

144 C-11
A arte é essencialmente antissocial e
anarquista. Nunca tem direito a defender
ninguém, e até mesmo a si mesma.
O anarquista do futuro não tem permissão
de lutar por si mesmo ou por outros.
Ar quicero não justifica nada, nem
a si mesmo.

1. Canções - Livros I a 5.
2. Gladio - (I. Portugal - II. Gladio)
3. Aurora - (Parte I - Parte II - Parte III)
4. Episódios - (Parte I - Parte II).
5. Toda uma Literatura - (Alb. Lari - R. Lari - Alb. d. Lari)
6. Trilogia dos Gigantes - (Briann. Brestabo. Livro).
7. 2 = 000 (reputo vago) (Salas)
8. Não sei onde, encontrei por um
cavalo,
9. Numa florista longe do passado
uma Caralheira d'um ~~avô~~ avô.
10. E não sei que remédio me visito...

Vier pover, e buri um novo gesto
(Ambrassam luxigam e tristemente)
O fim da minha vida entre doces

EDITORS-IN-CHIEF

Onésimo Almeida
Paulo de Medeiros
Jerónimo Pizarro

n.º 7

Pessoa plural

Pessoa Plural

A Journal of Fernando Pessoa Studies

issn: 2212-4179

Table of Contents
Número 7, primavera de 2015
Issue 7, Spring 2015

Uma redescoberta:	1
traduções de Fernando Pessoa	
[A Rediscovery: Translations by Fernando Pessoa]	
Augusto de Campos	
On Pessoa's Involvement with the Birth Theme	23
in Cioran's <i>De l'inconvénient d'être né</i>	
[Sobre a relação de Pessoa com o tema do nascimento em <i>De l'inconvénient d'être né</i> de Cioran]	
Dagmara Kraus	
A abordagem evolutiva nos estudos pessoanos de Jorge de Sena:	44
leituras dos anos 40	
[The Evolutionary Approach in the Pessoaan Studies of Jorge de Sena: Readings in the 1940s]	
Daiane Walker Araujo & Caio Gagliardi	
Jorge de Sena depois de João Gaspar Simões:	67
a abordagem evolutiva nos estudos pessoanos dos anos 50 e 60	
[Jorge de Sena After João Gaspar Simões: The Evolutionary Approach in Pessoaan Studies during the 50s and 60s]	
Daiane Walker Araujo & Caio Gagliardi	
William Wordsworth, Fernando Pessoa, and Riverside Poems Revisited	94
[William Wordsworth, Fernando Pessoa, e poemas à beira-rio revisitados]	
Mariana Gray de Castro	
De Florbela para Pessoa, com amor	116
[From Florbela to Pessoa, with Love]	
Maria Lúcia dal Farra	
Nos Bastidores do "Drama em Gente":	132
etapas da Evolução dos Heterónimos à luz da correspondência órfica	
[On the Backstage of the "Drama in People":	

Stages in the Heteronymic Development in the Light of the Orphic
Correspondence]
Rui Sousa

Os Bastidores Brasileiros de *Orpheu*: 160

páginas da revista *Fon-Fon!* (1912-1914)
[The Brazilian Backstage of *Orpheu*:
Pages of the Magazine *Fon-Fon!* (1912-1914)]
Rui Sousa

“Alma de Côrno” Revisited:..... 182

mais fragmentos malditos de Fernando Pessoa
[“Alma de Côrno” Revisited:
More Infamous Fragments by Fernando Pessoa]
Carlos Pittella

Fernando Ressoa:..... 194

um mito do tardo-simbolismo?
[Fernando Ressoa:
A Myth of Late-Symbolism?]
Tristão E. Vasset (ed. José Barreto)

Cópia dos Autos de Polícia Correccional de Lisboa,..... 220

**Arquivo Clínico alguns documentos referentes ao caso
biográfico e psiquiátrico de Ângelo de Lima**
[Copy of the Lisbon Police Magistrate Squad, Clinic Archive and Some Other
Documents Regarding the Biographic and Psychiatric Case of Ângelo de Lima]
Sofia Santos

A assombrosa dialéctica de um intelectual puro..... 292

[The Staggering Dialectic of a Pure Intellectual]
Vasco Rosa

“Antinous” revisitado 299

[“Antinous” Revisited]
Jorge Wiesel Rebagliati

Pessoa e o totalitarismo 307

[Pessoa and Totalitarianism]
Antonio Sáez Delgado

Notes toward a Review of the 1991 Portuguese Issue of *Translation* 309

[Notas para uma recensão do número português de 1991 da revista *Translation*]

George Monteiro

An Original Book 315

[Um livro original]

K. David Jackson

Notebooks, Non-Books and Quasi-Books 318

[Cadernos, não-livros, e quase-livros]

Bartholomew Ryan

Uma redescoberta: traduções de Fernando Pessoa

Augusto de Campos*

Keywords

José Luiz Garaldi, *Biblioteca Internacional de Obras Célebres*, translations, Fernando Pessoa.

Abstract

In 1990, translations made by Fernando Pessoa which were found by José Luiz Garaldi in the *Biblioteca Internacional de Obras Célebres* were the subject of a striking journalistic piece published in the *Folha de São Paulo*. This article, followed by the note that the author included for future publication as a book, rescues the story of a not widely known discovery.

Palavras-chave

Teosofia, Rosacruzianismo, movimentos de vanguarda, Fernando Pessoa.

Resumo

Em 1990, as traduções de Fernando Pessoa encontradas por José Luiz Garaldi (na *Biblioteca Internacional de Obras Célebres*) foram objeto de uma chamativa matéria publicada na *Folha de São Paulo*. Este artigo, acompanhado da nota que o autor lhe apôs para futura publicação em livro, resgatam a história de uma descoberta pouco conhecida.

* Destacadíssimo poeta, tradutor e ensaísta brasileiro. Em 1952, com seu irmão Haroldo de Campos e Décio Pignatari, deu início ao movimento da Poesia Concreta.

¹ Uma versão quase idêntica deste texto (que foi revisto pelos editores de *Pessoa Plural*) foi publicada no jornal *Folha de São Paulo*, com o título alterado para “Traduções trazem marca do estilo de Fernando Pessoa”, em 26 de maio de 1990. Acompanhadas das biografias que constaram do volume da *Biblioteca Internacional de Obras Célebres*, as traduções pessoanas foram apresentadas com

José Luiz Garaldi, a quem se deve a recuperação de algumas preciosidades perdidas do nosso acervo literário, como o *Álbum de Pagu*, por mim editado, a partir de 1975 (revista *Código*, n.º 2), e a coleção completa da *Revista de Antropofagia*, que ensejou a sua publicação fac-similar, por iniciativa de José Mindlin, no mesmo ano, acaba de fazer mais uma notável descoberta. Compulsando exemplares de uma antiga publicação, *A Biblioteca Internacional de Obras Célebres*, editada, sem data expressa, nas primeiras décadas do século XX, em 24 volumes.¹ Garaldi deparou-se com cinco traduções de poesia, cujo autor é nem mais nem menos que Fernando Pessoa.²

Trata-se dos poemas “Godiva”, de Alfred Tennyson, “Sobre um Retrato de Dante por Giotto”, de James Russell Lowell, “Lucy”, de William Wordsworth, “A Última Rosa do Verão”, de Thomas Moore, e “Barbara Frietchie”, de John Greenleaf Whittier, publicados nos volumes VI (pp. 2807-2809), VII (pp. 3534-3535), XVII (pp. 8272-8273 e 8330) e XX (pp. 10215-10218) da coletânea. Todos os poemas vêm precedidos de uma pequena nota biográfica sobre o autor traduzido. As versões, dos poemas de Lowell, Wordsworth e Whittier consignam expressamente: tradução de Fernando Pessoa. As demais não ostentam o nome do autor; todavia, a colaboração do poeta é registrada e correlacionada às respectivas páginas no índice geral integrante do volume XXIV.

Não há referências nominais a tais trabalhos, que eu saiba, nem na obra conhecida de Pessoa, nem em qualquer estudo sobre ela. Mas, além da indicação de autoria constante da publicação, a linguagem poética, a própria escolha dos poetas — todos, românticos, e de língua inglesa, e alguns, como Wordsworth e Tennyson, frequentemente visitados pelos escritos críticos de Pessoa —, e a época da edição, tudo converge para confirmar a paternidade do grande poeta português sobre esses textos, até aqui ignorados.

¹ Uma versão quase idêntica deste texto (que foi revisto pelos editores de *Pessoa Plural*) foi publicada no jornal *Folha de São Paulo*, com o título alterado para “Traduções trazem marca do estilo de Fernando Pessoa”, em 26 de maio de 1990. Acompanhadas das biografias que constaram do volume da *Biblioteca Internacional de Obras Célebres*, as traduções pessoanas foram apresentadas com grande destaque, em duas páginas centrais, no Caderno “Letras”, editado por Marco Chiaretti, a quem revelei e propus a matéria.

² Das páginas iniciais do volume I consta, apenas, Sociedade Internacional; segue-se menção às cidades de Lisboa, Rio de Janeiro, São Paulo, Londres e Paris. Arrolam-se, como Redatores Principais, vários nomes de diretores de Bibliotecas Nacionais de diversos países, entre os quais Gabriel Victor Dumonte Pereira, da Biblioteca Nacional de Lisboa (que Garaldi verificou ter falecido em 1911); Manuel Cícero Peregrino de Silva, da Biblioteca Nacional do Rio; Menéndez y Pelayo (1856-1912), da Biblioteca Nacional de Madrid; José Enrique Rodo (1872-1917), da Biblioteca Nacional de Montevideo; e Ricardo Palma (1833-1919), da Biblioteca Nacional de Lima. Entre os colaboradores, também discriminados, figuram José Verisaimo, Vicente de Carvalho, João Ribeiro, Teófilo Braga e Carolina Michaëlis.

Ocorrem, inclusive, coincidências estilísticas com outras traduções de Fernando Pessoa, como a que se verifica entre os versos da tradução do poema de Elisabeth Barrett Browning, “Catarina a Camões”, divulgada na *Obra Poética* (José Aguilar Editora, 1965):

Devagar, quando, do palácio ao pé,
Cavalgares, como antes, suave e rente,
E ali vires um rosto que não é
O que vias ali antigamente,

e estes, da tradução de “Lucy”, de Wordsworth, recém-descoberta:

Uma violeta de uma pedra ao pé,
Meio oculta ao olhar!
— Bela como uma estrela quando é
A única a brilhar !

Por outro lado, João Gaspar Simões (*Vida e Obra de Fernando Pessoa*) revela que, entre 1910 e 1911, estabeleceu-se em Lisboa um inglês, “Mr. Killoge” [leia-se: Warren F. Kellogg], que pretendia organizar “uma grande antologia em língua portuguesa dos maiores prosadores e poetas mundiais. Fernando Pessoa foi contratado para traduzir os poetas de língua inglesa” (1950: I, 128-129). Segundo Simões:

[...] o trabalho do jovem poeta agradou tanto ou tão pouco que o diretor da publicação o convidou a acompanhá-lo à Inglaterra, onde resolvera concluir os trabalhos editoriais da edição monumental. Fernando Pessoa recusou, porém, o convite. Em seu lugar foi um dos seus condiscípulos do Curso Superior de Letras [Armando Teixeira Rebelo]”

(1950: I, 129)

As versões estampadas na voluminosa coletânea da *Biblioteca Internacional de Obras Celebres* tinham, sem dúvida, um vínculo com o projeto de Kellogg.

A relevância da descoberta de Garaldi é tanto maior quando se constata serem pouco numerosas as traduções da lavra de Pessoa, entre as quais estão as esplêndidas versões de “O Corvo”, “Annabel Lee” e “Ulalume”, de Edgar Allan Poe, todas da década de 1920.

Pessoistas e pessoanos ficarão, sem dúvida, fascinados com mais esta revelação da inesgotável arca de belezas do poeta e certamente se ocuparão do tema com maior detalhe e profundidade. Aqui, ante a prioridade da divulgação das traduções, cabe apenas um pequeno registro, com cumprimentos à pesquisa livre e sem patrocínios de José Luiz Garaldi pela nova contribuição ao patrimônio da nossa língua.

O leitor sensível notará, desde logo, a criatividade com que responde este Pessoa jovem — em 1910 tinha apenas 22 anos — aos textos originais, por ele assimilados, nos melhores momentos, ao seu característico *peçoês*.

Em “Godiva”, de Tennyson, já na primeira estrofe chamam a atenção os fortes versos, recarregados de aliteraões coloquiais: “Esperando o comboio de Coventry, | Entre guardas e grooms olhei, da ponte,” (original: “I waited for the train at Coventry | I hung with grooms and porters on the bridge,”). E as linhas entrecortadas: “Não só nós, frutos últimos do tempo, | Que num girar da roda, do passado | Rimos,...”. Resíduos da semântica pessoana, que não podem deixar de evocar aquele nosso conhecido “comboio de cordas” que “nas calhas da roda | Gira a entreter a razão”. Mais adiante, achados como o do verso aliterativo: “Brincou-lhe com o brinco de brilhantes,” que não encontra equivalência na fonte: “Then fillip’d at the diamond in her ear;”. E linhas límpidas como:

Vestida de pureza foi, e o ar
Parecia escutar em torno dela,
E o vento mal soprava, de receio.

Then she rode forth, clothed on with chastity;
The deep air listen’d round her as she rode,
And all the low wind hardly breathed for fear.

De “Sobre um Retrato de Dante por Giotto”, de Lowell, destaco as linhas ultrapessoanas:

Ai! o que segue destemidamente
Os ditames de uma alma de poeta
Vagueará, sem que o force o mundo insciente,
Em exilada solidão completa.

Um cotejo estrito com o original revela soluções marcantes, como aquela em que, a partir de uma interpretação ruidista (“ruas”, “rumor”) da linha correspondente, projeta a palavra “flor” em primeiro plano, num corte certo:

Atravessas das ruas o rumor
Protegido de ouvi-lo pela flor
Que ela te deu e a tua mão levanta,

Thou movest through the jarring street,
Secluded from the noise of feet
By her gift-blossom in thy hand,

Em “A Última Rosa do Verão” de Moore, os versos curtos e singelos (“Tão breve eu vá quando | Os que amo fugirem, | E do anel do amor | As jóias caírem”,

etc.) apontam para outros, de um Pessoa maior e mais maduro (“Há no firmamento | Um frio lunar.”), e para outros versos que iria desenvolver, nessa pauta, o poeta de “Leve, breve, suave”.

“Barbara Frietchie”, de Whittier, tem algo do épico alento de *Mensagem*, e especialmente do poema “O Mostrengo”, com o qual se aparenta pela dicção e pelo ritmo. Versos como:

“Matem, querendo, esta pobre velha,
Mas poupem o simb’lo da pátria”, disse,
E agitou a bandeira estrelada e vermelha.
[...
“Quem erguer contra essa velhice
Uma arma, morre como um cão...
Marchar!” o chefe disse.

parecem um ensaio estilístico destes outros, tão mais essenciais:

“De quem são as velas onde me roço?
De quem as quilhas que vejo e ouço?”
Disse o mostrengo, e rodou três vezes,
Três vezes rodou imundo e grosso,
“Quem vem poder o que só eu posso,
Que moro onde nunca ninguém me visse
E escorro os medos do mar sem fundo?”
E o homem do leme tremeu, e disse:
“El-Rei D. João Segundo!”

O terceto final da tradução se enriquece com os cortes abruptos e as aliteraões em “t” e “tr”, que, por sinal, também se insinuem em “O Mostrengo”, onde o verbo “tremar” é dominante (“E o homem do leme disse, tremendo,”; “E o homem do leme tremeu, e disse,”):

A paz e a ordem e a beleza
Sejam a eterna auréola tua,
Símb’lo da lei e da grandeza;

E sobre as tuas estrelas, tente
Quem quiser quanto queira, tremam
As estrelas do céu eternamente.

Verdadeira transfiguração qualitativa do original, onde se lê, em dísticos mais pobres:

Peace and order and beauty draw
Round thy symbol of light and law;

And ever the stars above look down
On thy stars below in Frederick town!

Finalmente, em “Lucy”, talvez a mais realizada dentre essas versões, eu sublinharia as três estrofes iniciais e as duas últimas; um “tour de force” tradutório dos celebrados versos de Wordsworth...:

A slumber did my spirit seal;
I had no human fears:
She seemed a thing that could not feel
The touch of earthly years.

No motion has she now, no force;
She neither hears nor sees;
Roll'd round in earth's diurnal course,
With rocks, and stones, and trees.

...metamorfoseadas neste belo epitáfio, em português paradoxalmente mais conciso que o próprio inglês:

Um sono o meu espírito fechava
P'ra receios humanos:
Ela par'cia coisa já não 'scrava
Do contacto dos anos.

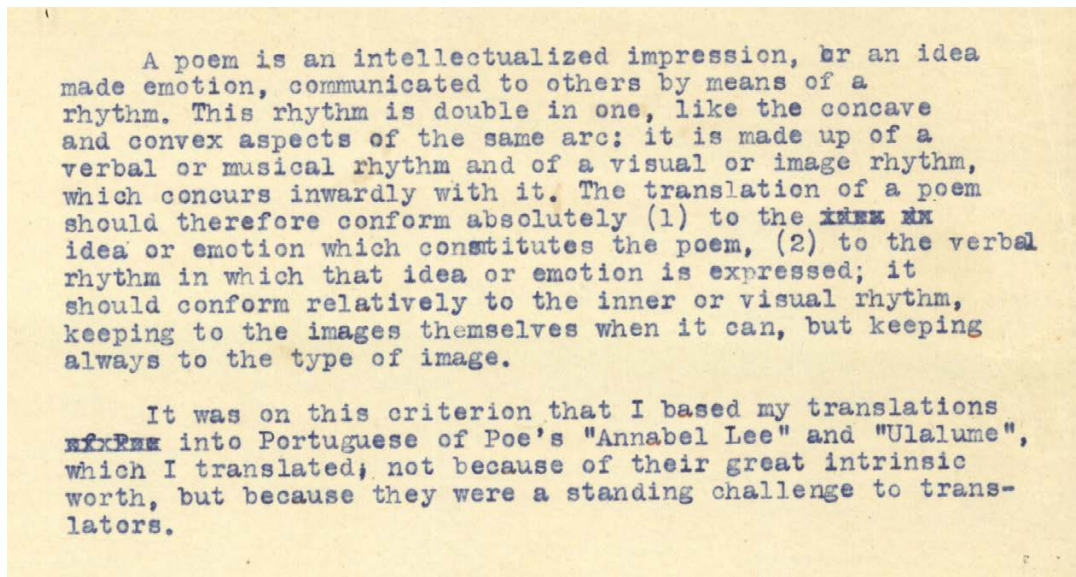
Já não ouve nem vê, nem força nua
Ou movimento encerra;
Arrastada co'a rocha e a erva sua
Na rotação da terra.

A par da liberdade transcriativa, acentue-se a fidelidade da tradução à estrutura ritmo-imagética, em plena harmonia com a concepção do poeta, que mais tarde afirmaria (em inglês, traduzido por Jorge Rosa):

Um poema é uma impressão intelectualizada, ou uma idéia convertida em emoção, comunicada a outros por meio de um ritmo. Este ritmo é duplo num só, como os aspectos côncavo e convexo do mesmo arco: é constituído por um ritmo verbal ou musical e por um ritmo visual ou de imagem que lhe corresponde internamente. A tradução de um poema deve, portanto, conformar-se absolutamente (1) à ideia ou emoção que o constitui, (2) ao ritmo verbal em que essa ideia ou emoção é expressa: deve conformar-se em relação ao ritmo interno ou visual, aderindo às próprias imagens quando possa, mas aderindo sempre ao tipo de imagem.

Foi baseado neste critério que fiz as minhas traduções portuguesas de “Annabel Lee” e “Ulalume” de Poe, que traduzi, não pelo grande valor intrínseco que possuam, mas por serem um repto permanente aos tradutores.

(Pessoa, 1967: 75)

Fig 1. BNP/E3, 18-57^a.

É um prazer pré-ouvir Pessoa nas “personae” de poetas tão diferentes entre si, e descobrir, nesses primeiros exercícios de estilo, as sementes e os signos da arte daquele que, antes que tradutor de poesia universal, foi o mais universal dos poetas de língua portuguesa da nossa Era. Universal. Transportuguês. Pessoa.

*

Nota para esta edição. Seis anos após a publicação deste artigo e das cinco traduções inéditas que pela primeira vez foram nele estudadas, saiu o livro do crítico e pesquisador português Arnaldo Saraiva, *Fernando Pessoa, Poeta-Tradutor de Poetas: os poemas traduzidos e o respectivo original* (Porto: Lello, 1996), reunindo todas as traduções e esboços de tradução até então encontrados. É o que de mais completo há sobre o assunto. Não poderia A. Saraiva deixar de consignar a matéria publicada na *Folha* e a descoberta do livreiro e pesquisador José Luis Garaldi, e o faz, ainda que não sem algum ressaibo por ter ela sido obra de brasileiros... A este artigo, no qual não só anuncio como analiso em primeira mão as traduções de Pessoa, alude ligeiramente o crítico português. Em seu livro, que as inclui, conta que, vindo a consultar em 1995, num sebo de Porto Alegre, os 24 volumes da Biblioteca, verificou a existência de mais outras três traduções, cuja autoria não fora explicitada no índice da coletânea, mas o fora no próprio corpo da obra — de Quevedo, de Gôngora e de Rudyard Kipling, além de uma de Elizabeth Barrett Browning, “Catarina a Camões”, já conhecida e divulgada. Além disso, entende Saraiva que devam ser aceitas como de Pessoa as traduções anônimas de poemas de Garcilaso de la Vega (5 sonetos), Quevedo, Shelley e Robert Browning que

aparecem na coleção da Biblioteca. Não tendo, eu próprio, tido a oportunidade de consultar diretamente as milhares de páginas dos seus 24 tomos, nem sendo propriamente um especialista na obra de Pessoa, faltam-me maiores dados e informações para uma opinião definitiva. Saraiva justifica, com bons argumentos, as suas conclusões. Acho, no entanto, problemática a atribuição de todos os poemas não-assinados ao poeta português, já que não era o único a ter traduções publicadas naqueles volumes. É de lembrar que — como o próprio Saraiva assinala — Pessoa escreveu que não via “nenhuma graça” nas traduções do castelhano para o português, só lhe parecendo dignas de atenção as “difíceis”, feitas “de uma língua para outra completamente diferente” (in Lopes, 1993: 221)³. De qualquer modo, devo dizer que as versões do espanhol pouco acrescentam à obra tradutória de Pessoa, seja pela facilidade seja, no caso da longa e tediosa “Epístola ao Conde de Olivares”, de Quevedo, pela escassa qualidade e pela turgidez estilística da tradução que faz enrijecer ainda mais o original. Chego a pôr em dúvida a atribuição da “Epístola” quevediana ao poeta, tão pouco significativo me parece o resultado da tradução. Só uma pesquisa comparativa e estilística mais apurada poderá confirmá-la. Das outras traduções de autoria expressa, apenas a de Elizabeth Barrett Browning faz jus à mestria de Pessoa, que compensa com a beleza do refrão camoniano a menor concisão rítmica e o empobrecimento das rimas do tradutor. Das traduções anônimas, as mais atribuíveis, por expressivas e “pessoanas”, me parecem ser “A uma Cotovia”, de Shelley e “A Cidade e o Campo”, de Robert Browning, que tem seus laivos de Álvaro de Campos, ambas traduções “difíceis”. Por fim, de um grande autor como Pessoa interessa tudo, mas não se pode superestimar a sua produção tradutória, que, bem considerada, é pouca e desigual, com algumas extraordinárias realizações, e outras menos exitosas, produto talvez de necessidades e imposições de sobrevivência. Alguns belos momentos se encontram nas cinco traduções descobertas por José Luis Garaldi, um nome que deve ser lembrado, com gratidão, por pessoístas e pessoanos. Foi quem puxou o fio da meada.

³ Cf. esta passage do texto original: “The only interest in translations is when they are difficult, that is to say, either from one language into a widely different one, or from a very complicated poem though into a closely allied language. There is no fun in translating between, say, Spanish and Portuguese. Anyone who can read one language can automatically read the other, so there seems also to be no use in translating. But to translate Shakespeare into one of the Latin languages would be an exhilarating task. I doubt whether it can be done into French; it will be difficult to do into Italian or Spanish; Portuguese, being the most pliant and complex of the Romance languages, could possibly admit the translation” (BNP/E3, 14¹-99^r).

Biblioteca Internacional de Obras Célebres

OS SERÕES DE JOÃO DE AGUALVA

2807

— Pois nós fazíamos parte do reino que se chamou reino de Leão; quando digo nós, quero dizer de Coimbra para cima, porque, entre Coimbra e Lisboa, umas vêzes era-se mouro e outras vêzes christão, mas de Lisboa para baixo não havia duvida nenhuma, era tudo moirama.

— Mas então, vamos a saber, isto era já Portugal ou não era Portugal? perguntou o Zé Caneira.

— Ora com que tu vens! Sabes o que era Portugal? Era, para assim dizer, o Minho. Havia Portugal e havia o condado de Coimbra. Portugal chamava-se assim porque na foz do Douro havia uma terra que se chamava *Cale*, que depois se mudou em Gaia, e vai defronte mesmo á beira do rio, começou a levantar-se outra terra que se chamou *Portus Cale* ou *Porto de Cale*. Esta terra é o que se chama hoje simplesmente *Porto*, e o nome de *Porto de Cale*, que se foi mudando em *Portugal*, dava-se a tudo o que ficava para o norte do Douro. E aqui está, meus amigos, como Portugal deve o seu nome ao Porto, exactamente como depois lhe veio a dever a liberdade.

GODIVA

POR TENNYSON

Lord Alfredo Tennyson nasceu em 1809 e falleceu em 1892. As suas primeiras poesias foram publicadas com as de seu irmão Carlos, sob o título *Poems of Two Brothers* (*Poesias de dois irmãos*) em 1827. *Timbuctoo*, em 1829, ganhou a medalha de ouro do chancellor. Em 1830 publicou *Poems, chiefly Lyrical* (*Poesias, principalmente lyricas*), e em 1832 a sua primeira grande collecção de poesias. Em 1847 appareceu *The Princess*, em 1850 *In Memoriam*. Entre as restantes obras, as principaes são: *Maud*, 1855; *Idylls of the King* (*Idílios do rei*), 1859; *Enoch Arden*, 1869; *Queen Mary* (*A Rainha Maria*), 1875; *Harold*, 1876; *Tiresias*, 1885; *Locksley Hall*, 1886; *The Foresters* (*Os Couteiros*) e *The Death of Oenone* (*A Morte de Oenone*), 1892.

*Esperando o comboio em Coventry,
Entre guardas e grooms olhei, da ponte,
Os campanarios três, e ahi dei fôrma
A' antiga lenda da cidade assim:
Não só nós, frutos ultimos do tempo,
Que, num girar de roda, do passado
Rimos, e que falamos de injustiças*

Fig. 2. "Godiva", de Alfred Tennyson,
volume VI (p. 2807).

Biblioteca Internacional de Obras Célebres

2808

GODIVA

E direitos, amamos bem o povo
 E odiamos vê-lo sobretributado.
 Mais fez e suportou e dominou
 Essa mulher de ha annos mil, Godiva,
 Esposa desse duro conde, que era
 Senhor de Coventry: porque, quando elle
 Lançou impostos na cidade, e as mãis
 Com os filhos vieram e clamaram
 «Se pagamos, ha fome», procurou-o
 Onde entre cães sósinho, passeava
 No salão, com a barba ondeando vasta
 E mais vasto o cabello, e ahi falou-lhe
 Das lagrimas do povo — «se elles pagam
 Ha fome»; e elle fitou-a entrepasmado,
 E respondeu — «não sacrificarias
 A' causa destes uma dôr de dedos
 Decerto?» E ella disse — «morreria.»
 Elle riu e jurou por Pedro e Paulo,
 Brincou-lhe com o brinco de brilhantes,
 Depois — «sim, sim, sim, falas». «Ai, disse ella;
 «Mas provai-me o que ha que eu não faria.»
 De um peito como a mão de Esaú rude
 Disse elle então — «se queres que retire
 O imposto que lancei, cavalga nua
 Através da cidade» e, desdenhoso,
 Com largos passos entre os cães safu.

Só, então, as paixões da sua alma,
 Como ventos que mudam e se opõem
 Durante uma hora se entreguerream
 Té que venceu a compaixão. Mandou
 Um arauto annunciar, trombeteando,
 A dura condição, mas que ella iria
 Para isentar o povo; e pelo amôr
 Que lhe tivessem, té ao meio dia
 Ninguém pisasse a rua, nem olhasse,
 Passando ella, nem ninguém saísse,
 Fechadas todas as portas e janellas.

Então no seu mais intimo aposento,
 As aguias presas desligou do cinto,
 Dom do conde, parando a cada instante,
 Qual lua no verão meio-encoberta:
 Ondeando até ao joelho desprende

Fig. 3. "Godiva", de Alfred Tennyson,
 volume VI (p. 2808).

Biblioteca Internacional de Obras Célebres

GODIVA

2809

O cabelo ; depois, despiu-se á pressa,
E, deslizando pela escadaria,
Como um raio de sol furtivo, foi
De columna a columna até chegar
Ao portão, e ao cavallo ajaezado
Em púrpura com o ouro dos braços.

Vestida de pureza foi, e o ar
Parecia escutar em torno de ella,
E o vento mal soprava, de receio.
As pequenas cabeças do repuxo
Tinham para ella olhos, o rafeiro
Ladrando enrubescia-a, o trotar
Do cavallo pulsava-lhe em horrôr
Nas veias; a cegueira das paredes
Era cheia de fendas, e de cima
Apinhadas, as telhas espreitavam;
Mas ella tudo suportou, até
Que por fim viu nos campos, através
Das goticas arcadas na parede
O branquear da flôr do sabugueiro.

Voltou então, vestida de pureza:
E um vilão, lama desagradecida,
Proverbio ignobil a vindouros annos,
A mêdo verrumando a porta, olhou,
Mas os seus olhos, inda sem ter visto,
Murcharam-lhe nas orbitas, caindo
Ante elle. Assim quem guarda os nobres d'alma,
Apagou um sentido mal-usado,
E ella seguiu, insciente: então, a um tempo,
Com doze badaladas sonoras,
De cem tórres voou o meio-dia
Lentamente, e ella só então entrou
No quarto, d'onde, de corôa e vestes
Nobres, saindo em bem, e ao encontro
Indo do seu senhor, tirou o imposto
E ganhou para si um nome eterno.

Os tiranos não seriam tais se os povos o não merecessem. — *Marquês de Maricá.*

Fig. 4. "Godiva", de Alfred Tennyson,
volume VI (p. 2809).

Biblioteca Internacional de Obras Célebres

3534

SOBRE UM RETRATO DE DANTE

SOBRE UM RETRATO DE DANTE POR GIOTTO

POR JAIME RUSSELL LOWELL

(Trad. de Fernando Pessoa)

Jaime Russell Lowell, poeta e literato americano, nasceu em Cambridge, Massachusetts a 22 de Fevereiro de 1819. Formou-se em 1838 na Universidade de Harvard e foi admitido á advocacia em 1840, mas nunca advogou. Começou a escrever em 1843 pela causa abolicionista e publicou os *Biglow Papers* no *Courier* de Boston de 1846 a 1848. *The Vision of Sir Launfal* (*A Visão de Sir Launfal*) e *Conversations on Some of the old Poets* (*Conversações sobre alguns dos antigos Poetas*), a sua primeira obra critica, são de 1845. *A Fable for Critics*, (*Fabula para Criticos*), é de 1848. Viajou na Europa em 1851, e em 1855 succedeu a Longfellow na cadeira de linguas modernas em Harvard. Tornou o viajar para se aperfeiçoar e veio a ser considerado uma autoridade nas linguas italiana e francesa antiga e na poesia e arte provençal. Foi o primeiro director do *Atlantic Monthly*, e depois, juntamente com Charles Eliot Norton, de 1863 a 1872, do *North American Review*. Publicou em 1867 a segunda serie dos *Biglow Papers*, sobre a guerra civil. E' autor de varios outros volumes de prosa e verso. Foi ministro em Espanha de 1877 a 1880. Faleceu a 12 de Agosto de 1891.

