a obter⁹ essa esposa supposta.

⁸ De seres, sempre no plural: “Nunca se desterritorializa sozinho, mas a dois, pelo menos, mão-objecto de uso, boca-seio, rosto-paisagem. E cada um dos dois termos reterritorializa-se sobre o outro. De tal modo que não se pode confundir a reterritorialização com o retorno de uma territorialidade primitiva ou mais antiga: implica forçosamente um conjunto de artifícios pelos quais um elemento, ele próprio desterritorializado, serve de nova territorialidade para outro que também perdeu a sua” (Deleuze, Guattari, 2007: 228).

⁹ Variante: “tirar para mim”.

Só a esterilidade é nobre e digna. Só o matar o que nunca foi é raro¹⁰ e sublime¹¹ e absurdo.
(Pessoa, 2010: I, 14)

Propõe-se que este trecho seja lido sob uma perspectiva de ironia, ou seja, que se leia nele uma espécie de oposição ao seu enunciado, entenda-se, não uma glorificação da esterilidade, mas uma refutação da glória da procriação. Só deste modo ele não expressará uma pulsão de morte em relação ao organismo *casamento*, mas sim uma desconstrução desse organismo enquanto organização de órgãos, enquanto transcendência estratificada. Como assim, questionar-se-á? A resposta passa por Platão. Tome-se como ponto de partida a obra *O Banquete*.

No discurso “verdadeiro” de Diotima, veiculado por Sócrates, o amor é apresentado como uma força de ligação entre o humano e o divino, que cumpre as funções de “intérprete e mensageiro dos homens junto dos deuses e dos deuses junto dos homens: àqueles, transmite as preces e sacrifícios; a estes, as ordens e as recompensas dos sacrifícios. No seu papel de intermediário, preenche por inteiro o espaço entre uns e outros, permitindo que o Todo se encontre unido consigo mesmo” (Platão, 2008: 70).

Mais à frente no discurso, a mesma Diotima especifica o modo concreto do ser humano participar dessa condição supra-humana: “a união entre o homem e a mulher é propriamente um acto de gerar e há nisto algo de divino, que subsiste em cada ser vivo, mortal por natureza, como forma de imortalidade – a fecundidade e a procriação” (Platão, 2008: 76). Pois pela descendência o mortal tem a possibilidade de perpetuar-se.

Infere-se destes fragmentos platônicos a existência de uma espécie de troca comercial entre os deuses e os homens, onde estes estão numa posição que não lhes permite qualquer tipo de negociação, onde se vêem forçados a aceitar as condições que lhes são impostas (as ordens e as recompensas), tendo em vista a obtenção de uma posição favorecida em relação aos restantes homens (os que não aceitam tais condições). É evidente que a anuência de um tecido social a esta ideia impõe no mesmo uma rigorosa estratificação de classes (por cima os divinos procriadores e por baixo os estéreis profanos). É exactamente esta ideia platónica de amor que legitima a dominação do homem pelo homem o que, segundo a interpretação que aqui se faz, refuta esta “Glorificação das Estereis”.

Soares propõe-se construir um novo organismo através da disfunção do organismo platónico, questionando – ironizando com – essa transcendência que organiza, sujeita e dá significado à máquina desejante binária-linear homem-mulher. Fá-lo, porém, com uma prudência notável, não como quem inutiliza um balão vazio furando-o com uma agulha, mas como quem o enche vagarosamente

¹⁰ Variante: “alto”.

¹¹ Variante: “perverso”.

até ele rebentar. Avance-se então para a análise da materialidade textual do trecho para que se percebam os seus modos em concreto.

Faça-se uso da terminologia deleuziana e chame-se à primeira frase do primeiro parágrafo um primeiro movimento de desterritorialização. Bernardo Soares pede para si, ironicamente, porque o faz através de alguém que “intermedeia” com o divino (“que a tua prece [...]”), uma esposa que, por condição intrínseca de esterilidade, é “maldita”, que está já na base da pirâmide social, uma mulher cujos órgãos não cumprem as suas funções (divinas) de geração (ou seja, pede um órgão avariado da máquina desejante binária-linear), guardando, pelo uso do verbo *colher*, uma porção de sujeição da mulher a uma irresistibilidade do seu desejo carnal, o que para ele não é mais do que posse, com tudo, como acima se demonstrou, o que de funesto a posse comporta. Mas retenha-se por ora a análise nesse alguém que, tal como o amor platónico, intermedeia com o divino.

É, em primeiro lugar, alguém cuja identidade é, a quem lê, ocultada, alguém que é apresentado sem nome e sem rosto. Sabendo que o autor nunca pode responder pelo escrito, este alguém-não-identificado não pode ser senão quem é para quem lê o texto. Equivale isto a dizer que, em primeira instância, o apelo de Bernardo Soares é dirigido ao Leitor que se julgue capaz de garantir o favorecimento divino, pois apenas este poderá, pela via da leitura, tomar conhecimento do seu pedido, mesmo que aquele não o queira ver atendido ou não creia sequer que o possa ser.

Mas não se tratará de um Leitor qualquer. “Eu”, por exemplo, este que escreve esta análise neste momento, 100 anos depois da data provável (1913) da criação deste escrito, jamais poderia, ainda que tivesse o dom de interferir com os acontecimentos da vida alheia por intermédio de preces, fazê-lo, precisamente devido à minha falta de contemporaneidade com o seu autor. Terá de ser, portanto, em segundo lugar, o Leitor, um coevo deste. Donde se infere que o texto pretende pôr questões sobretudo à época em que foi escrito, pois que só ao próprio Bernardo Soares interessou directamente o casar ou não casar, o *colher* ou não, para si, uma esposa.

Todavia, ao mesmo tempo que visa agir socialmente na sua época, o texto levanta questões de elevado relevo para as sociedades actuais, sendo pertinente para o Leitor de todos os tempos e de todos os lugares nos quais surja a necessidade de se pensarem os problemas que nele são colocados – e assim se torna um texto exemplar. Está-se aqui perante um texto-testemunho-literário, ou um conteúdo que Derrida (2004: 38) designa de “singular e universal, singular e universalizável.”

Em terceiro lugar, o Leitor terá de ser, como já acima se disse, alguém que se julgue capaz de entrar em comércio com a divindade por intermédio de preces. Que se julgue capaz de entrar, reforce-se, e não que entre, uma vez que para o empregado de escritório lisboeta, além da metafísica lhe ter parecido “sempre uma

fórmula prolongada de loucura latente” (Pessoa, 2010: I, 250), e o divino, ainda que possível, algo de “improvável” (Pessoa, 2010: I, 231), no qual ele nunca soube crer, e, tendo feito uso das palavras Deus, Deuses ou Destino como matérias da sua literatura, nunca foi com o propósito de pejá-la de qualquer Verdade, mas tão-só como funções do estilo, tal veleidade humana merece não menos do que a mordacidade de um vigoroso escárnio (*vide* Pessoa, 2010: I, 368-9).

Falou-se já no que consiste a ironia essencial deste trecho, e que estereótipo ela pretende subverter. Torna-se estranho, por este motivo, o surgimento, nesta primeira frase, do verbo *colher*, que parece, logo em primeira instância, remeter para uma acção dominadora por parte de Soares, a de apropriação material da Amada. No entanto, o emprego deste verbo é passível de ser interpretado para além desta forma unívoca, poderá remeter para outros campos de pensamento. Explorem-se alguns caminhos alternativos que *colher* pode abrir.

Previamente a uma contextualização, sugira-se que a palavra *colher* exprima uma necessidade ancestral do homem. Antes ainda de colher, por exemplo, um fruto da terra para com ele constituir propriedade (no sentido económico do termo), o homem fê-lo como instinto de sobrevivência, para se alimentar. Não se julgam necessários quaisquer estudos antropológicos que o fundamentem, basta o argumento de que a posse é algo de cultural, produto exclusivo de uma operação intelectual humana, enquanto nutrir-se é algo de instintivo, de que nenhum homem pode abdicar senão por períodos relativamente curtos de tempo, sob pena de morte acelerada.

Um argumento similar é aplicável à actividade sexual. Até há bem pouco tempo era impossível à espécie humana sobreviver à abstinência sexual; caso esta fosse praticada por todos os elementos da espécie, a extinção da mesma seria uma inevitabilidade. Daí a imperativa necessidade do acto sexual. Necessidade que vai de encontro a outra ancestralidade humana, a da violação. Também a sedução masculina como convencimento é um produto cultural tardio, pois as técnicas primitivas de sedução, que diversos episódios da mitologia greco-latina aliás conservam, eram o rapto e a violação, perpetradas essencialmente pela força. Talvez a animalidade inerente a estas tradições primitivas, aqui implicitamente contida no verbo *colher*, possa contribuir para esclarecer a perturbação que causa a leitura desta frase. Os valores éticos contemporâneos das sociedades ditas civilizadas repudiam-na.

Porém, qualquer leitor atento de Georges Bataille, que tenha persistido em seguir até este ponto a presente análise crítica, terá porventura já dado um nome mais abrangente a esse elemento perturbador: erotismo. Para Bataille (1988: 15), “o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação” – o domínio do excesso que põe em causa os fundamentos que baseiam a vida social regular.

A violência que o verbo *colher* comporta é o facto de que o ente que colhe toma para si, por uma qualquer necessidade, primária – como alimentar-se –

ou artificial – como constituir posse –, algo que não escolhe ser colhido. Mesmo quando *colher* se trate de um acto impregnado de leveza, como, por exemplo, *colher distraidamente uma flor*, essa violência não é, à partida, de acordo com os padrões morais vigentes nas sociedades ocidentais, alvo de nenhum juízo severo, mas nem por isso deixa de ser uma violência, pois que é imposta à vida colhida uma aceleração da sua morte, por um movimento que a separa da sua fonte de vida. Se o colhido, todavia, for uma pessoa, aí, no contexto dessas mesmas sociedades, já a necessidade entra em confronto com a ética, e a violência evidencia-se tanto mais quanto a vontade, consciente ou inconsciente, dessa pessoa se opõe a essa condição de submissão, tornando-se o acto de *colher* um crime, o qual se designa por “rapto”. Se *colher* estiver então associado ao acto sexual, a violência torna-se violação.

Seja aqui aberto um parêntesis para especular um pouco sobre esta questão. O acto criminoso apenas deixa de o ser se o colhido aceitar plenamente (ou seja, sem reservas, exteriores e interiores) essa sua condição, ou seja, se o desejo alheio lhe for de tal modo irresistível, que possa transfigurar a sua representação do acto de ser colhido num acto de (a)colher, e a sua vontade repulsiva cambie o sentido da sua força e se torne uma vontade atractiva de igual intensidade. Ou seja, se em cada um dos entes coexistam o possuidor e o possuído, o dominador e o dominado, ao ponto destas qualidades deixarem de fazer sentido – se houver uma fusão psíquica em cada um dos amantes, em simultâneo com uma fusão dos próprios amantes enquanto indivíduos. Mas tudo isto a sentença oculta. O que ela mostra é, pelo contrário, uma paixão soberana de um ente que, se vier a desposar alguém, será *colhendo* ou *tirando* esse alguém para si, alheio a qualquer vontade alheia. E como não haveria de ser assim, se o amor, para Soares, implica uma entrega total, na qual é entregue também a consciência do outro?

Retorne-se então à análise dos crimes supramencionados na sentença em análise. Apesar de perturbador, ou mesmo sinistro, o sentimento que se experimenta ao ler a frase não é, porém, o de uma ligação óbvia a um crime. Isto porque, no “colher uma esposa” e desejar a sua “esterilidade”, apenas estariam implicados o rapto seguido de múltiplas violações caso a presença da instituição casamento não fosse invocada. A maior ou menor coacção que se exercesse sobre a mulher para que integrasse e se mantivesse enlaçada à específica condição social de casada seria irrelevante para a consideração destes crimes como tais. Segundo o Antigo Testamento, “a mulher é considerada propriedade do marido; a virgem, antes do casamento, propriedade do pai. Por isso, o adultério da mulher e a defloração de uma donzela são sobretudo um crime contra o direito de propriedade”(vide Alves, 2000: 2076).

Divisam-se, neste contexto, outras implicações para verbo *colher*, nomeadamente a ocorrência de actos transgressivos da lei social que,

paradoxalmente, estão previstos e legitimados pela lei religiosa. Estes actos são de duas espécies: puros e repetidos.

Um acto puro é um acto único, irrepetível, e que tem o poder de introduzir uma profunda irregularidade na vida dos amantes. Evoquem-se então alguns destes actos que possam estar contidos em *colher*.

Em primeiro lugar, pelo menos para quem colhe, dá-se o encontro com a especialidade do seu desejo. De todos os corpos com os quais partilhou a vida de uma forma mais ou menos intensa, há um e apenas um que se lhe ajusta, que ele admite que se lhe possa ajustar. Perceber-se todas as circunstâncias exteriores e interiores, todos os acasos que se conjugaram para propiciar tal ajustamento é uma tarefa que comporta em si, à medida que nela se avança, uma crescente percepção de inutilidade. A insolubilidade deste enigma (por que motivo a paixão por este corpo e não por outro?), o mistério contido na grandiosa força – o apaixonamento – necessária ao acto de *colher*, são causas suficientes para dotá-lo de uma fórmula religiosa da ordem do miraculoso. De resto, para o homem atento, qualquer manifestação de vida está envolta neste mistério¹². O mesmo será válido para a “colhida”, no caso de haver correspondência afectiva.

Uma vez que a lei religiosa apenas pela entrada no casamento permite o acto carnal, este é outro acto puro que *colher* pode conter. Não se colhe uma segunda vez da terra o mesmo produto, assim como ninguém perde pela segunda vez a virgindade. O primeiro acto sexual torna-se assim uma iniciação, um acesso primeiro ao sagrado que se dá, como atrás se disse, por uma transgressão consentida do proibido.

Além destes actos puros, que se referem sobretudo ao casamento como passagem, *colher* pode também incluir actos que se repetem, actos que respeitam ao casamento enquanto estado.

Na repetição do acto sexual há a possibilidade de um desenvolvimento pleno da vida sexual. Pois, através da compreensão dos corpos que o tempo vai cimentando, o hábito permite a acção simbiótica dos mesmos. A união pode assim organizar-se para a obtenção de uma espécie de prazer que está vedado às relações furtivas e superficiais, nas quais impera uma impaciência que propicia um movimento mais próximo da pura animalidade, demasiado focado numa rápida satisfação fisiológica. Argumentar-se-á, em oposição a estas ideias, que pelo hábito se incorre no perigo da rotina, e que esta reduz a intensidade do acto sexual. Afirma-se, em resposta a tal objecção, que esta redução da intensidade sexual é tributária da introdução da irregularidade (das explosões caprichosas que são a marca do erotismo) na vida sexual do casal, que esta surge de uma insatisfação para com aquela. O temor do salto no desconhecido que é a experimentação é

¹² “Como nunca podemos conhecer todos os elementos d’uma questão, nunca a podemos resolver” (Pessoa, 2010: I, 139).

superado por uma vontade de recuperação da plenitude da intensidade sexual pelo casal.

É claro que tudo o que até aqui se disse acerca do verbo *colher* só é válido se a actividade sexual for vista como um fim em si, sem entrar em linha de conta com aquilo que a transcendentiza: a procriação. Se, de acordo com a lei religiosa, a mulher praticar o acto sexual apenas no casamento, e se visar essa prática somente a procriação, sucede que a mesma deixa de valer por si mesma, mas antes pelo cálculo de um futuro, de um objectivo, transformando-se numa simples obediência a uma convenção. Daí que, pelo pedido da esterilidade da esposa, Soares esvazie de sentido, de significação, de finalidade, tais actos, fazendo dos mesmos um desejo de desperdício, um consumo inútil, do ponto de vista da subserviência a um Estado, de vida. Intensifique-se o exposto com novo recurso a Bataille (1988: 11), que diz do erotismo que é algo “independente [...] da preocupação da reprodução”.

Não obstante o elevado interesse do pensamento de Bataille para o caso de estudo, importa apontar-lhe algumas ressalvas. A discordância com este pensador está, essencialmente, em que ele funda a sua concepção do erotismo em estudos antropológicos, ou seja, formula conclusões a partir da análise de sociedades organizadas, ainda que primitivamente. Ao dizer que o erotismo implica “sempre uma dissolução das formas [...] da vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos”, pese embora essa ordem não esteja “condenada a desaparecer: é apenas posta em causa, perturbada, maximamente transtornada”, este pensador (Bataille, 1988: 18) estabelece a vida social como precedência do erotismo, e, portanto, a ordem como precedência da transgressão. Isto faz do homem uma natureza, uma *individualidade definida* e/ou definível. Logo, os efeitos do erotismo anulam-se na re-apropriação desta natureza, acabando por fomentar no homem um retorno do mesmo, uma circularidade fechada, impossibilitando-lhe a diferenciação, o extravasamento.

Ora, que o erotismo possua uma força que exerce sobre o homem um frémito violento, parece-nos não merecer discussão. A ideia que aqui diverge de Bataille é a de que, originariamente, o erotismo é que precede a vida social, e, por conseguinte, é também a transgressão que precede a ordem. De forma alguma se consegue conceber que haja uma ordem social sem que primeiro se gere vida (é possível tratar o erotismo como *independente da preocupação da reprodução*, mas como conceber que a reprodução não tenha advindo do erotismo?). Segundo a concepção que aqui se defende, a natureza humana passa a ser indefinida e indefinível, se é que se possa falar do ser humano enquanto natureza; a ordem é que se enxerta na transgressão, e esta deixa de fazer sentido na acepção que lhe dá o senso comum: como inscrevendo-se na Lei, ganhando realidade apenas à luz desta.

Em resumo: é indubitável que o erotismo actualmente transgride, como no caso da sentença de Soares em análise, porém, não é no transgredir que ganha o

seu valor pleno, mas no seu fazer acontecer a vida. A ordem social vem depois, é um instinto de vida em segundo grau, que visa justamente protegê-la dos seus instintos primordiais – das suas manifestações pletóricas (nas quais o erotismo se inclui), na medida em que estas, por sua índole excessiva (no caso do erotismo, tratam-se de manifestações violentas e violadoras), acarretam sempre perigos extremos.

À frase que completa o primeiro parágrafo da “Glorificação das Estereis” chame-se-lhe um segundo movimento de desterritorialização. Soares vai mais longe, e pede, de novo pela via divina, que não venha a *tirar* para si essa esposa (a sua própria avaria), estendendo, com este pedido, ao casamento, a sua negação da procriação. Empola assim, pela conjunção de um primeiro pedido com um segundo que não só é disjuntivo em relação a esse primeiro, como é já em absoluto disjuntivo à ideia platónica de amor (por exclusão da posse do seu desejo), a bolha irónica que havia criado. Desenvolvam-se as implicações desta segunda frase.

Em primeiro lugar, a esterilidade não era suficiente à mulher para lhe retirar a condição de dominada – a sua emancipação não era ainda uma realidade em Portugal no princípio do século XX. Com facilidade o homem *tirava* uma mulher solteira para si sem que ela fosse tida em conta na questão; bastava, para tal, que caísse nas boas graças do pai dela. O Antigo Testamento vigorava ainda como lei moral. Talvez não seja alheio a esta situação social o facto de Soares ter escrito também três trechos intitulados “Conselhos às mal-casadas” (Pessoa, 2010: I, 95, 100 e 121), nos quais incita as mulheres à insubordinação mental, apostrofando um deles com o seguinte dito: “As mal-casadas são todas as mulheres casadas, e algumas solteiras.”

Em segundo lugar, o casamento seria, na época, um comportamento gregário. Sendo traduzível num comportamento mimético instintivo que visa obter excitações vulgares ou imediatas, todo o gregarismo, opondo-se à individuação diferenciadora necessária à civilização pela arte, merece o repúdio de Bernardo Soares¹³.

Em terceiro, o casamento opõe-se à solidão, que é, para Soares, a condição de liberdade¹⁴. Ao invés do efeito opressor causado pela presença humana, que o inibe do uso da palavra¹⁵, a solidão dota-o da frieza emocional¹⁶ necessária à

¹³ “Todo o prazer é um vício, porque buscar o prazer é o que todos fazem na vida, e o unico vicio negro é fazer o que toda a gente faz” (Pessoa, 2010: I, 13).

¹⁴ “A liberdade é a possibilidade do isolamento. És livre se podes afastar-te dos homens, sem que te obrigue a procurar-os a necessidade do dinheiro, ou a necessidade gregaria, ou o amor, ou a gloria, ou a curiosidade, que no silencio e na solidão não podem ter alimento. Se te é impossivel viver só, nasceste escravo” (Pessoa, 2010: I, 434).

¹⁵ “A presença de outra pessoa – de uma só pessoa que seja – atraza-me imediatamente o pensamento, e, ao passo que no homem normal o contacto com outrem é um estímulo para a expressão e para o dicto, em mim esse contacto é um contra-estímulo [...] Só os meus amigos espectraes e imaginados, só as minhas conversas decorrentes em sonho, teem uma verdadeira

criação artística. E, na medida em que a arte visa levar quem a experimenta a procurar o isolamento¹⁷, também ela conduz os outros à liberdade, quer relacional, quer da própria identidade que tais necessidades relacionais implicam¹⁸.

Em quarto, o casamento veda a Soares o acesso a um certo modo de ser soberano. Esta é uma questão complexa, que não pode deixar de ser articulada em relação com todas as demais que têm vindo a ser enunciadas. Em princípio, quando se fala de soberania, associam-se-lhe os conceitos de supremacia e de independência. E, de uma maneira singular, sim, Soares estatui-se destes conceitos. Reforce-se a expressão *de uma maneira singular*, pois, se se aplicasse o conceito de soberano a Soares no sentido em que ele é dado comumente, haveria uma incongruência insanável entre o mesmo e os conceitos de não-identidade e de despossessão que traçam o plano de imanência onde a sua escrita se desenvolve. Sendo que essa maneira singular de ser soberano é massivamente afirmada ao longo do *Livro do Desassossego*, importa intentar uma clarificação da mesma.

Observe-se que Bernardo Soares é partidário da ideia de uma solidão/descontinuidade fundamental do homem: “Ninguém, supponho, admite verdadeiramente a existencia real de outra pessoa. Pode conceder que essa pessoa seja viva, que sinta e pense como elle; mas haverá sempre um elemento anonymo de differença, uma desvantagem materializada” (Pessoa, 2010: I, 379).

Contudo, não é por afirmar esta ideia que Soares deixa de ter consciência de que o homem é um ser relacional, que interdepende do mundo que o rodeia: “Somos todos escravos de circumstancias externas” (Pessoa, 2010: I, 221).

Há, assim, no pensamento deste, um movimento oscilatório que traça e apaga (ou apaga e traça, se se afirmar o estado de descontinuidade como o originário do ser humano) os limites entre o seu corpo e o mundo. Nesse traçar e apagar surgem, respectivamente, os estados de independência e dependência (ou, na terminologia de Soares, de liberdade e escravatura). É este o movimento do Corpo-sem-órgãos: parte do território da opressão para a experiência da libertação – desterritorializa. Situar-se no território opressivo de modo a pertencer-lhe sem que lhe esteja vedada a saída dessa pertença é necessário ao movimento descrito,

realidade e um justo relevo, e nelles o espirito é presente como uma imagem num espelho. || Pesa-me, aliás, toda a idéa de ser forçado a um contacto com outrem. [...] A idéa de uma obrigação social qualquer – ir a um enterro, tratar junto de alguém de uma coisa do escriptorio, ir esperar á estação uma pessoa qualquer, conhecida ou desconhecida –, só essa idéa me estorva os pensamentos [...]” (Pessoa, 2010: I, 203-204).

¹⁶ “Socégo emfim. Tudo quanto foi vestigio e desperdicio some-se-me da alma como se não fôra nunca. Fico só e calmo. [...] Sinto-me livre, como se deixasse de existir, conservando a consciencia d’isso” (Pessoa, 2010: I, 424).

¹⁷ “A arte é um isolamento. Todo o artista deve buscar isolar os outros, levar-lhes ás almas o desejo de estarem sós” (Pessoa, 2010: I, 67).

¹⁸ “A arte consiste em fazer os outros sentir o que nós sentimos, em os libertar d’elles mesmos [...]” (Pessoa, 2010: I, 343).

porquanto um ser já livre não se liberta de nada. Por isso, o lugar (sem lugar) de Soares em tal território é à margem.¹⁹

Acrescente-se que estar à margem deste território é um posicionamento deveras difícil de conservar, pois ele é empiricamente indelineável devido às forças possessivas e identitárias que o ocupam, que, com a sua ânsia absolutista de domínio, não cessam de expandi-lo, territorializando (instrumentalizando por uma legitimação que capta essências) os valores afirmados em qualquer movimento de desterritorialização que ganhe relevo. Soares, porém, consegue manter esse posicionamento relativo através da combinação de duas atitudes mentais:

A primeira consiste em dotar de leveza a actuação opressora dessas circunstâncias externas sobre si, ora adoptando, de um modo particular – ausente de obrigações²⁰ –, uma atitude mística que consiste numa desrealização dessas circunstâncias externas (*vide* Pessoa, 2010: I, 427) – onde se inclui o si-mesmo identitário que se diviniza (*vide* Pessoa, 2010: I, 415-416) –, ora simplesmente relativizando, pela presença da morte no humano, a importância da sua própria (no sentido *proprietário* do termo) figura no mundo²¹;

A segunda atitude passa por manter-se em movimento, afirmando infinitamente novos valores, devindo permanentemente em formas artísticas que negam o território conquistado à arte pelas forças alienadoras²².

Ao manter esta posição relativa de marginalidade, abre-se a Soares a via da conquista de uma independência, não já relativa, como aquela que é inerente à soberania política, mas absoluta de cada vez que é conquistada. A este modo de ser independente associa-se a sua supremacia, que é intensiva em vez de extensiva, que se quer a si mesma como sensação efectivada num tempo vertical e não como sensação mediatizada por uma materialidade acumulada num horizonte temporal: “O império supremo é o do Imperador que abdica de toda a vida normal, dos outros homens, em quem o cuidado da supremacia não pesa como um fardo de joias” (Pessoa, 2010: I, 108).

O perfil do soberano que Bernardo Soares se afirma é, por conseguinte, passível de ser traçado com valores que se opõem aos dos soberanos comuns.

¹⁹ “Pertença, porém, aquella especie de homens que estão sempre na margem d’aquillo que pertencem, nem tem só a multidão do que são, senão também os grandes espaços que ha ao lado” (Pessoa, 2010: I, 231).

²⁰ “Attingir, no stado mystico, só o que esse stado tem de grato, sem o que tem de exigente” (Pessoa, 2010: I, 427).

²¹ “Amanhã também eu – a alma que sente e pensa, o universo que sou para mim – sim, amanhã eu também serei o que deixou de passar nestas ruas, o que os outros vagamente evocarão com um “o que será d’elle?”. E tudo quanto faço, tudo quanto sinto, tudo quanto vivo, não será mais que um transeunte a menos na quotidianidade de ruas de uma cidade qualquer” (Pessoa, 2010: I, 433).

²² “[...] sendo desejo de toda alma nobre o percorrer a vida por inteiro, ter experiencia de todas as coisas, de todos os logares e de todos os sentimentos vividos, e sendo isto impossivel, a vida só subjectivamente pode ser vivida por inteiro, só negada póde ser vivida na sua substancia total” (Pessoa, 2010: I, 375).

Imperam nele o princípio positivo da cria-acção (do fazer nascer do nada que se evidencia na inacção) em alternativa ao negativo da re-acção (do decalque, da acção provocada), o exercício da liberdade pela des-posseção e pelo devir em alternativa ao afundamento num regime de auto-escravização que a identidade e a posse provocam.

Assente numa supremacia e numa independência ao alcance de qualquer um, em função da posse e identidade máximas serem encontradas na maximização da renúncia da posse²³ e da identidade²⁴, esta é uma soberania paradoxalmente igualitária. O emprego do advérbio talvez seja aqui supérfluo, porque toma como padrão uma soberania estruturada cientificamente e não artisticamente, sendo certo que é justamente esse padrão que Soares pretende pôr em causa. Quando se fala de uma soberania estruturada cientificamente, evoca-se o modo como a ciência adquire uma forma, que é através da competitividade. Com efeito, uma teoria científica afirma-se por sobreposição à sua predecessora, enquanto conjunto hierarquizado de conhecimentos. Logo, uma soberania estruturada cientificamente exige por opressão, dizendo tacitamente “façam exactamente como eu para atingirem, a seguir a mim, o lugar mais alto da hierarquia”; já uma soberania estruturada artisticamente não exige, antes seduz, aproxima, fomenta a alegria na relação, na cooperação, produzindo assim um efeito libertador, dizendo, por sua vez, tacitamente, “façam comigo e seremos todos soberanos”.

Em resumo: nesta segunda frase da “Glorificação das Estereis”, Soares desconstrói a lei religiosa do casamento – que não passa de um aprofundamento do platonismo –, em nome de uma justiça que lhe é imanente, que se baseia na impossibilidade de deixar de criar artisticamente, onde o terror da morte implícito no celibato se mescla intimamente com o movimento criador dessa imanência e da liberdade de optar por ela.

Na primeira frase do segundo parágrafo, Soares faz um encómio ético da esterilidade. Cumpre aqui estabelecer um ponto prévio, que não é talvez mais do que afirmar uma evidência que surge em função de toda a análise que até aqui se fez: fica também, em tal panegírico, implícito o panegírico da castidade, o que, aliás, Soares confirma explicitamente: “E já que queremos ser estereis, sejamos também castos, porque nada pode haver de mais ignobil e baixo do que, renegando da Natureza o que n’ella é fecundado, guardar villâmente d’ella o que nos praz no que renegamos. Não há nobrezas aos bocados” (Pessoa, 2010: I, 13).

Posto isto, neste terceiro movimento de desterritorialização, Soares equipara implicitamente, com o louvor impessoal da esterilidade, a sua condição de artista à das mulheres estéreis, devindo assim mulher, entrando num campo sexualmente indiscernível de criação artística por libertação de moléculas de feminilidade.

²³ “[...] para mim sonhar é possuir” (Pessoa, 2010: I, 76).

²⁴ “Posso imaginar-me tudo, porque não sou nada. Se fôsse alguma cousa, não poderia imaginar” (Pessoa, 2010: I, 354).

Também a coexistência de elementos femininos e masculinos na literatura de Soares é algo assumido abertamente: “Príncipe de melhores horas, outr’ora eu fui tua princeza, e amamo-nos com um amor d’outra especie, cuja memoria me dóe” (Pessoa, 2010: I, 61).

Além deste devir-mulher, é possível levar mais longe a impessoalidade da frase. Há também nela um devir-anônimo, que abarca toda uma comunidade de excluídos, não se cingindo apenas aos não-procriadores, mas a estes e a todos os amantes violentados por imposições sociológicas. Dá-se a impossibilidade objectiva de Bernardo Soares sediar-se no território da procriação platonicamente concebida, objectividade que é dada no emprego do advérbio *só*. *Só* a esterilidade é nobre e digna, porque a alternativa seria a participação numa lógica da exclusão, vil e indigna, que violentaria a sua imanência. Implica, pois, essa impossibilidade objectiva a deposição da soberania do “Eu” social, mais os seus pesares e os seus tremores. Não que se possa dizer que não haja um “eu” no encómio impessoal da esterilidade. Nem que haja. A bem dizer, há e não há um “eu” que encomia a esterilidade. O “eu” está lá, mas torna-se neutro, vela-se, ao mesmo tempo que se expande no rumor humano dessa neutralidade. O ponto nodoso do devir apodera-se da consciência, e, nesse movimento, esta despersonaliza-se.

Afirmando, por conseguinte, a diferença para um modo de viver imposto, esta frase opera a transversão da estratificação platónica que diviniza a procriação. Porque dá-se a conversão definitiva da energia repulsiva pela máquina binária em energia disjuntiva que cria uma nova possibilidade de vivência. O padrão de avaliação do homem deixa de ser metafísico e passa a ser humano – de índole estritamente ética –, e, em consequência disso, o amor deixa de ser uma força de ligação entre o homem e o divino e passa a ser uma força de ligação entre o homem e o homem. Isto é como quem diz que não se aproxima da divindade quem procria apenas porque procria, mas que é *nobre e digno* quem ama com um amor sem um propósito que não o próprio amar, quem se *entrega à morte, ao esquecimento ou à renúncia* – à descontinuidade a que um amor puro inevitavelmente conduz.

É sabido que a moral é um instrumento do qual o pensamento genealógico sempre se serviu para garantir um posto que garantisse privilégios. Fosse pela via filosófica, política ou teológica, para citar as de maior destaque, sempre se quis determinar, às custas de uma validade dada pela transcendência absolutista, um acervo de normas de conduta “virtuosas” que padronizasse o comportamento dos indivíduos, visando a realização de ambições de poder pessoais, de pequenos clãs ou de colectividades estritas. Isto coloca a questão de como é que a ética de Bernardo Soares se pode conjugar com a desconstrução de tal genealogia. Será que, afinal de contas, tinha também ele o propósito oculto de sobrepor um sistema de pensamento acima dos demais? Naturalmente que esta é uma pergunta de retórica, cuja resposta é dada negativamente no desenvolvimento conceptual da sua ética: “Achei sempre que a virtude estava em obter o que não se alcança, em viver onde

não se está, em ser mais vivo depois de morto que quando se está vivo, em conseguir, enfim, qualquer coisa de difícil, de absurdo, em vencer, como obstáculos, a própria realidade do mundo” (Pessoa, 2010: I, 302).

Soares coloca a ética como um problema, e não dos menores. A virtude está em estender os limites do alcançável, originando por isso uma luta hercúlea pela afirmação da mais radical das diferenças, um enfrentar da dificuldade que é decidir em cada momento a vida, com as especificidades circunstanciais que concorrem para a avaliação da situação, de modo a fazê-la transbordar além de si própria. Ao contrário do uso comum da ética (o moralista), que consiste em anular a sensibilidade do homem, sacrificando-o no altruísmo, retirando-lhe com isso a responsabilidade perante a própria vida, apaziguando-lhe a consciência ao acomodá-la ao uso de valores impregnados no tecido social, valores herdados do Hábito, da Tradição, ou da Lei, que cavam a divisão economicista de classes, Soares faz dela um uso que torna a sua vida um desafio permanente pelo acesso a uma soberania que recusa qualquer padrão de legitimação social baseado em factores alienadores de imanências, tais como o pensamento, as sensações ou os afectos.

Posta a ética em termos relativos, a (ir)realidade do mundo, seja ela qual for, converte-se em imoralidade: “No 3º andar ha uma pensão, dizem que immoral, mas isso é como toda a vida.” (Pessoa, 2010: I, 279). Assim sendo, qual a postura de Soares em relação ao facto de ter de existir nessa (ir)realidade? Será a inacção, que ele apologiza por diversas vezes em diversos trechos²⁵? Ou será, pelo contrário, a acção, à qual ele dá proeminente valor noutros?²⁶

Em aparência é possível traçar limites, argumentando que Soares opõe vida vivida e vida imaginada, e que é nesta que está a moralidade e naquela a imoralidade. Este é um modo de pensar que, além de nos parecer demasiado simplista, apresenta laivos de um atavismo que persiste em traçar inconciliáveis antagonismos entre sujeito e objecto, arte e natureza, pensamento e vida, representação e realidade. Fundar-se-á porventura no próprio *Livro do Desassossego*, onde, com efeito, em certos trechos, surge a inconciliabilidade de tais antagonismos²⁷. Porém, descure esta fixidez do pensamento que noutros trechos

²⁵ “A acção desorienta-nos, em parte por incompetencia physica, ainda mais por inappetencia moral. Parece-nos immoral agir. Todo o pensamento nos parece degradado pela expressão em palavras, que o tornam coisa dos outros, que o fazem comprehensivel aos que o comprehendem” (Pessoa, 2010: I, 128).

²⁶ “Agir, eis a intelligencia verdadeira. Serei o que quizer. Mas tenho que querer o que fôr. O exito está em ter exito, e não em ter condições de exito. Condições de palacio tem qualquer terra larga, mas onde estará o palacio se o não fizerem alli?” (Pessoa, 2010: I, 190).

²⁷ “Não me submeto ao estado nem aos homens; resisto inertemente. O estado só me pode querer para uma acção qualquer. Não agindo eu, elle nada de mim consegue. Hoje já não se mata, e elle apenas me pode incomodar; se isso acontecer, terei que blindar mais o meu espirito e viver mais longe a dentro dos meus sonhos” (Pessoa, 2010: I, 79).

essa cisão desaparece, e que o sonhador e o homem de acção passam a ser um e o mesmo, deixando a distinção de fazer sentido: “O sonhador não é superior ao homem activo porque o sonho seja superior à realidade. A superioridade do sonhador consiste em que sonhar é muito mais practico que viver, e em que o sonho extrahe da vida um prazer muito mais vasto e muito mais variado do que o homem de acção. Em melhores e mais directas palavras, o sonhador é que é o homem de acção” (Pessoa, 2010: I, 252).

E quer isto dizer que a inconciliabilidade referida apenas está lá como um estado de alma em situação transitória, reversível, anulável, e não como vínculo definitivo de determinada personalidade ou individualidade. Tomar a parte pelo todo (significante, entenda-se), numa obra de arte que tem, inclusive, um dos seus principais traços de originalidade precisamente na despreensão (em pleno conseguida) de se afirmar como um todo ou uma determinação passível de ser atribuída a um sujeito, é, no mínimo, irresponsável. Ao afirmar a sua individualidade como dicotómica e como não-dicotómica, o que Soares faz é não se afirmar como individualidade nenhuma, mas antes como o *centro abstracto* sempre pronto a encarnar uma individualidade, a mascarar-se, a entrar em devir: “Dar a cada emoção uma personalidade, a cada estado de alma uma alma” (Pessoa, 2010: I, 283).

Se, em muitos trechos, Soares afirma a anulação da acção, e, noutros, ele afirma a importância da acção (literária, que é a que ele praticou, e é escusado argumentar que o *Livro do Desassossego* não foi publicado em vida do autor, porquanto vários trechos o foram) sobre a sociedade, então a fixidez da fronteira entre a moralidade e a imoralidade esbate-se, fluidifica, torna-se móvel. Pensa-se, por este motivo, não ser de todo descabido também neste campo ético evocar o conceito de Corpo-sem-órgãos: Soares está consciente de que a literatura, ao ser criada e publicada, faz mundo, ou seja, ao mesmo tempo que é moral na medida em que desconstrói imoralidades-realidades-mundanas, é imoral na medida em que a partir da sua semiótica, dos seus códigos simbolistas, dá azo à construção de imoralidades-realidades-mundanas alternativas (evidências socializadas); por isso ela nunca deve deixar de desterritorializar, como no excelente exemplo do trecho aqui em análise. A anulação da (re)acção é necessária apenas em relação às forças territorializantes, implicando a mesma uma salvaguarda de energia que é absolutamente necessária à (cri)acção total contra as mesmas.

No que concerne ainda à sociabilidade, o empregado de escritório lisboeta afirma ter “uma moral muito simples – não fazer a ninguém nem mal nem bem” (Pessoa, 2010: I, 328). Há, nesta frase, como no seu desenvolvimento, a indicação da sua escolha obstinada em não escolher, dada pelo mecanismo sintáctico “nem-nem”, mecanismo que, sendo uma deriva que conduz a uma saída para fora da moral enquanto lógica ou dialéctica, leva ao acto puro da passividade, como mais à frente, no mesmo trecho, é indicado:

Sou altamente sociável de um modo altamente negativo. Sou a inofensividade incarnada. [...] Abomino com náusea e pasmo os sinceros de tôdas as sinceridades e os místicos de todos os misticismos ou, antes e melhor, as sinceridades de todos os sinceros e os misticismos de todos os místicos. Essa náusea é quase física quando êsses misticismos são activos, quando pretendem convencer a inteligência alheia, ou mover a vontade alheia, ou encontrar a verdade ou reformar o mundo.

(Pessoa, 2010: I, 328-329)

É nesta alta sociabilidade altamente negativa, nesta passividade dada por um “nem-nem” constituidor de uma atmosfera neutra que se subtrai a, que é estéril para, um modo de vida (de pensamento, enquanto vida que é) dialéctico, lógico e diacrónico que impera na quotidianidade, que é gerado o estado larvar da escrita: a imaginação. É esta que, antes ainda da paixão da (cri)acção literária, consola da repulsa de tal quotidianidade e do “eu” identitário que nela habita:

A inacção consola de tudo. Não agir dá-nos tudo. Imaginar é tudo, desde que não tenda para agir. Ninguém pode ser rei do mundo senão em sonho. E cada um de nós, se deveras se conhece, quer ser rei do mundo.

Não ser, pensando, é o throno. Não querer, desejando, é a coroa. Temos o que abdicamos, porque o conservamos sonhado, intacto, eternamente á luz do sol que não ha, ou da lua que não pode haver.

(Pessoa, 2010: I, 428)

Desta citação parte-se para o quarto movimento de desterritorialização, que é a última frase da “Glorificação das Estereis”. Frase tão imaginativa, tão estranha à (imoral) realidade mundana, tão fora da sua lógica e da sua diacronia, que não se resiste a trazê-la de novo a este ponto da análise: “Só o matar o que nunca foi é alto e perverso e absurdo”.

Se, até aqui, todo o texto era passível de ser lido em função da vida celibatária do autor, como simples defesa irónica do seu *modus vivendi*, enquadrado na sua história pessoal (que não é, de facto, a sua, mas a que lhe construíram sem que ele estivesse sequer interessado nisso), agora toda essa leitura possível fica desconcertada, atónita, e, ou se vê forçada a recomeçar sem atender a tais preconceitos, ou se fecha ao pensamento do autor e comete o erro crasso de interpretar o texto através de uma ignorante representação simplista do mesmo. Silvina Rodrigues Lopes, num rigoroso ensaio crítico em que pensa a escrita do *Livro do Desassossego* e de *Le Pas au-delà* de Maurice Blanchot em íntima relação com os conceitos de deslocação e apagamento, afirma a impossibilidade de se fazerem leituras críticas diaristas, memoristas ou autobiográficas da escrita de Soares:

O *Livro do Desassossego* não é um diário (embora este esteja no seu horizonte como o estão também as memórias e a autobiografia), pois nele se colocam vários tipos de impossibilidade: a questão do tempo, ou seja, o pôr a temporalidade em questão; o nível a que se situa a escrita, que não é o de representação de um quotidiano que lhe seja exterior mas é, no interior dela, o de reescrever continuamente um “nada para dizer”; a

consciência da ausência de um “eu” estável, garantia de uma memória, centralizador de uma experiência.

Os tipos de impossibilidade apontados põem do mesmo modo em causa a possibilidade da auto-biografia ou das memórias, dado embora o carácter caótico, mistura de sonho e de descrição do vivido, que estas podem revestir. No entanto, trata-se de uma “autobiografia sem factos” e, poderíamos dizer, de memórias sem memória, de um diário sem tempo, entendendo por estas expressões, fundamentalmente, que há algo que se perde deslocando a noção de confessional através de um movimento para o inconfessável (sem conotações moralistas) [...]

(Lopes, 1990: 155)

Considera-se que os tipos de impossibilidade enunciados nesta citação fornecem pistas fundamentais para a análise da sentença aqui em questão.

Observe-se, pois, nesta quarta frase da “Glorificação das Estereis”, o óbvio: há, em relação à frase anterior, uma repetição da construção frásica, dada no emprego *ipsis verbis* do advérbio e do verbo que predica o sujeito. Ou, dito de outro modo, há, nesta frase, uma transmutação parcial da frase anterior, uma repetição que transporta uma diferença. Mas que diferença é esta? Uma mera permuta metonímica do sujeito e um acréscimo adjectivante do predicado, que, embora diverso do precedente, não deixa de encomiar? Ponha-se, por ora, o predicado de lado e deite-se um olhar atento ao sujeito: matar o que nunca foi.

Sugere-se que a diferença para o sujeito da frase anterior seja dada por mais do que uma metonímia. A figura *esterilidade* dada pelo senso comum é deformada através do uso de um tempo verbal da ordem do inacreditável em relação aos seus gonzos diacrónicos: se qualquer coisa (*o que*) *nunca foi* como é que lhe pode ser infligida a morte? É, com efeito, como diz Soares, *absurdo*. E o absurdo é, para ele, como já aqui se afirmou, uma figura de retórica que concorre para a formação de uma escrita que se afirma pelo e no contraste. Como se afirma então a sua escrita neste caso concreto?

Traduza-se genericamente a esterilidade numa impossibilidade da vida gerar vida. Como que dizendo que ela é, portanto, uma presença permanente específica de não-vida na vida. Quando se diz *não-vida*, esta, podendo sê-lo, não terá obrigatoriamente de tratar-se da morte. Soares diz, por exemplo, que “a literatura é a maneira mais agradável de ignorar a vida” e que aquela se afasta desta “por fazer dela um somno”, culminando este pensamento com a consideração de que a literatura “simula a vida. Um romance é uma historia do que nunca foi” (Pessoa, 2010: I, 411). Mas um simulacro da vida não é também vida? É vida, e, inclusive, ver-se-á mais à frente que Soares atribui à literatura o papel de tornar a vida real. Crê-se que o nó górdio é desatado se se disser que há na escrita de Soares um emprego inconstante da palavra *vida*, que esta tem significados variáveis conforme os contextos, que a literatura se afasta da vida que temos vindo a dizer territorializada, quotidiana, gregária, imoral, etc. e aproxima-

se de outra vida, a desterritorializada, livre, sonhada, etc., e que ambas as vidas são vida, independentemente das qualidades que se lhe possam atribuir.

A tradução genérica que se fez de esterilidade é, pois, inaplicável à análise da sentença em questão. Quando Soares fala, na terceira frase, em *esterilidade*, esta pode ainda ler-se, não obstante a estranheza que possa causar o cunho ético que lhe é dado, em *strictus sensus*, enquanto impossibilidade da vida gerar vida no aspecto específico da procriação filial, mas, quando fala em *matar o que nunca foi* dá-lhe o valor positivo, vivente, da pro-criação literária. Como assim, da pro-criação literária? Simula-se, ficcionando, o filho que não se pode gerar e *o que nunca foi* torna-se de súbito real, tão real que é passível de estar sujeito à morte como só a vida pode estar. É o Corpo-sem-órgãos, a máquina que só funciona em pleno avariando-se, discordando e concordando consigo mesmo à boa maneira de Heraclito, produzindo um efeito estético de intensidade não extensiva. O devir volta a manifestar-se na passagem da abstracção estéril da *esterilidade* à figuração dessa abstracção enquanto “ansia da vida, de conhecer sem ser com o conhecimento, de meditar só com os sentidos ou pensar de um modo tátil ou sensível, de dentro do objecto pensado, como se fôssemos água e elle esponja” (Pessoa, 2010: I, 251).

Este modo pós-racionalista de fazer a literatura (pois ela surge em Soares de um cansaço do conhecimento dado pelo modo de meditar racionalista²⁸), em que esta se liga osmoticamente com o autor e o mundo²⁹, através de uma subjectividade que tende, pelo uso do artifício³⁰, a incorporar a materialidade das coisas³¹, pretende tornar a vida real³²; e é quando a vida se torna real pela literatura que esta se torna poética.

Mas, sendo a ficção literária a *história do que nunca foi*, não ganha ela um aspecto sinistro ao encomiar Soares a morte *do que nunca foi*? Talvez, mas a morte é algo a que a literatura está permanentemente sujeita, em função desta ser, para ele, como se acaba de demonstrar, coisa viva. E *o reescrever continuamente um “nada para*

²⁸ Leia-se na totalidade o trecho de onde é extraída a citação precedente (Pessoa, 2010: I, 251).

²⁹ “Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo. Desenrolo-me em periodos e paragraphos, faço-me pontuações, e, na distribuição desencadeada das imagens, visto-me, como as creanças, de rei com papel de jornal, ou, no modo como faço rhythm de uma série de palavras, me touco, como os loucos, de flores seccas que continuam vivas nos seus sonhos” (Pessoa, 2010: I, 313). Ver ainda: “[...] de algum modo tento dar a impressão do que sinto, mixtura de varias especies de eu e da rua alheia, que, porque a vejo, também, de um modo intimo que não sei analysar, me pertence, faz parte de mim” (Pessoa, 2010: I, 420).

³⁰ “Não sei se é a mim que acontece, se a todos os que a civilização fez nascer segunda vez. Mas parece-me que para mim, ou para os que sentem como eu, o artificial passou a ser o natural, e o natural é que é extranho. Não digo bem: o artificial não passou a ser natural; o natural passou a ser differente [...] A civilização é uma educação em natureza. O artificial é o caminho para uma apreciação do natural” (Pessoa, 2010: I, 365).

³¹ “[...] as cousas são a materia para os meus sonhos” (Pessoa, 2010: I, 344).

³² “Não há nada de real na vida que o não seja porque se descreveu bem.” (Pessoa, 2010: I, 293).

dizer” é uma expressão feliz dessa morte. Porque, se se mantiver viva a memória de que, para Soares, a arte nasce de um desejo de comunicação universal de uma verdade *de per se* “própria e intransmissível” (vide Pessoa, 2010: I, 344), isto implica que a arte, não dizendo *nada* acerca dessa verdade, não pode senão, enquanto aquele desejo se mantiver incandescente, re-escrever-se, re-inventar-se, re-criar-se, re-vestir-se, re-presentar-se com todas roupagens lexicais e sintáticas que redigam um tal “*nada para dizer*”, atravessando assim de morte todas as representações que se estabeleceram, quer socialmente, quer num “*eu*” *estável* (que Soares tem consciência de não ser). Dá-se, pois, no trecho em análise, o caso deste “*nada para dizer*” aparecer metaforizado na expressão metamorfoseada da *esterilidade*, o que contribui certamente para um reforço intensivo do efeito estético causado por essa mesma expressão.

Passe-se agora à análise da adjectivação deste sujeito, que fica, em função de toda a análise do trecho até aqui produzida, facilitada. Faça-se, por isso, apenas um breve comentário sobre cada um dos cinco adjectivos que encomiam o *matar o que nunca foi*.

Remete-se a interpretação do adjectivo *alto* para o que acima se discorreu acerca dos conceitos de soberania e de superioridade em Bernardo Soares.

Quanto à palavra *raro*, olhamo-lo como adjectivando quantitativamente o sujeito. Só assim ela poderá, em simultâneo, servir de adjectivo à sua ambiguidade, entenda-se, à negação da procriação filial e à afirmação da criação literária. Se no primeiro caso tal adequação é por demais evidente, visto que o comum, o gregário, em oposição ao raro, é a procriação, já no caso da criação literária a mesma adequação merece ser pensada com maior desenvolvimento, mormente sob dois aspectos:

a) Em primeiro lugar, ao aplicar o adjectivo *raro*, Soares põe-se a si mesmo em causa enquanto autor literário, admitindo implicitamente que a originalidade da expressão *matar o que nunca foi* possa não residir em si, porquanto o que é literariamente *raro* não é necessariamente *único* ou *inérito*. Outro “*eu*”, outro outro, dele conhecido ou desconhecido, ou ainda outro de quem ele seja o sonho, que tenha metaforizado de igual forma o conceito de *esterilidade*, são possibilidades que nenhum leitor íntimo do pensamento de Soares pode excluir;

b) Em segundo, sendo que o sujeito é dado por transposição, não se ficando pelo imobilismo do conceito de *esterilidade*, dá-se em quem lê necessariamente um efeito, uma perturbação. E é a análise aqui feita do sujeito desta frase que prova a asserção, pois se, em vez de *matar o que nunca foi*, figurasse no texto mais uma repetição da palavra *esterilidade*, a mesma análise não se produziria. Donde se infere que dizer doutra forma a mesma coisa é dizer já outra coisa, é produzir uma causa ínfima, subtil, que produz por sua vez uma série de efeitos, que juntos, aglomerados numa (mesmo que falsa) unidade, sugerem um outro efeito, o de

grandeza – o de quantidade. Talvez este raciocínio possa iluminar uma possível justificação para o facto de *raro* surgir no trecho como variante de *alto*.

Que a negação da procriação filial perverte as tendências afectivas e éticas do senso comum é algo cuja evidência dispensa comentários adicionais. Em relação com o fazer literário, o *perverso* reveste-se sob dois aspectos, ambos já enunciados neste estudo:

a) O primeiro, é que a literatura perverte a verdadeira natureza das coisas, sendo, por esse motivo, para Soares, uma consciência do vazio da linguagem: “Porque escrevi, nada disse” (Pessoa, 2010: I, 385); daí que ela se apresente como a *história do que nunca foi*, e não como a história do que já foi;

b) O segundo, que deriva do primeiro, é que *matar* a literatura (o *que nunca foi*) é a obrigação que a literatura tem de, a fim de se fazer, perverter a literatura. O despojamento, a des-posseção da literatura enquanto instituição, enquanto palavreado (léxico, sintáctico) *propriamente* literário, a destituição da expressão sem consequências (mortíferas) para o leitor, é aquilo de que a arte literária se faz para Soares.

No que concerne ao *sublime*, é um conceito de difícil aplicação à negação da procriação filial, pelo que recorrer-se-á, para este propósito, a algumas considerações de teoria estética sobre o mesmo. É um conceito que tem vindo a ser trabalhado por diversos pensadores contemporâneos, como Lyotard e Adorno, a partir da sua formulação kantiana. Para Kant (1998: 138), “aquilo que, sem raciocínio, produz em nós, e simplesmente na apreensão, o sentimento do sublime, na verdade pode quanto à forma aparecer contrário a fins para a nossa faculdade de juízo, inadequado à nossa faculdade de apresentação e por assim dizer violento para a faculdade de imaginação, mas apesar disso e só por isso é julgado ser tanto mais sublime.”

A noção de estética kantiana do *sublime* baseia-se, pois, num sentimento de perda. Assim, tanto enquanto negação da procriação filial como na qualidade de afirmação da criação literária, crê-se que se pode dizer que, em concordância com as ideias defendidas na presente análise, *matar o que nunca foi* provoca tal sentimento de perda, aparecendo como contrário a fins (que servem propósitos de dominação), inadequado à apresentação (por saída da diacronia) e violento para a imaginação (devido ao terror que a morte implica, seja de um filho suposto, seja da palavra que se toma como seguramente conforme à verdadeira realidade da vida).

Junte-se ao já dito neste estudo acerca do adjectivo *absurdo* que ele caracteriza, ao longo do *Livro do Desassossego*, diferentes aspectos da vida, como, por exemplo, a ética³³, os sentimentos³⁴, o divino³⁵, o jogo infantil³⁶, ou ainda a

³³ “Achei sempre que a virtude estava em obter o que não se alcança, em viver onde não se está, em ser mais vivo depois de morto que quando se está vivo, em conseguir, enfim, qualquer coisa de difícil, de absurdo, em vencer, como obstáculos, a própria realidade do mundo” (Pessoa, 2010: I, 302).

apoteose³⁷. Há, no entanto, um ponto comum em todas essas caracterizações: é que ele é assumido como um valor supremo, dotando esses aspectos de um excesso, tanto em qualidade como em quantidade, de vida, ou, melhor dizendo, afigura-se como um modo de a vida se transcender além do vulgar da vida.

Nesta sentença, ele ganha também essa função transcendentalizante (não-estratificada) do empírico, desconstruindo o tempo enquanto conceito de divisão espacial sucessória. Porque neste tempo a vida curva-se, sacrifica-se, estiola, é vivida em função de uma teleologia, que é, no limite, metafísica (pós-vivente). Inversamente, pelo *absurdo*, Soares afirma antes um tempo vertical, em que a memória se esquece da roupagem lógica que tal sucessão impõe, presentificando a literatura numa vida que *nunca foi* e, de súbito, é.

³⁴ “Os sentimentos que mais doem, as emoções que mais pungem, são os que são absurdos [...]” (Pessoa, 2010: I, 315).

³⁵ “O absurdo é o divino” (Pessoa, 2010: I, 87).

³⁶ “Infantil de absurdo, revivo a minha meninice, e brinco com as idéias das cousas como com soldados de chumbo, com os quaes eu, quando menino, fazia cousas que embirravam com a idea de soldado” (Pessoa, 2010: I, 51).

³⁷ *Vide* os trechos intitulados “Apotheose do Absurdo” (Pessoa, 2010: I, 19 e 20).

Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. (2008). *Teoria Estética*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70.
- ALVES, Herculano (2000) (coord.). *Bíblia Sagrada*. Tradução de Américo Henriques *et al.* Fátima: Difusora bíblica.
- ARTAUD, Antonin (1975). *Para Acabar de Vez com o Juízo de Deus seguido de O Teatro da Crueldade*. Tradução de Luiza Neto Jorge e Manuel João Gomes. Lisboa: & etc.
- BATAILLE, Georges (1988). *O Erotismo*. Tradução de João Bernard da Costa. Lisboa: Antígona.
- DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Félix (2007). *Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia 2*. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (2004). *O Anti-Édipo, Capitalismo e Esquizofrenia 1*. Tradução de Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim.
- DERRIDA, Jacques (2004). *A Morada*. Tradução de Silvina Rodrigues Lopes. Lisboa: Edições Vendaval.
- GENET, Jean (1999). *O Estúdio de Alberto Giacometti*. Tradução de Paulo Domingos da Costa. Lisboa: Assírio & Alvim.
- KANT, Immanuel (1998). *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de António Marques e Valério Rohden. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- KLOBUCKA, Anna M.; SABINE, Mark (2010) (eds.). *O Corpo em Pessoa: corporalidade, género, sexualidade*. Tradução de Humberto Brito. Lisboa: Assírio & Alvim.
- LOPES, Silvina Rodrigues (1990). "Deslocação e apagamento em: – *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa / Bernardo Soares – *Le pas au-delà* de Maurice Blanchot", in *Aprendizagem do Incerto*. Lisboa: Litoral, pp. 153-174.
- LOURENÇO, Eduardo (2008). "Fernando Pessoa ou o não-amor", in *Fernando Pessoa: rei da nossa Baviera*. Lisboa: Gradiva, pp. 75-107.
- LYOTARD, Jean-François (1999). *O Pós-moderno Explicado às Crianças*. Tradução de Teresa Coelho. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- PESSOA, Fernando (2010). *Livro do Desassossego*. Edição de Jerónimo Pizarro. Edição Crítica de Fernando Pessoa, Série Maior, vol. XII. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (2009). *Livro do Desassossego*. Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (2006). *Livro do Desassossego*. Edição de Richard Zenith. Lisboa: Planeta DeAgostini.
- PLATÃO (2008). *O Banquete*. Tradução de Maria Teresa Schiappa Azevedo. Lisboa: Edições 70.

Mythologising the Exiled Self in James Joyce and Fernando Pessoa

Bartholomew Ryan*

Keywords

James Joyce, Fernando Pessoa, myth, exiled self, nightbook, periphery, plurality, Ireland, Portugal.

Abstract

This article brings together contemporaries James Joyce and Fernando Pessoa in articulating the idea of mythologising the exiled self. There are interesting points of convergence between Joyce and Pessoa which are very fruitful to delving deeper into the works of both authors and reading them anew to open up fresh perspectives and horizons. Pessoa most likely only scanned quickly though *Ulysses* and read little else of Joyce; and Joyce probably never even heard of Pessoa. Nevertheless, Pessoa's small critical synopsis of *Ulysses* with the fascinating descriptions of it as a "literatura de antemanhã" and "sintoma de intermédio" are worthy of attention. I focus on three themes in mythologizing the exiled self: first, that of the peripheral landscape via motifs of defeat, homelessness, language, and the sea; second the expression of plurality of the subject rather than "death of the subject"; and third, the creation of the "nightbook", giving the exiled self a way to see in the dark, the freedom to dream infinitely, and to embrace the life of repetition that is the passport to eternity during the one of the darkest chapters in twentieth century history.

Palavras-chave

James Joyce, Fernando Pessoa, mito, o "eu" exilado, livro nocturno, pluralidade, Irlanda, Portugal.