E este és tu, que pálido fitaste,
Com calmo e frio olhar imarcessivel,
As almas torturadas, e notaste
Cada pena, e passaste, inda impassivel,
Salvo quando p'ra trás ousou lançar
Teu coração um proibido olhar,
E viu Francesca, como uma criança,
Montar serena teu corcel que avança
E com mão firme o seu orgulho dominar?

Com palpebras descidas, fronte calma,
E olhar remoto, que interior divisa
Da bella Beatriz errando a alma
Em ilhas frescas da marinha brisa,
Atravessas das ruas o rumor,
Protegido de ouvi-lo pela flôr
Que ella te deu e a tua mão levanta,
Essa palma que vem da Terra Santa; —
Aqui não ha sinal da ruina e sua dôr.

Fig. 5. "Sobre um Retrato de Dante por Giotto", de James Russell Lowell, volume VII (p. 3534).

Biblioteca Internacional de Obras Célebres

SOBRE UM RETRATO DE DANTE

8535

Mas ha alguma cousa que contorna
 Teus labios, e do teu fado é profeta,
 A sombra quando o eclipse inda não torna
 Do negro disco a escuridão completa;
 Alguma cousa que banir-te quer
 Dos homens e vis fados do seu ser,
 Ainda que Florença não houvesse
 Fechado as suas portas, e tivesse
 Deixado a tua eterna dôr de te tolher.

Ai! o que segue destemidamente
 Os dictames de uma alma de poeta
 Vagueará, sem que o force o mundo insciente,
 Em exilada solidão completa;
 Mais que as muralhas de Florença forte
 A muralha que o exclue, até que a morte
 O solte, de amisade e lar, e faz
 Que a sua oração seja a pedir paz
 Como a tua, ó guerreiro altivo contra a sorte!

A realidade da vida é cada um dar até o fim o que foi
 criado para dar, o bombyx dando a seda, a ovelha dando a
 lã... Trabalham em vão os que trabalham pensando na
 gloria. — *Joaquim Nabuco.*

Pode sêr facil fundar uma republica; mas não é facil
 fazêr republicanos, e infeliz da republica que se apoia nos
 votos da ignorancia, do egoismo e da paixão! — *Horacio
 Mann.*

Só reconheço como grandes homens os que prestaram
 grandes serviços ao genero humano. — *Voltaire.*

Uma mulher de coração prosaico, que não é uma poe-
 sia viva, uma harmonia para elevar o homem, educar a
 criança, santificar constantemente e enobrecêr a familia,
 falhou a sua missão, e não terá acção alguma mesmo no
 que parece vulgar. — *Michelet.*

A marcha da sciencia é como a nossa na planicie do
 deserto: o horisonte foge sempe. — *Graça Aranha.*

Fig. 6. "Sobre um Retrato de Dante por Giotto", de James Russell Lowell,
 volume VII (p. 3535).

Biblioteca Internacional de Obras Célebres

8272

LUCY

LUCY

POR GUILHERME WORDSWORTH

(Trad. de Fernando Pessoa)

Guilherme Wordsworth, poeta inglês, nasceu em Cockermouth a 7 de Abril de 1770 e foi educado em Hawkshead e na Universidade de Cambridge. Percorreu a França e a Suíça em 1791-1792, e as suas impressões da Revolução estão descritas no *Prelude*. Em 1798 apareceram *Lyrical Ballads* e em 1814 *The Excursion*. Entre os outros seus poemas contam-se *The White Doe of Rylstone* (A Corça Branca de Rylstone), 1815; *Peter Bell* e *The Waggoner* (O Carreiro), 1819; *Sonnets* (1838). Morreu a 23 de Abril de 1850.

De invias fontes ao pé vivia ella,
E de escusos caminhos;
Ninguém dava louvores á donzela,
Muito poucos, carinhos:

Uma violeta de uma pedra ao pé,
Meio oculta ao olhar!
—Bela como uma estrêla quando é
A única a brilhar!

Viveu só. Pouca gente saberia
Quando foi o seu fim;
Mas está morta, morta, e — oh agonia! —
A diferença p'ra mim!...

Três anos, noite e dia, cresceu ella,
E a Naturêza disse: «Flôr mais bela
Nunca a Terra antes tinha;
Tomarei para minha esta Criança,
E farei della, com subtil mudança
Uma Senhora minha.

«A' minha predilecta impulso e lei
Saberei ser, e ao pé de mim farei
Que ella possa sentir
Em céu e terra, na floresta ou mar,
Um Supremo Poder para a animar
Ou para a dirigir.

Fig. 7. "Lucy", de William Wordsworth,
volume XVII (p. 8272).

Biblioteca Internacional de Obras Célebres

LUCY

8273

«Ella alegre será como a donzela
Que corre louca pelo prado, ou péla
Fria montanha aérea;
Della será a fresca e simples alma,
Cheia da grave e silenciosa calma
Das cousas da matéria.

«As nuvens dar-lhe-ão a sua graça,
E o vime a sua, quando o vento passa;
Nem lhe será escuro
Na propria tempestade o ritmo informe
Que em belêza o seu corpo virgem forme
Por um influxo obscuro.

«As estrêlas da noite ser-lhe-ão caras,
O ouvido inclinará p'ra as fontes claras,
E onde a aragem passe
E os cantos dos rivaes riachos misture-os;
E a belêza nascida dos murmúrios
Passar-lhe-á para a face.

«E vitas sentimentos de alegria
Dar-lhe-ão a graça desenvolta e esguia,
E á tez suave matiz;
Darei a Lucy estes pensamentos,
E viveremos lípidos momentos
Nesta estancia feliz.»

E a Naturêza fez como falou. —
Mas ah! quão cedo Lucy nos deixou!
Morreu, deixou-me cá
Este prado, esta calma que me dóe,
A memoria de tudo quanto foi
E nunca mais será.

Um sono o meu espirito fechava
P'ra receios humanos:
Ella par'cia cousa já não 'scrava
Do contacto dos anos.

Já não ouve nem vê, nem força nua
Ou movimento encerra;
Arrastada co'a rocha e a erva sua
Na rotação da terra.

Fig. 8. "Lucy", de William Wordsworth,
volume xvii (p. 8273).

Biblioteca Internacional de Obras Célebres

A ÚLTIMA ROSA DO VERÃO

POR TOMAS MOORE

Tomás Moore, poeta irlandês, nasceu em Dublin a 23 de Maio de 1779. Entrou para o Collegio da Trindade da Universidade de Dublin em 1794, e em 1799 publicou em Londres, uma tradução do Anacreonte. De 1803 a 1804 viajou pela America. As suas relações de amizade com Byron começaram em 1811, ano em que Moore casou com uma actriz. Morreu em Bromham, perto de Devizes, a 25 de Fevereiro de 1852. Nas suas obras poeticas estão incluídas: *Lalla Rookh* (1817); *Odes and Epistles* (*Odes e Epistolas*), e *Irish Melodies* (*Melodias Irlandesas*), 1806; e em prosa *Life of Sheridan* (*Vida de Sheridan*), 1825; *Life of Byron* (*Vida de Byron*), 1830.

E' a ultima rosa
Do verão, sózinha ;
Nenhuma outra resta
Formosa e vizinha,
Nenhuma irmã sua
Ou botão de rosa
Responde aos suspiros
Que exala, formosa.

Não quero deixar-te
Sózinha a florir :
Tuas irmãs dormem,
Vai tambem dormir.
Por isso eis que espalho
Tuas folhas no chão,
Onde as irmãs tuas
Já mortas estão.

Tão breve eu vá quando
Os que amo fugirem,
E do anel do amor
As joias caírem.
Caidos os que ama
No sono profundo,
Quem habitaria
Sózinho este mundo ?

Fig. 9. "A Última Rosa do Verão", de Thomas Moore,
volume XVII (p. 8330).

Biblioteca Internacional de Obras Célebres

JU-JUTSU

10215

o mais nobre, o mais confortavel e o mais higienico do mundo. E' certo que nalgumas cousas, as modas nacionaes mudaram durante a era de Meiji muito mais do que nas eras anteriores; mas isto foi em grande parte devido á abolição da casta militar. Em relação aos feitios, a mudança tem sido insignificante; quanto a côres, tem sido enorme. O gosto delicado da raça ainda aparece nas belas tintas, côres e desenhos daquelles tecidos de seda ou de algodão fabricados para vestuario. Mas as tintas são menos vivas, as côres mais carregadas, do que as usadas pela ultima geração;—o trajo nacional, em todas as suas variedades, sem exceptuar mesmo os trajos vivos das crianças e raparigas novas, é muito mais sobrio de tons do que nos tempos feudaes. Todas as maravilhosas tunicas antigas, de côres resplandecentes desapareceram da vida publica: só as poderemos observar agora nos teatros, ou naquelles surpreendentes livros de estampas que reflectem as belas e fantasticas visões do drama classico japonês, e nas quais o Passado se conserva.

BARBARA FRIETCHIE

POR JOÃO GREENLEAF WHITTIER

(Trad. de Fernando Pessoa)

João Greenleaf Whittier, poeta, reformador e escritor norte-americano, nasceu em Haverhill, Massachusetts, a 17 de Dezembro de 1807, e morreu a 7 de Setembro de 1892. Era membro da Sociedade dos Amigos (Os Quakers), um dos chefes do movimento anti-esclavagista, secretario da Sociedade Americana contra a Escravatura e editor do *Pennsylvania Freeman*. Entre os seus livros de versos estão *In War Time* (Em tempo de guerra), 1863; *Snow-Bound* (Presos pela neve), 1866; *Maud Müller* e *The Tent on the Beach* (A barraca no Cabo), 1867.

Saíndo brancas dos verdes prados,
Nessa manhã de Setembro fresca
De vastos trigaes alourados,

Dos montes de Maryland verde-escuros
Estão as torres de Frederick
Cingidas pelos verdes muros.

Fig. 10. "Barbara Frietchie", de John Greenleaf Whittier,
volume xx (p. 10215).

Biblioteca Internacional de Obras Célebres

10216

BARBARA FRIETCHIE

Em torno a ellas ondeam mares
De hortas e quintas e pomares
Aroma de fruta nos frescos ares.

Belos quais jardins encantados
Aos olhos da horda dos rebeldes
Famintos e cansados,

Naquella manhã de outono novo
Quando dos montes cingindo o burgo
Desceram Lee e o rebelde povo.

Desceram dos montes, vago bando,
Até á cidade, a cavalo e a pé,
Em longa fila coleando.

Quarenta bandeiras com suas estrêlas,
Quarenta bandeiras sob o céu vasto,
Com suas vermelhas listras belas.

Ondeavam ao vento da madrugada,
E o sol a prumo do meio-dia
Nem uma só encontrou hasteada.

A velha Barbara Frietchie então,
Dobrada ao peso de noventa anos,
Mais firme que quantos no burgo estão,

A velha bandeira na mão tomou,
Que homens haviam arreado,
E em sua casa a levantou —

Na alta janela da trapeira,
Para aos rebeldes mostrar que ainda
Havia alguém fiel á bandeira.

Pela rua acima em longa linha
Subia a força dos rebeldes;
Stonewall Jackson á testa vinha.

De sob o chapéu desabado
Olhou p'rá direita, olhou p'rá esquerda,
E viu o estandarte alevantado.

Fig. 11. "Barbara Frietchie", de John Greenleaf Whittier,
volume xx (p. 10216).

Biblioteca Internacional de Obras Célebres

BARBARA FRIETCHIE

10217

Alto! gritou, e estacou a larga
Fila poeirenta dos rebeldes...
Fogo! e soou a descarga.

Partiu a janela da trapeira,
Quebrou-lhe vidros e caixilho,
Furou e rasgou a bandeira.

Antes que ella caísse, tomou-a
Barbara Frietchie outra vêz,
E outra vêz alevantou-a;

Do parapeito debruçada,
Ella a agitou e desfraldou
Com alma leal e mão ousada.

«Matem, querendo, esta pobre velha,
Mas poupem o simb'lo da patria», disse,
E agitou a bandeira estrelada e vermelha.

Vaga sombra de dôr no instante,
Súbita onda de vergonha,
Subiu ao rosto do comandante;

O que nelle havia de nobre e honesto
Acordou para a vida ao vêr
Da velha dona a palavra e o gesto.

«Quem erguer contra essa velhice
Uma arma, morre como um cão...
Marchar!» o chefe disse.

Nas ruas de Frederick, todo o dia,
De hostes que passam e que repassam
Dos passos sóa a cadencia fria:

E, todo o dia, sobre a cidade
Ondeou, por cima dos rebeldes,
Aquella bandeira em liberdade.

Seu pano rôto vinha e ia
Na onda leal dos ventos francos
Cuja rudeza a acaricia,

Fig. 12. "Barbara Frietchie", de John Greenleaf Whittier,
volume xx (p. 10217).

Biblioteca Internacional de Obras Célebres

10218

BARBARA FRIETCHIE

E o sol poente, entre monte e monte,
Mandava-lhe uma auréola suave,
Um beijo de luz do horizonte.

Barbara Frietchie já passou,
Já não se vê hoste rebelde
Onde ella a alta bandeira hasteou.

Honra ao seu nome! e em seu nome sobre
A tumba de Stonewall uma lagrima
Caia, porque elle foi então nobre.

E sobre a campa della não
Cesses de ondear ao livre vento,
Bandeira de Liberdade e União.

A paz e a ordem e a belêza
Sejam a eterna auréola tua,
Simb'lo da lei e da grandeza;

E sobre as tuas estrêlas, tente
Quem quiser quanto queira, tremam
As estrêlas do céu eternamente.

ROSA-CHÁ

POR ANTONIO NOBRE

Vim do bosque, minha amada!
E trouxe (vê lá que ideia),
Uma flôr toda orvalhada
Para a nossa humilde ceia.

Sabe Deus com que trabalho
Achei entre os malmequeres
Esta chavena de orvalho
Para nós tomarmos... Queres?

Fig. 13. "Barbara Frietchie", de John Greenleaf Whittier,
volume xx (p. 10218).



**Fig. 14. José Luiz Garaldi
em sua livraria**

Bibliografia

LOPES, Teresa Rita (1993) (coord.). *Pessoa Inédito*. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.

PESSOA, Fernando (1967). *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Textos estabelecidos por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho; tradução dos textos ingleses, Jorge Rosa. Lisboa: Ática.

SARAIVA, Arnaldo (1996). *Fernando Pessoa, Poeta-Tradutor de Poetas: os poemas traduzidos e o respectivo original*. Porto: Lello.

SIMÕES, João Gaspar (1950). *Vida e Obra de Fernando Pessoa (História de uma geração)*. Lisboa: Livraria Bertrand.

On Pessoa's Involvement with the Birth Theme in Cioran's *De l'inconvénient d'être né*

Dagmara Kraus*

Keywords

Fernando Pessoa, Emil Cioran, Birth, Non-birth, Pretemporality.

Abstract

The birth theme in Cioran's oeuvre occurs only once, in *De l'inconvénient d'être né* (1973), and is never treated in his work again. In my article I wish to show by means of studying several manuscripts from the Cioranian archives how the topic first came about as well as how it evolved. Furthermore I want to look at what the topic's rather sudden appearance in the early 1970s might owe to Cioran's discovery of Fernando Pessoa's poetical works, a part of which he had read in Armand Guibert's translation into French. It shall be shown that on the background of his reading of Pessoa, Cioran creates the notion of 'non-birth' and develops the idea of pretemporality.

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Emil Cioran, Nascimento, Não-Nascimento, Pré-temporalidade.

Resumo

O tema do nascimento na obra de Cioran aflora apenas uma vez, em *De l'inconvénient d'être né* (1973), não sendo nunca mais abordado. Neste ensaio tento mostrar como o tópico surgiu e evoluiu através do estudo de vários manuscritos conservados nos arquivos de Cioran. Além disso desejo analisar a súbita aparição do tema no princípio da década de 70 e como isso se pode dever ao descobrimento da obra poética de Fernando Pessoa por Cioran, que ele leu, em parte, na tradução francesa de Armand Guibert. Sustento o argumento de que é na base de tal leitura que Cioran cria a noção de 'não-nascimento' e desenvolve o conceito de 'pré-temporalidade'.

* Freie Universität Berlin (Friedrich Schlegel Graduiertenschule).

In a laconic entry for the 2nd of February 1970 in his diary-like notebooks, a journal similar in character and length to Leopardi's *Zibaldone*, Cioran leaves us with a riddle. Two words, forced, almost modeled into the paper, catch the reader's eye as soon as the page is opened. Standing out from a background of blue ink notes, mostly fragments ready to see the light of publication, is a name inscribed in thick red ink: **Fernando Pessoa**.¹

A landmark, a signal? Or just a reminder? This elliptical note was, no doubt, meant to speak for itself. Relegated to a private sphere of presupposition, it did not require any syntactic embedding, perfectly succinct in its simplicity: a name, a dot – and the intimidating aura of significance gathering about the two words' bogus immediacy.

Contemporaries for a quarter of a century only, E. M. Cioran (1911-1995) and Fernando Pessoa (1888-1935) never met. In fact, Cioran began writing as Pessoa drew his last breath. Similarly obsessive personalities, thematic proximity and a multilingual oeuvre seem reason enough to compare the works of these two professional insomniacs. Yet neither their common *idées fixes*, such as universal failure, futility or fate, nor their shared passion for Shakespeare and general anglophile tendencies concerning literature have occasioned any comparative study, receiving instead only little recognition. That Pessoa exerted a concrete influence on Cioran's writing has not been considered to date.

Whereas Pessoa most certainly never heard Cioran's name, the latter, on the contrary, appears to have been well aware of a kind of congeniality of mind and spirit connecting him with the Portuguese poet. Both, Cioran and Pessoa were *Möglichkeitsmenschen* in a Musilian sense of the word, "persons of possibility", exploring likelihoods and potentials. If we assume that it was not Cioran's "goût du désastre personnel" (C, p. 689) in terms of writers that somewhat intuitively lead him towards Pessoa, it might have been through his friend Alain Bosquet that the Romanian-French essayist became acquainted with Pessoa's works, all the more so as Bosquet's article on "Fernando Pessoa ou les délices du doute"² helped

¹ Quoted after Cioran's notebooks, item CRN.Ms.822⁶⁷ of the Fonds Cioran, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris. Presumably, Pessoa's name was not written at the same time as the rest of the page. Rather it seems to have been introduced some time later. Its expressive colouring signals not only its importance, but also that it was added after the text's initial composition during the revision process. In the quotations following from Cioran's manuscripts (Fonds Cioran), the signs used are: [a simple strike through] '---': deletion or deletion without replacement; '<>': addition or addition after deletion.

² Although he did not go any further than hinting at their affinities, it was Alain Bosquet who as early as 1961 (at a time when neither Pessoa nor Cioran were known beyond a small circle of cognoscenti) cautiously attempted a comparison between the Transilvanian-born "private thinker" Cioran and Pessoa, whom he perceived to be "un impitoyable dilettante du néant, qu'on pourrait rapprocher [...] d'un essayiste comme E.M. Cioran" (Alain Bosquet, 1961, p. 176). In 1983, Bosquet dedicated a study to Cioran, the title of which reminds one of the one chosen for his essay on Pessoa: "Les délices de l'absurde". The authors have been mentioned together several times, as, for

to introduce Pessoa to the French public, along with essays by Pierre Hourcade (1952), Armand Guibert (1955) and Robert Bréchon (1969). The philosopher Mircea Eliade, who had been Cioran's friend from University years, could also have been the first to mention Pessoa's name to Cioran as from 1941 on he had spent four years in Lisbon and heard of Pessoa while living there already by 1942.³

Whether Cioran's enthusiasm for the Portuguese poet was kindled by one of his friends' suggestions or not⁴, his interest in Pessoa's works coincides clearly with the appearance of Gallimard's 1968 bilingual edition of Pessoa-Álvaro de Campos's poems.⁵ It was during the years following this edition that Cioran read Pessoa and here and there borrowed his words or employed his ideas. There is evidence from excerpts and implicit references among Cioran's texts and notes that he was reading Pessoa between 1969 and 1972. He considered not only the poetical works, but also the letters.

Quite probably Cioran had not read Pessoa before the end of 1968, for there are no traces of any contact with Pessoa's writings, although it cannot be excluded, of course, that he heard the poet's name earlier. It is chiefly in the first chapter of *De l'inconvénient d'être né* (1973), a collection of aphorism-like fragments conceived in the Sixties, and its satellite texts, such as *L'horreur d'être né* (1970) and *Hantise de la naissance* (1971), that Pessoa's traces can be identified, which is why in the following a short introduction to the book seems necessary.

In the period of *De l'inconvénient d'être né* Cioran's thought is focused on one single question: "Pourquoi la naissance de quoi que ce soit?" (CRN.Ms. 836⁹)⁶. An ancient problem resurfaces here which appears all through the Gnostics, through Aquinas, Leibniz or Schelling and was regarded by Heidegger as fundamentally underlying all metaphysics: Why did existence suddenly disturb the serenity of

instance, in Octavio Paz's early essay on Pessoa (1962).

³ Cf. Mircea Eliade, *Jurnalul portughez și alte scrieri* (2006). In 1942 the Lisbon publishing house Ática began to publish Pessoa's works.

⁴ Besides Bosquet and Eliade, it might also have been another exiled writer living in Paris, namely the Mexican poet Octavio Paz, who revealed Pessoa's works to Cioran. Although Paz's text on Pessoa (*Fernando Pessoa, l'inconnu personnel*) was not published in France until it appeared in 1968 in Roger Munier's translation from Spanish, Cioran might have known about it earlier for it was written already in 1961, that is, in the same year as Bosquet's short essay. Paz and Cioran exchanged a considerable number of books and were furthermore, parallel to Bosquet's case, linked by a fervent epistolary friendship. The entire correspondence is preserved in the Cioranian estate. Cioran alludes to their friendship several times in his journal: C, p. 699 (Paz); C, p. 792 (Bosquet), C, p. 742 (Bosquet as "A[lain] B[osquet]"), C, p. 743 (Bosquet as "A[lain] B[osquet]"). There is reason to believe that the writers spoke of their current projects and readings. Cioran was connected by friendship also with Paz's translator Roger Munier; cf. C, p. 934 or p. 956.

⁵ Fernando Pessoa, *Poésies d'Álvaro de Campos* (1968). Cioran must have consulted another edition, too, for not all the poems he quotes from or alludes to are to be found in this edition.

⁶ In the book's opening lines, the same question is put in a more abstract manner: "Pourquoi tout cela?" (I, p. 1271sq.)

non-being? Or, more pointedly, using a celebrated formula: "Why is there anything, rather than just nothing at all?" That *nilhil est sine ratione* was Leibniz's response to the question, commented upon in Heidegger's *Der Satz vom Grund* [*The Principle Reason*]. Whereas the latter and his predecessors offered a multitude of different, usually prolix answers, Cioran offers nothing but the above question, testifying by its reductionist appearance the absurdity of any possible answer. Fragments follow it, revolving around the phenomenon of birth and, as shall be shown, around several nuances of its negation.

Owing to its provocative title, *De l'inconvénient d'être né* figures as one of Cioran's most notorious writings. Its author admitted "adhering to each word of this book" (Cioran, 1995: 233). Among his titles, *De l'inconvénient d'être né* was the one he was most attached to (1995: 233), while *inconvenient* was among those words he was "most fond of" ("que j'affectionne le plus", C, p. 841.). Actually, the book's title is applicable only to its first and most prominent chapter.⁷ Regarding the phases of its conception, none of Cioran's other texts seems to have been documented in as much detail in his journal⁸. Neither did any other piece of work seem to have such outrageously hubristic intentions: Cioran had hoped for an impact which would "tear the universe to pieces" (C, p. 235: "mettrait l'univers en pièces"), aspiring to say "something unique, terrible, definite about birth" (C, p. 807: "quelque chose d'unique, de terrible, de définitif sur la naissance"), "something unheard of, extraordinary" (CRN.Ms.823¹⁹: "quelque chose d'inouï, d'extraordinaire") and as significant as to 'cut history in two, making life, death – everything impossible' (CRN.Ms.823¹⁹: "quelque chose qui coupe l'Histoire en deux et rende impossible et la vie et la mort, et tout!").

A remarkable variety of expressions were put to test in diverse short texts and fragments before an appropriate title was found. The first time that the phrase "l'inconvénient d'être né" appears in Cioran's notebooks is on the 16th of May 1968 (C, p. 572.)⁹. Several expressions were tried out, including "l'inconvénient d'être vivant" (CRN.Ms.821⁴¹), "l'aberration d'être né" (CRN.Ms.821⁶¹), "le malheur de naître" (CRN.Ms.821⁶²), "le bonheur de n'être pas né" (CRN.Ms.822⁶), "l'inopportunité de naître" (CRN.Ms.835¹¹), "L'erreur de naître"¹⁰, "l'inconvénient

⁷ As in Cioran's previous work, *Le mauvais demiurge* (1969), it seems that once again "the first chapter has given the title to the book" (C, p. 662).

⁸ From 1957 onwards the journal accompanies the works with diverse comments, contexts and additions of different kinds. Not all of it is available to the reader yet. Published mainly posthumously, about 70% of the notes have found their way into Simone Boué's edition of *Cahiers*. The as yet unpublished remainder is kept in the Cioranian estate at the Bibliothèque littéraire Jacques Doucet in Paris. Moreover, some parts of the notebooks are inaccessible. In February 2005 unknown manuscripts appeared: apart from four versions of *De l'inconvénient d'être né* (herein quoted as "I", in *Ceuvres*, 1995; all following quotations are based on this edition of the text), a large part of them seems to belong to *Cahiers*, covering the years 1972-1989.

⁹ Cf. for variations CRN.Ms.814⁶³.

¹⁰ As noted in *Cahiers*, this former title of the book's first chapter is reconsidered as a title for the

d'être né" (formerly without "de", CRN.Ms.814⁶³), among others¹¹. In fact, *De l'inconvénient*, as Cioran sometimes used to abbreviate the title when speaking about his work in later years (C, p. 985), has similarities to Nietzsche's *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* [On the Use and Abuse of History for Life], the second part of *Unzeitgemäße Betrachtungen* [Untimely Meditations]. Indeed, elements of the title such as *de l'inconvénient* are equally present in Nietzsche's title. Thus we cannot be fully certain as to whether Cioran's intensive study of the thought and style of Friedrich Nietzsche, whom he particularly admired among the German philosophers during his University years, ultimately triggered the choice of the book's title. But it is nevertheless probable, all the more so as Cioran kept rereading Nietzsche while preparing his book.¹²

Notes taken by the end of the 1960s contain hints at the book's conception and subject. Cioran had just finished working on a collection of essays and aphorisms, entitled *Le mauvais démiurge* (1969), when his new subject of interest occurred to him. The very moment of the choice of topic is described in a note taken on the 14th of June 1969:

J'ai promis il y a quelques jours à Marcel Arland un article pour la *N.R.F.* Je ne savais pas à vrai dire sur quoi il porterait. En attendant [...], j'ai feuilleté [...] le dernier numéro de la *Quinzaine*. Un article méchant de Gandillac sur *Hermès* où entre autres il cite un bout de phrase de ma façon: "la douceur d'avant la naissance". Eh bien, me suis-je dit, je vais traiter [...] de la *naissance*, de ce que j'ai appelé un jour la *catastrophe* de la naissance...

(C, p. 741)¹³

Seizing Arland's invitation to submit an article of yet indefinite content for publication in that "old and useless" (C, p. 684: "vieille et inutile") *Nouvelle Revue Française*, Cioran immersed himself in the new project right away. Six weeks later, however, he did not even "see the article taking shape before his mind's eye" (C, p. 743: "je ne le vois pas, il ne se dessine pas encore dans mon esprit")¹⁴, resulting in him discarding his "useless notes" (C, p. 746: "inutilisables et à côté de la

entire compilation of fragments written between 1957 and 1972, cf. C, p. 949.

¹¹ Cioran also tried "Les suites de la naissance" and "Le gouffre de la naissance". Both expressions are to be found in the Parisian Auction House Drouot's catalogue of auction.

¹² In the period of conception of *De l'inconvénient d'être né*, Nietzsche's name appears several times in Cioran's journal. See, for instance: C, p. 569, 752, 753 (implicit).

¹³ Cioran refers to Gandillac's "L'expérience créatrice du vide" (1969), written in reaction to the publication of a volume of *Hermès*, entitled "Le Vide, expérience spirituelle en Occident et en Orient" (ed. Lilian Silburn). Cioran participated in the latter with "L'indélivré", an article that became part of *Le mauvais démiurge* (1969).

¹⁴ Cioran sums up his progress – or rather the lack of it – in his journal as follows: "Il faut que je me débarrasse de cette obsession ~~désastreuse~~ <qui ne mène à rien>: à quoi bon se lamenter sur le fait d'être né! Goût de l'impossibilité, de l'impasse, de l'irréparable, du tourment illimité et gratuit" (CRN.Ms.822⁵⁰). See also CRN.Ms.821⁴: "Il faut que je laisse tomber [...] ce projet d'article, puisque, au bout de six semaines de rumination, je ne suis arrivé à aucun résultat".

question"). Although an experienced, seasoned writer, he did not know how to tackle his diffuse "problem"¹⁵. The crisis reached its peak when he began to remind himself of some of his "rules of writing" in his journal:

Sur la naissance, il faudrait écrire dans un style oraculaire, essayer de ne rien expliquer, entretenir des clairs-obscurs, l'équivoque; comme on le fait toutes les fois qu'on écrit sur un sujet qu'on n'a pas bien démêlé [...].

(C, p. 746)

Unfortunately, these constructive ideas did not lead to progress in the writing of the text. At least it was clear that Cioran was not dealing with writer's block. The troubles were of a different kind. Cioran had discovered that a sort of perversion was an important factor sustaining the problem: To question one's own birth appeared to be a "betrayal of himself", a "crime", the committing of which needed the sort of punishment he was presently receiving.¹⁶ He recognized it to be a metaphysical problem responsible for what announced itself to become a failure:

Si je n'ai pas réussi à terminer l'essai ~~sur la naissance~~ <sur l'inopportunité de naître>, c'est que le sujet ne se prête pas aux développements et qu'à maints égards il doit être ~~faux~~, c'est-à-dire non-nécessaire, ~~sans justification réelle~~ <et inélucidable>. On ne peut faire que ce qui a été ne soit pas, on ne peut réformer [sic] ou annuler l'origine, – tout au plus on peut s'y résigner [...].

(CRN.Ms.835¹¹)¹⁷

The ultimate irreversibility of being and the impossibility of reintegrating the "non-born", remarked here in the last sentence, seemed to be the decisive arguments against all of Cioran's attempts to write on birth. At the latest since their recognition in the quoted passage, Cioran could not stop complaining about his topic's complexity and came close to abandoning the project. He was certain that the theme of birth was the most "inextricable" and "insolvable" among those he had treated so far (CRN.Ms.822⁵⁷) and an "impossible subject" (C, p. 793): "Un mauvais sujet" (C, p. 746), it appeared "sterile" (C, p. 744) instead of inspiring. He accused himself of having taken "une mauvaise piste" (C, p. 746); soon, his theme seemed "not to be a theme at all" (C, p. 746: "[l]e thème de la naissance n'en est pas

¹⁵ Birth is frequently considered as a "problem", cf. CRN.Ms. 814⁶¹; 821⁴; 822¹²; 822⁵⁷; 823⁴⁷; 823⁶¹; 824⁴² / C, p. 820 as "faux problème"; CRN.Ms. 837⁷.

¹⁶ "Depuis que j'écris sur la naissance, je n'ai jamais rencontré tant de difficultés à traiter un sujet. [...] Pourquoi ce malaise quand j'en parle, pourquoi cet air de non-conviction? mieux, de trahison? – C'est qu'il est anti-naturel, anti-soi-même, de s'en prendre à ses commencements, de mettre en cause ses origines. [...] On peut se défaire sans peine de Dieu, de l'origine, mais non de sa propre naissance [...]. C'est pourquoi toutes les fois que je m'attaque à ma naissance, j'ai la sensation de perpétrer un crime sans pareil [...]" (C, p. 773).

¹⁷ Or: 'On meurt, on peut se tuer mais on ne peut annuler un fait sur lequel nul n'a aucun pouvoir' (CRN.Ms.824⁴²).

un"). With all endeavours in vain, Cioran decided to give up writing¹⁸, declaring birth to be his last and biggest "impasse" (CRN.Ms.822⁵⁷).

In spite of the vacillations experienced, three texts finally emerged dedicated to the theme of birth. Two of them precede the publication of the first chapter of *De l'inconvénient d'être né* as drafts or sketches of it. In chronological order, the first one to be published was a short text called "L'horreur d'être né", stemming from a theatrical interpretation of extracts from Samuel Beckett's works that Cioran had seen. It appeared in *Le Monde* on the 13th of June 1970¹⁹, half a year before the article in the *N.R.F.* The essay is the clearest and most coherent of texts among the testimonies left concerning the topic of birth. It was renamed at some point *On a double chore*, a development retractable in the manuscript CRN.Ms.715¹⁻⁶ (*L'horreur d'être né* <Sur une double corvée>)²⁰.

"Hantise de la naissance", the second text written about birth, was initially intended by Cioran to be a mere complement (C, p. 741) to *Le mauvais démiurge* (1969). It was sent to the *N.R.F.* on the 16th of October 1970²¹, that is, sixteen months after the evoked encounter with Marcel Arland, the periodical's editor in chief at that time, whom Cioran had promised to collaborate already by mid-June 1969²². Although the text did not satisfy its author – apparently unable to improve its 25 pages of aphoristic fragments – it was published a few months later, in January 1971. Except for a few changes, "Hantise de la naissance" constitutes the first chapter (without title) of *De l'inconvénient d'être né*.

Pessoa's name is mentioned four times in Cioran's writings. With regard to this relatively low frequency of explicit references, Pessoa's works do not appear to have a major impact on Cioran's work and thought as it was the case, for instance, concerning Nietzsche, all the more so as their reception is in a limited time-frame. As shall be shown in the following, the poet's influence has nonetheless been considerable.

The table below lists the passages relevant to a study of the influence of

¹⁸ "Si j'ai cessé d'écrire, c'est en partie tout au moins parce que me suis enlisé dans cette rumination sur la naissance dont décidément je n'arrive pas à sortir. Et pourquoi, à vrai dire, en sortirais-je, alors qu'elle porte la seule chose qui compte: ne venir pas au monde, n'y avoir jamais été." (CRN.Ms.824¹⁴).

¹⁹ Cioran mentions this publication in C, p. 809, "Je suis allé au *Monde* corriger les épreuves...", C, p. 810, 814, CRN.Ms.822⁵⁸, CRN.Ms.823⁶⁷.

²⁰ Cioran began writing this text after the 24th of April 1970 (cf. C, p. 803). Under the modified title "Sur une double corvée" it was published recently in *Cahiers de L'Herne* (Cioran) (2009).

²¹ "J'ai envoyé à M[arcel] A[rland] un texte sur la 'Naissance', qui ne me satisfait pas: pourquoi satisferait-il quelqu'un autre? J'attends un mot d'approbation, comme tous eux qui ne sont pas sûrs de leurs productions. Ce qui est grave en l'occurrence, c'est que, tout en étant mécontent de mon 'travail', il m'a été impossible de l'améliorer. La seule chose que je pouvais faire était de m'en débarrasser [...]" (C, p. 861).

²² Cf. C, p. 741 (note taken on the 14th of June 1969); see also CRN.Ms.820⁵⁵.

Pessoa on Cioran and gives an inventory of references to book pages and shelf-marks of manuscripts from the Cioranian estate, allowing a chronological perspective on the poet's influence:²³

REFERENCE	DATE OF TEXT / NOTE	KEYWORDS
C, p. 665 (P)	9 th -11 th Jan. 1969	Pessoa's "crise psíquica" ²⁴
CRN.Ms.817 ⁵⁴ (P) (ms.u.)	before 11 th Jan. 1969	Aniversário: "...je me survis..."
C, p. 684*	6 th -9 th Feb. 1969	"contemporain de Dieu"
C, p. 786 / CRN.Ms. 822 ⁵¹	16 th Jan. 1970	"être qch. d'une manière totale" ²⁵
C, p. 787 / CRN.Ms.817 ⁵³ (P)	19 th Jan. 1970	"Seja o que fôr..."
CRN.Ms.822 ⁶⁷ (P) (ms.u.)	2 nd Feb. 1970	"Fernando Pessoa."
CRN.Ms.822 ⁶⁷ (ms.u.)	2 nd Feb. 1970	" je me survis "
CRN.Ms.822 ⁶⁷ (ms.u.)	2 nd Feb. 1970	"ne pas naître..."
<i>Hantise...</i> , N.R.F, p. 5	Jan. 1971	"avoir commis tous les crimes"
I, p. 1237	1973	"avoir commis tous les crimes"

Cioran appears to focus on Pessoa's works more intensely during the winter months, that is, in January and February 1969, 1970 and 1971, each time with a pause of one year in between the readings, but continuously over three years. It is between 1969 to 1971 that the self-proclaimed Hispanophile suddenly turns himself towards Portuguese culture. Among all the known types of nostalgic sentiment, such as the English *yearning*, German *Sehnsucht*, Turkish *üzgün*, etc., according to him it seemed to be Portuguese *saudade* which came closest to what his natives experienced and celebrated in song as their fundamental *Lebensgefühl* named *dor* (Cioran, 1995: 230). (Cioran believed that only three peoples knew that

²³ The entry is marked with "(P)" where Pessoa's name appears. Unpublished references are indicated in the chart as such "(ms.u.)". The shelf-marks CRN.Ms.814sq. refer to items from Cioran's notebooks, kept in the Bibliothèque littéraire Jacques Doucet (Paris) since 1995. The asterisked entry could not be identified clearly as a reference to Pessoa, but seems nevertheless to have grown out of a Pessoaan context.

²⁴ Cioran retains an expression from Pessoa's letter which he comments upon: "Dans une lettre de Pessoa, le traducteur emploie l'expression, 'crise psychique' – il aurait fallu: 'crise morale', car il ne s'agissait pas d'un découragement quelconque mais d'une révision de son attitude envers ses semblables. Chez Pessoa, c'est presque la crise de Tolstoï. Une crise d'ordre moral donc" (C, p. 665; note taken between the 9th and the 11th of January 1969.) The reference has been shown to derive from Pessoa's letter, written on the 19th of January 1915, to Armando Côrtes-Rodrigues: "Meu querido Amigo: Ha tempos que lhe ando prometendo uma extensa carta. Não sei mesmo se, especificando, lhe não falei n'uma carta de género psychologico, a meu proprio respeito. Em todo o caso, é d'isso que se trata. Eu ando ha muito – desde que lhe prometti esta carta – com vontade de lhe falar intimamente e fraternalmente do meu 'caso', da natureza da *crise psychica* que ha tempos venho atravessando" (Pessoa, 2009: 353; my underlining; thanks to Jerónimo Pizarro for the reference.)

²⁵ The note "Être quelque chose d'une manière totale – c'est ce à quoi on devrait aspirer" undeniably reminds of Pessoa-Álvaro de Campos's celebrate line from "A Passagem das Horas": "Sentir tudo de todas as maneiras" ["Sentir tout de toutes les manières"]; cf. Pessoa (1968: 27).

sublime sensation: the Russians, the Hungarians and the Portuguese and confessed in his notebooks that he had always wanted to live among those "sad peoples"²⁶.)

Recently published letters written to his (Brazilian) Portuguese translator José Thomaz Brum confirm Cioran's appraisal of Portuguese culture, its language, writers, mystics²⁷, and music²⁸. Keen on everything that derived from hysteria or folly (C, p. 828), Cioran admired Pessoa for his "excesses and transgressions" as much as he saluted Antero de Quental for his absolute pessimism (Brum, 2008, p. 250). He had remarked "des points communs" between the Romanian and Portuguese idioms: although geographically remote, both were "particularly apt to translate all that yields to melancholy and failure" ("spécialement aptes à traduire tout ce qui relève de la mélancolie et de l'échec"²⁹).

When Cioran marks Pessoa's name in his journal, the theme is usually around birth.³⁰ This circumstance supposes a connection, which I would like to examine here, between the rather sudden apparition of birth in Cioran's writing and the reading of Pessoa's works. We learn from the notebooks that right before delving into the subject of birth, Cioran had worked on a text on "spiritual levels" ("des niveaux spirituels")³¹ and then rather suddenly turned towards the theme of birth. Whereas not completely absent from his writings, birth is not extensively treated before 1968/1969³²; death, however, or rather suicide as its counterpart appears frequently throughout the works. It does not reemerge after the early Seventies, neither in *Écartèlement* (1979), nor in *Exercices d'admiration* (1986) or

²⁶ "J'aurais aimé vivre au milieu de peuples tristes, ou tout au moins dont la musique est langoureuse ou déchirante: le fado, le tango, lamentations arabes, hongroises..." (C, p. 167).

²⁷ Cioran evokes reading himself through Portuguese mysticism, cf. C, p. 648.

²⁸ "Le fado me comble autant que la musique hongroise. Quelle nostalgie!" (C, p. 814).

²⁹ Facsimiles of letters written by Cioran to J. T. Brum, 25th of March 1988 and 11th of August 1989, in Brum (2008: 254sq).

³⁰ Cf. also CRN.Ms.822⁶⁷: "Naître est un événement dont on ne prend conscience que bien plus tard, et qui devient de plus en plus important, voire catastrophique <terrifiant> à mesure qu'on s'en éloigne". When editing the manuscripts left unpublished after the writer's death, Cioran's lifelong companion Simone Boué seems not to have regarded most notes concerning birth as noteworthy, which is why only very few of them appear in her edition of *Cahiers*. (As I have not had access to Simone Boué's typescript, I cannot tell at which point the deletion took place: it might well be that Gallimard deleted the quotes.)

³¹ See, for instance, C, p. 640, p. 645, p. 649, p. 741, p. 824. See also, among the manuscripts, CRN.Ms.816⁶². Never finished or rather never undertaken, there are hardly any fragments left in his estate to be associated with such a project.

³² Cf. *La Chute dans le Temps*, "Portrait d'un civilisé", p. 1092 ("le mal de naître") and "Les dangers de la sagesse", pp. 1149-1150 ("maudire sa naissance"), in Cioran, *Œuvres* (1995). See also C, p. 86: "Personne en Occident n'ose parler comme d'une évidence de 'l'abîme de la naissance', expression qui revient souvent dans les écrits bouddhiques. Et cependant la naissance est bien un abîme, un gouffre".

Aveux et anathèmes (1987), the three works following the birth-themed *De l'inconvénient d'être né*. However, the topic very quickly became another of what the author called his "obsessions" (C, p. 785; Cioran speaks of "hantise"), figuring sometimes as a "minor" (I, p. 1280: "obsession mineure"), but "cosmogonic" one (C, p. 787) and sometimes as *the* obsession of obsessions ("rarement obsession m'a dominé avec pareille force")³³, "at once loved and hated" (C, p. 787). In one of his notebooks Cioran wrote:

Depuis que je ne cesse de penser à la naissance, je suis en dehors de la vie et de la mort. Où me placer? où est mon lieu dans l'être? Il s'agit bien d'être! ~~Je me survis <je me précède>~~
~~<vis dans ce qui précède la vie>~~ ~~<je ne serai plus jamais>~~ <[J'] existe avant d'exister>, je me précède, je...

(CRN.Ms.822⁶⁷)

Cioran himself comprehended the emergence of the topic of birth not only as a novelty in his thought, but saw it as a turning point in his work³⁴. Its apparition was perceived by him to be relieving, a "source of renewal" (C, p. 800: "source de renouvellement"), which, at least for a while, enabled respiration. Despite the topic's supposedly salutary effects on the author, birth itself was identified with the epitome of catastrophe (Cf. I, p. 1271)³⁵. Cioran called it "a calamity" (I, p. 1279), "a disaster" (Cioran, 2009: 298), "une provocation, un défi, un assaut" (CRN.Ms.837⁷), "the supreme indiscretion" (CRN.Ms.837⁷), "the scandal of scandals" (CRN.Ms.835¹¹), "the initial error" (CRN.Ms.837¹⁶), "the prelude to capitulation" (C, p. 978: "l'amorce d'une capitulation"), among other things. Due to convictions of this kind, all throughout his life he was opposed to procreation³⁶. He perceived every newborn to be a "*maudit*" (CRN.Ms.837⁷), "a virtual disaster" (*Œuvres*, 1995 : 1244)³⁷ and thus approved of the Thracians' habit of rejoicing at funerals and crying over the births of children (I, p. 1272, CRN.Ms.823⁸⁶; 823⁸⁸; 824¹⁶). According to him, humanity had always been in error in its belief that "le vrai mal" still lies before it as it progresses towards death: In reality, it lies behind.³⁸

³³ CRN.Ms.824⁴² or CRN.Ms. 836⁵. C, p. 787.

³⁴ "Quand on a usé l'intérêt que l'on prenait à la mort, et qu'on se figure n'avoir plus rien à en tirer, on se replie sur la naissance, on se met à affronter un gouffre autrement inépuisable..." (I, p. 1277). See also C, p. 750: "Celui qui a dépassé la peur de mourir en arrive à ne plus songer qu'à l'inutilité de naître". Elsewhere in *Cahiers*, it is the idea of suicide that is being substituted by birth, "obsession voisine" (C, p. 800).

³⁵ Birth as catastrophe also in C, p. 731 and C, p. 741, CRN.Ms.816⁶² ("La naissance comme ~~péché~~ <catastrophe majeure>").

³⁶ Cf. Cioran's essay "Le refus de procréer", in *Précis de décomposition*, in *Œuvres* (1995 : 691-693).

³⁷ Cf. Cioran, *Aveux et anathèmes*, in *Œuvres* (1995 : 1648): "Ces enfants dont je n'ai pas voulu, s'ils savaient le bonheur qu'ils me doivent!".

³⁸ I, p. 1271 : "Nous ne courons pas vers la mort, nous fuyons la catastrophe de la naissance [...]. Il nous répugne, il est vrai, de traiter la naissance de fléau: ne nous a-t-on pas inculqué qu'elle était le

Now looking closer at the crossed-out part of the above quote, one can observe in detail how Cioran adapts a Pessoaan idea and develops it. The expression '~~Je me survis~~' seems to echo a famous verse from Pessoa's "Aniversário" [Birthdate], a later Álvaro de Campos poem. Chronologically speaking, *Aniversário* was the first Pessoaan poem read by Cioran, as the chart above shows. I would like to point to the fact that the poem's expressive title not only coincides with Cioran's interest in the topic of birth discussed above, but might actually have been – although most certainly not exclusively – the origin to his preoccupation with the theme in the first place. That it is related can be shown by juxtaposing another journal entry from the non-edited part of Cioran's notebooks. Around the 11th of January 1969, Cioran notes:

"...je me survis à moi-même comme une allumette froide"

Fernando Pessoa

(CRN. Ms.817⁵⁴)³⁹

Leaving aside the interpretations of the above verse's meaning in the Pessoaan and Cioranian contexts, I wish to focus here solely on the structure of the sequence just cited of synonymical expressions from Cioran's note, decomposing it first into its components as they appeared one after the other in the creative process:

1. Je ~~me survis~~
2. <je me précède>
3. <vis dans ce qui précède la vie>
4. <je ne serai plus jamais>
5. <[J]'existe avant d'exister>, je me précède, je...

The journal entry is left incomplete and suspended ("..."). Either it has simply not culminated in a satisfying expression or, alternatively, was abandoned due to the abyss of the past opening up – a past immemorable, for a secret self-anteriority or paradoxical pretemporality is conjured up in the line "je me précède". Following Pessoa's example, a five-fold cascade of phrases is developed step by step, translating from one turn to the other an obscure, time-transcending self. This entity is presented as "postself" in the first line ("je me survis") and becomes "foreself" in the second ("je me précède"). Between the first line and the first variation, a radical shift in direction takes place, attended by a complete

souverain bien, que le pire se situait à la fin et non au début de notre carrière? Le mal, le vrai mal est pourtant *derrière*". Cf. also C, p. 750: "L'idée de naître est bien plus terrible que celle de mourir car elle ajoute à la terreur de la mort la vision de l'inutilité de la naissance". C, p. 721: "Ce n'est pas la mort, c'est la naissance qui est l'heure de vérité".

³⁹ I assume that Cioran knew the verse only in a translation, as otherwise – like in most cases – he would have probably quoted the original.

delimitation of the speaking subject. Now if in the first line of the fragment quoted above the subject declares itself to be "beyond life and death" ("je suis en dehors et de la vie et de la mort"), the assertion of this dilemma is to be comprehended in a literal manner. Effectively two thresholds are exceeded in two different directions, prospectively the last one first, followed by the first one, while regressing: namely death by "je me survis", birth by "je me précède". In consequence, the self is lost somewhere in between.

A similar "foreself" as in the first line quoted here, acts in Pessoa's eponymous poem written in 1913 (Pessoa: 1995: 406) as well as in some of his English sonnets. Paulo Borges's essay "Beyond-God and beyond-being: uncreated and yearning in Fernando Pessoa" discusses the phenomenon in depth. In a Cioranian context, however, the idea seems rather strange and quaint. A "foreself" appears solely in the period of creation of *De l'inconvénient d'être né*. It is transformed into a more clear-cut "moi d'avant moi" or "moi antérieur au moi" (I, p. 1284) in the book's first chapter. Whether the concept of anteriority or pretemporality occurs in Cioran's writing as a result from his reading of Pessoa or not is a question that cannot be answered with certainty, for it appears widely also in the Zohar as well as in Jewish mysticism, both known to Cioran. But it is nonetheless striking that the topic appears in his texts only after his reading of Pessoa's works.

A recurrent adverbial construction denoting pretemporality used, "d'avant", that is "prior to" or "anterior to", can be found in many among Cioran's texts from that period. "Avant"⁴⁰ – without the "d'", – "devant" and the verb "précéder" belong to the same semantic field and appear just as often in Cioran's writings. Already in the last lines of "L'indélivré", antepenultimate chapter of *Le mauvais démiurge*, the author speaks of "the sweetness prior to birth" ("la douceur d'avant la naissance")⁴¹. He keeps evoking the nostalgia for the felicity "d'avant toute naissance" (C, p. 437), "d'avant la lumière, d'avant la parole" (C, p. 684-5), for man's condition "d'avant la conscience" (C, p. 813), for a world "d'avant le désir" (C, p. 803), a space "d'avant la naissance, d'avant l'histoire [...] d'avant l'être" (Cioran, 2009: 299)⁴², a time "d'avant le temps" (I, p. 1281), "d'avant le cerveau" (C, p. 815), "d'avant les origines" (CRN.Ms.837⁷)⁴³, "l'ennui d'avant et après la naissance" (CRN.Ms.823⁴⁸) et cetera. In pitying "ce rien qui précède Dieu" as a lost

⁴⁰ Cf. "...une perplexité avant la connaissance..." (CRN.Ms.814⁷¹).

⁴¹ "Même si l'expérience du vide n'était qu'une tromperie, elle mériterait d'être tentée. [...] Sans elle, point de remède à l'infirmité d'être, ni d'espoir de réintégrer, ne fut-ce qu'en de brefs instants, la douceur d'avant la naissance, la lumière de la pure antériorité". Cioran, *Le mauvais démiurge* (herein quoted as 'MD'), in *Œuvres* (1995: 1229).

⁴² See also I, p. 1385.

⁴³ See also C, p. 962: "d'avant notre naissance".

homeland⁴⁴, he wishes, following an idea expressed by Kafka⁴⁵, to be able to “barricade himself before birth” (CRN.Ms.823⁷⁸: “se barricader avant de naître”) and comprehends the refusal of birth to coincide with the nostalgia of a time before time⁴⁶. The adverbial construction appears several times in the following passage, riddled with expressions denoting negativity:

N’être jamais né: imaginer la vie *d’avant* la naissance comme un sommeil *sans commencement*, remontant en tout cas à quelque origine unimaginablement lointaine, un sommeil ‘infini’ dont on est fâché que l’on ait été arraché. La nostalgie de cette infinité d’avant n’est que le regret de voir interrompu un état où l’on pressentait l’être <la conscience> sans la désirer..., où la non-manifestation était une volupté, troublée malheureusement par l’immanence de l’être. Pour moi la nostalgie <le désir> du non-né se ramène à un appétit de non-manifestation. J’ai horreur du *manifesté*. Je voudrais m’évanouir dans le non-manifesté, m’y évanouir? non, le rejoindre, car j’en dérive.

L’idolâtrie du virtuel, l’amour presque maladif de ce qui échappe à l’actualisation. *Le fétichisme de ce qui précède tout acte*.

~~Je voudrais n’avoir jamais été, et jouir de cet état d’avant moi et connaître <et jouir de> cette plénitude nulle d’un moi d’avant moi.~~

(C, p. 822)⁴⁷

An important fragment in the context of Cioran’s thought of the early Seventies, it is in the quoted passage that the author avows himself to the “idolatry of the virtual”, of the “non-manifested”, to the “fetishism of what precedes the Act”, what precedes life as such. Nothing seems to appeal more to Cioran in that period than to imagine the sphere of the “non-born” – a much more intriguing thought than birth or being⁴⁸ – and to wallow in it. Not what is (has been or will be), thus what is exposed to actual being and realization is of interest, but what remains hidden beyond the acts as the once possible; the aborted alternatives, suppressed and left behind in their non-existence. Cioran transforms his confession finally into a wish: never to have been born which in French comes along with a neologism. Whereas at the outset of his preoccupation with the theme of birth Cioran meant to treat of birth in the strict sense of the word (C, p. 861)⁴⁹, only when entering deeper into his subject does he perceive his real interest, namely its negation: the “non-born” (“[le] non-né”), “non-birth”⁵⁰ (“non-naissance”).

⁴⁴ C, p. 793: “Mon lieu, ma patrie est, comme pour les mystiques, ce rien qui *précède* Dieu”.

⁴⁵ Cioran notes on the 2nd Jan. 1969: “Ma vie est l’hésitation devant la naissance. Kafka” (C, p. 660).

⁴⁶ “Le refus de la naissance coïncide avec la nostalgie de ce temps d’avant le temps. Le refus de la naissance n’est rien d’autre” (C, p. 800).

⁴⁷ The last phrase has not entered *Cahiers*, but belongs to the manuscript (CRN.Ms.835^{15sq}). Written on the 1st of August, 1970.

⁴⁸ Cf. also I, p. 1272: “Jamais à l’aise dans l’immédiat, ne me séduit ce qui me précède, que ce qui m’éloigne d’ici, les instants sans nombre où je ne fus pas: *le non-né*” (I underline).

⁴⁹ “Naissance” appears in inverted commas and is written with a capital letter.

⁵⁰ “Mon obsession de la naissance, ou plus exactement, mon obsession de la non-naissance...” (CRN.Ms.836⁵, dated on the 2nd of August 1970).

The terms “non-born” and “non-birth” have several precursors and parallels in Cioran’s writings, all using the privative prefix “non-”, such as “non-commencé” (C, p. 32), “non-communication” (I, p. 1271), “non-manifestation” (or “non-manifesté”) (C, p. 822), “non-réalité” (I, p. 1276), “non-acte” (C, p. 605), “non-né” (I, p. 1272), “non-nécessaire” (CRN.Ms.835¹¹), “non-conviction” (C, p. 773). Compounds of this kind indicating negation emerge with particular frequency in the phase of conception of *De l’inconvénient d’être né*. Their composition seems somewhat to be modeled on German usage or, more precisely, that of the German mystics, notably Master Eckhart, who made extensive use of negative prefixes.⁵¹ However, the coinage of the term “non-né” is anticipated elsewhere, in a quotation among Cioran’s notes from Pessoa-Álvaro de Campos’s sensationist poem “A Passagem das Horas” (1916). Cioran remarks in one of his notebooks as follows:

J’ouvre les *Poésies* d’Álvaro de Campos (Pessoa), et je tombe sur “Seja o que fôr, era melhor não ter nascido”. Quoi qu’il en soit, mieux valait n’être pas né.

(C, p. 787)⁵²

To comprehend Cioran’s idea of “non-birth”, it seems indispensable to look at the poetical excerpt quoted, for it appears – at least partially – to have triggered Cioran’s idea. Extracted here by the author almost like an aphorism, the verse was deleted by Pessoa from most versions of “A Passagem das Horas”. This is interesting inasmuch as the version of the poem included in the aforementioned bilingual Pessoa edition from 1968 contains the verse, showing that Cioran probably had access to the volume named, all the more so as he renders the original Portuguese verse along with the exact wording used in Guibert’s translation into French.

This quotation, marked on the 19th of January 1970 is actually a quotation of a quotation and not, as it were, a Pessoaan “invention”. A Greek commonplace notion of tragic futility is reproduced here, as it is found in the writings of Herodotus, Euripides or Nietzsche, known as the “wisdom of Silenus”. Pessoa recalls Silenus’s answer to king Midas as it is related, for instance, in a celebrated passage from Nietzsche’s *The Birth of Tragedy*⁵³. Although it is almost certain that

⁵¹ An example is quoted by Cioran himself in *Cahiers*: “entwerden” – “de-become” if one was tempted to render the somewhat paradoxical word. “Entwerden, se soustraire au devenir, – le mot allemand le plus beau, le plus significatif que je connaisse” (C, p. 59).

⁵² Probably quoted after a French edition of Fernando Pessoa, *Poésies d’Álvaro de Campos / Poesias de Álvaro de Campos* (1968 : 28-29), translated by Armand Guibert.

⁵³ “There is an old legend that king Midas for a long time hunted the wise *Silenus*, the companion of Dionysus, in the forests, without catching him. When Silenus finally fell into the king’s hands, the king asked what was the best thing of all for men, the very finest. The daemon remained silent, motionless and inflexible, until, compelled by the king, he finally broke out into shrill laughter and said these words, ‘Suffering creature, born for a day, child of accident and toil, why are you forcing

Cioran, who was a fervent Nietzsche reader in his youth, knew the story from his Nietzsche readings, it is only through "A Passagem das Horas" that he became aware again of its existence. In his journal he remarks that he "came across" the sentence – "je tombe sur" suggesting that one happens upon something (possibly known before) while skimming the pages at random.

However, the idea of "non-birth" has been developed in Cioran's writing only after the author actually (re-)discovered the story mentioned through Pessoa's poem. To strengthen this argument, it seems important to point to the fact that Cioran admitted neither to have considered Pline⁵⁴, nor Nietzsche⁵⁵ when conceiving *Hantise de la naissance*, his first published draft to the introductory chapter of *De l'inconvénient d'être né*.

Now looking back at the sketches evoked here in the beginning, surrounding the note with Pessoa's name in Cioran's journal, the fragment preceding the poet's name reveals itself to be a reference to or even a retake of Pessoa's verse. Therein Cioran displays the supremacy of "non-being" or "not-being"⁵⁶, to use a Pessoaan term, over being:

Disparaître est sans doute une solution remarquable; ne pas naître ~~est encore~~ < vaut encore > mieux. Ne pas naître est la meilleure formule qui soit, et elle n'est à la ~~disposition~~ < la portée > de personne.

(CRN.Ms.822⁶⁶)⁵⁷

Although Pessoa is, of course, not the only influence on the voracious reader Cioran in that period, but one along with, for instance, Franz Kafka, Cesar Vallejo,

me to say what would give you the greatest pleasure not to hear? The very best thing for you is totally unreachable: not to have been born, not to *exist*, to be *nothing*. The second best thing for you, however, is this – to die soon'" (Nietzsche, 1956: 29).

⁵⁴ With unambiguous clarity the writer relates on the 19th of June 1970 – he is about to conceive *Hantise de la naissance* – so far not to have read Pline: "Un provincial m'envoie un texte prétentieux contre ce qu'il appelle 'l'évasionisme métaphysique' et où il cite, à propos de mon petit article sur Beckett, le mot de Pline l'Ancien: 'Privés du bonheur de ne pas être nés, serons-nous donc privés aussi du bonheur de nous anéantir?' Il faudrait que je trouve la citation exacte. Je la connaissais, il va sans dire, mais [...] pas un seul instant je ne me la suis rappelée quand j'ai écrit *La Hantise de la Naissance*" (CRN.Ms.823⁷⁶).

⁵⁵ On the 9th of December 1969 Cioran noted that he wanted to look up the story of Midas and Silenus in Nietzsche's *The Birth of Tragedy* (C, p. 770; dated in CRN.Ms.822³). It was not until much later that he reread the book. Whereas the mention of "A Passagem das Horas" appears already in January 1970, Cioran quotes from Nietzsche in June 1970: "Silène dit au roi Midas de Phrygie: 'Mieux vaut pour l'homme n'être point né; s'il est né, de rentrer le plus tôt possible dans le royaume de la Nuit'" (CRN.Ms. 823⁸⁷).

⁵⁶ Cf. Pessoa's summary from 1906 of a never-written book called *The World as Power and as Not-being* (Pessoa, 1968: I, 55).

⁵⁷ Slightly diversified, the above fragment entered *De l'inconvénient d'être né*: "Ne pas naître est sans contredit la meilleure formule qui soit. Elle n'est malheureusement à la portée de personne" (I, p. 1400).

Cino da Pistoia, the Bhagavad-Gita and Buddhist thinking, constituting altogether the context of reference of *De l'inconvénient d'être né*, it seems to be Pessoa's "A Passagem das Horas" to have particularly influenced Cioran's rumination on the idea of never having been born. In fact, the poem not only set the frame for the book concerning its topic, but delivered Cioran even concrete expressions as the following verse from "A Passagem das Horas" alluded to by Cioran. If, in the vortex of total simultaneous experience, the virtually ubiquitous subject of Pessoa's "A Passagem das Horas" says:

J'ai commis tous les crimes,
J'ai vécu dans tous les crimes [...]

(Pessoa, 1968: 31; Guibert's translation)

Cioran echoes that idea – or rather responds to it, completing or complementing the verse in his own manner: "Avoir commis tous les crimes, hormis celui d'être père" (I, p. 1273)⁵⁸. Although we are dealing here almost with the same wording as in Pessoa-Álvaro de Campos's line, an essential modification is introduced, a grammatical nuance that brings about a shift in meaning and refines the idea proposed in the first part of Pessoa's verse into a paradoxical twist. Not to take someone's life, but to give life to someone is regarded as a crime. Instead of adapting the poetic subject ("j'ai commis", in the Portuguese original "cometi todos os crimes, / vivi dentro de todos os crimes..."), Cioran chose to suppress its explicit manifestation, rendering it passive by use of an abstract perfective infinitive ("avoir commis")⁵⁹. Hence, the statement appears innocuous, as if a mere experiment of thought, a test arrangement in virtuality, at least in what concerns the first part of the sentence. Although just as in Pessoa's verse a "completed" action is presented, the active factor "I" is excluded; it seems to have fallen prey to neutrality, typical of all aphoristic literature.