Resumo

Este artigo reúne os contemporâneos James Joyce e Fernando Pessoa, articulando a ideia de mitificação do "eu" exilado. Existem interessantes pontos de convergência entre Joyce e Pessoa; pontos muito úteis para investigar mais profundamente as obras dos dois autores e lê-los novamente, abrindo novas perspectivas e horizontes. Provavelmente, Pessoa nunca leu *Ulysses* nem qualquer outro escrito de Joyce, e Joyce provavelmente nunca ouviu falar de Fernando Pessoa. Não obstante, a pequena sinopse crítica que Pessoa escreveu sobre *Ulysses*, com as descrições fascinantes de uma "literatura de antemanhã" e "sintoma de intermédio" é digna de atenção. Irei concentrar-me em três temas na mitificação do eu exilado: primeiro, a paisagem periférica através dos motivos de derrota, do mar, a língua, e do estar à deriva; segundo, a expressão da pluralidade do sujeito em vez da "morte do sujeito"; e terceiro, a criação do "Nightbook", oferecendo ao "eu" exilado uma maneira de ver no escuro, a liberdade de sonhar infinitamente e de afirmar uma vida de repetição que é o passaporte para a eternidade durante um dos capítulos mais escuros da história do século XX.

* IFILNOVA, Instituto de Filosofia da Nova, Universidade Nova de Lisboa.

If one has the stomach to add the breakages, upheavals and distortions, inversions of all this chambermade music one stands, given a grain of Goodwill, a fair chance of actually seeing the whirling dervish, Tumult, son of Thunder, self exiled in upon his ego a nightlong a shaking betwixtween white or reddr hawrors, noondayterrorised to skin and bone by an ineluctable phantom (may the Shaper have mercery on him!) writing the mystery of himsel in furniture.

James Joyce, *Finnegans Wake* (Joyce, 1992b: 184)

O mito é o nada que é tudo [Myth is the nothing that is everything]

Fernando Pessoa, *Ulisses* (Pessoa, 1979: 27)

Introduction

The exiled self articulates for many an essential feeling that pervaded the twentieth century. It is a self that is banished, scattered and multiplied. The etymology of the word “exile” comes from the Latin *ex*, “away”, and “ile”, deriving from “al”, meaning “to wander”, which in turn comes from the Greek “alaomai” to wander, stray, or roam about. In using the term “exiled self”, I am also thinking of the self as plurality which incorporates multiplication and othering of the self when reading James Joyce and Fernando Pessoa. “Othering” pertains to becoming someone else, an alter ego of oneself who exists only in the world of literature, such as the othering of Joyce into Stephen Dedalus or Leopold Bloom or Pessoa into Bernardo Soares¹ or Álvaro de Campos. Here are creations who either see from a multiplicity of perspectives or seek to multiply themselves – and this is what it is to be a complex and infinitely curious human being in modernity. The evolution of the exiled self in the case of Joyce and Pessoa is manifest through their childhood, landscape, and life choices – all of which are embodied in the literature they produce. Except for perhaps Montaigne or Kierkegaard² (who do so in

¹ As is well known, *Livro do Desassossego* has another heteronym – Vicente Guedes – who was later replaced by Bernardo Soares. Vicente Guedes was conceived in 1909, and it was probably around 1915 that he became the first author associated with *Livro do Desassossego* before being absorbed into Bernardo Soares in 1929 for the second phase (which has almost twice as many pages as the first phase) of the writing of the book. I will take the position in this article of citing Soares for the whole of the book as I see him as the more developed version of Guedes, and final version and heteronym of the book. Both heteronyms have the same job, a very similar biography, and both live in the Baixa district of Lisbon although their street addresses are different. For more on Vicente Guedes, see: Pessoa (2012b: 74-75; 2013, 331-332; 2012a: 495-496; 2001a: 465-466).

² In regard to Kierkegaard, I have recently published articles bringing Pessoa and Kierkegaard and Joyce and Kierkegaard together. The first, “Into the Nothing with Kierkegaard and Pessoa”, looks at the idea of the “nothing” as the space in the interval, as that corresponding to anxiety, and how the two writers attempt to confront this “nothing” (Ryan, 2013). The second, “James Joyce: negation, kierkegaard, wake and repetition”, explores the bourgeois, urban writer, the ghost of the father, the

different ways via essays and philosophical writing), few authors in European modernity can rival Joyce or Pessoa in the transference of one's own self into their work so brilliantly (in the examples of Dedalus and Soares) in such detailed fashion while at the same time maintain the masterful distance of the artist.³

This idea of the exiled self is explored in various European philosophical and political texts for the twentieth century such as, amongst others, Walter Benjamin's *Origin of German Tragic Drama*, Maurice Blanchot's *The Writing of the Disaster*, Theodor Adorno's *Minima Moralia* and *Aesthetic Theory*, Claudio Magris' *Danube*, Gillian Rose's *Broken Middle*, Gilles Deleuze and Félix Guattari's *A Thousand Plateaus*, and most recently Yuri Slezkine's *The Jewish Century*. These are all examples of texts that displace disciplinary identity from one field to the next, and by focusing on the marginal, supplementary and seemingly banished elements of European modernity shed light on how to understand the twentieth century and its hidden history in Europe. This was a century of displacement, individualism, ideology, the triumph of technology and rapid growth of a mobile, homeless, job shifting, and broadly educated people. Joyce and Pessoa's central heteronyms and characters embody this description.

Before going directly to the concept of mythologising the exiled self, I will show a direct link between Joyce and Pessoa in looking at the single comment on Joyce made by Pessoa. The last three sections will demonstrate the parallels between the two writers in the idea of mythologising the exiled self via three themes: first, through appropriating their peripheral landscapes into their writing; second, by transforming the exiled self into a plurality; and third, by showing the culmination of mythologising the exiled self in what I call their "nightbooks" – most specifically *Finnegans Wake*, *Livro do Desassossego*, and what makes up almost the entire second half of *Ulysses*.

There already has been some work done in linking Pessoa and Joyce such as, for example, in the short article by Alfredo Margarido (who also translated *A Portrait of the Artist as a Young Man* into Portuguese) called "Fernando Pessoa, James Joyce e o Egipto" (1990), Carlos Ceia's "Modernism, Joyce, and Portuguese Literature" (2006), and David Butler's "Joyce e Pessoa: autores da polifonia" (2004)⁴. Margarido begins his article by stating that the relation between Joyce and Pessoa is in the indirect use of Joyce's school experience that helps illuminate some information regarding Pessoa's education in Durban, and in the ethical and

ruins of history, selfhood and the aesthete, the Danish language, and the concept of repetition. I am now currently working on a book bringing together Kierkegaard and Pessoa. In 2012, Alain Bellaïche-Zacharie published a work on Kierkegaard and Pessoa (Bellaïche-Zacharie, 2012). Eduardo Lourenço also published two essays linking Kierkegaard and Pessoa (reedited in Lourenço, 2008).

³ For a detailed account of the various otherings of the self in heteronymic form in Iberia in Pessoa's time, see Rosell (2004).

⁴ See also Guimarães (2002), and Salgado (1998).

aesthetic choices and religious associations in forming their art (Margarido, 1988: 158). Margarido also shows the point of convergence in their interest in Egyptology such as in Thoth, the god of writing (Margarido, 1988: 161). Margarido concludes the article by referring to the two writers being “men of exile” and asking whether Pessoa was as much an exile in Lisbon as Joyce was in Trieste, Zurich or Paris (Margarido, 1988: 162). This is a question that I aim to address in this article. Butler’s article is closest to my exploration in that, although he focuses on “the city as a labyrinth” and “language as a labyrinth”, he also looks at the mythological element in their writings, although mostly in *Ulysses* and *Livro do Desassossego*. I attempt to delve deeper here by taking also into consideration *Finnegans Wake* and the semi-heteronym Soares and heteronym Álvaro de Campos that provide various perspectives from the exiled self. My methodological approach combines a historically based reading with taking seriously images, figures and drama motifs which Pessoa and Joyce both use and transform to carve out a new space and way of writing. If we think of Lord Byron’s statement that “truth is always strange | Stranger than fiction” (Byron, 2000: 818), then the troubling and controversial genius of Joyce and Pessoa is that their works seem stranger than reality only because they come much closer to presenting the reality of the self than much of the previous literature has done.

1. Bridges between Joyce and Pessoa

il se promène, pas plus, lisant au livre de lui-même
Stéphane Mallarmé, “Hamlet et Fortinbras”.⁵

Joyce was born six years earlier than Pessoa in 1882, and Pessoa died six years earlier than Joyce in 1935. Thus, for two writers obsessed and superstitious about numbers, this is a fitting preliminary symmetry between the two. Always seeking after the impossible, Pessoa’s semi-heteronym and mutilation of himself⁶ wrote in *Livro do Desassossego*: “Saber ser supersticioso ainda é uma das artes que, realizadas a auge, marcam o homem superior” [To know how to be superstitious is still one of the arts which, developed to perfection, distinguishes the superior man] (Pessoa, 2012: 355; 2001a: 322). Although contemporaries, Joyce probably never heard of Pessoa who most likely just scanned through *Ulysses*. Joyce most probably had very little influence on Pessoa as he only procured a copy of the 1932

⁵ Translation: “he strolls, reading the book of himself” (Joyce, 2008: 179). See also Mallarmé (1945: 1564).

⁶ Pessoa describes Bernardo Soares as such in his famous letter dated 13th January 1935 to Adolfo Casais Monteiro: “É [Soares] um semi-heterónimo porque, não sendo a personalidade minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela” [He is a semi-heteronym because his personality, although not my own, doesn’t differ from my own but is a mere mutilation of it]. See Pessoa (2012b: 280; 2001c: 258).

Hamburg first edition of *Ulysses*, which is still looking brand new and unmarked today in the Casa Fernando Pessoa in Lisbon. That said, the fact that he sought out a copy of *Ulysses* at this late stage in his life shows his abiding interest in new modes of literature, and, as is well known, Pessoa wrote a little note on Joyce:

A arte de James Joyce, como a de Mallarmé, é a arte fixada no processo de fabrico, no caminho. A mesma sensualidade de Ulysses é uma sintoma de intermédio. É o delírio onírico, dos psiquiatras, exposto como fim.

(Pessoa, 2006b: 890; Pessoa 2001c: 222)

[The art of James Joyce, like that of Mallarmé, is art preoccupied with method, with how it's made. Even the sensuality of *Ulysses* is a symptom of intermediation. It is an hallucinatory delirium – the kind treated by psychiatrists – presented as an end in itself].

There are elements in this passage that are as much a comment on Pessoa's work as they are on Joyce's: that of Stéphane Mallarmé and *a arte fixada no processo de fabrico*, the symptom of *intermédio*, and the *delírio onírico*.

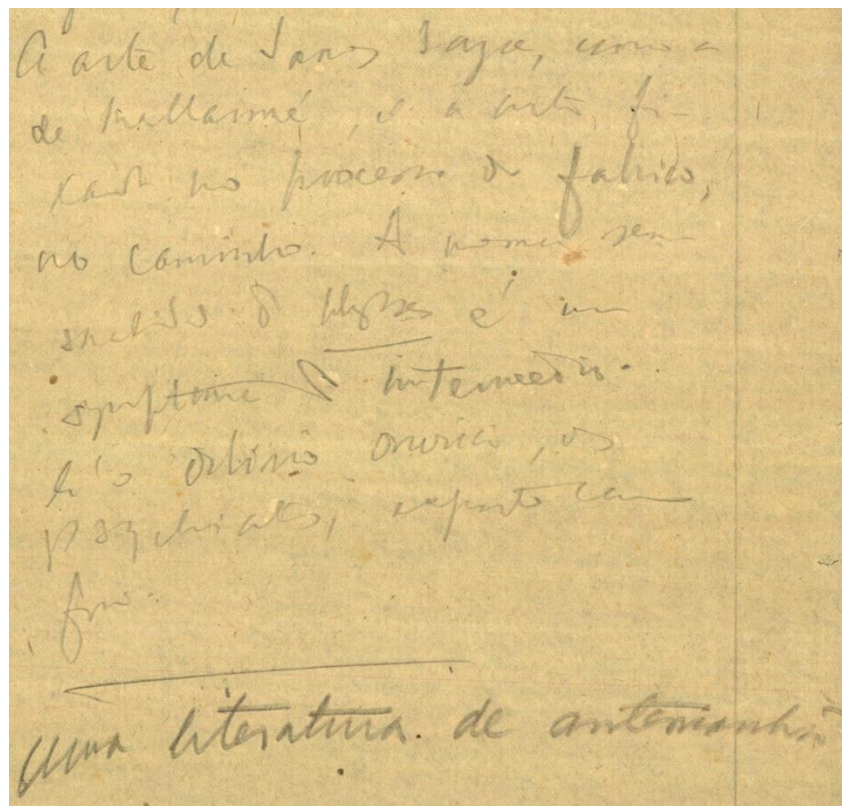


Fig. 1. BNP/E3, 14^a-70^r (detail).

1.1. Mallarmé

Interconnecting Joyce and Mallarmé is the first point of convergence between Joyce and Pessoa. Joyce greatly admired Mallarmé as one of the great symbolists and, in fact, one of his favourite sentences in literature is written by Mallarmé which he inserts in the Library episode in *Ulysses*: “il se promène, pas plus, lisant au livre de lui-même” (Joyce, 2008: 179)⁷. What Joyce loves about this phrase is its concise and unitary style, its rhythm and sound, as well as its meaning. Hence, Pessoa’s judgement is on the mark when he writes “art preoccupied with method” because the whole of *Ulysses* is indeed an attempt by Joyce to make every sentence controlled, self-conscious and perfect. Regarding its meaning, we witness both the act of wandering (*il se promène*) and reading the book of oneself. Dedalus views himself as the new Hamlet making his way through Dublin in Ireland’s greatest literary epic. The fact is that his creator, his older alter ego, Joyce, is placing him in a supporting role, which Hugh Kenner has already pointed out (Kenner, 1978: 28). Pessoa’s seemingly dismissive comment referring to Joyce as Mallarmé’s acolyte can be read differently when we find the one insertion of Mallarmé in *Livro do Desassossego*: “A sensibilidade de Mallarmé dentro do estilo de Vieira; sonhar como Verlaine no corpo de Horácio; ser Homero ao luar [The sensibility of Mallarmé in the style of Vieira; to dream like Verlaine in the body of Horace; to be Homer in the moonlight]” (Pessoa, 2012a: 154; 2001a: 119). In his comment on Joyce, Pessoa is well aware that he too, in the guise of Bernardo Soares, is preoccupied with method to the point where he can hardly finish most of what he writes. Soares may try to combine Mallarmé, Vieira, Verlaine, Horace and Homer, but Pessoa has overlooked the fact that Joyce moves far beyond Mallarmé in *Ulysses* in forging his writing style not only from Mallarmé but very importantly from Jacobsen’s *Niels Lyhne*, Flaubert’s *La Tentation de Saint-Antoine*, Ibsen’s plays, and of course Homer’s *Odyssey* to create one of the most daring novels in the English language.

1.2. Intermédio and the antemanhã

The slippery word *intermédio* is present in different forms throughout Pessoa’s authorship, appearing as *intervalo*, *lacuna*, *interlúdio*, *entreacto*, *intermédio*, and *gap*. This multifaceted idea can be the space between two points and/or the space of time between events, dates and epochs as well as potentially being a temporary interruption pointing towards mysticism or messianic Judeo-Christianity (such as St. Paul’s famous “twinkling of the eye” (The Bible [I Cor. 15:52], 1997: II, 221). The *intermédio* is something physical (insomnia), spiritual and

⁷ The quote is originally from a small critical piece written within a letter by Mallarmé in 1896 called “Hamlet et Fortinbras” (Mallarmé, 1945: 1564).

cosmic (in the ruin of things and in the messianic), aesthetic (representing also for Soares as poetry which is the intermediate stage between music and prose⁸) and creative (as transitional, marginal, ironic, and even iconoclastic). We can find a miniature triumphant declaration of intermediation in Pessoa's poem written in English called "The King of Gaps" (Pessoa, 2000: 280). For Pessoa, Joyce's novel is an example of "intermediation", and is put under the category of *uma literatura de antemanhã*. This term is jotted down as a potential title below the passage on Joyce, signifying symbolically a literature just before the dawn or perhaps a new kind of literature (Pessoa, 2006b: 890). This insight points to the place of both Joyce and Pessoa's major works as "nightbooks" that I explore in the final section of this article.

The *antemanhã* is a state of transition and directly linked to intermediation. The *Livro do Desassossego* and Joyce's last two works are books of intermediation, a place where "extremes meet" (Joyce, 2008: 474) and a crossroad between classics of literature and a new kind of book and way of writing⁹. We get a sense of the *antemanhã* in the opening episode of *Ulysses* when we find Buck Mulligan quoting from Nietzsche before Stephen Dedalus begins his journey through the day and the novel proper begins with the entry of Leopold Bloom in episode four. Mulligan uses the word "hyperborean" (Joyce, 2008: 5) from Nietzsche to describe himself and Stephen Dedalus, and joyously yelps "Thus Spake Zarathustra" as they are leaving the Martello tower (Joyce, 2008: 22). The reference is pertinent to the spirit of the time of a Nietzsche cult spreading amongst the intellectual elite of Europe when the philosopher's writings are being read widely for the first time. Nietzsche can be viewed as a philosopher of the *antemanhã* as he declares that "some are born posthumously" (Nietzsche, 1976: 568) and that in the entire history of philosophy, a new dawn is now emerging in the guise of his Zarathustra. He calls himself and his readers of tomorrow "hyperboreans".¹⁰ It will be the endeavour then of Joyce

⁸ Soares writes: "Considero o verso como uma coisa intermédia, uma passagem da música para a prosa" [I consider poetry to be an intermediate stage between music and prose]. See Pessoa (2012a: 232; 2001a: 196).

⁹ For more on the notion of the interval, see Christine Buci-Glucksmann's *Esthétique de l'éphémère* (see Bibliography).

¹⁰ Nietzsche begins the first section of *The Antichrist* with these words: "Let us face ourselves. We are Hyperboreans; we know very well how far off we live. 'Neither by land nor by sea will you find the way to the Hyperboreans' – Pindar already knew this about us. Beyond the north, ice and death – *our* life, *our* happiness. We have discovered happiness, we know the way, we have found the exit out of the labyrinth of thousands of years. Who *else* has found it? Modern man perhaps? 'I have got lost; I am everything that has got lost,' sighs modern man" (Nietzsche, 1976: 569). See also the references to Nietzsche in Álvaro de Campos's most irreverent and polemical pamphlet published in 1917 called *Ultimatum*. See for example: "Tu, cultura alemã, Sparta pôde com azeite de christismo e vinagre de nietzschização, colmeia de lata, transbordeamento imperialoide de servilismo engatado! [You, German culture, a rancid Sparta dressed with the oil of Christianity and the vinegar of Nietzscheization, a sheet-metal beehive, an imperialistic horde of harnessed sheep!]" (Pessoa, 2012c: 145; Pessoa, 1998: 74); "A intervenção anti-christã [Anti-Christian Surgical

and Pessoa to be these readers of tomorrow such that in the Preface to the *Livro do Desassossego*, Soares tells Pessoa that perhaps he is one of the few special readers of *Orpheu* (Pessoa, 2012a: 44; 2001a: 6); and Joyce will audaciously step up to the task that is put forward in the Library episode in *Ulysses* in writing the “national epic” (Joyce, 2008: 185), in creating a figure that can replace Hamlet in literature (Joyce, 2008: 177), or write the most audacious and difficult book in the English language in *Finnegans Wake*.

1.3. *Delírio onírico*

Finally, Pessoa calls Joyce’s work a *delírio onírico*, which is a dreamlike or hallucinatory delirium that is presented as “an end in itself”. Again, Pessoa is correct in calling *Ulysses* “an end in itself” when we think of Joyce’s book as an example of attempting to put the whole of the history of English literature into one book, and assimilating and overcoming, in a Hegelian act, the high points of European literature in Homer, Dante, Shakespeare and Goethe to create something new in this highly ambitious and irreverent synthesis of the masters. Walter Benjamin’s words are appropriate here: “A major work will establish a genre or abolish it; and the perfect work will do both” (Benjamin, 1998: 44). By describing the art as *delírio onírico*, Pessoa could again be writing about his own dreamlike, fragmented, unfinished text *Livro do Desassossego*. This late, short remark on Joyce by Pessoa invites us to analyse further their points of contact which leads to my task of presenting the thesis of mythologising the exiled self through the themes of peripheral landscape, plurality, and the “nightbook”.

2. The Peripheral Landscape of the Exiled Self

*He was a nauseous leper
Who in the ruins was;
There ever and anon
The hollow wind did pass,
And wild and feeble and yellow all
Was the grass.*

Alexander Search (Pessoa, 1999: 148)

It is a symbol of Irish art. The cracked looking glass of a servant.
Stephen Dedalus (Joyce, 2008: 7)

Ulysses begins in the Martello tower, a symbol of colonial power, a construction built by the British as a lookout point for an impending invasion by

Intervention]” (Pessoa, 2012c: 156; Pessoa, 1998: 82); “O Superhomen será, não o mais duro, mas o mais complexo! [The Superman will not be the toughest man but the most complex]” (Pessoa, 2012c: 160; Pessoa, 1998: 86).

the Napoleonic forces. Stephen Dedalus wakes up in one of these towers on the outskirts of Dublin, in a defeated, conquered landscape facing the Irish Sea. A poor old woman (representing Ireland: from the Gaelic *Sean bhean bocht*) who cannot speak Irish comes to bring milk to Stephen and Buck Mulligan. In fact, the only person who can speak Irish in the tower is the visiting British Oxford scholar Haines, whose name is sinisterly close to “hate” from the French *haine*. Stephen is lost, frustrated and ready to leave Ireland forever. Similarly, Campos, adrift in Lisbon, begins probably his most famous poem *Tabacaria* with “Não sou nada|Nunca serei nada|Não posso querer ser nada|Aparte isso tenho em mim todos os sonhos do mundo” [I’m nothing. |I’ll always be nothing. | I can’t want to be something. | But I have in me all the dreams of the world] (Pessoa, 2001b: 320; 1998: 173). His odyssey, like that of his close relative Bernardo Soares, becomes a journey in defeat. Both figures are creations of Pessoa who, from this exiled state of mind and peripheral, forgotten landscape in Europe, creates, alongside Joyce, a unique and powerful voice for literature. One peripheral landscape is a dying colonial power; the other a conquered colony. Joyce and Pessoa will transform this shared sense of paralysis, defeat, shipwreck and peripheral status in relation to metropolitan cultural centres into supreme works of art that offer up the possibility of liberating the countries they come from, while at the same time they shed light on these centres of culture and political activity.

2.1. The symbol of the sea

The role of the sea in both Pessoa and Joyce’s writings is crucial to understanding the theme of the peripheral landscape of the exiled self. Ireland is an island and much of Portugal’s culture is based around the sea. As peripheral landscapes either surrounded by water or at least facing the Atlantic and with no voice or political power at the beginning of the twentieth century, the concept of diaspora, movement, migration, or a scattering of people away from an established or ancestral homeland is a key element to understanding the Portuguese and Irish psyche. The central character of *Finnegans Wake*, Anna Livia Plurabelle, is a river making her way to the sea, and Álvaro de Campos’ largest poem (*Ode Marítima*) is on one level a sexually masochistic ode to seafaring. The opening poem of *Mensagem* presents Portugal on the edge of Europe as its face, staring out onto the sea (Pessoa: 1979: 23). The sea is an invitation for those on the edge of Europe to set sail into uncharted territories. But leaving the peripheral landscape also throws Pessoa and Joyce back onto themselves as they soon realize that the discovery of the world leaves them shipwrecked. Campos, before meeting Caeiro, famously said in *Opiário*: “Pertenco a um género de portugueses | Que depois de estar a Índia descoberta | Ficaram sem trabalho” [I belong to that class of Portuguese | Who, once India was discovered, were out | Of work] (Pessoa, 2001b: 63; 2006c:

150); and in *Ulysses*, we meet Stephen who has recently returned from Paris to temporarily live in a colonial construction on the coast of south Dublin. With no place left to go in a country that has had its day in history in the case of Portugal, and to return to a conquered land that may never be emancipated from its conqueror in the case of Ireland, the writer in this peripheral landscape turns inward and isolates himself to create new forms of literature that will find a welcoming audience for future generations. This is how we may interpret the expression “self exiled upon its ego” in *Finnegans Wake*.

2.2. Home and homelessness

We can take the idea of peripheral landscape further by looking at the significance of where the two bourgeois figures Bloom and Soares live. Bloom lives on 7 Eccles Street, a small, insignificant street in north Dublin. Seven is the number of God, and Eccles is an abbreviation of *Ecclesiastes*, the most pessimistic, darkest and hopeless book in the Bible, which begins with “Vanities of vanities”, and where the poetry of the river reigns: “All the rivers run into the sea; yet the sea is not full” (1997, *The Bible* [Ecclesiastes 1:1; 1:7]: II, 750). This last quote could well be used as the motto for *Finnegans Wake*. Soares lives and works on the Rua dos Douradores [Street of the Goldsmiths]. This street is one of the narrowest in the central Baixa area of Lisbon, where the rays of the sun rarely enter, where it is difficult to ever see the other end of the street, and in which nothing significant ever seems to happen, although, like Eccles street, its name hints at some former glory or secret power.

Joyce and Pessoa’s peripheral landscapes have become defunct territories which they appropriate for their powerful imagination. On the eve of collapsing empires (Hapsburg, Ottoman, British), falling monarchies, the “death of God” (or “age of exhausted whoredom groping for its god” (Joyce, 2008: 198), and devastating world wars, their appropriation of the idea of a shipwrecked and exiled self in a peripheral landscape begins to make a lot more sense for the rest of the twentieth century. Thus, the second episode in *Ulysses* representing history and education begins with these words from Stephen Dedalus: “I hear the ruin of all space, shattered glass and toppling masonry, and time one livid final flame. What’s left us then?” (Joyce, 2008: 25) And some editions of *Livro do Desassossego* begin with a similar theme of ruination: “Nasci em um tempo em que a maioria dos jovens haviam perdido a crença em Deus, pela mesma razão que os seus maiores a haviam tido – sem saber porquê” [I was born in a time when the majority of young people had lost faith in God, for the same reason their elders had had it – without knowing why] (Pessoa, 2012a: 49; 2001a: 11). Within these peripheral landscapes, Pessoa and Joyce create what Declan Kiberd has called “homeless minds” (Kiberd, 1996: 329). The “hero” of *Ulysses* is at once Ulysses, an Irishman and the

Wandering Jew. He is three races in one, all of which are trying to find their way home. And even if they do seem to come home, something is not quite right as it is a conquered home in the case of Ireland – also referred to as “Errorland” (Joyce, 1992b: 62) and “Irrland” in *Finnegans Wake*; or a defeated, dying colonial power in the case of Portugal. The possibility now, as Kiberd also interprets it in the case of Ireland, is to reinvent their peripheral homelands anew as exiled selves. Both Joyce and Pessoa are exiles and homeless from the very beginning. Joyce had to move umpteen times and his father had seventeen addresses as a result of his financial difficulties and recklessness. As an adult, Joyce will inherit his father’s vagabonding, moving from one house and one city to the next with little money or stability. Pessoa will shift from apartment to apartment at least ten times in Lisbon until finally settling in his mother and family’s apartment for the last fifteen years of his life. This movement all begins of course when he is taken to Durban as a young boy and lives in a strange, faraway place at the other end of the world for nine years to be schooled in a language other than his own before returning to Lisbon.¹¹ And like Leopold Bloom, Pessoa’s most vociferous, well-travelled and outspoken heteronym Campos is also probably part Jewish which symbolically alludes to the myth of the homeless, wandering Jew¹². As homeless, ever shifting exiles, both Joyce and Pessoa will focus primarily on one place in their imagination: the city of their birth.

2.3. An exiled language

Following up on the reference to Pessoa’s childhood in Durban, a final brief point will be made here on the relation of language within the theme of the peripheral landscape of the exiled self. Both Joyce and Pessoa wish to rejuvenate their native languages, as both are exiles in their language in different ways. Pessoa spends much of his childhood away from Lisbon in Durban in South Africa. Having lost his father at a very early age, from the beginning there is an overriding feeling of displacement. He first tries out his luck in the literary world as an English writer, producing *The Mad Fiddler* collection of poems, the thirty-five sonnets, over a hundred poems by his first major heteronym Alexander Search, where we see the seed of many of his ideas and concerns, and a little later the hetero/homo erotic epic poems “Epithalamium” (1913) and “Antinous” (1915). Once settled in Lisbon, he will never leave it. For all his cosmopolitanism, he never

¹¹ He was first schooled by Irish and French nuns in a Catholic grammar school called St. Joseph Convent School (1896-1899), and then moved to the Durban High School (1899-1905).

¹² Pessoa does write in his famous letter to Adolfo Casais Monteiro in 1935: “Campos, entre branco e moreno, tipo vagamente de judeu português, cabelo porém liso e normalmente apartado ao lado, monóculo” [Campos, between white and black, vaguely corresponding to the Portuguese Jewish type, but with smooth hair that’s usually parted on one side, and a monocle]. See Pessoa (2012b: 280; 2001c: 258).

travelled to another country in Europe, England included, even though most casual readers presume he has, and instead he will eternally walk and write along the streets of Lisbon. Giving the language a new lease of life and various fresh voices, and appalled that a man can master the devil without being able to master the Portuguese language (Pessoa, 2012a: 258; 2001a: 222), Soares confesses that “Minha pátria é a língua portuguesa” [My homeland is the Portuguese language] (Pessoa, 2012a: 260; 2001a: 225). But even this statement remains unreliable for Pessoa as he will never cease writing in other languages, and a final act of othering himself is in writing his last sentence in English the day before he dies: “I know not what tomorrow will bring.”

Joyce moves in the opposite direction, questioning the language he is born into: English. Joyce spends his childhood and formative years in Dublin before leaving it in 1904 (a year before Pessoa’s return to Lisbon from South Africa). After a visit to Dublin in 1912, Joyce never returns to Ireland again, and yet (like Pessoa with Lisbon) never for a moment does he abandon it in his imagination. He will be the eternal wanderer moving from city to city in the writing of *Ulysses* before settling in Paris in self-imposed exile scribbling and dictating his “work in progress” that will become *Finnegans Wake*, and dying in Zurich in 1941 two years after its publication. He was keenly aware that the Irish language was dying and that there was no going back, but he also knew that the Irish had perhaps more freedom and less baggage to play with the conqueror’s language with the echoes and ruins of the Irish language everywhere acting as interruptions. He will go on to forge an expansive conception of the exiled self in literature with all the action taking place in Dublin. At first, Joyce, as the young Dedalus, declares that his weapons are “silence, exile and cunning” (Joyce, 1992: 269). In *A Portrait of an Artist as a Young Man*, Stephen Dedalus, Joyce’s young self, expresses his trepidation with the English language and reflects on the direction he will take, also in the wake of the Gaelic Revival in Ireland at the beginning of the twentieth century:

I cannot speak or write these words without unrest of spirit. His [the dramatist Ben Jonson] language, so familiar and so foreign, will always be for me an acquired speech. I have not made or accepted its words. My voice holds them at bay. My soul frets in the shadow of his language.

(Joyce, 1992: 205)

Thus, the age of modernist experimentation is a comfortable home and playground for an Irish writer, reaching its zenith or nadir in *Finnegans Wake*. And so he goes to war with Shakespeare and the English language with delight and precocious irreverence, ultimately getting to the place where he will say at one point to Stefan Zweig: “I’d like a language which is above all languages, a language to which all will do service. I cannot express myself in English without enclosing

myself in a tradition" (Ellmann, 1982: 397)¹³. But Shakespeare already knew this, as in *The Tempest* he has Caliban say to his master: "You taught me language, and my profit on 't | Is, I know how to curse. The red plague rid you | For learning me your language!" (Shakespeare, 1966: 6). It is no accident then that Caliban is brought up in the opening episode of *Ulysses*, when Mulligan mockingly refers to Stephen as Caliban: "The rage of Caliban at not seeing his face in a mirror" (Joyce, 2008: 6). Stephen's response to Mulligan is more despairing: "It is a symbol of Irish art. The cracked looking glass of a servant."

The Irish people's relationship with the Irish language is a case of "self exiled in upon its ego". The ruins of language can be experienced if one journeys throughout Ireland today. All the place names across Ireland hold secrets and are ciphers for discovering history and meaning in a place. The names of most streets, mountains, rivers and towns across Ireland mean nothing in English, being bastardized, phonetized versions of the original names. Take for example the names of Glenamuck Road, Lugnaquilla Mountain, Donegal and Kildare. They all have wonderfully sounding names but mean nothing in English. When one looks into the Gaelic name, clues and signifiers are immediately revealed, which are toponyms with a difference: Glenamuck is from *Glenn na Muc* – meaning "valley of the pigs"; Lugnaquilla is from *Log na Coille* – meaning "hollow of the wood"; Donegal is from *Dún na nGall* – meaning "fort of the foreigners"; and Kildare is from *Cill Dara*, meaning "church of the oak". Masks and secrets are everywhere across the landscape of deep memory that are waiting to be taken off or re-discovered. The poet John Montague once wrote: "The whole landscape a manuscript | We had lost the skill to read, | A part of our past disinherited; | But fumbled, like a blind man, | Along the fingertips of instinct" (Montague, 1972: 108).¹⁴ As a result of a language within a language and an identity within an identity, the Irish people are professionals at being performers, buffoons, and

¹³ Stefan Zweig describes wonderfully Joyce's demeanor, intensity and focus during the writing of *Ulysses*: "He was inclined to be testy, and I believe that just that irritation produced the power for his inner turmoil and productivity. His resentment against Dublin, against England, against particular persons became converted into dynamic energy and actually found release only in literary creation. But he seemed fond of his own asperity; I never saw him laugh or show high spirits. He always made the impression of a compact, somber face and when I saw him on the street, his thin lips pressed tightly together, always walking rapidly as if heading for a definite objective, I sensed the defensive, the inner isolation of his being even more positively than in our talks. It failed to astonish me when I later learned that just this man had written the most solitary, the least affined work – meteor-like in its introduction to the world of our time" (Zweig, 1964: 276).

¹⁴ For more on this poem and the discussion of the "lost in translation" landscape of Ireland, see Patricia Palmer's article "Cross Talk and Mermaid Speak" (first published in 2005): <http://www.opendemocracy.net/patricia-palmer/cross-talk-and-mermaid-speak>. Also, Brian Friel's play *Translations* brilliantly depicted the miscommunication and repercussions when local Gaelic place names have to be recorded and rendered into English in a small town in Donegal in 1833 (Friel, 1981).

actors, and often feel that they have to be on stage as they put on clothes every morning they don't necessarily feel they own, and many may have forgotten why. By bringing the exiled and peripheral language of Irish into the forms of English, Joyce subverts and overturns this reality of the secrets of language within another to help create two supreme works; and Pessoa inserts the English masters of poetry and drama into the Portuguese language to create a revolution in Portuguese modernism.

3. The Plurality of the Exiled Self

Anna was, Livia is, Plurabelles to be.
James Joyce, *Finnegans Wake* (Joyce, 1992b: 215)

*Sentir tudo de todas as maneiras,
Viver tudo de todos os lados,
Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,
Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos
Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo.*
Álvaro do Campos, *A Passagem das Horas*.
(Pessoa, 2001b: 196)¹⁵

"Plurality" is a concept that is central to Joyce and Pessoa and which brings them closer together. The self "exiled in upon its ego" lets Joyce and Pessoa with their vibrant imagination pluralise the self. The word "plural" comes from the Latin *pluralis* which means "of or belonging to more than one", and from "plus" meaning "more". If the supreme genius, Shakespeare, disappeared completely in his dramas, and Keats set out the criteria for the superior poet to have no identity and to continually fill "some other body" (Keats, 2002: 148), then Joyce and Pessoa will try to go further in the twentieth century. Pessoa gives the order to himself on a scrap of paper: "Sê plural como o universe" [Be plural like the universe] (Pessoa, 2012b:133; 2001b: 237) and in 1932 begins a poem with the declaration that he himself is an anthology (Pessoa, 2006a: 117: "Eu sou uma antologia. | 'Screvo tão diversamente")¹⁶; and Joyce presents Anna Livia Plurabelle (also known as ALP) – the river that runs through Dublin into the sea – as the psyche of *Finnegans Wake*. All-pervading and ever-changing, ALP is the all rivers of the world and the circular river of time, and who has the first and final word in Joyce's swansong.

From their peripheral, fractured landscapes, in external exile in Trieste and Paris and in internal exile in Lisbon, Joyce and Pessoa let themselves run riot in their writings. This is the era too when the conquered landscape of Ireland speaks

¹⁵ Translation: "To feel everything in every way, | To live everything from all sides, | To be the same thing in all ways possible at the same time, | To realize in oneself all humanity at all moments | In one scattered, extravagant, complete, and aloof moment" (Pessoa, 1998: 146).

¹⁶ On the idea of Pessoa being an anthology and a plurality, see the introduction to *Eu Sou uma Antologia: 136 autores fictícios* by Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari (Pessoa, 2013: 13-19).

loud and clear where the 1916 Rising, Gaelic Revival, birth of the IRB and Sinn Féin, poetry of Yeats, and War of Independence all come to pass. At the same time in Portugal, the fabled Republic is born out of the assassination of the king and his son which puts an end to the Portuguese monarchy once and for all, where numerous governments come in and out of power, and *Orpheu* is born and the Portuguese modernist movement has a brief but glowing day in the sun. Both landscapes will soon after return to a conservative, deflated atmosphere, but the moment has not been lost on Pessoa or Joyce as they transform their exiled self into a magnificent plurality in different ways.

3.1. Figures embodying plurality

Joyce's plurality lies both in the structure and style of the last two books he writes and in the creation of Leopold Bloom, Here Comes Everybody and ALP. All three figures embody and represent plurality. Pessoa's plurality is in himself and the heteronyms he creates. If Alberto Caeiro is the "Argonauta das sensações verdadeiras" [Argonaut of true sensations] (Pessoa, 2009: 83), then Campos declares himself to want to be everyone, to feel everything in all ways – essentially to be multiple and omnipresent. *Nomen est omen* is usually always the case with Joyce and Pessoa. Let us look at the name Anna Livia Plurabelle as a prime example. Anna comes from the Greek name "Avva" and Hebrew name "Hannah" meaning "favour" or "grace". "Livia" means "Life", and "Plurabelle" signifies "many" and "beautiful" ("plural-belle"). The name "Bloom" represents the blooming of a flower into all its myriad of colours. And HCE is usually Humphrey Chimpden Earwicker, who sometimes is known as Haveth Childers Everywhere and Here Comes Everybody, and has countless manifestations. Both Joyce and Pessoa act out their dreams through plurality. For Pessoa, the drama is usually solely in the people and not in the acts; for Joyce, he lives his self-fulfilling prophesy and performs his dreams and the dreams of the world, or as he states it in *Finnegans Wake*: "We drames our dreams" (Joyce, 1992b: 277). In the same passage of "self exiled upon it ego", the sentence ends with "writing the mystery of himsel in furniture". Again we have the one becoming the many, the focus on the one that becomes all, and the dilution of the self as subject in the quest for the self as subject. Kiberd puts it well: "Stephen's desire, like Joyce's, is to create forms which would capture a multiple self, the self as process rather than product" (Kiberd, 2009: 74).¹⁷ This process for both Joyce and Pessoa becomes never-ending and infinite. Bloom, whom Kiberd describes as "an enigmatic open space" (Kiberd, 1996: 347), asks at one moment: "If we were all suddenly somebody else" (Joyce, 2008: 106). And Pessoa, towards at the end of his life in 1933, brings another

¹⁷ Kiberd builds a whole thesis of the Irish having no real identity and go about inventing one and defining themselves in magnificent fashion in his book *Inventing Ireland*.

untitled poem: “Viajar! Perder países! | Ser outro constantemente, | Por a alma não ter raízes | De viver de ver somente!” [To travel! To change countries! | To be forever someone else! | With a soul that has no roots, | Living only off what it sees!] (Pessoa, 2006a: 168; 1998: 264). Here is the celebration of the rootless, homeless, exiled self who is forever someone else, or we might say is a plurality in the modern world. They both seem to discover the truth through what they do and create in life, or perhaps another way of putting it is via Yeats’ declaration in one of his last letters: “Man can embody truth but he cannot know it” (Yeats, 1954: 922).

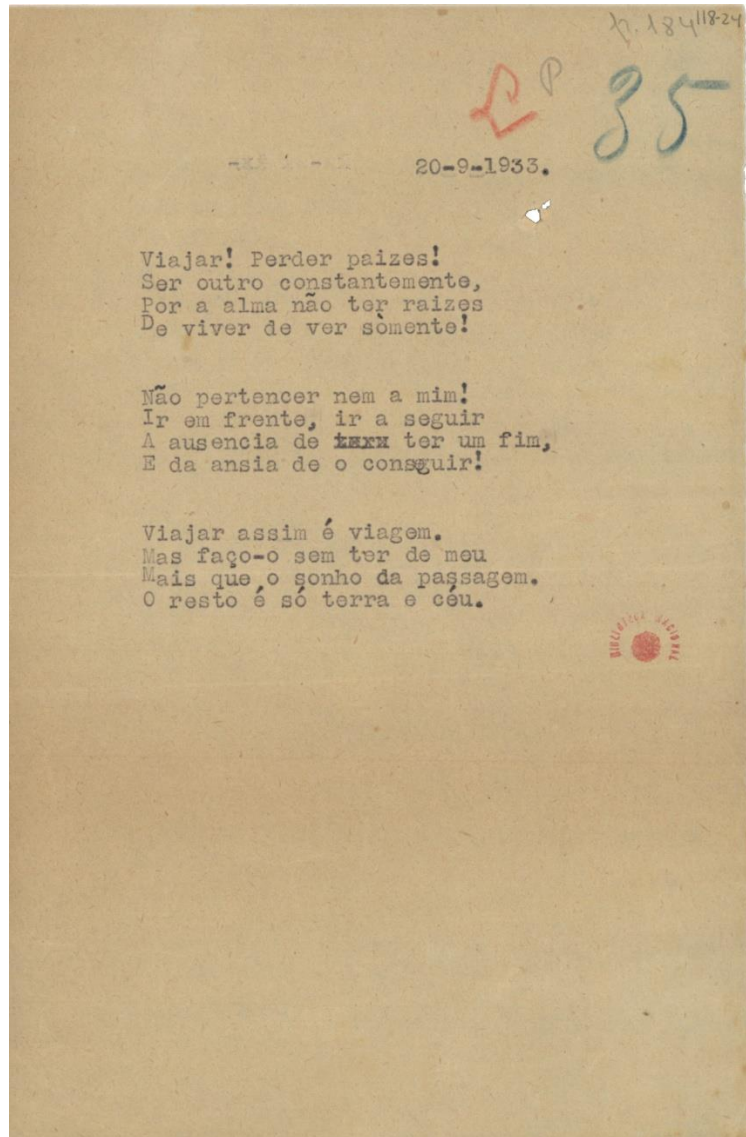


Fig. 2. BNP/E3, 118-24r.

3.2. Multiple perspectives

The exiled self's plurality has multiple perspectives. In the case of Joyce, *Ulysses* works with this on two levels: with the protagonist Bloom and the structure of the book itself. In a letter in 1921, Joyce explains:

The task I set myself technically in writing a book from eighteen different points of view and in as many styles, all apparently unknown or undiscovered by my fellow tradesmen, that and the nature of the legend chosen would be enough to upset anyone's mental balance.

(Ellmann, 1975: 281)

Each episode has a different point of view and a different style of writing to offer the reader a multiplicity of perspectives. Bloom, as is well known, tries to see all things with his curious ever-inquisitive mind and also from a multiplicity of perspectives. If the Cyclops represents the one-eyed, narrow-minded, arrogant and ignorant figure and hence has a very limited way of seeing things, then Bloom is the opposite. One strategy in the multiple perspectives is Joyce's love of "parallax" in giving us a variety of perspectives¹⁸. The parallax is the effect whereby the position or direction of an object appears to differ when viewed from different positions. The parallax for a start is in Leopold Bloom who is a man open to many perspectives: he is always listening, conversing, thinking, rethinking, and adapting. And during the writing of *Ulysses*, Joyce sometimes wore four watches, each telling a different time. This gives one a sense of Joyce's intention to maintain a multiplicity of perspectives in connection with time (Kiberd, 2009: 230). This is developed even more radically in *Finnegans Wake*. Joseph Campbell eloquently describes the infinite multiple perspectives in Joyce's final work: "Multiple meanings are presented in every line; interlocking allusions to key words and phrases are woven like fugal themes into the pattern of the work" (2005: 3).

Álvaro de Campos declares that he wants to be the same thing in all ways possible at the same time, to realize in himself all humanity at all moments in one scattered, extravagant, complete, and aloof moment. Caeiro and Whitman are his inspiration to try to achieve this in his poetry, most especially in these particular lines by the American poet: "Do I contradict myself? | Very well then I contradict myself, | I am large, I contain multitudes" (Whitman, 204: 123). Here is another convergence between Joyce and Pessoa as we find the first two parts of this passage in the opening episode of *Ulysses* just before Stephen puts on his "Latin quarter hat" (Joyce, 2008: 17). The reference to Whitman's verse in the opening episode is another indication of the multiplicity of the book that the reader is both about to witness and embark on.

¹⁸ To see where the word "parallax" is explicitly mentioned in *Ulysses*, see: Joyce (2008: 147, 159, 394, 461, 482 and 661).

The *Livro do Desassossego* is a chance for Pessoa to create another distorted vision of the world through his eyes. Even in name, Bernardo Soares is almost an anagram of Fernando Pessoa, though slightly distorted, thus yet again another way of seeing. Pessoa's playfulness continues: as late as 1930, he has Soares quoting Caeiro's famous line ("sou do tamanho do que vejo" [I am the size of what I see]), making it his mantra. Like Wallace Stevens' poem "Thirteen Ways of Looking at a Blackbird" (Stevens, 2010: 34-37) or declaration that "God and the imagination are one" (Stevens, 2010: 128), Pessoa and Joyce perfect the art of multiple perspectives in trying to have a God's eye view in their *Livro do Desassossego*, Álvaro de Campos' poetry, *Ulysses* and *Finnegans Wake* respectively.

4. The Nightbook of the Exiled Self

*Contempla, da janela do meu castelo, não o luar e o mar,
que são coisas belas e por isso imperfeitas; mas a noite
vasta e materna, o esplendor indiviso do abismo
profundo!*

[Look out the window of my castle and
contemplate not the moonlight and the sea, which
are beautiful and thus imperfect things, but the
vast, maternal night, the undivided splendour of
the bottomless abyss!]

Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*
(Pessoa, 2012a: 451; 2001a: 414)

*Turning up and fingering over the most dantellising peaches
in the lingerous longerous book of the dark.*

James Joyce, *Finnegans Wake* (Joyce, 1992b: 251)

The third and final theme in the convergence of Joyce and Pessoa in this article is in the writing of the "nightbook"¹⁹. This term signifies a text that is written in the darkest chapter of twentieth century Europe in the aftermath of the most devastating war Europe has ever experienced and on the eve of another war that will turn out to be far more destructive. When it seems that the majority of European citizens have chosen to go blind or live in fear, and ideology and totalitarianism is taking over, Joyce and Pessoa bury themselves deep into their works in progress, their nightbooks – *Finnegans Wake* and *Livro do Desassossego* – which they both might ultimately view as the work closest to their heart. We have seen how they placed their peripheral landscapes into their works, and in moulding and pluralising their protagonists, heteronyms and texts. Living through

¹⁹ This is an expression that I am borrowing from Brendan O'Donoghue regarding certain kinds of books (including *Finnegans Wake*) that he brought up in a discussion we had recently. He is the author of *Poetics of Homecoming: Heidegger, Homelessness and the Homecoming Venture* (O'Donoghue, 2011) and the editor of *A Moriarty Reader: Preparing for Early Spring* (O'Donoghue, 2013).

defeated landscapes on the edge of Europe in an atmosphere of impending war and apocalypse, the two writers now converge in giving the exiled self a way to see in the dark, the freedom to dream infinitely, and to embrace the life of repetition that is the passport to eternity.

4.1. Seeing in the dark

Returning to the beginning of *Ulysses*, Stephen, thinking William Blake's "ruin of all space", walks along Sandymount Strand and says to himself: "I am getting on nicely in the dark" (Joyce, 2008: 37). After the sun has long set in *Ulysses*, we enter "nighttown" or the Circe episode, which Kiberd brilliantly calls "the book's unconscious" (Kiberd, 2009: 229). This is the episode where multiple perspectives are presented, anything can happen (or speak), and Caliban's mirror from episode one is distorted into a variety of reflections. Kiberd states: "To confront the void within the self is the awesome task addressed in the final chapters" (1996: 354). Stephen's creator, after seventeen years of labour, will finally publish the quintessential text of multiplicity and what he calls his "book of the dark". As Joyce's eyesight deteriorates to the point of practically being blind, this gives more pertinence and reason for the creation of the "nightbook". And so amidst the rise of censorship and closed political systems, he dives deeper into his "work in progress", offering the reader multiple ways of seeing and hearing, adding layer upon layer of puns in sentences, and multiplying and morphing his protagonists into multiple figures from history, while all the while inserting his own biography within the pages. It is, he confesses (and which is one of the two epigraphs for this article), "a nightlong a shaking betwixtween [...] noondayterrorised to skin and bone by an ineluctable phantom (may the Shaper have mercery on him!) writing the mystery of himsel in furniture."

Pessoa will spend over two decades on and off writing *Livro do Desassossego* which of course he never finishes, and which cannot really be called a book as such, but instead is the after midnight work in progress in Pessoa's life. Like Stephen and Leopold Bloom, Soares is a self that is attempting to confront the void and the emptiness of the self and out of this bottomless pit see life anew and create new ways of seeing. On the eve of the complete consolidation of power by Salazar, Pessoa, like Joyce, concentrates more intensely on his nightbook, creating perfect sentences and remarkably pithy paragraphs of prose from the solitary room of Bernardo Soares. He knows the dark solitary way he has had to traverse, and confidently asserts that all men's thoughts have passed through his mind's eye:

Durei horas incógnitas, momentos sucessivos sem relação, no passeio em que fui, de noite, à beira sozinha do mar. Todos os pensamentos, que têm feito viver homens, todas as emoções, que os homens têm deixado de viver, passaram por minha mente, como um resumo escuro da história, nessa minha meditação andada à beira-mar.

(Pessoa, 2012a: 128; 2001a: 92)

[I lived inscrutable hours, a succession of disconnected moments, in my night-time walk to the lonely shore of the sea. All the thoughts that have made men live and all their emotions that have died passed through my mind, like a dark summary of history, in my meditation that went to the seashore]

The exiled self has already been trying to see in the dark via the later poetry of Campos and the final episodes of *Ulysses*. Campos proceeds further and further into the dark. As an exiled self back in Lisbon without work or direction, he composes some of his most beautiful poems in the dark night of the soul such as “Magnificat”, “Realidade”, “E o esplendor dos mapas”, “Que noite serena!”, and “Faz as malas para Parte Nenhuma!”. In these later poems and in the final episodes of *Ulysses* the characters become increasingly obsessed with the inaccessible stars as a way to see with awe and to remember to dream and reawaken the imagination. Just before they part, Bloom and Stephen urinate side by side outside 7 Eccles Street watching and discussing the starry night above them. This then is the first aspect of the idea of the nightbook of the exiled self: it offers up the possibility for both the creator and the reader to see what usually cannot be seen, and to make possible what is usually deemed impossible.

4.2. Dreaming as our mode of freedom

The second aspect is the central place of dreaming in *Finnegans Wake* and *Livro do Desassossego* as our badge of freedom, and which is within us and that brings forth our history, experiences and feelings. Soares declares at one point: “O sonho é o que temos de realmente nosso, de impenetravelmente e inexpugnavelmente nosso” [Dreaming is the one thing we have that’s really ours, invulnerably and inalterably ours] (Pessoa, 2012a: 310; 2001a: 275). And in *Finnegans Wake*, as book of the dark to *Ulysses* the book of the day, the reader is plunged into an epic dreamscape where traditional storytelling and all forms of English are dismantled and re-imagined in new and obscure forms (like that of our ephemeral dreams). It is Joyce’s final battle with colonial usurpation and tradition in the attempt to create a universal dream of civilization. Here the mythology of the exiled self is brought to its full fruition where “dream is the personalized myth; myth the depersonalized dream” (Campbell, 2008: 14). And for both Joyce and Pessoa in mythologising the exiled self, the geography of their minds becomes the geography of the world they walk in, to paraphrase the philosopher John Moriarty (Moriarty, 1994: 21). Dreaming is thus the mode of liberation, and also where interiority is exteriorised in literature in most radical fashion preceding *Finnegans Wake* in the Circe episode of *Ulysses*. In comparison to the other episodes in *Ulysses*, this episode seems at first glance incoherent because the dream landscape by its

very nature is always full of ambiguous forms. *Finnegans Wake*, with its at times unrecognisable language, is the final result of that idea.

What separates Pessoa from Joyce is that we can say that Joyce completes his project and overall endeavour in literature by publishing *Dubliners*, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, *Ulysses* and *Finnegans Wake* thereby revealing both his trajectory and the evolution of his writing. Pessoa, on the other hand, although liberating his highly imaginative and intellectual self into Bernardo Soares, never completes the project of *Livro do Desassossego* or much else for that matter. Instead, Soares admits: “eu, que não ousa escrever mais que trechos, bocados, excertos do inexistente” [I, who dare write only passages, fragments, excerpts of the non-existent] (Pessoa, 2012a: 118; 2001a: 82). Pessoa leaves behind a labyrinthine puzzle for future readers to try to put together and, at the same time, he keeps alive in exemplary fashion the human being’s ability to dream. Though more often than not, we cannot fulfil these dreams, but can keep trying with our imagination. Pessoa provides an exceptional example of the full power of the imagination of the exiled self in literature – fragmented, epiphanic, and utterly pluralistic.

While Joyce creates Bloom, HCE and ALP as ebullient life-affirmers, Pessoa remains ultimately one of the last romantics in the defence of lost causes and the fetish for the fairytale worlds and cult of death and melancholy. The dream section of *Livro do Desassossego* called “Marcha Fúnebre para o Rei Luís Segundo da Baviera” [The Funeral March of Ludwig II, King of Bavaria] is a sublime example of this:

Senhor Rei Pastor das Vigílias, cavaleiro andante das Angústias, sem glória e sem dama
 luar das estradas, senhor nas florestas, nas escarpas, perfil mudo, de viseira caída
 passandonos vales, incompreendido pelas aldeias, chasqueado pelas vilas, desprezado
 pelas cidades!

(Pessoa, 2012a: 452; 2001a: 415)

[Sovereign King of the Watches, knight errant of Anxieties traveling on moonlit roads without glory and without even a lady to serve, lord in the forests and on the slopes and, a silent silhouette with visor drawn shut, passing through valleys, misunderstood in villages, ridiculed in towns, scorned in cities!]

Ludwig II is a perfect muse for Pessoa: bordering on madness, a self-exiled creator of beautifully useless castles and supporter of grandiose operas; a melancholic, sickly loner, pining for a woman that is nowhere to be found; a king of deathly things and dark dreams, who finally, like Ophelia, mysteriously drowns in a river. Deathlike, the self in exile (or self exiled in upon its ego) dreams up a world. That exiled poet Dante, cast out of his town for political reasons, will also dream up a world – *The Divine Comedy*, and wander through inferno and purgatory in order to meet his beloved Beatrice to guide him through paradise.

Joyce, despite his critique of modern revivals of Irish fairytale and folklore, appropriates fairytale and medieval worlds for his own purposes, from the early Irish illuminated manuscripts starting with its greatest treasure *The Book of Kells* to the expansive thought of Thomas Aquinas. Spending some time gazing at the magnificent Chi-Rho or Tunc page (which is discussed by Joyce. See Joyce, 1992b: 119-123, 298, 482) from *The Book of Kells* as something akin to a god's dream might be a useful tuning up in preparation to approaching *Finnegans Wake*. Like Ricardo Reis, Joyce is educated by the Jesuits, and like *Livro do Desassossego's* cadaverous quality, *Finnegans Wake* itself implies death and sudden life of a fairytale before we even open the book. But death in Joyce's final work is something different than the death we find in *Livro do Desassossego*. The title, which takes its name from the song with the same title, encapsulates drunkenness, death, celebration and resurrection. It is a "grand funferall" (Joyce, 1992b: 13) – joyful and all-inclusive. The funeral and "wake" the night before still have a central place in Irish culture. They are a form of celebration and are always accompanied by food, drink, family, friends, friends of friends, and strangers who may have their own story or secret to tell – like the unidentified man in the macintosh jacket in the "Hades" episode in *Ulysses*. The arena of death can also be a wakeup call and surprise of reality that one might not have dreamt of, or as Bloom reflects on seeing the stranger in the macintosh at Dignam's funeral: "Always someone turns up you never dreamt of" (Joyce, 2008: 105).

4.3. Eternity is Repetition

The third and final aspect of the nightbook of the exiled self is the use of repetition and its relation to both myth and eternity. Myth is the idea of eternity; and for Joyce and Pessoa eternity is repetition."²⁰At the end of *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Dedalus declares the repetition of experience: "I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race" (Joyce, 1992: 275-276). The repetition that unfolds creates a continual rebirth in the human self and brings the eternal into the present and allows the past to retain some kind of meaning. This is brought out most clearly in the nightbooks of *Finnegans Wake* and *Livro do Desassossego*, but again also in *Ulysses* and the later *Campos*, and even *Mensagem*.

Repetition occurs through the recycling of old myths and revisiting the same places over and over. The aim of the nightbook is to transform the tedium and apparent sameness of our places and people as well as our own selves. From their shared defeated, peripheral landscapes both authors immortalise and re-imagine their places of birth anew and also shift the focus from the central to the marginal

²⁰ This is the idea of Søren Kierkegaard who wrote and published the small book *Repetition* in 1843 as an alternative to Greek recollection (Kierkegaard, 1983: 221).

in order to find the extraordinary and the eternal in the insignificant, supplementary and seemingly forgotten, long before Derrida came onto the scene. Hence, the importance of the line by Caeiro –“eu sou do tamanho do que vejo”– cannot be underestimated in reading Pessoa as it affects Reis, Campos, Soares and Pessoa equally. The repetition of life can either destroy you in its tedium, make you go blind, or propel you to see again in new ways. Soares expresses the final option succinctly: “Considerá-la cada vez de um modo diferente é renová-la, multiplicá-la por si mesma” [To see something in constantly new ways is to renew and multiply it] (Pessoa, 2012a: 122; 2001a: 86). Even in the act of trying to define a “spiral”, Soares does it three times, each definition having its own special beauty. It is one thing to read a sentence or a word or even book and to derive pleasure from it; it is another thing to speak about it concisely and coherently and to write about it in a precise manner. I choose this example of the spiral here because, first, it is a brilliant example of Soares working with language in a repetitive manner to find the pithy sentence; and second, the spiral is part of the process of repetition in *Finnegans Wake*, which works in spirals or like “um círculo que sobe sem nunca conseguir acabar-se” [a circle that rises without ever closing] (Pessoa, 2012a: 143; 2001a: 107) from the first to the last sentence. This is the very act of repetition, and the philosophy behind *Finnegans Wake*.

The title of *Finnegans Wake* implies waking up from a dream or death, while also pointing to an Irish mythological figure and repetition. “Finn” is a name borne by countless legendary and historical figures both male and female with Finn (Fionn) mac Cumhaill being the most famous of them as the hero, leader and great warrior of the Fenian Cycle; and the repetition is in “egan” which is “again”. Repetition is also at the centre of Campos’ “Lisbon Revisited (1926)”. Here is a poem that is being written again three years later and which begins the last five verses with the mantra “Outra vez te revejo” [Once more I see you again]. Campos accepts the transformative power of repetition at the end of the poem after writing it twice, as his self even though shattered has destroyed the tedium of sameness: “Partiu-se o espelho mágico em que me revia idêntico” [The magic mirror where I always looked the same has shattered] (Pessoa, 2001b: 302; 2006c: 220). The shipwrecked exiled self breaks apart his own identity and the vision of the city of Lisbon in order to renew both the poetic form and the defeated Lisbon.