Yet it is not only the poetic subject, which has receded in the background. The act itself, namely the stated committing of crimes as such is withdrawn from the present and, so to speak, from the responsibility of the implicit subject by means of a sort of distance induction on a grammatical level, comprehensible only in relation to and on the background of the Pessoaan antetype presented. It is not for nothing that both auxiliary infinitives 'to have' ("avoir commis") and "to be" ("être") are used; as verbs with reduced action potential in most cases, they regularly need active complements. Not immersion – as in the poet's case –, but evasion operates here therefore in both, form and content, of the aphorism. Whereas the above verses deal with a subject that has surrendered completely to life and to being, partaking even in crime – and virtually *all* the crimes ever committed

⁵⁸ See also CRN.Ms.823, f°43 (May 1970).

⁵⁹ In a similar way Cioran suppresses the subject in the journal entry rendered in C, p. 786: "Être quelque chose d'une manière totale".

The opening lines of *De l'inconvénient d'être né* could be read as an allusion to "A Passagem das Horas", or at least as an illustration of its title. Therein a Baudelairian insomniac draws up his "balance sheet for each minute" ("le bilan de chaque minute"). He claims to "see the hours pass" (I, p. 1273: "je vois les heures passer"), regretting their "primultimacy" (Vladimir Jankélévitch). A paradoxically posthumous existence – another "postsself" – is introduced in the book's first lines. It anticipates all possible future moments as if they had virtually already passed, destituted beforehand of a present (I, p. 1273). The theme of time – not only through the above mentioned idea of "pretemporality" – is a major thread in the web of Cioran's text. It continuously preoccupied both writers. We witness to these two contrary attempts of time evasion: Whereas in Pessoa's "A Passagem das Horas" time is "extasised" into an absolute, universal present, where all the once possible as well as all the ever possible is focused in one spot, in one conscience, Cioran's vision of time in *De l'inconvénient d'être né* strives by means of regression in time to undermine time's flow and to suspend it at its origin or rather beyond it, namely where 'time had not fallen into time yet', where time did not yet equate temporality:

Remonter au-delà de l'homme vers ces périodes qui le nient, se rendre complice de la matière, et de sa répugnance à se glisser vers la vie [...]. Pureté des commencements, temps non contaminé par la temporalité, temps qui ne tombait pas dans le temps !<> temps fidèle à lui-même, hostile à trahir son essence, à profaner son éternelle virtualité. [...] [J]e voudrais bien sauter en arrière vers ce temps auquel je me sens lié par un secret [...].

(CRN.Ms. 836^o)

As is frequent in Cioran's writing, it is not a completed action or thought which is introduced here, but a potential one. The text is not written in indicative speech, but uses linguistic means that seem to share similar functions with the subjunctive mood, in the sense that a degree of potentiality is induced. Again, infinitives are used such as "remonter", "se rendre", "se glisser", "trahir", "profaner". Due to their temporal and modal openness they refer to possibility, virtuality, even irreality. It is as if again a cognitive experiment were being proposed. The passage finishes with a wish: the subject asserts it would like to leap backwards ("je voudrais bien sauter en arrière") into "the time before all time".

The movement back in time depicted here could be compared with a *descensus ad limbum*. It is not, however, a descent into an afterworld beyond death as in the Christian idea of limbo, but such into a kind of intermediate state preceding birth, where time was just about to evolve. To suspend the course of evolution at that very point, leaving it there to its "eternal virtuality", and then to leap into it in order to disappear in a void space before birth, seems to be the trigger behind the Cioranian phantasies of regression. The leap backwards is also the lynchpin of a kind of inverted eschatology. Instead of searching for redemption

after death as it is the case with all the Christian religions according to Cioran, salvation can only be found before birth. However, to “all those who are” (CRN.Ms.837¹³: “quiconque est”) it shall forever be inaccessible, for it is always already “a life too late” for that (CRN.Ms.822⁵⁷). The origin cannot be “closed or annulled”.⁶⁰

In one of the most poetical fragments from *De l'inconvénient d'être né* the attempt of reintegrating the origins is presented in the light of the specific difficulties encountered:

Nos pensées, à la solde de notre panique, s'orientent vers le futur, suivent le chemin de toute crainte, débouchent sur la mort. Et c'est inverser leur cours, c'est les faire reculer, que de les diriger vers la naissance et de les obliger et s'y fixer. Elles perdent par là même cette vigueur, cette tension inapaisable qui gît au fond de l'horreur de la mort, et qui est utile à nos pensées si elles veulent se dilater, s'enrichir, gagner en force. On comprend alors pourquoi, en parcourant un trajet contraire, elles manquent d'allant, et sont si lasses quand elles butent enfin contre leur frontière primitive, qu'elles n'ont plus d'énergie pour regarder par-delà, vers le jamais-né.

(I, p. 1280)

The verve of thought diminishes when it approaches the origins, whereas it increases moving in opposite direction, because crawling back in time saps its strength. Nothing really enhances its course, for there does not seem to be any existential necessity in thinking about birth, as there is with death, the fear of which generates life's dynamics. On this background, the thought of birth becomes almost a forced and artificial undertaking. Exhausted before its aim is attained, thought has lost so much of its initial power, regressing in time, that eventually it is unable to do the leap over the last border (“frontière primitive”) which divides being from non-being, the actual from the possible, reality from virtuality. Ultimately, the “never-born” is never reached, far beyond the sphere of the Possible from which it once emerged.

Three points mark the regressive movement displayed in *De l'inconvénient d'être né*, triggered to a certain point by readings in Pessoa's oeuvre: 1. birth, 2. “non-birth” (“non-naissance”) or “the non-born” (“le non-né”) and 3. “the never-born” (I, p. 1280: “le jamais-né”) as the ultimate aim of the regression. This last term is a *hapax legomenon* in Cioran's work. It does not indicate any kind of superlative of “non-birth” – nonsensical, of course, as “non” cannot be compared. Through the “never” (*jamais*) it refers nonetheless to something that surpasses simple negation. Whereas ‘non-birth’ equates the mental manoeuvre of returning the Actual into the Possible prior to it, functioning only in relation to a concrete

⁶⁰ Cf. CRN.Ms.824⁴²: “[...] on ne peut réformer ou annuler l'origine, – tout au plus on peut s'y résigner”. Or, CRN.Ms.835¹¹: “On meurt, on peut se tuer mais on ne peut annuler un fait sur lequel nul n'a aucun pouvoir”.

subject, the idea of “the never-born” seems free from subjective manifestation and refers to non-being as such, pure and abstract, beyond negation and beyond the “uchronical” (Charles Renouvier) “as if”-situation installed in the first case. While “non-birth” seems thus still to refer to an individual past or at least to a virtual past before the past as it was conjured up in one of the above fragments, quoted from Cioran’s journal, “the never-born” belongs to the achronical sphere of being and denotes its total suspension. Being an absolute border, “the never-born” seems to come quite close to the Cusanian “wall of paradise”, which can be overleapt only for the price of the loss of the ratio. Beyond ‘non-birth’ the counterfactual illusion ends.

Bibliography

- BORGES, Paulo (2008). "Jenseits von Gott und jenseits des Seins: Das Unerschaffene und die Sehnsucht bei Fernando Pessoa", in Jens Halfwassen & Markus Gabriel (eds.), *Kunst, Metaphysik und Mythologie*. Heidelberg: Winter, pp. 215-229.
- BOSQUET, Alain (1983). "Les délices de l'absurde", in *Le Quotidien de Paris*, n.º 1062, 26th of April, pp. 27-28.
- ____ (1961). "Fernando Pessoa ou les délices du doute", in *Verbe et vertige. Situations de la poésie*. Paris: Hachette, pp. 174-185.
- BRUM, José Thomaz (2008). "Cioran et le portugais. Histoire d'une rencontre", in Eugène Van Itterbeek (ed.), *Approches critiques IX*, Sibiu and Leuven: Editura Universității Lucian Blaga and Les Sept Dormants, pp. 65-75.
- CIORAN, Emil. Several manuscripts (CRN. Ms.) from the Fonds Cioran, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris, 8 and 10, Place du Panthéon.
- ____ (2009). "Sur une double corvée", in *Cahiers de L'Herne (Cioran)*, Laurence Tacou & Vincent Piednoir (eds.). Paris: L'Herne, p. 298-299.
- ____ (2005). Excerpts from otherwise yet unpublished Cioranian manuscripts from the Parisian Auction House Drouot's catalogue of auction *Manuscrits littéraires – Correspondances. Céline – Char – Cioran*, ed. Thierry Bodin. Paris.
- ____ (1997). *Cahiers*. Simone Boué (ed.). Paris: Gallimard.
- ____ (1995). *Entretiens*. Interview with Sylvie Jaudeau. Paris: Gallimard.
- ____ (1995). *Œuvres*. Yves Peyré (ed.). Paris: Gallimard.
- ____ (1995). "Le refus de procréer", in *Précis de décomposition*, in *Œuvres*, pp. 691-693.
- ELIADE, Mircea (2006). *Jurnalul portughez și alte scrieri*. Sorin Alexandrescu (ed.). Bucarest: Humanitas.
- GANDILLAC, Maurice de (1969). "L'expérience créatrice du vide", in *La Quinzaine Littéraire*. Paris: Minard, 16th to 30th of June, pp. 26-29.
- PAZ, Octavio ([1962] 1998). *Fernando Pessoa, l'inconnu personnel*. Paris: Fata Morgana.
- PESSOA, Fernando (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Critical edition by Jerónimo Pizarro. Lisbon: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (1995). *Poesia Inglesa*. Translation by Luísa Freire. Lisbon: Livros Horizonte.
- ____ (1968). *Poésies d'Alvaro de Campos / Poesias de Álvaro de Campos*. Translation by Armand Guibert. Paris: Gallimard.
- ____ (1968). *Textos Filosóficos*. Edited by António de Pina Coelho. Lisbon: Ática. 2 vols.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm (1956). *The Birth of Tragedy*, in *The Birth of Tragedy and The Genealogy of Morals*. Translated by Francis Golffing. New York: Doubleday.

A abordagem evolutiva nos estudos pessoanos de Jorge de Sena: leituras dos anos 40

Daiane Walker Araujo; Caio Gagliardi*

Keywords

Fernando Pessoa, Jorge de Sena, criticism, evolution.

Abstract

Based on the critical work of Jorge de Sena about the literary creation of Fernando Pessoa, this paper intends to investigate the construction of that which it postulates as the key concept of the senian readings of Pessoa: the notion of evolution, which would have characterized the variegated procedures of the poet's writings. This stage of the study focuses on Jorge de Sena's readings in the 1940s.

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Jorge de Sena, crítica, evolução.

Resumo

Partindo da obra crítica de Jorge de Sena acerca da criação literária de Fernando Pessoa, este artigo propõe-se a investigar a construção daquele que postula ser o conceito-chave das leituras senianas de Pessoa: a noção de evolução, que teria caracterizado os variegados procedimentos de escrita do poeta. Esta etapa do estudo concentra-se nas leituras realizadas por Jorge de Sena nos anos 1940.

* Universidade de São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.

Embora se trate de obra plural e ensaística, que incide em diferentes aspectos das produções ortônima e heterônima, os estudos pessoanos de Jorge de Sena, coligidos na publicação póstuma *Fernando Pessoa & C^a Heterónima (Estudos Coligidos 1940-1978)*, parecem percorrer numa mesma direção, no sentido de empreender uma leitura global – e “heterodoxa”, como define José Augusto Seabra¹ – não apenas da *criação literária* de Fernando Pessoa, mas sobretudo de sua *formação enquanto poeta*.

Entre os textos de referência na recensão crítica de tais escritos, destacamos dois: o primeiro, “Jorge de Sena e Fernando Pessoa”, de Arnaldo Saraiva, foi proferido no *Colloquium in Memory of Jorge de Sena*, realizado na University of California, em Santa Barbara, em abril de 1979; é, portanto, anterior aos volumes publicados em 1982. O segundo, intitulado “Lendo Jorge de Sena leitor de Fernando Pessoa”, de Jorge Fazenda Lourenço, foi ao ar na revista *Pessoa Plural*, nº 2, em fins de 2012.

O artigo de Arnaldo Saraiva consiste em uma espécie de prólogo de uma obra que ainda estava para vir a lume: o crítico faz um inventário, em ordem cronológica, de vinte e quatro textos de Sena sobre Pessoa, até então dispersos ou inéditos, revelando algumas notas bibliográficas do autor, circunstâncias de escrita e de publicação, dificuldades de Sena em acessar os manuscritos do poeta (o que comprometeu alguns projetos editoriais, como a edição do *Livro do Desassossego*), além de uma apresentação sumária do conteúdo de cada texto. Arnaldo Saraiva busca mostrar a importância desses estudos para a fortuna crítica pessoana, situando o autor de *Fidelidade* ao lado de grandes decanos de uma obra ainda em vias de ser descoberta: “Porque, entre 1940 e 1978, Jorge de Sena dedica a Pessoa textos que pela sua quantidade colocam o seu autor ao lado de João Gaspar Simões e de Adolfo Casais Monteiro, e pela sua qualidade o colocam ao lado dos mais altos especialistas pessoanos” (Saraiva, 1981: 238).

Arnaldo Saraiva pretende, ainda, dar-nos uma moldura biográfica dos fatos que circundaram as relações entre Sena e Pessoa: se, na “Carta a Fernando Pessoa” (1944), Sena afirma não tê-lo conhecido pessoalmente, no artigo “Vinte e cinco anos de Fernando Pessoa” (1960) revelará, em tom quase anedótico, o fato de o poeta ter sido vizinho de sua tia-avó, a qual Sena frequentava quando adolescente e “às vezes encontrava lá aquele senhor suavemente simpático, muito bem vestido, que escondia no beijo de cima o riso discretamente casquinado” (Sena, 2000: 130)². Mas é apenas em 1937, com a leitura de *Mensagem*, e em 1938, com o n.º 48 da *Presença*, dedicado a Pessoa, que Sena descobre-o poeta, e poeta modernista, o que lhe desperta um interesse profundo, que o acompanhará desde o início até o fim de

¹ Na dedicatória feita ao crítico em *O Heterotexto Pessoaano* (1985).

² Para uma leitura mais detalhada sobre tais relações e as possíveis motivações do relato autobiográfico de Sena em 1960, recomenda-se a leitura de “O Menino (Doutor) entre os Doutores. Fernando Pessoa em Jorge de Sena, nos anos 40”, de Osvaldo Manuel Silvestre.

sua carreira literária. De fato, seu segundo texto crítico publicado foi uma carta dirigida à revista *Presença*, em 1940 (ano seguinte à sua própria estreia literária, com o poema “Nevoeiro”), sobre o poema “Apostilha”, de Álvaro de Campos; o último texto de Sena sobre o poeta, “O ‘Meu Mestre Caeiro’ de Pessoa e outros mais”, data de abril de 1978, dois anos antes de sua morte; e um de seus derradeiros projetos editoriais era, justamente, *Fernando Pessoa & Cª Heterônima*.

Diante da prolongada dedicação de Jorge de Sena ao poeta, a qual se dá, não esqueçamos, em concomitância com sua própria produção poética, Arnaldo Saraiva não hesita em sugerir a possível influência que Pessoa teria exercido sobre seu investigador. Trata-se de uma semente que Saraiva lança, em 1979, para os futuros estudiosos de tal obra. Seu texto se encerra situando num mesmo plano de importância ambos os poetas, cujas obras “iluminam-se e enriquecem-se mutuamente”, por serem ambas representantes de “uma cultura simultaneamente nacional e universalista, como poucas hoje em dia há” (Saraiva, 1981: 256).

O estudo crítico de Fazenda Lourenço, por sua vez, propõe um levantamento dos temas centrais da recepção de Pessoa por Jorge de Sena, buscando articulá-los entre si e, ainda, com os momentos biográficos ou de interesse crítico da carreira literária, editorial e acadêmica de Sena. Para tanto, o autor divide os vinte e três textos da referida obra em quatro períodos distintos:

[...] um primeiro que termina com a edição, em 1946, das *Páginas de Doutrina Estética*; um segundo, em 1959, com a comunicação ao colóquio da Bahia, “‘O poeta é um fingidor’ (Nietzsche, Pessoa e outras coisas mais)”; um terceiro que culmina com a edição dos *Poemas Ingleses*, em 1974, e o seu extenso prefácio “O heterônimo Fernando Pessoa e os *Poemas Ingleses* que publicou”; e um derradeiro que inclui as suas duas últimas intervenções públicas, em 1977 e 1978, em dois colóquios pessoanos.

(Lourenço, 2012: 93)

Essa divisão, que não pretende estabelecer “fases” estanques para os estudos de Sena, mas sim propor uma articulação entre os focos de análise de cada período, permite visualizar, com clareza de detalhes, o desenvolvimento das linhas de força do pensamento seniano em correlação com a fortuna crítica pessoana, que começava a se estabelecer a partir dos anos 40.

Do primeiro período da crítica seniana sobre Pessoa, o autor infere um procedimento importante, não apenas do método, como também do ponto de vista de Jorge de Sena (o que revela a precocidade de sua consciência crítica): a “atenção que presta aos *textos*, num tempo em que o que parecia interessar, sobretudo, a crítica era o ‘caso’ (psicológico, para uns; social, para outros) do poeta dos heterônimos” (Lourenço, 2012: 90, grifo nosso). Se já nesse momento Sena revela uma inclinação para a crítica textual, a partir dos anos 60 esse será um dos procedimentos centrais do seu método analítico. Segundo Fazenda Lourenço, a criação heteronímica, sendo a pedra de toque para se “desvendar” o enigma pessoano, figura como “tema central” desse período: “Os comentários de Jorge de

Sena tentam, progressivamente, dar uma inflexão crítica a estas questões, deslocando-as do plano do psicologismo literário para o plano estético da modernidade literária e filosófica” (Lourenço, 2012: 95).

Nos dois estudos que ora publicamos em conjunto, procuraremos abordar uma questão específica, que se mostra bastante saliente na busca de Jorge de Sena por compreender e desvelar os efeitos da descoberta heteronímica sobre a poética de Fernando Pessoa: a hipótese de que o fenômeno da despersonalização teria provocado uma *evolução* em seus procedimentos de escrita, tanto no que diz respeito às suas escolhas estilísticas, quanto no aprofundamento de sua concepção estética.

Sempre sob a ótica evolutiva, portanto, neste primeiro trabalho enfocaremos aquele que Fazenda Lourenço identifica como o primeiro período da crítica seniana de Fernando Pessoa (até 1946).

A evolução de Fernando Pessoa segundo ele mesmo

A raiz da noção de “evolução”, aplicada à leitura crítica da obra de Pessoa, parece se situar no modo como o próprio poeta refletiu sobre os movimentos de sua escrita e conceito estético. Em mais de um momento, e em sentidos inversos, a discussão sobre seu processo evolutivo pode ser encontrada em documentos de caráter teórico deixados pelo autor.

Evocamos, primeiramente, a importante “Carta sobre a gênese dos heterônimos”, escrita em resposta ao então diretor da revista *Presença*, Adolfo Casais Monteiro, em 13 de janeiro de 1935. Como se sabe, o crítico presencista projetava um ensaio sobre a obra pessoana, e o objetivo imediato da “Carta” era de obter respostas às suas interrogações sobre as condições em que o fenômeno heteronímico teria se originado no espírito do poeta. Isso porque, num momento em que a personalidade de Pessoa se encontrava envolta por uma névoa de mistério e mistificação, a compreensão dos heterônimos como fenômeno psíquico era encarada como uma via privilegiada para se chegar a uma das divisas presencistas de sua crítica: a “sinceridade” do criador.³ A carta enviada por Pessoa, na medida em que projeta uma imagem de gênio segundo a qual uma ampla capacidade de despersonalização permitia ao poeta transitar, quase espontaneamente, por outras personalidades poéticas, parece convergir para a concepção totalizante e unitária que faltava ao crítico. Diante disso, o crítico levanta a seguinte hipótese a propósito da ocorrência, ou não, de *evolução* em

³ Embora tenha se integrado ao grupo presencista numa fase posterior à publicação de seus manifestos em defesa da “literatura viva”, tal como defendeu José Régio nas páginas da revista, e como reapareceu na crítica literária de Gaspar Simões, também a crítica de Casais Monteiro, seja a produzida durante o período presencista, seja nos ensaios posteriores sobre Pessoa (*Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa*, 1958) é eivada desses mesmos preceitos.

Fernando Pessoa:

[...] parece-me que a sua poesia não manifesta uma evolução visível. Dir-se-ia que a sua maneira de evoluir não ca[be] em qualquer conceito que caiba na palavra “evolução”, pois V. *evolui* em personalidades, isto é, a sua evolução... não é evolução, é coexistência. Mas será assim? Não haverá na verdade evolução em cada um dos poetas que V. é?

(Monteiro, 1958: 242-243)

De fato, em uma réplica datada do dia 20 do mesmo mês, Pessoa pede para que Casais Monteiro aguarde, antes de realizar seu estudo, a publicação do “livro grande em que congregue a vasta extensão autônima do Fernando Pessoa”, o qual, juntamente com as publicações conhecidas, daria uma “impressão de conjunto” (Pessoa, 1964: 208) de sua obra poética. No entanto, a sugestão de que na obra não se verifica a evolução de *um* poeta, mas sim uma simultaneidade no exercício de criação de *vários* poetas, é consentida por Pessoa. Naturalmente, a suposição de Casais Monteiro vai ao encontro da tentativa de síntese que a carta representa, segundo a qual o ortônimo e os heterônimos surgem paralelamente no espírito do poeta, e não são, portanto, resultados sucessivos de uma depuração estilística. A hipótese do crítico parece dar ensejo, assim, para que Pessoa defina, em poucas linhas, a sua atitude enquanto *poeta-dramaturgo*. O trecho, um dos mais conhecidos de sua obra epistolar, é aqui inteiramente citado, pelo interesse que apresenta em relação ao nosso tema:

É extraordinariamente bem feita a sua observação sobre a ausência que há em mim do que possa legitimamente chamar-se uma evolução qualquer. Há poemas meus, escritos aos vinte anos, que são iguais em valia — tanto quanto posso apreciar — aos que escrevo hoje. Não escrevo melhor do que então, salvo quanto ao conhecimento da língua portuguesa — caso cultural e não poético. Escrevo diferentemente. Talvez a solução do caso esteja no seguinte.

O que sou essencialmente — por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja — é dramaturgo. O fenômeno da minha despersonalização instintiva a que aludi em minha carta anterior, para explicação da existência dos heterônimos, conduz naturalmente a essa definição. Sendo assim, não evoluo, VIAJO. (Por um lapso na tecla das maiúsculas saiu-me, sem que eu quisesse, essa palavra em letra grande. Está certo, e assim deixo ficar). Vou mudando de personalidade, vou (aqui é que pode haver evolução) enriquecendo-me na capacidade de criar personalidades novas, novos tipos de fingir que compreendo o mundo, ou, antes, de fingir que se pode compreendê-lo. Por isso dei essa marcha em mim como comparável, não a uma evolução, mas a uma viagem: não subi de um andar para outro; segui, em planície, de um para outro lugar. Perdi, é certo, algumas simpleszas e ingenuidades, que havia nos meus poemas de adolescência; isso, porém, não é evolução, mas envelhecimento.

(Pessoa, 1964: 208-209)

14/99 Porto - 17-I-35

Querido camarada:

Receber uma carta como a sua última é daqueles
preziosos (sublinho porque pontos e incompleto da palavra, pois
que os alguns com o Fernando Pessoa pode dar. Estou-
me infinitamente grato por ter me de achado indiguno das
suas amplitudes. Não, não tenho mais perguntas a fazer-lhe:
v. disse bem mais do que eu jamais poderia esperar!

Sei tão-pouco mais já que desde há muitos projectos
uma espécie sobre a sua poesia. Não livros de estudos
sobre a poesia, mas sim uma pequena, alguma coisa já
fiz, mas não é mais que uma tentativa. Mas se eu
já me lembro, anunciei esse estudo! É que a sua
personalidade é do caso mais difícil, que é pessoal
imaginar! É claro que não hesito sobre a ordem ou
descendência no seu heterónimo: a hipótese da simulta-

Cos foi pouco mais nem sequer me detive: eu creio na
realidade de Caem, de Ricardo Reis, de Álvaro de
Lamelo. E isto é o mais extraordinário: cada um deles
é um poeta, cada um tem de verdade a sua per-
sonalidade: e cada um é admirável poeta. Não me res-
ta dúvida que v. é habitado por essas personalidades.
Não posso contudo ignorar que v. é embora um só.
E eis a grande dificuldade. Por isso, desde já lhe peço
a máxima tolerância para o que sobre a sua obra
eu venha a escrever.

Escreva ainda que a maneira fragmentária pela
qual tem sido publicada a sua obra permite desta-
de compressões. Isto, por exemplo: parece-me que
a sua poesia não manifesta uma evolução visi-
vel. Ou-se-ia que a sua maneira de escrever não se

14/100

Em qualquer caso, que sobre a palavra "evolução",
para v. evolui em personalidades, isto é a sua ev-
olução... não é evolução, é coexistência. Mas será assim? Não
há na verdade evolução em cada um dos poetas que
v. é? (Vejo afinal que lhe cabia a fazer uma nova
pergunta! Mas v. habituou-me mal...) Volto à
sua bi: pergunto-me se há, indubitavelmente, mas que não
tem em si coisas não reveladas nas que tem publicado.
É por isso que me sei por uma publicação em volume
de qual v. dá tão poucas esperanças. Ah, mas eis a
"pergunta" capitalista! Contudo, não seria possível edi-
tar o, ou o seu livro por subscrição? Faz-se (diz,
há-se uma inscrição, também o terreno, a ser as pos-
sibilidades modernas? V. disse-me que parece que volta
a pensar também. É a propósito de editar: não sei quais
as suas relações ou ligação com meios editoriais. É por isso
na hipótese de a sua ideia de publicar em inglês o Ban-

queira cinquenta, quer dizer-lhe, por intermédio do Richard
Blumenthal, seria possível estudar uma publicação. O Blumenthal
é indubitavelmente um dos mais da casa Chatto & Windus,
que o continua a editar. Tem, além disso, uma grande vantagem: uma
le não há limite, pois qual ideia não repare no produto? Devido
limites de tal natureza. Sei porém que o Blumenthal também a
publicação de Plato de Jorge Luis e parece-me que as di-
ficultades vieram tão somente de lá, não há nada de novo
nada, portanto da dificuldade de arranjar dinheiro. Não sei
de que o caso do seu Banquinho Anagnor, pergunto-me
também-lhe este nome também.

Seu. Parece-me que isto já é demais. Ah, ia-me eu
querendo, mas uma vez, de lhe dizer que recibí o seu 3º folhe-
to de poemas em inglês. Parece-me inclusive que não
lhe agradeço. Parece-me que já é muito demais para lhe
pedir desculpa!

Deixe-me mais informada e admirada da
Hedra Casais Monteiro

Fig. 1. Carta de Adolfo Casais Monteiro, 17 de Janeiro de 1935; BNP/E3, 115¹-38 e 39.

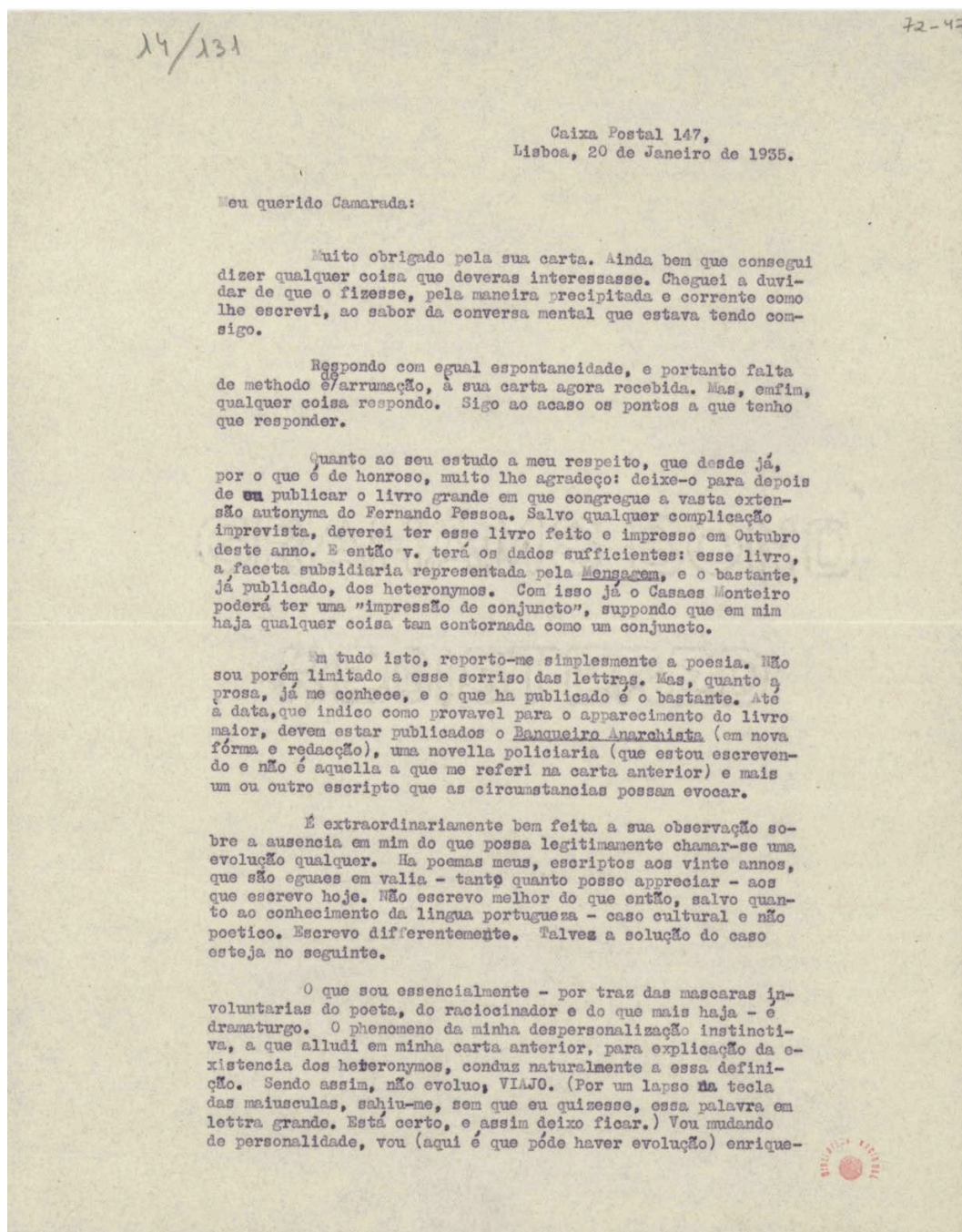


Fig. 2.1. Carta de Fernando Pessoa, 20 de Janeiro de 1935; BNP/E3, 72-47.

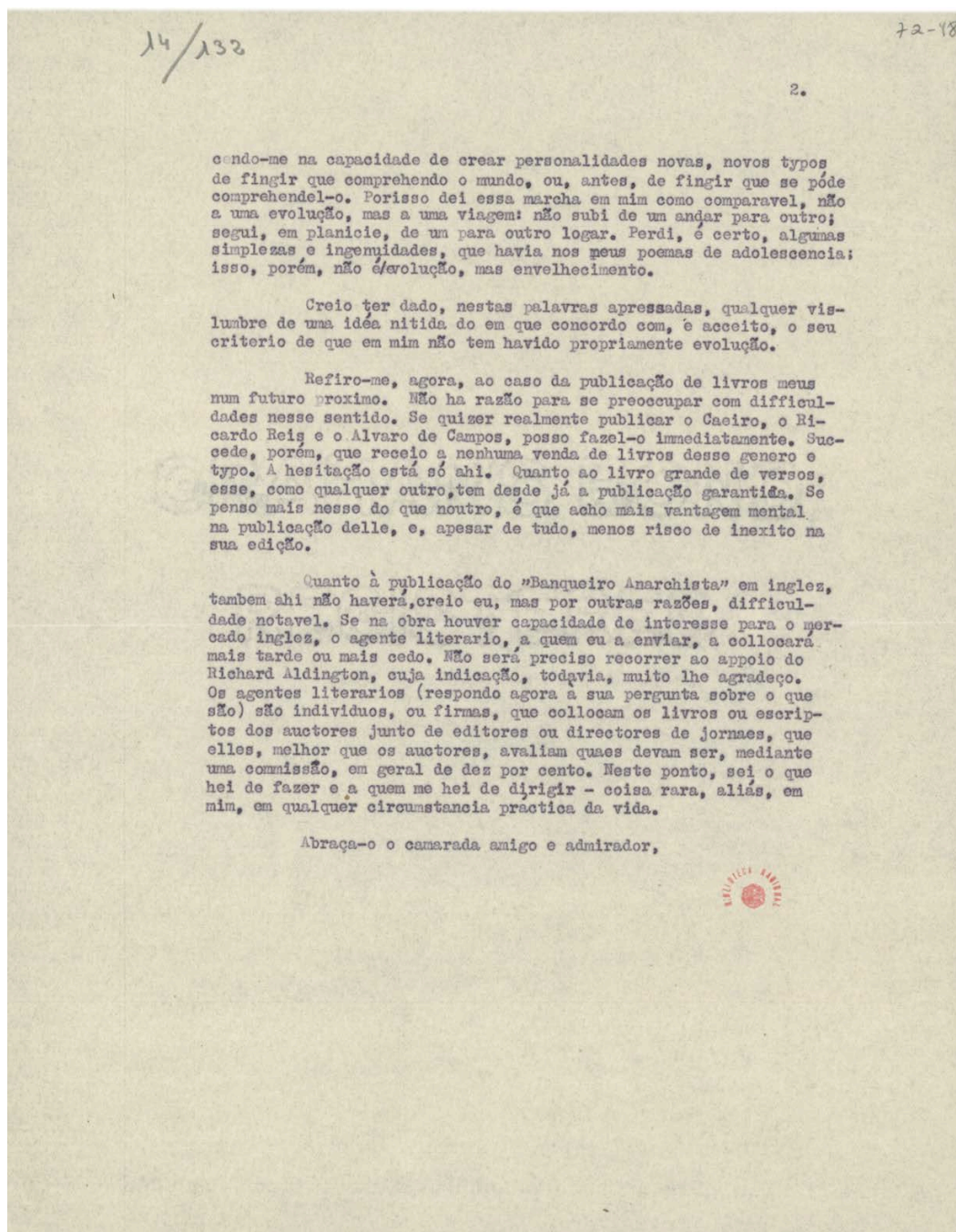


Fig. 2.2. Carta de Fernando Pessoa, 20 de Janeiro de 1935; BNP/E3, 72-48.

No que diz respeito à escrita propriamente dita, o comentário crítico de Pessoa admite a mudança, mas não a melhoria. Poemas da juventude são considerados “iguais em valia” aos escritos na maturidade (lembrando que a carta data de 1935, ano da morte do poeta, que tinha então 47 anos). Se há avanços no que diz respeito ao conhecimento da língua portuguesa ou à perda de “simplezas e ingenuidades”, isso estaria ligado a um “caso cultural” e ao seu “envelhecimento”, o que, para Pessoa, não apresenta uma influência direta sobre a qualidade da obra. Disso se conclui que, da perspectiva do poeta, poemas como “Pauis” e “Chuva oblíqua” estão no mesmo nível valorativo de posteriores, como “*Ela canta, pobre ceifeira*” e “Autopsicografia”, ou ainda da poesia heterônima, não obstante a diferença de escrita. Todos resultam de suas “mudanças de personalidade”, que não se processam em caráter evolutivo (pois que não há um único poeta, mas vários), mas sim em uma experiência de “viagem em planície” (a “coexistência” a qual se referia Casais Monteiro), não em progresso. Em suma, Pessoa confere, e talvez por sugestão de Casais Monteiro, igual peso a todos os momentos de seu trabalho enquanto artista, além de sugerir que também a poesia ortônima resulta de um desdobramento poético.

No entanto, o poeta admite que alguma evolução pode ter se processado no enriquecimento de sua “capacidade de criar personalidades novas”. Ora, essa concepção relaciona-se diretamente ao relato do “dia triunfal”, em que as realidades poéticas que estavam latentes nos poemas anteriores a 1914 surgem na imaginação do poeta e recebem estilos, biografias e concepções de mundo próprios. A evolução estaria, pois, na aquisição da autoconsciência do fenômeno que desde sempre orientara seu complexo fingimento estético. Com isso, Pessoa enfatiza a importância desse fenômeno e a centralidade que ele ocupa em sua poética. Ressalte-se, entretanto, que a descrição da suposta origem psíquica do fenômeno, isto é, de uma tendência infantil para a despersonalização, se faz tardiamente, e, portanto, à luz da própria criação. Em outras palavras, a referida carta apresenta-nos a genealogia de um vazio, preenchido com traços de memória.

Essa não era a primeira vez em que Fernando Pessoa refletia sobre uma possível evolução relacionada ao seu processo criativo. Vinte anos antes, no dia 19 de janeiro de 1915, ao escrever ao poeta e amigo Armando Côrtes-Rodrigues, Pessoa afirmava estar em plena “evolução cujos fins me são ocultos” (Pessoa, 1964: 22). Tratava-se de um período em que o poeta está vivendo uma “crise de incompatibilidade” com a intelectualidade de seu tempo, não apenas dos homens da geração saudosista (movimento com o qual rompera em 1914), como também com os seus então companheiros de “paulismos” e “interseccionismos”, que em seguida lançariam a revista *Orpheu*. Isso porque, ao que tudo indica, a criação heteronímica se amplificava em seu espírito, e a originalidade desse fenômeno não era verificada pelo poeta em seus pares. Diferentemente da carta que servira como epílogo de sua obra literária, e na qual o poeta atribui um valor a uma poesia já

então realizada, nesse momento Pessoa encontrava-se, segundo suas próprias palavras, em uma fase de definições e rupturas, portanto oscilando entre as tendências estéticas de seus contemporâneos (e o desejo de lançar-se à agitação intelectual vanguardista) e o estabelecimento de uma poética própria, revolucionária por si mesma, porém solitária, desligada dos grupos.

De modo que, à minha sensibilidade cada vez mais profunda, e à minha consciência cada vez maior da terrível e religiosa missão que todo o homem de gênio recebe de Deus com o seu gênio, tudo quanto é futilidade literária, mera-arte, vai gradualmente soando cada vez mais a oco e a repugnante. Pouco a pouco, mas seguramente, no divino cumprimento íntimo de uma evolução cujos fins me são ocultos, tenho vindo erguendo os meus propósitos e as minhas ambições cada vez mais à altura daquelas qualidades que recebi. Ter uma ação sobre a humanidade, contribuir com todo o poder do meu esforço para a civilização vêm-se-me tornando os graves e pesados fins da minha vida. E, assim, fazer arte parece-me cada vez mais importante coisa, mais terrível missão — dever a cumprir arduamente, monasticamente, sem desviar os olhos do fim criador-de-civilização de toda a obra artística. E por isso o meu próprio conceito puramente estético da arte subiu e dificultou-se; exijo agora de mim muita mais perfeição e elaboração cuidada. Fazer arte rapidamente, ainda que bem, parece-me pouco. Devo à missão que me sinto uma perfeição absoluta no realizado, uma seriedade integral no escrito.

(Pessoa, 1964: 22-23; 25-26)

Pessoa sente pesar sobre si a função civilizatória da criação literária, na medida em que passa a reconhecer a missão de gênio que recebera: ser o mediador entre o mistério divino da existência e a própria humanidade, através da expressão poética. Essa evolução que se processa em seu espírito, se tem como fim o fazer artístico como via de ascese, precisa afastar-se da “futilidade literária” e da “mera-arte” (as quais Pessoa identifica ao Paulismo e ao Interseccionismo), que já não estariam correspondendo ao aprofundamento da sensibilidade do poeta. O desdobramento de tal evolução reflete-se, pois, na mudança de seu “conceito puramente estético da arte”, que se eleva pela exigência de “perfeição” e de “seriedade” da criação.

O significado dessa recusa de Pessoa em relação a um programa estético que estava prestes a ser lançado parece revelar algo de performático na postura do poeta, que procura pôr em primeiro plano a descoberta heteronímica em detrimento dos poemas-programas das fases paulista e interseccionista:

Surpreende-se, por isso, um propósito claramente teleológico na recusa do Interseccionismo, que é o de inaugurar um novo estágio nessa obra, o da poesia heteronímica. Ela, a recusa, acaba funcionando como um divisor de águas da obra. Diante desse modo de pensar, não podemos encará-la como confissão. Trata-se de uma *construção*. E essa construção tem se mostrado eficiente por apresentar até hoje um efeito persuasivo muito forte sobre a crítica, resultando num constante rebaixamento do Interseccionismo, que passa a ser posto à luz da poesia que o sucede.

(Gagliardi, 2004: 139)

A carta enviada a Casais Monteiro, em 1935, também se organiza como uma “construção” da figura de gênio do poeta e como projeção mítica de si mesmo. Porém, se compararmos ambas as cartas, veremos que houve uma reformulação da noção de evolução por parte do poeta, que, no fim de sua vida, passou a negá-la.

Parece, portanto, que toda a discussão sobre a evolução de Fernando Pessoa começa com ele próprio, primeiramente em 1915, momento de transição entre o Saudosismo e a *Orpheu*, período em que surgem os heterônimos; e, finalmente, em 1935, ano de sua morte, em que o poeta faz uma auto-análise retrospectiva de suas personagens literárias. Como veremos mais adiante, esses documentos foram fundamentais à conformação da perspectiva seniana sobre a obra de Pessoa.

Da perspectiva evolutiva como método crítico

A abordagem evolutiva, aplicada aos estudos literários, é comumente observada em dois tipos de aproximação ao objeto de análise em função do *corpus* cujas transformações se busca explicar: de um lado, o estudo da literatura enquanto complexo sistema de criação artística, transnacional, de múltiplas influências, cujos princípios norteadores relacionam-se a momentos históricos específicos e ao “espírito do tempo” que aproxima as mentes criativas; de outro lado, o estudo evolutivo pode voltar-se para a obra de um único autor, buscando observar suas transformações, seja no estabelecimento de “fases” de criação, seja em suas relações com o sistema literário como um todo.

A aplicação de tal perspectiva evolutiva é discutida por J. Tynianov em “Da evolução literária” (1978), em que o autor procura fundamentos para a constituição da História Literária como uma *ciência*. Nesse texto, o método de abordagem evolutiva tem a função de examinar a literatura como um sistema em correlação com outros sistemas, ou seja, explicar a variabilidade das *formas* literárias e de suas *funções* em relação com suas “séries vizinhas, culturais, sociais e existenciais” (Tynianov *et al.*, 1978: 105). Nesse sentido, analisar uma obra isoladamente, ou seja, fora de suas correlações com o sistema literário e o tecido sociocultural, implica uma visão limitada do objeto, tendo em vista o alcance apenas parcial de sua significação evolutiva. Entender a construção de uma obra é perceber o modo como ela responde, reformula e atribui novos significados a outras obras (e à vida social), na medida em que estas a condicionaram.

Com base nessa perspectiva, Tynianov faz sérias reservas ao estudo da “gênese de fenômenos literários” que não estejam relacionados à evolução das séries circundantes. É preciso condicionar a explicação dos fenômenos, mostrar de que maneira reagem a valores dominantes e são influenciados por tendências externas (ao autor, não necessariamente à literatura). Tynianov ataca, assim, pelo menos dois princípios recorrentes na crítica literária, ligados diretamente à subjetividade do autor: a noção de “intenção” e a abordagem psicologizante. Sendo

esta última a que mais nos interessa, destacamos aqui o trecho em que o autor apresenta suas objeções:

O estudo direto da psicologia do autor e o estabelecimento de uma relação de causalidade entre seu meio, sua vida, sua classe social e suas obras é uma conduta particularmente incerta. A poesia erótica de Batiuchkov é o fruto de seu trabalho sobre a língua poética [...] e Viazemski recusou-se com razão a procurar a gênese dessa poesia na psicologia do autor. [...] Notamos com o artista mudanças que não podem explicar-se por sua personalidade: as mudanças em Derjavine, em Nekrassov; durante sua juventude, escreviam paralelamente à poesia “cultivada”, uma poesia “vulgar” e satírica, mas, em condições particulares, esses dois tipos de poesia confundem-se e proporcionam o nascimento de novos fenômenos. Trata-se aqui de condições objetivas e não individuais e psíquicas: as funções da série literária evoluíram em relação às séries sociais vizinhas.

(Tynianov *et al.*, 1978: 116-117)

A perspectiva evolutiva do formalista russo opõe-se, assim, à interpretação isolada de um autor enquanto *individualidade*, visto que o psiquismo do sujeito constitui matéria pouco palpável para um estudo que se quer científico e que busca compreender as evoluções dos sistemas literários segundo as interdependências de suas realizações objetivas.

Conforme postulamos, os estudos pessoanos de Jorge de Sena estão pautados, em grande medida, em uma leitura evolutiva de Fernando Pessoa. Essa abordagem, pelas relações que busca traçar entre o poeta e as correntes literárias de seu tempo, com vistas à compreensão da gênese heteronímica não como fenômeno isolado, mas como concretização máxima de uma latente tendência à despersonalização artística, vinda desde o Romantismo, pode ser considerada, senão de filiação tynianoviana, similar ao que encontramos no ensaio referencial do crítico russo sobre o tema. Deixemos claro, porém, que Jorge de Sena não se apoia em um único “sistema” de análise literária: seu método ensaístico é predominantemente dialético, o que lhe permite transitar por mais de uma hipótese de leitura – inclusive algumas inquirições sobre certas características individuais de Fernando Pessoa, sem, contudo, recair na noção de “personalidade”, que sempre rejeitou.

A perspectiva evolutiva aplicada por Sena aos seus estudos literários é associada por Nelly Novaes Coelho, em “O ensaísmo crítico de Jorge de Sena” (1981), ao desejo do crítico por delinear uma “visão totalizadora” do autor estudado, mas sempre em correlação com o contexto literário e sócio-histórico em que se insere. Segundo a autora, Sena teria adotado essa “atitude mental e globalizante” a partir das propostas teóricas de Ernst Curtius em *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, obra traduzida para o português em 1957.

Buscando a essência dessa “atitude”, podemos dizer que, tal como Curtius, J. de Sena via o panorama global da literatura ocidental (ou euro-americana) como um imenso processo estilístico-expressivo em evolução, cujas diferentes e visíveis faces ou fases, em cada época,

são apenas transformações de certas “constantes” que permanecem latentes, desde as origens históricas mais remotas. E dentro dessa compreensão desenvolveu seus estudos.

(Coelho *et al.*, 1981: 233)

Ainda segundo a autora, um dos pontos-chave dessa abordagem consiste na “ênfase dada à dialética que se estabelece entre o estudo metódico de um texto literário, a evolução cronológica da obra a que ele pertence e a ‘imagem global’ apresentada pela obra no contexto cultural em que se insere”. O aspecto dialético da perspectiva de Curtius pode ser considerado, pois, em diálogo com a teoria de Tynianov sobre a evolução literária, na medida em que ambos privilegiam as *relações* entre texto e contexto, de modo que nem o homem nem o momento histórico-cultural deslegitimem a autonomia da literatura.

Se essa metodologia crítica é patente nas teses de Jorge de Sena sobre Camões, estudo mais fixado no rigor propriamente acadêmico, seus textos sobre Fernando Pessoa orientam-se igualmente no sentido de delinear uma *visão geral* do poeta, ainda que de maneira mais dispersa. Na conclusão à “Introdução ao *Livro do Desassossego*”, por exemplo, o crítico declara ter procurado enquadrar a evolução dessa obra e de seu autor em uma “explicação geral do poeta Fernando Pessoa, de que o *Livro* e quem o escreveu são apenas uma parte” (Sena, 2000: 205). De acordo com esse aspecto, pode-se dizer, metonímico de seu criticismo, Jorge de Sena busca compreender a obra como um “todo orgânico”, em que a evolução do objeto estético, vista estruturalmente, revela algo do pensamento do próprio autor⁴. De fato, na delimitação do percurso evolutivo de Fernando Pessoa, Sena procura sustentar suas hipóteses na observação da estrutura de objetos concretos – as obras do poeta – que comprovem a existência de um *ponto nuclear* em sua visão de artista. Essa seria, também, a razão pela qual Sena identifica uma certa “repetição” no fazer poético de Fernando Pessoa. Note-se a posição do crítico em uma passagem de sua entrevista a Luciana Stegagno Picchio:

Quanto ao “repetitivo”, há que recordar uma afirmação de Paul Claudel naquela admirável *Art Poétique* que escreveu (cito de memória), e em que diz que todo o poeta (e ele pretende referir-se aos grandes) tem apenas “une toute petit [sic] chose” a dizer. Mas – diz Claudel – o que vale não é essa pequena coisa, porque o que vale (e veja-se como isto antecipa uma visão profundamente estrutural da criação poética) é o como o resto do mundo se organiza em volta desse pequeno núcleo.

(Sena, 2000: 332)

Tendo em vista todo o percurso de escrita de *Fernando Pessoa & C^a Heterônima*, podemos inferir que, para Sena, esse “pequeno núcleo” da criação poética pessoana está intimamente relacionado à tendência do poeta à despersonalização – tal qual o poeta definira na referida carta sobre a gênese dos heterônimos. Compreender como “o resto do mundo se organiza” em torno dessa

⁴ Veja-se também de Sena, “Introdução Metodológica”, em *Uma canção de Camões* (1966: 13-33).

concepção essencial e, vice-versa, como o eixo central de sua criação se realiza antes e depois do surgimento dos heterônimos em seu espírito – esse parece ser o aspecto estrutural que organiza a leitura de “todo o poeta”, empreendida por Jorge de Sena.

Ora, nesse ponto pode-se afirmar que a abordagem evolutiva do crítico relaciona-se diretamente com o duplo aspecto da “teoria impessoal da poesia”, estabelecida por T. S. Eliot em seu famoso ensaio “Tradição e talento individual” (1989): de um lado, Sena analisa a obra poética de Fernando Pessoa à luz de seu diálogo com a tradição literária, procurando situá-la dentro de um quadro de transformações estéticas externas (também ao contexto da produção portuguesa), que se realizam no interior de sua própria obra; de outro lado, o crítico procura verificar como esse diálogo confere maturidade ao fazer artístico de Pessoa, até o ponto em que a ideia eliotiana de que há uma separação entre “o homem que sofre e a mente que cria” (Eliot, 1989: 43) resulta, em Fernando Pessoa, em uma completa dissociação entre o autor empírico e o poeta, de modo que acompanhar a evolução pessoana significa desvelar, no mesmo passo, o nível máximo de desenvolvimento de um “sistema literário”, nos termos de Tynianov, conferindo ao poeta a importância que seus contemporâneos ainda não reconheciam nele. O trecho seguinte sintetiza as discussões que vimos estabelecendo:

Pessoa, cujo refinamento estilístico é superior, pela originalidade, ao de um Valéry, cuja complexidade heteronímica é mais sensacional que a de António Machado ou que as “máscaras” de Yeats, cuja profundidade e cuja coragem de análise verbal da personalidade falida do homem transicional do seu tempo desce a riquezas subterrâneas que Eliot sempre evitou, cuja audácia expressiva pode competir com a de Maiakovski, cuja densidade de sentido sofre comparação com a de Ungaretti ou Montale, cujo esoterismo é muito menos superficial e literário que o de Stefan George, cuja total ausência de sentimentalismo e de “artisterie” esteticista lhe dá uma nobreza nua que Rilke e Hoffmannsthal não possuem, apesar do reconhecimento da sua grandeza, não desfruta ainda do respeito e da atenção internacionais que envolvem estes grandes poetas, tão mais do que ele quase todos tão ligados ao pós-simbolismo como ao vanguardismo e de que alguns não fizeram na verdade parte.

(Sena, 1988: 92)

Entretanto, se, tal como vimos, podemos aproximar a perspectiva crítica de Jorge de Sena àquelas adotadas por Tynianov, Curtius e Eliot, em alguns de seus mais importantes textos, dentro da tradição crítica pessoana, Sena conta com outro modelo de abordagem evolutiva, bastante distinto das propostas mencionadas, e que vai até mesmo de encontro às restrições impostas pelo formalista russo no que diz respeito ao psicologismo individualista como meio para se chegar à compreensão de uma obra. Em *Vida e Obra de Fernando Pessoa – história duma geração* (1950), primeira biografia crítica sobre o poeta, João Gaspar Simões orienta sua abordagem segundo uma “estrutura evolutiva poético-espiritual” (Gagliardi, 2004: 140), em que as transformações da obra do poeta são consideradas com base em

intenções estéticas e tendências psíquicas, encontradas nos escritos de Pessoa sobre si mesmo. A análise psicológica, voltando-se para a “superação” de sintomas patológicos manifestados pelo autor em sua vida, revela o interesse de Gaspar Simões em compreender Fernando Pessoa enquanto *homem*, à luz da *obra* que nos deixou, e não o contrário – ambição que se evidencia, naturalmente, em seu método de aproximação de *vida* e *obra*. Dentro dessa leitura, biografismo e psicologismo ganham centralidade na interpretação da gênese heteronímica, e esta passa a ser um divisor de águas no processo evolutivo do poeta, pelo que representa da “unificação” da personalidade do autor em uma criação de base ficcional.

Essa obra monumental e, ainda hoje, referência obrigatória sobre o poeta, figura como pano de fundo nas leituras de Jorge de Sena a partir dos anos 50. A relação do crítico com a biografia de Gaspar Simões é bastante complexa, visto que se manifesta em um desejo de superá-la, sem, contudo, tirar-lhe o valor. Em um de seus últimos textos sobre Pessoa, de 1977, Sena reitera sua apreciação, ao considerá-la uma “obra pioneira, com lacunas e audácias sem contra prova, muito controvertida, e que recebeu ao longo dos anos diversos corretivos factuais, mas que está cheia de iluminações notáveis, e até hoje, com os seus defeitos, não foi reescrita por ninguém” (Sena, 2000: 366)⁵.

Em que se diferenciam, pois, as abordagens evolutivas de um e outro crítico? Em *Fernando Pessoa & Cª Heterônima*, há uma inversão básica do ponto de vista: Jorge de Sena não procura encontrar o homem através da obra; pelo contrário, busca revelar de que modo o homem é absorvido por sua criação artística. Seu princípio de análise volta-se, pois, para o plano da linguagem, da concretização estética, em que o sujeito empírico é o próprio espaço de desintegração de si mesmo e de criação dos outros que o habitaram. Compreender a evolução do poeta, para Sena, significa mostrar os caminhos pelos quais Pessoa negara a própria existência, em sacrifício de uma força criadora que extrapolava a ideia de “personalidade una”, defendida por Gaspar Simões e Casais Monteiro.

Os valores dos críticos são, portanto, diferentes. Se Gaspar Simões apoia-se nas noções de *personalidade*, *individualidade* e *sinceridade* – valores ainda românticos de interpretação crítica e característicos das “divisas presencistas, que não separam o sujeito pensante do sujeito criador” (Gagliardi, 2004: 141) –, o esforço de Jorge de Sena dirige-se no sentido de procurar novas perspectivas de análise, mais de acordo com as tendências estéticas e filosóficas modernas, visto que aqueles critérios do século XIX se mostravam insuficientes, e mesmo equivocados, na

⁵ As declarações de Jorge de Sena sobre *Vida e Obra* aparecem com recorrência em suas cartas e entrevistas. Em 1959, em resposta sobre o texto “O poeta é um fingidor”, Sena responde: “Não pretendi, entretanto, fazer uma análise psicológica do poeta através de sua poesia. Isso já o fizera Gaspar Simões, num trabalho que certa vez critiquei por se apoiar demasiado no ‘palito freudiano’ (expressão que ele não me terá perdoado). Procurei somente analisar as facetas de Pessoa que interessam a compreensão global de sua obra. O resto é bisbilhotice”. (Sena, 2013: 30-31)

compreensão do fenômeno heteronímico.

E é dentro dessa perspectiva *moderna* de leitura que podemos encontrar um dos pontos mais intrincados da crítica seniana e que aparentemente converge para a abordagem psicológica à qual tanto se opõe. Referimo-nos ao emprego de algumas noções de Psicanálise, notadamente o conceito de “sublimação”, aplicadas à compreensão do funcionamento artístico de Fernando Pessoa. Em seu estudo “Sistemas e Correntes Críticas” (1977), no qual Sena estabelece um modelo crítico baseado na análise de dados objetivos e estruturais da obra, o autor considera a importância da Psicanálise como disciplina auxiliar na compreensão de fenômenos literários e artísticos. Citando como exemplo o estudo de Freud sobre Leonardo da Vinci, o crítico sintetiza de que modo as teorias psicanalíticas podem servir à metodologia da crítica literária: “O psicólogo analista que estuda a personagem de Hamlet não está estudando – note-se bem – uma pessoa, mas uma criação literária; e quando acaso passe à personalidade do autor, não menos lhe cumpre acentuar que a arte é precisamente a sublimação de tudo isso que o autor pode ou não ter sublimado na vida” (Sena, 1977, 152). Teoricamente, tal tipo de abordagem não deverá prejudicar a reiterada divisa seniana: “E tendo sempre presente no espírito que não estamos à procura da personalidade do autor *senão enquanto autor*. O que ele foi pessoalmente não nos importa nada” (Sena, 1977: 142).

No entanto, o modelo de análise de Gaspar Simões parece ser incontornável para Jorge de Sena. Na obra deste, igualmente, o percurso evolutivo do poeta se organiza em torno da descoberta dos heterônimos, em um “antes e depois” que qualifica, não apenas a definição de sua poética, como também a depuração do estilo de Fernando Pessoa ortônimo. Veremos, adiante, como se processam tais convergências e divergências entre as leituras pessoanas de ambos os críticos.

Evolução ou não: convergências entre Sena e Pessoa

Nos primeiros escritos de Jorge de Sena sobre Fernando Pessoa, surpreende-se uma confluência nítida entre a visão evolutiva do crítico acerca da obra pessoana e a visão do próprio poeta, conforme descrita na primeira parte deste artigo. Para observar em que pontos ocorre tal interlocução, selecionamos dois textos de Sena desse período, ambos escritos no contexto da edição, realizada pelo crítico, das *Páginas de Doutrina Estética* (primeira edição das obras em prosa de Pessoa, publicada em 1946). Se o primeiro apresenta-se como sumário das principais características do estilo do poeta, o segundo se desenvolve em uma leitura mais ensaística, apresentando com acuidade uma compreensão profunda sobre a visão de mundo, predominantemente irônica, de Fernando Pessoa. Nosso trabalho segue as proporções, em quantidade e importância, de ambos os estudos senianos.

Prefácio e notas a *Páginas de Doutrina Estética*

O primeiro momento em que Jorge de Sena refere-se diretamente à possível ocorrência de uma evolução na poética pessoana situa-se ainda nos anos 1940, isto é, uma década antes da publicação da biografia romanceada escrita por Gaspar Simões, cuja estrutura se baseia, como vimos, numa ótica, quando não edipiana, predominantemente evolutiva. Trata-se do Prefácio às *Páginas de Doutrina Estética* (1944-1946), obra editada pelo próprio Sena e composta de diferentes textos em prosa de Fernando Pessoa, com o intuito de divulgar “um prosador de estilo multimodo e inconfundível” (Sena, 2000: 24). O Prefácio se organiza, assim, como texto de apresentação da multiplicidade do estilo do poeta também em prosa, revelando as diversas facetas que o artista assume em seus textos de intervenção. “Multiplicidade” e “estilo” estão, por sua vez, naturalmente ligados à noção de desdobramento heteronímico. E é no entorno desses conceitos que Jorge de Sena começa a refletir, referindo-se ao texto que discutimos no início deste artigo, sobre a questão evolutiva em Fernando Pessoa:

Numa carta a Casais Monteiro, Pessoa afirma: “não evoluo, viajo” – o que é quase uma verdade completa. E está, pelo menos, de acordo com a consciência que de si próprio terá quem, por atingida muito cedo a maturidade, experimenta e realiza em pleno domínio dos meios de expressão, e sabe que, portanto, dentro de cada experiência, e de experiência em experiência, só lhe resta (e ele o diz) envelhecer.

A sucessão de “lugares” do espírito, as motivações do trânsito, são, de certo modo, porém, sinais de uma evolução, se viver é evoluir. São-no, pelo menos, de uma *viagem*, como Pessoa tão exatamente define, e porque a evolução não é do “ponto central de personalidade”, mas das sucessivas corporizações desta. Ou melhor: não o desenvolvimento de um espírito, mas a exploração dos caminhos que esse espírito já conhece, floração do que já sabe conter.

(Sena, 2000: 25-26)

A leitura que o crítico faz desse documento epistolar alinha-se de perto às afirmações do próprio poeta, uma vez que reitera a ideia de que Pessoa, desde muito cedo, “experimenta e realiza em pleno domínio dos meios de expressão”. A imagem do poeta genial, que já na juventude consolidara o manejo da escrita, não será, todavia, uma constante nas leituras senianas: ao longo de seus estudos, Sena buscará o impacto da descoberta dos heterônimos na produção de Pessoa, como tentativa de desvelar as depurações verificadas em seu estilo, em concatenação com uma libertação do espírito para a atividade criativa. Como veremos adiante, a interpretação evolutiva de Jorge de Sena, perante a multiplicidade da obra pessoana, tende, ela própria, a evoluir.

Mas já nesse momento Sena assinala que o “não evoluo, viajo” é “quase uma verdade completa” (grifo nosso), na medida em que as “sucessivas corporizações” de sua personalidade representam diferentes percursos de “exploração dos caminhos” já conhecidos. A evolução se verifica no trânsito, na *viagem* pelas virtualidades de seu espírito, na “floração” do fenômeno de despersonalização,

portanto, que, como Pessoa declara naquela carta, desde a infância estivera latente em seu espírito. Entretanto, Sena ainda não desenvolve a reflexão sobre o tema; está, antes, parafraseando o próprio Pessoa, sem se posicionar criticamente diante do conteúdo da carta. Por conseguinte, não há exemplos do que sejam as diferentes “motivações” que teriam conduzido o poeta a evoluir pelo espaço da escrita, embora esteja clara a referência ao “drama em gente”, pela alusão de Jorge de Sena à carta de 11 de dezembro de 1931, enviada ao crítico João Gaspar Simões, em que Pessoa afirma: “O ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático; tenho, continuamente, em tudo quanto escrevo, a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo. Voo outro – eis tudo” (Pessoa, 1964: 176).

“Fernando Pessoa, indisciplinador de almas”

Esta conferência foi ministrada por Jorge de Sena no Ateneu Comercial do Porto, em 1946, no âmbito da publicação das *Páginas de Doutrina Estética*, que seriam lançadas no ano seguinte. O texto tem como finalidade ser “uma introdução” à obra em prosa de Fernando Pessoa, da qual alguns textos, como as leituras sobre António Botto, ou ainda o estudo sobre “O provincianismo português”, eram pouco aceitos (e pouco compreendidos) por sua contemporaneidade.