On a final note, in recycling old myths, Pessoa and Joyce invite us to dream these myths again in new ways as well as creating and perpetuating their own myths in characters such as Bloom, Caeiro, Campos, Soares and Dedalus, and particular dates such as the 16th June 1916, now called Bloomsday, when *Ulysses* is set to celebrate the day Joyce and Nora Barnacle had their first proper date; and the 8th March 1914, when “the master” Caeiro appeared in Pessoa and over thirty of the poems that make up *Guardador de Rebanhos* were supposedly written as well as

the sequence of six intersectionist poems *Chuva Oblíqua*. It matters little if this is true or not; mythologising the day is what becomes true.²¹

Joyce is anti-nostalgic and always subverting myth and is what we might call an anti-romantic romantic. Let us take the great European myth of *Ulysses* as an example, one of the most famous tales of them all. The ancient Greek odyssey is heretically transposed to the defeated Dublin of the homeless Irish Jewish (Hungarian/Protestant) wanderer (where “Jewgreek is greekjew. Extremes meet” (Joyce, 2008: 474), whose father committed suicide, whose wife is an adulteress, and whose only son died after only a few days, and yet it is a book ultimately of affirmation, of the Yes to life. The title is Latinized - sounding all too close to at least Joyce’s ears as “useless”, which is stated in *Finnegans Wake*: (“usylessly unreadable Blue Book of Eccles” (Joyce, 1992b: 179).

Pessoa also transforms Homer’s myth into the story of Portugal. Myth is defined for both Pessoa and Joyce in the opening line of Pessoa’s poem *Ulysses*: “O mito é o nada que é tudo” [Myth is the nothing that is everything] (Pessoa, 1979: 118). Pessoa has also drawn on the myth of Ulysses because of an old and most likely false reading of the name of Lisbon which was the port town that Odysseus was fabled to have sailed into and founded. The “Ulysses” poem is published by Pessoa in 1934 in the *Mensagem* book of forty-celebrating the history and messianic possibilities of Portugal’s past and future. Though Pessoa is well aware that this kind of utopia is nowhere to be found except in the realm of dreams – if we remember the etymology of the word “utopia” – as in “no place”(from the Greek *ou* [not] and *topos* [place]). We are now in Stephen’s “ruin of all space”, Soares’ “geometria do abismo” [geometry of the abyss] (Pessoa, 2012a: 263; 2001a: 228), and Campos’ “vácuo dinâmico do mundo” [dynamic void that’s the world] (Pessoa, 2001b: 306; 2006c: 221). Pessoa himself is the restless pessimist who presents a messianic and nostalgic nationalism with *Mensagem* and the idea of the Fifth Empire which will be led by new poets (such as himself and others like Reis, Caeiro and Campos). But the vociferous and fluctuating Campos might have other ideas again in following his poetic and mightily affirmative models of Caeiro and Whitman. In penning the extraordinary *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro* late in his life as an interlude to the night writings of Soares, Pessoa allows for his own myth of the heteronyms that is closer to Joyce’s heart – that of renewal, joy, mischief, and reinvention.

In *Finnegans Wake*, Joyce conjures the “alle of chaosmos” (Joyce, 1992b: 118) – merging chaos and cosmos, and as in Pessoa, when history fades from memory myth begins. Joyce’s mythological history (as is well known) follows eighteenth century Italian philosopher Giambattista Vico’s mercurial system from *La Scienza*

²¹ As a defence of this position, see also Luciana Stegagno Picchio’s article “Filologia vs. Poesia? Eu Defendo o Dia Triunfal” (Picchio, 1988). This idea is also put forward by Ivo Castro in his edition of Caeiro’s *O Guardador de Rebanhos* (Pessoa, 1986).

Nuova which passes through four cycles: the theocratic, aristocratic, democratic, and chaotic. The last stage is where we are now – in saturated individualism and sterility, and that is where Anna Livia Plurabelle, as the peripheral river encompassing all rivers, takes over to wash away and renew us only to bring us back to where we started. Pessoa's Fifth Empire ambitions and Soares' "nada em torno do qual este movimento gira" [nothing around which everything spins] (Pessoa, 2012a: 263; 2001a: 228) recycles and renews the world, dreaming up the world again from the echoes of Fionn MacCumhaill, Ulysses and past Portuguese argonauts²² who bravely sailed across the uncharted waters. This journey in this chaotic age is interior – it is the repetition of dream and myth and the full powers of the imagination made manifest in the "works of progress" – *Finnegans Wake* and *Livro do Desassossego*. The first is a complete work progressing on fragments; the second an incomplete work, repeating and revolving rather than evolving, and where both works can be begun from any page. The paradoxical affirmation of *Livro do Desassossego* as a great unfinished manual of defeat and the Yes to life in *Ulysses* and *Finnegans Wake* all show exuberance for our myths despite finding ourselves in a saturated and exhausted world, where myth is the idea of eternity, and in a shattered world, eternity is found in repetition.

Conclusion

There is plenty future exploration to be done in thinking about Joyce and Pessoa together such as, for example, in their comments on the process of writing, the idea of tedium, reflections on art and religion, their agon with Shakespeare, and their place in modernism. Despite the convergence, Portugal and Ireland remain different as former conqueror and conquered and as former colonizer and colonized. But both countries coincide as defeated landscapes. Pessoa and Joyce's masterpieces, in magnificent fashion, shed light on the cracked heart of their histories just when they seem to be disappearing from historical memory. What both writers as exiled artists of the imagination try to do, especially in the nightbooks of *Finnegans Wake* and *Livro do Desassossego*, in their re-appropriation of myths and as sorcerers of multiplicity in the fragmented age, is to continue to speak a "broken heaventalk" (Joyce, 1992b: 261) and to view their writing as a "Pórtico partido para o Impossível" [Broken gateway to the impossible] (Pessoa, 2001a: 323; 1998: 176). In the 1930s, as European politics lost its way, embracing oppression, xenophobia, hatred, discrimination, censorship and dictatorship, Pessoa and Joyce dug deeper into the psyche of the human self in order to create

²² For example, see where Bernardo Soares declares the new kind of Argonaut – a journey into the abysmal interior of the human being: "Cheguei por fim, também, ao extremo vazio das coisas, à borda imponderável do limite dos entes, à porta sem lugar do abismo abstracto do Mundo" [I too have finally arrived at the vacant end of things, at the imponderable edge of creation's limit, at the port-in-no-place of the World's abstract chasm] (Pessoa, 2012a: 150; 2001a: 114).

Livro do Desassossego and *Finnegans Wake*: one an imploding and exploding self transformed into a singular, isolated being held up to the reader as a mirror; the other a dissolving self, infinitely multiplied and encompassing everyone that ever lived. We have travelled far and I hope to have opened up vistas for further conceptual analysis on the juxtaposition of Joyce and Pessoa in their appropriation of Mallarmé and the *antemanhã*, intermediation, and dreamlike delirium; and thereafter the three themes – peripheral landscapes (symbol of the sea, defeat, homelessness, and exiled language), plurality (figures embodying plurality and multiple perspectives), and the idea of the nightbook (seeing in the dark, dreaming, and repetition) that make up the concept of mythologising the exiled self.

Bibliography

- BELLAICHE-ZACHARIE, Allain (2012). *Pensée et existence selon Pessoa et Kierkegaard*. Louvain-la-Neuve: Presses Universitaires de Louvain.
- BENJAMIN, Walter (1998). *The Origin of German Tragic Drama*. Translated by John Osbourne. London and New York: Verso.
- BIBLE (THE) (1997). Authorized King James Version with Apocrypha. Oxford: Oxford University Press.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine (2003). *Esthétique de l'éphémère*. Paris: Editions Galilée.
- BUTLER, David (2004). "Joyce e Pessoa: autores da polifonia," in *Tabacaria*, n.º 13, Lisboa, Primavera, Casa Fernando Pessoa, pp. 36-58.
- BYRON, Lord George Gordon (2000). *The Major Works*. Edited by Jerome J. McGann. Oxford: Oxford University Press.
- CAMPBELL, Joseph (2008). *The Hero with a Thousand Faces*. 3rd edition. Novato: New World Library.
- CAMPBELL, Joseph; ROBINSON, Henry Morton (2005). *A Skeleton Key to Finnegans Wake*. Novato: New World Library.
- CEIA, Carlos (2006). "Modernism, Joyce, and Portuguese Literature", in CLCWeb: *Comparative Literature and Culture* 8.1, Purdue University: Purdue University Press, <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol8/iss1/5>, pp. 1-13.
- ELLMANN, Richard (2011). *James Joyce*. New and Revised Edition. Oxford: Oxford University Press
- ____ (1975). *Selected Letters of James Joyce*. London: Faber & Faber.
- FAJARDO, Mario Barrero (2013) (ed.). *La heteronimia poética y sus variaciones trasatlánticas*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- FRIEL, Brian (1981). *Translations*. London: Faber and Faber.
- GUIMARÃES, Fernando (2002). "Literature: Approaches to Modernism from 1910-1940," in *Modern Art in Portugal 1910-1940: the artist contemporaries of Fernando Pessoa*. Frankfurt: Edition Stemmle.
- JOYCE, James (2008). *Ulysses*. (ed. Jeri Johnson). Oxford: Oxford University Press.
- ____ (1992a). *A Portrait of the Artist as a Young Man*. London: Penguin Books.
- ____ (1992b). *Finnegans Wake*. London: Penguin Books.
- ____ (1961). *Retrato do Artista Quando Jovem*. Tradução e prefácio de Alfredo Margarido. Lisboa: Livros do Brasil.
- ____ (1932). *Ulysses*. 1st. definitive edition revised at the author request by Stuart Gilbert. Hamburg; Paris; Bologna: The Odyssey Press. 2 vols.
See: <http://casafernandopessoa.cmlisboa.pt/bdigital/index/aut/J/joycejames.htm>
- KEATS, John (2002). *Selected Letters*. (ed. Robert Gittings). Oxford: Oxford University Press.
- KENNER, Hugh (1978). *Joyce's Voices*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- KIBERD, Declan (2009). *Ulysses and Us: the art of everyday living*. London: Faber & Faber.
- ____ (1996). *Inventing Ireland*. London: Vintage Books.
- KIERKEGAARD, Søren (1983). *Fear and Trembling | Repetition*. Edited and translated by Howard V. Hong and Edna H. Hong. Princeton: Princeton University Press.
- LOURENÇO, Eduardo (2008). *Fernando Pessoa: rei da nossa Baviera*. Lisboa: Gradiva.
- MARGARIDO, Alfredo (1988). "Fernando Pessoa, James Joyce e o Egipto", in *Um Século de Pessoa*. Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 158-162.
- MALLARMÉ, Stéphane (1945). *Oeuvres Complètes*. (ed. H. Mondor and G. Jean-Aubry). Paris: Gallimard.
- MONTAGUE, John (1972). *The Rough Field*. Dublin: Dolmen Press.

- MORIARTY, John (2013). *A Moriarty Reader: preparing for Early Spring*. (ed. Brendan O'Donoghue). Dublin: Lilliput Press.
- _____. (1994). *Dreamtime*. Dublin: Lilliput Press.
- NIETZSCHE, Friedrich (1976). *The Portable Nietzsche*. (ed. and translated by Walter Kaufmann). London: Penguin Books.
- O'DONOGHUE, Brendan (2011). *Poetics of Homecoming: Heidegger, homelessness and the homecoming venture*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- PESSOA, Fernando (2013). *Eu Sou uma Antologia: 136 autores fictícios*. Edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta-da-China.
- _____. (2012a). *Livro do Desassossego*. Edição Richard Zenith. 10.^a edição. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. (2012b). *Teoria da Heteronímia*. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. (2012c). *Prosa de Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello. Lisboa: Ática.
- _____. (2009). *Alberto Caeiro – Poesia*. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. (2006a). *Poesia 1931-1935*. Edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. (2006b). *Escritos sobre Génio e Loucura*. Edição de Jerónimo Pizarro. Edição Crítica de Fernando Pessoa, volume VII. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. (2006c). *A Little Larger than the Entire Universe*. Edited and translated by Richard Zenith. London: Penguin Books.
- _____. (2001a). *The Book of Disquiet*. Edited and translated by Richard Zenith. London: Penguin Books.
- _____. (2001b). *Álvaro de Campos – Poesia*. Edição de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. (2001c). *The Selected Prose of Fernando Pessoa*. Edited and translated by Richard Zenith. New York: Grove Press.
- _____. (2000). *Poesia Inglesa I*. Edição e tradução de Luísa Freire. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. (1998). *Fernando Pessoa & Co: selected poems*. Edited and translated by Richard Zenith. New York: Grove Press.
- _____. (1999). *Alexander Search – Poesia*. Edição e tradução de Luísa Freire. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. (1997). *Poemas Ingleses*. Edição de João Dionísio. Edição Crítica de Fernando Pessoa, volume V, tomo 2, *Poemas de Alexander Search*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. (1990). *Poemas de Álvaro de Campos*. Edição de Cleonice Berardinelli. Edição Crítica de Fernando Pessoa, volume II. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. (1986). *O Manuscrito de O Guardador de Rebanhos de Alberto Caeiro*. Edição de Ivo Castro. Lisboa: Don Quixote.
- _____. (1979). *Mensagem*. 13.^a edição. Lisboa: Ática.
- PICCHIO, Luciana Stegagno (1988). "Filologia vs. Poesia? Eu Defendo o Dia Triumfal, in *Um Século de Pessoa*. Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 63-70.
- ROSELL, Maria (2012). "Spanish Heteronyms and Apocryphal Authors. Some portraits and other fictions", in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 2, Fall, pp. 115-153. Edited by Onésimo Almeida, Paulo de Medeiros and Jerónimo Pizarro.
- See: http://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/
- RYAN, Bartholomew (2013a). "Into the Nothing with Kierkegaard and Pessoa", in *Kierkegaard and the Challenges of Infinity: philosophy and literature in dialogue*. Edited by José Miranda Justo, Elisabete M. de Sousa, and René Rosfort. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, pp. 115-128.

- (2013b). "James Joyce: negation, Kierkegaard, wake and repetition," in *Kierkegaard's Influence on Literature, Criticism, and Art*. Edited by Jon Stewart. Oxford: Ashgate Publishing, pp. 109-131.
- SALGADO, César (1998). "Barroco Joyce: Jorge Luis Borges's and José Lezama Lima's Antagonistic Readings," in *Transcultural Joyce*. Edited by Karen Lawrence. New York: Cambridge University Press, pp. 63-93.
- SHAKESPEARE, William (1966). *The Complete Works*. (ed. Peter Alexander). London; Glasgow: Collins.
- STEVENS, Wallace (2010). *Selected Poems*. London: Faber and Faber.
- WHITMAN, Walt (2004). *The Complete Poems*. London: Penguin Books.
- YEATS, William Butler (1954). *The Letters of W. B. Yeats*. Edited by Allan Wade. London: Rupert Hart-Davis.
- ZWEIG, Stefan (1964). *The World of Yesterday*. Translated by Harry Zohn. Nebraska: University of Nebraska Press.

Pessoa sob o sinal da Besta: a escrita de “O Ultimo Sortilegio” e “Hymno a Pan”

Luciano de Souza*

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Aleister Crowley, Hymno a Pan, O Ultimo Sortilegio, Thelema

Resumo

Tratada com mais ou menos sensacionalismo, a relação entre Fernando Pessoa e Aleister Crowley atraiu a atenção dos estudiosos do primeiro principalmente pelo seu caráter anedótico. Poucas, todavia, foram as tentativas de reconhecer e entender as ramificações dessa ligação na escrita do autor português. O objetivo deste estudo é, pois, analisar o discurso de Pessoa em alguns de seus textos a fim de apreender de que forma autoria e ironia alternativamente dissimulam e revelam a influência do ocultista inglês ao longo do processo em que se deu a tradução do “Hymno a Pan”, de Crowley, e a criação de “O Ultimo Sortilegio”, um dos mais enigmáticos poemas de Fernando Pessoa.

Keywords

Fernando Pessoa, Aleister Crowley, Hymn to Pan, The Last Spell, Thelema

Abstract

Discussed with more or less sensationalism, the connection between Fernando Pessoa and Aleister Crowley has interested Pessoa scholars mostly for its anecdotal character. However, there have been but a few attempts to acknowledge and understand the extent of that relationship in the writings of the Portuguese poet. Therefore, the purpose of this paper is to analyze Pessoa's discourse in some of his texts in order to apprehend how authorship and irony alternatively conceal and manifest the influence of the English occultist throughout the process involving the translation of Crowley's “Hymn to Pan” and the composition of “The Last Spell”, one of Fernando Pessoa's most enigmatic poems.

* Doutorando pelo Departamento de Letras Contemporâneas e Vernáculas da Universidade de São Paulo. O presente artigo foi preparado como parte da pesquisa realizada para a redação da tese de doutoramento intitulada *In Sorte Diaboli: Satã e satanismo(s) na obra de Fernando Pessoa*, a qual se encontra em desenvolvimento com o auxílio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP.

Sentir a oposição do meio é o princípio do estímulo da vitória. Isto me deu o Mestre Therion com auctorização superior. Criar a desanalogia entre mim e o que me cerca – eis a primeira passada e a vigília que começa.

A insatisfação, eis o início. Honra ao Mestre que deu, através da ironia do que sucede, a verdade que existe para que não suceda.

Assim sei que sou quem sou, e terei que o ser separadamente. A alta lição do escarneo alheio alberga astros em seu futuro.
Fernando Pessoa (in Pessoa e Crowley, 2010: 302 [BNP/E3, 299^r])

“Numa vida tão pobre de acontecimentos exteriores, o encontro com Crowley é autêntica dádiva para os biógrafos” (Bréchon, 1999: 448). Essa declaração, no contexto dos estudos sobre Fernando Pessoa, claramente faz referência ao célebre episódio ocorrido em setembro de 1930, em Lisboa, pouco tempo depois de o poeta do poema “Tabacaria” e o escriba do *Livro da Lei* – também conhecido, entre outros nomes, por Mestre Therion e A Grande Besta 666 – terem estabelecido um breve contato epistolar. De fato, biógrafos e comentadores da obra pessoana, em quase sua totalidade, observaram, por diferentes ângulos, a relação entre aquelas duas personagens, não raro tendo como principal interesse, em suas considerações, as maquinações envolvendo o fictício suicídio de Crowley, episódio que, como se sabe, teve participação ativa de Pessoa.

Não surpreende, assim, que nas várias ocasiões em que o contato entre Fernando Pessoa e Aleister Crowley esteve em pauta, em parágrafos esparsos ou em textos integrais dedicados especificamente ao assunto, fossem apresentadas algumas interpretações que, de certa forma, desviaram-se do caleidoscópico horizonte literário de Pessoa ao focarem sobremaneira os fatos e factóides biográficos do encontro, sub ou superestimando certos temas isoladamente e dissociando-os da escrita do poeta; como, por exemplo, o inquestionável viés esotérico que subjaz na relação daquelas figuras. Outras aproximações, em menor número, acertadamente optaram por identificar os desdobramentos daquele evento na produção de Fernando Pessoa, com isso instaurando uma discussão acerca das consequências efetivamente literárias daquilo que foi recentemente qualificado como um “encontro impossível”.¹ Afinal, como aponta Robert Bréchon (1999: 454, 455), ainda que não se deva estabelecer um cotejo entre a obra de Pessoa e a de Crowley, muito do que o poeta escreveu após 1930 advém do contato com o mago.

¹ A designação, de Steffen Dix, origina-se do artigo “Um encontro impossível e um suicídio possível: Fernando Pessoa e Aleister Crowley” (2009). Nele, Dix oferece uma leitura sóbria e rigorosamente analítica de todos os aspectos envolvendo o encontro entre Pessoa e Crowley, organizando, inclusive, um breve arranjo sistemático das diferentes aproximações que a crítica pessoana fez do tema.

É a essa segunda leva de estudos, portanto, que este artigo pretende se filiar ao propor uma interpretação de determinados elementos discursivos empregados por Fernando Pessoa na composição de “O Último Sortilegio” e na tradução do “Hymno a Pan”, de Aleister Crowley. Deve-se esclarecer, entretanto, que não serão conduzidas análises dos poemas em si, senão investigações do modo como autoria e ironia se manifestam e se imbricam no processo em que aquelas obras são (re)criadas sob o signo de Crowley.² Para tanto, estarão em exame, principalmente, as cartas em que Pessoa trata daqueles trabalhos. É necessário salientar aqui que, ao buscar evidenciar naquelas mensagens de Fernando Pessoa o seu “gosto pela ironia e pelo paradoxo” (Moisés, 1988: 185), não se pretende atribuir um caráter insólito ou inesperado à atitude dissimulada do poeta, mas tão somente revelar o modo como esse aspecto por demais característico da escrita pessoana, em suas várias manifestações, é utilizado no contexto específico do presente estudo.

Além do material encontrado nas edições onde a correspondência entre Pessoa e Crowley está parcial ou integralmente publicada, há, no extenso *corpus* crítico consagrado ao poeta, diversos fragmentos e notas que, de algum modo, fazem referência ao que se pode chamar de “episódio 666” na vida-obra de Fernando Pessoa.³ Em alguns desses escritos verifica-se que a opinião do poeta sobre o mago inglês era, pelo menos, dúbia, como no caso dos dois testemunhos a seguir: “Crowley é, essencialmente, um grande homem, mas as suas deambulações à volta da celebridade não têm sido mais do que ocasionais imersões ébrias dentro e fora dela” (“Cr[owley] is essentially a great man, but he has been wandering around

² Para uma interpretação minuciosa da transposição dos versos de Crowley para o português, ver “O ‘Hino a Pã’ de Fernando Pessoa – tradução (traição) tradição” (2006), de Helena Barbas. Já “O Último Sortilegio” é interpretado por Dalila Pereira da Costa em passagens diversas do seu *O Esoterismo de Fernando Pessoa* (pp. 16, 56, 122-131, 162, 163) e por Alberto Pimenta, que associa aquele poema à figura “O mago”, do tarô, em um dos arcanos / capítulos que compõem o volume *A Magia que Tira os Pecados do Mundo*. Pimenta, por sua vez, faz menção ao artigo “O último sortilégio de Fernando Pessoa”, publicado em 1960 na revista *Ocidente*, por Isolda Tremel. Por fim, Luísa Alves, em seu artigo “Um excêntrico encontro anglo-português: Aleister Crowley e Fernando Pessoa” (1997) também faz breves apontamentos acerca de “O Último Sortilegio”.

³ A despeito da imediata relação desse número com a figura de Satã no imaginário popular, é controversa a questão do alegado diabolismo de Aleister Crowley. A despeito do que crê o senso comum, Massimo Introvigne (in Hanegraaff, 2006: 1036) qualifica Crowley como um “ateu mágico” que não deveria ser visto como um satanista no sentido estrito do termo. Marco Pasi (in Hanegraaff, 2006: 284) concorda com Introvigne e anota que, apesar da influência ulterior dos escritos do mago inglês em movimentos satanistas, não se poderia reconhecer em seu sistema ideias que o relacionassem à definição clássica de satanismo. A identificação com a Besta, de fato, deve-se mais à complexa simbologia que Crowley – como Pessoa, aliás – entendia estar oculta nos eventos relatados no Apocalipse de João do que a um *ethos* satanista. Daí que, para o mago, a entidade anunciada no último livro do Novo Testamento seria o profeta de uma nova religião que sucederia o cristianismo, papel em que Crowley se reconhecia. Já 666, de acordo com a tradição místico-cabalística, representa um número sagrado atribuído ao Sol (Kaczynski, 2010: 295).

celebrity with no more than occasional drunken *plunges into it and out again”; Pessoa, 2011: 279 [BNP/E3, 193^r]) e “[Crowley] apresenta-se ao mundo, simultaneamente, como um profundo ocultista e mago, e como uma espécie de charlatão. Não confirmo nem nego nenhuma das hipóteses. Mas a sua coexistência é perfeitamente possível” (“[Crowley] is presented to the world, simultaneously, as a profound occultist and magician and as a sort of mountebank. I neither affirm nor deny either presumption. But their conjunction is perfectly possible”; Pessoa e Crowley, 2010: 481, 551 [345-2^r]). Tanto é possível que, para Pessoa, “um charlatão não tem de ser um charlatão em tudo ou de ser sempre charlatão; um charlatão pode ser inspirado” (“A charlatan need not be a charlatan in everything or always a charlatan; a charlatan may be inspired”; Pessoa *apud* Centeno, 1985: 62 [BNP/E3, 54A-58^r]). Em um dos muitos fragmentos pertencentes ao texto inacabado denominado “Atrio”, Pessoa novamente trata da relação entre charlatanice e iluminação espiritual, valendo-se, para tanto, do exemplo de duas figuras bastante conhecidas e de um terceiro personagem que, mesmo incógnito, não parece ser outro senão o próprio Crowley: “É fóra de duvida que Cagliostro era um charlatão; mas não é menos fóra de duvida que era tambem, e paralelamente, um alto iniciado. É fóra de duvida que Madame Blavatzky era um espirito confuso e fraudoso; mas tambem é fóra de duvida que recebera uma mensagem e uma missão de Superiores Incognitos. Nos nossos dias ha um exemplo estrondoso da mesma mixtura; não o cito explicitamente por motivos faceis de comprehender” (Pessoa in Centeno, 1985: 52 [BNP/ E3, 53B-82^r]).⁴

Se as declarações de Fernando Pessoa certamente se aplicam a Crowley, elas também podem ser lidas como um julgamento que o autor de “Autopsychographia” faz de si mesmo, pois o poeta é o charlatão inspirado que mistifica e dissimula. No caso de Pessoa, não somente pela voz de seus *personae*

⁴ Curiosamente, em *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, mais especificamente em duas passagens do capítulo “A Besta 666”, João Gaspar Simões faz observações por demais semelhantes às do poeta: “Charlatanismo e magia sempre andaram a par. Cagliostro é a personificação da duplicidade” (1951: 261); e, a respeito de Crowley: “[...] veio Fernando Pessoa a conhecer um estranho homem, verdadeiro Cagliostro dos tempos modernos, em cuja complexidade e desenvoltura se acusam os traços típicos desse misto de charlatão e de inspirado que o nosso tímido mistificador debalde procurou ser” (1951: 264). Pode-se argumentar que, por ser já folclórica, a alegada charlatanice de Cagliostro (Riffard, 1996: 663) não é conhecida somente daqueles que se dedicam ao estudo do hermetismo, o que abonaria seu uso por Gaspar Simões na situação exposta; todavia, a similaridade entre as analogias e caracterizações estabelecidas por Simões e Pessoa é tamanha – inclusive com o emprego dos mesmos termos – que se pode perguntar se o poeta confidenciou opiniões por redigir ou já redigidas em notas esparsas a seu futuro biógrafo ou, talvez, se este teve acesso a documentos da arca pessoana que viriam a ser publicados pela primeira vez por Yvette Centeno somente em meados da década de 1980. Poder-se-ia considerar, também, que Pessoa e Simões simplesmente compartilhavam visões acerca do estatuto da magia e da relação entre esta e charlatanismo? Dada a ausência de informações que autorizam a confirmação definitiva das hipóteses anteriores, sim. Porém, tal consenso parece pouco provável quando o próprio Gaspar Simões, pelo que se lê em sua biografia de Pessoa, não parecia comungar do interesse do poeta pelo hermetismo.

literários, mas também, como se pretende mostrar neste artigo, na concepção das obras em que tais vozes se fazem ouvir. Curiosamente, em um dos textos da inacabada novela policial *A Boca do Inferno*, Pessoa, oculto na figura do narrador, expressa determinadas opiniões sobre Crowley que igualmente caberiam ao poeta português: “Uma parte da personalidade [de Crowley] é irônica em relação à outra. O escalador de montanhas escarnece o poeta, o mago encolhe os ombros perante o escalador de montanhas, o homem prático é esconjurado pelo poeta” (“one part of the personality is ironic towards another. The mountain-climber sneers at the poet, the magician shrugs shoulders at the mountain-climber, the practical man is spell-stopped by the poet”; Pessoa e Crowley, 2010: 423, 514 [BNP/E3, 352-1^r]). Tem-se aqui, de fato, uma “relação existencial” bastante semelhante àquela que se dá, no plano literário, entre os membros da “coterie inexistente” a que Pessoa se refere na carta em que explica a Adolfo Casais Monteiro a gênese dos heterônimos (Pessoa, 2013: 641-653).⁵

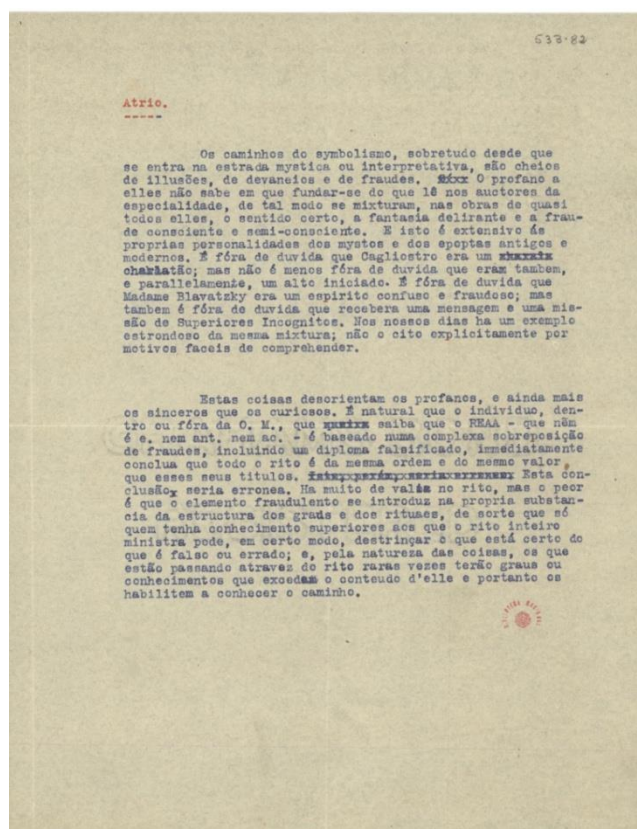


Fig. 1. BNP/E3, 53B-82^r.
Texto de “Atrio” com referência a Cagliostro.

⁵ Os editores confrontaram as duas cópias da carta conservadas no espólio de Fernando Pessoa (espólio n.º 3 da BNP) e o original que recebeu Adolfo Casais Monteiro (espólio n.º 15 da BNP); vide Pessoa, 2013: 696.

A influência de Crowley na escrita de “O Ultimo Sortilegio” é explicitamente anunciada por Fernando Pessoa um dia após a composição do poema, numa carta datada de 16 de outubro de 1930: “Fez hontem annos o sr. engenheiro naval Alvaro de Campos, que não solemnizou os quarenta annos que fez com qualquer producção digna de ser produzida. Quem criminou fui eu, e, como vou enviar o poema para a “Presença”, mando-lhe uma copia (com esta carta se houver tempo, amanhã se não). Saiu-me directo e corrente esse poema, escripto, v. notará, na atmosphaera do Crowley. Mas (e “mas” porquê?) parece-me que sahiu bom” (Pessoa e Crowley, 2010: 195-196 [BNP/E3, 249]).

Endereçadas a Augusto Ferreira Gomes, as palavras do poeta tomam a via do escárnio, pois, ao mesmo tempo em que manifesta satisfação com o desenlace da obra – credenciada, de certa forma, à incapacidade de Campos em compor bons versos no dia de seus anos –, Pessoa não se furta de observar, em um comentário parentético ligeiramente cínico, que o resultado final do “crime poético” foi positivo, a despeito da escrita em torrente e da declarada inspiração crowleyana.

No mesmo dia, Pessoa escreve a João Gaspar Simões e lhe envia o poema nascido na véspera, dando instruções ao amigo para a sua publicação e, também, uma peculiar informação sobre a essência daqueles versos:

Mando-lhe uma composição minha – alias feita hontem – para a “Presença”; mas realmente não sei se ainda chegara a tempo.

Chamo a sua atenção para um pormenor que é preciso vigiar nas provas – o qual pormenor é dois pormenores. Trata-se de não esquecer as aspas que marcam o poema como “dramatico”, isto e, fallado por terceira pessoa, e de verificar que, como essa pessoa é mulher (e, digamos, bruxa) os adjectivos nao saiam no masculino onde a pessoa fallante se refere a si-mesma.

Uma advertencia: este poema é uma interpretação dramática da “magia de transgressão”. Se, por alguma circumstancia, achar melhor não o publicar, não hesite em não o publicar.

(Pessoa, 1998: 129 [Sem cota]⁶)

As coordenadas traçadas por Pessoa em seu binário pormenor são bem definidas, quase didáticas, denotando certa preocupação de que o indevido entendimento do texto viesse a comprometer sua impressão. Pode-se mesmo dizer que tal zelo o leva a exercer o papel de um crítico literário que deslinda sua própria obra ficcional ao leitor. Por essa razão, seria contraditória a citação, em caráter de sobreaviso e sem qualquer esclarecimento, à “magia de transgressão”, já que, por conta desse atributo, é dada a Gaspar Simões a possibilidade de não publicar o poema. Porém, considerando o apreço de Pessoa pelas artes da dissimulação, é

⁶ Em posse de particulares (Manuela Murteira França) (cf. Pessoa, 1998: 444-445).

possível supor que sua advertência tenha sido registrada com sibilina ironia a fim de aguçar a curiosidade do amigo e, quem sabe, propor-lhe um desafio editorial...

Seja como for, a mesma enigmática “magia de transgressão” é novamente mencionada, dois dias depois, quando Pessoa torna a escrever a Ferreira Gomes, desta feita efetivamente lhe encaminhando o poema: “Como lhe prometti, mando-lhe junto o tal poema que foi para a “Presença”. V. apreciará devidamente. O que o poema vale não sei; o que consegui⁷ é a atmosphaera sinistra da magia de transgressão” (Pessoa e Crowley, 2010: 200 [BNP/E3, 252^r]).

Nessa carta, Fernando Pessoa não só desconsidera o uso de aspas quando menciona a expressão “magia de transgressão”, como também acrescenta a ela o predicado “atmosphera sinistra”, o qual, de resto, remete à “atmosphera do Crowley” por ele referida no primeiro registro epistolar a “O Ultimo Sortilegio”, feito exatamente a Ferreira Gomes. Apesar da escassez de detalhes, parece haver entre o poeta dos heterônimos e aquele seu correspondente um entendimento mútuo acerca das questões herméticas que, segundo Pessoa, instigaram a escrita do poema. A observação “V. apreciará devidamente” corrobora essa hipótese. Contudo, no mesmo documento, Pessoa alega desconhecer o “valor” dos versos de “O Ultimo Sortilegio” e que nele o efeito da “atmosphera sinistra da magia de transgressão” fora obtido quase de modo culposos. A considerar os “pormenores” apontados por Fernando Pessoa nas “normas para publicação” enviadas a Gaspar Simões, é possível suspeitar que o poeta tenha ocultado de seu amigo determinadas minúcias do poema.

Em 20 de outubro de 1930 Fernando Pessoa envia à Alemanha uma tradução de “O Ultimo Sortilegio” para a língua inglesa. Embora o destinatário fosse Karl Germer, seguidor de Crowley e editor de alguns de seus livros, não há dúvidas de que a carta e o poema seriam lidos também pelo mago, então naquele país (Pessoa e Crowley, 2010: 207 [BNP/E3, 255- 1 e 2]).

O teor da missiva, no princípio, é bastante irônico, com Fernando Pessoa narrando o envio à *Presença* de um “poemeto”, escrito no dia 15 de outubro, com o intuito de agradar a “certos católicos, não desligados de círculos oficiais” (“certain Catholic persons not unconnected with official circles”; Pessoa e Crowley, 2010: 205, 357 [BNP/E3, 255-1^v]), por eles terem entrevisto manobras satânicas no falso suicídio de Crowley em Lisboa. Ao supostamente abandonar as pilhérias, porém, a voz do poeta assume um tom que em nada faz lembrar aquele utilizado nas correspondências com Ferreira Gomes e Gaspar Simões:

⁷ O «r» final foi riscado: consegui<r>. Corrige-se a leitura do livro consultado: o verbo não termina em infinitivo.

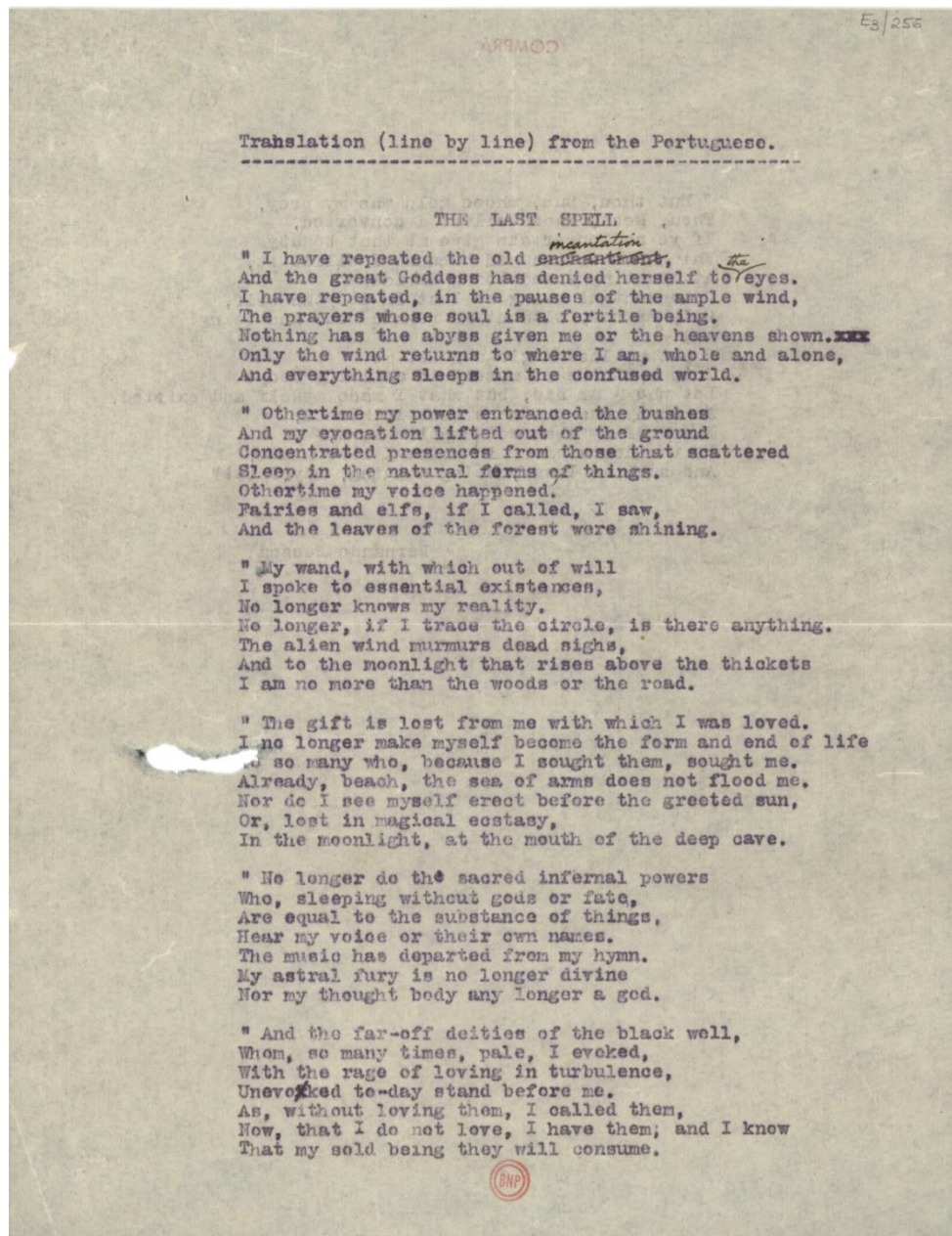


Fig. 2. BNP/E3, 256-1r.

Tradução enviada para Karl Germer (rosto da folha).

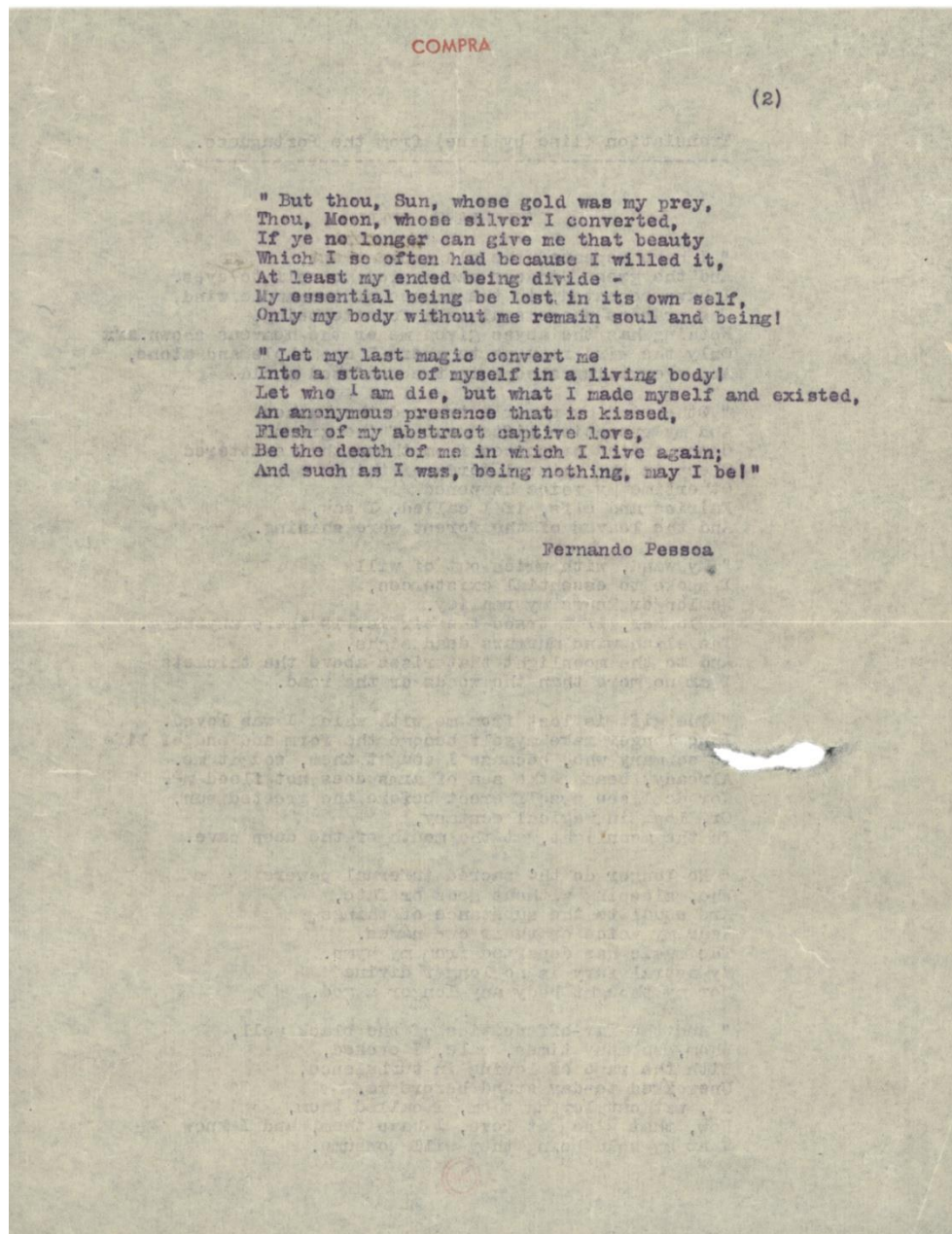


Fig. 3. BNP/E3, 256-1v.

Tradução enviada para Karl Germer (verso da folha).

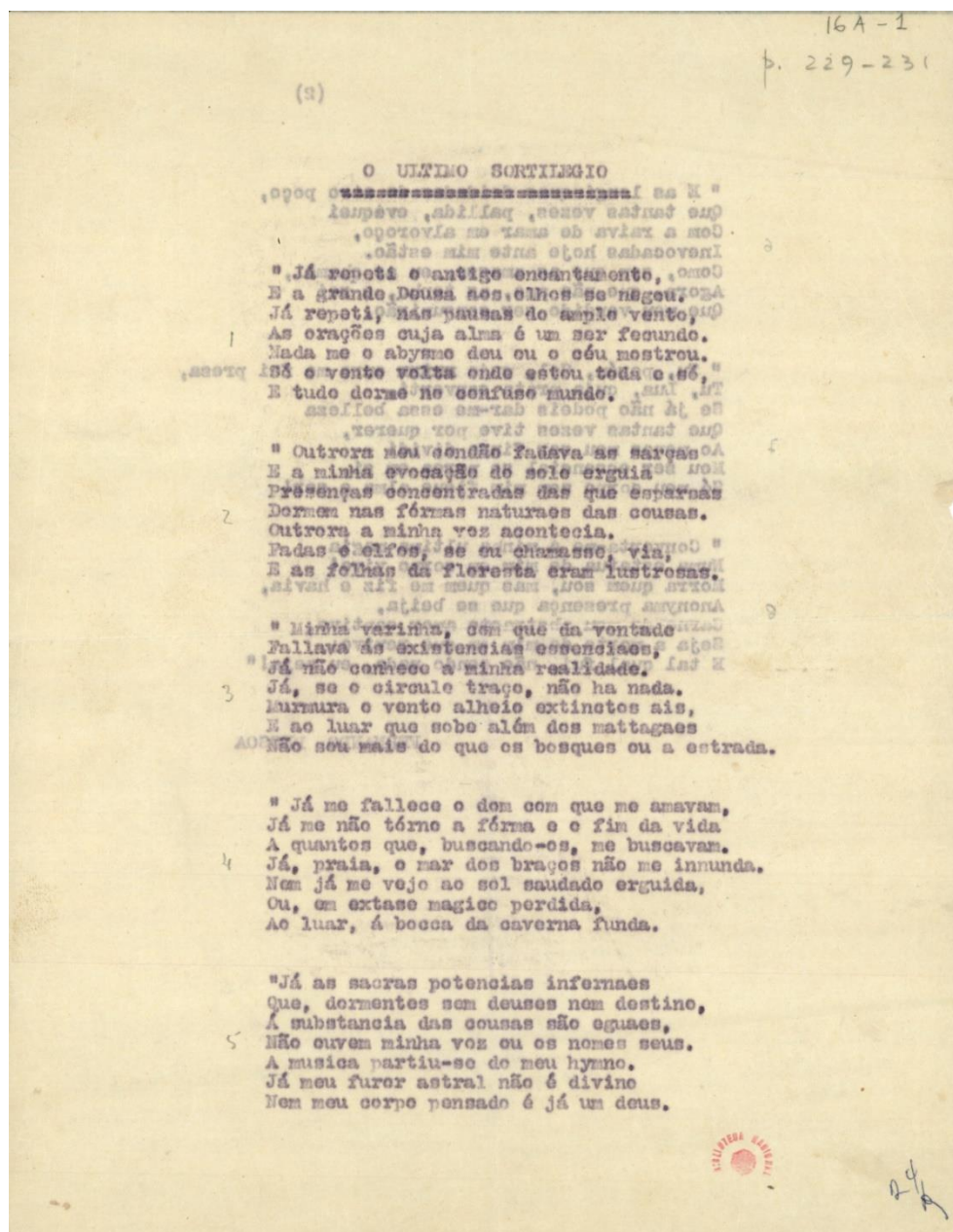


Fig. 4. BNP/E3, 16A-1'.

Versão dactilografada de "O Ultimo Sortilegio" (rosto da folha).

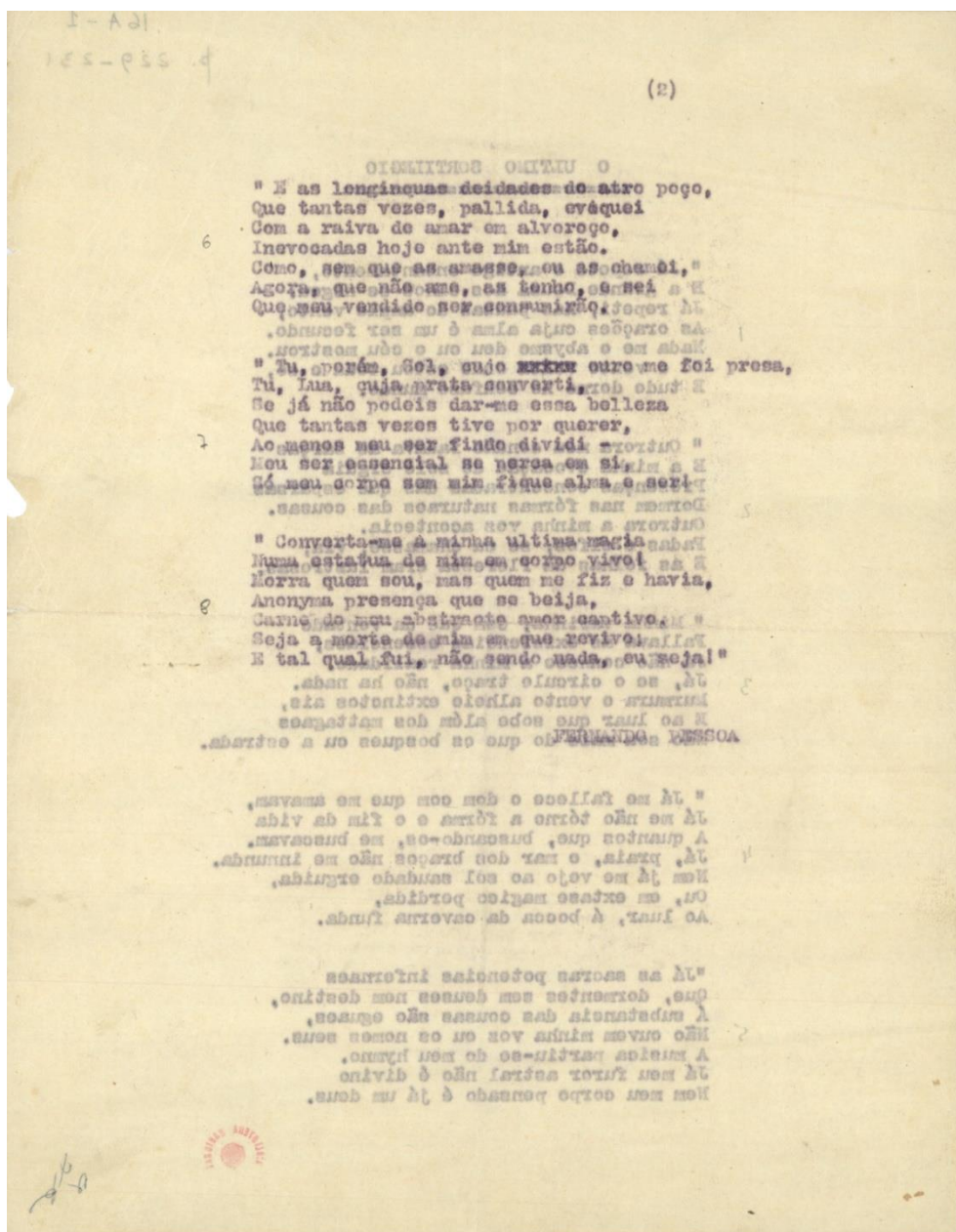


Fig. 5. BNP/E3, 16A-1^v.
Versão dactilografada de “O Ultimo Sortilegio” (verso da folha).

Falando agora a sério, não sei exactamente o que estava a escrever quando compus aquilo, mas certo é que o redigi de uma penada, agindo como um médium intelectual para a estranha sacerdotisa imaginária da minha própria invenção. O poema, austeramente clássico no tom, provavelmente não faz sentido, dado que sou bastante ignorante quanto à linguagem interior do assunto; todavia, tal como saiu de mim, assim caiu e assim se foi. Nem que seja por aquele verso ocasional sobre “as sacras potências infernais” gostaria de o ver impresso.

(Pessoa e Crowley, 2010: 205-206)

Seriously, now, I do not know exactly what I was writing when I wrote that thing, but I certainly wrote it straight off, acting as an intellectual medium for the imaginary weird priestess of my own devising. The poem, which is severely classical in tone, is probably all nonsense, since I am quite ignorant of the inner language of the subject; yet, just as it issued out of me, just so it went down and went off. If only for that casual verse about “the holy infernal powers”, I should like to see it printed.

(Pessoa e Crowley, 2010: 357 [BNP/E3, 255-2r])

É verdade que, a Ferreira Gomes, Pessoa já havia dito não saber do valor de “O Ultimo Sortilegio”. Entretanto, o mesmo poeta que em duas ocasiões anteriores havia enfaticamente relacionado aquele poema à “magia de transgressão”, alega agora a Germer/Crowley ignorar o que escreveu naqueles versos e qualifica-os como sem sentido, já que desconhece a “linguagem interior do assunto”. A impressão que se tem, quando se coteja essa carta com aquelas lidas anteriormente, é de que Pessoa está a falar de algum outro texto seu. Todavia, não bastasse a comprovação pela data de composição do “poemeto”, tem-se, ainda, a menção às “sacras potências infernais” que, de fato, são evocadas no primeiro verso da quinta estrofe.

Como no verso “não meu, não meu é quanto escrevo” (2009: 131), Pessoa apresenta-se como mero receptáculo de um conhecimento ininteligível, negando, definitivamente, a intencionalidade da composição de “O Ultimo Sortilegio” ao atribuí-la a uma “sacerdotisa imaginária” – a “bruxa” mencionada a Gaspar Simões – que, de posse do seu intelecto, comunicou-lhe aqueles versos por meio de uma espécie de escrita mediúnica. Considerando que, num estudo sobre a mediunidade, Pessoa (1977: 505-509 [BNP/E3, 54A- 81r]) postula que esse fenômeno “resulta de um desequilíbrio mental, analogo ao produzido pelo alcoolismo”, é tentador pensar que, em 15 de outubro de 1930, Pessoa tenha sido arrebatado, com a pena em punho, por um transe etílico propiciado, quiçá, pela comemoração do aniversário de Álvaro de Campos...

Ironias – não as pessoanas – à parte, é plausível cogitar que as discrepâncias e fabulações na carta de Fernando Pessoa a Germer/Crowley foram urdidas com o intento de não revelar ao mago a influência de seus escritos nos versos do seu confrade português. Dessa forma, “O Ultimo Sortilegio” passaria a ser, então, aos olhos de Crowley, o fruto de sementes plantadas no poeta por uma arcana musa e não o “mero” produto do engenho de um artífice das palavras. Também não é

infundado supor que, com isso, Pessoa tenha desejado criar em torno de seus dotes poéticos uma aura mística a fim de impressionar, e ludibriar, o Mestre Therion. Não se deseja, entretanto, negar categoricamente a possibilidade de uma inspiração mística – de ordem teórica ou empírica – na escrita de “O Ultimo Sortilegio” ou atribuir ao poema uma explicação racionalista que condescenda, por um sarcasmo outro que não o do discurso do poeta, com o interesse deste pelo esoterismo. Antes, considerando o abundante material que veio à tona após décadas de estudos pessoanos beneficiados pela consulta do espólio e da biblioteca particular de Pessoa, parece mais apropriado lembrar-se do que ensinou Jorge de Sena quando chamou atenção para a necessidade de se levar a sério, por um olhar crítico, o ocultismo na obra do autor: “uma visão esotérica do mundo [...] não existe, nem é possível, sem ironia” (Sena, 2000: 142). Cabe ainda lembrar, ao término desse raciocínio, o apodo “esotérico ambíguo”, atribuído a Fernando Pessoa por Richard Zenith (2006a: 467) por conta do “ceticismo inveterado [que] não permitia [ao poeta] levar nada totalmente a sério” (2006a: 469).

Pode-se notar, também, na referência às condições em que o poema foi escrito – “de uma penada” –, um vislumbre do furor criativo que Fernando Pessoa dizia ter tomado conta de si no mítico “dia triunfal”, conforme relato feito a Adolfo Casais Monteiro cinco anos depois dos eventos analisados neste estudo: “[...] acerquei-me de uma commoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa especie de extase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triumphal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim” (Pessoa, 2013: 646-647).

É possível, uma vez mais, notar certa semelhança entre as circunstâncias envolvendo a escrita de “O Ultimo Sortilegio” e aquelas do “dia triunfal” em uma carta datada de 26 de outubro de 1930, quando Pessoa declara a Gaspar Simões que “Nada ha de especial a indicar na genese do poema” (Pessoa, 1998: 134). Em termos semelhantes àqueles dirigidos a Ferreira Gomes, ele continua:

Escrevi-o a 15 d’este mez, á noite, em seguida a escrever trez quadras muito simples. Tanto estas, como elle, foram productos directos e espontaneos.

Causou-lhe extranheza, talvez, o assumpto. Isso, porém, procede de v. desconhecer outros poemas meus, ineditos, no mesmo genero. Tenho um, incompleto, “Lucifer”, que vae muito além d’este na mesma direcção; e esse é já antigo. A mesma nuvem paira sobre os cinco poemas a cujo conjuncto chamei “Além-Deus”, e que escrevi ha ainda mais tempo; são cinco pequenos poemas, completos, e estiveram para ser publicados (chegaram a ser impressos) num “Orpheu 3” que foi frustrado de cima. E, além d’estes, ha ainda outros poemas, incluindo um soneto sobre o Gomes Leal, que deve conhecer, pelo menos da Anthologia do Salão de Outomno.

Deveras e realmente, não posso dar-lhe explicação nenhuma sobre a genese particular d’este poema. Sobre a genese geral d’essa ordem de poemas é que talvez haveria alguma cousa a dizer. Mas isso não tem interesse esthetico nem psychologico.

(Pessoa, 1998: 134 [Sem cota])

De certa forma, o conteúdo desta carta permite que se reconheça em Fernando Pessoa a figura de um hierofante que gradativamente inicia Gaspar Simões nos mistérios dos textos integrantes daquilo que os comentadores pessoanos viriam a qualificar como a “produção ocultista” do poeta (Bréchon, 1999: 457). Transcorreriam mais alguns meses, porém, até que Pessoa revelasse a Simões outro grau daquela peculiar ordem de poemas, desta feita, com a divulgação da tradução do “Hymno a Pan”, de Aleister Crowley.

“Ode de horrível sensualismo nocturno”, nas palavras de Mário de Albuquerque (in Coelho, 1978: 989), o “Hymno a Pan”, ou antes, a tradução realizada por Fernando Pessoa – a última publicada em vida (Baptista in Lopes, 1993: 77) –, veio a lume poucos meses depois da publicação de “O Ultimo Sortilegio”, sendo mencionada pelo poeta em nove cartas, de dezembro de 1930 a dezembro de 1931, considerando a correspondência publicada até o presente. Dessas nove, as mais importantes para este estudo são as três primeiras, pois é nelas que Pessoa contextualiza a tradução e assinala os critérios utilizados para recriar o poema em língua portuguesa. O que se lê nas demais mensagens, enviadas a Crowley e a Gaspar Simões, são conversas envolvendo a data de publicação do texto, observações sobre a necessidade de ajuste em alguns versos e, por fim, satisfação com a aparição do poema na edição 33 de *Presença*.

A primeira carta, datada de 3 de dezembro de 1930, é enviada a Karl Germer – e certamente seria lida também por Crowley –, apresentando a versão em português do “Hymno a Pan” como “um dos produtos do meu recente repouso inquieto” (“one of the products of my recent peaceless repose”). Segue-se então uma explicação da metodologia utilizada para que o “ritmo original [fosse] originalmente mantido e a forma e cor do sentido não se [perdessem]” (“rhythm of the original [was] strictly maintained and the form and colour of the meaning [would not be] lost”; Pessoa e Crowley, 2010: 255, 375 [BNP/E3, 284-1^v]). Essa argumentação, todavia, é refutada por Helena Barbas em seu meticuloso estudo já citado, o qual será comentado mais abaixo.