A abrangência dessa leitura revela um Jorge de Sena afastado do que ele mesmo identifica como moeda corrente na crítica portuguesa da literatura moderna: “o preconceito romântico (oriundo de um Romantismo mal conhecido e mal estudado) de que o gênio e a originalidade são virtudes espontâneas, meramente inspiradas, e incompatíveis com uma inteligência lúcida e uma cultura profunda” (Sena, 1977: 274). Ao desvencilhar o poeta de valores éticos e literários ainda vigentes em seu tempo, por meio dos quais a primeira geração crítica pessoana buscava desvendar sua personalidade, ficando por isso muito aquém da compreensão autêntica que sua obra aguardava, o crítico prefere mostrar, lançando uma visão distanciada de tais pressupostos críticos, como Pessoa superou a própria noção de “valor” no interior da expressão artística. A crítica de Sena apresenta-se, assim, tão irônica e moderna quanto o pensamento pessoano.

O ponto de partida desse texto eminentemente ensaístico consiste na hipótese de que a obra de Pessoa, “tão variada, é extremamente una”. Como Sena procurará demonstrar, não se trata, evidentemente, de uma unidade fixada na personalidade do poeta, nem da totalidade que sua obra, então ainda parcialmente inédita, poderá simbolizar, mas sim “de um todo que não é apenas a sua obra literária, ou não o é, pelo menos, segundo o conceito vulgar de literatura” (Sena, 2000: 61).

É dentro dessa hipótese que a discussão acerca do problema evolutivo de

Fernando Pessoa reaparece, porém bifurcada em duas possibilidades não excludentes entre si: uma que integra a obra do poeta ao domínio da evolução da história literária (mais ou menos na linha teorizada por Tynianov); outra, mais profundamente, relacionada ao legado deixado pelo poeta enquanto “indisciplinador de almas”. Com isso, Sena tenta justificar a possibilidade de que uma leitura de “*todo o escritor*”, ou seja, uma visão geral da obra de Fernando Pessoa, e de suas ideias, já fosse legítima naquele momento em que o ensaio fora escrito (1946), quando se contava com apenas quatro volumes das *Obras completas*, editados pela Ática, além das cartas a Côrtes-Rodrigues, editadas por Joel Serrão, das prosas dispersas que Sena organizava e, naturalmente, da obra que o próprio poeta publicara em vida, e que o crítico conhecia bem.

Antes de abordar essa dupla via da evolução pessoana – nas correntes literárias e no cumprimento de sua missão sobre a humanidade –, a qual integra o poeta em um todo muito maior do que sua própria obra, Sena discute sobre a pouca “atuação pública” de Fernando Pessoa, visto que muito cedo adquire a consciência de *ser escritor*, que implica certo retiro espiritual do poeta. Subjacente a essa discussão, encontra-se a carta de Fernando Pessoa remetida a Côrtes-Rodrigues, em 1915.

Fernando Pessoa, inteligência incomparável, muito cedo adulta, pouco evolui na sua atuação pública. Aquela unidade superior que é a perfeita dissociação, primeiro, e estreita associação depois, do homem que pensa e sente, e do artífice que executa, atinge-a ele numa idade em que o público e a crítica não só a não exigem, mas até se entristecem que, a existir, se revele. Daí que, simultaneamente, as relações do escritor com o público e, mais ainda, com a crítica, vão entrando em crise: “a crise” – como ele diz – “de se encontrar só quem se adiantou demais aos companheiros de viagem [...]”

(Sena, 2000: 61-62)

Se Pessoa se lança na carreira literária por meio dos ensaios polêmicos publicados na revista *A Águia*, que profetizam o advento de um “supra-Camões” bastante afastado dos princípios poéticos do movimento saudosista; se pretende, em seguida, ao romper com esse movimento, lançar os programas paulista e interseccionista, por meio da revista *Orpheu*; e se proclama num virulento *Ultimatum* a dissolução do conceito de personalidade como único caminho para o aprofundamento da sensibilidade, já então saturada pelo sentimentalismo romântico – a ação de manifestar-se publicamente vai sendo minada pelo sentimento de incompatibilidade, manifestado por Pessoa na referida carta, e pela importância que o poeta passa a atribuir à sua missão. Da perspectiva de Sena, o poeta atinge rapidamente uma “unidade superior”, através do movimento de dissociação e associação entre *o sentir e o pensar do homem* e *o executar do artista*, o que eleva sua capacidade criativa a níveis, não apenas irrealizáveis por seus companheiros, como também incompreensíveis à crítica (presencista) que primeiro o leria.

Tudo o que criou a partir desse momento, e que o levou a se tornar “um grupo de poetas”, o fez com base nessa *consciência de artista*, precocemente adquirida e, desde sempre, reconhecida por Jorge de Sena como um dos fundamentos de sua postura antirromântica. Essa aguda consciência, de seu valor próprio e de seu dever, faz com que o poeta repudie a postura individualista do homem romântico, que tencionava fazer-se figura pública. Como Jorge de Sena afirmará na “Introdução ao *Livro do Desassossego*”:

[...] isso está nos antípodas das atitudes de Fernando Pessoa. Precisamente “público” é o que ele jamais visa ser, porque se sabe representante virtual, não de supostas maiorias, mas da consciência crítica, ou, pelo menos, do paradoxo opondo-se ao primarismo de qualquer racionalização (de que, nos seus escritos polêmicos, com o seu racionalismo irônico, Pessoa faz a caricatura).

(Sena, 2000: 160)

Tal consciência do fazer artístico, que confere uma unidade à orientação literária de Fernando Pessoa, e que exige, para ser compreendida, tanta lucidez quanto a que o próprio poeta despendeu na criação de sua obra, será sempre um pressuposto da crítica seniana – ao contrário do público e da crítica com os quais o poeta entrara em crise. Se, aqui, o crítico pouco aprofunda as implicações dessa inteligência dentro da poética pessoana, ao longo de seus ensaios essa questão será analisada mais de perto e com maior complexidade.

No que diz respeito à evolução do poeta em sincronia com o sistema literário ao qual pertence, Jorge de Sena procura relacionar a consciência artística de Fernando Pessoa à formação literária e cultural que este recebera nos anos em que estudara na África do Sul (e da qual o próprio crítico manifesta amplo conhecimento): “Educado no estrangeiro, o gênio de Pessoa integra-se, ou melhor, é um dos que integra as tendências europeias do seu tempo” (Sena, 2000: 65). Ao lado de nomes como Stefan George, Rainer Maria Rilke e Yeats, Sena qualifica o poeta como um pós-simbolista, poética que o teria afastado das “ilusões de sua juventude” – o saudosismo – e o conduzido à renovação, “por iniciativa própria”, da tradição lírica portuguesa.

Muito concentrado na importância dessa renovação e no papel que o esteticismo exercera na consciência literária de Fernando Pessoa, a fase esteticista de suas composições, a qual será rejeitada por Sena conforme seu aprofundamento nos estudos pessoanos, não é ainda questionada; antes, é apresentada de maneira bastante elogiosa:

O esteticismo de Pessoa revela-se, não só em parte [...] das suas ideias fundamentais, como, quase sempre, no preciosismo da frase. Todavia, pensador arguto, a preciosa originalidade reside mais em achados sintáticos que em palavras difíceis, embora o seu vocabulário seja riquíssimo: se é riqueza ter, para cada noção, a palavra exata e sugestiva.

(Sena, 2000: 66)

Mas a evolução que interessa especialmente a Jorge de Sena, neste estudo, vai além das experiências literárias que fundamentaram a consciência artística de Pessoa. Se a descoberta heteronímica fora fundamental na renovação do lirismo nacional, seu significado mais profundo – aquele que já se mostra na própria pluralidade das doutrinas estéticas de cada heterônimo – relaciona-se com o desejo de Pessoa em “agir sobre o psiquismo nacional, que precisa [ser] trabalhado e percorrido por novas correntes de ideias e emoções que nos arranquem à nossa estagnação”. É na evolução de um espírito enquanto “veículo gerador de ideias no espírito dos outros” (Sena, 2000: 66) que o crítico reconhece a grandeza maior – e o sentido totalizante – da obra do poeta e do prosador.

Não há, pois, nele, outra evolução que a digamos, passagem de um momento a outro, de uma experiência a outra experiência... Mas não a haverá, de fato? Se ele diz, algures, que “a cultura é o aperfeiçoamento subjetivo da Vida” – e notem que ele não pôs *homem* e sim *vida* – admitia e postulava mesmo evolução. A diferença consiste em que se não trata de evolução literária, de evolução humana, de cálculo de variações psicológicas... Trata-se pelo contrário, de crescimento, em extensão e em profundidade, na consciência coletiva.

(Sena, 2000: 62)

Essa evolução na consciência coletiva é o propósito fundamental da missão civilizatória que o poeta assumira para si, segundo Sena. Mas é, antes de tudo, uma missão *subversiva*, pautada na subversão de todos os valores, na conquista de um amoralismo libertário, como único caminho para se chegar ao conhecimento de si próprio. Chamaram-na “insincera”, aqueles que não souberam distinguir a *sinceridade ética* da *sinceridade metafísica*. Jorge de Sena, por sua vez, reconhece na postura não dogmática de Fernando Pessoa, nas contradições de suas várias doutrinas e personalidades poéticas, na mistificação e no ocultismo “cético”, formas irônicas (e autoirônicas, pelo que implicam de solidão e sacrifício no exercício de criação) da orientação espiritual do poeta. Para o crítico, é esse o “mestrado *à rebours*” que fizera de Fernando Pessoa um “indisciplinador de almas”:

Fernando Pessoa dedicou a sua vida inteira à subversão, em si mesmo, nos seus amigos, nos seus contemporâneos, e na posteridade [...], de tudo o que fosse contrário à nudez total do espírito, à derrocada de todas as pretensões humanas e sociais. É um dos maiores mestres de liberdade e de tolerância que jamais houve.

(Sena, 2000: 69-70)

Estes textos da década de 40, juntamente com a “Carta a Fernando Pessoa” (1944), configuram-se como tentativas de desmistificação da imagem do poeta perante o público, situando o fenômeno heteronímico, para além de seu contato com a tradição literária, na vivência íntima de uma visão “indisciplinadora”, que passaria a orientar a poética pessoana a partir daquela crise apontada nas cartas a Côrtes-Rodrigues, a qual se desencadeara após o surgimento dos heterônimos.

Sena, enquanto leitor de Fernando Pessoa, está ainda formando suas ideias críticas sobre o poeta, tendo como base de sua compreensão, sobretudo, o que o próprio poeta dissera sobre si, em textos que Sena vinha selecionando para a edição das *Páginas de Doutrina Estética*. A sua exegese heteronímica, situada dentro de um percurso evolutivo do poeta, começa, efetivamente, a partir dos anos 50, fase que passaremos a analisar em estudo subsequente.

Bibliografia

- COELHO, Nelly Novaes (1981). "O ensaísmo crítico de Jorge de Sena", in *Studies on Jorge de Sena*. Frederick G. Williams e Harvey L. Sharrer, organizadores. Santa Barbara: University of California/Bandanna Books, pp. 228-236.
- ELIOT, T. S. (1989). "Tradição e talento individual", in *Ensaaios*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, pp. 37-48.
- GAGLIARDI, Caio (2004). "Uma Girândola Para o Riso: A Rejeição de Fernando Pessoa ao Interseccionismo", in *Voz Lusíada*, n.º 21, São Paulo, pp. 134-150.
- LOURENÇO, Jorge Fazenda (2012). "Lendo Jorge de Sena leitor de Fernando Pessoa". *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 2, pp. 88-114.
- MONTEIRO, Adolfo Casais (1985). *A poesia de Fernando Pessoa*. Organização de José Blanco. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PESSOA, Fernando (1964). *Páginas de Doutrina Estética*. Seleção, prefácio e notas de Jorge de Sena. Lisboa: Ed. Inquérito. 2ª edição, não autorizada.
- SARAIVA, Arnaldo (1981). "Jorge de Sena e Fernando Pessoa", in *Studies on Jorge de Sena, by his Colleagues and Friends, a Colloquium*. Organização de H. Sharrer e Frederick G. Williams. Santa Barbara: University of California/Bandanna Books, pp. 236-257.
- SEABRA, José Augusto (1985). *O Heterotexto Pessoaano* Lisboa: Dinalivro.
- SENA, Jorge de (2013). *Entrevistas 1958-1978*. Edição de Mécia de Sena e Jorge Fazenda Lourenço. Lisboa: Guimarães.
- _____. (2000). *Fernando Pessoa & Cª Heterónima (Estudos coligidos 1940-1978)* [1982]. Edição de Mécia de Sena. Lisboa: Edições 70. 3ª edição revista e aumentada.
- _____. (1988). "Situação da Literatura Portuguesa" (1966), in *Estudos de Literatura Portuguesa-III*. Lisboa: Edições 70.
- _____. (1977). *Dialéticas Teóricas da Literatura*. Lisboa: Edições 70.
- _____. (1966). "Introdução Metodológica", in *Uma canção de Camões*. Lisboa: Portugalíia Editora, pp. 13-33.
- SIMÕES, João Gaspar (1950). *Vida e obra de Fernando Pessoa – História duma geração*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- SILVESTRE, Osvaldo Manuel (s/d). "O Menino (Doutor) entre os Doutores. Fernando Pessoa em Jorge de Sena, nos anos 40". Disponível em: <http://www.lerjorgedesena.lettras.ufrj.br>
- TYNIANOV, J. (1978). "Da Evolução Literária", in *Teoria da Literatura – Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, pp. 105-118.

Jorge de Sena depois de João Gaspar Simões:

a abordagem evolutiva nos estudos pessoanos dos anos 50 e 60

Daiane Walker Araujo; Caio Gagliardi*

Keywords

Fernando Pessoa, Jorge de Sena, evolution, João Gaspar Simões.

Abstract

Developing a previous study, this article deals with Jorge de Sena's critical approaches to Fernando Pessoa, especially in the 1950s and 1960s, which are characterized by the concept of evolution in Pessoa's poetry and also by the marked presence of João Gaspar Simões' criticism.

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Jorge de Sena, evolução, João Gaspar Simões.

Resumo

Desenvolvendo estudo anterior, este artigo trata das abordagens críticas que Jorge de Sena realizou sobre Fernando Pessoa especialmente nos anos 1950 e 1960, as quais se caracterizam pela concepção de evolução na poesia pessoana e também pela presença marcante da crítica de João Gaspar Simões.

* Universidade de São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.

Após a publicação de “Fernando Pessoa, indisciplinador de almas” (1946), os próximos estudos pessoanos de Jorge Sena¹ são direcionados às relações do poeta com a poesia e a língua inglesas, tema que será uma constante nas leituras do crítico a partir dos anos 50, não apenas pelo seu interesse em traduzir os *English Poems* de Fernando Pessoa, como também pela importância que Sena vislumbra na situação de “estrangeirado”² ou de “naturalizado em língua portuguesa” do poeta de *Mensagem*. Acrescente-se a tal singularidade da atenção crítica de Jorge de Sena um fato importante desse período: a publicação da biografia *Vida e Obra de Fernando Pessoa* (1950), de João Gaspar Simões, na qual o autor manifesta a intenção de elucidar os fenômenos evolutivos em Fernando Pessoa e o papel que o surgimento dos heterônimos teria exercido nesse processo.

Ora, parece claro que Jorge de Sena, contrário aos critérios de valor da crítica presencista, os quais, em certa medida, estão na base da biografia escrita por Gaspar Simões, busca estender os caminhos de interpretação da obra (e da figura) de Fernando Pessoa, a fim de alcançar uma compreensão des-subjetivada do poeta e de inserir a sua modernidade em uma renovação da tradição literária, como, aliás, o crítico já vinha fazendo. Daí decorre seu interesse nos escritos em inglês de Fernando Pessoa e, ainda, a leitura filosófica que busca as raízes nietzscheanas e esteticistas do fenômeno heteronímico, “‘O poeta é um fingidor’ (Nietzsche, Pessoa e outras coisas mais)”, apresentada em 1959 e que marca a chegada de Sena ao Brasil. Todos esses textos podem ser lidos, afinal, como respostas transversais ao “indiscutível decano dos estudos pessoanos” (Sena, 2000: 347).

No entanto, a originalidade da obra de Gaspar Simões e suas vias de abordagem pautadas em uma abordagem evolutiva da constituição psíquica e literária do poeta reclamavam um diálogo direto, uma travessia pelos mesmos caminhos, de modo a retificar ou ratificar a imagem de Fernando Pessoa que Gaspar Simões lançava a público. Os textos senianos das décadas de 60 e 70, se não formam um estudo unitário como o do crítico presencista (e que Sena dedicará a Camões), apresentam o mesmo objetivo: fornecer uma leitura global de Fernando Pessoa, tendo como princípio de análise a hipótese evolutiva. Tentaremos mostrar,

¹ “‘Inscriptions’, de Fernando Pessoa: algumas notas para a sua compreensão” (1953); “Fernando Pessoa e a Literatura Inglesa” (1953); “Maugham, Mestre Therion e Fernando Pessoa” (1957); e “*Inscriptions* de Fernando Pessoa” (1958).

² A expressão “estrangeirado” é considerada por Onésimo Teotónio Almeida como uma autoclassificação nascida e forjada ainda em Portugal, antes do duplo exílio de Sena: “Estrangeirados são, por conseguinte, os modernos, aqueles cuja maneira de ser, por natureza ou por educação e contágio, lhes faz sentir demasiado apertada a camisa de varas em que a cultura portuguesa se foi fechando, constringendo o crescimento, a abertura de horizontes, o diálogo com a Europa do centro e do norte” (Almeida, 2009: 327). O desenvolvimento do tema a partir da condição de exilado em busca de uma síntese para sua identidade complexa encontra-se em esclarecedor estudo de Jorge Fazenda Lourenço, do qual colhemos uma fórmula fatídica: “O exilado é aquele em que coincidem, como num oxímoro letal, a ausência e a presença – da pátria, de si mesmo ou do mundo” (Lourenço, 2009: 339).

em seguida, como as análises de Gaspar Simões reaparecem em Jorge de Sena, porém com novos significados.

Introdução ao *Livro do Desassossego*

Entre 1964 e 1969, Jorge de Sena dedica-se ao estudo dos fragmentos do *Livro do Desassossego* e à escrita de um texto introdutório à primeira edição do *Livro*, que seria organizada pelo crítico e lançada pela Ática. Exilado no Brasil e, portanto, sem acesso imediato ao espólio pessoano, Sena vê-se obrigado a desistir da complexa empreitada editorial. O ensaio, no entanto, sobreviveu e foi publicado, pela primeira vez, na revista *Persona* n.º 13, de julho de 1979.

Num estudo paralelo à “Introdução” – “Ela canta, pobre ceifeira”, de 1965-1966 –, Jorge de Sena registrou em nota: “Acerca da evolução de Fernando Pessoa, segundo a temos concebido, ver [...] em especial, o prefácio à edição em preparação do *Livro do Desassossego* de Bernardo Soares” (Sena, 2000: 217, n. 7). A nota aí aparece por constituir assunto de ambos os ensaios. Não é por acaso, assim, que esses textos estejam concentrados no exame das gradativas construções do *Livro* e do poema “da Ceifeira”. Como pontua Jorge Fazenda Lourenço, “são, entre outros aspectos, ensaios de observação, ao nível da análise textual, do trânsito de Fernando Pessoa entre o simbolismo e o modernismo” (Lourenço, 2012: 105).

Já na “Carta a Fernando Pessoa”, escrita por Jorge de Sena em 1944, o crítico afirmava: “V., quando escreveu em seu próprio nome, não foi menos heterônimo do que qualquer deles” (Sena, 2000: 20). A rigor, essa aguda constatação, a que Sena chega desde suas primeiras hipóteses sobre o poeta, é o núcleo da leitura evolucionista que vemos se adensar ao longo de seus ensaios. Para Sena, a existência empírica de Pessoa, absorvida pouco a pouco pelas personagens que de si nasciam, vai sendo substituída pelo estatuto de entidade literária: “a Sociedade de Escritores F. N. Pessoa, Lda.” (Sena, 2000: 153), em que o nome do autor é apenas o suporte sob o qual se reúnem seus múltiplos “eus”, nenhum dos quais é “ele mesmo”. Compreender o que motivou essas transformações é, para Jorge de Sena, compreender Fernando Pessoa “como um *moderno*” (Sena, 2000: 159).

Tal procedimento de leitura é sustentado por um dos pressupostos críticos do ensaísmo seniano: um deliberado afastamento de uma crítica que, “por influência ainda da ‘estética presencista’, se ocupa em dilucidar o ‘caso’ Fernando Pessoa, através de categorias como a ‘sinceridade’ ou ‘insinceridade’ da sua obra e o caráter de ‘mistificação’ do fingimento (poético) e da heteronímia, em termos psicológicos e morais” (Lourenço, 2012: 94). Já para Sena, a *ironia*, o *paradoxo*, a *despersonalização* e o *ceticismo* figuram como princípios cruciais de uma poética fundamentada em uma visão de mundo negativa, na qual já não cabe um poeta romanticamente pressuposto – apenas a sua caricatura.

Os critérios de valor de Gaspar Simões, como se sabe, estão ainda incutidos de uma visão ingenuamente romântica do fazer poético: “a poesia, para ser poesia, não simulação literária, tem de começar por ser a expressão sincera de estados de espíritos sinceros” (Simões, 1950: 272). Assim, analisando todo o percurso da produção literária de Pessoa, à luz de suas características psíquicas, Gaspar Simões focaliza sua investigação no desdobramento da seguinte pergunta: de que maneira pode-se vislumbrar a sinceridade de Fernando Pessoa, de modo que ele possa ser aceito como um autêntico poeta lírico português? Encontrar a sinceridade pessoana e atribuir-lhe um caráter inconsciente, visto que o poeta só criava através da inteligência, é o enigma sem solução que o crítico procura elucidar.

Essa leitura um tanto enviesada do significado heteronímico complica-se ainda mais com o critério psicológico de interpretação do crítico, segundo o qual Fernando Pessoa, ao deparar-se com as leituras de Max Nordau, descobrira-se “degenerescente” e “histero-neurastênico”, como o poeta se auto-definiu.

A partir desses pressupostos, Gaspar Simões estabelece uma cisura na obra pessoana: antes dos heterônimos, a criação pessoana baseia-se em jogos de mistificação e artificialidade e não atinge, portanto, a espontaneidade exigida pela “poesia moderna”, que, segundo o crítico, é “essencialmente subjetiva”. As virtudes que Pessoa buscava na “Nova Poesia Portuguesa” (in *A Águia*, 1912), notadamente o caráter *epigramático*, *plástico* e *imaginativo* dos versos, só apareceriam mais tarde em sua obra. Assim, unindo o problema da insinceridade do poeta de *Paúis* ao seu “espírito doente”, Gaspar Simões faz a seguinte síntese do momento de “salvação” que desencadeará a evolução de Fernando Pessoa:

Cansado de se prestar ao jogo do “misticismo” e do “transcendentalismo panteísta”, saciado de se atolar em “degenerescência” [...] – ei-lo que, finalmente, encontra a âncora salvadora. Alberto Caeiro vinha dar-lhe a mão para ajudá-lo a arrancar-se do lodo “paúlco” em que, dia a dia, sentia enterrar-se mais. Subitamente, – no dia 8 de Março de 1914, Fernando Pessoa não mais o esqueceu –, os clarins tocam alvorada. Ia principiar uma nova fase na vida psíquica – e literária, portanto – ou na vida literária – e psíquica, por conseguinte, pois é muito difícil dizer em que medida Fernando Pessoa é homem antes de ser artista ou artista antes de ser homem – do poeta que aceitara o “simbolismo”, que dera as mãos ao “decadentismo”, que se julgara “saudosista”, que se dissera “paúlco” e que tivera por mestres Shelley, Byron, Samain e Maeterlinck, poetas românticos, isto é, mestres que não podiam pô-lo de acordo consigo mesmo, ajudando-o a operar a desejada “unificação” do seu caráter, uma vez que a “unificação” do caráter do autor de *Pauis* não era consumável através da sensibilidade e da emoção – do misticismo –, mas apenas através da discriminadora inteligência. Fernando Pessoa descobrira, finalmente, que o que “em mim sente ‘stá pensando”. [...] E se é certo que o aparecimento deste [Caeiro] – ou, melhor, o aparecimento geral dos heterônimos – corresponde a uma desistência do próprio Fernando Pessoa no caminho da poesia dramática ou de ação, filosófica ou de expressão objetiva, também é verdade que é o primeiro passo para a afirmação decisiva do seu verdadeiro gênio – o qual era português e, como tal, irremediavelmente lírico, irremissivelmente subjetivo, fatalmente incompleto.

(Simões, 1950: 271-272)

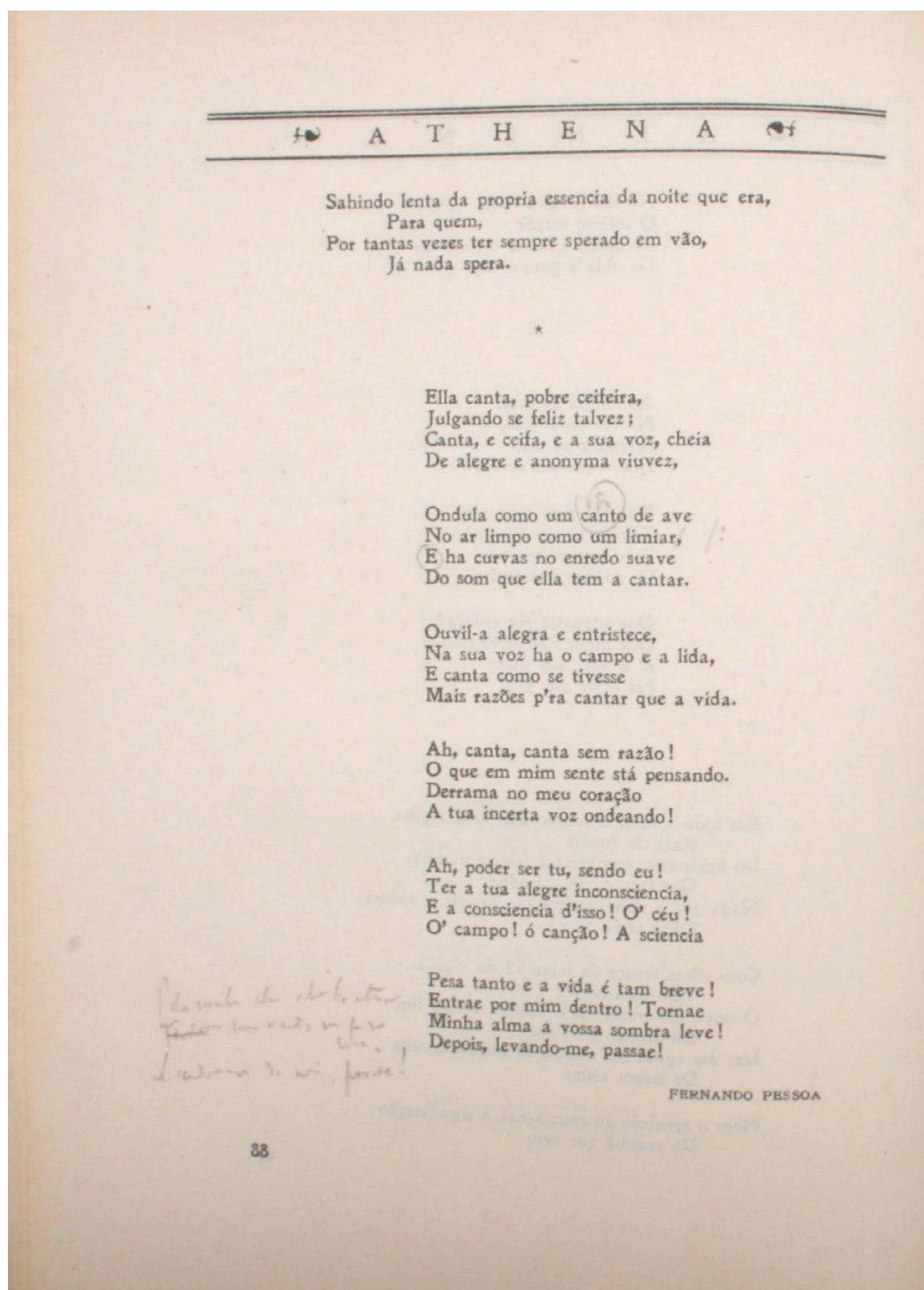


Fig. 1. "Ela canta, pobre ceifeira," *Athena*, n.º 3. Lisboa: Dez. 1924.
Exemplar da revista *Athena* com alterações autógrafas
(Biblioteca Particular de Fernando Pessoa, 0-28 MN).

Para Gaspar Simões, a extraordinária inteligência de Pessoa era a causa de suas limitações poéticas, uma vez que o pensamento limitaria a expressão do sentimento e da emoção, perturbando sua capacidade imaginativa, o que teria resultado na primeira fase pouco “sincera” de sua poesia. Ao descobrir que *o que nele sentia estava pensando* (não o verso, mas a concepção, uma vez que a última versão do poema “Ela canta, pobre ceifeira”, em que figura o referido verso, é uma década posterior ao surgimento dos heterônimos), Pessoa assume sua “fraqueza” e torna-se ele próprio o palco de suas representações, visto que era incapaz de criar ficções “objetivas”, como fazem os dramaturgos tradicionais. A criação heteronímica é, pois, inteiramente subjetiva, para Gaspar Simões, e por isso mesmo uma representação sincera e espontânea de seu gênio literário, apesar da máscara. É a unificação da voz do poeta, de sua personalidade.

Sena inverte essa perspectiva. Para o crítico, a inteligência de Pessoa é o que o lança na modernidade literária. Não se trata de uma fraqueza do poeta, que precisava filtrar pelo intelecto todas as suas sensações; pelo contrário, ao dar-se conta de que só podia sentir através do pensamento, o poeta atinge, com lucidez, a própria condição do fazer literário – e não de uma limitação de suas capacidades poéticas. Ou seja, para ambos os críticos o verso “o que em mim sente ‘stá pensando” é pedra de toque para a compreensão da poesia de Pessoa. Suas perspectivas com relação a ele são, entretanto, diametralmente opostas: se para Simões o raciocínio aparece como um obstáculo para a floração do sentimento puro, por ele considerado como genuinamente português, na poesia de Pessoa, para Sena é justamente o raciocínio seu maior diferencial com relação a essa mesma tradição lírica.

Na “Introdução ao *Livro do Desassossego*”, Jorge de Sena reconhece no conceito de “sinceridade estética” (diferente, portanto, da “sinceridade subjetiva” postulada por Gaspar Simões) uma das concepções fundamentais que impulsionaram a evolução da consciência artística de Fernando Pessoa. Se desde sempre ele trouxera em sua educação literária, de base simbolista e esteticista, a convicção de que “uma obra de arte não é, precisamente por ser obra de arte, o próprio artista, mas um objeto estético” (Sena, 2000: 152), é na abstração de sua experiência interior, transferida completamente para o plano da linguagem, que o poeta ultrapassa a racionalização romântica da individualidade, para atribuir à autenticidade de sua obra o conceito de *verossimilhança*. Sena acentua, nesse sentido, o caráter ficcional da criação heteronímica, que segue a tradição da *mimese*, mas com uma diferença essencial: são personagens criadas “sem um contexto”, cujas ideias advêm das contradições íntimas de seu autor e da fuga de si mesmo, através da imaginação.

Nesse sentido, Sena considera a noção de “máscara” apenas como enganosa superfície da composição heteronímica, uma vez que a matéria essencial dessa composição não é exterior ao espírito do poeta, mas antes a pluralidade de seu

próprio eu, atomizada em criações estéticas: “Por isso, os heterônimos, parecendo máscaras, o não são, mas as realidades virtuais de um homem que cindiu em estilos as suas íntimas contradições e versatilidades” (Sena, 2000: 147). Admitindo que a máscara representa uma realidade profunda, na medida em que a voz do poeta a transpassa, o crítico estabelece sua compreensão dos célebres versos da “Autopsicografia” pessoana: a dor que é revertida em “*linguagem* esteticamente considerada” (Sena, 2000: 146).

Para Sena, a despersonalização é assumida por Fernando Pessoa de maneira tão completa, a ponto de a existência não ser mais possível fora do plano da linguagem. Ele existe apenas nessa sua *pátria* e apenas enquanto “anti-eu”. Nesse ponto, Sena procura uma inflexão socioestética para a consciência artística de Fernando Pessoa: uma “ciência de *não-ser*”, que, se possibilita a criação heteronímica enquanto ficção, revela a postura crítica pessoana diante da falsa noção de “personalidade unitária”.

A nossa personalidade é uma opção na vida, uma acumulação de opções – nada mais: e acabamos “unitários”, pelo que escolhemos não ser, ou desistimos de ser, ou tememos poder ser. Acabamos unitários por defeito, quando dantes se julgava que assim começávamos na vida. Mas não foi isso o que ele realizou em si próprio, numa demonstração viva de que a personalidade unitária é uma ficção como qualquer outra. Ele recusou-se a optar, ou optou pela negação de ser. Não como o dramaturgo que não sabemos o que pensa de nada, porque as suas personagens são quem pensa, *em situação*, como é o caso de Shakespeare, por ele. Mas sim como o homem que é a própria realização vital do ceticismo absoluto, e que só virtualmente pensa e só virtualmente vive. (Sena, 2000: 147-148)

A leitura de Jorge de Sena caminha, pois, no sentido de elucidar o jogo heteronímico como expediente lírico da mais alta consciência crítica do poeta. Ao despersonalizar-se, cedendo “de si mesmo o que lhe cabia ser” (Sena, 2000: 146), Fernando Pessoa insere-se no centro de uma das questões mais fundamentais da literatura moderna: o problema da identidade. A unidade entre palavra lírica e eu empírico, pregada pela poesia confessional romântica, tornara-se um dilema para o escritor moderno, que sentia pesar sobre si a missão de desconstruir o mito da individualidade. Em *A verdade da poesia*, obra que apresenta um estudo de fundo sobre a posição do poeta na modernidade, Peter Hamburger afirma que, após o período final do Romantismo, “o eu de um poeta era o que esse poeta escolhia fazer dele, sua identidade devendo ser encontrada apenas nos corpos que ele escolhia ocupar” (Hamburger, 2007: 74). Ao optar pela “negação do ser”, Pessoa faz de seu próprio vazio um espaço de atuante imaginação, potencializando e dando vazão às múltiplas contradições do sujeito, que, por sua vez, negam o princípio romântico de personalidade. Com isso, pode agora o crítico estabelecer uma releitura da afirmação “não evoluo, VIAJO” (Pessoa, 1964: 208-209), de Fernando Pessoa:

[...] Fernando Pessoa pulverizou-se nas suas virtualidades: ‘não evoluo, viajo’, disse um dos Fernandos Pessoas. E era verdade – não evoluía para homem vivo, mas, como efetivamente veio a acontecer, para grande poeta morto. Um grande poeta que foi muitas pessoas, nenhuma das quais era ele mesmo, como ele mesmo não era quem se apresentava como tal. (Sena, 2000: 148)

Aquilo que Gaspar Simões considerava uma “incapacidade para criar objetivamente”, Jorge de Sena reverte para a própria expressão do “talento individual” do poeta; e a sua noção de evolução, embora apresente a mesma perspectiva teleológica de *Vida e Obra*, tem como fundamento de interpretação um dos princípios postulados por T. S. Eliot, em sua teoria sobre “poesia impessoal” e “emoção artística”:

A evolução de um artista é um contínuo auto-sacrifício, uma contínua extinção da personalidade.

[...] quanto mais perfeito for o artista, mais inteiramente separado estará nele o homem que sofre e a mente que cria; e com maior perfeição saberá a mente digerir e transfigurar as paixões que lhe servem de matéria-prima.

(Eliot, 1989: 42-43)

Jorge de Sena concebe com lucidez a evolução pessoana como uma radicalização da teoria de Eliot: em seu processo de “transmutação da emoção”, na fuga de qualquer expressão individual, o eu pensante do poeta dissolve-se na criação heteronímica, e nem sob seu próprio nome pode-se inferir qualquer confissão pessoal, visto que “a obra ortônima não é menos heterônima que a dos heterônimos” (Sena, 2000: 134).

Tendo apresentado a teoria do “drama em gente” de Fernando Pessoa, e as razões de ordem estética, social e psicológica que a teriam impulsionado, Jorge de Sena entra a falar sobre o *Livro do Desassossego* como obra de síntese, por propiciar uma “explicação geral do poeta” (Sena, 2000: 205). As diversas fases do *Livro* são, para o crítico, representativas dos diferentes momentos pelos quais o autor, poeta e prosador, transitara. “A transformação do *Livro do Desassossego* é, pois, da maior importância para distinguirmos a transformação do Pessoa esteticista e simbolista no grande modernista que ele foi” (Sena, 2000: 163).

Jorge de Sena vê no caráter flutuante da semi-heteronímia, e na estrutura fragmentária de suas reflexões, um espaço de criação literária em que se pode observar com maior transparência a contiguidade do poeta em ato de “outrar-se”. Em função do estilo e da forma inconstantes que caracterizam o *Livro do Desassossego* em seus diferentes avatares, o crítico encontra uma maneira privilegiada de reconhecer o heterônimo Fernando Pessoa, ou seja, “as células ‘ortônimas’ (da criatura que dava pelo nome Fernando Pessoa) em processo de cissiparidade heteronímica, ou de descoberta do Outro, em si mesmas” (Sena, 2000: 151).

Assim como Fernando Pessoa é entendido, pelo crítico, a partir do conceito de “anti-eu”, pelo que dissolveu de sua própria personalidade na criação de seus heterônimos, o *Livro do Desassossego* é tido como “anti-poesia”, pelo prosaísmo fragmentário de suas meditações, que não exige a estruturação necessária à composição em verso. A escrita fragmentária de Bernardo Soares, nesse sentido, faz de seu livro a “típica expressão do que seja a negação de uma obra enquanto tal”, “uma obra que é a irrealização mesma” (Sena, 2000: 154). E essa negação representa, segundo Sena, “a prosaica libertação do poeta que realiza, em prosa poética, a sua mesma descrença no verso como liberdade última” (Sena, 2000: 156). Tal é a “ironia trágica” que Jorge de Sena identifica no “verdadeiro” desassossego pessoano.

Para chegar a essas conclusões, no entanto, fora preciso estabelecer todo o trajeto das transformações pelas quais o poeta passara e que estão refletidas na composição heterogênea do *Livro*. Analisando metodicamente as referências de que dispunha dessa obra, em cotejo com as publicações em vida de Pessoa, Jorge de Sena traça a seguinte cronologia da evolução do desassossego de Bernardo Soares:

[...] três fases distintas e principais: a primeira, de um livro muito simbolista e esteticista, literário por de mais, e anterior, na concepção, à descoberta da heteronímia profunda de que a grandeza de Pessoa se faria [...], fragmentariamente escrito, e necessariamente irrealizável por contrariar o modernista que vegetava em Pessoa [...], escrito até 1914, e com recorrências até 1917; uma segunda fase, durante a qual, até cerca de 1929, o “livro” ficou em dormência hesitante e muito fragmentária (a ponto de nada ser datado); e uma terceira fase que corresponde à massa de datas que possuímos entre 22/3/29 e 21/6/34. O livro que nos importa é, com raras exceções, este último, até porque os fragmentos (quando não são meras anotações) não são trechos inacabados, mas “fragmentos completos”. São, efetivamente, o *desassossego*.³

(Sena, 2000: 172-173)

O esteticismo que marca os anos iniciais da produção literária de Fernando Pessoa, pouco criticado e até elogiado por Jorge de Sena em seus primeiros ensaios, é compreendido, agora, de maneira pejorativa pelo crítico. Tratar-se-ia de caracterizar um período em que Pessoa ainda não aprofundara sua visão como artista (embora dela já tivesse ampla consciência) e, portanto, mantinha-se preso ao exercício meramente formal. Fora preciso a eclosão dos heterônimos para que seu fazer literário recebesse um sentido mais profundo, mais moderno e mais afastado do que Sena nomeia, pejorativamente, “literatura”⁴. Para Sena, os heterônimos

³ A intuição crítica de Sena é validada por Jerónimo Pizarro na apresentação à edição de 2013 do *Livro do Desassossego* (e antes na edição crítica de 2010): “O *Livro do Desassossego* teve pelo menos duas fases, com pontos de contacto e de afastamento, é claro, e estas foram bem reconhecidas por Jorge de Sena e Teresa Sobral Cunha, entre outros, que não procuraram que o Pessoa do ‘alheamento’ fosse atenuado pelo Pessoa da ‘tabacaria’” (Pessoa, 2013: 28). Duas fases, e não três, porque o “limbo” dos anos 1920 não é considerado uma fase de escrita do *Livro* por Pizarro.

⁴ Note-se que Sena usa o termo no mesmo sentido que José Régio aplicou à “literatura livresca”, no

seriam “a libertação, a dissolução da literatura (com que o não-ser se disfarçava) em criação poética (com que, em disfarce do disfarce, o não-ser se realiza)” (Sena, 2000: 173).

O primeiro trecho do *Livro do Desassossego*, publicado n’*A Águia*, em 1913, “Na floresta do alheamento”, pertence, assim, a um livro ainda muito distante do que viria a ser mais tarde. Este constitui, no entanto, “um dos núcleos de que, como de outros projetos iniciais, brotou o Fernando Pessoa verdadeiramente grande e liberto de esteticismos” (Sena, 2000: 163). Após uma exposição detalhada de todos os planos de publicação dessa obra, elaborados por Pessoa até meados de 1914, Jorge de Sena verifica que

Em todos estes planos é manifesto o estilo do simbolismo e do esteticismo do Fim do Século: Bailado, O Último Cisne, Antemanhã, Na Floresta do Alheamento, Encantamento, Marcha Fúnebre para o Rei Luiz Segundo da Baviera, Sinfonia de uma Noite Inquieta, Nossa Senhora do Silêncio, Idílio Mágico, Apoteose do Absurdo, Glorificação dos Estéreis, e outros títulos de outros fragmentos análogos (Estética do Artificio, Estética do Desalento), são um dicionário de sugestões cruzadas do simbolismo francês e do esteticismo britânico.

(Sena, 2000: 169-170)

Essa primeira fase esteticista do autor (e do *Livro do Desassossego*) não se encerra em 1914. De acordo com Sena, Fernando Pessoa ortônimo continuou submetido à “doença do ensimesmamento estilístico” (Sena, 2000: 170) e aos “arrebiques esteticistas” até as publicações em *Portugal Futurista*, em 1917, “e pode dizer-se que, sempre que desejou elevar o seu tom, ou discutir de esteticismos, nunca inteiramente se livrou deles”. Mas, com o *Ultimatum* de Álvaro de Campos, que reivindicava “a que toda a gente faça como ele e se heteronimize” (Sena, 2000: 178), a expressão ortônima atinge a sua definição (e, como veremos, o ensaio “Ela canta, pobre ceifeira”, de Sena, atenta mais detidamente para essa transformação).

Jorge de Sena compreende que, após essa fase de maturação da poética pessoana, que se inicia com o surgimento dos heterônimos e culmina com a publicação do *Ultimatum*, inicia-se uma nova fase, em que Fernando Pessoa quase não publica e só escreve fragmentariamente em português.

A crise de que os heterônimos explodem, como uma revolta contra o “statuo-quo” literário de que uma parte do Pessoa ortônimo era e continuava conivente, conclui-se por uma quase desaparecimento deles, da poesia ortônima simbolista, do *Livro do Desassossego* na sua forma esteticista, e pela publicação intervalar de uma obra em inglês, que tanta ingenuidade seria pensar que ao autor daria uma celebridade britânica [...].

(Sena, 2000: 180)

número-manifesto da *Presença* (n.º 9, 9 de fevereiro de 1928), isto é, “insincera”, “artificial” – termos esses também recorrentes nas críticas de Gaspar Simões e Adolfo Casais Monteiro –, em oposição à “literatura viva”, em seu texto doutrinal na *Presença* (“Literatura viva”, in *Presença*, n.º 1, 10 de março de 1927).

O hiato que a publicação dos *Poemas Ingleses* provoca na produção e na publicação do restante de sua poesia, relacionado ao erotismo exacerbado que patenteiam e ao fato de terem sido escritos *em inglês*, como numa espécie de código linguístico em que o poeta poderia fazer suas confissões publicamente, sem ser compreendido, são sugestões que Sena entrecruza para entender o significado desses poemas, no conjunto da obra pessoana. Trata-se de uma questão “complexa, e sumamente delicada”, que teria relações, acredita o crítico, com a castidade de Fernando Pessoa. Embora haja um esforço em não fazer uma leitura edipiana do poeta, nem em sugerir uma reprimida homossexualidade, a discussão acaba por extrapolar o âmbito da *criação*, para especular o próprio *sujeito psíquico*. A carta enviada por Pessoa a Gaspar Simões, em 18 de novembro de 1930, em que o poeta considera a “obscenidade” como “um certo estorvo para alguns processos mentais superiores” e diz ter decidido eliminar elementos dessa ordem, em *Antinous* e *Epithalamium*, “pelo processo simples de os exprimir intensamente” (Pessoa, 1998: 137), também serve como argumento para as hipóteses de Jorge de Sena.

Que são os processos mentais superiores a que ele se refere? Evidentemente que aquele grau de expressão literária, de abstração intelectual, que ele considerava, e esotericamente era, a sublimação dos apetites mais profundos da psique humana, perturbadores de uma serenidade e de uma isenção de espírito, que são supostamente parte de outro processo: o da ascensão espiritual.

(Sena, 2000: 276)

A ideia de “abstração intelectual” está associada ao mecanismo psíquico de “sublimação”, definido por Freud e aplicado por este em sua análise, por exemplo, de Leonardo da Vinci – obra de referência para Jorge de Sena, bem como a única obra de Freud, como lembra Jerónimo Pizarro, conservada na biblioteca de Pessoa, em tradução (*Un souvenir d'enfance de Leonard de Vinci*, 1927) (Pessoa, 2006: 379). A noção parece contribuir para a compreensão de Pessoa como um “anti-eu”, na medida em que sua evolução para *poeta morto* “tem que ver com o mais terrível do ‘não-ser’, o mais demoníaco da existência como negação: a incapacidade de amar” (Sena, 2000: 149). Sabendo-se incapaz de amar, pelo excesso de inteligência que retrai qualquer manifestação de sentimento, a sublimação de pulsões eróticas na criação literária seria a estratégia pessoana, da perspectiva de Sena, para consolidar o processo de negação de si mesmo. Ao situar a questão no contexto da *dicotomia do sentir e do pensar*, o crítico acaba por preservar o poeta de especulações sobre sua sexualidade (embora, de maneira sutil, alguma sugestão a esse respeito possa ser verificada em seus textos). Há, no entanto, uma tensão entre adentrar ou não o sujeito psíquico, sobretudo quando encontramos termos semelhantes na biografia de Gaspar Simões:

E aqui teremos de abrir um parênteses para nos ocuparmos, precisamente, destes *Poemas Ingleses*, os quais representam na obra de Fernando Pessoa a fase, por excelência, de

depuração ou sublimação: a eliminação do que em dado momento se lhe afigurou “um certo estorvo para alguns processos mentais superiores”, como ele próprio confessa. E o parêntese apenas formalmente representa uma interrupção. Em verdade, estes poemas, em tudo e por tudo, se integram na evolução psicológica do poeta no momento preciso da eliminação do que ele considerava o elemento “obsceno” existente em todos os homens e particularmente nele próprio.

(Simões, 1950: 511)

A leitura de Sena converge para a de Gaspar Simões em mais de um ponto: os *Poemas Ingleses* representam um momento crucial na evolução pessoana, pois neles o poeta confessa e elimina seus pensamentos “obscenos”⁵ e liberta o espírito para o acesso a “processos mentais superiores”. Daí resulta a “depuração” de sua escrita nos poemas subsequentes, cuja síntese simbólica os críticos atribuem ao verso “O que em mim sente está pensando”. Sena rejeita, no entanto, a ideia de que essa sublimação esteja relacionada a uma “anormalidade” do poeta, referida por Gaspar Simões em sugestões de uma hipotética homossexualidade ou, ainda, de uma não superação do complexo de Édipo⁶:

Diremos, antes, no caso de Pessoa, que não é necessário defendê-lo do que nunca constou que ele efetivamente fosse, mas colocar a questão, não num plano de “anormalidade” – e sim no de uma dialética de castidade e de pan-erotismo, pela que ele era, ao mesmo tempo, “normal”, e se libertara da sua capacidade de imaginar fosse o que fosse sem repressão alguma.

(Sena, 2000: 291)

Por esclarecedor que seja, convém recorrer, ainda que de passagem, à perspectiva de Pessoa sobre o referido tema. Ao ironizar a atenção conferida pela psiquiatria à relação entre anormalidade psíquica e criação artística, Pessoa postulou que “os psyquiатras sabem às vezes como trabalha o espírito doente, mas não como trabalha o espírito são” (Pessoa, 2006: 400). Lembremos que os escritos que o poeta deixou a respeito dessa relação chamam recorrentemente a atenção para o risco de se confundir, no que se refere ao trabalho crítico, o homem com o artista, neurose com genialidade portanto, e de se elevar, como decorrência dessa confusão, a análise psiquiátrica a critério estético – prática, aliás, abundante no célebre estudo de Max Nordau. Por mais de uma vez, Pessoa corrigiu ou mesmo ridicularizou o autor de *Dégénérescence*, nos termos de uma parvoíce científica e de flagrante charlatanismo, estendido a todo seu campo de conhecimento: “É quase

⁵ Em carta enviada a João Gaspar Simões (18 de novembro de 1930), Pessoa nos dá “Uma explicação. ‘Antinous’ e ‘Epithalamium’ são os únicos poemas (ou, até, composições) que eu tenho escrito que são nitidamente o que se pode chamar de obscenos” (Pessoa, 1998:137).

⁶ “A anormalidade da sua vida sexual denuncia-se, claramente, na espécie de repulsa que lhe merece o amor físico entre homem e mulher – entre o homem que ele era e a mulher em quem, possivelmente, entrevia o ser que neste mundo lhe despertara o mais intenso e imperecível amor” (Simões, 1950: 516).

impossível a um psiquiatra não ser um charlatão. As infelizes condições de sua ciência a tal o obrigam” (Pessoa, 2006: 395). Menos ofensivo com relação a Freud, Pessoa não deixou, contudo, de salientar o “caráter de extravagância e falsa novidade” do freudismo (Pessoa, 2006: 401), e de considerar a ênfase na sexualidade uma obsessão conceitual. Entretanto, por mais que considerasse o freudismo “imperfeito” e “estreito” (Carta a João Gaspar Simões, 11 de Dezembro de 1931) (Pessoa, 2006: 404), não foi Pessoa, como sabemos, um espírito reativo à especulação e ao diagnóstico psicológico. Ao contrário, o poeta foi o primeiro a se valer dessa mesma ciência para procurar compreender sua complexidade subjetiva. Não esqueçamos que, na carta endereçada a Gaspar Simões, da qual colhemos os dois adjetivos citados para qualificar o freudismo, o derradeiro de que lança mão é “utilíssimo”, o que, por si só, revela o fascínio pela nova filosofia de explicação da mente. Aliás, mesmo com relação ao autor de *Dégénérescence*, Pessoa assinala que “por muito que tivessem sido as críticas feitas ao livro de Nordau, alguma coisa ficou dele”. Essas oscilações de Pessoa com relação à psicologia, para usar um termo mais geral, são esclarecedoras para o presente estudo porque desenham um movimento flutuante entre a rejeição irônica e a adesão descompromissada que não deixa de ser similar à inconstância de Jorge Sena com relação ao tema.

A questão sexual, abordada sob o viés psicanalítico, segue, afinal, ambígua em seus estudos: no longo texto introdutório à edição traduzida dos *Poemas Ingleses*, “O heterônimo Fernando Pessoa e os *Poemas Ingleses* que publicou”, de 1974, Jorge de Sena retoma a discussão, procurando esclarecê-la como necessária ao processo de despersonalização, sem, contudo, deixar de identificá-la àquelas “obsessões” referidas por Gaspar Simões:

Com efeito, na plena virtualidade absoluta que se lhe corporizava nos heterônimos, o que ele exorcismava em inglês, a sua língua profunda, a de primeira adquirida cultura, e aquela que ninguém ou muito poucos entenderiam em Portugal, havia sido a obsessão epitalâmica do desfloramento (típica de uma cultura como a portuguesa secularmente dominada pelo mito cristão da virgindade feminina) e a obsessão teológica da homossexualidade (ou de uma amizade entre homens, que vai do sexo à divinização). Era, ao mesmo tempo, exorcismar o “feminino” e o “masculino”, para justificar a castidade e a disponibilidade heteronímica do ortônimo e dos heterônimos, dando a estes uma “universalidade” acima das circunstâncias eróticas.

(Sena, 2000: 277-278)

Diante disso, não se pode desconsiderar que em alguns momentos da crítica de Jorge de Sena a Pessoa, haja uma aderência aos princípios e, mesmo, ao vocabulário da crítica rejeitada. Também a Jorge de Sena, a Psicanálise serviu como importante fonte de modelos hermenêuticos e repertório conceitual. É verdade que ela não ocupará um papel estrutural em sua recepção, tampouco será o modelo edipiano relevante para Sena, tal como se constata na biografia de Gaspar Simões,

mas é até certo ponto surpreendente que também sobre ele, em que pesem os cuidados que afirma ter com relação à interpretação da obra e não do homem, recaiam os riscos de psicanalisar o indivíduo Pessoa. Se, por um lado, esse apelo que a Psicanálise exerce sobre ambos os críticos advém dos predicados particulares do sistema de interpretação da mente elaborado por Freud, aliás há pouco tempo veiculado em Portugal através de sua tradução para o francês, por outro não esqueçamos que é o próprio Fernando Pessoa o primeiro a se interessar e a se definir segundo conceitos psicanalíticos em diferentes momentos de sua obra, em especial na “carta sobre a gênese dos heterônimos”, profusamente comentada por ambos os críticos.

Entretanto, se tais questões de “psicologia profunda” não deixam de constar em sua crítica, talvez pela própria necessidade de rebater diretamente os princípios freudianos de Gaspar Simões, Sena procura agregar outras fontes à sua leitura, as quais, em si próprias, representam um ultrapassamento às teorias psicanalíticas. Referimo-nos às manifestações arquetípicas identificadas por Sena na obra pessoana, as quais o crítico procura integrar em uma explicação do “amoralismo” dos *Poemas Ingleses* e da visão esotérica, atingida pelo poeta, por meio de figurações de determinados arquétipos.

Para o crítico, o motivo erótico de *Antinous* e *Epithalamium* não se deve apenas aos temas, ao desenvolvimento e à linguagem de conotações esteticistas que os compõem, e o amoralismo que patenteiam vai além de uma “oposição radical a qualquer moral convencional e normativa” (Sena, 2000: 181). Isso, para Sena, constitui apenas “superficialidade literária”. Seria possível verificar por trás dessas composições a “ressonância fundamental que o mito do Andrógino e o mito da Divina Criança possuem no âmago de Fernando Pessoa”. A indiferenciação sexual simbolizada por esses mitos estariam, sim, relacionadas a obsessões homoeróticas de Fernando Pessoa, que, por sua vez, apresentariam alguma relação com sua “radical incapacidade de amar”⁷. No entanto, como pontua Fazenda Lourenço, a duplicidade característica de tais arquétipos é também componente do desdobramento heteronímico:

O fingimento postula, como é óbvio, um desdobramento, questão que Jorge de Sena faz remontar, com acerto, a Baudelaire e ao fecho do seu ensaio “Da essência do riso” [...]: “o artista só é artista se for duplo e não ignorar qualquer fenômeno da sua dupla natureza” [...]. E daí às questões da androginia e suas conexões com o rosicrucianismo de Fernando Pessoa – “rosicrucianamente a alma tem duplo sexo” (Sena, 2000: 115) – é um passo, que Jorge de Sena dá, dando articulação a um conjunto de mitos (e arquétipos) que, com base no duplo e na androginia, Pessoa recupera e recria.

(Lourenço, 2012: 101-102)

⁷ Pelas palavras do protagonista do *Livro do Desassossego*, lê-se: “Amo com o olhar, e nem com a phantasia. Porque nada phantasio d’essa figura que me prende. Não me imagino ligado a ella de nenhuma maneira, porque o meu amor decorativo nada tem de mais psychico” (Pessoa, 2010: 131).

Sena já abordava essa questão no ensaio “‘O poeta é um fingidor’ (Nietzsche, Pessoa e outras coisas mais)”, apresentado no IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, realizado na Bahia, em 1959, evocando uma explicação histórica, de Albert Béguin, do sentido do Mito do Andrógino na cultura ocidental:

[...] propor ao homem uma visão de si próprio tal como foi ou tal como será; mais luminoso, mais próximo da harmonia e do poder, do que o é na sua condição presente. Os mitos são, com a sua tragédia desta confrontação com o real, atos de confiança nas faculdades de transfiguração que o homem pretende atribuir-se, e na eficácia das suas invenções. Traduzem a grande nostalgia da Unidade, que habita as imaginações e faz que, por mil espécies diversas, os homens se esforcem por escapar ao mundo do imperfeito em que se sentem exilados.

(Béguin *apud* Sena, 2000: 114-115)

E, para o Mito da Criança Divina, o crítico se vale da teoria dos arquétipos do inconsciente coletivo, de Kerényi e Jung:

A Criança Primordial [...] é o *monotonus* que consiste no uníssono de todas as notas, o *leitmotiv* que se desenvolve noutras “figuras” divinas, [...] é a súplica e epítome de todas as possibilidades indiferenciadas, como de todas as que se realizam na pura forma dos deuses.

(Kerényi *apud* Sena, 2000: 116)

Na obra de Fernando Pessoa, esses mitos teriam recebido diferentes configurações, como manifestações arquetípicas de uma realidade humana anterior à individuação, ou seja, ao momento em que a consciência do sujeito se forma. Trata-se de imagens ideais que estariam nos arredores da nostalgia pessoana, de uma inocência e plenitude primordiais perdidas, e que viriam a ser representativas de seu desdobramento poético. (Note-se como essa posição se mostra ampliada diante da concepção de Gaspar Simões segundo a qual o sofrimento pessoano relacionava-se à perda de sua própria infância, momento em que ainda não descobrira a profundidade de sua inteligência e em que ainda mantinha-se num convívio amoroso com a mãe.) Na “Carta a Fernando Pessoa”, Sena já apresentava algumas dessas metamorfoses da Criança Divina, identificadas por ele na obra de Pessoa, questionando a “objetividade” com que tais figuras foram representadas:

O D. Sebastião da *Mensagem* parece-se tão extraordinariamente com o Menino Jesus do “Guardador de Rebanhos” (“era o deus que faltava”...), que quase se suspeita da objetividade de “O Menino da sua Mãe”! É essa a fonte do espantoso vácuo que o cercava, meu Amigo: o vácuo da Terra, da qual o Sol se levanta, mas da qual não nasce!...

(Sena, 2000: 21)

E no ensaio “O poeta é um fingidor”, ele afirma que “o ciclo será Menino Jesus, Antínoo, D. Sebastião” (Sena, 2000: 116).

Esse apelo a imagens do inconsciente coletivo como forma de representação da ambiguidade humana – e do fingimento pessoano, para além da questão heteronímica, como demonstram as transformações apontadas por Sena – parece ser de fundamental importância para uma concepção moderna de poesia do poeta de *Metamorfoses*. Luciana Salles, em seu artigo “De andrógynos e leprosos: as metamorfoses da Mitologia e da História na poesia de Jorge de Sena” (2008), destaca como o mito do andrógyno é um tema poético recorrente na obra do próprio Sena:

O repertório de andrógynos na literatura seniana, uma vez considerados em *lato sensu*, é bastante rico. Como seres contrários à expectativa de unidade, esses personagens encenam em seus próprios corpos mistos a divisão de seus espíritos, o seu desejo de experimentação de outras possibilidades, sua busca pelo conhecimento pleno, bem como a ambiguidade irresoluta da poesia e o diálogo com o outro.

(Salles, 2008: 79)

Se considerarmos o caráter profundamente erótico da obra poética seniana, em contraposição à “*noche oscura do sexo*” (Sena, 2000: 278) da poesia de Fernando Pessoa, podemos vislumbrar o recurso à representação arquetípica, para além dos limites da sublimação do sujeito psíquico, como algo simbólico da própria dissolução do conceito de personalidade, que Pessoa realizou através do uso das máscaras, e Sena, no entrelaçamento explícito entre sujeito empírico e sujeito da escrita.

Retomemos a discussão acerca do período de publicação dos *Poemas Ingleses*. Pelo que vimos até aqui, trata-se, para Jorge de Sena, de uma fase crucial na evolução de Fernando Pessoa, em que o poeta precisa objetivar o sexo – porque “não sabe amar”, sendo que tudo nele tende a intelectualizar-se – para dar-se em total disponibilidade à realização de sua obra. Com a descoberta heteronímica, Pessoa teria compreendido essa maneira de libertar-se, vendo na realização estética uma “compensação” e “a única salvação possível”. “Neste gelo terrível, os ‘esteticismos’ já não podem ser graças de estilo e de sensibilidade, ‘frases e esgares’ de um desassossego finito (em vez do profundo), porque se subvertem no gelo ardente de toda uma figurada pluralidade heteronímica” (Sena, 2000: 183). Os *Poemas Ingleses* configuram, assim, um momento de passagem para “além do eu”, em que ficam para trás o esteticismo dos primeiros poemas, as pulsões sexuais reprimidas e uma criação ortônima que ainda não se via heterônima: daí a configuração da obra pessoana enquanto “*heteronímia total*” (Sena, 2000: 183), ou seja, em que não há mais coincidência entre o cidadão e o poeta Fernando Pessoa – resultado de um processo evolutivo que o teria elevado da *superficialidade literária* (esteticista) ao absoluto do *não-ser*.

Depois desses anos de 1918-1921, Fernando Pessoa volta a publicar largamente a obra heterônima e o seu “novo” ortônimo. Dois exemplos dessa transformação, na poesia e na prosa, são os poemas publicados na revista *Athena*,

em que Pessoa revela, segundo Sena, uma “nova e depurada poesia ortônima, de que só escassos espécimes haviam aparecido antes”, e o “Conto do Vigário”, cuja prosa manifesta “uma nova maneira: fluência da frase, ironia mansa, realismo subjacente” (Sena, 2000: 185).

O *Livro do Desassossego*, que permanecera em dormência até 1929, quando tem um novo trecho publicado, entra na sua terceira fase. Trata-se de um período em que Fernando Pessoa já era bastante conhecido em seu círculo literário: “do ‘não-ser’ como ente pensante, transitara a escritor com uma obra, com admiradores, com estudos críticos” (Sena, 2000: 196). Jorge de Sena acredita que isso paralisava a criação heteronímica – “já toda a gente sabia que eram ele mesmo” – aumentando o desassossego do poeta e impulsionando-o à escrita do *Livro*. É dessa perspectiva que o crítico compreende a complexidade do semi-heterônimo Bernardo Soares: “para ele confluía toda a meditação dispersa e fragmentária de uma sociedade de heterônimos na disponibilidade. O livro dele era uma espécie de refugio de tudo o que não chegava a ser de ninguém; e uma espécie de depósito da fragmentária tristeza de Fernando Pessoa que, até certo ponto para que ele existisse, sofria a suspensão existencial deles” (Sena, 2000: 196).