De interesse agora é a carta escrita por Pessoa em 6 dezembro de 1930. Endereçada a Gaspar Simões, ela não somente faz a segunda referência textual ao “Hymno a Pan”, como sugere uma relação, ainda indefinida, entre aquele poema e “O Ultimo Sortilegio”:

Como v. se interessou tanto por “O Ultimo Sortilegio”, envio-lhe, como simples curiosidade, a tradução que fiz, do inglez, de um “poema magico” a valer – o “Hymno a Pan”, que constitue o “prefacio” do tratado “Magia” do Mestre Therion. *Este poema não é para se publicar*, mas só para v. ler. Tambem lhe peço que o não mostre a muita gente. Não digo que se não pudesse publicar, mas o ponto é que, para isso, seria precisa a auctorização

do Mestre Therion; e o Mestre Therion desapareceu, não se sabendo se suicidou (como a princípio eu mesmo acreditei), se simplesmente se escondeu, se foi assassinado (extranha hipótese, em princípio, mas que, ao que me consta, é — ou pelo menos foi — a do polícia inglês que aqui esteve a investigar o caso).

(Pessoa, 1998: 143; [Sem cota])

Viu-se anteriormente que Fernando Pessoa, ao enviar “O Ultimo Sortilegio” a Gaspar Simões, deu ao editor da *Presença* a opção de vetar o poema nas páginas da revista pelo suposto caráter proscrito daqueles versos; meses depois, o poeta apresenta outro texto a Simões e agora é ele mesmo, Pessoa, que decreta a não publicação e a circulação restrita da obra, sob o pretexto de que era necessário obter autorização prévia de Crowley, referido então como “Mestre Therion”. Note-se que, nos dois casos, Pessoa é enfático ao determinar a magia como o eixo temático dos poemas, o que permite supor que ele estivesse, também com o “Hymno a Pan”, menos interessado na efetiva recusa de sua tradução, do que na criação de uma atmosfera de mistério que excitasse a curiosidade de Simões, aparentemente sempre propensa aos ardis literários do poeta dos heterônimos. Afinal, como lembra Helena Barbas (2006: 5), “Gaspar Simões publicaria qualquer coisa que Pessoa lhe indicasse”.

Em 4 de janeiro de 1931, Fernando Pessoa torna a escrever a Simões, revelando ao crítico a identidade do Mestre Therion e dissipando as dúvidas sobre sua existência heteronímica, como supôs o editor da *Presença* na resposta à primeira carta do poeta. Em seguida, Pessoa repete o que já havia dito anteriormente sobre a origem e os atributos do “Hymno a Pan”. Nos parágrafos finais, porém, figuram as informações mais significativas:

Lembrei-me um dia de traduzir o “Hymno a Pan”, o que fiz, conforme o meu criterio de traduzir verso, em absoluta conformidade rhytmica com o original. Mandeí a v. o poema para, como lhe disse, v. ver o que é propriamente um “poema magico”, em comparação com um simples “poema a respeito de magia”, como é o meu “Ultimo Sortilegio”.

Reflecti, depois de lhe escrever, sobre o que lhe havia dito de o poema não dever ser publicado. Não vejo, afinal, inconveniente nisso, se v. achar interessante publicá-lo. Tem, pelo menos, a vantagem de ser singular: não creio que haja em portuguez (natural ou traduzido) outro poema precisamente d’essa ordem. Pode, pois, v. publicá-lo se quizer.

(Pessoa, 1998: 147-148 [Sem cota])

Tal como na carta a Germer, Fernando Pessoa discute aqui a sua tradução, igualmente ressaltando o comprometimento com o ritmo do texto original na transposição dos versos para o português. O veto à divulgação do poema, enfatizado na mensagem anterior a Gaspar Simões, agora é suspenso, cabendo novamente ao editor a decisão de colocá-lo ou não nas páginas da revista – embora Pessoa implicitamente defenda a publicação daqueles versos pelo seu ineditismo na poesia de língua portuguesa. Finalmente, a natureza da relação entre “O Ultimo Sortilegio” e o “Hymno a Pan”, somente aludida pelo poeta na primeira carta a

Simões, é agora explicitada, ou seja, estabelece-se um paralelo entre o primeiro, um “poema a respeito de magia”, e o segundo, um “poema mágico”.

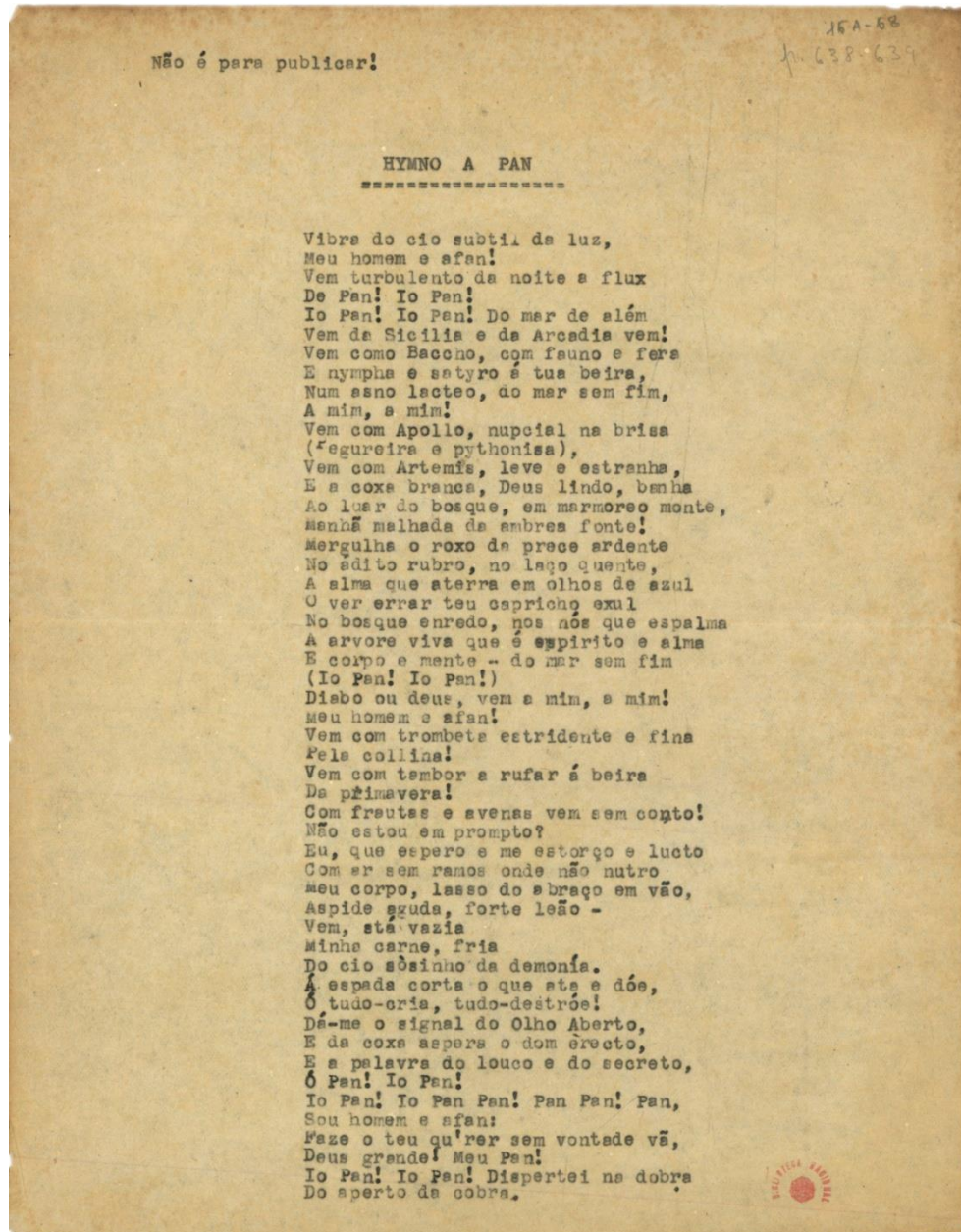


Fig. 6. BNP/E3, 16A-68^r.

Versão dactilografada de “Hymno a Pan” (primeira folha).

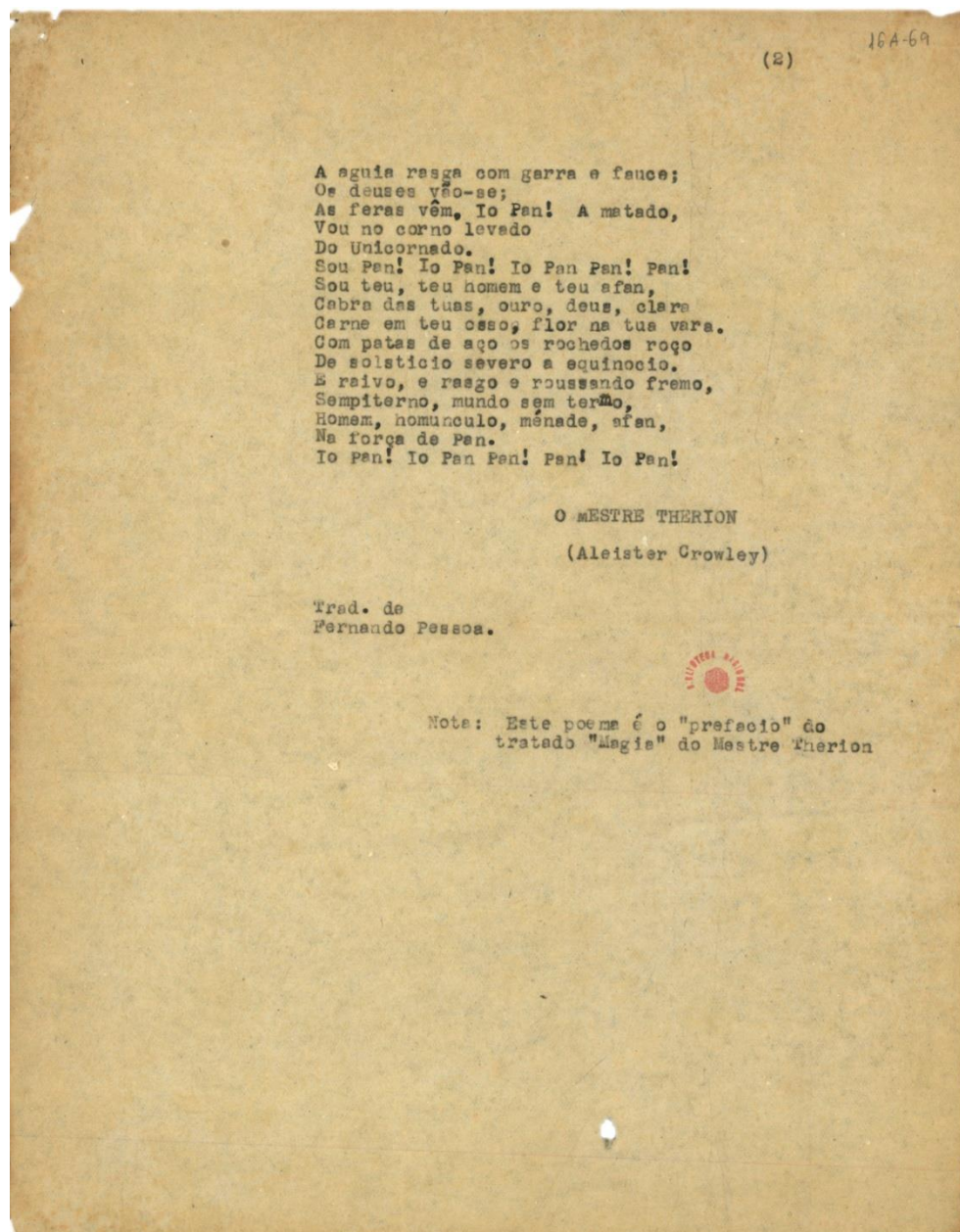


Fig. 7. BNP/E3, 16A-69r.
Versão dactilografada de "Hymno a Pan" (segunda folha).

Por fim, é também em sua correspondência, mais especificamente, no pós-escrito de uma carta enviada a Augusto Ferreira Gomes, que Fernando Pessoa fingidamente afirma desconhecer um dos elementos basais para sua tradução do “Hymno a Pan”. A carta, datada de 19 de outubro de 1930, traz o seguinte comentário de Pessoa em resposta a uma pergunta que Gomes lhe fizera, a propósito de uma correspondência recebida de Hanni Jäger, então amante de Aleister Crowley: “[...] O ‘93’ é uma historia qualquer que essa gente põe nas cartas, em maneira de saudação, supponho, mas cujo sentido ignoro” (Pessoa e Crowley, 2010: 202 [BNP/E3, 254-1^r]). A devida compreensão do número 93 no contexto apropriado e o exame de alguns escritos de Pessoa revelam, contudo, que ele mentira.

Antes, porém, é importante apontar que a expressão “essa gente” instaura um distanciamento que, por sua vez, confere autenticidade ao dissimulado desconhecimento do poeta acerca do significado de “93”. Essa expressão, aliás, repete-se em outros textos em que Pessoa se refere, com acrimônia, a esotéricos e místicos, tais como este do *Livro do Desassossego*:

Tive sempre uma repugnancia quasi physica pelas coisas secretas – intrigas, diplomacia, sociedades secretas, occultismo. Sobretudo me incommodaram sempre estas duas ultimas coisas – a pretensão, que teem certos homens, de que, por entendimentos com Deuses ou Mestres ou Demiurgos, sabem – lá entre elles, exclusos todos nós outros – os grandes segredos que são os caboucos do mundo.

Não posso crer que isso seja assim. Posso crer que alguém o julgue assim. Porque não estará essa gente toda doida, ou illudida? Por serem varios? Mas ha allucinações collectivas.

(Pessoa, 2013: 442-443)

Assim falava o autor do *Livro do Desassossego*, que, em outra passagem – não incluída em todas as edições da obra – questiona: “Mas quem nos diz, afinal, que o iniciado, quando íncola dos penetrais dos mistérios, não é senão avara presa da nossa nova face da ilusão? Que é a certeza que tem, se mais forme que ele a tem um louco no que lhe é loucura?” (Pessoa, 2006c: 394-395; trecho excluído em Pessoa, 2010). E ainda, num texto não assinado, existe uma crítica muito severa: “Os mysticos, os esotericos, e outra gente assim, teem sido sempre, notavelmente falhos de lucidez, de grandeza intellectual e de espirito comprehensivo e claro” (in Lopes, 1990: II, 363).

No que tange a “essa gente” referida por Pessoa em sua carta a Ferreira Gomes, trata-se, além do próprio Mestre Therion e sua concubina, dos adeptos da doutrina de Thelema, ditos thelemitas, os quais frequentemente se saúdam com “93”, como explica Richard Kaczynski, biógrafo de Crowley. Ainda de acordo com Kaczynski, “thelema”, em grego, traduz-se como “vontade”, sendo 93 seu valor na cabala grega. Por essa razão, Crowley abreviou a expressão “Faz o que queres será a sumula da Lei” [“Do what thou wilt shall be the whole of the Law”] como “93” (Kaczynski, 2009: 62).

Estando esclarecido, de modo bastante simplificado, o significado do número 93 na esfera dos escritos de Aleister Crowley, pode-se então verificar, nos fragmentos a serem analisados mais abaixo, o grau de conhecimento que Fernando Pessoa detinha sobre a doutrina de Thelema.

Segundo Marco Pasi (2001: 708), é pouco provável que Pessoa tenha lido o *Livro da Lei*, portanto seus conhecimentos do assunto originaram-se das leituras de *Magick in Theory and Practice*⁸ e, possivelmente, das conversas com Crowley quando do encontro entre os dois. Com efeito, no fragmento de *A Boca do Inferno* já referido acima, Pessoa associa a figura do mago inglês diretamente a Thelema, todavia sem fazer menção àquele termo: “Uma certa fraqueza da vontade, um certo vacilar nos propósitos parecem atravessar, como um fio, toda a vida deste homem [Crowley]. Talvez no seu íntimo se tenha mantido fiel àquela ‘real vontade’ que prega” (“Some infirmity of will, some vacillation of purpose seems to run like a thread through the whole life of the man [Crowley]. Perhaps within himself he had kept to that ‘true will’ he preaches”; Pessoa e Crowley, 2010: 423, 514 [BNP/E3, 352-1^r]). Ressalte-se, todavia, que os fundamentos thelêmicos, embora assimilados pelo poeta luso, não foram aceitos de modo incondicional, sem questionamento, o que por certo revela uma conduta condizente com a mentalidade de quem dizia não concordar com “coisa nenhuma, nem mesmo com o que eu proprio digo” (Pessoa, 2006b: 384 [BNP/E3, 133G-60^r]), como fica patente no apontamento a seguir: “Liberdade, quer dizer não se subordinar a nada, nem ao proprio ideal, nem á propria personalidade, nem á Lei de Thelema que nos dá a nossa liberdade como nossa limitação” (Pessoa, 1989: 71 [BNP/E3, 26C-52^r]).⁹ Proveniente de um dos numerosos textos onde Pessoa se ocupa do gênio, essa declaração configura, aliás, uma das duas referências literais do poeta à “Palavra da Lei” (Kaczynski, 2010: 414), ainda que em ambas não se faça nenhuma associação explícita ao mago inglês, cujo nome não é citado. A despeito dessa omissão, a relação entre Crowley e Thelema em um registro textual de Fernando Pessoa pode ser de fato estabelecida na segunda ocasião em que o autor português efetivamente cita aquele termo, a saber, em uma nota na qual se refere a um verso do poema “Hymno a Pan”: “‘Do what thou wilt as a great god can’ traduz-se em português por ‘Faz o que queres, deus grande (magno), Pã’. ‘Faz o que queres’ é a correcta tradução portuguesa para ‘Do what thou wilt’ mas, se esta frase pretende dar o sentido exacto de ‘Fay ce que voudras’ de Thelema, então o português correcto seria ‘Faz o que quiseses’” (“‘Do what thou wilt as a great god can’ is given in Portuguese as ‘Faze o que queres,

⁸ Volume presente na biblioteca do poeta e referido por ele em duas cartas a Gaspar Simões, a primeira datada de 06/12/1930 e a segunda de 04/01/1931 (Pessoa, 1998: 143, 147).

⁹ Pasi reproduz, em seu artigo “The influence of Aleister Crowley on Fernando Pessoa’s Esoteric Writings” (2001: 710), uma passagem onde Pessoa opõe-se à adoção da “doutrina do ‘faz o que quiseses’” por qualquer indivíduo, de modo indiscriminado, declarando que ela deveria ser aplicada somente ao “homem superior”, o único que verdadeiramente compreende seu real sentido.

deus grande (magno), Pan'. 'Faze o que queres' is the exact Portuguese translation of 'Do what thou wilt', but, if this phrase be meant to be the exact rendering of the 'Fay ce que voudras' of Thelema, then the exact Portuguese would be 'Faze o que quizeres'"; Pessoa e Crowley, 2010: 103 [BNP/E3, 214-1^r]).

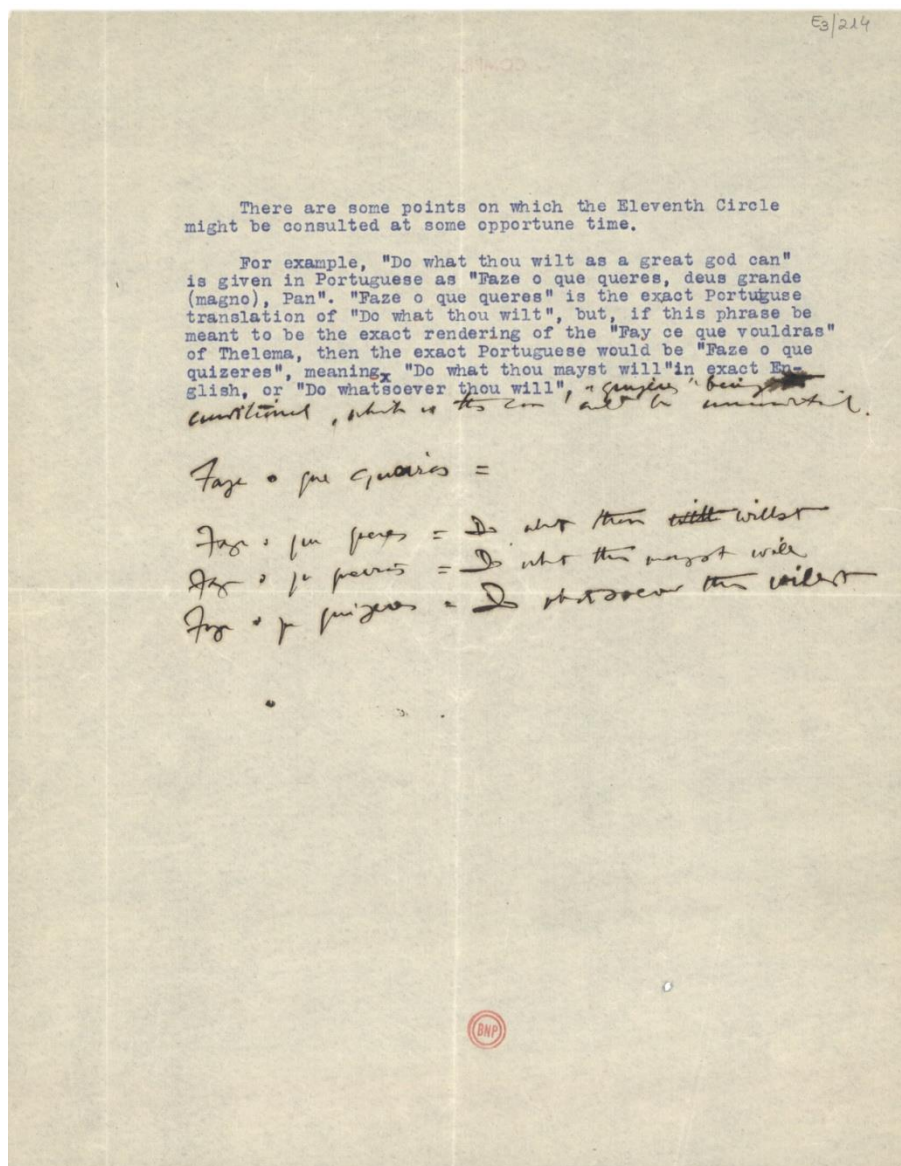


Fig. 8. BNP/E3, 214^r.

Sobre "Do what thou wilt as a great god can".

A fim de confirmar que Pessoa dissimulou a Ferreira Gomes sua familiaridade com os ditames de Thelema, é preciso prosseguir pelos meandros de seu raciocínio linguístico na nota acima.

Embora nela se repita a ausência de uma menção nominal a Aleister Crowley, a Thelema a que Pessoa diretamente faz referência, em francês, alude, de modo oblíquo, a outra das fontes de inspiração do mago na elaboração de sua doutrina, a saber, o episódio da abadia homônima em *Gargantua e Pantagrue*, de

Rabelais (Kaczynski, 2010: 128).¹⁰ Como indicado anteriormente, a religião de Thelema fundamenta-se no mote “Do what thou wilt shall be the whole of the Law”. O verso original de Crowley em seu “Hymno a Pan”, todavia, é “Do as thou wilt, as a great god can” (Pessoa e Crowley, 2010: 377). Considerando que o uso de “as” (conforme) em vez de “what” (o que) decorre, provavelmente, de uma preferência estilística do autor, pode-se aventar que essa alteração não fere o princípio semântico relativo à doutrina de Thelema. Há de se notar, contudo, que as considerações desenvolvidas por Pessoa partem não da linha do poema ou do axioma que sumariza aquele sistema filosófico-religioso, mas sim de uma sentença que os aglutina e, de certa forma, recria a máxima thelêmica sem modificar-lhe o cerne.

Por se tratar de uma nota redigida durante uma tradução em andamento, é plausível que esse “ato falho” seja tão somente consequência de uma citação feita sem a consulta ao material de origem – o que, aliás, tende a denunciar certa intimidade de um tradutor com a temática do texto-fonte.

Cabe, aqui, a propósito, uma necessária digressão a respeito de algumas noções de Fernando Pessoa sobre a prática da tradução, as quais estão diretamente relacionadas à questão da autoria do “Hymno a Pan”.

Ainda que não se possa garantir a intencionalidade do lapso cometido por Pessoa no documento acima, a hipótese de uma modificação consciente não deve ser desconsiderada, uma vez que o poeta-tradutor julgava o afastamento do texto original como o principal traço de uma tradução bem sucedida: “Uma interpretação é tanto mais perfeita quanto mais consegue fazer esquecer o objecto interpretado na propria interpretação. (É assim que uma traducção é perfeita quando parece não ser uma traducção.)” (Pessoa, 1966: 180 [BNP/E3, 20-101^v]). Essa argumentação, aliás, em certa medida corrobora a traição que Helena Barbas (2006) imputa a Pessoa na reescrita em português do “Hymno a Pan”.

Em seu estudo, Barbas defende a ideia de que, ao traduzir os versos de Crowley, o poeta lusitano deliberadamente pôs em prática uma série de alterações, entre elas a omissão da epígrafe oriunda do *Ajax* de Sófocles e o abrandamento da pronunciada expressão erótica do texto original. As mudanças mais expressivas para a pesquisadora, no entanto, são as de ordem semântica, pois invertem o sentido pretendido pelo mago em sua composição, disforizando-o e recriando-o a partir da concepção que Pessoa tinha da figura de Pã, diferente daquela do Mestre Therion. As observações de Barbas são extremamente precisas e coerentes, porém, agregando a elas o argumento de Pessoa, logo acima, pode-se considerar que o intento daquela operação de “reengenharia lírica” não foi o distanciamento do poema de Crowley, mas a perfeição no texto traduzido. Contribui para isso o fato

¹⁰ Os capítulos 53 e 54 do livro chamam-se, respectivamente, “Como foi construída e dotada a abadia dos telemitas” e “Inscrição colocada sobre a grande porta de Telesma” (Riffard, 1996: 614, 615).

de que o poeta – como visto nas cartas em que se refere àquela tradução – declara expressamente seu comprometimento com o ritmo do original, o que, de resto, também estava em concordância com os princípios que ele estabelecia para suas traduções. Com efeito, a obediência ao ritmo é percebida em mais de uma ocasião em que Pessoa escreveu sobre as prescrições por ele seguidas enquanto tradutor. No fragmento de um texto que principia pela observação “Poe (introd.)”, por exemplo, lê-se que “Um poema é uma obra litteraria em que o sentido se determina *atravez* do *rhythm*. O *rhythm* pode determinar o sentido inteira ou parcialmente. Quando a determinação é inteira, é o *rhythm* que talha o sentido, quando é parcial, é no *rhythm* que o sentido se precisa ou precipita. Na traducção de um poema, portanto, o primeiro elemento a fixar é o *rhythm*” (Pessoa in Lopes, 1993: 386 [BNP/E3, 14D-13^r]). Ideia semelhante, por sua vez, é reproduzida pelo poeta-tradutor no prefácio que possivelmente abriria sua versão inglesa para o livro *Canções*, de António Botto: “A minha tradução foi feita na mais perfeita e possível conformidade, tanto a nível expressivo como rítmico, com o texto original [...] Fiz os possíveis por escrever estes poemas em inglês no ritmo e no estilo exacto do poeta, como se ele os tivesse escrito nessa língua” (“My translation has been made in the most perfect possible conformity, both expressional and rhythmical, with the original text [...] I have done my best to have these poems set down in English in the poet’s exact style and rhythm, as if he had written them in the language”; Pessoa, 1999: 442 [BNP/E3, 86-9^r]). Certamente tais comentários poderiam ser aplicados, também, ao “Hymno a Pan”.

De qualquer forma, intencional ou não, a modificação na tradução da divisa thelêmica no fragmento citado anteriormente por certo configura mais um indício da falsa ignorância assumida por Fernando Pessoa em relação aos ensinamentos de Aleister Crowley, contribuindo, assim, para o desmascaramento do poeta.

Mas a condenação de Fernando Pessoa se torna de fato inapelável quando, no exame da versão final do poema do mago inglês, vê-se que a tradução para “Do as thou wilt, as a great god can” não foi aquela apresentada na nota referida acima, mas “Faze o teu querer sem vontade vã” (Pessoa e Crowley, 2010: 258). A leitura desse verso à luz dos textos apresentados na sequência demonstra, efetivamente, que a solução encontrada por Pessoa aliou seus dotes poéticos e de tradutor aos conhecimentos que ele possuía – embora os negasse – do sistema filosófico idealizado por Crowley. “Aparentemente há algo aviltante numa fórmula como ‘Faz o que queres será a sùmula da Lei’ [...]. À primeira vista, a fórmula é um simples apelo à licenciosidade sob todas as formas. Mas se for entendido que Vontade significa a vera Vontade da alma, [...] A fórmula, na sua essência, significa descobre o que és; descobre o que aquilo que és quer; faz o que queres tal como és” (“There is apparently something degrading in such a formula as ‘Do what thou wilt shall be the whole of the Law’ [...]. In immediate appearance, the formula is a simple call to licence in all ways. But, if it be understood that Will means the soul’s

true Will, [...] The formula, in its essence is, Find out what you are; Find out what you are wants; Do what you want as such as you are"; Pessoa, 2006a: 354, 355 [BNP/E3, 54A-83]). E também: "Seguindo o critério rigoroso dos ocultistas, mas aplicando fora de exacta conformidade entre os planos, alguns têm sustentado que em todos esses planos se deve aplicar a regra de Faz o que Queres. Mas este 'que queres' implica o conhecimento preliminar da Vera Vontade" (Pessoa, 2006a: 356 [BNP/E3, 54A-31]). Finalmente: "Assim a Lei é (1) descobrir o que somos, para que saibamos o que é que intima e verdadeiramente queremos, independentemente do que supomos que queremos ou do que julgamos que devemos querer; (2) conformar todos os nossos pensamentos, emoções e impulsos com essa nossa intima e verdadeira vontade" (Pessoa, 1988: 126 [BNP/E3, 54-76]).

As recorrentes menções à "Lei" e à "vera/verdadeira Vontade" confirmam, com base no que já foi exposto até o momento, que a doutrina de Thelema é o objeto das reflexões de Pessoa nos trechos acima, assim como o conceito subjacente no verso "Faz o teu querer sem vontade vã". Essa "vontade vã" que não é outra senão a antítese da "vera/verdadeira Vontade" que é Thelema (Bogdan, 2012: 95).

Antes de por um termo a esta investigação, convém lembrar que não cabe discorrer aqui sobre a recepção de Fernando Pessoa aos preceitos thelêmicos em cada um daqueles excertos citados e tampouco discutir a ascendência que eles porventura tiveram em sua obra literária¹¹. Afinal, como apontado anteriormente, o foco deste estudo é a compreensão da postura assumida por Pessoa em relação à ascendência crowleyana, reconhecida por ele mesmo, na composição de "O Ultimo Sortilegio" e na tradução do "Hymno a Pan".

Assim, sob essa ótica, o exame da correspondência do poeta lisboeta ao longo do período em que ele se ocupou da redação daqueles dois textos revela a presença recorrente de pequenas, porém agudas, marcas de ironia e dissimulação nas referências ao papel desempenhado por Aleister Crowley e seu sistema filosófico-religioso na escrita de "O Ultimo Sortilegio" e da versão em português do "Hymno a Pan". Relacionadas e apresentadas em conjunto, como se objetivou fazer neste estudo, tais marcas desvelam, mesmo de relance, a imagem de um Fernando Pessoa que, familiarizado com elementos fulcrais do pensamento de Crowley, ora os escrutina de modo crítico, ora os incorpora à sua poética, sempre mantendo, entretanto, um distanciamento próprio de quem tem por princípio recusar a sujeição absoluta a qualquer ideia, mesmo que ela lhe seja inspirada por "[...] um homem fora do comum, seja ele a besta 666 ou nem sequer besta nenhuma" ("[...] a man [...] something out of the common, whether he be the Beast 666 or even no Beast at all"; Pessoa e Crowley, 2010: 420, 512 [BNP/E3, 348-2^r]).

¹¹ Vale apontar que, além de Robert Bréchon, citado anteriormente, outros estudiosos (Centeno, 1985: 23; Crespo, 1988: 367; Pasi, 2001: 711) consideram o encontro entre Aleister Crowley e Fernando Pessoa extremamente significativo para a produção poética de inspiração ocultista de Pessoa em seus últimos anos de vida.

Bibliografia

- ALBUQUERQUE, Mário de (1978). "Satã e o Satanismo na literatura portuguesa", in Jacinto do Prado Coelho, *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Porto: Figueirinhas. 3.^a ed.
- ALVES, Luísa (1997). "Um excêntrico encontro anglo-português: Aleister Crowley e Fernando Pessoa", in *Revista dos Estudos Anglo-Portugueses*, n.º 6, Lisboa, FCSH/FCT, pp. 83-121.
- BARBAS, Helena (2006). *O "Hymno a Pan" de Fernando Pessoa: tradução (traição) tradição*. Disponível online no link: helenabarbas.net/papers/2003_Pan_Hino_H_Barbas.pdf
- BELÉM, Victor (1995). *O Mistério da Boca-do-Inferno: o encontro entre o Poeta Fernando Pessoa e o Mago Aleister Crowley*. Lisboa: Casa Fernando Pessoa.
- BOGDAN, Henrik (2012). "Envisioning the Birth of a New Aeon: Dispensationalism and Millenarism in the Thelemic Tradition", in Henrik Bogdan e Martin P. Starr (org.), *Aleister Crowley and Western Esotericism*. New York: Oxford University Press.
- BRÉCHON, Robert (1999). *Estranho Estrangeiro: uma biografia de Fernando Pessoa*. Tradução de Maria Abreu e Pedro Tamen, adaptação para o Brasil de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Record. 2.^a ed.
- HANEGRAAFF, Wouter J., et al. (2006) (eds.). *Dictionary of Gnosis & Western Esotericism*. Leiden; Boston: Brill.
- CENTENO, Y. K (1985). *Fernando Pessoa e a Filosofia Hermética: fragmentos do espólio*. Lisboa: Presença.
- CRESPO, Ángel (1988). *A Vida Plural de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- DIX, Steffen (2009). "Um encontro impossível e um suicídio possível: Fernando Pessoa e Aleister Crowley", in Jerónimo Pizarro (org.), *Fernando Pessoa: o guardador de papéis*. Alfragide: Texto Editores, pp. 39-81.
- KACZYNSKI, Richard (2010). *Perdurabo: the life of Aleister Crowley*. Berkeley: North Atlantic Books.
- _____. (2009). *The Weiser Concise Guide to Aleister Crowley*. San Francisco: Weiser.
- LOPES, Teresa Rita (1993) (org.). *Pessoa Inédito*. Lisboa: Livros Horizonte.
- _____. (1990). *Pessoa por Conhecer*. Lisboa: Estampa. 2 tomos.
- _____. (1977). *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste*. Paris: F. C. Gulbenkian.
- PASI, Marco (2012). "September 1930, Lisbon: Aleister Crowley's lost diary of his Portuguese trip", *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 1, pp. 253-283.
- _____. (2001). "The Influence of Aleister Crowley on Fernando Pessoa's Esoteric Writings", in Richard Caron, Joscelyn Godwin, Wouter J. Hanegraaff e Jean-Louis Vieillard-Baron (org.), *Esotérisme, gnosés & imaginaire symbolique. Mélanges offerts à Antoine Faivre*. Peeters: Louvain, pp. 693-711.
- PASI, Marco, and Patricio FERRARI (2012). "Fernando Pessoa and Aleister Crowley: New Discoveries and a New Analysis of the Documents in the Gerald Yorke Collection", *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 1, pp. 284-313.
- PESSOA, Fernando (2013). *Eu Sou Uma Antologia: 136 autores fictícios*. Edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta-da-China.
- _____. (2013). *Livro do Desassossego*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-China.
- _____. (2011). *Cartas Astrológicas*. Edição de Paulo Cardoso com a colaboração de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Bertrand Editora.
- _____. (2010). *Livro do Desasocego*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. (2009). *Poesia 1931-1935 (e não datada)*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (2007). *Poesia (1918-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (2006a). *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*. Edição de Richard Zenith. São Paulo: A Girafa.
- _____. (2006b). *Escritos sobre Génio e Loucura*. Edição Crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

- ____ (2006c). *Livro do Desassossego*. Edição de Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras. 2^a. ed.
- ____ (1999). *Poesia – Alexander Search*. Edição e tradução de Luísa Freire. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (1998). *Cartas entre Fernando Pessoa e os Directores da Presença*. Edição de Enrico Martines. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (1989). *Rosea Cruz*. Textos estabelecidos e apresentados por Pedro Teixeira da Mota. Lisboa: Manuel Lencastre.
- ____ (1988). *Moral, Regras de vida, Condições de Iniciação*. Textos estabelecidos e apresentados por Pedro Teixeira da Mota. Lisboa: Edições Manuel Lencastre.
- ____ (1966). *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- PESSOA, Fernando; CROWLEY, Aleister (2010). *Encontro “Magick” seguido de A Boca do Inferno (novela policiaria)*. Compilação e considerações de Miguel Roza. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PIMENTA, Alberto (1995). *A Magia que Tira os Pecados do Mundo*. Lisboa: Cotovia.
- RIFFARD, Pierre (1996). *O Esoterismo*. São Paulo: Mandarim.
- SENA, Jorge de (1984). *Fernando Pessoa & Cia Heterónima*. Lisboa: Edições 70. 3^a. ed.
- SIMÕES, João Gaspar (1951). *Vida e Obra de Fernando Pessoa: história duma geração*. Lisboa: Bertrand.

Painting the Nails with a Parisian Polish

Modern Dissemination and Central Redemption in the Poetry of Mário de Sá-Carneiro

Ricardo Vasconcelos*

Keywords

Mário de Sá-Carneiro, Modernism, Fragmentation of the subject, Semiperiphery, Paris, Eiffel Tower.

Abstract

This study analyzes the ways in which the city of Paris contributes to the definition of a modern fragmented identity in the poetry of Mário de Sá-Carneiro. Sá-Carneiro's poetry demonstrates how the experience of the modern Parisian life leads to the fragmentation and dissolution of his poetic subject, at the same time that this dissolution in the city is the very condition for the subject's existence. Moreover this identity largely owes to the perspective of an individual who is a member of the semiperipheral Portuguese society. Ultimately this subject finds a form of redemption both from his ontological deferment and that semiperipheral condition in the utmost cosmopolitanism of Paris and, as happens with other avant-garde discourses, in the technical modernity of the French capital.

Palavras-chave

Mário de Sá-Carneiro, Modernismo, Fragmentação do sujeito, Semiperiferia, Paris, Torre Eiffel.

Resumo

Este estudo analisa de que forma a cidade de Paris contribui para a definição de uma identidade moderna fragmentada na poesia de Mário de Sá-Carneiro. A poesia de Sá-Carneiro demonstra como a experiência da vida moderna parisiense leva à fragmentação e à dissolução do sujeito poético, ao mesmo tempo que esta dissolução na cidade é a própria condição necessária à existência do sujeito. Esta identidade é devedora do ponto de vista de um indivíduo membro da sociedade semiperiférica portuguesa. Em última análise, o sujeito encontra a redenção tanto para o seu diferimento ontológico como para essa condição semiperiférica no cosmopolitismo absoluto de Paris e, tal como acontece com outros discursos vanguardistas, na modernidade técnica da capital francesa.

* University of Wisconsin – Milwaukee.

A central figure in Portuguese literary Modernism, Mário de Sá-Carneiro was born in 1890 and committed suicide in Paris in April 1916. Along with Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro was one of the main figures of the magazine *Orpheu*, the central Modernist journal published in Lisbon in 1915, which caused public outrage in the Portuguese literary field and beyond. The period between October 1912, when Sá-Carneiro leaves for Paris, and his death, with intervals of time spent in Lisbon, corresponds to the development of an original collection of Modernist poetry that starts off with strong affinities with *fin-de-siècle* Symbolism and comes to encompass incursions into avant-garde literary experimentation.

Mário de Sá-Carneiro's works have often been read in highly mythical ways. This reality partly owes to the fact that so many elements of his texts parallel or coincide with aspects of his own biography, and namely that these overlaps include suicide itself, a topic addressed often times theatrically in his writings. To these more mythical interpretations of Sá-Carneiro's works have contributed the biographical insights provided by the collection of his letters to Fernando Pessoa, which are in themselves highly valuable Modernist textual constructions and a locus of literary experimentation.¹ By focusing on Sá-Carneiro's biography, these approaches have only partially contributed to the understanding of why and how Paris is a protagonist in Sá-Carneiro's poetry and moreover how the city is central in the very definition of Sá-Carneiro's literary modernity.

Adopting a perspective that rejects calling to discussion Mário de Sá-Carneiro's life or death, this article studies the ways in which the city of Paris permeates Mário de Sá-Carneiro's poetry and decisively contributes to the definition of a modern fragmented identity, one which often times is presented as disseminated in the city. Sá-Carneiro's poetry evidences a poetic subject whose experience of the Parisian life leads to his fragmentation and dissolution in the city,

¹ The central characteristics of a veritable Sá-Carneiro "myth," as Fernando Cabral Martins has synthesized, include "the reference to Pessoa as a major poet, and a relation between [Sá-Carneiro's] prophecy-poems and his suicide" ["Os dados centrais do mito estão aqui: a referência a Pessoa como poeta maior e a relação entre os poemas-profecias e o suicídio"] (Martins, 1994: 16). Fernando Cabral Martins demonstrates how Mário de Sá-Carneiro evolved from a figure of public scandal early after the publication of *Orpheu* – more so than Fernando Pessoa –, to that of a literary icon immediately after his suicide in 26 April 1916. In fact Mário de Sá-Carneiro became emblematic for literary groups as diverse, and frequently opposed in their literary views, as the first Modernists, the writers of the second Modernism, associated with the journal *presença*, Neo-realists or Surrealists, all authors who chose to focus on specific aspects of his work and life, and oftentimes on his death (Martins, 1994: 39; see also Martinho, 1989). The fact that the author's suicide occurred in Paris directly influenced a tradition of highlighting Sá-Carneiro's biography to read his works and vice-versa. This is visible, for example, in the early obituaries of May 1916, which attribute a hypothetical moral dissolution and the death of Mário de Sá-Carneiro to the Parisian spleen (*apud* Martins, 1994: 21), or in the imagery of an almost *poète maudit* that developed throughout the twentieth century.

at the same time that this dissolution is the very condition for the subject's existence. Moreover this identity results largely from the perspective of an individual who is a member of the semiperipheral Portuguese society and who ultimately finds a redemption to that semiperipheral condition in the utmost cosmopolitanism of Paris and, as happened with other avant-garde discourses, in the technical modernity of the French capital.

At a level that strictly speaking does not pertain to the analysis of the author's poetic creations, we should note Sá-Carneiro's desire to expose and immerse himself in the city and its bourgeois atmosphere. In fact it is worth pointing out, for example, that a large part of Sá-Carneiro's letters to Fernando Pessoa were written in sheets bearing the letterhead of the Parisian cafés and hotels where the author circulated. At another level of understanding, that already has implications on the universe defined in his texts, we should also point out that after Sá-Carneiro's arrival to Paris most of his poems bear an explicit reference to the location where they were written – Paris – a type of information that was not generalized in his earlier poems.

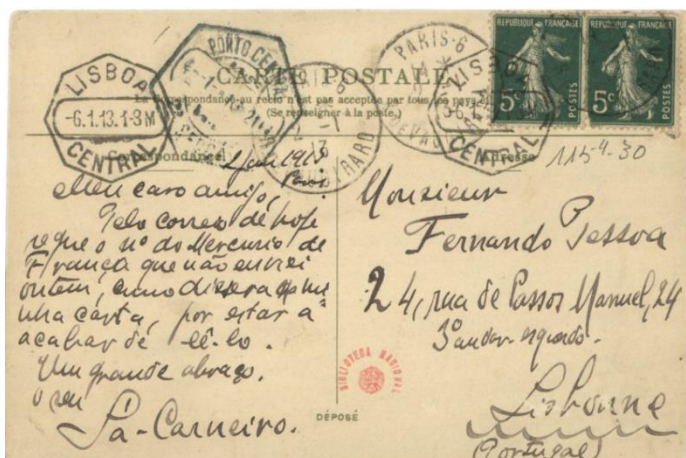


Fig. 1. BNP/E3, 1154-30v.



Fig. 2. BNP/E3, 1154-30v.



Fig. 3. BNP/E3, 1154-19r.



Fig. 4. BNP/E3, 1155-16r.

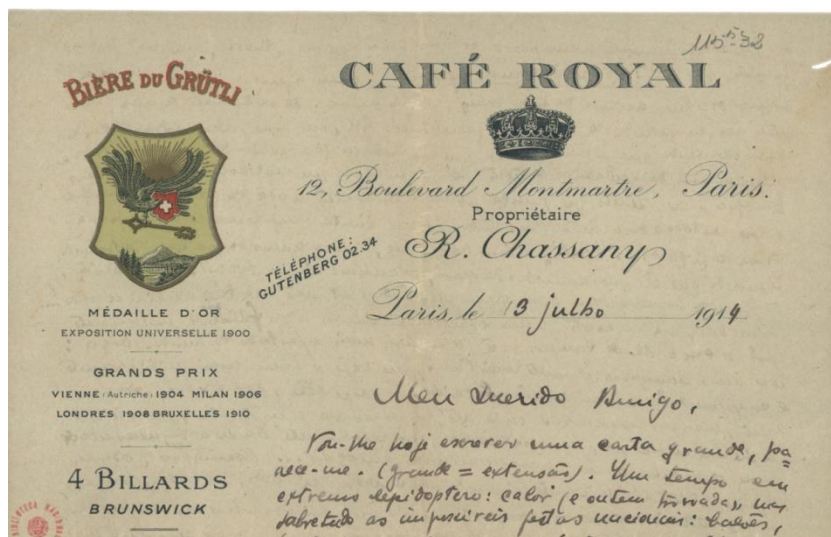
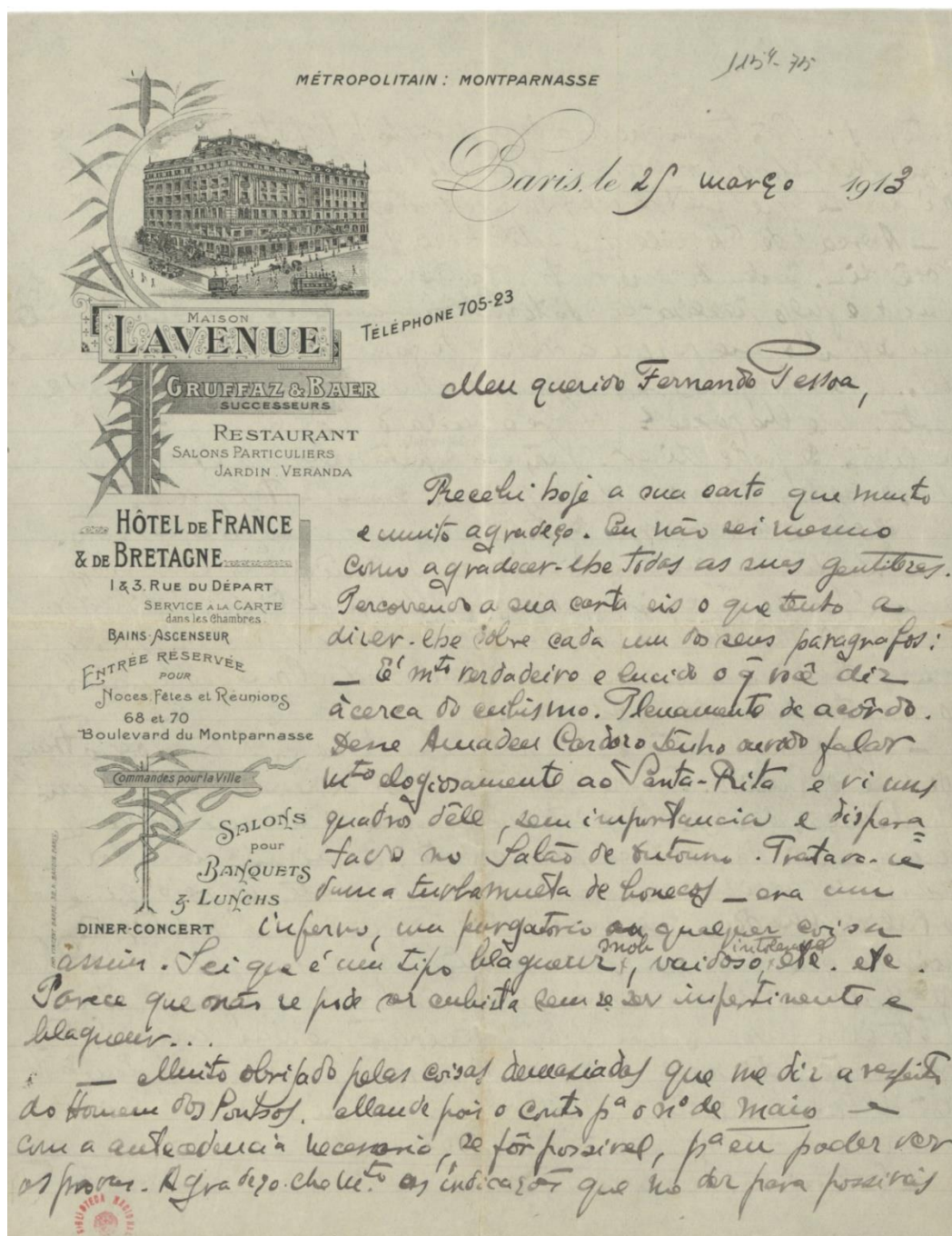


Fig. 5. BNP/E3, 1155-32r.

Fig. 6. BNP/E3, 115^a-75^a.

More important, however, with regard to the understanding of Sá-Carneiro's literature, is an analysis of how the crucial themes of identity fragmentation and dissemination are especially evident in his depiction of the movements and interactions of his poetic subject in the French capital. The common relation between these feelings and the space of the city has already been pointed out by Malcolm Bradbury, who tells us, in his study "The Cities of Modernism," that the "modern artist [has] ... been caught up in the spirit of the modern city, which is itself the spirit of a modern technological society" (Bradbury,

1991: 97). Furthermore, Bradbury suggests that the modernist themes of “disconnection and loss” and “artistic emancipation” are carried mostly “in the glare and existential exposure of the city” (101).

In the poetry of Mário de Sá-Carneiro, Paris, a central capital in European Modernism, is simultaneously a symbol of a desired modern life and a direct agent in a daily experience of existential dissolution. One of the roles of Paris in the poetry of Mário de Sá-Carneiro is a Modernist one, whereby the city’s paradigmatic technical modernity is an agent of fragmentation and dispersion of the poetic subject, who constantly mirrors himself in the urban landscape, as can be seen in many of his poems. “Dispersão” [“Dispersion”], written in May 1913 when the poet is already living in Paris, to where he had moved in the previous year in order to study Law, in fact provides the title for Mário de Sá-Carneiro’s first volume of poetry, *Dispersão. 12 Poesias* [*Dispersion. 12 Poems*], published later that same year.² The composition consists of twenty-two quartets and a final couplet, written in a traditional Portuguese heptasyllabic meter, and addresses the feelings or the experiences of dispersion, labyrinth, nostalgia, loss and madness, which are tightly articulated with a representation of a modernized and bourgeois Paris.

The poetic subject tells us from the very beginning that he is lost inside himself since he himself was a labyrinth [“Perdi-me dentro de mim | Porque eu era labirinto”] (23)³ and that the feeling of identity is dependent on the nostalgia of a past in which he is trapped: “I have no tomorrow nor today” [“Não tenho amanhã nem hoje”] (23). The image of the Sunday in Paris serves here mostly as a contrasting force for the subject’s present state, being a symbol of the comforts of the bourgeois lifestyle: “The Sunday in Paris | Reminds me of the lost one | Who felt, touched, | The Sundays in Paris” [“O Domingo de Paris | Lembra-me o desaparecido | Que sentia comovido | Os domingos de Paris”] (23). The title, and the very mention of the act of remembering, may be read as an allusion to Guy de Maupassant’s *Les Dimanches d’un bourgeois de Paris*. However we can read the passage as a commentary on the existential gap felt by an individual split into two: the subject that remembers and the one who is remembered, the latter being a subject who was still able to feel touched by the idealization of the Parisian bourgeois living, longing for an integration in it, “Because a Sunday is family, | Is

² The first edition of *Dispersão* is printed in 26 November 1913, in Lisbon. See the chronology of Mário de Sá-Carneiro’s works organized by Fernando Cabral Martins, *apud* Sá-Carneiro (2010: 661-666).

³ With the exception of the poem “Manucure” all translations of Mário de Sá-Carneiro’s works included in this study are mine, and in them I am intentionally very literal. The page numbers that accompany all quotations refer to the Portuguese originals found on the collection of Sá-Carneiro’s writings *Verso e Prosa* (Sá-Carneiro, 2010), edited by Fernando Cabral Martins. Given the dearth of Sá-Carneiro’s poetry available in English, I note here that Ted Hughes translated more freely three poems by Sá-Carneiro, in collaboration with Helder and Suzette Macedo; these are available in *Ted Hughes – Selected Translations* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008: 19-22).

well-being, simplicity | And those who look at beauty | Have no well-being nor family" ["Porque um domingo é família, | É bem-estar, é singeleza, | E os que olham a beleza | Não têm bem-estar nem família"] (23). This gap between the past with a hope never to be fulfilled and a skeptical present is what in fact prevents the apparent circularity of the quartet, emphasized by an almost exact repetition in the first and fourth lines and consequent enclosed rhyme. One of the main contrasts in the poem is established between a past hope and a present skepticism, and the circular references, expressive for highlighting the spiraling centrality of the topic, by bordering the redundant (*family – well-being | well-being – family*) point to that which was never attained. At the same time, they emphasize a nostalgic feeling, a pain for not being able to return to a previous condition, that of accessing the apparent tranquility of the bourgeois life, of which the poetic subject is now alienated.

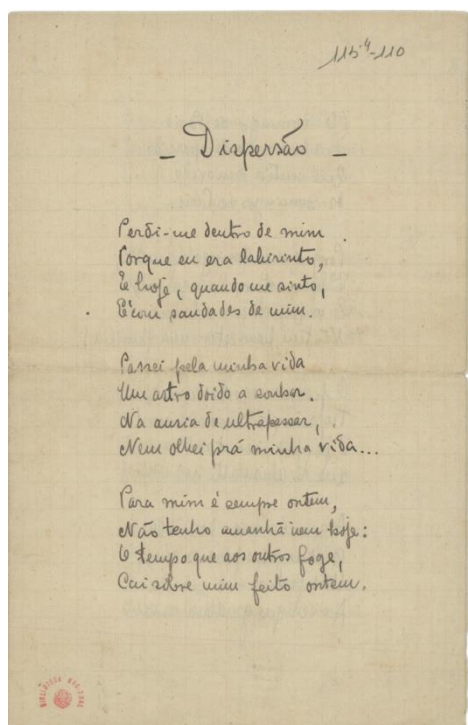


Fig. 7. BNP/E3, 115⁴-110^r. "Dispersão" (first page).

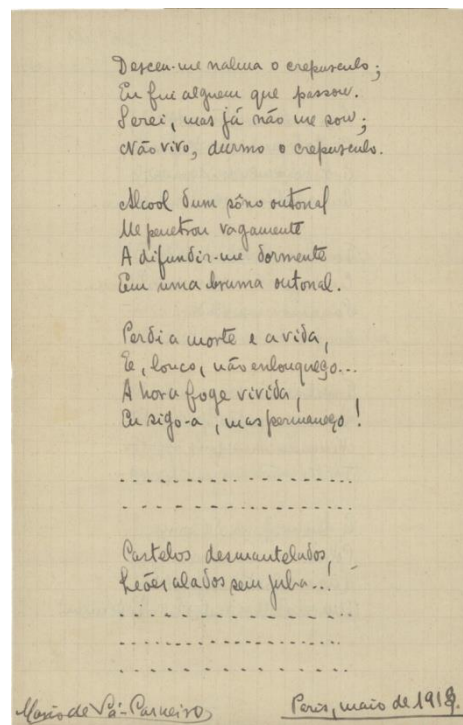


Fig. 8. BNP/E3, 115⁴-111^v. "Dispersão" (last page).

Walter Benjamin's characterization of the Baudelairian flâneur, someone for whom "Paris becomes the subject of lyric poetry" (Benjamin, 2006: 40), and whose way of life is that of an alienated man, uncertain of his social and economic position in a new capitalist order and urban space, helps us understand the language of Sá-Carneiro and his poetic subject's actions in a Parisian atmosphere. The flâneur exalts the atmosphere of the big city, its modernity materialized in the diversity and the structural developments, and denounces the desolation of the life of its dwellers, while he seeks "refuge [...] among the masses of the big city" (Benjamin, 2006: 96). Baudelaire himself "loved solitude, but he wanted it in a

crowd" (Benjamin, 2006: 81), stated Benjamin, to whom the flâneur is "the man of the crowd" (Benjamin, 2006: 79), someone indeed "abandoned in the crowd," the latter deemed by the German philosopher as a "new subject in lyric poetry" as well (Benjamin, 2006: 90).

As happens with the Baudelairian flâneur, the subject of Sá-Carneiro's poetry shares the attraction to the city and a "joy of watching" which "prevails over all" (Benjamin, 2006: 98). He rests his gaze on the city of Paris, inheriting this strategy from Baudelaire and the two generations of authors between them. Like Baudelaire, Mário de Sá-Carneiro offers us a subject whose social and economic status is by no means assured, but rather in decay, and who takes to the streets of Paris to find meaning in the modern urban experience. However, Sá-Carneiro's poetic subject sharply diverges from the Baudelairian flâneur in the sense that the subject lacks the sociological interest of representing the social fringes and chooses to display an alienating effect of the modern urban experience by focusing almost exclusively on the fragmentation and dissolution of the self in the city. Contrary to Baudelaire, Sá-Carneiro does not portray the factory worker, the criminal, the prostitute, the lesbian, or for that matter any woman with a higher degree of agency, with the exception of an always-symbolic dancer. The most clearly defined figure in his poetry, even in its very rupture, is always the poetic subject himself, early on portrayed sometimes as a foreign fallen dandy who is focused on his own fall, and later on as a nostalgic poet who lingers in the cafés, and inherently in both situations as a marginal to the French bourgeois social circles.

Contributing to a notion of fragmentation and dispersion of this poetic subject is the image of decay, and there are in this poetry multiple passages associated with the subject's rise and fall. Still in the poem "Dispersão" ["Dispersion"] the image of a "great golden bird" who "flapped its wings towards the skies" stands out, in an allusion to an Icarus who did not burn his wings for flying too close to the Sun but rather chose to close them as soon as he "took the skies" ["A grande ave dourada | Bateu as asas para os céus | Mas fechou-as saciada | Ao ver que ganhava os céus"] (24).⁴ The poem moves considerably beyond the

⁴ The *topoi* of a rise and a fall have often been characterized as Sá-Carneiro's leitmotifs. See namely Fernando Cabral Martins (1994; particularly the section titled "A alegoria da queda," pp. 294-298), Adolfo Casais Monteiro (1972; particularly pp. 118-125), or David Mourão-Ferreira (1981). David Mourão-Ferreira analyzes the "archetypal figure of Icarus" ["figura arquetípica de Ícaro"] (1981: 131) as a main *topos* of Sá-Carneiro's poetry, but also associates this mythical reference to the poet himself, in a framework in which Icarus stands for Sá-Carneiro and Daedalus for Fernando Pessoa, respectively a disciple dazzled with life and beauty and a mentor trapped in his labyrinthine creations: "Under the impetuous torrential existence of Sá-Carneiro, of all of his work, hovers, in fact, the archetypal figure of Icarus: 'I passed through my life | as a dreaming mad star. | In the anxiety to overcome | I did not even notice my life.' These lines belong to the poem 'Dispersão,' to the first of the poems he wrote on that May 1, 1913" ["Sob a torrente impetuosa de toda a existência de Sá-Carneiro, de toda a sua obra, ondula, com efeito, a figura arquetípica de Ícaro: 'Passei pela minha vida | Um astro doido a sonhar. | Na ânsia de ultrapassar | Nem dei pela minha vida'.

somewhat commonplace and nostalgic reference to a longing for “the dreams not dreamt” [“os sonhos que não sonhei”] (24), which is more in line with the Portuguese Saudosista aesthetics, largely based on a messianic attitude understood arguably to represent the Portuguese soul. In what is an essential characteristic of Mário de Sá-Carneiro’s modernity, the poem goes well beyond the presentation of a longing subject, to display – to use the image of the title of the poem – a dispersed identity, as a result of a process to which Paris contributes directly. The subject states: “I don’t feel the space that I contain | Nor the lines that I project: | If I look at myself in the mirror, I err | I do not find myself in that which I project” [“Não sinto o espaço que encerro | Nem as linhas em que me projecto: | Se me olho a um espelho, erro – | Não me acho no que me projecto”] (24). The individual who does not feel the space he delimitates is one who feels his identity shattered and can only be perceived in a paradigm not dependent on his own physical boundaries. Essentially, the mirror does not return to the subject any stable or recognizable notion of identity.

In this loss of a unitary and recognizable identity, no longer found in the mirror, Paris plays a primordial role. The city is in fact the main mirror of Mário de Sá-Carneiro’s poetic subject’s fragmentation, both literally and metaphorically. Walter Benjamin provides us with an insight that helps understand how this role of the city comes about since, according to Benjamin, Paris was itself a city in the mirror (“Paris, die Stadt im Spiegel”):

Paris is the city of mirrors. The asphalt of its roads is as smooth as a mirror. All the bistros are fronted by glassed-in rooms: in them women can see themselves more readily than anywhere else. The beauty of the Parisian woman has emerged from these mirrors. Before any man catches sight of her, ten mirrors have already put her to the test. A surplus of mirrors also surrounds the man, especially in the café (to make it brighter inside and to

Pertencem estes versos ao poema *Dispersão*, ao primeiro dos poemas que escreveu naquele dia 1 de Maio de 1913”] (1981: 132). Mourão-Ferreira recalls Urbano Tavares Rodrigues’s emphasis on the more confessional and nihilistic tone of Sá-Carneiro’s later poems, a tendency which, according to Mourão-Ferreira, illustrates the moment of Icarus’s fall (133), even if the very first book of poems seems to evidence this same dichotomy (rise | fall) explored by the critic, as noted by the mention to the poem “Dispersão.” Although I am not addressing here the productivity and limitations of Mourão-Ferreira’s metaphorical framework for understanding the literary relationship between Pessoa and Sá-Carneiro, it is noteworthy that the very poetic subject of “Dispersão” states that he himself “was a labyrinth” [“eu era labirinto”] (23) – we could add *as well*, given Mourão-Ferreira’s use of that image with regard specifically to Pessoa, not Sá-Carneiro. On the other hand, even if a full discussion of the topic does not fit here, it is worth pointing out that the view of Sá-Carneiro as a disciple of Pessoa that results from the metaphoric framework Icarus | Daedalus is arguably not totally faithful to the type of literary relation Mário de Sá-Carneiro’s letters demonstrate. Especially in the first years, we can observe Sá-Carneiro’s literary considerations being offered to Pessoa as those made by a peer, and not so much by a disciple, and that he provides to Pessoa both valuable literary insights and sharp literary feedback, which in themselves must have fostered the dialogue between the poets.

lend a pleasant sense of space to all the tiny nests and hutches into which Parisian bars are divided). Mirrors are the spiritual element of this city, her insignia, into which the emblems of all the schools of poets have always inscribed themselves. [...] [The Seine] is Paris's great and ever watchful mirror. Day in and day out Paris throws its buildings and cloud dreams as images into this river. The river accepts this sacrifice graciously and breaks them into a thousand pieces as a sign of its favor.

(Benjamin, 1972: 358-359)⁵

As Benjamin suggests, the mirror and other smooth and reflecting surfaces are a key element in the modern structures of bourgeois Paris, and, in a multiplication effect, perpetuate the lights of the city, beyond that light of knowledge for which it gained its title of *city of lights*. Equally relevant is Benjamin's insight of surfaces that both reflect the city and its residents and fragment them thereby generating a feeling of loss, as happens with the structures of the city treated by the Seine like offerings for a sacrifice. This view of modernity implies a process of multiplication of the being's representation, a multiplicity of identities in their surface, and their very fragmentation in the multiple panes, regardless of how stable (the asphalt or the shop windows) or undulating (the Seine) they may be. It is a feeling of loss that results from this multiplication and fragmentation, the same that we can find in Mário de Sá-Carneiro's "Dispersão," in which the mirror of the Parisian modern experience, both literally and symbolically, offers only an unrecognizable image to the self.

Most remarkably, Mário de Sá-Carneiro shares Walter Benjamin's insight about the relation of the individual with the modernity of the Parisian mirrors and reflections, which are associated with a feeling of fragmentation, especially with regard to the space of the Parisian café. This can be seen, for example, in "Manucure," a long poem largely influenced by avant-garde experimentation and published for the first time in the second issue of *Orpheu*, in 1915 (and fourteen years before Benjamin's brief article). In it, the worlds of technical, commercial, industrial, and aesthetic modernities are summoned to a café to saturate a scene with the two central figures multiplied in mirrors and other panes. The two figures are those of a foreigner reading the *Matin* and the poetic subject painting his fingernails with Parisian nail polish, in itself a representation of this dandy's desire to immerse himself in Parisian sophistication:

And with this feeling of polishing my fingernails,⁶
Painting them with Parisian lacquer,

⁵ The article was first published by Walter Benjamin in *Vogue* (30 January, 1929) and is included in *Denkbilder*. I thank Chantal Wright for the translation of this passage from the German original, in *Gesammelte Schriften* IV.I. A slightly different version of this passage is included in the manuscripts edited in *The Arcades Project* (Transl. Howard Eiland and Kevin McLaughlin, prepared on the basis of the German volume edited by Rolf Tiedemann. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, pp. 876-877).

I become more and more moved to compassion
 Till I cry out for Me...
 A thousand colors in the Air, a thousand throbbing vibrations,
 Deflected⁷ misty planes
 Drop down sinuously, shifting streaks, flexing discs
 Come tenuously, drawing up in me
 All the tenderness I could have lived,
 All the grandeur I could have sensed,
 All the *mise-en-scene* I ever Was...
 This is like the weak obsession
 Of a smile reflected in empty mirrors
 Focusing on me, bit by bit...

[E eu sempre na sensação de polir as minhas unhas
 E de as pintar com um verniz parisiense,
 Vou-me mais e mais enternecendo
 Até chorar por Mim...
 Mil cores no Ar, mil vibrações latejantes,
 Brumosos planos desviados
 Abatendo flechas, listas volúveis, discos flexíveis,
 Chegam tenuemente a perfilar-me
 Toda a ternura que eu pudera ter vivido,
 Toda a grandeza que eu pudera ter sentido,
 Todos os cenários que entretanto Fui...
 Eis como, pouco a pouco, se me foca
 A obsessão débil dum sorriso
 Que espelhos vagos me reflectiram...]

(41-42)

For Mário de Sá-Carneiro, Paris is the continuous reflection of a desired life that is never accomplished and whose lack of fulfillment, in a modern effect, is mirrored everywhere. In face of that void, it is identity itself that is shattered, as “a smile reflected in empty mirrors.” And beyond the mirror, that reflection of a fragmentation can also be found in the “thousand colors in the Air,” the “thousand throbbing vibrations,” and in the “crystalline quiver” which the reader can almost envision happening at the moment the subject becomes conscious of that loss. Moreover this identity is fragmented by the multiple reflections conjured in one single space – the Café and its surroundings – at the macro and micro levels:

⁶ With regard to the poem “Manucure,” and despite the indication according to which it is “Under continual revision,” I use the good translation of the poem available in the website <<http://sa-carneiro.blogspot.com/>>, whose author is not indicated and, regardless of my efforts, I could not identify. As with all other quotations of Sá-Carneiro’s poems, the page numbers indicated refer to the Portuguese original found on the collection of Sá-Carneiro’s writings *Verso e Prosa* (Sá-Carneiro, 2010), edited by Fernando Cabral Martins.

⁷ I change the original translation in this line, which reads “Distant misty planes,” since “Deflected” is more faithful to what I consider to be an attempted Cubist imagery of the poem.

Now, from the long polished glass that shows the street,
 Come theories of hyaline vertices
 Pulsing crystallizations, misty, diffuse,
 Like sunbolts they pierce the broad pane,
 Dancing in the space they tint with fantasy,
 Knots, italics, arrows, wings, – in multicolor dust –.

APOTHEOSIS⁸

[... Dos longos vidros polidos que deitam sobre a rua,
 Agora, chegam teorias de vértices hialinos
 A latejar cristalizações nevoadas e difusas.
 Como um raio de sol atravessa a vitrina maior,
 Bailam no espaço a tingi-lo em fantasias,
 Laços, grifos, setas, ases – na poeira multicolor –.

APOTEOSE.]

(45)

Though at first glance the arrival of this “apotheosis” may perhaps seem arbitrary, it arises from the processes of reflection, fragmentation, and ultimately refraction, both of the light and the individual, since “*It’s in the air that everything undulates! It’s there that everything exists!*” [“*É no ar que ondeia tudo! É lá que tudo existe!...*”] (45). Stated in a calligrammatic line that displays an undulating text, the passage embodies the very airwaves it alludes to and therefore also calls to the text the universe of the technological development of the radio, which we address ahead.

Beyond the point of a fragmentation displayed in the mirror, and metaphorically materialized in the multiplicity of reflecting surfaces, Mário de Sá-Carneiro also shows us a subject in complete dispersion and dissemination in the city, both in its signs of development and historical elements. In the poem “Alcohol,” for example, we see that immersion in history, with the subject’s movements in a city represented by the imposing references to “Guillotines, metal bullets, and castles | [which] Slide far away in procession,” a space where he is circled “by yellow twilights, | bitten, sickly in their purple” [“Guilhotinas, pelouros e castelos | Resvalam longemente em procissão | Volteiam-me crepúsculos amarelos, | Mordidos, doentios de roxidão”] (20). The condition for the process of integration in the city, represented by its history and development, however, is the dissolution of the individual: “In the air from afar I breathe myself, | I take part in the light that lights me; | I wish to collect myself, and entirely dissipate” [“Respiro-me no ar que ao longe vem, | Da luz que me ilumina participo; | Quero reunir-me, e todo me dissipo”] (20).

This process of dissemination and assimilation in the city is seen in the poem “Our Lady of Paris” (56-57), dated “Paris 1913 – June 15,” which Fernando Cabral

⁸ I change slightly the translation, in which the first line quoted here is translated as “Now, from the long polished glass falling to the street,” and I capitalize “Knots” on the sixth line.

Martins has considered mostly a Symbolist exercise due to its melding of sensorial experiences in synesthetic images (1994: 277). The poem presents us a poetic subject trapped by “Lists of sounds advancing against” him “In light,” and he temporarily finds relief in “An ocean scent [...] | A faraway melody | That longs for the Sea...” [“Listas de sons avançam para mim (...) | Em luz” (...) “Um cheiro a maresia | Vem-me refrescar, | Longínqua melodia | Toda saudosa a Mar...”] (56). In this contrast between a Paris that is excessively stimulating in its sound and light, in which the subject is immersed, and more Southern latitudes that represent the being through hypallages, for a short while the “Myrtles and tamarinds | Perfume the distance,” but the Parisian experience becomes the dominant one [“Mirtos e tamarindos | odoram a lonjura”] (56). The fusion of sensorial perceptions mentioned by Cabral Martins is visible throughout the whole poem, including the above-mentioned allusions to spaces outside Paris, but it is precisely the ultimate weaving together of the individual and the city that makes the Parisian space become the prevailing one. A preliminary step is the arrival of the night, which comes “bringing down cathedrals” [“E a noite cresce agora a desabar catedrais...”] (56). The subject tells us that he finds his “feelings draining themselves” [“Os meus sentidos a escoarem-se...”] (56) as we see him incorporating himself into the cathedral, through the representation of a figure that dissolves among the elements of the building.

In the poem “Sawdust” [“Serradura”], dated “Paris, September 1915,” we find the poetic subject’s soul already “dissolved calmly” while it “goes to Cafés, asks for a bock, | Reads the ‘Matin’ as a punishment” [“a minh’ Alma (...) Espapaçou-se de calma (...) Vai aos Cafés, pede um bock, | Lê o ‘Matin’ de castigo”] (100). The descriptor “dissolved calmly” is particularly expressive as it synthesizes the two main axioms of the relation of Mário de Sá-Carneiro’s poetic subject with Paris: the Parisian urban experience leads to the dissolution of identity, and the dissolution of identity in the French capital is the condition for the subject’s very existence. In the same poem, after describing the decay of his soul, visible also in the fact that it “already drinks wine | which it never used to do | and smokes its cigarette,” the poetic subject considers that a redemption for his identity may in fact be to become insane [“O raio já bebe vinho, | Coisa que nunca fazia, | E fuma o seu cigarrinho”] (100-101). However, such is the dissemination of the subject in the modern city, he makes an ultimate decision with regard to his soul, that may prevent that insane ending: “I will leave it – determined – | In the bathroom of a Café, | Like a ring that was forgotten. | It’s a more raffiné end” [“Vou deixá-la – decidido – | No lavabo dum Café, | Como um anel esquecido. | É um fim mais raffiné”] (101). The poem “Sawdust” therefore implies that this ending for the poetic subject’s soul might be a more refined one than the public displays of insanity proposed as alternatives. Equally refined, to translate the French word used in that poem, is another possibility of self-demise in Paris, that

we see the subject theatrically considering for himself in another text: “Fair enough. A hospital room – hygienic, all white, modern and tranquil; | Preferably in Paris – for the epitaph’s sake... | In twenty years maybe my literature will be understood – | And besides being crazy in Paris, looks good, has a certain style...” [“Justo. Um quarto de hospital – higiênico, todo branco, moderno e tranquilo; | Em Paris, é preferível – por causa da legenda... | Daqui a vinte anos a minha literatura talvez se entenda – | E depois estar maluquinho em Paris, fica bem, tem certo estilo...”] (113). It should be emphasized that the subject considers this possibility of identity dissipation and self-demise to be more dignified essentially because it may happen in the French capital.

In my view, a key to understanding Mário de Sá-Carneiro’s poetic subject’s desire for his actions and even his own dispersion in a great European capital lies partly in the idea that, as Malcolm Bradbury states, the “place of art’s very making can become an ideal distant city, where the creator counts, or the chaos is fruitful, the *Weltgeist* flows” (101). At the same time, this desire to create and disseminate in the French capital also owes to the Portuguese economic and social underdevelopment of the time, and to an awareness of that status by Sá-Carneiro, which directly influence the author’s identitarian discourse.

The disparate degrees of modernization of the capitals Lisbon and Paris, particularly in the early twentieth century, play an important role in that desire, and since the nineteenth century Paris was seen as the main cultural center for the Portuguese creators who desired an immersion in a cosmopolitan atmosphere. Pamela Bacarisse has described Mário de Sá-Carneiro’s cosmopolitan spirit as one that was naturally attracted by the city of Paris, in an interest that was also shared by his circle of fellow Portuguese writers (Bacarisse, 1984: 152). Sá-Carneiro’s cosmopolitanism, as Bacarisse points out, was characterized by “three basic temperamental needs: for the distant, for the different, and for the ultra-fashionable. [...] The familiar, the everyday, the pedestrian, are all *lepidóptero*⁹ and

⁹ Literally, from the animal order of the *lepidoptera*, which includes butterflies or moths. In the first years of the letters to Fernando Pessoa, we see the author often using the term metaphorically to refer to what he considered a small-minded literary field and society in Lisbon. In a letter to Fernando Pessoa of July 1914 in which he uses that word, Sá-Carneiro illustrates this rejection somewhat humorously, by stating that he had almost felt as though he were in Lisbon, given the Parisian Summer and festivities: “A weather *lepidoptero* in extreme: hot (and thunder yesterday), but mostly unbearable because of the national celebrations: balloons, dances, guitars – like there, exactly. Crossing Mazarine Street yesterday, Carlos Franco and I felt a chill, turned semi-mad, since we saw ourselves all of a sudden in Bairro Alto [a traditional neighborhood in Lisbon]. However, by focusing our spirit we concluded that it was our mistake and we calmed down only because it wasn’t *fado* that the guitars were playing” [“Um tempo em extremo lepidoptero: calor (e ontem trovoadas), mas sobretudo as impossíveis festas nacionais: balões, bailaricos, guitarras – como aí, tal e qual. Atravessando a rua Mazarine ontem eu e o Carlos Franco ficamos arripiados, semi-loucos pois vimo-nos de subito em pleno Bairro Alto. Simplesmente, concentrando melhor o nosso espirito, concluimos o nosso erro e sossegámos só porque não era o fado o que as guitarras

unsatisfactory" (1984: 154). However, this interest in the French capital and the rejection of the Portuguese context, Bacarisse notes, was criticized by Fernando Pessoa: "To be in with new currents, to have *Zeitgeist*, to be modern and adventurous was, to Sá-Carneiro, to be *europeu*, a word he uses frequently in his correspondence as well as in his prose and poetry. And Europe, of course, excluded Portugal. Pessoa called this attitude *provincianismo*, and [...] saw it as a defect in his friend" (1984: 151).¹⁰ Bacarisse also states, however, that "Sá-Carneiro's *provincianismo* reveals a real need to be a part of fashion. His personality

raspavam..." (I am keeping the original spelling of the manuscript 115⁵-32^r at the Biblioteca Nacional de Lisboa). For a more accessible source, see *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*. Ed. Manuela Parreira da Silva. Lisbon: Assírio & Alvim, 2001. 122-123.

¹⁰ A discussion about the relation between the authors of the *Orpheu* generation and Europe would require a space not available in this article. However, with regard to this criticism of provincialism ("provincianismo"), it should be noted that both Mário de Sá-Carneiro and Fernando Pessoa considered the title *Europa* for a magazine planned before *Orpheu*. The projects and notes about the magazine written by Fernando Pessoa are available in the volume *Sensacionismo e outros ismos*, edited by Jerónimo Pizarro (see especially Pessoa: 2009: 24 to 37, which includes the editor's note). Not by chance the project of *Europa* followed that of the journal *Lusitania* (a synonym for *Portugal*), a change of titles that represents an evolution in the journals' aims. With regard to *Europa*, a project that was the object of epistolary dialogue between Pessoa and Sá-Carneiro, who was already in Paris, Pizarro notes that the magazine, "as the very title suggests, aimed to Europeanize Portugal" ["como o próprio título o sugere, pretendia a europeização de Portugal"] (*apud* Pessoa, 2009: 24). It should be noted here that Fernando Pessoa shows a certain ambiguity with regard to this potential goal. Titling the magazine *Europa* expresses the desire to engage a wider cultural field than the no-longer sufficient Portuguese one, and in fact Pessoa stated that it was "necessary to have [...], besides culture, a notion of the *international field* [...] not to have the soul (even if obscurely) limited by nationality. Culture is not enough. It is necessary to have a soul in Europe" ["é preciso ter (...), além de cultura, uma noção do *meio internacional* (...) não ter a alma (ainda que obscuramente) limitada pela nacionalidade. Cultura não basta. É preciso ter a alma na Europa"] (2009: 29; italics in original). At the time same Pessoa did not accept that the best creations by Portuguese authors were in any way of lesser quality than the ones by authors from other countries. In that sense, *Europa* would have been a space of cultural exchange, where translations of foreign works into Portuguese could be included, and translations of Portuguese works would be made available to foreigners, as described in the following personal note by Pessoa: "Publication of Portuguese works that may valorize us abroad. [...] The translations would be made into all possible languages; they would be made first into French and English; into Spanish, Italian and German; and subsequently into Russian, Hungarian and Scandinavian languages. There could be translations, finally, into Japanese, given the influence European works have in Japan. [...] And, in a reverse manner, a Europeanization of the country would be attained through the publication of the best works abroad, especially with the creation of a balanced state of the aesthetic sense and the culture in mind" ["Publicação de obras portuguesas que possam valorizar-nos no estrangeiro. (...) As traduções seriam para todas as linguas possíveis; começariam a ser para francez e ingles; seriam para hespanhol, italiano e alemão; a seguir para russo, hungaro e as linguas escandinavas. Poderia haver traducções, finalmente, para japonez, dada a influencia que obras europeas teem no Japão. (...) E, agindo ao contrario, far-se-hia a europeização do paiz mediante a publicação do melhor que houvesse no estrangeiro, tendo em vista especialmente a criação do estado equilibrado do senso esthetico e da cultura"] (Pessoa: 2009, 32).

was such that he had to be at the centre of things and the most typical features of the Parisian life at that time involved all the aspects of life that he held most dear" (1984: 156). Some elements of this life, as Bacarisse illustrates, are particularly associated with cultural production, such as the most innovative theatre and dance shows.

In my view, however, the framework of an alleged *provincianismo* of Mário de Sá-Carneiro, echoing Fernando Pessoa, used to characterize Sá-Carneiro's appeal for Paris and the refusal of what he saw as the underdevelopment of his country or the small-mindedness of Lisboners bears a moral and somewhat nationalistic judgment that does not assist us sufficiently in understanding what is at stake in the author's attraction for the paradigmatic modernity of Paris and, much more importantly, what is at stake in the Parisian experience of his poetic subject.

A synthesis of the asymmetries between Portugal and other European nations that may help us better understand Mário de Sá-Carneiro's poetry is provided by sociologist Boaventura de Sousa Santos, when he states that since the seventeenth century Portugal has been "a semiperipheral country in the modern capitalist world system" (Santos, 2002: 9).¹¹ In his essay "Between Prospero and Caliban: Colonialism, Postcolonialism and Inter-Identity," Sousa Santos defines the position of Portugal in the correlation of power between colonial nations. This is a long-lasting position (which in fact continues to have strong resonances in the current status of Portugal in the European Union), and contributes to the national identity by influencing the self-identity of Portuguese citizens as well as their worldviews:

Although this condition has evolved across centuries, it has kept its basic features: an intermediate economic development and a position of intermediation between the center and the periphery of the world economy; a state which, being both product and producer of that intermediate position, never assumed fully the characteristics of the modern state of the core countries, particularly those consolidated in the liberal state since the mid-nineteenth century.

(Santos, 2002: 9)

The basis for this classification as semiperipheral is the fact that despite being a relatively large colonial power up until 1975, Portugal historically also found itself under different forms of control by, or dependence on, other European

¹¹ In his study *O silêncio do dândi e morte da esfinge*, which focuses on the definition of a late and anachronistic dandy identity particularly in Sá-Carneiro's epistolary discourse, Giorgio de Marchis also suggests that an understanding of the "nature of Sá-Carneiro's Modernism, characterized and originally connoted with the mixture of and coexistence of different temporalities" can be better understood within the framework of the concept of semiperiphery ["é a condição semiperiférica a chave que permite identificar a natureza do Modernismo de Sá-Carneiro, caracterizado e originalmente conotado com a amálgama e a coexistência de temporalidades diversas"] (2007: 19).

nations, particularly England. As Sousa Santos notes, such status affects the nations beyond the realm of economy, manifesting “itself also at the social, political, juridical and cultural levels,” (2002: 11) and has for the Portuguese “become a way of being in Europe and overseas” (2002: 12).

Sá-Carneiro’s texts recurrently illustrate the subject’s desire to be emancipated from a semiperipheral environment and fully be part of the centrality typically represented by the modern Paris, seen as the opposite of Lisbon. Moreover, this desire contributes to defining the permanent ontological deferment in Sá-Carneiro’s poetry that is so eloquently expressed in the poem “17,” when the subject states: “I am neither myself nor the other, | I am something in between: | A pillar in the bridge of spleen | That goes from me to the Other” [“Eu não sou eu nem o outro | Sou qualquer coisa de intermédio: | Pilar da ponte de tédio | Que vai de mim para o Outro”] (63). In other words the constant definition, in Sá-Carneiro, of the subject’s in-between identity that is neither the “I” nor the idealized, imagined, dreamed “Other,” but rather the fragmentary and eternally-incomplete process of attempting to reach it, is frequently dramatized in the gap between the universes of the less developed and the modern, staged in the sociologic and geographical distances between the semiperiphery and the spaces that come to symbolize sophistication and modernity.

In “Sawdust” we are told that the same soul that is to be left in the bathroom of a Parisian café once dreamt “of Russias” (100), and in “Dispersion,” a poem in fact written in Paris, we read that “my death | My utter dispersion | Exists far away, in the north, | In a great capital” [“a minha morte – | Minha dispersão total – | Existe lá longe, ao norte, | Numa grande capital”] (25). More importantly, in “Apex,” written in August 1915 in Paris as well, two years after “Dispersion,” and also and after the author has traveled between Lisbon and Paris, with a short stay in Barcelona, due to the beginning of World War I, the poetic subject confesses that his “idea of North, | Preconceived | [...] has always accompanied” him [“É como a ideia de Norte, | Preconcebida, | Que sempre me acompanhou...”] (109). The choice of the word “preconceived” is particularly meaningful here, as it points to a new realization of a not previously considered understanding of the relations between a hypothetically grandiose center and an underdeveloped periphery. The fact that this idea of North “always accompanied” the poetic subject emphasizes exactly the notion of feeling peripheral. More than referring to a specific and attainable location, it relates to a notion of centralized sophistication distant from the universe where the poetic subject comes from. In fact the verb *to accompany* describes the continuous mobility of the individual’s self-perception as semiperipheral. That is to say that no matter where the subject may be, the preconceived notion of a North, to be read as the center, would continue dislocating itself, or in any case might never be matched by reality.

To be clear, although the notion of being semiperipheral molds the desire to be part of the central modernity, we never come across a poetic subject who feels as though he is an individual victimized or cast aside on account of his nationality or origins. Quite the contrary, we find this subject experiencing a life that shares elements of both the flâneur and the dandy. The sense of belonging to the semiperiphery, however, is very visible in the continuous appeal for the Parisian centrality that is transversal to the poetry of Sá-Carneiro. It also permeates a feeling of loss with regard to Paris, when the city is recollected from afar, hypothetically from the distance of Lisbon. Mário de Sá-Carneiro's poetic subject experiences the notion of semiperiphery when he desires the modernity of Paris and when a lack of social integration is experienced within Paris itself, as well as when he recollects his loss of that city.¹² In "Elegy," a poem written in a period of time when Sá-Carneiro returns to Lisbon and directly works with Pessoa in the preparation of *Orpheu* (March 1915), and one in which it was not clear if he would go back to Paris, due to the development of World War I, Sá-Carneiro evokes symptomatically a reality seen as physically and chronologically distant: "Oh great universal hotel | of my frantic mistakes | With central heating | Crooks, prostitutes, gypsies... || Oh my cafés of great-life | With multicolor dancers... | – Ah, my pains are but | Their interrupted dance..." ["Ó grande hotel universal | Dos meus frenéticos enganos | Com aquecimento central, | Escrocs, cocottes, tziganos... || Ó meu café de grande-vida | Com dançarinas multicolores... | – Ai, não são mais as minhas dores | Que a sua dança interrompida..."] (82-83).

Moreover the recollection is sometimes of having been an outsider to the bourgeois society and having maintained his semiperipheral status with regard to the European centrality and modern life, even when he was present in Paris: "My boulevards of Europe and kisses | Where I was only a spectator..." ["Meus boulevards de Europa e beijos | Onde fui só um espectador..."] (81). The idea of loss is visible as well with regard to other exoticized locations, as when the subject sarcastically sees himself as a "Lord" of "Scotlands of prior lives" ["Lord que eu fui de Escócias doutras vidas"] (102) who lives now with "the deeply-rooted sensation | of having lost a great patrimony" ["a sensação em mim fincada há tanto | Dum grande património algures haver perdido"], one which arises from the loitering in the city and stopping at "the shop windows of opulent jewelry" ["Pára às montras

¹² The clearest contrast with this worldview of Sá-Carneiro's poetic subject in Portuguese literature is the one presented by the Portuguese Modernist precursor Cesário Verde's "The Feeling of a Westerner," a poem highly influenced as well by Baudelairean texts, in which the subject also lives "an intimately sensorial relationship between the city and the self" (Klobucka, 2011: 11), but in which this feeling of centrality implied in the designation of "Westerner" can be fully experienced in the urban atmosphere of the city of Lisbon. With regard to this perspective, see the study "Introduction: Loitering on the Edge," by Anna Klobucka, in the bilingual edition of the poem (2011), and Rosa Maria Martelo's "Relendo 'O Sentimento dum Ocidental'" (Cesário Verde. *O Sentimento dum Ocidental*. Porto: Campo das Letras, 2005. 37-67).

de jóias de opulência”] (102). Eventually Paris comes to be seen as “the beautiful secret | Absent from my destiny” or a “Golden wine drunk | in a cup immediately broken” [“Paris do lindo segredo | Ausente no meu destino. (...) Meu vinho d’Oiro bebido | por taça logo quebrada...”] (95), and one the subject can never fully espouse: “Paris – my wolf and friend | – I wish I could sleep with you, | Be entirely your woman!...” [“Paris – Meu lobo e amigo... | – Quisera dormir contigo, | Ser todo a tua mulher!...”] (96).

As we saw before, the subject considers for the end of his physical identity “A hospital room – hygienic, all white, modern and tranquil; | Preferably in Paris – for the epitaph’s sake... (113). As for the soul, in a different poem we learn it has already been dealt with, in a magnificent formulation that synthesizes the role of modern Paris as an instrument and a mirror for the fragmentation and dissemination of the poetic subject’s identity, a dispersion that departs from the period’s utmost symbol of modernity, and at the same time illustrates the possibility of overcoming the semiperipheral status:

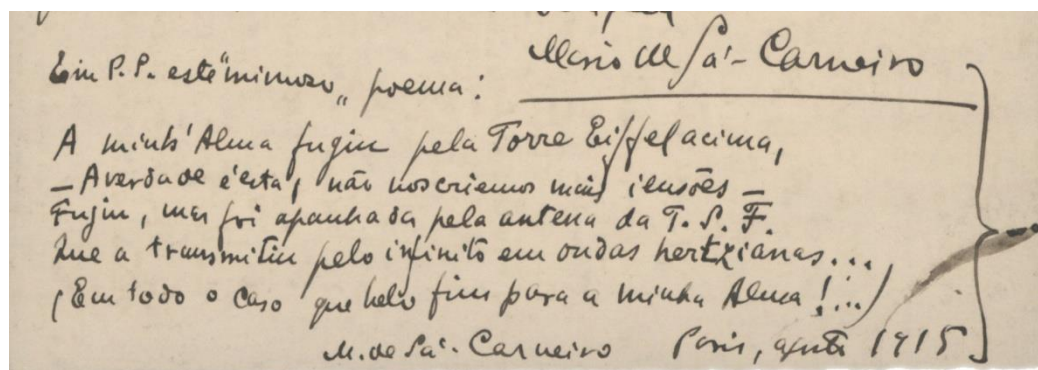


Fig. 9. BNP/E3, 115⁶-69a^r (pormenor).

My Soul escaped up the Eiffel Tower,
– That’s the truth, let’s create no illusions –
It escaped, but was caught by the T.S.F. antenna
Which transmitted it through infinity in Hertzian waves...

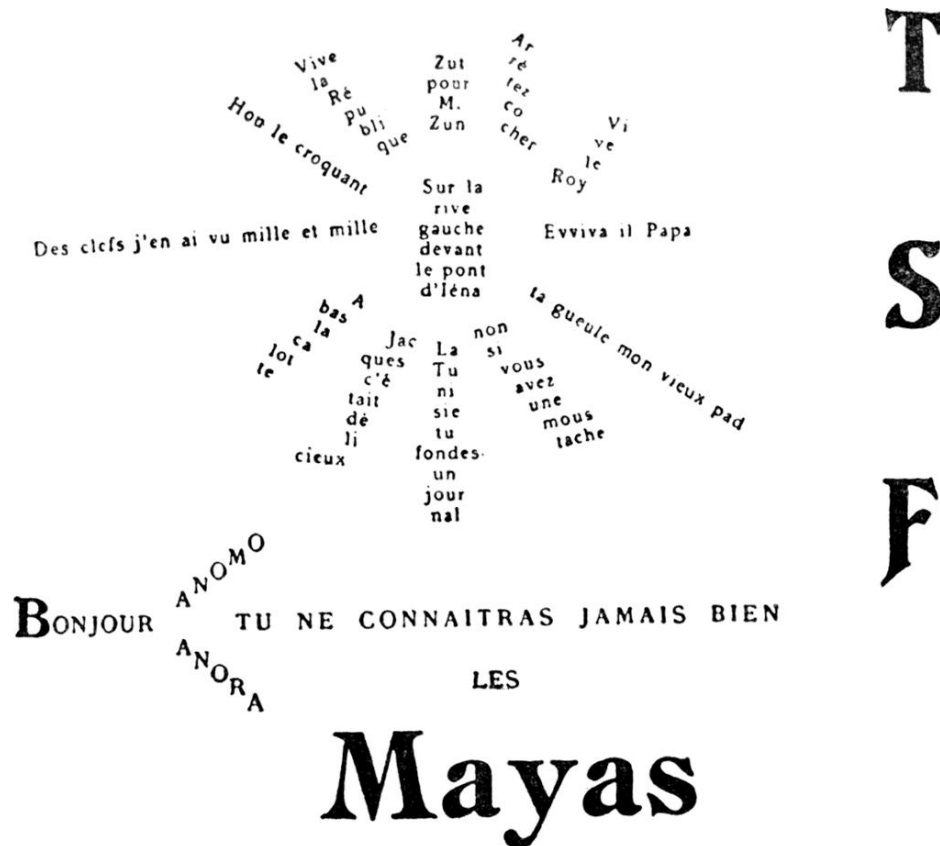
(In any case what a fine ending for my Soul!...)
Paris, August 1915

[A minh’ Alma fugiu pela Torre Eiffel acima,
– A verdade é esta, não nos criemos mais ilusões –
Fugiu, mas foi apanhada pela antena da T.S.F.
Que a transmitiu pelo infinito em ondas hertzianas...

(Em todo o caso que belo fim para a minha Alma!...]
Paris, agosto 1915]

(135)

Sá-Carneiro's poem explores the imaginary of the wireless telegraphy T.S.F. system and of a central Eiffel Tower through which different signals and messages – and in his case the very Soul – are disseminated. He shares this imaginary with a section of Guillaume Apollinaire's calligram "Lettre-Océan," which was first published in the author's *Soirées de Paris*, in June 1914 (Greet and Lockerbie, 1980: 380):



(Apollinaire, 1980: 59)

As noted by Marjorie Perloff in her study *The Futurist Moment – Avant-Garde, Avant-Guerre, and the Language of Rupture*, in Apollinaire's calligram, the Eiffel Tower is indicated "by its location ('Sur la rive gauche devant le pont d'Iéna') and then by its height ('Haute de 300 mètres'), [and] becomes the center of the circle from which radiate lines of words like radio waves departing in all directions from the transmitters in the Tower" (Perloff, 1985: 196). Moreover the central position defines the tower "as the focal point of the universe," as is suggested by Greet and Lockerbie (1980: 381). Bearing in mind its expressive use in artistic discourses, Perloff talks of two birth dates for the Eiffel Tower, "first as a monument to industry, the centerpiece of the international Paris Exposition of 1889 and, only some twenty years later, as the emblem of the new Futurist aesthetic" (1986: 200). Upon its construction, a wave of artists expressed their dislike for the tower, in part due to their refusal of its more utilitarian dimension. These artists

tried to solve “the problem [the esthete’s longing to protect art from the encroachments of industry], to break down barriers between ‘high’ and ‘low,’ between, so to speak, the Ivory and the Eiffel towers” (Perloff, 1986: 201). Although the Eiffel Tower’s omnipresence in the city and its utilitarian dimension contributed decisively to its symbolic value and therefore affected its representation, Perloff suggests that its symbolism for the *avant-guerre* artists mainly derived from the tension between the public proposals for those technical uses and the fact that these uses were very quickly deemed obsolete, which was soon highlighted by the beginning of World War I: “Indeed, it was the very emptiness as a signifier that challenged the Futurist imagination to invent extravagant metaphors for it” (Perloff, 1986: 205).

Stemming from an esthetic language that is closer to Symbolism, in his adherence to the modernity of the city of Paris Mário de Sá-Carneiro joins the spirit and practice of the *avant-guerre* artists that take up the tower as a theme and of whom he is a contemporary. If for Apollinaire the Eiffel Tower is an “emblem of progress and revolution” (Perloff, 1986: 207), it is clearly so also for Sá-Carneiro. Moreover with Sá-Carneiro the Eiffel Tower is converted into the utmost metaphor for the fragmentation and indeed widespread dissemination of the modern subject and at the same time becomes a symbol that allows for suspending a semiperipheral status, by cancelling the tension between center and periphery, since, according to Sá-Carneiro’s poem, being in the utmost center becomes the condition to reach everywhere else. Marjorie Perloff tells us that “On 1 July 1913 the Eiffel Tower sent the first signal transmitted around the world, thus establishing a global electronic network that seemed to promise what the poets and painters were to call ‘simultaneity’” (Perloff, 1986, 205). Two years later, and in fact one year after the publication of Guillaume Apollinaire’s calligram, Sá-Carneiro engages this more utilitarian feature of the Eiffel Tower, the T.S.F., for his own poetic purposes. In a poem written before July 15 1910 (Marques, 1982: 243) that was not included in his book, titled “Telegraph Pole” [“Poste Télégraphique”], Sá-Carneiro had used already some of the imagery that integrates “My Soul escaped up the Eiffel Tower.”¹³ The earlier poem contrasts the bucolic space with a civilized one and starts by recollecting that the telegraph pole “Was tall, very tall. Once upon a time, green, | It lived in a pine forest,” and later became “a stripped pole (...) an immense I...” [“Er’alto, muito alto. Outr’ora, verdejante, | Viveu num pinheiral (...) Hoje é um poste liso (...) | A árvore tornou-se um imenso I...”] (Marques, 1982: 242). The simple contrast between the two spaces, however, yields a richer insight when the subject states that the pole “sustains the cords of the long tangle | that weaving the world together, takes the news to the world” [“No topo ele sustenta os fios da longa meada | que entrelaçando o mundo, ao mundo as novas leva”] (Marques, 1982: 242). As early as 1910 Sá-Carneiro expresses his

¹³ The poem is also included in *Poemas Completos* (Sá-Carneiro, 1996: 240-243).

fascination for the communication possibilities that the telegraphy allows, since it can link together distant spaces, such as the referred Paris and Belgrade. At that moment, the poetic subject tells us that in “the cables everything circulates” [“Nos fios circula tudo”] a perception that, as we saw with “Manucure,” is later corrected by the notion that *“It’s in the air that everything undulates! It’s there that everything exists!”* (45) and that is directly influenced by the author’s presence in Paris, his growing familiarity with the development of the T.S.F. and the exposure to the artistic and social anxiety regarding the uses and symbolism of the Eiffel Tower. Furthermore, on the one hand “My Soul escaped up the Eiffel Tower” highlights the fragmentation of the subject associated with the speed of modern times, since the subject’s “Soul” escapes up the tower, with no one to stop it, and finds a way to rapidly disseminate itself even further. On the other hand, the image in this poem allows for us to once again talk about a form of ascension, a rise, but this time to break with Sá-Carneiro’s paradigm of a subsequent fall, to which I have already referred. The Soul’s escape is not followed by a hypothetical fall from the top of the Tower, but rather by its universal expansion, and to this perhaps is owed the fact that the “end” is so “fine” (or “beautiful,” as we may choose to translate its “belo fim”). Ultimately focusing on the technical features associated with the T.S.F. transmission, Sá-Carneiro’s poetry finds in the Eiffel Tower the ideal instrument to perpetually espouse modernity and at the same time redeem the tension between center and periphery, since the subject’s absolute centrality represented by the Eiffel Tower becomes the condition for a form of ubiquity that at the same time prevents the possibility of a fall.

In the poetry of Mário de Sá-Carneiro, the city of Paris plays an essential role in the modern experience of fragmentation and dissemination of a poetic subject who is both semiperipheral and constantly experiments a form of ontological deferment. The fragmented identity disseminated in the central and modern French capital finds therefore in “My Soul Escaped up the Eiffel Tower” a perfect solution for its condition, as its exponential dispersion represented in this poem does not imply its demise, but rather a form of redemption in the occupation of infinity, in the progression of the Hertzian waves.

Bibliography

- APOLLINAIRE, Guillaume (1980). *Calligrams – Poems of Peace and War*. Berkeley: University of California Press.
- BACARISSE, Pamela (1984). *A Alma Amortalhada – Mário de Sá-Carneiro's Use of Metaphor and Image*. London: Tamesis Books.
- BENJAMIN, Walter (2006). *The Writer of Modern Life – Essays on Charles Baudelaire*. Ed. by Michael W. Jennings, transl. by Howard Eiland, Edmund Jephcott, Rodney Livingston, and Harry Zohn. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- ____ (1972). "Paris, die Stadt im Spiegel," in *Gesammelte Schriften* IV.I. Unter Mitwirkung von Theodor Adorno und Gershom Scholem, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Herman Schweppenhäuser. Herausgegeben von Tillman Rexroth. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, pp. 356-359.
- BRADBURY, Malcolm (1991). "The Cities of Modernism," in *Modernism. A Guide to European Modernism. 1890-1930*. Ed. by Malcolm Bradbury and James McFarlane. London: Penguin Books, pp. 96-104.
- GREET, Anne Hyde, and S. I. LOCKERBIE (1980). "Commentary," in *Calligrams – Poems of Peace and War*, by Guillaume Apollinaire. Berkeley: University of California Press, pp. 347-507.
- KLOBUCKA, Anna (2011). "Introduction: Loitering on the Edge," in *The Feeling of a Westerner - A Bilingual Edition*. By Cesário Verde. Transl. by Richard Zenith, Pref. by Anna Klobucka. Dartmouth: U. Massachusetts.
- MARCHIS, Giorgio de (2007). *O Silêncio do Dândi e a Morte da Esfinge*. Trad. Fátima Taborda. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MARTINS, Manuel Correia (1982). *Novas de Mário de Sá-Carneiro: o poste telegráfico*. Nova Renascença II.7, pp. 241-246. Print.
- MARTINS, Fernando Cabral (1994). *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa.
- MARTINHO, Fernando J. B. (1990). *Mário de Sá-Carneiro e O(s) Outro(s)*. Lisboa: Hiena.
- MONTEIRO, Adolfo Casais (1977). "Mário de Sá-Carneiro," in *A Poesia Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Sá da Costa, pp. 107-143.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1981). "Ícaro e Dédalo: Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa," in *Hospital das Letras*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 131-138.
- PERLOFF, Marjorie (1986). *The Futurist Moment – Avant-Garde, Avant-Guerre, and the Language of Rupture*. Chicago: The University of Chicago Press.
- PESSOA, Fernando (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Ed. by Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (2010). *Verso e Prosa*. Ed. by Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (1996). *Poemas Completos*. Ed. by Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (2002). "Between Prospero and Caliban: Colonialism, Postcolonialism and Inter-Identity," in *Luso-Brazilian Review*, vol. 39, n. 2, pp. 7-43.

Fernando Pessoa e Ofélia Queiroz

objectos de amor

Jerónimo Pizarro^{*}, Patricio Ferrari^{**} & Antonio Cardillo^{***}

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Ofélia Queiroz, Carlos Queiroz, *Cartas de Amor*, biografia, objectos.

Resumo

In the correspondence between Fernando Pessoa and Ophelia Queiroz published in *Cartas de Amor* [Love Letters] (1978) we find a series of objects that remained in the estate of the Queiroz family. These are the gifts that Fernando Pessoa offered her and which give an even greater materiality to their letters. This inventory, or critical catalog, presents these objects, which complement the publication of *Os Objectos de Fernando Pessoa* [Fernando Pessoa's Objects] (2013), and some texts touching on the theme of love.

Keywords

Fernando Pessoa, Ophelia Queiroz, Carlos Queiroz, *Love Letters*, biography, objects.

Abstract

Na correspondência entre Fernando Pessoa e Ofélia Queiroz publicada em *Cartas de Amor* (1978) encontramos uma série de objectos que ficaram com a família de Ofélia Queiroz: as prendas que Pessoa lhe ofereceu e que dão uma materialidade ainda maior a essas cartas. Neste inventário, ou catálogo crítico, revelam-se esses objectos, que complementam a publicação de *Os Objectos de Fernando Pessoa* (2013), e alguns textos de temática amorosa.

^{*} Universidad de los Andes.

^{**} Centro de Estudos Comparatistas (CEC) da Universidade de Lisboa.

^{***} Centro de Filosofia (CFUL) da Universidade de Lisboa. Colaborador, como Pizarro, do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL) da mesma universidade.

*To the celestial, and my soul's idol, the most
beautified Ophelia.*¹

Tal como a Inglaterra, também Portugal teve uma narrativa tecida à volta de uma jovem Ofélia e de um excêntrico Hamlet.² Não propriamente “igual ao de toda a gente” (Queiroz, 2013: 21), o namoro da jovem Ofélia Queiroz e de Fernando Pessoa – Hamlet português, pois que também se fingiu louco – permitiu que Álvaro de Campos participasse do enredo amoroso, transformando-se assim uma relação real e trivial num jogo de espelhos ficcional. A correspondência epistolar entre Pessoa e Ofélia (com Campos pelo meio) teve duas fases curtas ainda que intensas (1919-1920 e 1929) e ambas revelam, segundo José Gil, a incapacidade – ou impossibilidade – de Pessoa de “amar Ofélia à maneira de Ofélia”, de aceitar a máscara correspondente a um homem “comum, casado e tributável” (Gil, 2011: 15-16). A aceitação desta máscara teria obrigado Pessoa – na opinião de Eduardo Lourenço – a matar “o monstro sublime da nossa imaginação que nós chamamos Literatura” (2013: 13). Não teve contudo essa relação amorosa, mesmo que condenada ao fracasso, uma dimensão mais quotidiana, menos idealizada e de certa forma humana, muito humana?

Inicialmente prevista para integrar o livro *Os Objectos de Fernando Pessoa* (2013) mas excluída por opção da direcção da Casa Fernando Pessoa por não estar à guarda desta entidade, a colecção de objectos trocados entre Pessoa e Ofélia, bem como alguns textos que complementam os já conhecidos, é aqui apresentada guarnecida de descrição bilingue portuguesa e inglesa.³

Objectos, entre os quais figura um cesto de vime redondo, uma pulseira de filigrana em prata, um medalhão em esmalte, bilhetes com frases de amor soltas e um exemplar de *Mensagem* com dedicatória do autor são ora, pela primeira vez,

¹ Estas palavras de *Hamlet* figuram na p. 953 do livro *The Complete Works of William Shakespeare*; um exemplar do mesmo faz parte da Biblioteca Particular de Fernando Pessoa (Casa Fernando Pessoa, cota 8-506). Para a palavra “beautified”, existe uma proposta de tradução manuscrita a lápis por Pessoa: “embellezada”.

² A 22 de Janeiro de 1920, de noite, numa sala vazia do escritório alugado pela firma Felix, Valadas & Freitas Ltd, ajoelhado e com palavras sussurradas, Pessoa tinha-se declarado a Ofélia com as palavras de Hamlet. Conforme o relato que deixou Ofélia Queiroz acerca deste acontecimento, sabe-se que os versos de *Hamlet*, decorados por Pessoa, foram os seguintes: “Oh querida Ofélia! Meço mal os meus versos; careço de arte para medir os meus suspiros; mas amo-te em extremo. Oh! Até do último extremo, acredita!” (Queiroz, 2013: 17; cf. “O dear Ophelia, I am ill at these numbers | I have not art to reckon my groans: but that | I love thee best, O most best, believe it”). Estas linhas pertencem ao Acto 2, Cena 2 da peça shakespeariana e estão pouco depois das palavras que serviram de epígrafe a este nosso texto preliminar.

³ Este volume insere-se numa série bilingue dedicada à apresentação do Acervo da Casa Fernando Pessoa e que conta com a publicação de três volumes: 1. *A Biblioteca Particular de Fernando Pessoa* (2010), 2. *Os Objectos de Fernando Pessoa* (2013) e 3. *As Obras de Arte Relativas a Fernando Pessoa*, a ser publicado.

reunidos num dossiê, juntamente com pertences que chegaram às mãos de Ofélia Queiroz por outras vias. Alguns surripiados com destreza pela própria, como um dos muitos cachimbos de Pessoa, outros guardados pelo sobrinho poeta Carlos Queiroz⁴, como a célebre fotografia de Pessoa em “flagrante delitro” na taberna Abel Pereira da Fonseca, em 1929. Não podendo fazer parte do dossiê, refira-se porém aqui o testemunho oral que, com toda a probabilidade, relata a última ocasião em que Pessoa mencionou Ofélia: uns meses antes de falecer, ao cruzar-se com o amigo Carlos Queiroz no Martinho da Arcada, apertando-lhe «as mãos com muita força e com os olhos marejados de lágrimas» (Queiroz, 2013: 25) ter-lhe-á pedido notícias da namorada nunca esquecida, apostrofando-a de “Bela Alma!” – *celestial and soul’s idol, the most beautified* Ofélia.

*

Este trabalho teve a colaboração de Claudia J. Fischer. Agradecemos a Maria da Graça Queiroz por nos ter consentido aceder à sua colecção particular; a Patrícia Reis pelo acompanhamento dos nossos trabalhos; a Iara Zeferino pela paginação do capítulo dedicado a Ofélia Queiroz no livro *Os Objectos de Fernando Pessoa* (2013), antes que esse capítulo fosse retirado; e a Pauly Ellen Bothe pela tradução em língua inglesa dos poemas aqui incluídos.

As fotografias de objectos, livros, documentos e fotografias da colecção de Maria da Graça Queiroz, são de Patricio Ferrari; as digitalizações de documentos do espólio de Fernando Pessoa pertencem ao acervo da Biblioteca Nacional de Portugal.

⁴ Poeta, ensaísta e crítico literário, José Carlos Queiroz Nunes Ribeiro nasceu a 5 de Abril de 1907, em Lisboa, e morreu a 27 de Outubro de 1949, em Paris. Sobre Carlos Queiroz e Fernando Pessoa, ver França (1987: 146, 151, 279 e 295).

1. Cesto de Vime 1



Número de inventário: [Sem cota 1]

Medidas: 5.50 cm. (altura) × 9 cm. (diâmetro)

Descrição: “Cesto de vime redondo com tampa e fecho em prata dourada com trabalho de filigrana acompanhado de enfeites em vidrilho vermelho”. A descrição deste, como do resto dos objectos, é da responsabilidade de Maria da Graça Queiroz.

Inventory number: [No call number 1]

Measurements: 2.2 inches (height) × 3.5 inches (diameter)

Description: “Rounded box with cover and clasp in golden silver crafted in filigree with decorations in red glass beads”. The description of this object, as well as the others in this portfolio, was done by Maria da Graça Queiroz.

2. Cesto de Vime 2



Número de inventário: [Sem cota 2]

Medidas: 3.10 cm. (altura) × 5.50 cm. (diâmetro)

Descrição: “Cesto em vime redondo com tampa e fecho em prata dourada com trabalho de filigrana”.

Inventory number: [No call number 2]

Measurements: 1.2 inches (height) × 2.2 inches (diameter)

Description: “Rounded box with cover and clasp in golden silver with work in filigree”.

3. Cesto de vime 3



Número de inventário: [Sem cota 3]

Medidas: 1.70 cm. (altura) × 3.50 cm. (diâmetro)

Descrição: “Caixa redonda com tampa em prata dourada com trabalho de filigrana acompanhado de enfeites na tampa em esmalte verde e branco, ligeiramente danificado pelo tempo”.

Inventory number: [No call number 3]

Measurements: 0.7 inches (height) × 1.4 inches (diameter)

Description: “Rounded box with cover in golden silver crafted in filigree with decorations on the cover in green and white enamel showing slight signs of wear”.

4. Boneco



Número de inventário: [Sem cota 4]

Medidas: 3.50 cm. (altura)

Descrição: “Boneco (meiguinho) feito em baquelite. Encontra-se em traje de campino em fitilho preto com faixa encarnada, barrete verde e encarnado, camisa branca e lenço encarnado”.

Inventory number: [No call number 4]

Measurements: 1.4 inches (height)

Description: “Little doll made in bakelite. Dressed in black country clothes with a red band, green and red cap, white shirt and red kerchief”.

5. Pulseira



Número de inventário: [Sem cota 5]

Medidas: 20 cm. (comprimento) × 1 cm. (diâmetro)

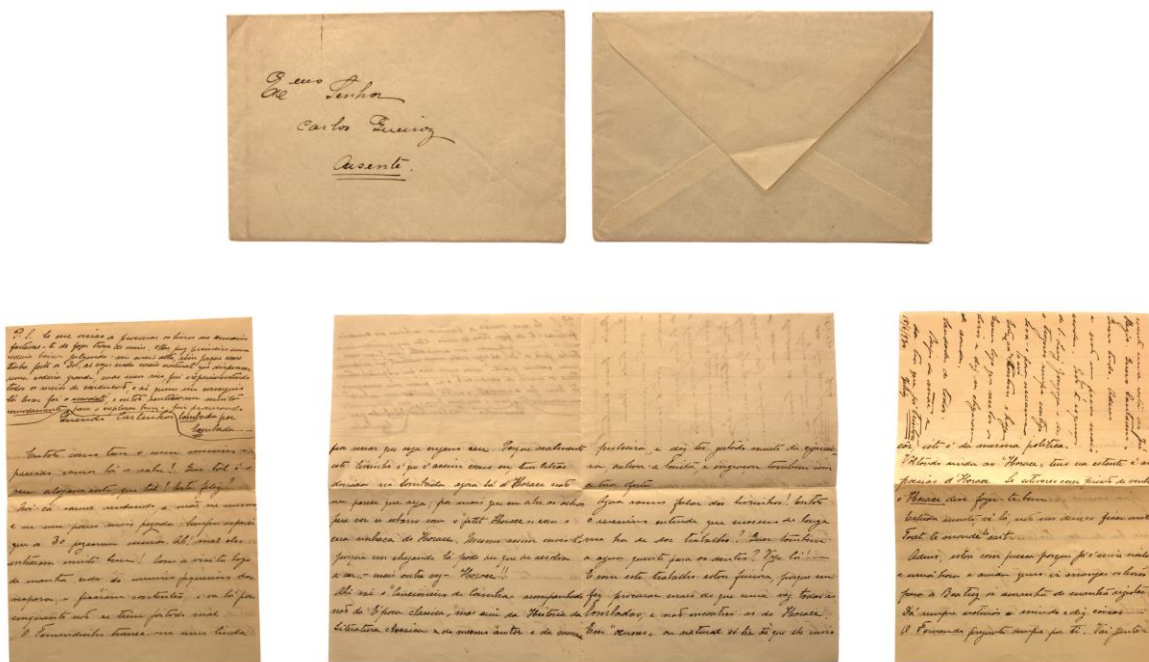
Descrição: “Pulseira de filigrana em prata decorada com rosáceas em esmalte azul e branco”.

Inventory number: [No call number 5]

Measurements: 7.9 inches (length) × 0.4 inches (diameter)

Description: “Bracelet in filigree work decorated with rose motifs in white and blue enamel”.

6. Carta de Ofélia para Carlos Queiroz (15 de Junho de 1930)



Número de inventário: [Sem cota 6]

Medidas: Carta: folha de carta dobrada ao meio (bifólio). 17.3 cm. (comprimento) × 12.7 cm. (largura). Envelope: 13.5 cm (comprimento) × 9 cm. (largura).

Descrição: Carta de 15 de Junho de 1930 ao “Ex^{mo} Senhor | Carlos Queiroz | Ausente.”, onde Ofélia faz referência à pulseira oferecida por Fernando Pessoa pelos seus anos: “O Fernandinho trouxe-me uma linda pulseira, e diz ter gostado muito da cigarreira, achou-a bonita, e engraçou também com a tua oferta”. Seguramente Carlos Queiroz tinha oferecido uma cigarreira [hoje de localização desconhecida] a Fernando Pessoa pelo seu aniversário. Refira-se que Ofélia e Fernando faziam anos com dois dias de diferença.

Inventory number: [No call number 6]

Measurements: Letter: letter paper folded in the middle (bifolium). 6.8 inches (length) × 5 inches (width). Envelope: 5.3 inches (length) × 3.5 inches (width).

Description: Letter dated 15 June 1930, addressed to “Mr. | Carlos Queiroz | Absent.”, where Ophelia refers to a bracelet offered by Fernando Pessoa in the occasion of her birthday: “Fernandinho brought me a beautiful bracelet and told me that he liked the cigarette case; he found it nice, just like your offer”. Carlos Queiroz had certainly offered Pessoa a cigarette case [today of unknown location] for his birthday. Note that Ophelia’s and Fernando’s birthday were only two days apart.

[Transcrição da carta]

Querido Carlinhos

Então como tem o meu menino passado, vamos lá a saber? Que tal é o seu alojamento, que tal? Está feliz? Nos cá vamos andando, a mãe na mesma e eu um pouco mais pezada. Sempre esperei que os 30 pezassem menos. Ah! Mas eles entraram muito bem! Com a visita logo de manhã cedo do menino pequenino da vespera, e ficaram contentes, e va lá por enquanto não se têm portado mal.

O Fernandinho trouxe-me uma linda pulseira, e diz ter gostado muito da cigarreira, achou-a bonita, e engraçou também com a tua oferta.

Agora vamos falar dos livrinhos! Então o menino entende que mesmo de longe me há de dar trabalho? Quer também a água quente para os dentes? Veja lá... E com este trabalho estou furiosa, porque me fez procurar mais do que uma vez todas as lombadas e não encontrei as do Horace. Em “oeuvres” ou natural só ha as que lhe envio por recear que seja engano seu. Porque realmente este livrinho é que é assim como eu, tem letras douradas na lombada, agora lá d’Horace não me parece que seja, por mais que eu abra os olhos para ver se esbarro com o “petit Horace” com a cara do Horace. Mesmo assim envio-t’o porque em chegando lá pode ser que se resolva a ser... – mais outra vez – Horace!!

Ahi vai o “Cancioneiro de Coimbra” acompanhado não da “Época classica” mas sim da Historia da literatura classica do mesmo autor e da mesma côr, isto é, da mesma politica.

Voltando ainda ao “Horace” tens na estante é as poesias d’Horace. Se estiveres com prisão de ventre o Horace deve fazer-te bem...

Estuda muito, vê lá, não nos deixes ficar mal.

Tout le monde [↑ le] sait.

Adeus, estou com pressa porque já é meia noite e meia hora e ainda quero ir arranjar os livros para a Beatriz ir amanhã de manhã registar.

Dá sempre noticias a miudo e diz coisas.

O Fernando pergunta sempre por ti. Vai juntamente uma carta do José Régio.

Quero Santarem. Quero tudo. Adeus e não me peças mais nada. Não te esqueças de S. Luiz Gonzaga e de o trazeres sempre contigo.

Leva-o para os exames. Esteve cá [↑ a avó] hontem e hoje.

Escreve logo que recebas os livros e diz se chegaram de saude.

Saudades de todos.

Beijos da mãe e da tia que já *trintona*

15/6/930 Ofelia

P.S. Se me visses a procurar os livros no armario fartavas-te de fazer troça de mim. Olha, pus primeiro uma cadeira baixa julgando-me mais alta, sim porque como tinha feito os 30, às vezes nada mais natural que dispensar uma cadeira grande, mas meu rico, fui experimentando todos os meios de condução, e só quem me conseguiu lá levar foi o *escadote*, e então sentei-me muito *comodamente* para o explorar bem e fui procurando *lombada* por *lambada*...

[Tradução da carta]

My dear Carlinhos

So, how has my boy been doing then? What's your place like? Tell me. Are you happy? We're getting by as usual, mother's just the same and I'm a little heavier. I'd always hoped that thirty would weigh less. Ah! But they got here in good form! With an early morning visit from the little boy of the day before, and they were pleased and, to be fair, they haven't so far behaved badly.

Fernandinho brought me a beautiful bracelet and says he really liked the cigarette case, he thought it was very pretty and also liked your present.

Now, let's talk about the little books! So, you think that even from far away you can give me things to do? Do you also want warm water for your teeth? Easy there... And I'm furious about this chore because you've had me look more than once at every book spine and I haven't found the ones by Horace. In "oeuvres" or natural, the only ones are those I'm sending you as I'm afraid that you're mistaken. Because this little book really is what it is just like me, it has different gilt lettering on its spine, but it doesn't seem to be by Horace however wide I open up my eyes to see if I can spot "petit Horace" with Horace's face. Even so I'm sending it to you because when it arrives there it might just decide to become... – once again – Horace!!

I'm also sending the "Cancioneiro de Coimbra" but not together with "Época classica" but rather with History of classic literature by the same author and color, that is to say, the same politics.

Going back to "Horace", there's poetry by Horace on the shelf. If you are constipated, Horace should do you good...

Mind that you study a lot and not make us look bad.

Tout le monde [↑ le] sait...

Goodbye, I'm in a hurry because it's already half past twelve at night and I still want to get the books ready for Beatriz to go and register them tomorrow morning.

Keep sending news often and tell us things.

Fernando is always asking after you. Enclosed is a letter from José Régio.

I want Santarem. I want everything. Goodbye and don't ask me for anything else. Don't forget St. Luiz Gonzaga and have him with you always.

*Take him with you to your exams. [↑ Grandmother] was here yesterday and today.
Write as soon as you get the books to say whether they got there safely.
We miss you all.
Kisses from mother and your aunt, who is already a thirty-year-old one.*

6/15/930 Ofelia

P.S. If you had seen me searching through the books in the cupboard you'd never stop making fun of me. First, I got a low chair thinking I was taller now that I'm thirty, sometimes it seems very natural to manage without a large chair, but my dear boy, I tried every means to reach up and the only one that managed to get me there was a ladder, and then I sat down very comfortably and went through them from spine to pain...

7. Medalhão



Número de inventário: [Sem cota 7]

Medidas: 2.80 cm. (diâmetro) × 0.3 cm. (espessura)

Descrição: “Medalhão em prata e trabalho em esmalte com figuras de quatro gatinhos. No centro interior do medalhão existem contrastes. Na parte interior do medalhão encontra-se a fotografia, a preto e branco, do sobrinho [da Ofélia], poeta e amigo de Pessoa, Carlos Queiroz”.

Inventory number: [No call number 7]

Measurements: 1.1 inches (diameter) × 0.1 inches (thickness)

Description: “Silver medallion crafted in enamel with four little cats on it. Inside (in the center of the medallion) we find a black and white photograph of Carlos Queiroz, poet who was Ophelia’s nephew and Pessoa’s friend”.

8. Caixa do medalhão



Número de inventário: [Sem cota 8]

Medidas: 4.20 cm. (comprimento) × 1.50 cm. (altura)

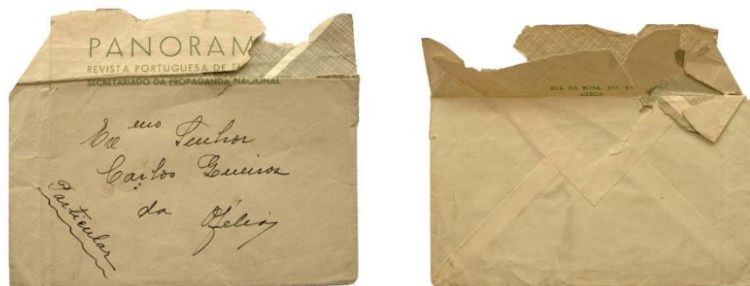
Descrição: “Caixa de cartão para o medalhão com a seguinte insígnia em letras azuis: A. D. Abreu L.^{da}”.

Inventory number: [No call number 8]

Measurements: 1.7 inches (length) × 0.6 inches (height)

Description: “Carton box for the medallion with the following engraving in blue letters: A. D. Abreu L.^{da}”.

9.1. Bilhete de Ofélia para Carlos Queiroz

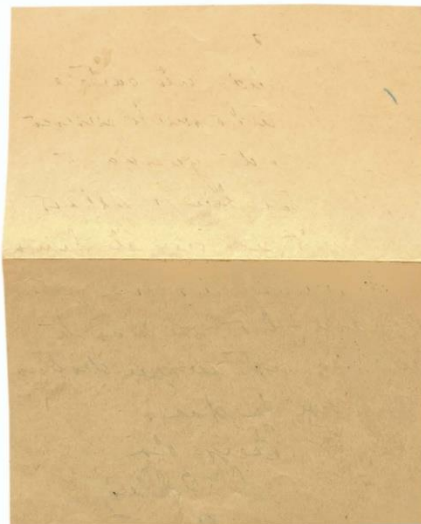
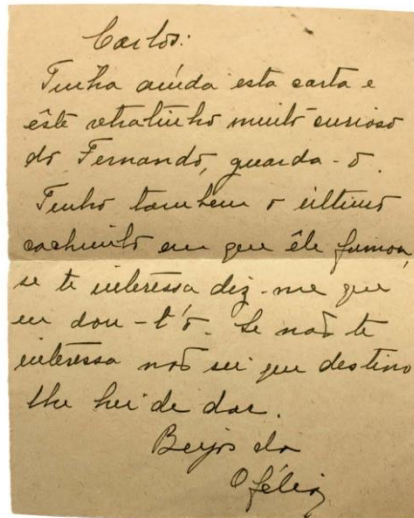


Ex^{mo} Senhor | Carlos Queiroz | da | Ofélia | *Particular*

Envelope

Medidas: 15.5 cm. (comprimento) × 12.5 (altura).

Descrição: Envelope: Panorama | Revista Portuguesa de Turismo | Secretariado da Propaganda Nacional

Envelope**Measurements:** 6.1 inches (length) × 4.9 inches (height).**Description:** Envelope: Panorama | Portuguese Review of Tourism | Secretariat of National Propaganda**9.2. Bilhete de Ofélia para Carlos Queiroz**

Carlos: Tinha ainda esta carta e | êste retratinho muito curioso | do Fernando, guarda-o. | Tenho também o último | cachimbo em que êle fumou, | se te interessa diz-me que | eu dou-t'o. Se não te | interessa não sei que destino | lhe hei de dar. | Beijos da | Ofélia.⁵

Carlos: I still had this letter and this small curious portrait of Fernando, keep it. I also have the last pipe in which he smoked; if you are interested, let me know and I'll give it to you. If you are not interested, I don't know what I'll do with it. Kisses from Ofélia.

Número de inventário: [Sem cota 9]**Medidas:** 15.5 cm. (comprimento) × 12.2 cm. (largura).**Descrição:** carta sem data.**Inventory number:** [No call number 9]**Measurements:** 6.1 inches (length) × 4.8 inches (width).**Description:** undated letter.

⁵ O retratinho pode tratar-se da fotografia para o bilhete de identidade; ver Sem cota 19. [The small portrait could be the identity card photograph; see No call number 19.]

10. Cachimbo



Número de inventário: [Sem cota 10]

Medidas: 2.50 cm. (diâmetro) × 11 cm. (comprimento)

Descrição: “Cachimbo com cheiro nítido a tabaco e com fortes marcas de uso. Formato pocket, madeira castanha (urze) e baquelite preto. A fita metálica, no centro do cachimbo, leva a gravação das letras EP dentro de um losango”. Reproduzido pela primeira vez in Maria José de Lancastre, *Fernando Pessoa: uma fotobiografia*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda / Centro de Estudos Pessoaanos, 4.^a ed., 1986, p. 211.

Inventory number: [No call number 10]

Measurements: 1.1 inches (diameter) × 0.1 inches (thickness)

Description: “Smoking pipestill conserving a distinct tobacco smell as well as strong signs of wear. Pocket format, chestnut wood (brier) and black bakelite. In the middle of the smoking pipe there is a metal stripe with the following letters engraved inside a lozenge: E P”. Reproduced for thefirst time in Maria José de Lancastre, *Fernando Pessoa: uma fotobiografia*.Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda / Centro de Estudos Pessoaanos, 4.^a ed., 1986, p. 211.

11. Caixa de bonbons



Número de inventário: [Sem cota 11]

Medidas: 19.20 cm. (comprimento) × 12.5 (largura) × 4 cm. (altura)

Descrição: “Caixa de bonbons em cartão branco com debrum e letras azuis e douradas: “Suissa | Meio quilo liquido | Bonbons fins | Sortido Especial | para a | Casa Chineza”. Na tampa leva a seguinte nota, escrita pelo punho de Ofélia: “Para o Carlos, da Ofélia as cartas do Fernando Pessoa”. A caixa foi restaurada em Setembro de 2010”.

Inventory number: [No call number 11]

Measurements: 7.6 inches (length) × 4.9 inches (width) × 1.6 inches (height)

Description: “Chocolate sweet box made of white carton with edgings and letters in blue and gold: “Swiss | Half liquid kilogram | Fine chocolate sweets | Assorted special | for the | Chinese House”. On the cover there is the following note handwritten by Ophelia: “For Carlos from Ofélia – Fernando Pessoa’s letters”. The box was restored in September 2010”.

12. Fita



Número de inventário: [Sem cota 12]

Medidas: 3 cm. (largura) × 107 cm. (comprimento)

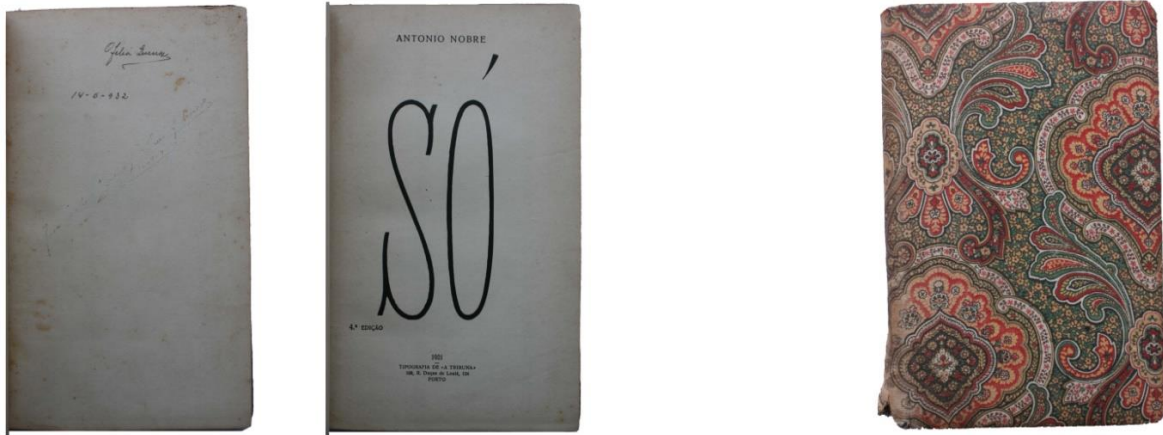
Descrição: “Fita de tipo renda francesa utilizada para fechar a caixa contendo as cartas de Fernando Pessoa a OpheliaQueiroz”.

Inventory number: [No call number 12]

Measurements: 1.2 inches (width) × 42.1 inches (length)

Description: “French-like ribbon used for wrapping the box containing Fernando Pessoa’s letters to Ophelia Queiroz”.

13. Só de António Nobre



Número de inventário: [Sem cota 13]

Medidas: 22.5 cm. (altura)

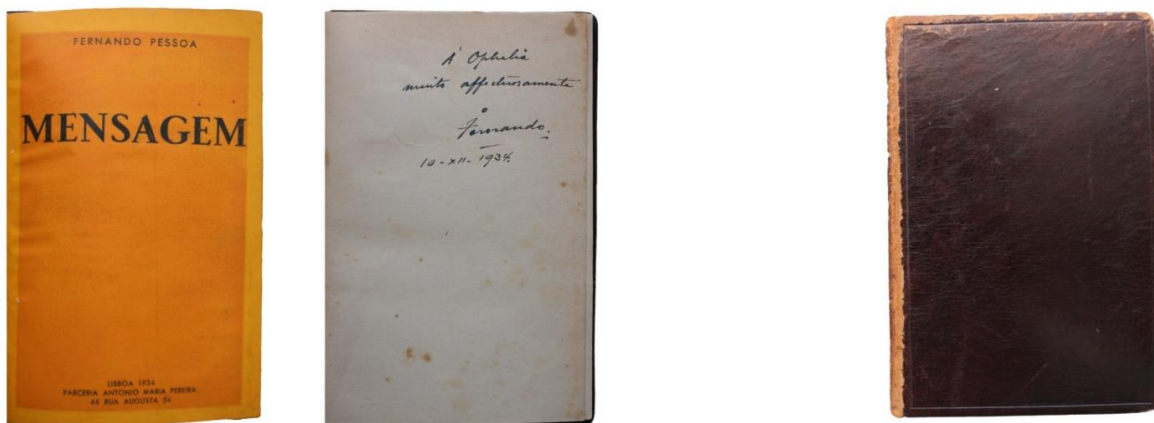
Descrição: Antonio Nobre. *Só*. 4.^a edição. Lisboa; Porto: Tipografia de “A Tribuna”, 1921. 163, [3] p. Assinado: “Ophelia Queiroz | 14-6-[1]932”. “Encadernado pela própria proprietária em tecido de Alcobaça em tons de verde, encarnado e amarelo”.

Inventory number: [No call number 13]

Measurements: 8.9 inches (height)

Description: Antonio Nobre. *Só*. 4.th edition. Lisboa; Porto: Tipografia de “A Tribuna”, 1921. 163, [3] p. Signed: “Ophelia Queiroz | 6-14-[1]932”. “Bound by the owner herself in green, red and yellow Alcobaça fabric”.

14. Mensagem de Fernando Pessoa



Número de inventário: [Sem cota 14]

Medidas: 19 cm. (altura)

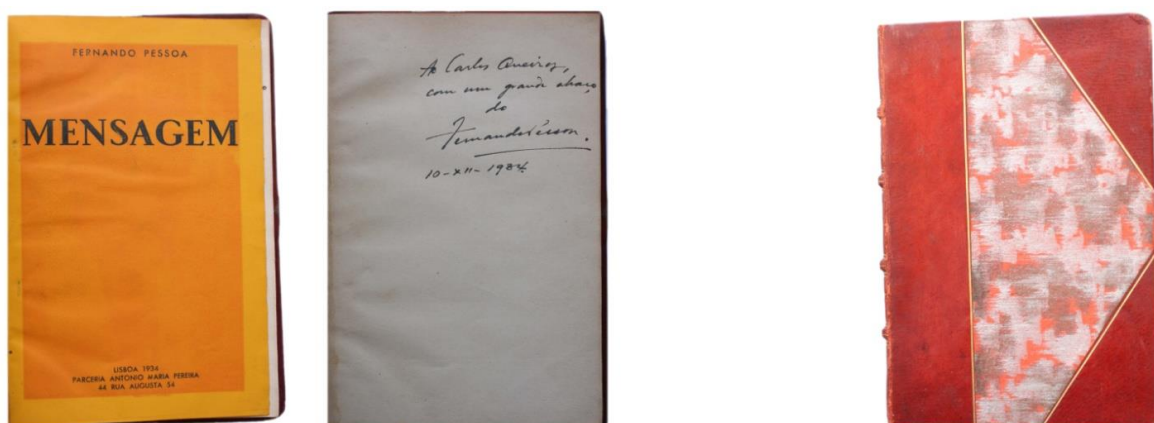
Descrição: Fernando Pessoa (1934). *Mensagem*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira. 100, [2] p.: “À Ophelia | muito affectuosamente | o | Fernando. | 10-XII-1934.”

Inventory number: [No call number 14]

Measurements: 7.5 (height)

Description: Fernando Pessoa (1934). *Mensagem*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira. 100, [2] p.: “To Ophelia | very affectionately | Fernando. | XII-10-1934.”

15. Mensagem de Fernando Pessoa



Número de inventário: [Sem cota 15]

Medidas: 19 cm. (altura)

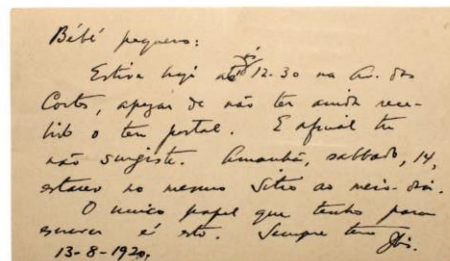
Descrição: Fernando Pessoa (1934). *Mensagem*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira. 100, [2] p.: “Ao Carlos Queiroz, | com um grande abraço | do | Fernando Pessoa. | 10-XII-1934.”

Inventory number: [No call number 15]

Measurements: 7.5 (height)

Description: Fernando Pessoa (1934). *Mensagem*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 100, [2] p.: “To Carlos Queiroz, | with a bighug | from | Fernando. | XII-10-1934.”

16. Cartão de visita



Bébé pequeno:

Estive hoje às [↑ ás] 12.30 na Av. das Cortes, apesar de não ter ainda recebido o teu postal. E afinal tu não surgiste. Amanhã, sabbado, 14, the 14th

estarei no mesmo sitio ao meio-dia.

O unico papel que tenho para escrever é este. Sempre teu

Ibis.

13-8-1920.

Little baby:

I was there at [↑ at] 12.30 on Cortes Avenue, even though I hadn't received a note from you. In the end you didn't show up. Tomorrow, Saturday

I will be in the same place at noon.

The only paper I have to write with is this one. Always yours

Ibis.

8-13-1920.

Número de inventário: [Sem cota 16]

Medidas: 1.3 cm. (comprimento) x 0.7 cm. (largura)

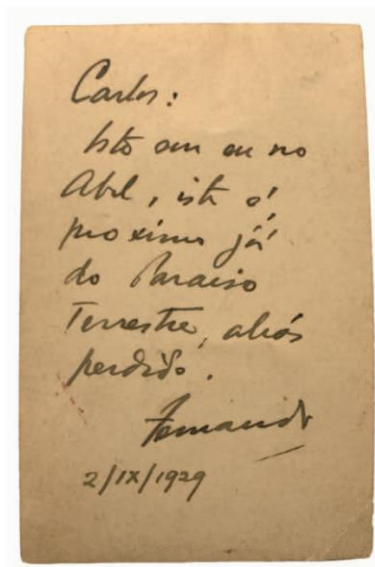
Descrição: “Cartão de visita de Fernando Pessoa com nota escrita a tinta preta”.

Inventory number: [No call number 16]

Measurements: 3.3 inches (length) × 1.9 inches (width)

Description: “Fernando Pessoa’s visiting card with note written in black ink.”

17. Fotografia no Abel



Ao Carlos:
Isto sou eu no
Abel, isto é
proximo já
do Paraíso
Terrestre, aliás
perdido.
Fernando
2/IX/1929

To Carlos:
This is me at the
Abel, that is
close to
the Terrestrial
Paradise, as a matter of fact
lost.
Fernando
IX/2/1929

Número de inventário: [Sem cota 17]

Medidas: 7.80 cm. (comprimento) × 5.3 cm. (largura)

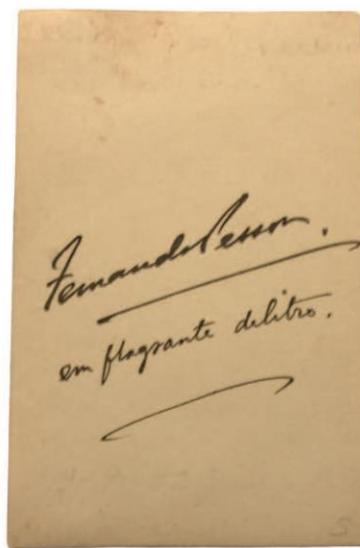
Descrição: Fernando Pessoa fotografado pelo publicitário e amigo Manuel Martins da Hora no Abel, em Lisboa no ano 1929. Uma cópia foi oferecida a Carlos Queiroz; após a morte deste em 1949, Ofélia conservou-a durante a sua vida. No verso há uma nota escrita a tinta preta por Pessoa.

Inventory number: [No call number 17]

Measurements: 3.1 inches (length) × 2.1 inches (width)

Description: Fernando Pessoa by an anonymous photographer at the Abel, Lisbon, in 1929. A copy was offered to Carlos Queiroz; after his death, in 1949, Ophelia kept it during her life. On the back there is a note written in black ink by Pessoa himself.

18. Fotografia no Abel



*Fernando Pessoa.
em flagrante delitro.*

Fernando Pessoa.
in flagrant liter-crime.

Número de inventário: [Sem cota 18]

Medidas: 7.80 cm. (comprimento) × 5.3 cm. (largura)

Descrição: Fernando Pessoa fotografado pelo publicitário e amigo, Manuel Martins da Hora, no Abel, em Lisboa, no ano 1929, segundo o afirmou a própria Ofélia (ver Pessoa, 1978: 40). Uma cópia foi oferecida a Ofélia Queiroz. No verso uma nota escrita a tinta preta por Pessoa.

Inventory number: [No call number 18]

Measurements: 3.1 inches (length) × 2.1 inches (width)

Description: Fernando Pessoa photographed by the publicist and friend Manuel Martins da Hora, at the Abel, in Lisbon, in 1929 – according to information given by Ophelia herself (see Pessoa, 1978: 40). A copy was offered by Ophelia Queiroz. On the back there is a note written in black ink by Fernando Pessoa.

19. Fotografia para o B.I.



Número de inventário: [Sem cota 19]

Medidas: 4.80 cm. (comprimento) × 3.70 cm. (largura)

Descrição: “Fotografia para o Bilhete de identidade que Pessoa ofereceu a Ofélia”.

Inventory number: [No call number 19]

Measurements: 1.9 inches (length) × 1.5 inches (width)

Description: “Fernando Pessoa’s identity card photograph, which he offered Ophelia”.

20. Fotografia da Ofélia



Número de inventário: [Sem cota 20]

Medidas: 3.50 cm. (comprimento) × 4 cm. (largura)

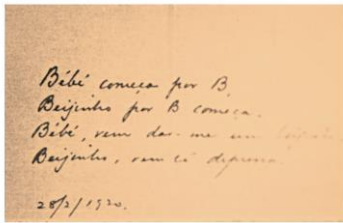
Descrição: “Fotografia de Ofélia no tempo do segundo namoro com Fernando Pessoa (1930-1931)”.

Inventory number: [No call number 20]

Measurements: 1.37 inches (length) × 1.57 inches (width)

Description: “Ophelia’s photograph at the time of their second relationship (1930-1931)”.

21. Versos para a Ofélia



Bébé começa por B,
Beijinhos por B começa
Bébé, vem dar-me um beijinho
Beijinho, vem cá depressa
28/2/1920

*Baby begins with a B.
Little Kiss with a K begins
Baby, come give me a kiss
Baby, come here fast
28/2/1920*

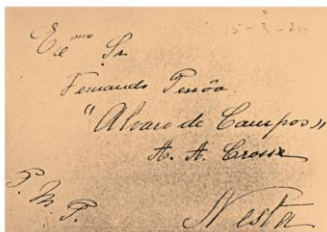
Número de inventário: [Sem cota 21]

Descrição: Este documento, hoje de localização desconhecida, foi reproduzido a partir de um slide na posse de Maria da Graça Queiroz. O documento original tinha sido oferecido pelo poeta a Ofélia.

Inventory number: [No call number 21]

Description: This document, today of unknown location, has been reproduced from a slide which belongs to Maria da Graça Queiroz. The original document had been offered to Ophelia by the poet himself.

22. Envelope



Ex^{mo} Sr 15-3-20
Fernando Pessoa.
"Alvaro de Campos"
A. A. Crosse
P.M.P. Nesta

Dear Sir 3-15-20
Fernando Pessoa.
"Alvaro de Campos"
A. A. Crosse
P.M.P. In this city

Número de inventário: [Sem cota 22]

Descrição: O documento, hoje de localização desconhecida, foi reproduzido a partir de um slide na posse de Maria da Graça Queiroz. Nota: A.A. Crosse, quem concorre nos concursos de charadas no "The Times", é por vezes mencionado na correspondência entre Pessoa e Ofélia. Ver, por exemplo, a carta do 22 de Março de 1920 onde Fernando Pessoa refere-se ao Snr. Crosse quem tinha concorrido a um prémio de mil libras (cf. *Cartas de Amor*, Pessoa, 1978: 64). Ver o capítulo sobre A.A. Crosse no livro recente *Eu sou uma Antologia* (Pessoa, 2013: 547-550).

Inventory number: [No call number 22]

Description: This document, today of unknown location, has been reproduced from a slide which belongs to Maria da Graça Queiroz. Note A.A. Crosse, who competes in riddle-games done by "The Times", is sometimes mentioned in letters between Pessoa and Ophelia. See, for instance, a letter dating from 22nd March 1920 where Pessoa refers to Mr. Crosse who had just entered in a competition for a prize of 1000 pounds (cf. *Cartas de Amor*, Pessoa, 1978: 64). See also the chapter on A.A. Crosse in the recent book *Eu sou uma Antologia* (Pessoa, 2013: 547-550).

23. Envelope

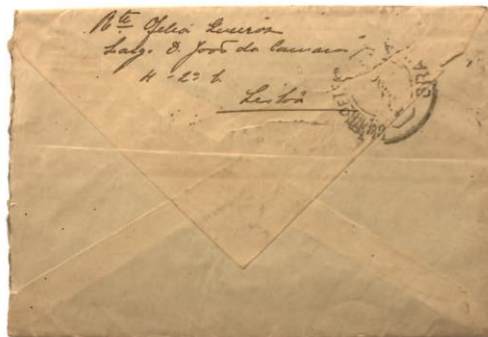
Dear Sir

Carlos Queiroz
S. Felix da Marinha
at Mrs. Maria Valera' home
Granja de Curia
Granja

Sender Ophelia Queiroz
Largo D. João da Camara
4- 2º e.
Lisbôa



Ex.^{mo} Senhor
Carlos Queiroz
S. Felix da Marinha
em casa da S.^a Maria Valera
Granja de Curia
Granja



R[emetem]te Ofelia Queiroz
Largo D. João da Camara
4- 2º e.
Lisbôa

Número de inventário: [Sem cota 23]

Medidas: não foram tomadas.

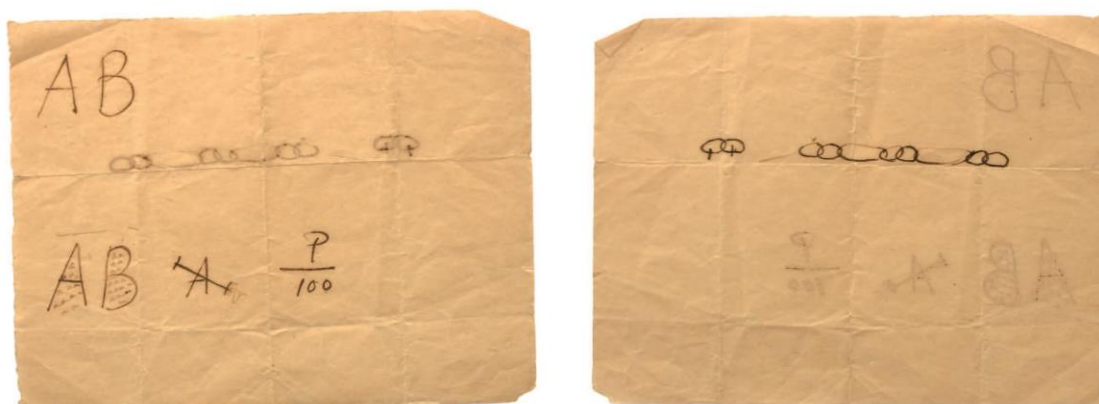
Descrição: Nesta carta enviada por Ofélia ao seu “maninho” (Carlos Queiroz) e datada de “16/10/1929” lê-se a seguinte passagem referente a Fernando Pessoa: “O meu ...inho, já telefonou hoje trez vezes!!”

Inventory number: [No call number 23]

Measurements: not taken.

Description: In this letter sent by Ophelia to his “little brother” (Carlos Queiroz) and dated from “10/16/1929”, we read the following passage referring to Fernando Pessoa: “My hon..., he already phoned three times today!!”

24. Folha com charada



Número de inventário: [Sem cota 24]

Medidas: 13.50 cm. (comprimento) × 10 cm. (largura)

Descrição: “Papel amarelado escrito a tinta preta. Ophelia revelou-me o significado da seguinte charada: “Un abbé plein d’appétit a traversé Paris sans souper”. No verso tem uns desenhos que parecem ser a malha de um fio ou de uma pulseira”.

Inventory number: [No call number 24]

Measurements: 5.3 inches (length) × 3.9 inches (width)

Description: “Yellowish paper written in black ink. Ophelia revealed me the meaning of the following riddle: “An abbey full of hunger traversed Paris without dining”. On the back there are drawings that seem to be the web of a thread or of a bracelet”.

25. Bilhete



Kiss me
Beija-me

Número de inventário: [Sem cota 25]

Medidas: 11 cm. (comprimento) × 10.80 cm. (largura)

Descrição: “Papel amarelado escrito a tinta preta por Fernando Pessoa: “Kiss me”. Pessoa costumava dobrar pequenas notas deste tipo e atirá-las para a secretária de Ofélia”. Transcrito pela primeira vez por Graça Queiroz in *Cartas de Amor* (Pessoa, 1978: 25).

Inventory number: [No call number 25]

Measurements: 4.33 inches (length) × 4.25 inches (width)

Description: “Yellowish paper written in black ink by Fernando Pessoa: “Kiss me”. Pessoa would fold little notes of this sort and throw them to Ophelia’s desk”. Transcribed for the first time by Graça Queiroz in *Cartas de Amor* (Pessoa, 1978: 25).

26. Bilhete



Dê-me um beijinho, sim?
Give me a little kiss, will you?

Número de inventário: [Sem cota 26]

Medidas: 11.50 cm. (comprimento) × 7.3 cm. (largura)

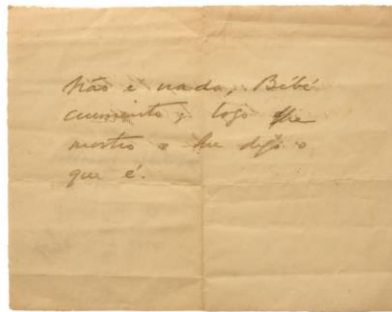
Descrição: “Papel amarelado escrito a tinta preta por Pessoa”. Transcrito pela primeira vez por Graça Queiroz in *Cartas de Amor* (Pessoa, 1978: 25).

Inventory number: [No call number 26]

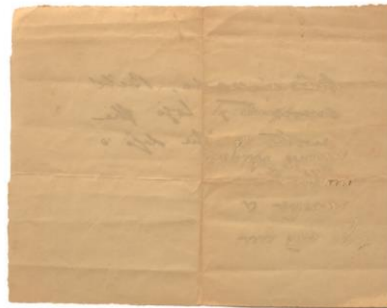
Measurements: 4.5 inches (length) × 2.9 inches (width)

Description: “Yellowish paper written in black ink by Pessoa”. Transcribed for the first time by Graça Queiroz in *Cartas de Amor* (Pessoa, 1978: 25)

27. Bilhete



Não é nada, Bébé
ciumento; logo lhe
mostro e lhe digo o
que é.



It's nothing, jealous
Baby; I'll show you
later and tell you
what it is.

Número de inventário: [Sem cota 27]

Medidas: 11.8 cm. (comprimento) × 9 cm. (largura)

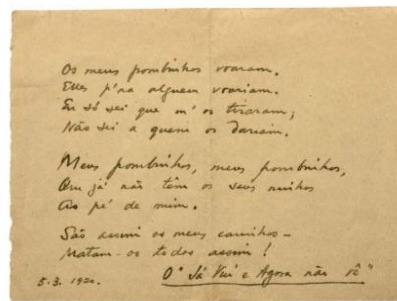
Descrição: “Papel amarelado escrito a tinta preta pelo poeta”. Transcrito pela primeira vez por Graça Queiroz in *Cartas de Amor* (Pessoa, 1978: 25).

Inventory number: [No call number 27]

Measurements: 4.6 inches (length) × 3.5 inches (width)

Description: “Yellowish paper written in black ink by the poet”. Transcribed for the first time by Graça Queiroz in *Cartas de Amor* (Pessoa, 1978: 25).

28. Folha com poema



Os meus pombinhos voaram.
Elles p'ra alguém voariam.
Eu só sei que m'os tiraram;
Não sei a quem os dariam.

Meus pombinhos, meus pombinhos,
Que já não têm os seus ninhos
Ao pé de mim.

São assim os meus carinhos
Matam-os todos assim!

O "Já Vai e Agora não vê."
more."

5.3.1920.

*My little pigeons flew
To someone they'd fly.
I only know they took them
I do not know who has them.*

*My little pigeons,
They nest no more
By my side.*

*– So are my affections –
Thus they kill them all!*

Oh "who goes and sees no

3.5.1920.

Número de inventário: [Sem cota 28]

Medidas: 11 cm. (comprimento) × 8 cm. (largura)

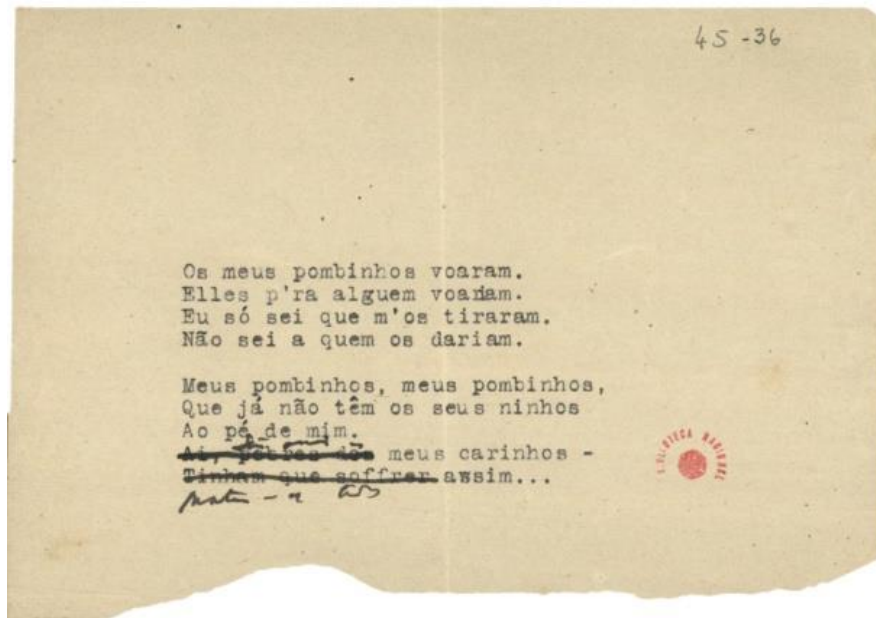
Descrição: "Poema, em papel amarelado, escrito a tinta preta por Pessoa". Transcrito pela primeira vez por Graça Queiroz in *Cartas de Amor* (Pessoa, 1978: 25-26). Na transcrição de Queiroz os últimos dois versos fazem parte da estrofe anterior e o traço após a palavra "carinhos" foi omitido.

Inventory number: [No call number 28]

Measurements: 4.3 inches (length) × 3.1 inches (width)

Description: "Poem written on yellowish paper, in black ink, by Pessoa". Transcribed for the first time by Graça Queiroz in *Cartas de Amor* (Pessoa, 1978: 25-26). In the transcription done by Queiroz the last two verses are part of the last stanza and the hyphen following the word "affection" was omitted.

Anexo 1 [para 28]



[BNP/E3, 45-36r; Quadras, 1997: 410]

Os meus pombinhos voaram.
Elles p'ra alguém voariam.
Eu só sei que m'os tiraram.
Não sei a quem os dariam.

*My little pigeons flew
To someone they'd fly.
I only know they took them
I do not know who has them.*

Meus pombinhos, meus pombinhos,
Que já não têm os seus ninhos
Ao pé de mim.
São assim os meus¹ carinhos –
Matam-os todos assim...²

*My little pigeons,
They nest no more
By my side.
So are my affection—¹
They kill them all... ²*

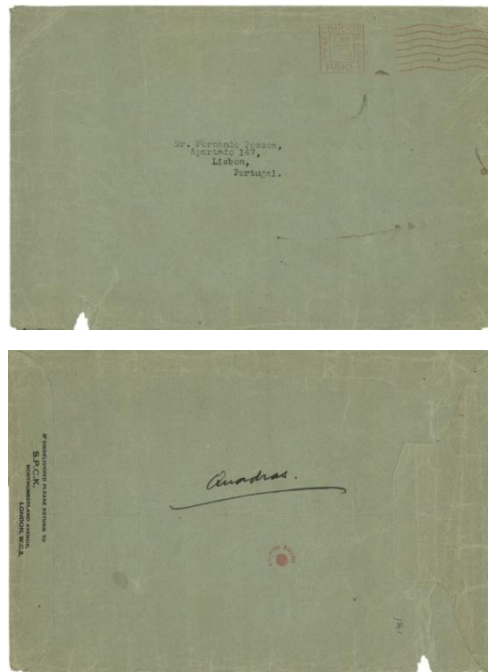
1 <Ai, pobres dos> [↑ São assim os] meus

2 <Tinham que sofrer> [↑ Matam-os todos] assim...

1 <Oh, poor> [↑ So are] my

2 <They had to suffer> [↑ They kill them all] that way...

Anexo 2 [para 28 et seq.]

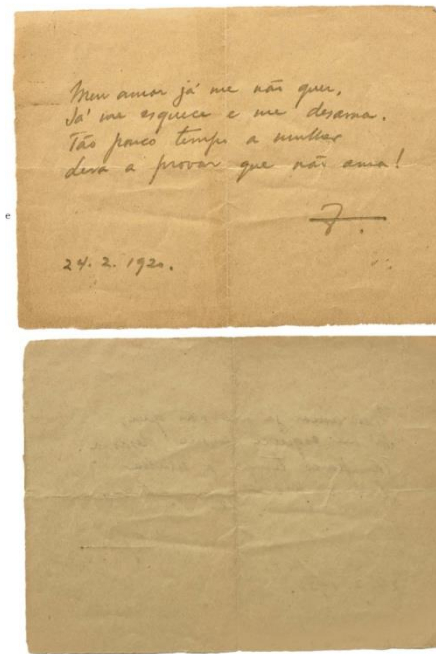


[BNP/E3, 17A-1]

Sobrescrito onde Pessoa conservou algumas das quadras aqui reproduzidas. Facsimilado pela primeira vez por Luís Prista in *Quadras* (1997). “Entre os textos que não sei se Pessoa considerava vir a pôr, se não tinha posto, no gavetão-sobrescrito *Quadras* [BNP/E3, 17A-1] estão as quadras que a certa altura foram dedicadas a Ofélia, em parte reveladas, sem muitas diferenças relativamente aos originais no espólio, por Ofélia Queiroz, no texto que antecede as *Cartas de Amor* (1978). O terem sido lidas, ou mesmo dedicadas, a Ofélia não contraria a homogeneidade entre essas quadras e as outras [...]” (Introdução do editor, Luís Prista, in *Quadras*, 1997: 15).

Handwritten envelope where Pessoa kept some of the quatrains reproduced here. Facsimiled for the first time by Luís Prista in Quadras (1997). “Among the texts that I do not know whether Pessoa considered to put, or had put, in the drawer-entitled-envelope Quadras [BNP/E3, 17A-1] we have the quatrains that at some point were dedicated to Ophelia – and which were partly revealed (without too many differences with the original documents in Pessoa’s archive) by Ophelia Queiroz herself, in the text that opens the Cartas de Amor (1978). Their having been read or even dedicated to Ophelia does not go against the homogeneity between those quatrains and the others [...]” (Introduction by the editor, Luís Prista, in Quadras, 1997: 15).

29. Folha com poema



Meu amor já me não quer,
 Já me esquece e me desama.
 Tão pouco tempo a mulher
 Leva a provar que não ama!

F.

24.2.1920.

My love no longer loves me,
 She's forgotten me and disloves me.
 Ah so short a time women
 Take to prove that they don't love.

F.

24.2.1920.

Número de inventário: [Sem cota 29]

Medidas: 11.2 cm. (comprimento) × 8.5 cm. (largura)

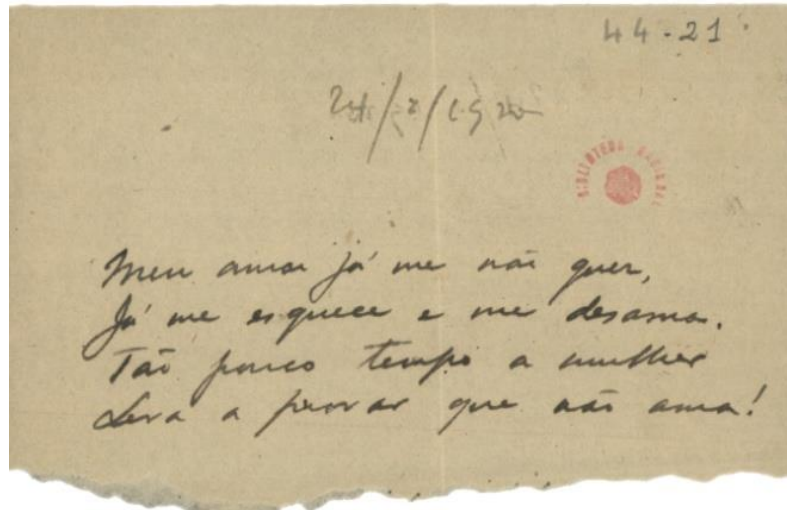
Descrição: "Papel amarelado. Quadra escrita a tinta preta por Pessoa". Transcrito pela primeira vez por Graça Queiroz in *Cartas de Amor* (Pessoa, 1978: 38). Na transcrição de Queiroz não há vírgula após a palavra "quer" e o ponto de exclamação foi omitido.

Inventory number: [No call number 29]

Measurements: inches (length) × inches (width)

Description: "Yellowish paper. Quatrain written in black ink by Pessoa". Transcribed for the first time by Graça Queiroz in *Cartas de Amor* (Pessoa, 1978: 38). In the transcription done by Queiroz there is no comma after the word "quer" and the exclamation mark was omitted.

Anexo 3 [para 29]

[BNP/E3, 44-21^r; Quadras, 1997: 174]

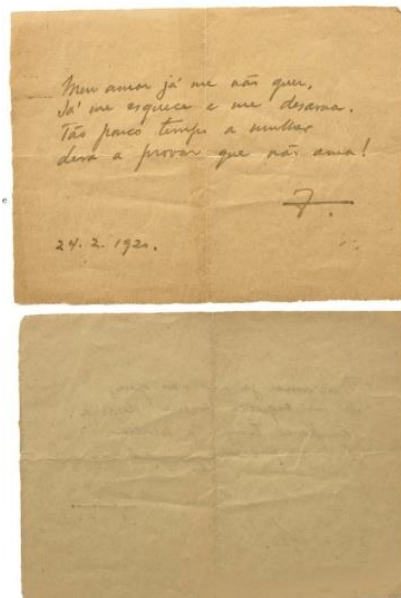
24/2/1920

Meu amor já me não quer,
 Já me esquece e me desama.
 Tão pouco tempo a mulher
 Leva a provar que não ama!

2/24/1920

*My love no longer loves me,
 She's forgotten me and disloves me.
 Ah so short a time women
 Take to prove that they don't love!*

30. Folha com poema



Canção popular:

O meu amor é pequeno,
 Pequenino não o acho.
 Uma pulga deu-lhe um coice,
 Deitou-o da cama abaixo.

Popular song:

*My love is small,
 Small not, maybe.
 It was kicked by a flea,
 And fell off the wall.*

Número de inventário: [Sem cota 30]

Medidas: 14 cm. (comprimento) × 8 cm. (largura)

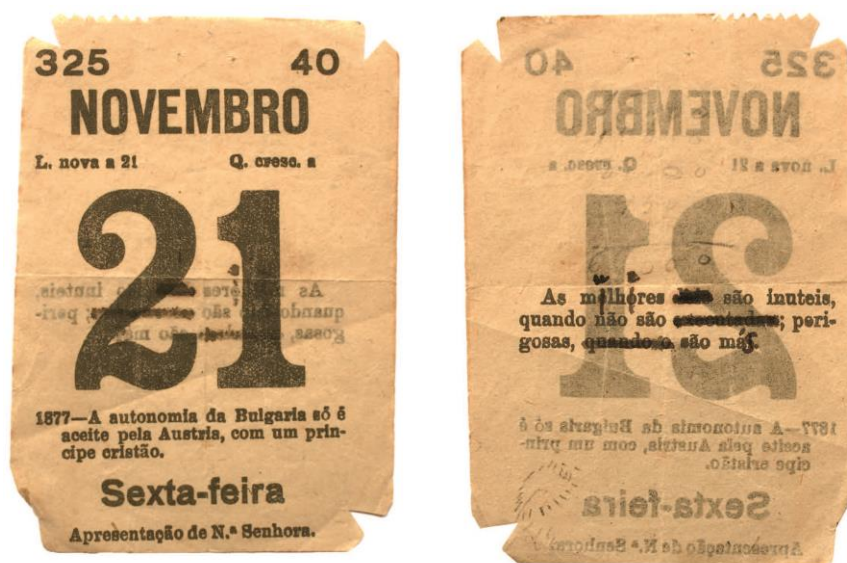
Descrição: “Papel amarelado escrito a tinta preta”. Transcrito pela primeira vez por Graça Queiroz in *Cartas de Amor* (Pessoa, 1978: 26). Para uma versão possivelmente anterior deste poema ver o documento 66-72^v (cf. Quadras, 1997: 175).

Inventory number: [No call number 30]

Measurements: 4.3 inches (length) × 3.1 inches (width)

Description: “Yellowish paper written in black ink”. Transcribed for the first time by Graça Queiroz in *Cartas de Amor* (Pessoa, 1978: 26). For a previous version of this poem and likely prior to this one see document 66-72^v (cf. Quadras, 1997: 175).

31. Folha de calendário



As mulheres são inúteis, quando não são perigosas, são más.
 Women are useless, when they are not dangerous, they are mean.

Número de inventário: [Sem cota 31]

Medidas: 9.5 cm. (comprimento) × 6.5 cm. (largura)

Descrição: Folhas de calendário do 21 de Novembro. Sexta-feira. No verso há uma frase impressa: “As melhores leis são inúteis quando não são executadas; perigosas, quando o são mal.” Pessoa riscou algumas letras/palavras com caneta a tinta preta, tornando a frase: “As mulheres são inúteis, quando não são perigosas, são más.”

Inventory number: [No call number 31]

Measurements: 3.7 inches (length) × 2.6 inches (width)

Description: A calendar sheet from 21 November. Friday. On the back there is a printed phrase: “The best laws are useless, when they are not executed; dangerous, when meanly

executed". Pessoa crossed out a few words/letters turning the phrase into: "Women are useless, when they are not dangerous, they are mean."

32. Folha de calendário



A melhor das lições para uma filha, é a pancada.

The best lotion for a daughter is a spank.

Número de inventário: [Sem cota 32]

Medidas: 9.5 cm. (comprimento) × 6.5 cm. (largura)

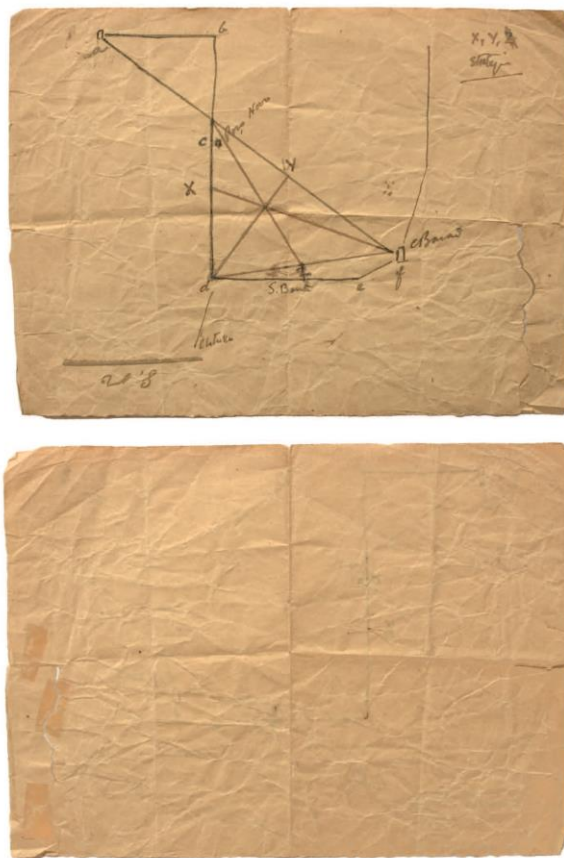
Descrição: Folha de calendário do 25 de Novembro. Terça-feira. No verso há uma frase impressa: "A melhor das lições para uma filha, é o exemplo d'uma mãe virtuosa". Pessoa riscou algumas letras/palavras com caneta a tinta preta, tornando a frase: "A melhor das lições para uma filha, é a pancada".

Inventory number: [No call number 32]

Measurements: 3.7 inches (length) × 2.6 inches (width)

Description: A calendar sheet from November 25th. Tuesday. On the back there a printed phrase: "The best for a daughter is the example of a virtuous mother". Pessoa crossed out a few words/letters turning the phrase into "The best lotion for a daughter is a spank".

33. Folha com mapa



Número de inventário: [Sem cota 33]

Medidas: 15.6 cm. (comprimento) × 11.4 cm. (largura)

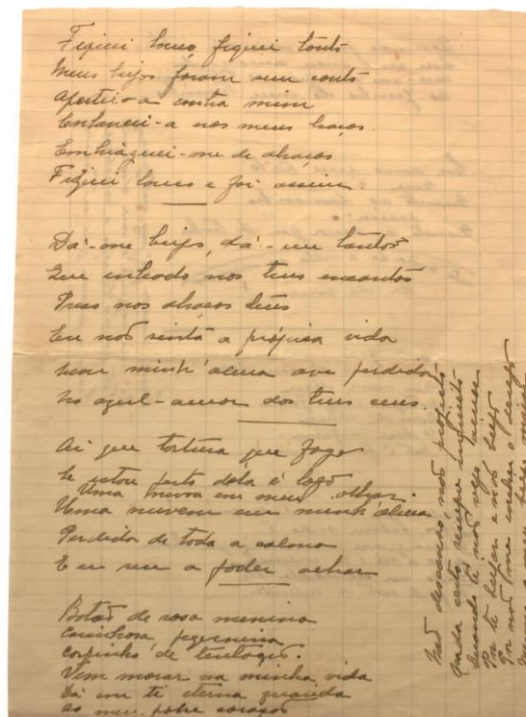
Descrição: “Papel amarelado com plano estratégico (“Strategic”) que Pessoa tinha desenhado para passear com Ofélia. O mesmo consta dos percursos possíveis de eléctrico mais compridos para poderem passar mais tempo juntos. Os lugares marcados são “Poço Novo”, “C[alçada da] Estrella”, “S. Bento” e “C[onde] Barão”. Fac-similado a preto e branco, pela primeira vez, in *Cartas de Amor* (Pessoa, 2009: 110).

Inventory number: [No call number 33]

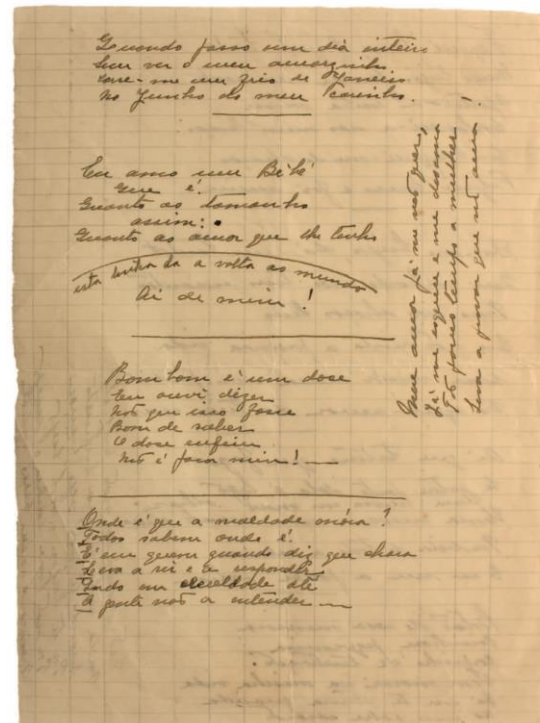
Measurements: 6.14 inches (length) × 4.48 inches (width)

Description: “Yellowish paper with the strategic plan (“Strategic”) that Pessoa had devised to go sightseeing with Ophelia. The plan depicts the possible longest tramway routes that they could take so as to spend more time together. The places indicated are “Poço Novo”, “C[alçada da] Estrella”, “S. Bento” e “C[onde] Barão”. Facsimiled in black and white for the first time in *Cartas de Amor* (Pessoa, 2009: 110).

34. Folha com poemas



[rosto]



[verso]

Número de inventário: [Sem cota 34]

Medidas: 18.5 cm. (comprimento) × 13.5 cm. (largura)

Descrição: Papel quadriculado manuscrito a tinta preta.

Inventory number: [No call number 34]

Measurements: 7.3 inches (length) $\times$ 5.3 inches (width)

Description: Graph paper handwritten in black ink.

[rosto da folha]

Fiquei louco, fiquei tonto
Meus beijos foram sem conto
Apertei-a contra mim
Enlancei-a nos meus braços

*I went mad, I turned foolish
My kisses were countless
I pulled her towards me
Seized her with my arms*

Embriaguei-me de abraços
Fiquei louco e foi assim.

*Inebriated with hugs
And went mad, you see.*

Dá-me beijos, dá-me tantos
Que enleado nos teus mantos
Preso nos abraços teus
Eu não sinto a própria vida
Nem minh'alma, ave perdida
No azul-amor dos teus ceus.

*Give me kisses, give me loads
That tangled in your robes
Captive in your arms
I feel my life no more
Nor my soul, bird forlorn
In the blue-love of your skies.*

Ai que tortura que fogo
Se estou perto dela é logo
Uma nevoa em meu olhar.
Uma nuvem em minh'alma
Perdida de toda a calma
E eu sem a poder achar

*What a torture, what a fire
I feel when she's near
A blur in my sight.
A cloud in my soul
Lost of all calm
And out of my might*

Botão de rosa menina
Carinhosa, pequenina
Corpinho de tentação.
Vem morar na minha vida
Dá em ti eterna guarida
Ao meu pobre coração

*Rose button child
Caring, mild
Body of temptation.
Come inhabit my life
Shelter in your side
My hearts intention*

Não descanso, não projecto
Nada certo sempre inquieto
Quando te não vejo amar.
Por te beijar e não beijo
Por não me encher o desejo
Mesmo o meu beijo maior

*I do not rest, I do not project
Anything certain always inquiet
When I don't see you love.
For kissing you and not kiss
Not to arise the wish
Even my best kiss*

[verso da folha]

Quando passo um dia inteiro
Sem ver o meu amorzinho
Corre-me um frio de Janeiro
No Junho do meu carinho.

*When a full day goes by
Without seeing my love,
A January chill does fly
Through my ardent June,*

Eu amo um Bébé
Que é.
Quanto ao tamanho
assim: ●
Quanto ao amor que lhe tenho

*I love a Baby
That is.
Whereas to size
Like this: ●
And to my love behold*

esta linha da a volta ao mundo
Ai de mim!

*this line surrounds the world
Dear me!*

Bom-bom é um doce
Eu ouvi dizer
Não que isso fosse
Bom de saber
O doce enfim
Não é para mim!

*Bon bon is a sweet
I heard
No good to heed
Bon bon
The sweet, I see,
Is not for me!*

Onde é que a maldade móra?
Todos sabem onde é.
É em querer quando diz que chora
Leva a rir e a responder
Indo em crueldade até
A gente não a entender....

*Where does meanness abide?
Everyone can tell.
There in whom saying to cry
Yields to laughter and retort
Growing in cruelty until
No one understands it...*

Meu amor já me não quer,
Já me esquece e me desama
Tão pouco tempo a mulher
Leva a pensar que não ama!

*My love no longer loves me,
She's forgotten me and disloves me.
Ah so short a time women
Take to prove that they don't love!*

O poema que começa “Quando passo um dia inteiro” foi transcrito pela primeira vez por Graça Queiroz (cf. *Cartas de Amor*, Pessoa, 1978: 35). *The poem that begins “When a full day goes by” was transcribed for the first time by Graça Queiroz (cf. Cartas de Amor, Pessoa, 1978: 35).*

O poema que começa “Eu amo um Bébé” foi transcrito pela primeira vez por Graça Queiroz (cf. *Cartas de Amor*, Pessoa, 1978: 27). Note-se que na transcrição de Queiroz lê-se “Eu tenho um Bebê”. *The poem that begins “I love a Baby” was transcribed for the first time by Graça Queiroz (cf. Cartas de Amor, Pessoa, 1978: 27). Notice that Queiroz’ transcription reads: “I have a Baby”.*

O poema que começa “Bom-bom é um doce” foi transcrito pela primeira vez por Graça Queiroz (cf. *Cartas de Amor*, Pessoa, 1978: 29). Note-se que na transcrição de Queiroz lê-se “Não é para mim...”. *The poem that begins “Bon bon is a sweet” was transcribed for the first time by Graça Queiroz (cf. Cartas de Amor, Pessoa, 1978: 29). Notice that Queiroz’ transcription reads: “It is not for me...”*

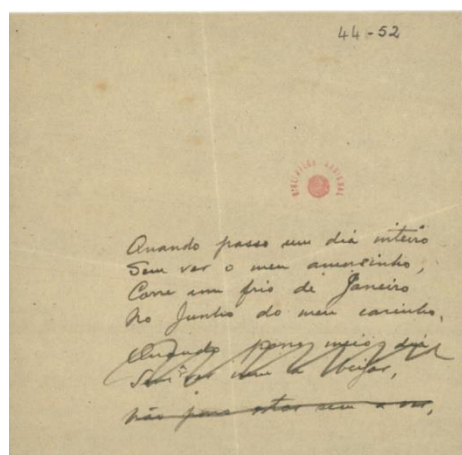
O poema que começa “Onde é que a maldade móra?” foi transcrito pela primeira vez por Graça Queiroz (cf. *Cartas de Amor*, Pessoa, 1978: 11). Note-se que na transcrição de Queiroz lê-se “Onde é que a maldade mora | Poucos sabem onde é | Há maneira de o saber | É em quem quando diz que chora | Leva a rir e a responder | Indo em crueldade até | A gente não a entender”. *The poem that begins “Where does meanness abide?” was transcribed for the first time by Graça Queiroz (cf. Cartas de Amor, Pessoa, 1978: 11). Notice that Queiroz’ transcription reads: “Where does meanness abide? | Everyone can tell. | There in whom saying to cry | Yields to laughter and retort | Growing in cruelty until | No one understands it...”*

O poema que começa “Meu amor já me não quer” foi transcrito pela primeira vez por Graça Queiroz (cf. *Cartas de Amor*, Pessoa, 1978: 38). Note-se que na transcrição de Queiroz lê-se “Leva a provar que não ama”. *The poem that begins “My love no longer loves me” was transcribed for the first time by Graça Queiroz (cf. Cartas de Amor, Pessoa, 1978: 38). Notice that Queiroz’ transcription reads: “Take to prove that they don’t love”.*

*Quanto ao amor que tu tens
esta brilha da a volta ao mundo
de de ouir !*

[Promenor do verso da folha]

Anexo 4 [para 34]



[BNP/E3, 44-52r; cf. Quadras, 1997: 175]

Quando passo um dia inteiro
Sem ver o meu amorzinho,
Corre um frio de Janeiro
No Junho do meu carinho,

When a full day goes by
Without seeing my love,
A January chill does fly
Through my ardent June,

<Quando passo meio-dia,
Sem [↑ a] ver nem a beijar,>

<When half a day goes by,
Without her sight or kiss,>

<Não posso estar sem a ver,>

<I can't be without her sight,>

Anexo 5 [para 34]



[BNP/E3, 66C-70r]

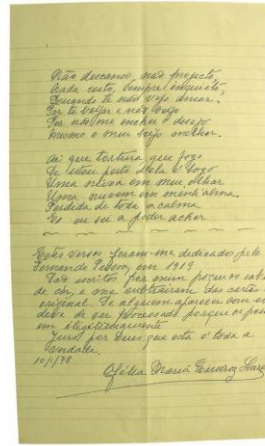
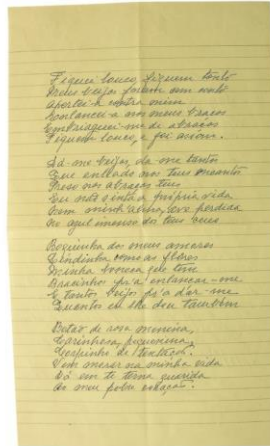
Bom-bom é um doce
Ouvi dizer
Não que isso fosse
Bom de saber

Bon bon is a sweet
I heard
No good to heed
Bon bon

O doce, enfim,
Não é para mim.

The sweet, I see,
Is not for me.

35. Folha com poemas



Fiquei louco, fiquei tonto
Meus beijos foram sem conto
Apertei-a contra mim
Enlancei-a nos meus braços
Embriaguei-me de abraços
Fiquei louco, e foi assim.

I went mad, I turned foolish
My kisses were countless
I pulled her towards me
Seized her with my arms
Inebriated with hugs
And went mad, you see.

Dá-me beijos, dá-me tantos
Que enleado nos teus encantos
Preso nos abraços teus
Eu não sinto a própria vida
Nem minh'alma, ave perdida
No azul imenso dos teus ceus.

Give me kisses, give me loads
That tangled in your robes
Captive in your arms
I feel my life no more
Nor my soul, bird forlorn
In the blue-love of your skies.

Boquinha dos meus amores
Lindinha como as flores
Minha boneca que tem
Bracinhos pr'a enlançar-me
E tantos beijos pr'a dar-me
Quanto seu lhe deu também

Mouth of my loves
Pretty as flowers
My doll saves
Arms to hold me
And kisses to give me
As many I gave

Botão de rosa menina,
Carinhosa, pequenina,
Corpinho de tentação.
Vem morar na minha vida

Rose button child
Caring, mild
Body of temptation.
Come inhabit my life

Dá em ti terna guarida
Ao meu pobre coração.

*Shelter in your side
My hearts intention.*

Não descanso, não projecto,
Nada certo, sempre inquieto,
Quando te não vejo amar.
Por te beijar e não beijo
Por não me encher o desejo
Mesmo o meu beijo melhor

*I do notrest, I do notproject
Anything certain always unquiet
When I don't see you love.
For kissing you and not kiss
Not to arise the wish
Even my best kiss*

Ai que tortura que fogo
Se estou perto d'ela é logo
Uma névoa em meu olhar.
Uma nuvem em minh'alma.
Perdida de toda a calma
E eu sei a poder achar

*What a torture, what a fire
I feel when she's near
A blur in my sight.
A cloud in my soul
Lost of all calm
And out of my might*

Estes verso foram-me dedicados pelo
Fernando Pessoa, em 1919
São escritos por mim porque os sabia
decôr, e me subtraíram das cartas o
original. Se alguém aparecer com eles
deve de ser processado porque as possu-
em iligitimamente
Juro por Deus que esta é toda a
verdade.
10/1/78

Ofélia Maria Queiroz Soares

*These verses were dedicated to me by
Fernando Pessoa in 1919
I wrote them because I knew them by
heart, and the originals were taken from
my letters. If someone turns up with these
letters some day, he/she must be processed
because they do not own them legally.
I swear by God this is
true.
1/10/78*

Ofélia Maria Queiroz Soares

Número de inventário: [Sem cota 35]

Medidas: 27 cm. (comprimento) × 16 cm. (largura)

Descrição: Folha pautada manuscrita a tinta azul por Ofélia Queiroz. Publicado pela primeira, sem a parte que começa “Este versos [...]”, in *Cartas de Amor* (Pessoa, 1978: 22-24). João Dionísio propõe Fevereiro de 1920 como possível data deste poema. Ver *Poemas de Fernando Pessoa. 1915-1920* (2005: 268 e 478-480).

Inventory number: [No call number 35]

Measurements: 7.3 inches (length) × 5.3 inches (width)

Description: Ruled paper handwritten in blue ink by Ophelia Queiroz. Published for the first time, without the part that begins “Este versos [...]”, in *Cartas de Amor* (Pessoa,

1978: 22-24). João Dionísio suggested February 1920 as the possible date of this poem. See *Poemas de Fernando Pessoa. 1915-1920* (2005: 268 and 478-480).

36. Recorte de poema



Número de inventário: [Sem cota 36]

Medidas: 8.5 cm. (comprimento) × 5.5 cm. (largura)

Descrição: “Recorte do poema “Anti-gazetilha”, assinado por Fernando Pessoa e publicado no jornal *Sol*, a 13 de Novembro de 1926”.

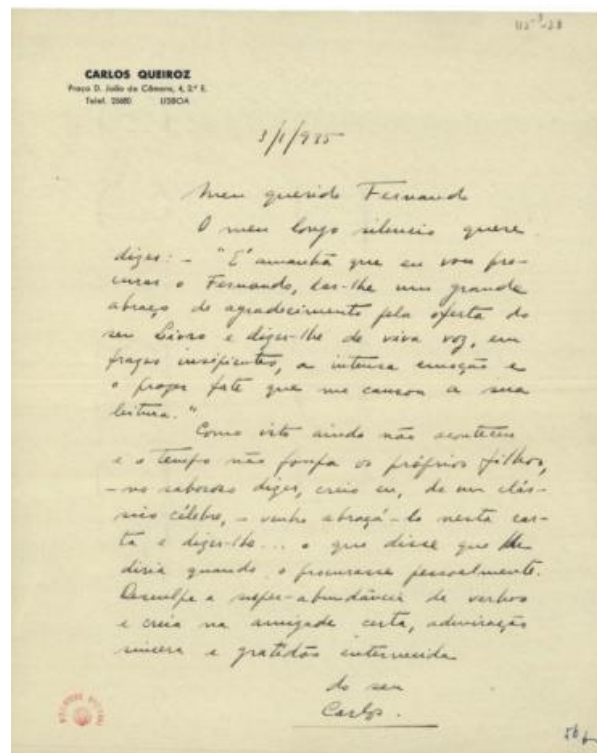
Inventory number: [No call number 36]

Measurements: 3.3 inches (length) × 2.2 inches (width)

Description: “Cutting of the poem “Anti-gazetilha”, signed by Fernando Pessoa and published in the journal *Sol*, on 13 November 1926”.

Outros anexos

Carta de Carlos Queiroz para Fernando Pessoa

[BNP/E3, 115³-28^r]

Carlos Queiroz
Praça D. João da Câmara, 4, 2º E.
Telef. 25680 LISBOA

3/1/935

Meu querido Fernando
O meu longo silencio quer
dizer: – “É amanhã que eu vou pro-
curar o Fernando, dar-lhe um grande
abraço de agradecimento pela oferta do
seu Livro e dizer-lhe de viva voz, em
frazes insipientes, a intensa emoção e
o prazer forte que me causou a sua
leitura”.

Como isto ainda não aconteceu
e o tempo não poupa os próprios filhos,
– no saboroso dizer, creio eu, de um clás-
sico célebre – venho abraçá-lo nesta car-

Carlos Queiroz
Praça D. João da Câmara, 4, 2º E.
Telef. 25680 LISBOA

1/3/935

Dear Fernando
My long silence means: –
“It’s tomorrow that I’ll come by to see
Fernando and give him a big
hug to thank him for the offer of
his Book – tell him in person, in
insipient phrases, the intense emotion and
the profound delight that its reading
aroused in me”.

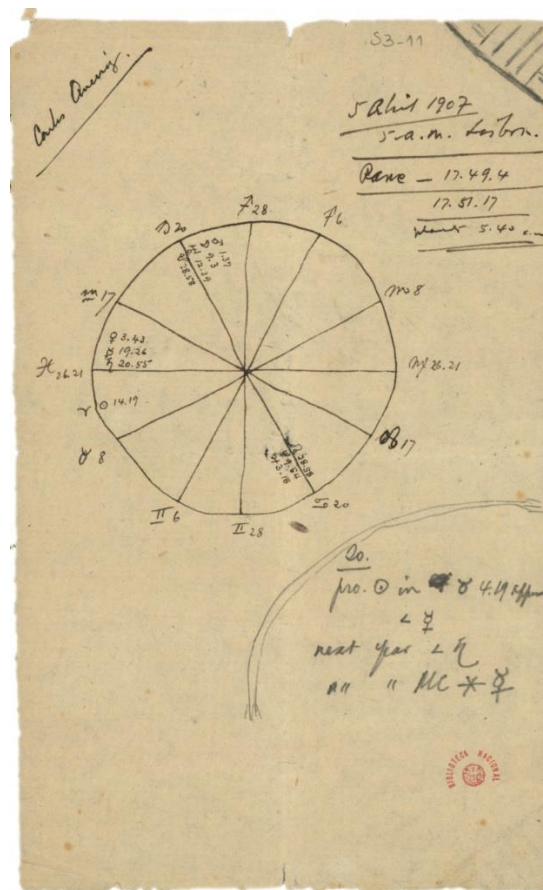
Since this hasn’t happened yet
and time doesn’t spare its own children
– in the delicious saying, I think, of a famous
classic – I come to hug you in this letter

ta e dizer-lhe... o que disse que lhe
diria quando o procurasse pessoalmente.
Desculpe a super-abundância de verbos
e creia na amizade certa, admiração
sincera e gratidão enterneçada
do seu
Carlos.

and tell you... what I said I'd
say when I came by to see you.
Forgive me for the super-abundance of verbs
and believe in this true friendship, sincere
admiration and touched gratitude.

Yours
Carlos

Horóscopo Carlos Queiros



[BNP/E3, S3-11^r]

Bibliografia

- FRANÇA, Isabel Murteira (1987). *Fernando Pessoa na Intimidade*. Lisboa: D. Quixote.
- GIL, José (2011). “A máquina de Amor de Ofélia e Pessoa”, in *Pessoa – Revista de ideias*, n.º 3, Lisboa, pp. 4-16.
- LANCASTRE, Maria José de. *Fernando Pessoa: uma fotobiografia*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda / Centro de Estudos Pessoaanos, 4.ª ed., 1986.
- LOURENÇO, Eduardo (2013). “Amor e Literatura”, in *Fernando Pessoa & Ofélia Queiroz – Correspondência Amorosa Completa 1919-1935*. Organização de Richard Zenith. Rio de Janeiro: Capivara, pp. 11-13.
- PESSOA, Fernando (2013). *Eu Sou Uma Antologia: 136 autores fictícios*. Edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta-da-China.
- ____ (2009). *Cartas de Amor*. Organização, posfácio e notas de David Mourão-Ferreira; preâmbulo e estabelecimento de Maria da Graça Queiroz. Lisboa: Ática.
- ____ (2005). *Poemas de Fernando Pessoa: 1915-1920*. Edição de João Dionísio. Edição Crítica de Fernando Pessoa, Série Maior, volume I. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (1997). *Quadras*. Edição de Luís Prista. Edição Crítica de Fernando Pessoa, Série Maior, volume I. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (1978). *Cartas de Amor*. Organização, posfácio e notas de David Mourão-Ferreira; preâmbulo e estabelecimento de Maria da Graça Queiroz. Lisboa: Ática.
- PIZARRO, Jerónimo; FERRARI, Patricio; CARDIELLO, Antonio (2013). *Os Objectos de Fernando Pessoa*. Edição bilingue. Com a colaboração de Claudia J. Fischer. Lisboa: Dom Quixote, vol. II do acervo da Casa Fernando Pessoa.
- ____ (2010). *A Biblioteca Particular de Fernando Pessoa*. Edição bilingue. Com a colaboração de Claudia J. Fischer. Lisboa: Dom Quixote, vol. I do acervo da Casa Fernando Pessoa.
- QUEIROZ, Ofélia (2013). “O Fernando e eu” in *Fernando Pessoa & Ofélia Queiroz – Correspondência Amorosa Completa 1919-1935*. Organização de Richard Zenith. Rio de Janeiro: Capivara, pp. 15-25.

De Pessoa como Pura Virtualidade

Eduardo Lourenço*

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Leyla Perrone-Moisés.

Resumo

A 28 de Novembro Eduardo Lourenço reviu e apresentou um texto escrito a 15 de Setembro do mesmo ano, 2013, que preparou para prefaciар o livro *Pessoa, le sujet éclaté* (2014) de Leyla Perrone-Moisés. Apresenta-se aqui esse texto.

Keywords

Fernando Pessoa, Leyla-Perrone-Moisés.

Abstract

Eduardo Lourenço wrote a text, on 15 September 2013, to serve as Preface to the forthcoming book by Leyla Perrone-Moisés, *Pessoa, le sujet éclaté*. Here we present that text, which he revised on 28 November.

* Universidade Nice.

[**Nota Editorial.** Em 2014 será publicado o seguinte livro, com prefácio de Eduardo Lourenço e posfácio de Patrick Quillier: *Pessoa, le sujet éclaté*. Paris: Ed. Petra, 2014. A autora, Leyla Perrone-Moisés, reuniu doze textos – quase todos publicados em francês, ao longo de quarenta anos – que revelam a sua continuada e apaixonada leitura de Fernando Pessoa, um poeta que, nos anos 1970, era ainda pouco conhecido na França, onde ela estudou e foi orientada por Roland Barthes. “Como, na época, eu estava ligada ao grupo *Tel Quel* – escreve-nos Perrone-Moisés – falei de Pessoa a Philippe Sollers, que se entusiasmou e me pediu um artigo para a revista. Assim, publiquei meu primeiro ensaio sobre Pessoa naquela revista, em 1974. O momento histórico também suscitava um súbito interesse por Portugal. Era ainda uma época de grande efervescência teórica e senti que a *French Theory* se prestava bem a interrogar a questão do sujeito-autor na obra de Pessoa. Desde então, nunca mais parei de escrever sobre ele, muitas vezes em francês: artigos em revistas e jornais, apresentações de livros, comunicações em colóquios. Com exceção do capítulo *Pessoa personne?*, os artigos dessa edição francesa não tinham ainda sido reunidos em livro.”

Eduardo Lourenço cedeu-nos a cópia de uma versão impressa do seu futuro prefácio, com algumas emendas e acrescentos manuscritos, durante o III Congresso Internacional Fernando Pessoa no Teatro Aberto. Para nós, editores da revista *Pessoa Plural*, como para a autora de *Pessoa, le sujet éclaté*, é um grande prazer contar com um texto de Eduardo Lourenço, mestre pessoano de quem sempre estivemos muito próximos. Este testemunho tem no cabeçalho a seguinte indicação manuscrita: «Sobre Leyla e para Leyla (e os meus amigos brasileiros)» e a assinatura de Lourenço. Optámos por não transcrever, mas apenas fac-similar o documento original. Agradecemos a Eduardo Lourenço e a Leyla Perrone-Moisés a possibilidade de publicar este lúcido texto, escrito na linguagem tão própria e cativante a que há muito nos habituou. – Onésimo Almeida, Paulo de Medeiros, Jerónimo Pizarro]

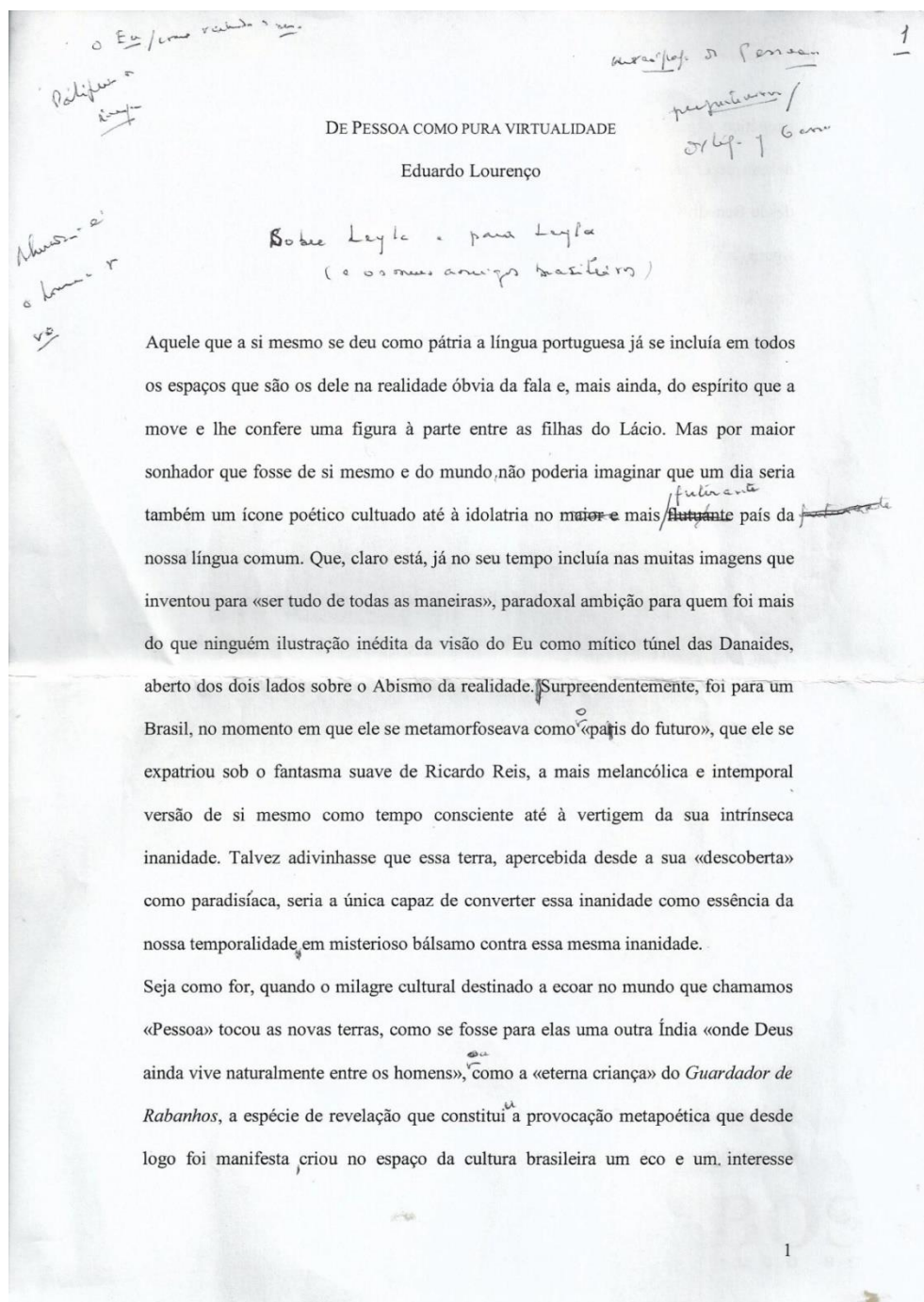


Fig. 1. "De Pessoa como Pura Virtualidade" / 1.

exegético e passional a que praticamente nenhuma figura de relevo dessa cultura deixou de estar atenta. Em todas as ordens, desde a filosófica, à literária, à mítica, desde Benedito Nunes à mestra das mestras de várias gerações Cleonice Berardinelli, figuras tutelares do momento augural da recepção do Poeta na imensidade da escrita brasileira.

Estava reservada à geração de que Leyla Perrone-Moisés é o exemplo mais fecundo e inovador, continuar essa primeira vaga de leitores extasiados com Pessoa, problematizando a sua enigmática e insólita visão, tomando-o como uma espécie de objecto em si, quer dizer, como manifestação do enigma que nela toma corpo e que, antes da visão mesma do Ser-Não Ser como realidade onírica, é um «efeito da linguagem», *apriori* fáctico que deve ser interrogado na sua essência de leitura do ser como inconsciente da sua realidade de língua. Essa nova leitura só podia nascer após a extenuação da paráfrase clássica do «poético», como auto-evidente criação, por assim dizer *ex-nihilo*, iluminação romanticamente insusceptível de leitura do acto criador que já contém em si o sentido do seu próprio milagre. Em suma, após o fim da Modernidade como sujeito da sua própria fulgurância e surgimento da exigência, ao mesmo tempo radical e pleonástica da ‘verdade’, ou auto-evidência que o poema como tal é e manifesta.

No nosso Ocidente, que pode englobar a Rússia do formalismo vanguardista dos anos 20 até aos Estados Unidos do emigrado Roman Jakobson, esse foi o contexto cultural, logo mitificado, do famoso estruturalismo fascinado paradoxalmente por uma leitura que parecia — ou é, de algum modo — o seu oposto, de freudiana e então renovada exegese lacaniana. Desta nova exegese, ou na luz dela, encontrou Pessoa pela mão de Leyla, uma releitura do texto labiríntico e comentário infinito, como eco do seu jogo de espelhos sem imagem que ~~a~~ detenha, ~~uma~~ original, ~~e até então inédita~~, não

Fig. 2. “De Pessoa como Pura Virtualidade” / 2.

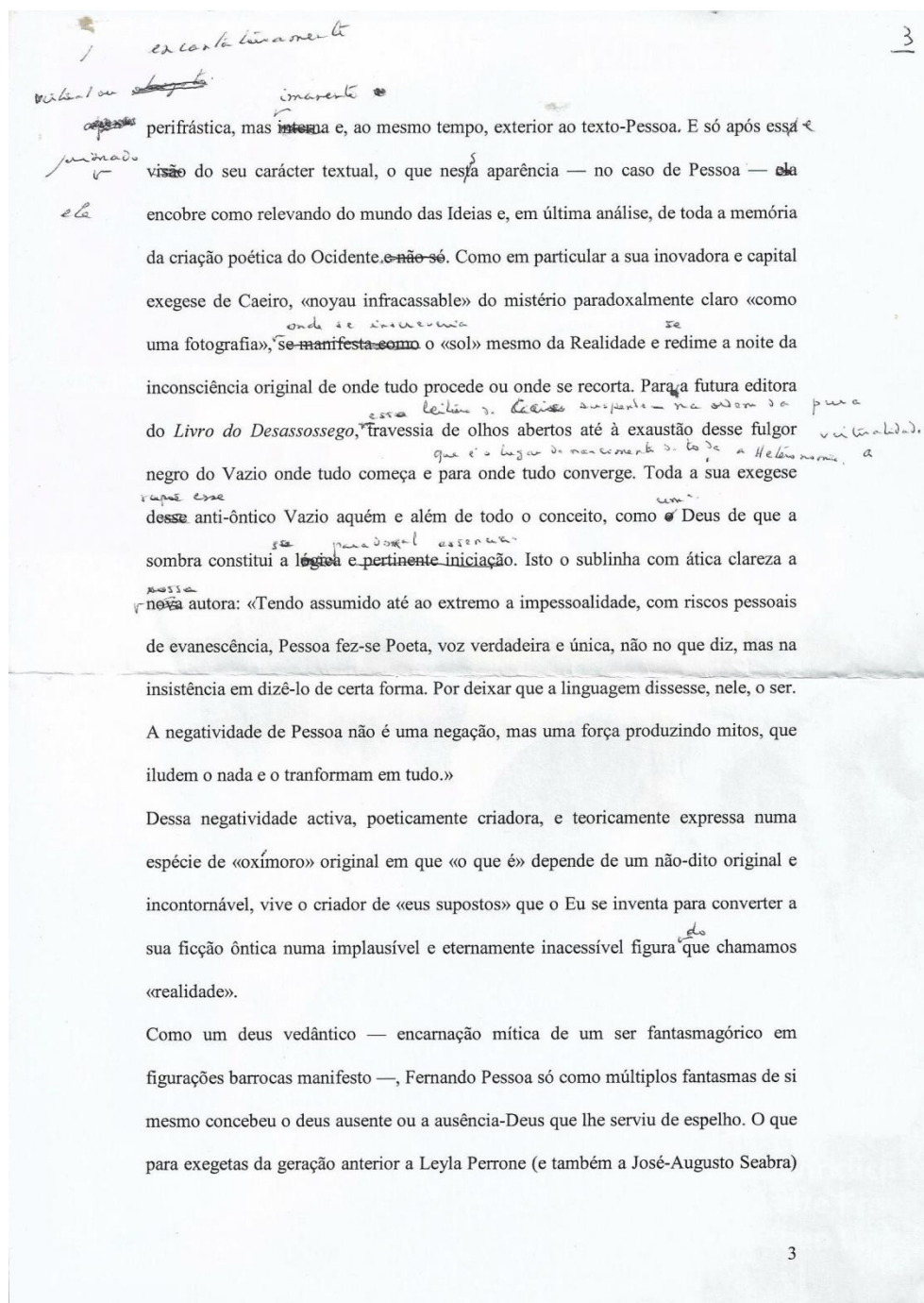


Fig. 3. “De Pessoa como Pura Virtualidade” / 3.

foi uma óbvia intuição que podiam ter induzido da inspiração hinduísta que na sua
 adolescência inglesa o fascinara para sempre, foi para ^a autora deste pós-moderno
 ensaio pessoano, tão vertiginosamente iluminado, um original pré-eu, análogo do
 vazio absoluto, do imaginário hinduísta. Ou, na sua versão gnóstica ocidental, de onde
 surgem as virtuais identidades que como os atributos infinitos de Espinosa nunca
 dirão a Unidade, que nada define senão o enigma fáctico de um absoluto de
 Existência, causa de si mesmo. Aquém do ser e além do ser. Como o não-existente e
 super-existente Pessoa, na revisitação de Leyla, descrito e interpelado como uma Pítia
 moderna, enquanto labiríntica busca de si mesmo, como um «eu aquém do Eu e além
 do Outro» ^{Assim lhe oferece uma visão do Bem e do Mal sem referência} que nunca será a solução para a sua intrínseca não-identidade, mas
 reiterada oscilação e viagem que, poética e miticamente, configuram para o sempre do
 «Sonho» o perfeito ausente de si mesmo, do mundo e de um Absoluto que em si
 mesmo é e será sempre ^{para ele} a consciência do abismo da sua (para nós) inconcebível visão.

Lisboa, 15 de Setembro de 2013

Éduardo Laurenço

Fig. 4. "De Pessoa como Pura Virtualidade" / 4.

Lost in Spain: dois poemas de Fernando Pessoa reencontrados

Gianluca Miraglia*

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, José Antonio Llardent, Espanha, *Poesía – Revista Ilustrada de Información Poética*.

Resumo

Reproduzem-se aqui dois poemas de Fernando Pessoa que, embora tenham sido publicados na revista espanhola *Poesía*, primeira edição em 1980 e segunda edição em 1995, não foram sucessivamente integrados nos vários volumes da obra em verso editados quer pela Equipa Pessoa, quer pela Assírio & Alvim.

Keywords

Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, José Antonio Llardent, Spain, *Poesía – Revista Ilustrada de Información Poética*.

Abstract

We reproduce here two poems by Fernando Pessoa that although they were published in the Spanish review *Poesía*, first edition in 1980 and second edition in 1995, were not recollected in the several books of poetry published by the Equipa Pessoa and by Assírio & Alvim.

* Centro de Tradições Populares Portuguesas/Polo CLEPUL.

A *Fotobiografia de Fernando Pessoa*, que Maria José de Lencastre organizou em 1981, constituiu um marco fundamental para o desenvolvimento dos estudos pessoanos na sua vertente biográfica: mercê duma ampla recolha de imagens, retratos e textos íntimos, que posteriormente reapareceram noutras iniciativas editoriais afins, fixou a iconografia que, desde então, acompanha, completa e enriquece a difusão da obra literária do autor da *Mensagem*. Antes deste livro, todavia, houve outras publicações que visaram a divulgação da faceta mais íntima do poeta, entre as quais ressalta o número monográfico da revista espanhola *Poesía*, vindo à luz na primavera de 1980. Foi justamente nesta revista que, graças à colaboração de Eduardo Freitas da Costa, que os pessoanos lembram sobretudo pelo oportuno *Fernando Pessoa: notas a uma biografia romanceada*¹, apareceram fotografias, imagens e também a reprodução de documentos de grande relevância como é o caso, por exemplo, dos primeiros versos dedicados à mãe e da longa carta a Tia Anica, na qual Pessoa descreve as suas primeiras experiências mediúnicas.

A leitura do índice da revista (veja-se a Fig. 1), revela a presença de um texto, na página 34, até à data inédito (Fig. 2). É justamente a publicação deste poema que está na origem destas breves notas, pois, *incredibile dictu*, o poema não se encontra nos vários volumes editados a partir dos anos 90 e que reúnem, na sua quase totalidade, a Obra Poética de Fernando Pessoa, quer os organizados pela Edição Crítica, quer os publicados pela Assírio & Alvim, apesar de ter sido incluído no livro *Antologia de Álvaro de Campos* (1987), com uma longa nota explicativa do tradutor e organizador, José Llardent, que cito a seguir, para depois comentá-la:

Inédito en vida del autor. Procedente del archivo de Eduardo Freitas da Costa, este poema se publicó por primera vez en *Poesía*, 7-8 (número monográfico dedicado a Fernando Pessoa), Madrid, primavera [sic] 1980, pp. 34-35.

Aunque se trata de un texto sin firma, la atribución a Álvaro de Campos parece indudable. No ha sido incluido todavía en *Obra completas*, II, ni en *Obra poética*.

Carece de fecha, pero ciertas referencias del poema inducen a suponer que fue escrito durante la primera guerra mundial. Abona esta hipótesis el hecho de que el original, manuscrito, es el dorso de un sobre dirigido a Pessoa por Sá-Carneiro con matasellos de París del 28 de diciembre de 1915.

La transcripción del casi ilegible manuscrito se debe a Eduardo Freitas da Costa. La traducción se hizo entre Freitas da Costa y el autor de esta nota en octubre de 1979.

(in Pessoa, 1987: 214)²

¹ Eduardo Freitas da Costa, sobrinho de Fernando Pessoa, organizou também o volume *Poemas Dramáticos de Fernando Pessoa*, Lisboa: Ática, 1952, volume VI da série “Obras Completas de Fernando Pessoa”.

² Este volume, que constitui uma versão ampliada da antologia bilingue publicada por Llardent em 1978, foi reimpresso em 2008. José Antonio Llardent (1925-1987), que nasceu em Portugal, onde viveu até à adolescência, organizou também outros volumes de textos pessoanos: *El Banquero Anarquista*, Valência: Pre-Textos, 1983; *Primer Fausto: fragmentos*, Madrid: Entregas de la Ventura, 1980; e uma antología intitulada *Poesía*, Madrid, Alianza, 1983, reimpressa em 2007. A

Í N D Í C E	
	<i>Pág.</i>
FERNANDO PESSOA EN PALABRAS Y EN IMÁGENES	7
Fragmentos sobre F. P.	9
Tabla cronológica	9
Nota biográfica de José de Almada Negreiros.	17
Nota biográfica de Mário de Sá-Carneiro.	21
Carta de F. P. a Ana Luisa Nogueira Pinheiro de Freitas	25
Un poema inédito de F. P.	34
«Todas las cartas de amor...»	36
F. P. habla de los heterónimos.	44
Nota biográfica de Aleister Crowley	49
Lisboa en F. P., Álbum	52
TEXTOS	
FERNANDO PESSOA (ortónimo)	79
Nota preliminar	80
Doble	81
Lluvia oblicua	82
Episodios / La momia.	87
[Sí, haré...; y hora tras hora pasa el día]	91
[Tal vez un día haga un poema mío]	92
[¡Sosiega, corazón! ¡No desesperes!].	93
Ante la tumba de Christian Rosencreutz.	94
Epitafios	97
[Los dioses son felices]	100
ALBERTO CAEIRO	101
Nota preliminar	102
I. [Yo nunca guardé rebaños]	103
V. [Tiene bastante metafísica el no pensar en nada]	105
X. [Hola, guardador de rebaños].	107
XII. [Los pastores de Virgilio...]	108
XIII. [Leve, leve, muy leve]	109
XIX. [La luz de la luna cuando bate la hierba]	110
XXVI. [A veces, en días de luz perfecta y exacta]	111
XXXVI. [Y hay poetas que son artistas]	112
XXXVII. [Como un gran manchón de fuego sucio]	113
XXXIX. [¿Dónde está el misterio de las cosas?]	114
XLV. [Hay una hilera de árboles en la lejanía...]	115
XLIX. [Me retiro hacia dentro y cierro la ventana]	116
[El amor es una compañía]	117
[Al pastor amoroso se le perdió el cayado]	118
[Pasé la noche entera sin dormir...]	119
[Todos los días me despierto ahora...]	120
[Desconocida y sucia criatura que juegas...]	121
[Verdad, mentira, cierto, incierto...]	122
[Pastor del monte, tan lejos de mí...]	123
[Todo lo que se ha opinado sobre la naturaleza]	124
Poco a poco el campo se ensancha...]	125
[En el cuenco que elevo hasta la boca...]	126
[La nieve ha puesto un mantel calado sobre todo]	127
[Poco me importa].	128

Fig. 1. *Poesía – Revista Ilustrada de Información Poética.*

“Notícia biográfica de Álvaro de Campos”, que serve de prefácio à antologia dedicada ao heterónimo, é, nas palavras do tradutor “un resumen del capítulo VI del libro *Biografías de Fernando Pessoa*, en preparación” (Pessoa, 1987: i), livro que não chegou a ser editado. Na segunda edição aumentada da revista *Poesía* foram publicadas postumamente umas notas, que se destinavam a uma nova edição da antologia de 1983, com o título “Sobre heteronímia” (*Poesía*, 1995: 215-222).

A decisão de atribuir o texto ao heterónimo Álvaro de Campos parece-me ser suficientemente motivada, embora seja notório que, em particular no período que vai de 1914 a 1917, existem várias composições em verso livre do ortónimo que revelam grandes semelhanças com as assinadas por Álvaro de Campos, o que torna a sua correcta atribuição por vezes duvidosa. Baste lembrar o caso paradigmático do poema, “A Casa Branca Nau Preta”, que durante largos anos foi considerado obra do heterónimo até que se descobriu ter sido publicado no jornal *Heraldo de Faro*, em 1917, e assinado por Fernando Pessoa, director do *Orpheu*; foi precisamente por esta razão que as edições da Imprensa Nacional e da Assírio resolveram pô-lo à margem, ou mesmo excluí-lo, do corpus de Álvaro de Campos³. A leitura do manuscrito, de qualquer modo, parece indicar de forma suficientemente clara, em virtude do tom, do ritmo e da escolha lexical, a autoria do engenheiro na sua fase sensacionista, para utilizarmos a classificação de Teresa Rita Lopes.

Tratar-se-á de um poema, ou de uma estrofe que integraria uma composição poética mais ampla? Por um lado, o manuscrito aparenta ser uma composição à qual não falta coerência e coesão, em suma um texto perfeitamente acabado, por outro, se pensarmos no *usus scribendi* de Pessoa – e de Campos, na sua fase sensacionista, que se manifesta em regra na redacção de poemas extensos –, não é de excluir a possibilidade de os versos escritos no envelope da carta de Mário de Sá-Carneiro serem destinados a fazer parte duma composição mais ampla, que poderia ser, neste caso, a “Ode marcial”; veja-se, em particular, o fragmento com a cota 64-42 da BNP (espólio 3), transcrito nas edições da Imprensa Nacional-Casa da Moeda (Pessoa, 1990: 171) e da Assírio & Alvim (Pessoa, 2002: 557). Quer se trate de poema isolado, quer se trate de fragmento de composição mais ampla, a datação deve ser próxima da indicada pelo selo da carta, visto que a temática remete para um conjunto de poemas que Pessoa escreveu, em português e em inglês, inspirados na Primeira Guerra Mundial (cf. Lind, 1981: 425-447). A seguir, apresenta-se uma nova transcrição do original manuscrito, feita em colaboração com Jerónimo Pizarro, que respeita a disposição dos versos proposta por Eduardo Freitas da Costa, mas diverge na leitura de algumas palavras; interpreto a linha quebrada ao lado da palavra “Castello” como sinal de inserção dos três versos escritos no lado esquerdo,:

Torre de Aço⁴ das grandes aspirações
 Vem sobre nós como um vendaval de espadas
 Desaba sobre nós como uma catarata de fogo!
 Ata a nossa podridão, a nossa debil batida
 Ao carro da tua victoria,

³ Sobre o problema da atribuição de textos não assinados a Campos, leiam-se as reflexões de C. Berardinelli (Pessoa, 1990: 17-27) e T. R. Lopes (Pessoa, 2002: 637-642).

⁴ A forma plural foi substituída pela singular: Aç<os>/o\.

Leva-nos⁵ presos no teu triumpho louro!
 Fons Vitae da Ordem e da Disciplina!
 Escrupulo matutino nos grandes dias da Força!
 Minerva do sangue e do fogo!
 Matrona da Urbe e dos Deuses!⁶
 Ponte romana entre a Grecia antiga e □⁷ futura.
 Castello sobre o Rheno,
 Livra-nos da liberdade!
 Despe-nos da fraternidade e do equalitarismo!

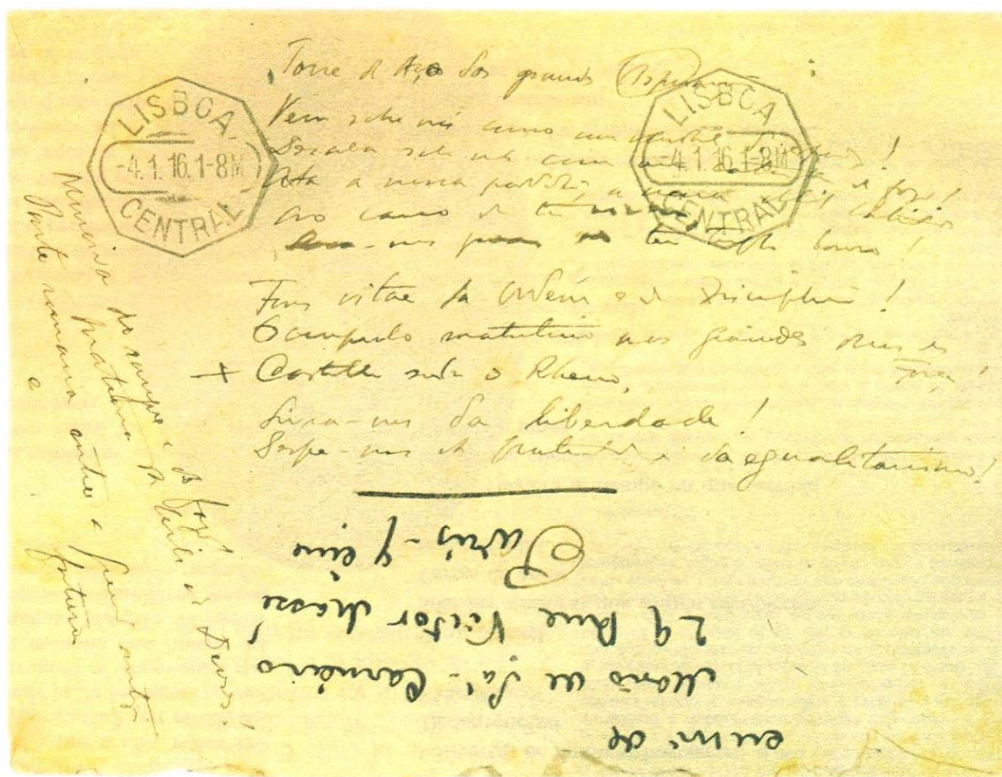


Fig. 2. Poema "Torre de Aço."

As surpresas que a revista *Poesia* reserva aos pessoanos não acabam aqui, pois do número monográfico dedicado a Pessoa fez-se, em 1995, uma segunda edição, com ligeiras alterações, a mais importante das quais consiste na divulgação de mais um poema inédito, sempre procedente do espólio de Eduardo Freitas da Costa, e cujo destino editorial foi em todo semelhante ao do texto que acabamos de

⁵ Leitura conjectural ("Leva-nos").

⁶ Leitura conjectural; na revista *Poesia* figura "Matrona da Arte[?] dos Deuses", mas o pretense "A" inicial está muito aberto e falta o traço horizontal no suposto "t".

⁷ O quadrado branco representa um espaço em branco deixado pelo autor. Neste caso, pessoa não terá encontrado rapidamente um sinónimo para Grécia.

comentar: não chegou até os volumes da INCM e da Assírio & Alvim (veja-se a Fig. 3)⁸.

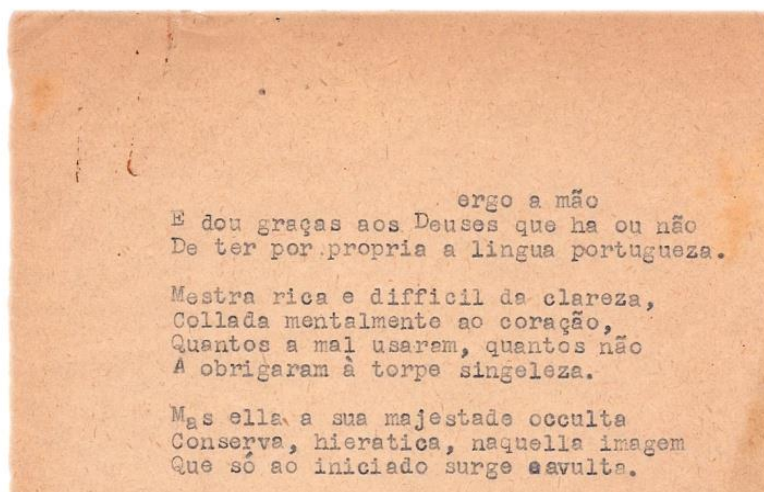


Fig. 3. Segundo poema inédito.

O texto dactilografado, não assinado, é com muita probabilidade de autoria do ortónimo e deve ter uma datação mais tardia em relação ao poema de Álvaro de Campos. A análise das três estrofes denuncia o seu carácter fragmentário e incompleto: a última é um terceto, a penúltima uma quadra, com rimas interpoladas, enquanto a primeira estrofe, pelo esquema rimático, leva a pensar que se trate de mais uma quadra à qual falta um verso e um hemistíquio. Quem tenha lido as páginas que Pessoa dedicou à descrição das línguas imperiais, notará certa afinidade na forma como caracteriza a língua portuguesa (cf. Fig. 4)⁹:

Assim, na epocha moderna, ha 2 grupos de linguas – as do Norte, e as do Sul, da Europa; denominam-se, em geral, germanicas e latinas, respectivamente.

De tendencia pertence em cada grupo destes a victoria cultural á lingua mais capaz de exprimir, á mais rica não só em termos e phrases, como tambem em capacidade de expressão, em riqueza grammatical, por assim dizer. Poder-se-ha dizer nesta lingua o que não pode dizer-se nas outras. Das linguas dictas latinas é a portugueza a mais rica e a mais complexa. [...]

Condições immediatas do Imperio de Cultura:

⁸ Agradeço a Miguel Freitas da Costa o ter chamado a minha atenção para o facto de a segunda edição da revista *Poesia* não ser exactamente igual à primeira, e também o ter disponibilizado, com grande amabilidade e simpatia, cópia digitalizada do inédito guardado no espólio de Eduardo Freitas da Costa que aqui se reproduz.

⁹ É por demais evidente, e quase escusado relembrá-la, também a afinidade com as célebres reflexões de Bernardo Soares sobre uma página de Vieira: “Aquele movimento hierático da nossa clara língua magestosa, aquele exprimir das ideias nas palavras inevitáveis, correr de água porque há declive, aquele assombro vocálico em que os sons são côres ideais [...] Minha pátria é a língua portuguesa. Nada me pesaria que invadissem ou tomassem Portugal, desde que me não incomodassem pessoalmente” (Pessoa, 2013: 401-402).

Imposição
espiritual

- (1) Uma língua apta para isso; isto é: (a) rica, (b) grammaticalmente completa, (c) fortemente “nacional”.
- (2) O apparecimento de homens de genio litterario, escrevendo nessa lingua, e illustrando-a: (a) de genio universal e permanentemente apprehensivel dentro da humanidade, (b) de genio de perfeição linguistica, (c) [a concorrência de outros factores culturaes para o conteúdo d’essas obras de genio.]¹⁰
- (3) A base material imperial para se poder expandir (ainda mais) essa lingua, e impol-a. (Imposição material). (a) Numero de gente fallando-a inicialmente, (b) extensão da distribuição geographica, (c) conquista e occupação¹¹ proposta.

Complexidade vocalica (mais que consonantal); a complexidade tonica; □

(BNP/E3, 55L- 59; in Pessoa, 1979: 228-229)

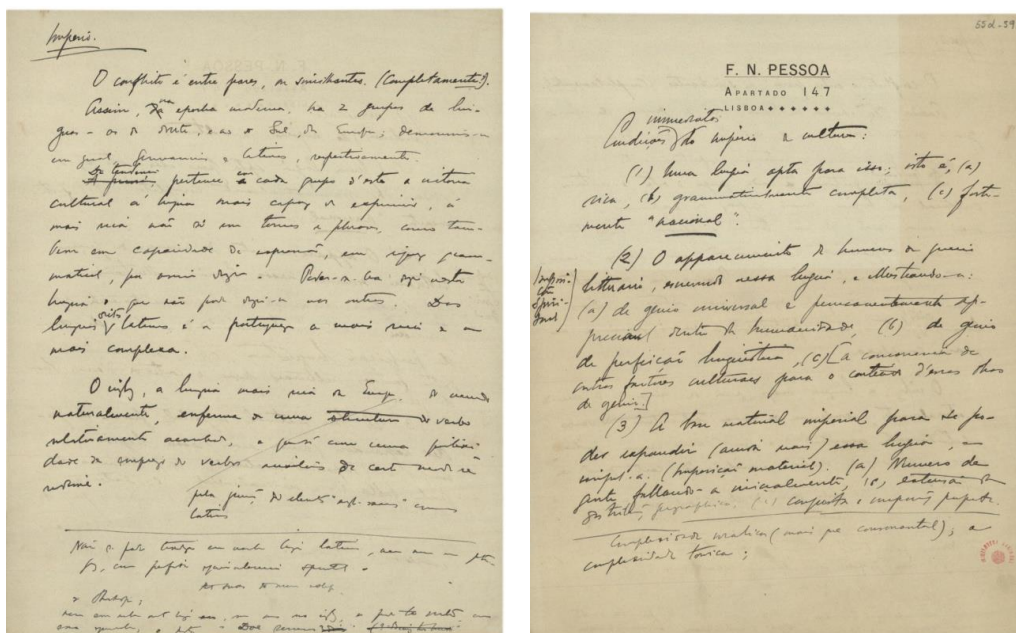


Fig. 4. Texto intitulado “Imperio”.

¹⁰ Entre parênteses rectos no original, indicando a hesitação do autor.

¹¹ Leitura conjectural; poderá ser também “imposição”, embora falem os pontos dos “i”.

Pelo que eu sei, e isto torna ainda mais importante a redescoberta deste texto poético, até agora se conhece unicamente um poema que faz do idioma português o seu tema, a composição que começa com os versos “A nossa magna lingua portugueza | De nobres sons é um thesouro” (Pessoa, 2001: 204).

Em conclusão, o ter reencontrado estes dois poemas, que jaziam esquecidos há tantos anos em revistas de Espanha, significa colocá-los de novo à disposição dos estudiosos da obra de Fernando Pessoa, inclusive dos que compulsam com assiduidade os documentos conservados no espólio da Biblioteca Nacional de Portugal, pois nele não se encontram, para que sejam, desde já, objecto de análise e exegese, enquanto aguardam por uma sua futura integração nas reedições ou nas novas edições da poesia de Fernando Pessoa.

Bibliografia

- COSTA, Eduardo Freitas da (1951). *Notas a uma biografia romanceada*. Lisboa: Guimarães & C.^a Editores.
- LIND, Georg Rudolf (1981). *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Tradução de Margarida Lieblich Losa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Poesía*, Revista Ilustrada de Información Poética, n.º 7/8, Madrid, Primavera de 1980. [cf. o volumen, *Fernando Pessoa en Palabras y en Imágenes*. *Revista Poesía* n.º 8. José Antonio Llardent (org.; trad.). Madrid: Ediciones Siruela, 1995.]
- PESSOA, Fernando (2013). *Livro do Desassossego*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-China.
- (2002). *Álvaro de Campos – Poesia*. Edição de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (2001). *Poemas de Fernando Pessoa, 1921-1930*. Edição de Ivo Castro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Edição Crítica de Fernando Pessoa, Série Maior, volume I, tomo 3.
- (1990). *Poemas de Álvaro de Campos*. Edição de Cleonice Berardinelli. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Edição Crítica de Fernando Pessoa, Série Maior, volume II.
- (1987). *Antología de Álvaro de Campos*. Edición de José Antonio Llardent. Madrid: Alianza.
- (1979). *Sobre Portugal – Introdução ao Problema Nacional*. Recolha de textos de Isabel Rocheta e Paula Morão. Introdução e organização, Joel Serrão. Lisboa: Ática.
- (1978). *Antología de Álvaro de Campos*. Edición de José Antonio Llardent. Madrid: Editora Nacional.

Otras presencias españolas

Pablo Javier Pérez López*

Palabras clave

Fernando Pessoa, España, Portugal, Iberia, Sociología, Literatura española.

Resumen

Los siguientes documentos intentan contrarrestar la imagen habitual de Fernando Pessoa concebido como un autor desinteresado por España. Diversos temas y asuntos relacionados con España e Iberia le interesaron a Pessoa incluso antes de comenzar el proyecto titulado *Ibéria*. Existen otras presencias españolas en el archivo pessoano que no se conocen.

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Espanha, Portugal, Ibéria, Sociologia, Literatura espanhola.

Resumo

Os documentos seguintes visam contrariar a imagem usual de Fernando Pessoa concebido como um autor desinteressado pela Espanha. Diversos temas e assuntos relacionados com Espanha e Ibéria interessaram Pessoa mesmo antes de encetar o projecto intitulado *Ibéria*. Há outras presenças espanholas no arquivo pessoano que não se conhecem.

Keywords

Fernando Pessoa, Spain, Portugal, Iberia, Sociology, Spanish Literature.

Abstract

The following documents aim to counteract the usual image of Fernando Pessoa as someone not interested in Spain. Not only was he interested in different themes and topics related to Spain and the Iberian peninsula, but such interest was present even before the beginning of his project entitled *Ibéria*. Other Spanish matters found in the Pessoa archive remain still unknown.

* ELAB. Universidade Nova de Lisboa.

Existe una imagen predefinida de los autores, algo así como una máscara inicial que se les otorga en los pueblos o los grupos. En alguna medida Fernando Pessoa se imaginó (se quiso imaginar) siempre como un autor firmemente anti-español, anglófilo desinteresado por todo lo que tuviese que ver con España y su cultura. No diremos ahora que el diálogo entre la escritura pessoana o su estética y sus numerosas áreas de influencias gira en torno a lo español y sus principales escritores, pero sí nos parece exagerado afirmar – como se hizo, y aún se hace – que Pessoa nunca se interesó por España. Bien estaría partir de esta premisa: a España no se la puede identificar sólo con sus mejores o más conocidos escritores. Y este principio metodológico cobra cada vez más sentido cuanto más profundamente buceamos y conocemos el *espólio pessoano* y los proyectos del autor portugués.

A Ángel Crespo (1985a, 1985b) y muy especialmente a Antonio Sáez Delgado debemos las primeras y más recientes investigaciones sobre las relaciones literarias y culturales entre Portugal y España. Ahora bien, más allá de los estudiados diálogos de Fernando Pessoa con los ultraístas españoles (Rogelio Buendía, Isaac del Vando-Villar y Adriano del Valle) (*vide* Sáez Delgado, 1999, 2002, 2011); más allá de la presencia de libros españoles en la biblioteca particular de Fernando Pessoa (algunos oscuramente perdidos, como, por ejemplo, los de Quevedo y Blasco Ibáñez) (*vide* Pizarro, 2010); más allá del diálogo de Fernando Pessoa con Iván de Nogales (Pérez López, 2011) y del supuesto encuentro de aquél con García Lorca (Klobucka, 2011); más allá del frío fervor pessoano por los poetas españoles del siglo XIX: Espronceda, Núñez de Arce, Zorrilla y Campoamor (Pizarro, 2010); más allá de la extrema importancia de los textos del lusitanista catalán Ribera i Rovira en el contexto de *Ibéria: introdução a um imperialismo futuro* (Pessoa, 2012; *cf.* Dias, 1975); más allá del desencuentro epistolar de Fernando Pessoa con Miguel de Unamuno y del desinterés de aquél por la Generación del 27 (*vide* Sáez Delgado, 2012); más allá de todos estos aspectos ya señalados por la crítica, existe otra España que también está presente en la obra pessoana; existen otras presencias españolas que completan la fotografía que teníamos de Pessoa con un fondo español detrás. Esa otra España es una nación que, como parte del grupo civilizacional ibérico, interpela y dialoga constantemente con la identidad portuguesa; esas otras presencias españolas aluden a las referencias a los escritores menores y hoy menos recordados que, en su momento, tuvieron vínculos con Portugal o generaron interés en Fernando Pessoa.

Mencionamos la extrema importancia de los textos del lusitanista catalán Rivera i Rovira, porque esos textos habrían sido fundamentales para la idea que Fernando Pessoa se formó de Cataluña y de la cuestión catalana. Como ya se indicó (en Pessoa, 2012: 61), tres libros de Ribera i Rovira – (1) *La Integridad de la patria: Cataluña ante el espíritu de Castilla*; (2) *Iberisme*; y (3) *O genio peninsular* – fueron decisivos en este sentido. El primero de ellos se encuentra en la Biblioteca particular de Fernando Pessoa. El último, del que sabíamos menos, fue consultado

por Pessoa (cf. BNP/E3, 93-28^r). Ribera i Rovira usa palabras que están muy próximas de las usadas por Pessoa: genio, temperamento, síntesis o civilización. Además, ambos comparten una posición que defiende la centralidad del elemento árabe en la construcción de la *iberidad*. Véase este pasaje del pensador catalán:

Os Arabes foram um poderoso elemento de diferenciação nacionalista: uma especie de reactivo que separou os componentes etnicos que a politica misturou dentro d'essa enorme retorta da Iberia. A sua permanencia de oito séculos em terras castelhanas e andaluzas, por forza, havia de modificar profundamente a idiosincracia das populações indigenas, insuflando-lhes as características do seu comportamento contemplativo, fanatico, guerreiro, preguiçoso e fatalista.

(Ribera i Rovira, 1907: 41)

Entre los escritores hoy un poco olvidados figura un ultraísta español, Rogelio Buendía, quien fue un amigo “lejano” de Fernando Pessoa – en cuya biblioteca se conservan *La rueda de color* y *La dorada mediocridad* – y quien expuso intuiciones profundamente iberistas en su libro *Lusitania: viaje por un país romántico* (1920). Esas intuiciones nacieron de la convivencia y del viaje. Basta leer la dedicatoria que abre este libro y algunos de sus pasajes y cotejarlos con algunos pasajes de los textos de Pessoa sobre *Ibérica*. Véanse estas líneas de la dedicatoria: “A los buenos patriotas que en Portugal y en España sienten el hermoso ideal del iberismo” (Buendía, 1920: 4); y éstas del centro del libro:

¡Qué gran nación seríamos si pudiésemos unirnos los lusitanos y los españoles en una Iberia magnífica, dueña del atlántico y del Mediterráneo!
Siempre hemos tenido el sentimiento de la raza ibérica hundido en el corazón.
Nunca España irá a nuestra hermana en son de bélica conquista.
Jamás Portugal debe pensar –como algunos cerebros lusitanos piensan –que hay germen de animadversión contra ella.

(Buendía, 1920: 50-51)

Tanto en este libro de Buendía como en los textos ibéricos de Pessoa está presente no sólo la impronta del momento histórico ligado al iberismo, (1915-1918)¹, sino la importancia del elemento árabe ligado al andalucismo, es decir del neoarabismo como elemento básico en el discurso iberista ligado a la afirmación de la presencia árabe en el sur peninsular.

Antes de pasar a presentar otros documentos que completan lo que ya se ha investigado sobre Pessoa y España, cabe destacar el interés del escritor portugués por autores como Felipe Trigo, Gabriel y Galán o Antonio de Hoyos. Se trata de un interés que no ha sido estudiado ni referido con amplitud, tal vez debido a los pocos vestigios materiales que se conservan, pero en el cual habría que ahondar.

¹ Recordemos que muchas de las campañas de aproximación ibérica fueron interpretadas en pleno estallido de la Guerra Mundial como manifestaciones anexionistas.

En el archivo pessoano existen al menos tres documentos donde consta el nombre de Trigo (signaturas: 48B-48, 75-47a y 49C¹-47). El último documento (49C¹-47), que forma parte de los anexos de este artículo, no se conocía y revela el interés de Fernando Pessoa por una obra de Trigo, *La altísima* (1907) y por Antonio de Hoyos; en ese documento, además, se traza una notable aproximación entre Pascoaes y Gabriel y Galán. Por Felipe Trigo, quien acabó por suicidarse, y por Antonio de Hoyos, quien hizo de la homosexualidad una forma de vida revolucionaria, Pessoa parece sentir alguna empatía; no por Gabriel y Galán, quien parece provocar un interés algo más superficial.

Es verdad – y en este punto coincidimos con Pizarro (2010: 235) – que el interés de Pessoa por los autores españoles es mayor y más intenso durante los primeros años, es decir, entre 1908 y 1918, y que se difumina en el tiempo, se desvanece posteriormente. Y es del mismo modo interesante pensar que un conocimiento más profundo de los autores de la generación del 98 y, luego, de aquéllos de la generación del 27 habría posibilitado un diálogo luso-español más fructífero, un diálogo que en el caso de Pessoa y los grandes autores españoles (Miguel de Unamuno, Ramón Gómez de la Serna², Federico García Lorca...) acaba por ser escaso o prácticamente nulo (*vide* Sáez Delgado, 2012). Sin embargo, se puede defender la existencia de afinidades estéticas y conceptuales que unirían a Pessoa, Unamuno y Machado, tres figuras que pueden ser consideradas como representantes del pensamiento poético ibérico. La falta de un contacto directo no invalida la contemporaneidad espiritual que los une.

Además, hay una España que de manera indudable interesó a Fernando Pessoa en una perspectiva sociológica y filosófica. Es la España que encontramos en *Ibéria: introdução a um imperialismo futuro* (2012), y la misma que ya se encontraba en un proyecto previo, quizá solapado en su inicio con el proyecto *Ibéria*. Ese primer proyecto se denominó: *Portugal e Hespanha: estudo sociológico* (55I-77, 144D²-6), y también consta como *Portugal e Hespanha: o problema sociológico* (48B-66)³. El esquema de este estudio habría sido proyectado en una hoja identificada por la Biblioteca Nacional de Portugal con la signatura 55E-13. El esquema parece materialmente próximo del texto que figura en 55I-77, pero no descartamos un vínculo temporal con el proyecto siguiente, es decir, con *Ibéria*. Este es el esquema y la imagen en alto contraste del manuscrito:

² De la compañera de Gómez de la Serna, Carmen Burgos, hay una presencia o testimonio en el *espólio pessoano*. Se trata del libro titulado *La inferioridad mental de la mujer*, traducido y prologado por ella. Tiene la signatura 1-110 de la Biblioteca particular de Fernando Pessoa, que está en línea (en la página web de la Casa Fernando Pessoa).

³ Existe además otro apunte sobre un hipotético proyecto sobre España: *Half of Thruth about Spain*; cf. 48A-18^v.

1. Semelhança de caracter entre os dois povos.
2. Semelhança da sua acção civiliza-
cional.
3. Semelhança da sua organização
civi[li]zacional.
4. Importancia da influencia de
um sobre o outro.

A mentalidade iberica
A sentimentalidade
iberica (a ausen-
cia de alegria).

1. Semelhança de
caracter entre
o dois povos.
 2. Semelhança da
sua acção civiliza-
cional.
 3. Semelhança da
sua organização
civilizacional.
 4. Importancia da
influencia de
um sobre o outro.
- A mentalidade iberica
A sentimentalidade
iberica (a ausen-
cia de alegria).

(55E-13^r)

Algunos términos usados en este texto, tales como “organização civilizacional” y “acção civilizacional”, sugieren la proximidad con el corpus de *Ibéria*. Asimismo, se puede advertir cómo se perfila un interés por la especificidad de lo ibérico, por lo que Pessoa llamará posteriormente “ibericidade” (Pessoa, 2012: 72, 73, 74, 89).

No es Pessoa el único de los grandes poetas portugueses – digamos mejor *poetas-pensadores*– que se han interrogado por lo español o lo ibérico. Todos los grandes poetas-pensadores portugueses de los últimos 150 años – y sobre todo Antero de Quental, Teixeira de Pascoaes y Fernando Pessoa –, escribieron obras que se ocupan de la *cuestión ibérica*. Desde Oliveira Martins hasta Pessoa, y ya antes e incluso después, el iberismo de índole espiritual y civilizacional constituye la base filosófico-cultural de los grandes proyectos estético-literarios de diversos pensadores poetas y poetas pensadores portugueses, los cuales nunca dejan de pensar o escribir sobre la identidad portuguesa en una perspectiva claramente trágica e intencionalmente ibérica.

Además del ensayo sociológico sobre Portugal y España, ya referido, existen otros proyectos de Fernando Pessoa sobre el mismo asunto general. Entre ellos, un artículo sobre “a situação em Hespanha” (48B-55^v) y otro titulado “Spain and the Republic” (48H-32^r). Los dos proyectos parecen fechables de 1909-1910. Recordemos que estos años son años políticamente muy convulsos en España: coinciden con el envío de tropas a Marruecos, con la Semana trágica de Barcelona y con las elecciones de 1910. Y es en esas fechas, en 1910 justamente, cuando en Portugal es proclamada la República. Y entonces Pessoa – tal como Antero, su precursor – trata de estudiar de forma comparativa los hechos ocurridos en

España y Portugal. No olvidemos el texto anterior *Portugal perante a revolução de Hespanha* (1868).

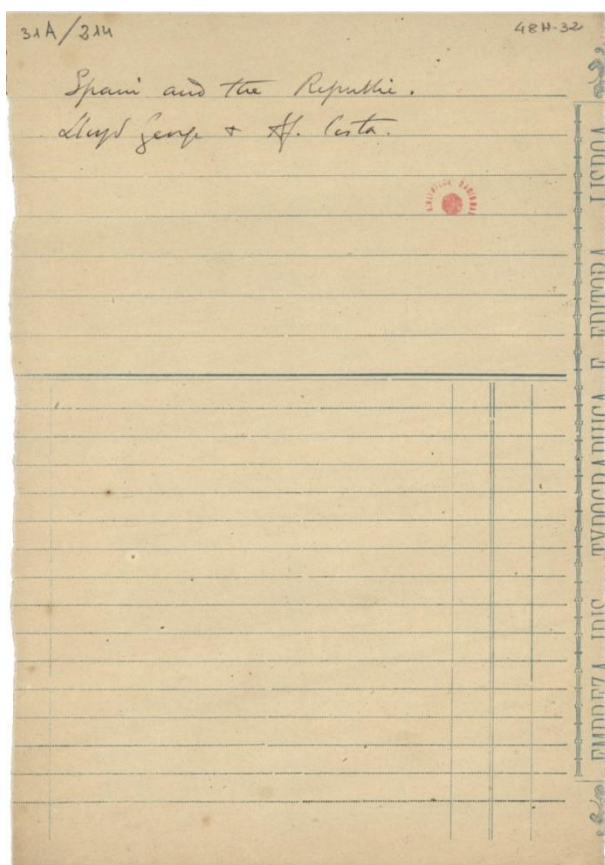
Terminemos estas líneas preliminares destacando un hecho simbólico: Pessoa viajó poco (Pizarro, 2013), es cierto, pero Pessoa estuvo al menos una vez, en 1902, en España. Pessoa le envió una postal a su tía abuela Adelaide desde Las Palmas de Gran Canaria y la firmó con el nombre *Homem das Nuvens*. Y llamando la atención hacia otros nombres que falta aproximar al de Pessoa, como los de Tirso de Molina y Gustavo Adolfo Bécquer, autores referidos en un cuaderno fechable de 1911-1913 (Pessoa, 2013: 122). También a España remiten dos amigos próximos de Pessoa: Adolfo Rodríguez Castañé (1887-1978), quien pintó el único retrato en vida del poeta, y Alfredo Pedro Guisado (1901-1975), de origen gallego. Finalmente en España, en la bahía de Vigo, Pessoa situó una entrevista de Alexander Search a Alberto Caeiro (Lopes, 1990: II, 399; cf. Pessoa, 2013: 391).



(vide França, 1987: 293, 307)

Los documentos aquí aportados nos hacen comprender que todavía debemos ser cautelosos cuando describimos el mayor o menor interés de Fernando Pessoa por España y que, en ocasiones, la frontera entre los meros hechos curiosos y las pistas que abren nuevas posibilidades de investigación es muy frágil y pequeña.

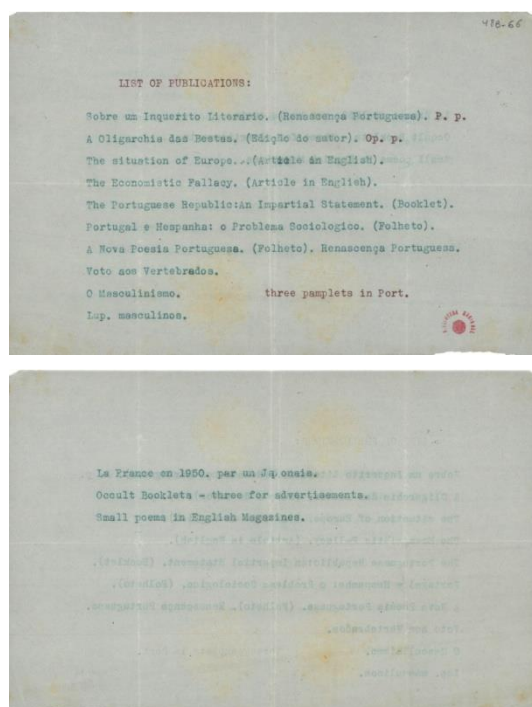
1. Dos proyectos⁴



Spain and the Republic.
Lloyd George & Af[onso] Costa.

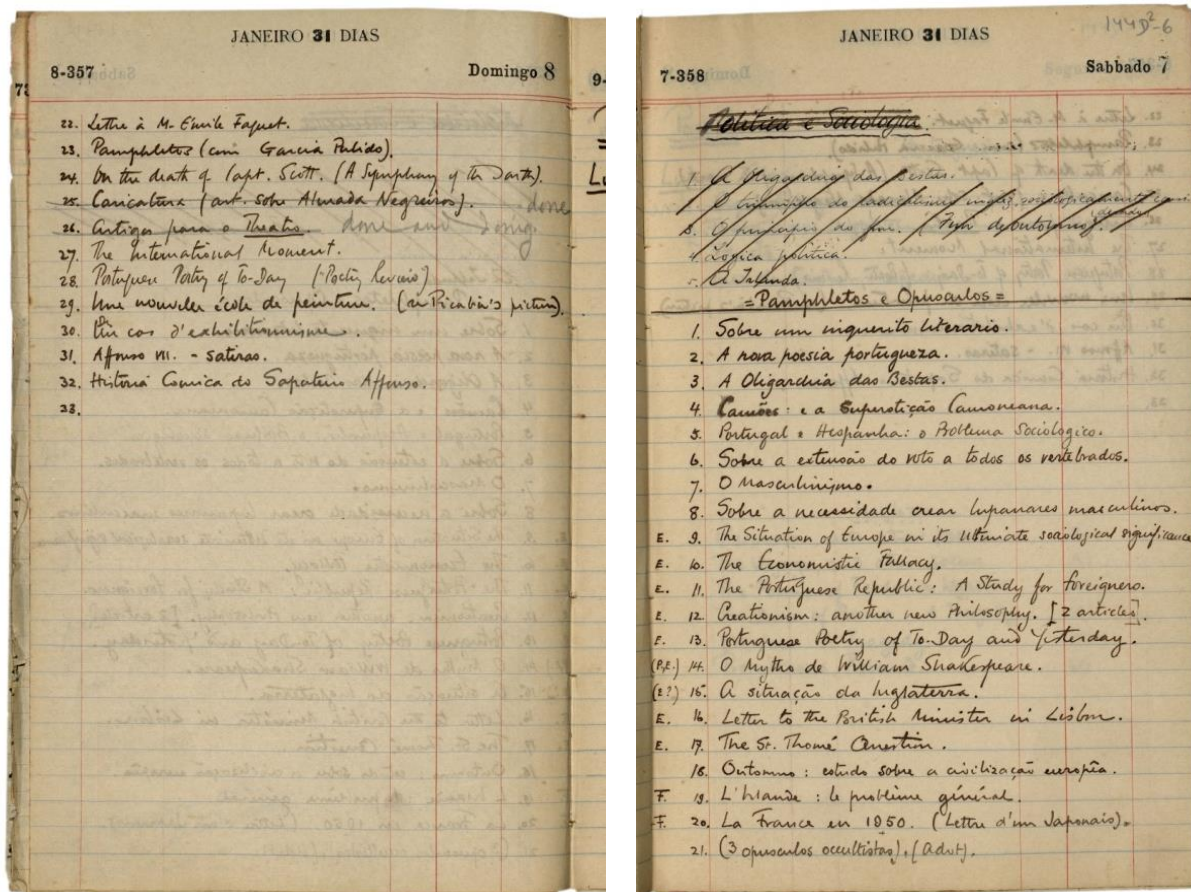
Fig. 1. BNP/E3, 48H-32¹.

⁴ Se encuentra en papel timbrado de la Empresa Ibis, lo cual permite aventar una fecha cercana a 1910.

2. Lista de publicaciones⁵Fig. 2. BNP/E3, 48B-66^r e 66^v.*LIST OF PUBLICATIONS:*

Sobre um Inquerito Literario. (Renascença Portuguesa). P[amphleto] p[portuguez].
 A Oligarchia das Bestas. (Edição do autor). Op[usculo] p[portuguez].
 The situation of Europe... (Article in English).
 The Economistic Fallacy. (Article in English).
 The Portuguese Republic: An Impartial Statement. (Booklet).
 Portugal e Hespanha: o Problema Sociologico. (Folheto).
 A Nova Poesia Portuguesa. (Folheto). Renascença Portuguesa.
 Voto aos Vertebrados.
 O Masculinismo. *three pamphlets in Port[uguese]*
 Lup[anars] masculinos.
 La France en 1950. Par un Japonais.
 Occult Booklets – three for advertisements.
 Small poems in English Magazines.

⁵ Se trata de la "Lista VII", publicada en *Obras de Jean Seul de Méluret* (2006), con fecha de 1913.

3. Panfletos e Opúsculos⁶Fig. 3. BNP/E3, 144D2-6^r e 6^v.

Pamphletos e Opusculos

1. Sobre um inquerito literario.
2. A nova poesia portuguesa.
3. A Oligarchia das Bestas.
4. Camões e a Superstição Camoneana.⁷
5. Portugal e Hespanha: o Problema Sociologico.
6. Sobre a extensão do voto a todos os vertebrados.
7. O Masculinismo.
8. Sobre a necessidade [de] crear lupanares masculinos.
- E[nglish] 9. The Situation of Europe in its ultimate sociological significance.
- E[nglish] 10. The Economist Fallacy.
- E[nglish] 11. The Portuguese Republic: A Study for Foreigners.
- E[nglish] 12. Creationism: another new Philosophy. (2 articles).

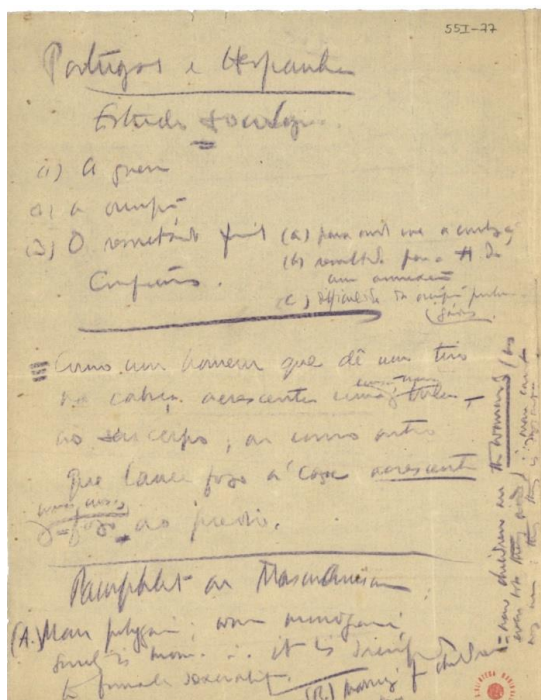
⁶ Se trata de la "Lista VIII", publicada en *Obras de Jean Seul de Méluret* (2006), con fecha de 1913. También se puede consultar en *Eu Sou Uma Antologia* (Pessoa, 2013: 356-358).

⁷ Véase el artículo de Pauly Ellen Bothe, «A Superstição Camoneana» (2012), en el n.º 2 de esta misma revista, *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*.

- E[nglish] 13. Portuguese Poetry of To-Day and Yesterday.
- (P[ortuguese] E[nglish]) 14. O Mytho de William Shakespeare.
- (E[nglish]?) 15. A situação da Inglaterra.
- E[nglish] 16. Letter to the British Minister in Lisbon.
- E[nglish] 17. The St. Thomé Question.
18. Outomno: estudo sobre a civilização europêa.
- F[rench] 19. L'Irlande: le problème général.
- F[rench] 20. La France en /1950/ (Lettre d'un Japonais).
21. (3 opusculos occultistas). (Adv[ertisemen]t).
22. Lettre à M[onsieur] Émile Faguet.
23. Pamphletos (com Garcia Pulido).
24. On the death of Capt. Scott. (A Symphony of the South).
25. Caricatura (art[igo] Sobre Almada Negreiros).⁸
26. Artigos para o *Theatro*.⁹
27. The International Movement.
28. Portuguese Poetry of To-Day ("Poetry Review").
29. Une nouvelle école de peinture. (re[garding] Picabia's pictures).
30. Um [↑ Des] cas d'exhibitionisme.
31. Affonso VII. – Satiras.
32. Historia Comica do Sapateiro Affonso.
33. □

⁸ Tachado y con la indicación «done» a la derecha.

⁹ Tachado y seguido de las palabras «done and doing».

4. Estudo sociológico¹⁰

Portugal e Hespanha

Estudo sociológico.

(1) A guerra

(2) A ocupação

(3) O resultado final

+

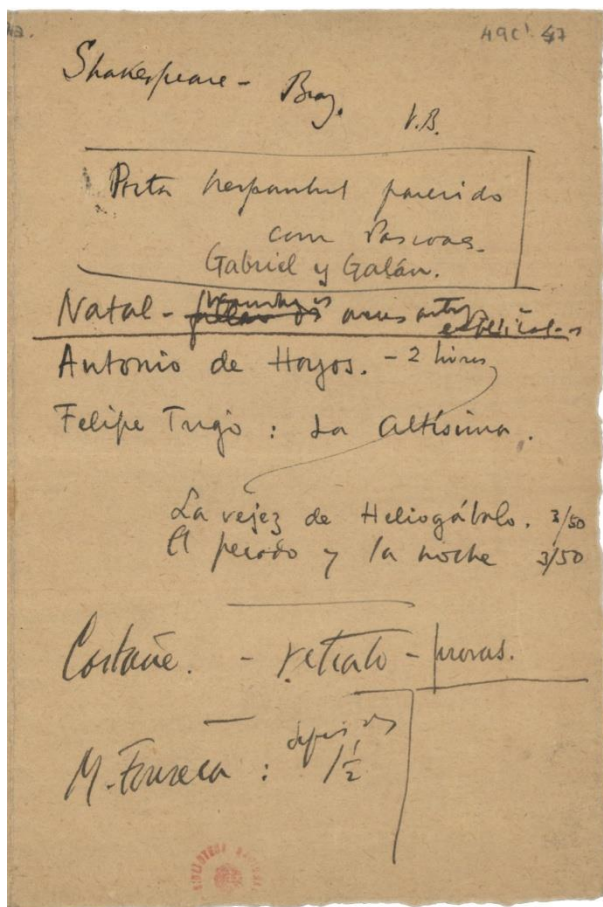
(a) para onde vae a civilização

(b) resultado para H[espanha] de
uma anexação(c) dificuldade da ocupação
prolongada.

[...]

Fig. 4. BNP/E3, 55I-77r.

¹⁰ En la misma hoja (doblada al medio y formada por cuatro páginas) existen otros apuntes de cerca de 1913.

5. Apuntes¹¹Fig. 5. BNP/E3, 49C¹-47^r.

Shakespeare – Bray.

V.B

Poeta hespanhol parecido
com Pascoas,
Gabriel y Galán

mandar os

Natal ~~fallar~~ dos meus artigos e
explicar-os

Antonio de Hoyos. – 2 livros

Felipe Trigo: La Altísima.

La vejez de
Heliogábalo.¹² 3/50
El pecado y la noche.
3/50

Castañe. – retrato – provas.

M. Fonseca: depois das
1 1/2

¹¹ En la misma hoja (doblada al medio y formada por cuatro páginas) constan dos poemas de febrero de 1914.

¹² Se trata de un título sobre el cual Álvaro de Campos bromea en una serie de “Definiciones” (BNP/E3, 71A-4 y 5) publicadas por primera vez en *Prosa de Álvaro de Campos* (2012).

6. Lista¹³

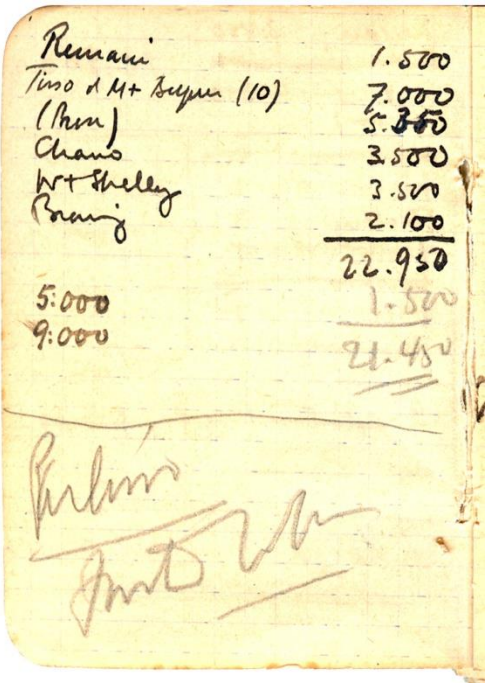


Fig. 6. Cuaderno del archivo de la Casa Fernando Pessoa.

Remain	1.500
Tirso de M[olina] + Becquer (10)	7.000
(Prose)	5.350
Chano	3.500
W[ordsworth] + Shelley	3.500
Browning	2.100
[...]	

¹³ Página de un cuaderno que se conserva en la Casa Fernando Pessoa y publicado en *Objectos* (2013) por Jerónimo Pizarro, Patricio Ferrari y Antonio Cardiello.

7. Bibliografía

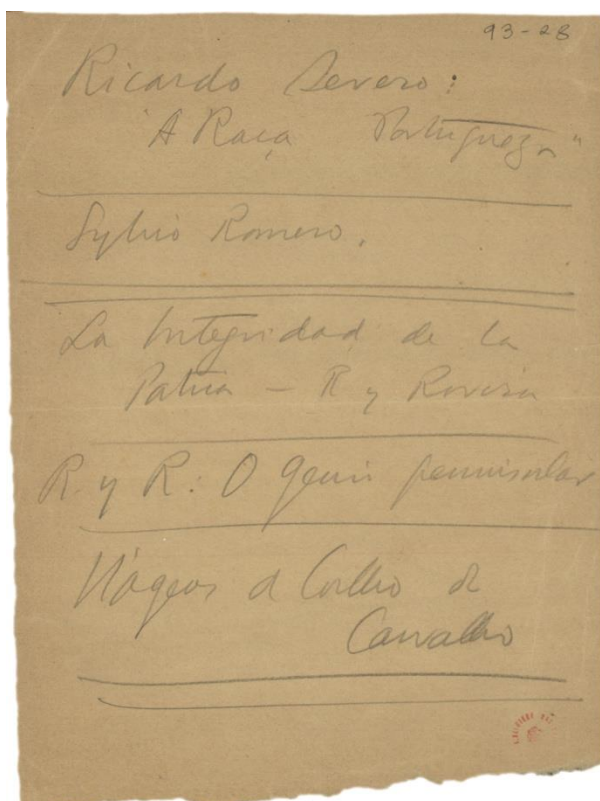


Fig. 7. BNP/E3, 93-28r.

Ricardo Severo:

A Raça Portuguesa

Sylvio Romero.

La integridad de la

Patria -R[ibera] y Rovira

R[ibera] y R[ovira]: O genio peninsular

Viagens de Coelho de Carvalho.

Bibliografía

- BUENDÍA, Rogelio (1920). *Lusitania: viaje por un país romántico*. Madrid: Reus.
- CRESPO, Ángel (1985a). "El iberismo de Fernando Pessoa", *El País*, Madrid, 6 de julio.
http://elpais.com/diario/1985/07/06/opinion/489448808_850215.html
- (1985b). "España y Portugal según Pessoa", *El País*, Madrid, 22 de mayo.
http://elpais.com/diario/1985/05/22/opinion/485560806_850215.html
- DIAS, Eduardo Mayone (1975). "Um lusitanista catalão: Ribera i Rovira", *Colóquio | Letras*, n.º 27, Lisboa, septiembre, pp. 62-67.
<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=27&p=62&o=p>
- FRANÇA, Isabel Murteira (1987). *Fernando Pessoa na Intimidade*. Lisboa: D. Quixote.
- KLOBUCKA, Anna (2011). "Antonio Botto's impossible queerness of being", en Steffen Dix y Jerónimo Pizarro (org.), *Portuguese Modernisms – Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*. Oxford: Legenda, pp. 110-121.
- LOPES, Teresa Rita (1990). *Pessoa por Conhecer*. Lisboa: Estampa. 2 tomos.
- PÉREZ LÓPEZ, Pablo Javier (2011). "Fernando Pessoa e Ivan de Nogales: claves simbólicas, literarias e ibericas de un encuentro", *Suroeste — revista de literaturas ibericas*, n.º 1, Badajoz, pp. 135-152.
- PESSOA, Fernando (2013). *Eu Sou Uma Antologia: 136 autores fictícios*. Edición de Jerónimo Pizarro y Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta-da-China.
- (2012) *Ibéria: introdução a um imperialismo futuro*. Edición de Jerónimo Pizarro y Pablo Javier Pérez López. Lisboa: Ática.
- (2012). *Prosa de Álvaro de Campos*. Edición de Jerónimo Pizarro y Antonio Cardiello; colaboración de Jorge Uribe. Lisboa: Ática.
- (2006). *Obras de Jean Seul de Méluret*. Edición de Rita Patrício y Jerónimo Pizarro. Edición Crítica de Fernando Pessoa, Serie Mayor, vol. VII. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PIZARRO, Jerónimo (2013). "Para um bom imaginário, meia-viagem basta...", *Blimunda*, n.º 18, Lisboa, Fundação José Saramago, noviembre, pp. 24-32.
https://www.academia.edu/5152323/Para_um_bom_imaginario_meia-viagem_basta..
- (2010). "Otros vestigios", en Antonio Saez Delgado y Luis Manuel Gaspar (org.), *Suroeste. Relaciones literarias y artísticas entre Portugal y España (1890-1936)*. Badajoz: Ministerio de Cultura/MEIAC, vol. I, pp. 238-249.
https://www.academia.edu/1943684/Otros_vestigios
- PIZARRO, Jerónimo; FERRARI, Patricio; CARDIELLO, Antonio (2013). *Os Objectos de Fernando Pessoa*. Lisboa: Dom Quixote.
- RIBERA I ROVIRA, Ignasi de Loyola (1914). *O genio peninsular*. Porto: Renascença Portuguesa.
- SAEZ DELGADO, Antonio (2012). "Fernando Pessoa, Ibéria e o Fantasma de Espanha", en Fernando Pessoa, *Ibéria: introdução a um imperialismo futuro*, Jerónimo Pizarro e Pablo Javier Pérez López (eds.). Lisboa: Ática, pp. 229-253.
- (2011). *Fernando Pessoa e Espanha*. Évora: Licorne.
- (2002). *Adriano del Valle y Fernando Pessoa: apuntes de una amistad*. Gijón: Llibros del Peixe.
- (1999). *Órficos y ultraístas: Portugal y España en el diálogo de las primeras vanguardias literarias (1915-1925)*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.

Entrevista a Leopoldo María Panero y apuntes para un estudio

Pablo Javier Pérez López*

Palabras clave

Leopoldo María Panero, Fernando Pessoa, poesía, tragedia, otredad, identidad, biografía, nada.

Resumen

La familiaridad entre las poéticas de Fernando Pessoa y Leopoldo María Panero merece un estudio pormenorizado. En este documento – tras una entrevista a Panero – se elaboran algunas intuiciones inaugurales para un tratamiento de esta sintonía centrándose en los conceptos de otredad, máscara, nada, fragmentariedad, tragedia y fingimiento.

Palavras-chave

Leopoldo María Panero, Fernando Pessoa, poesia, tragedia, outridade, identidade, biografia, nada.

Resumo

A familiaridade entre as poéticas de Fernando Pessoa e Leopoldo María Panero merece um estudo aprofundado. Neste documento – após uma entrevista a Panero – formulam-se algumas intuições iniciais para um tratamento desta sintonia centrando-se nos conceitos de outridade, mascara, nada, fragmentariedade, tragédia e fingimento.

Keywords

Leopoldo María Panero, Fernando Pessoa, poetry, tragedy, otherness, identity, biography, nothingness.

Abstract

The resemblance between the poetics between Fernando Pessoa and Leopoldo Maria Panero deserves a detailed study. Centered on the concepts of otherness, mask, nothingness, the fragment, tragedy and hypocrisy, this paper – after an interview with Panero – presents some initial intuitions that serve as the basis for the treatment of such a claim.

* ELAB. Universidade Nova de Lisboa.

Entrevista¹

Pablo Javier Pérez López. En “La canción del Croupier del Mississippi” se lee: “Me digo que soy Pessoa como Pessoa era Álvaro de Campos”. ¿Qué hay de Pessoa en ti, Leopoldo?

Leopoldo María Panero. La identidad olvidada, un continuo quién soy yo, un eterno traspasar el espejo.

PJPL. En “Imitación de Pessoa” (*Last River Together*, 1980), afirma en su último verso: “Amor, sé como yo, no seas”. Fernando Pessoa decía que “somos los que no somos”, usted ha dicho “Yo no soy el que soy” o “El ser no es lo dijo Gorgias en el Sofista”, ¿Cree que en la nada, en la abdicación, en la vida sin vida, en la poesía, en la total heterogeneidad del ser está el único reino posible de la vida y de la poesía? ¿Es la poesía una negación del dolor de la vida?

LMP. La poesía sí es una negación del dolor de la vida, lo digo porque lo digo, como decía Aleixandre si hubiésemos querido decir otra cosa la habríamos dicho. La vida es un cuento de brujas y el arte también es brujería. La poesía consiste en reafirmar el dolor. Como dije en otra ocasión:

El dolor sin dolor como una sombra vana
como dolor de muelas o carie en una cama.

PJPL. Tanto en usted, como en Pessoa, como en Nietzsche, se hace evidente la imposibilidad de adecuar realidad y lenguaje, si la palabra, como dice Lacan, asesina la cosa, ¿Cómo dice la poesía? ¿Es el laberinto del lenguaje el laberinto de la vida?

LMP. El laberinto del lenguaje y el de la vida no tienen nada que ver. La poesía es una larga redada, una captura atroz de la cosa, una costra en el aire, un grito, una cabeza cortada en silencio, un grito que nunca muere, un silencio.

PJPL. Usted cita con frecuencia unos versos que atribuye a Ricardo Reis: “He escrito estos versos | para que vuelvan los dioses” ¿Comparte con Pessoa un paganismo latente en el fondo de su experiencia poética? ¿Está ese paganismo en su verso “y la poesía es el arte de saber morir”?

LMP. La muerte del verso es la muerte del alma. La poesía conmemora la muerte del hombre, y la muerte del hombre es el único poema. Si lo dijera con un poema:

El limón más atroz es el poema
El suspiro más profundo y el único beso
es el poema

¹ Esta entrevista no se podría haber producido sin la mediación y transcripción hecha por Esther Aldaz Brunetto a quien agradecemos su amabilidad en el proceso.

Yo soy el siervo del poema
el lacayo del poema que nos mira sin ojos
en un sueño plagado de monstruos

PJPL. “Hasta que la muerte nos convierta en hombres”, “abrazo el poema para abrazar la nada”, “soy sólo un hombre hecho de nada”, “que sea la nada el único emperador”... ¿No cree que su poesía como la de Pessoa, gravita en torno al no-ser, la nada, la muerte, la ausencia, que como dijo Foucault, es la condición de posibilidad de toda escritura?

LMP. Sí, así es.

PJPL. ¿No es esa voluntad de ausencia, ese Nadie borgiano y pessoano, ese “querer ser todos para ser nadie”, ese “nadie que corres más que yo” como dice usted en sus poemas, la experiencia radical de la que se nutre su poesía?

LMP. La única existencia de la poesía es el otro, el otro es la única flor, la única esencia, la única sustancia, la sustancia de la muerte.

PJPL. Usted escribe en “Teoría del Miedo” “Temed al hombre de la máscara rota | porque no es | y el no ser es un tesoro”, ¿Su poesía como la de Pessoa, es un estremecimiento ante el espejo, es decir una máscara rota?

LMP. Sí, eso es.

No sabiendo ingrato que era todo mi sagrario
esa máscara negada en el agua pérfida de los glaciares.

PJPL. Ese “bello es perder” del que habla en alguno de sus poemas o el fracaso concebido “como la más resplandeciente de las victorias”, que se parece a esas palabras de Cioran, “sólo una cosa importa, aprender a ser perdedor”, y que en buena parte es una actitud propia de Pessoa, ese extraño pesimismo ante la vida, que ama la vida, que odia la vida por amor a ella, que encuentra en la destrucción la única Beatriz posible, ¿es esa la única poesía, y la única vida posible?

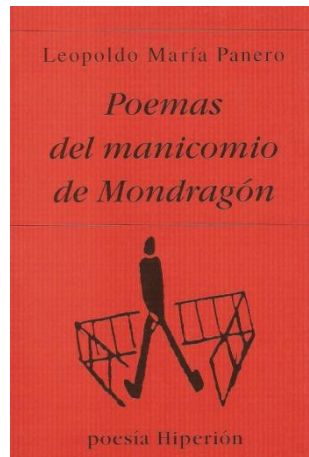
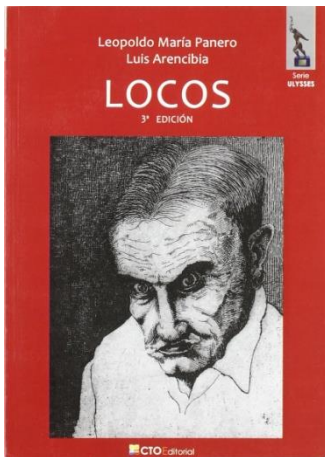
LMP. La vida es un cuento dicho por un idiota lleno de ruido y de furia. [*Lo dice en inglés usando palabras de Shakespeare.*]

PJPL. Ha mostrado interés por la vertiente ocultista de Pessoa, ¿Cree que la ausencia de misterio es la muerte de la poesía?

LMP. Creo que la muerte es el único misterio y la única vida. El siglo aterrado de no haber reconocido que la muerte triunfaba en esta voz extraña. [*Lo dice en francés usando palabras de Poe.*]

PJPL. Fernando Pessoa escribió una gran cantidad de documentos sobre la relación entre el genio y la locura. ¿Qué opinión tiene a este respecto? ¿Qué hay en común entre el genio y la locura? ¿Nace la locura y el desasosiego del dolor de la lucidez?

LMP. Nacen del dolor de la conciencia. Creo que la única obra de arte debe estar hecha con la vida, es así que la mejor obra de Byron es su vida. La vida termina en Missolonghi.



PJPL. Uno de los primeros heterónimos de Pessoa, Alexander Search dice que “la inspiración poética es un delirio equilibrado (pero siempre un delirio)” ¿Está de acuerdo?

LMP. El que lo dice es Ricardo Reis. Ni obra, ni espíritu, ni arte, no hay nada, nada salvo un bello pesanervios, como decía Artaud.

PJPL. Usted afirmó en un texto dedicado a Fernando Pessoa “Biografía y Nada” (ABC, 1989; <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1989/02/11/109.html>) que “la única cumbre es aquella sólo alcanzada por Fernando Pessoa que consiste en jugar a jugar”. ¿Es la poesía ese jugar a jugar que renuncia al absoluto y hace de la nada un lugar vivible y aliviador?

LMP. También dije en otra ocasión:

No hay huída ni evasión ni sueño
y el hombre de la tabaquería sonrió

Leopoldo María Panero y Fernando Pessoa, o la ausencia de biografía

Existe entre Leopoldo María Panero y Fernando Pessoa una familiaridad ineludible. Hecho que a veces lleva a pensar en Panero como heterónimo olvidado, como subalterno cósmico de lujo, ya sea a veces como nieto de Bernardo Soares, ya sea casi siempre como pariente de Álvaro de Campos. El propio Panero intuye algo de esta genealogía literaria:

Me digo que soy Pessoa, como Pessoa era
Álvaro de Campos, [...]

(Panero, 2004: 220)

Y es que hay una poesía que inundada de *pathos* trágico se encarna en los hombres hasta hacer indistinguible la obra de la vida, hasta hacer imposible distinguir la biografía de la trayectoria del poeta, ya que incluso su nombre cae, depuesto, como otra máscara más, en el transcurso lúdico de su existencia literaria. “Jugar a Jugar” (1989: 109), ha llamado a esto Panero, pensando en Pessoa.

La modernidad literaria se ajusta, como una tuerca a su tornillo, sobre la superación de la modernidad filosófica, su crisis y sus principios ontológicos, superación que se manifiesta de forma rotunda en la disolución de las fronteras entre verdad y mentira, sujeto y objeto, realidad y ficción, esencia y apariencia, ser y no-ser. La pérdida de la identidad genera una crisis y una revisión de nuestros principios ontológicos.

Más allá de las imágenes que comparten Panero y Pessoa, como poetas, hay un cierto halo de *malдитismo* en el primero y de misticismo en el segundo, así como pasajes de confluencia muy persistentes y sugerentes que parecen llevarlos a formar parte del mismo contexto crítico de la modernidad filosófica. De cierto modo, sus poéticas nacen de una misma intuición trágica de la crisis del sujeto moderno y su dispersión en la multiplicidad del mundo modernizado.

Súmese a este cuadro general, otra serie de elementos comunes: la precocidad, la presencia de la infancia, el interés por la filosofía, la pasión por la psicología, la comprensión intertextual, fragmentaria y metafórica del lenguaje y la literatura, el ejercicio de la traducción, la atracción por el neopaganismo, el alcohol, la sensación de pérdida, la recreación de la derrota, el interés por el ocultismo y un cierto halo profético. Todo esto, sin olvidar lo más importante: la fragmentación del yo, la derrota del sujeto como individuo, la crisis de la identidad, elementos que terminan por crear dos obras en las que el genio y la locura se entreveran, dos obras que se asoman al abismo del vacío y de la muerte desde la lucidez.

Conviene señalar que el *pathos* trágico de ambas obras se sustenta en una lógica paradójica, que tanto Pessoa como Panero admiten: “Somos quem não somos, e a vida é prompta e triste” (BNP/E3, 2-78), dice Pessoa en *el Libro del*

Desasosiego, en una suerte de negación que es también afirmación y abdicación. Véase a este respecto el poema de Panero, “Imitación de Pessoa”:

Amor, no seas: huye del ser y que a ti el ser rehúya
 como a un muerto, y dile, no me toques
 como a un muerto, que no plante en ti
 su zarpa de animal la vida, que
 vivir es pecado, amor, no seas
 huele mal la vida, amor
 no seas que vivir es una
 huida perenne de aquel nacer que extraños
 conspiraron contra tu dicha un día, de aquel
 nacer que esos desconocidos
 te quisieron y no te pudo nadie
 porque eres virgen todavía, virgen
 como un santo, de la vida:
 amor, sé como yo, no seas.

(Panero, 2004: 216)

Panero incluso llega a recordar a “Gorgias en el Sofista”, a afirmar el no ser como otro lugar en el que ser, como el verdadero lugar para que sea el poeta:

Yo no soy el que soy.

(Panero, 2004: 499.)

Gorgias, el sofista, dijo *que el ser no es*
 Sino una rueda atada al culo
 Invisible de la espuma [...]

(Panero, 2012: 299)

En Panero, la poesía se convierte en un paseo por la nada, en un ejercicio de abdicación, en la vida despojada de la vida, en la poesía como apropiación de la *esencial heterogeneidad del ser*, como dijo Antonio Machado (1999: I, 85) , en un reino paralelo, en la conversión del poeta en poema en busca sucesivas de sí mismo como autor. Todo esto genera una fragmentariedad constante y conduce a una poética del fingimiento, de la mentira, que elogiaba Oscar Wilde. En Panero, como en Pessoa, se detecta una búsqueda continua del rostro perdido, de la identidad pasada y presente.

Por lo demás, en Panero es recurrente una cita que éste atribuye a Pessoa, en la cual el portugués se interroga sobre su identidad: “¿Quién soy yo?”:

Ahora que estamos solos en la noche
 y que no hay nadie junto a mí
 dime sin mirarme a los ojos
 dime ¿quién soy?

(Panero, 2005: 21)

Véase la misma duda sobre la identidad propia, en que el rostro individual es devorado, en los siguientes versos:

[...]
sin saber todavía si existo.

(Panero, 2012: 71)

[...]
en busca de mi rostro comido por los otros

(Panero-Águedo, 2002: 13)

¿Quién fui yo? Le pregunto al camarero
¿Quién es esa sombra que finge escribir?
Soy un hombre que odia el sueño
Y que sonrío ante el desastre
Y habla con una puta sobre el papel
“Y el Universo no devuelve mi figura”
El Hombre mira el Universo
Pero el Universo no le mira a él
Oh canción para nada
Oh canción para la sombra
Porque estoy de rodillas ante el verso
Y el sol escupe en mis ojos.

(Panero, 2010: 27)

Las barbas dionisiacas de F. Nietzsche
¿Quién soy yo?, dijo un hombre
Bajo la lluvia solo
Cercenado por el viento
Soy la cadena, de nada construida
Soy un costurero
“Crepúsculo, gran costurero”
Gran ceniza en el alma
Nieve donde no hay alma
Cicatriz del silencio
Raymond Roussel dejó como herencia
Una larga colección de dientes.

(Panero, 2008: 45)

“Mi patria es el vacío del no-ser” dice Panero. (2011: 70). En Panero, como en Pessoa el poeta es Emperador de la nada, una presencia poética construida desde la nada, con la nada. Panero habla de la “matemática de la nada” (Panero, 2012: 105), tal como Pessoa se construye sobre al abismo:

[...]
soy sólo un hombre hecho de nada.

(Panero, 2012: 380)

¡Ah! El terror de que nada esté escrito
de que sea la Nada el último emperador [...]

(Panero, 2012: 395)

Soy el monarca de la Nada y del hombre
Soy el emperador de la Nada [...]

(Panero, 2012: 447)

Me celebro y me odio a mi mismo
palpo el muro en que habrá de grabarse mi ausencia
Mientras el poema se escribe contra mí
Contra mi nombre
Como una maldición del tiempo.

(Panero, 2004: 526)

Soy el rey de la nada
Y rezo porque ya no existo.
Mi mano sembrada de dioses
Reza ante un ser que no existe.

(Panero, 2012: 447)

Es precisamente por esta vecindad con el vacío, que tanto Panero como Pessoa llegan a llamarse Nadie, a identificarse con una negación que se concretiza más que el propio nombre. El poeta termina, para recordar unas palabras de Keats que Pessoa subraya en uno de sus libros², por perder su identidad, por apropiarse la de otros, por ser ese hombre que es todos los hombres, “todos los nombres de la historia soy yo”, para decirlo con Panero, replicando a Nietzsche (2010: 71) por “sentir todo de todas las maneras”, para evocar a Álvaro de Campos (Pessoa, 2002: 191). Pero citemos a Keats:

A Poet is the most unpoetical of any thing in existence; because he has no Identity – he is continually in for – and filling some other Body – The Sun, the Moon, the Sea and Men and Women who are creatures of impulse are poetical and have about them an unchangeable attribute – the poet has none; no identity - he is certainly the most unpoetical of all God’s Creatures. If then he has no self, and if I am a Poet, where is the Wonder that I should say I would write no more? [...] I am perhaps not speaking from myself: but from some character in whose soul I now live.

(Keats, 2009: 501)

Ser todos para ser Nadie en definitiva:

² Véase la biografía de Keats escrita por Sidney Colvin (London: Macmillan, 1899, 2.^a ed.), signatura 9-20 de la Casa Fernando Pessoa, pp. 215-216. Se puede consultar en la página web que aloja la Biblioteca Particular de Fernando Pessoa.

¿Quién es ese Nadie
que corre más que yo

(Panero, 2010: 41)

Nadie es un hombre

(Panero, 2010: 19)

[...]
y tu nombre es ninguno

(Panero, 2002: 44)

Estamos ante poetas que utilizan máscaras, pero máscara absolutas, pues estamos ante poetas que asumen el no-ser, auténtico punto de partida del hacer poético:

Temed al hombre de la máscara rota
porque no es
y el no ser es un tesoro
para jugar con él los ritmos del falo.

(Panero, 2012: 59)

Panero reconoce el fingimiento como estrategia esencial y única del acto poético. Panero reconoce al otro Panero, tal como Borges reconocía al otro Borges y como Pessoa reconoció a los demás Pessoa. ¿Dónde reside, entonces, la autenticidad del poeta desdoblado? ¿Qué queda, entonces, de la unidad del poeta? ¿Dónde se inscribe su nombre?

“La llegada del impostor fingiéndose Leopoldo María Panero” es uno de los títulos que Panero dio a uno de sus poemas. La poesía termina, así, en una modalidad del fingimiento para expresar la verdad, en una simulación de ser otros para ser uno mismo, o Nadie. Éste es, tal vez, el mismo anhelo que persigue Pessoa. Somos, quizá, lo que no somos. La única certidumbre del poeta acaba por ser el otro:

[...] contra la filosofía podemos afirmar, siguiendo las palabras de la locura de Nietzsche, que el alma humana no tiene substancia [...] podemos afirmar sin falla que no hay otra certidumbre que el otro, el semejante o el prójimo.

(Panero, 1997: 12)

En otro texto, Panero cita el célebre verso del poema *Autopsicografía*, “O poeta é um fingidor”:

Como la prostituta en la esquina de la metáfora del absurdo, el poeta vomita cada noche su delirio, el veneno y la calavera de los teatros. La máscara que lleva sobre su alma, su íntimo disfraz o personae.

El poeta es un fingidor (Pessoa) y tú también, lector, *oh hypocrite, mom semblable, mom frère!* Y es que no hay universales sino funciones. No hay verdad sino “función de verad” en palabras de Wittgenstein.

(Panero – Águedo, 2002: 7)

Pessoa y Panero saben bien, como Nietzsche que “El poeta que sabe mentir, a sabiendas, voluntariamente es el único que puede decir la verdad” [“Der Dichter, der lügen kann wissentlich, willentlich, der kann allein in Wahrheit reden”] (Nietzsche, 2000: 146), que la voluntad de ilusión es condición de la vida. Las palabras de Panero en su “Presentación del Superhombre”, son, en este sentido, significativas: “porque escribir es mentir y el poeta es un fingidor” (2005: 111).

La única certeza del acto poético reside, con frecuencia, en la otredad. Recordamos aquí a Octavio Paz: “nunca la vida es nuestra, es de los otros” (1981: 237). El otro y el espejo son lugares esenciales de la poesía. “Me estremece el espejo: la persona, la máscara es ya máscara de nada”, dice Panero (2012: 412), y con él la poesía se convierte en la necesidad de “traspasar el espejo”, porque “No hay otra realidad que tú | ni otro poema que el otro” nos dice Panero (2012: 43)

El poema se convierte, así, en un “sacrificio ritual del sentido”, en un “desafío al sentido” como dice Panero. (2012: 414) El lenguaje tiene un carácter metafórico. El poema puede ser visto como un desafío al silencio:

[...]
el terror del silencio
Que la vida convoca.

(Panero, 2004: 469)

Que las palabras lluevan sobre las cosas.

(Panero, 2012: 418)

El poema desafía a la vida [...]

(Panero, 2012: 62)

Otros versos que Panero cita recurrentemente y atribuye a Ricardo Reis son “He escrito estos versos para que vuelvan los dioses”. Véase la cita siguiente:

La boda el sonido con el espanto
Oh, medir con los labios el espanto
Oh, ceniza en la mano para un poco más de canto
Oh, el llanto contra el llanto
Flor en los ojos, único quebranto
La lluvia es el único llanto del cielo o del mar
Oh, tú, Yemayá, única señora del llanto
“He escrito estos versos para que vuelvan los dioses”
Ricardo Reis lo dijo
Como si un hombre estuviera hecho de llanto
Y dígallo el hombre:

– Quiero olvidar mi nombre.

(Panero, 2012: 62)

En Panero, como en Pessoa, se puede encontrar un paganismo común, que rodea como un halo su poética, abrazando un *amor fati*, levemente trágico o aparentemente irónico:

Adorar a Dios es odiar a los hombres
Que reptan a sus pies
Y rezan contra la vida
Y desaparecen en el canto
En el canto cruel que escribe contra la vida
Y contra el hombre: oh Diana cazadora
Que azuzas a tus perros contra el hombre.

(Panero, 2004: 532)

Y la poesía es el arte de saber morir [...]

(Panero, 2012: 439)

[...]
hasta que la muerte nos convierta en hombres.

(Panero, 2012: 216)

Rosa de la basura y del escombros
Ah ceniza en la sombra
Y gloria del gusano que nunca muere
Oh gusano que aguardas mi cadáver
Que atesoras mi cadáver
Me alimento de esa esperanza
– Lo leí quizás en una página de Pessoa –
(Libro del Desasosiego)
Libro de los secretos del gusano [...]

(Panero-Caballero, 2005:93)

Iniciado la muerte no existe
Pessoa lo dijo imitando a Panero [...]

(Panero, 2010: 51)

La locura y el desasosiego nacen del dolor de la lucidez, de ese pensar abstracto que hiere y mata la vida y está contra *mi* vida, como se lee en un poema:

Mi pensamiento está contra mí
Y las águilas desgarran mi pensamiento
Que cae de mi boca
Como los hombres
Reptan a lo largo del verso.

(Panero, 2012: 93)

Panero y Pessoa conciben la escritura como una forma de salvación y de abdicación, en la cual la derrota no deja de ser un triunfo y el dolor una alegría:

Yo considero que el fracaso es la más resplandeciente de las victorias.

(Chávarri, 1976)

El dolor es la puerta del canto

(Panero, 2012: 384)

[...]

y el poema está hecho

Para no volver a llorar.

(Panero, 2012: 92)

Porque la vida es una enfermedad incurable

Y sólo escribir nos salva de ella.

(Panero, 2012: 425)

Oh, tú destrucción, mi único amor

(Panero, 2012: 435)

Ese “bello es perder”, que está en algunos de los poemas de Panero (2012:71) y que recuerda a Cioran (“sólo una cosa importa, aprender a ser perdedor” (1998:113), es otra afinidad entre Panero y Pessoa, que saben que la poesía puede ser el único vendaje para la herida del ser; o para la “indigencia del ser”, como dice Panero, en su “Presentación del Superhombre” (2005: 23).

El yo se transforma en una pluralidad, en un “un sistema de enajenaciones” (Panero, 1993: 163). La realidad se concibe como un sistema de citas, como un gran juego de intertextualidad:

Toda la literatura no es sino una inmensa prueba de imprenta y nosotros los escritores últimos o póstumos somos tan sólo correctores de pruebas.

(Panero, 1993: 12)

Todas estas intuiciones están recogidas en el texto más largo que Panero dedicó a Pessoa, titulado “Biografía y nada”. Este texto merece una lectura atenta y reposada:

Biografía y nada (Acerca de la noción de *sistema*)

“La vida no tiene ningún sentido”

Fernando Pessoa

Se piensa en la vida como un destino. La existencia de Pessoa, por el contrario, desmonta de una vez por todas este tinglado. El yo no es más que una pose, un juego: por lo tanto, cabe elegir entre varios. No estamos atados a ningún absoluto. Bien a la inversa, existen innumerables sistemas, diferentes modelos de orden, y cada cual tiene sus propias reglas. La

existencia del otro es el único límite que hay para nuestro juego. Pero no hay un límite absoluto, que es lo que daría lugar a la famosa locura. Todo estriba en cambiar de juego. No se trata, pues, de rehacer la vida – que sería volver a jugar mejor el mismo juego –, sino de ubicarse en otro lugar, más sabiamente de lo que nos dictan los cánones de la tristemente célebre cordura. Todos los caminos están trillados: incluso el de la famosa locura, pues se puede jugar a la locura. La vida, cuerda o loca, es siempre una certidumbre absurda. Más allá de la conciencia no hay ninguna estructura –ningún inconsciente “estructurado como un lenguaje” –, no hay nada: hay sencillamente la libertad de escoger otro sistema, otro juego. Podemos tipificar varios modelos de orden, varios juegos: el del bien y el del mal, el de la revolución que se parece y deriva del primero –el del placer–, que es propiamente el lugar del *homo ludens*, el de la vida y el de la muerte (que se puede reducir al juego de la guerra). El dictador es aquel que nos obliga a todos a jugar el mismo juego. Cabe también otro juego más moderno: el del maldito, que es el sistema de la transgresión, y entronca por ello con el juego del bien y del mal.

Ahora bien, salir de esta certidumbre absurda puede llevarnos a un límite aparente, que es el fracaso, la muerte o la locura. Pero incluso el fracaso es también un juego – el del perdedor –, sin hablar de la muerte o la locura. De esta manera, no se pierde nunca, ni tampoco puede decirse que se triunfa. Y la única cumbre es aquella –sólo alcanzada por Fernando Pessoa– que consiste *en jugar a jugar*. Puede decirse, pues, que la única tesis que cabe extraer de la biografía de Pessoa es la de que la vida es nada, pero no una nada absoluta, pesimista, como aquella que se deriva de la carencia de ideales, sino una nada maleable y, por consiguiente, vivible y optimista. Es más, es precisamente la existencia de esa nada, contra la certidumbre de cualquier destino, lo que nos permite escapar a la desesperación.

La fragmentación del yo, supone, bordeando el abismo del fracaso, la muerte o la locura, alcanzar la nada absoluta, “maleable y, por consiguiente, vivible y optimista” de la que puede nacer una poesía que aún pareciendo desesperada es la más profunda y auténtica: “la Poesía [que como dice Panero] quiere acorralar al ser en la página” (2012: 418).

Bibliografía

- CHÁVARRI, Jaime (1976). *El desencanto* (documental). Dirección y guión de Jaime Chávarri. Producción de Elías Querejeta. Protagonistas: Felicidad Blanc, Leopoldo María Panero, Juan Luis Panero y Michi Panero. 97 min.
- CIORAN, Emil (1998). *Del inconveniente de haber nacido*. Traducción de Esther Seligson. Madrid: Taurus. Primera edición, 1981.
- KEATS, John (2009). *The Complete Poems and Selected Letters*. London: Vintage.
- MACHADO, Antonio (1999). *Juan de Mairena*. Edición de Antonio Fernández Ferrer. Madrid: Cátedra. 2 vols. Primera edición, 1986.
- NIETZSCHE, Friedrich, (2000). *Poesía Completa*. Traducción de Laureano Pérez Latorre. Madrid: Trotta. Primera edición, 1998.
- PANERO, Leopoldo María (2012). *Poesía Completa (2000-2010)*. Edición de Túa Blesa. Madrid: Visor.
- ____ (2010). *Reflexión*. Madrid: Casus -Belli.
- ____ (2004). Edición de Túa Blesa. *Poesía Completa (1970-2000)*. Madrid: Visor. Primera edición, 2001.
- ____ (1993). *Y la luz no es nuestra*. Madrid: Libertarias/Prodhufi.
- ____ (1989). "Biografía y nada. (Acerca de la noción de sistema)", *ABC*, Madrid, 11 de febrero, p. 109.
- ____ (1984). *Dos relatos y una perversión*. Ilustraciones de Miguel Mansanet. Madrid: Libertarias.
- PANERO, Leopoldo María; ÁGUEDO OLIVARES, José (2002). *¿Quién soy yo? (Apuntes para una poesía sin autor)*. Valencia: Pretextos.
- PANERO, Leopoldo María; CABALLERO, Félix (2011). *La flor en llamas*. Madrid: Casus-Belli.
- ____ (2008). *Tango*. Las Palmas: El ángel caído.
- ____ (2005). *Presentación del Superhombre*. Madrid: Valdemar.
- PANERO, Leopoldo María; RIZZO, Claudio (1997). *Tensó*. Madrid: Hiperión.
- PAZ, Octavio (1981). *Libertad bajo palabra*: México: Fondo de Cultura Económica.
- PESSOA, Fernando. (2002). *Álvaro de Campos – Poesia*. Edição de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Assírio & Alvim.

Los 35 Sonnets de Torre

Jorge Wiese Rebagliati*

PESSOA, Fernando (2013). *35 sonetos. Versión española y prólogo de Esteban Torre*. Sevilla: Editorial Renacimiento. Colección El Clavo Ardiendo, 77 pp.

No resulta exagerado afirmar que la mejor traducción española de los 35 *Sonnets* (Lisboa, 1918) de Fernando Pessoa es la de Esteban Torre. Si se consideran los criterios propuestos por el propio Pessoa, tal como los expresa Patricio Ferrari en su edición de los sonetos de Antero de Quental traducidos parcialmente por Pessoa: “[...] (1) manter a quantidade silábica, (2) respeitar o esquema das rimas e (3) reproduzir as pausas (tanto a pausa dada pelo sentido como a pausa gramatical)” (Ferrari, en *Os Sonetos Completos de Antero de Quental*, com tradução parcial em língua inglesa por Fernando Pessoa. Lisboa: Guimarães, 2010, p. 258), Torre mantiene dos de los tres, y tiene razones válidas para variar el tercero, pues deja en claro que su propósito es ofrecer sonetos “que puedan ser recibidos por el lector español, no como traducciones de una lengua extranjera, sino como si primitivamente hubieran sido escritos en la lengua española” (p. 34).

A diferencia de las traducciones de Luis A. Díez y José Luis Parga (Madrid: Endymión, 1995) y de Eduardo Langagne (Oaxaca: Amigos de Editorial Calamus A.C. – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Nacional de Bellas Artes, 2006), Torre respeta escrupulosamente la equivalencia entre el pentámetro yámbico inglés (un verso de 10 sílabas) y el endecasílabo castellano. Díez-Parga traducen a tridecasílabos y Langagne, a alejandrinos. No parecen elecciones muy sagaces: al escoger dos versos modernistas (y modernistas no en el sentido del Modernismo portugués o anglosajón, sino en el hispánico), estos traductores convierten a Pessoa en compañero de Rubén Darío o de José Santos Chocano y no de Shakespeare. El precedente shakesperiano fue acertadamente notado en 1918 por los anónimos reseñadores de *35 Sonnets* en el *Times Literary Supplement* y en el *Glasgow Review of Books*. Con seguridad, Pessoa quiso que sus sonetos se inscribieran en esta tradición y a ello contribuyeron sus pentámetros yámbicos, cuya equivalencia más cumplida es el endecasílabo. Torre crea endecasílabos clásicos, que fluyen cómodamente y que respetan con frecuencia el acento secundario (el más importante luego del acento en décima sílaba) en sexta sílaba:

No te puedo pensar entre cenizas,

6

(IV, 1)

* Universidad del Pacífico / Pontificia Universidad Católica del Perú.

o en cuarta sílaba:
donde la **nada** entre la sombra acecha,

4

(XII, 6)

Y evita acentos antiícticos o antirrítmicos que pudieran perturbar esta disposición, con lo cual cumple con soltura su propósito de ofrecerlos al lector español como si fueran versos españoles.

La versión de Esteban Torre respeta también las pausas (tanto “a pausa dada pelo sentido como a pausa gramatical”), y en este, como en otros aspectos, muestra un esmero que no es característico, por ejemplo, de la traducción de Langagne.

Esteban Torre se aleja del precedente pessoano al no mantener el esquema de rimas de los sonetos de Pessoa. Frente al esquema de las rimas del soneto shakesperiano (ABAB CDCD EFEF GG), de tres cuartetos y un pareado final, Torre prefiere la disposición del soneto petrarquesco, posible también en la tradición inglesa (lo usó Milton), en una variante menos frecuente (con cuartetos de rimas encadenadas): ABAB CDCD EFG EFG. El estudioso sevillano adopta esta forma “al objeto de eludir el latigazo acústico del pareado final. Al fin y al cabo, este pareado es del todo ajeno a la tradición poética castellana” (p. 29).

La observación de Torre es, por supuesto, correcta; aunque podría objetarse que determinada forma es ajena a una tradición solo hasta que es asumida por esta, y que, en este caso concreto, el lector contemporáneo ya contaba con el prestigio del antecedente de los sonetos de Jorge Luis Borges. Sin embargo, el pareado final es clave para la economía dramática del soneto shakesperiano, pues, como refiere Paul Fussell en *Poetic Meter and Poetic Form* (New York: McGraw-Hill, 1979, p. 121) el “turn”, el eje en el que se resuelve la tensión, ocurre entre los versos 12 y 13 (entre el pareado – el *couplet* – y los tres cuartetos anteriores), y no entre los versos 8 y 9 (entre la octava y el sexteto), como ocurre con el soneto petrarquesco de la tradición italiana, española y portuguesa. Además, se pierde, por lo menos en este aspecto, la referencia al precedente shakesperiano. No es que, por otro lado, Torre no haya mantenido el carácter epigramático de los dos últimos versos (por ejemplo, lo hace en los sonetos I, VII, IX, X, XI, XII, XIII, XVI, XVII, XX, XXIII, XXIV, XXV, XXVI, XXVII, XVIII, XXXI, XXXIII y XXXIV), solo que no les ha concedido el apoyo de la rima.

Las traducciones interpretan y explicitan. Al respecto, Gadamer sostiene que toda traducción que se tome en serio resulta más clara y más plana que el original. La versión de Esteban Torres aclara las oscuridades de los sonetos de Pessoa sin dejar de lado los “Tudor tricks” (como los llama el reseñador del *Times Literary Supplement*) de repetición y antítesis, pues simplifica la sintaxis de Pessoa y – como no podía ser de otra forma, salvo si se quisiera escribir como Fernando de Herrera – descarta las numerosas apócopies del estilo pessoano y, a veces – muy pocas –

incluye imágenes (es el caso del crisantemo de la versión de Torre del soneto XIV y de la rosa del soneto XXVI) que no estaban en el original, que tiende a lo reflexivo y a lo conceptual.

Considérese, por ejemplo, la tersa fluidez del soneto XVIII, en traducción de Esteban Torre:

Oscuro espacio, que en la noche abierta,
como un solo misterio se derrite;
estrella errante, cuya luz incierta
rubrica ese misterio y lo repite;

ríos de tiempo, donde fluye vida;
silencio azul, vacío hasta de nada;
laberinto del alma, sin salida,
donde la clave se quedó olvidada:

cuando miro estas cosas, y me miro,
soñador de estos sueños, que no entiendo,
portador de una carne que no piensa,

plantado aquí, en el aire en que deliro,
la oración de mi asombro se va hundiendo
en la absoluta soledad inmensa.

En mi opinión, el criterio de Torre de nativizar a Pessoa, de volverlo un poeta español (y un buen poeta español) resulta en un límite que reduce la extrañeza y la complejidad del texto del poeta portugués, a la vez que constituye un intento leal de difundirlo en el ámbito hispánico. Por cierto, la opción de Torre es perfectamente válida, puesto que es consecuencia de un propósito claro y se ejecuta elegante y coherentemente, pero no se llega a ella sin costo, en este caso el del modelo shakesperiano y su cuota de oscuridad y dificultad. Debe felicitarse la iniciativa de la Editorial Renacimiento de Sevilla de rescatar y difundir un texto que circuló de forma restringida y que fue publicado originalmente en Braga, en 1988 (*35 Sonetos Ingleses*. Centro de Estudos Lusíadas / Universidade do Minho), como parte de los homenajes que se le rindieron a Pessoa tras el centenario de su nacimiento. Habría sido excelente que se hubiera mantenido la impresión en espejo (con el texto inglés) de los sonetos de Pessoa, tal como ocurrió en la citada edición.