Se nasce daí a grandeza do “novo” desassossego pessoano, é também o início do fim daquele “suicídio em vida” a que o poeta teria sacrificado sua existência, em favor de sua obra: “tudo se passa como se, a partir de 1930, Pessoa falasse e publicasse *testamentariamente*” (Sena, 2000: 196).

E, se pensarmos que, entre meados de 1934 e meados de 1935, ele revertera às “quadras ao gosto popular” [...] com as quais fizera, em poesia ortônima, o muito mais de intelectualismo que esse “gosto” não tem, há com que nos arrepiemos com essa premonição da morte: se ele não tem morrido a tempo, na sua realidade física, que acabaria ele fazendo como poeta sobrevivo... Porque ele não era, e, na morte progressiva de todos os que o constituíam, dele não ficaria senão o horror das habilidades de um homem capaz de fazer o que quisesse, e capaz de, então, só fazer o que não valia a pena.

(Sena, 2000: 196-197)

Ela canta, pobre ceifeira

Junto à “Introdução ao *Livro do Desassossego*”, este estudo, escrito entre 1965 e 1966, pode ser considerado um dos principais exemplos da crítica textual de Jorge de Sena. Nele, o crítico empenha-se em analisar as transformações específicas do lirismo ortônimo, tendo como eixo principal a comparação de três versões do poema “Ela canta, pobre ceifeira”: o poema remetido a Côrtes-Rodrigues, na célebre carta de 1915, cujo manuscrito original Jorge de Sena acessara em 1954; a versão publicada na revista *Athena*, n.º 3, em 1924; e o que Sena chama de “a ante-primeira versão da *Ceifeira*” (Sena, 2000: 225, n. 15), um esboço repleto de lacunas, de 1912. O estudo, todavia, não foi concluído (o que confere certa dificuldade à

leitura do texto e de suas extensas divagações em notas de rodapé), tendo sido publicado apenas postumamente, no volume organizado por Mécia de Sena.

A escolha de Jorge de Sena por analisar as três versões do poema parece estar relacionada a dois fatores principais: são documentos que revelariam “Fernando Pessoa no ato de escrever” (Sena, 2000: 225), pelo que representam das diferentes escolhas estilísticas do poeta, em três períodos diferentes; e comportam o surgimento, na última versão, do famoso verso “O que em mim sente está pensando”, algo simbólico do original lirismo a que Fernando Pessoa ortônimo teria chegado. Por conseguinte, o percurso de leitura de Jorge de Sena é essencialmente evolutivo, não apenas por abordar as modificações que pertencem exclusivamente ao poema, mas pela pesquisa de seu significado dentro do macrocosmo dos mecanismos de escrita de Fernando Pessoa.

Sendo assim, a análise não deverá partir diretamente do poema. Antes disso, Jorge de Sena estabelece um panorama das composições ortônimas, publicadas antes, durante e depois da revista *Athena* (na qual se conhece o verso emblemático), buscando traçar as características que separam essa produção em “polos” distintos (Sena, 2000: 209). Dos poemas que antecedem a revista, Sena destaca “Chuva oblíqua”, “Hora absurda”, “A múmia” e as “Ficções de interlúdio” como “o polo artificioso e artificial da criação ortônima nesse período”, por estarem intimamente ligados a sua fase interseccionista. O outro polo, “cujo tom é muito afim do daquela sequência”, é constituído pelos “admiráveis” sonetos de “Passos da cruz” e “Abdicação”, representantes de uma “dignidade algo esteticista” de alusões ocultistas. Com as publicações de “Natal” e “Mar português”, na revista *Contemporânea*, em 1922, Sena afirma que o poeta “abandona publicamente”, tanto os “exercícios interseccionistas” quanto os “requebros esteticistas”, e “passa a, com uma idêntica disciplina da concisão sintática ou metafórica, dicotomizar diversamente o lirismo ortônimo, separando para a poesia ocultista o hieratismo da expressão [...] e deixando o lirismo pessoal a caminho de uma grande simplicidade aparente” (Sena, 2000: 209).

No n.º 3 da *Athena*, em que figuram, além de “Ela canta, pobre ceifeira”, “Ó sino da minha aldeia”, “Pobre velha música” e “Põe-me as mãos nos ombros”, entre outros, Sena reconhece a plenitude desse “lirismo aparentemente simples”, que deverá caracterizar a expressão ortônima a partir de então. Para Sena, esse grupo de poemas, “na sua singeleza severamente epigramática, parece ter sido escolhido para documentar não só a originalidade de dicção do poeta, como o seu domínio dos metros e das estrofes” (Sena, 2000: 210). Essas composições definem o que o crítico classifica como “comentário lírico”, caracterizado principalmente pela criação de uma nova sintaxe, baseada no intelectualismo da dicção. Poemas posteriores à *Athena*, como “O Menino da sua mãe” e “Natal. Na província neva” devem se integrar nessa linha, que segue paralela à poesia oculista e aos poemas de “autoexplicação”, como “Autopsicografia”, “Isto” e “Conselho”.

Todo esse rigor crítico e deliberadamente esquemático serve para situar o poema “da Ceifeira” dentro da vasta produção e publicação da poesia ortônima que vai desde o período subsequente ao surgimento dos heterônimos até os últimos anos do poeta. Isso porque, para o crítico, no quadro dessas publicações, esse poema “ocupa lugar de relevo, sobretudo pelo belo e importante verso *O que em mim sente está pensando* que não figurava na versão que Pessoa remeteu a Armando Côrtes-Rodrigues” (Sena, 2000: 211). Para Sena, essa série de poemas remetidos ao amigo, exceção de “Pauis”, representa uma fase de transição estilística do lirismo ortônimo, “do alambicamento esteticista para a expressão tersa”, que deverá caracterizar sua obra posterior. Esse período de depuração teria sido reconhecido pelo próprio poeta, no momento em que afirma, na mesma carta, *amar* a “nota paúlca em linguagem simples”, que obtivera com os versos: “Ah, poder ser tu, sendo eu! | Ter a tua alegre consciência | E a consciência disso!...”

Diante dessa apreciação, Jorge de Sena não hesita em afirmar suas próprias preferências estéticas, valendo-se do gosto pessoal do poeta para emitir o juízo de valor que parece estar na base de sua crítica ao lirismo ortônimo: “Amava o poema então, parece, pela nota paúlca em linguagem simples... E amava o poeta que era, pelos três versos citados... Não se amava, nem amava o poema, por aquele verso que ainda não escrevera e é um dos versos pelos quais mais o amamos nós” (Sena, 2000: 212). Fazenda Lourenço enxerga nesse momento, em que a voz do *autor* Jorge de Sena ecoa claramente nos seus juízos estéticos, uma aproximação entre o *dualismo pessoano* e o *lirismo testemunhal* de Sena: “Com efeito, esta articulação entre o pensar e o sentir, na sequência de um ‘lirismo meditativo’ (a expressão é de Sena [...]), que radica nos sonetos de Antero de Quental e, claro está, em Luís de Camões, será fundamental para a afirmação da sua poética do testemunho enquanto meditação e inquirição de mundo” (Lourenço, 2012: 97).

A especulação de Eduardo Lourenço, remontando ao período em que Sena organizava a edição do *Livro do Desassossego*, é também elucidativa das ideias que o crítico apresenta no ensaio “Ela canta, pobre ceifeira”: “Bem se imagina e melhor se compreende o que terá sido a íntima perplexidade de Jorge de Sena diante destes objetivos pedaços do bem pouco imaginário Bernardo Soares” (Lourenço, 1993: 84-85). O que vemos se desenvolver, nesse texto, parece ser ainda resultado daquela “íntima perplexidade” que a massa de fragmentos inéditos deixados por Pessoa provocava em Jorge de Sena. Como explicar que um poeta com tanto domínio da arte da escrita – pois, lembremos, essa afirmação aparece desde os primeiros ensaios senianos – tenha abandonado tantos poemas no decurso da composição? Para tentar compreender como Fernando Pessoa transitava do rascunho à grande criação ou ao abandono do poema, Sena desenvolve uma hipótese explicativa de seu mecanismo criador.

Um primeiro argumento dessa perspectiva teórica de Jorge de Sena parte de um dado empírico: por meio de uma análise detalhada do uso que Pessoa fizera

dos versos octossilábicos, um metro incomum na lírica portuguesa, Sena descobre que esse tipo de verso não apenas ocorre em abundância na produção pessoana (em *Mensagem*, por exemplo, 16% dos poemas são compostos nesse metro), como também em uma concentração temporal (das composições que vão de 1928-34, ele afirma que “os cinco poemas de 1928 são do mesmo mês; dos dezessete de 1930, seis são de um mesmo dia e os outros pertencem ao mesmo mês; os cinco poemas de 1932 são quase todos do mesmo dia; os três de 1933 foram escritos em quatro dias seguidos; dos oito de 1934, uma metade é do mesmo mês” [Sena, 2000: 216]). A recorrência do uso e a proximidade no tempo remetem o crítico ao relato pessoano da “gênese dos heterônimos”, em que Pessoa afirma ter escrito “trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase”, do que Sena conclui:

O que a Pessoa sucedia com os heterônimos sucedia-lhe também com os metros. Aquilo que ele contou que lhe sucedera com a criação de Alberto Caeiro foi, de um modo geral, o padrão da sua criação poética: uma vez fixada a personalidade heteronímica, ou a medida rítmica, aquela ou esta multiplicavam-se por cissiparidade durante um curto prazo.

(Sena, 2000: 216)

Com isso, não quer o crítico defender a noção de “êxtase” que Fernando Pessoa parece associar a uma suposta “espontaneidade” de sua criação – o que ia ao encontro da expectativa dos críticos da *Presença*. Para Sena, “na preferência pela espontaneidade inspirada, e primordialmente preocupada com a expressão de uma vivência íntima, ele é mais ‘artista’ [...] do que o ‘puro poeta’ que a crítica que lhe iniciou a glória pretendeu ver nele” (Sena, 2000: 223). Sua hipótese, como tudo o que sempre dissera sobre Pessoa, tem como baliza a consciência crítica do poeta: é só depois da *fixação* da personalidade literária (do estilo, portanto) e de algum aspecto da estrutura formal do poema (metro, estrofes, ritmo) que a matéria propriamente dita começa a surgir em seu espírito. Esses elementos são sempre prévios “a qualquer aceitação de uma significação pressentida. Dir-se-ia que a terrível lucidez que ele desenvolveu lhe destruíra o mínimo de inocência e de ingenuidade, indispensável a que um poeta comece por aceitar, com um ritmo, as palavras primeiras em que ele se manifesta” (Sena, 2000: 217, n. 7).

Tal dissociação entre “forma” e “conteúdo”, em que a primeira, se não antecede de todo, ao menos confere o impulso inicial da criação pessoana, leva o crítico a atribuir um “caráter eventual” a alguns poemas, em contraposição à noção de “necessidade” do fazer literário. Para Sena, o resultado desse procedimento de escrita conduz o poeta à repetição autoimitativa de um estilo ou de uma forma atingida – o que teria resultado na grande quantidade de inéditos que, por estar consciente da mera eventualidade desses poemas, Pessoa não publicava ou deixava inacabados. Esse aspecto “repetitivo” da obra pessoana é reiterado em diversos ensaios de Jorge de Sena, como na “Carta a Fernando Pessoa”, de maneira bastante positiva (quem sabe, impressionista, posto que, em 1944, Sena ainda

desconhecia o espólio); de uma perspectiva mais crítica (mas não sem alguma concessão), o mesmo se verifica na entrevista a Luciana Stegagno Picchio, de 1977:

Mas devo dizer que, igualmente, não considero tudo o que Pessoa escreveu em forma de verso como possuindo igual interesse e qualidade. Acho o Pessoa-ele-mesmo, em muitíssimos dos poemas primeiro conhecidos ou mais recentemente revelados, extremamente repetitivo [...], usando e abusando de certos esquemas e fórmulas. [...] Todavia, dizer-se que algo é menor ou repetitivo num poeta da imensa e complexa categoria de Fernando Pessoa não é o mesmo que dizê-lo para outra criatura poética inferior ao nível que é o seu.

(Sena, 2000: 332)

O maior exemplo dessa “imitação mecânica”, que resulta na “*não-necessidade*” de alguns poemas, é precisamente atribuído ao “Pessoa-ele-mesmo”. É curioso como, nesse ponto, o discurso evolutivo de Jorge de Sena começa a considerar os percalços que circundam a fase seguinte ao “amadurecimento” (no caso de Pessoa, tudo o que veio depois da descoberta heteronímica) – aquela em que o poeta precisa sustentar a qualidade de sua criação. Por isso a crítica, por exemplo, às “*Quadras ao gosto popular*”, neste ensaio novamente consideradas “lamentáveis” (Sena, 2000: 213, n. 5).

Sena acredita que, diante da excessiva abstração que o processo de despersonalização implicava, o poeta, por vezes, era paralisado por seu próprio esvaziamento. Ao contrário de um dramaturgo que tem liberdade total para desenvolver suas personagens, “ele era eventualmente uma forma pura e abstrata, em busca de matéria que nem sempre encontrava” (Sena, 2000: 218). A produção ortônima, sendo o vazio por excelência – na medida em que é a representação mais concreta da sua consciência crítica de “não-ser” – é a que de forma mais latente transparece a “disponibilidade de um espírito” e a busca angustiante pela “concreção de ter que dizer” (Sena, 2000: 217). Por conseguinte, essa obra “abunda de frustradas imitações mecânicas da maneira que o Pessoa ele-mesmo adquirira após libertar-se [...] da literatice pós-simbolista” (Sena, 2000: 217, n. 7).

Jorge de Sena aproxima, assim, as noções de *imitação* e *fingimento*. Ao imitar uma “maneira de estilo” que ele atribuíra a si mesmo, Fernando Pessoa estaria “fingindo” ser Fernando Pessoa, através de uma autoironia que poderia levá-lo ao abandono do poema. Mas Sena ressalta que “esta relação do fingimento com a ironia não deve confundir-nos quanto ao outro fingimento, [...] inerente à criação de um objeto estético liberto de ilusões românticas subjetivistas” (Sena, 2000: 218, n. 7). Para elevar-se à “grande criação”, a única saída do poeta que recusava a *expressão* era a invenção de si mesmo enquanto autor. Essa noção de *autoria* é a contrapartida do artificialismo que possa haver em seu método criativo – e o verso “O que em mim sente está pensando”, a síntese do procedimento de sua consciência criadora.

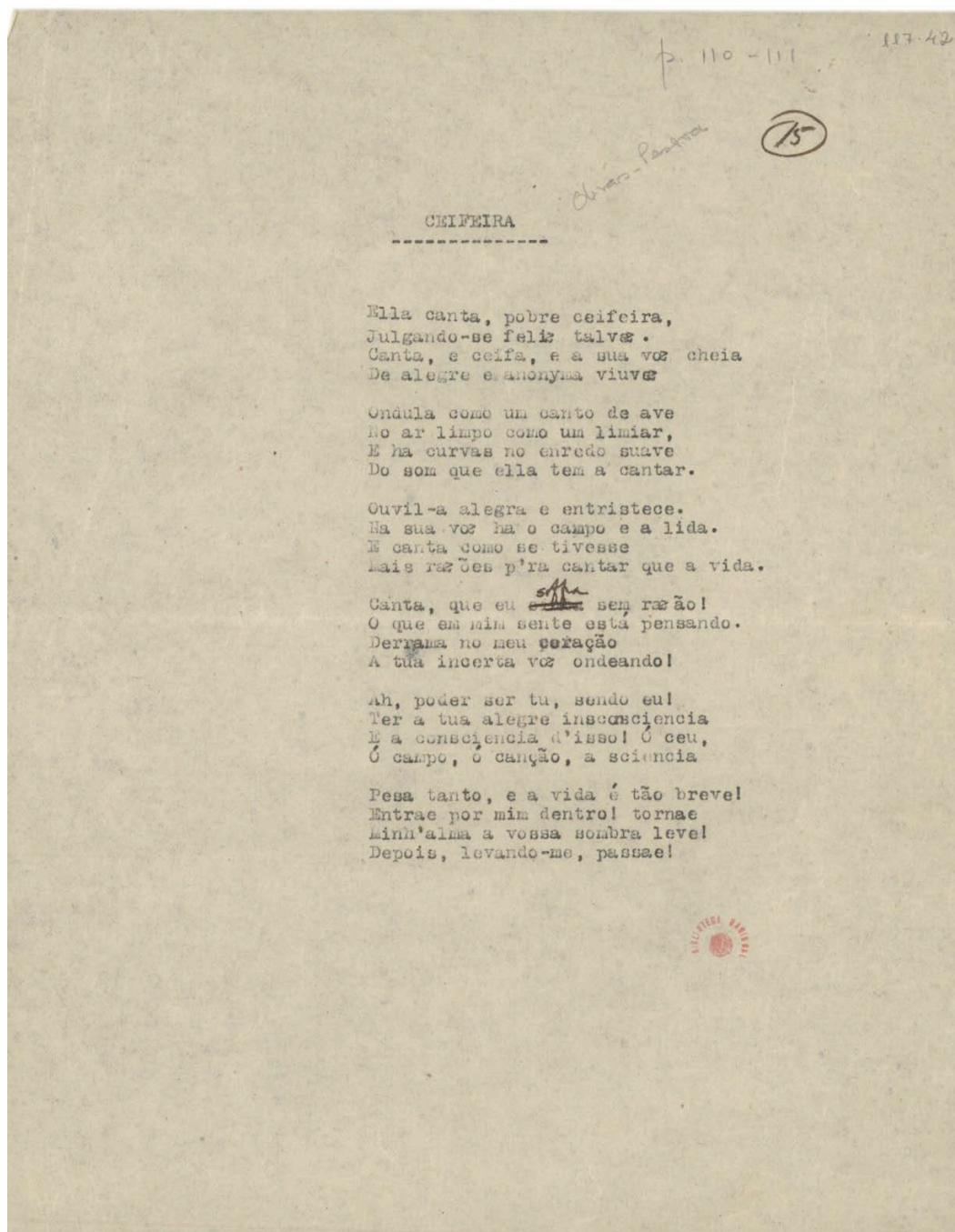


Fig. 2. Testemunho dactilografado de "Ela canta, pobre ceifeira,".

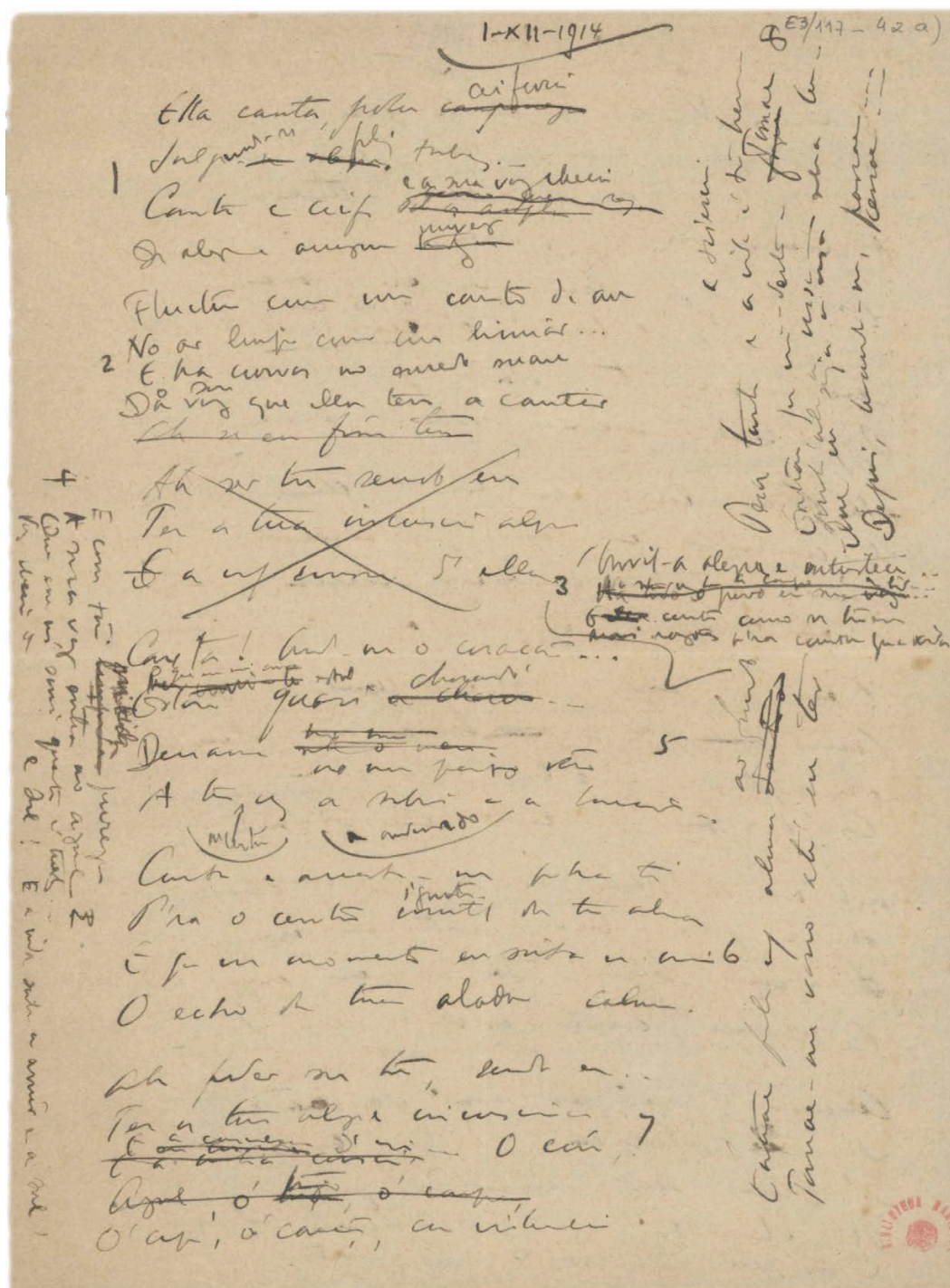


Fig. 3. Testemunho manuscrito de “Ela canta, pobre ceifeira,”.

O poema “Ela canta, pobre ceifeira” é simbólico de diversas instâncias das hipóteses que Jorge de Sena procura desenvolver. No que diz respeito à linguagem, ele demonstra não apenas a mudança estilística do ortônimo, mas sobretudo aquela recorrência, agora temática, que Sena observava no uso dos octossilábicos. Para ele, “a *Ceifeira* portuguesa agitou-se no espírito de Pessoa – ‘Ela canta...’ –, desde os meados de 1912 a fins de 1914, e um mantido prestígio do poema levou o autor a selecioná-lo e revê-lo, dez anos depois, para a primeira publicação maciça de [sic] obra ortônima” (Sena, 2000: 225). Toda a lista de poemas enviada a Côrtes-Rodrigues gira em torno do mesmo tema, o que para Sena é significativo da *fixação* que motivava o desenvolvimento criativo do poeta.

Essa leitura do crítico, que se vale das diferentes versões do poema a fim de elucidar um procedimento de escrita pessoano, mostrando o quanto de artifício (em contraposição a espontaneidade) sua criação lhe exigia, pode ser considerada um aprofundamento de uma análise já iniciada por Gaspar Simões em sua biografia do poeta. Para ambos, trata-se de um poema que revela os dois aspectos principais do percurso evolutivo de Pessoa: de um lado, a *evolução do conceito estético*, que se inicia com a crise dos heterônimos, culmina com a sublimação dos *Poemas Ingleses* e é sintetizada no verso “O que em mim sente está pensando” (evolução que analisamos no tópico anterior); de outro lado, a *evolução estilística* do lirismo ortônimo, a qual é detalhadamente situada por Sena à luz dos poemas anteriores e posteriores à revista *Athena*, e da qual testemunham as três versões do referido poema.

Gaspar Simões, nos anos 40, contava apenas com as versões de 1914 e 1924, o que já fora bastante para o crítico atribuir a esse poema uma síntese da evolução do estilo ortônimo. Na leitura que desenvolve no capítulo “O que em mim sente ‘está pensando’”, da sua *Vida e Obra*, Gaspar Simões chega às seguintes conclusões:

Duas das quadras desta primeira versão da *Ceifeira* desapareceram na segunda: a 4ª e a 6ª, e com justificada razão – eram frouxas, duras, e, sobretudo, especialmente a 6ª, escolarmente “paúlicas”. Na segunda versão, os termos são muito mais concisos, o verso muito mais “epigramático”, muito mais “plástica” a adjetivação:

[...] O caminho de uma nítida evolução, a marcha de uma consciente depuração, uma lúcida e firme *apreensão* da essência inspiradora da poesia, eis o que se define no confronto destas duas versões de uma mesma peça lírica.

(Simões, 1950: 403-404)

Pela nova plasticidade apresentada nessa poesia, distante dos artificialismos de seus ousados programas estéticos, a inspiração pessoana volta-se para um novo lirismo, que tem como “essência inspiradora” a descoberta revelada no discutido verso. De modo análogo, as comparações de Sena dos poemas de 1912 e 1914 revelam os mesmos princípios, em grande medida judicativos, da crítica de Gaspar Simões:

Esta transformação de uma linguagem extremamente convencional (“requisite de expressão”, como, em 1912, todo o canto é) numa linguagem densamente significativa (em que a densidade substitui a pretensa sensibilidade) progride do esboço de 1912 para o texto de 1914. E o que, neste texto, ainda restava de mais claramente conexo com essa literatice primeira é o que, para a publicação em *Athena*, é suprimido ou alterado.

(Sena, 2000: 229)

A floração de uma simplicidade aparente seria, assim, um indício seguro de que a concepção artística de Fernando Pessoa mudara, evoluíra. E isso, de acordo com Sena, já aparecia de forma embrionária em poemas anteriores a 1914. Segundo o crítico, o poema “Põe-me as mãos nos ombros”, de 1912, “mostra que, ao lado dos preciosismos estético-simbolistas, a densa simplicidade se conservava e constituía” (Sena, 2000: 236), enquanto:

[...] no I e no V de *Além-Deus*, afloram as expressões que serão (e já vinham sendo, como se vê, no poema *Análise*, de 1911, publicado por Gaspar Simões, na sua biografia) divergentemente a dialética entre o ver e o ouvir, de um lado, e o pensar e o sentir, de outro, a qual será a matéria predominante da poesia ortônima [...]. Esse aflorar está, porém, envolto nas expressões da noção de descontinuidade, que são raiz das experiências interseccionistas, que estruturam *Chuva Oblíqua*, de 8/3/1914. Isso tem o seu desenvolvimento depurado no poema da *Ceifeira*, e, como vimos, estava implícito na tentativa de 1912, cuja linguagem continha o que, depois, Pessoa destilou diversamente.

(Sena, 2000: 238)

Simplicidade e plasticidade são, portanto, critérios de evolução para ambos os críticos. O curioso é que, como eles partem do princípio de que há a evolução, o que é composto em linguagem simples, ou plástica, antes de 1914, é considerado “prenúncio” de uma evolução que estava por acontecer. A perspectiva é, assim, teleológica: deve haver um período caracterizado por algo que será substituído por outro. O que já era escrito no estilo “evoluído” é então compreendido, não como característico daquela fase, mas da posterior. Se toda a obra posterior é uma evolução de poemas como “Pauis” e “Chuva Oblíqua” – poemas-programas dos “ismos” de Pessoa –, o que os críticos acabam por fazer é, ao contrário do que pretendem, justamente chamar a atenção para a importância desses poemas, como se eles fossem altamente representativos de toda uma concepção de arte para Pessoa, que será posteriormente substituída. Há, ainda, subjacente a essa concepção, um fator menos mensurável: o próprio gosto estético de ambos, que, como não são apenas críticos, mas escritores, claramente optam pela linguagem mais simples de depois

O gosto de Jorge de Sena, em sintonia com o de Gaspar Simões, é novamente explicitado pelo crítico (posto que já o revelara na leitura do verso emblemático, como vimos), em uma das notas ao ensaio, transparecendo, ainda, certo tom de lamento pela irremediável faceta esteticista de Fernando Pessoa:

O que se nos afigura mais correto, atualmente, em função dos novos dados que Gaspar Simões não encontrara nos papéis do poeta, é considerar o caráter eventual do “paulismo”, como Simões acertadamente fazia, mas ter presente que esse paulismo foi apenas o exacerbamento de uma tendência que, ao lado da simplicidade pretensa ou autêntica de quem se dizia influenciado por Correia de Oliveira em 1908-1909, e pelo saudosismo em 1912-1913, sempre existiu no estilo do Pessoa ortônimo, e nem sempre se fundiu tão perfeitamente quanto Gaspar Simões desejaria – e nós também – num “lirismo clássico que será o grande lirismo de Fernando Pessoa”. De resto, esse preciosismo nunca o abandonou inteiramente, mesmo na prosa ortônima, sempre que ele pretendia elevar o tom.

(Sena, 2000: 237)⁸

Ao relativizar a questão da depuração do lirismo ortônimo, associando-a ao procedimento de escrita transitório e eventual do poeta, Sena procura, novamente, aprofundar as hipóteses de leitura lançadas por Gaspar Simões. Essa leitura, que parece sugerir que Pessoa não evolui completamente, já aponta para um Jorge de Sena também poeta, posicionando-se frente a uma das maiores – e cada vez mais imponente, pelo que se vai revelando de seu espólio poético – figuras literárias de seu tempo, de sua língua e de seu país.

⁸ A parte final do trecho é uma citação de Gaspar Simões (1950: 216): “De fato, esta *Ceifeira*, bem como a anterior – “Ó sino da minha aldeia” – são marcos da transição do “paulismo” para o lirismo clássico que será o grande lirismo de Fernando Pessoa – um lirismo em que o “paulismo”, ou seja, o “simbolismo” e o “saudosismo”, numa palavra, a autêntica poesia moderna, atinge o seu equilíbrio supremo, um equilíbrio orgânico, não um equilíbrio *sintético*.”

Bibliografia

- ALMEIDA, Onésimo Teotónio (2009). "Jorge de Sena estrangeirado – ou era-lhe apertada a camisa da pátria?", in *Jorge de Sena - novas perspectivas, 30 anos depois*. Francisco Cota Fagundes e Jorge Fazenda Lourenço, organizadores. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, pp. 323-329.
- ELIOT, T. S. (1989). "Tradição e talento individual", in *Ensaíos*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, pp. 37-48.
- HAMBURGER, Michael (2007). *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. São Paulo: Cosac Naify.
- LOURENÇO, Eduardo (1993). "O Livro do Desassossego: texto suicida?", in *Fernando, Rei da nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 81-95.
- LOURENÇO, Jorge Fazenda (2009). "Jorge de Sena e o Portugal disperso", in *Jorge de Sena - novas perspectivas, 30 anos depois*. Francisco Cota Fagundes e Jorge Fazenda Lourenço, organizadores. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, pp. 331-341.
- _____. (2012). "Lendo Jorge de Sena leitor de Fernando Pessoa", in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 2, pp. 88-114.
- NORDAU, Max. *Dégénérescence* (1894). Paris: Félix Alcan Éditeur. Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1118039/f8.image>. Consultado em 12 de Maio de 2015.
- PESSOA, Fernando (2013). *Livro do desassossego*. Edição e Apresentação de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china.
- _____. (2010). "Anteros", in *Livro do desasocego*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, tomo 1, pp. 130-132.
- _____. (2006). *Escritos sobre génio e loucura*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. (1998). *Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da presença*. Edição e estudo de Enrico Martines. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. (1964). *Páginas de Doutrina Estética*. Seleção, prefácio e notas de Jorge de Sena. Lisboa: Inquérito. 2ª edição, não autorizada.
- Presença – folha de arte e crítica* (1993). Edição fac-similada compacta. "Literatura viva", n.º 1, 10 de março de 1927; "Literatura livresca e literatura viva", n.º 9, 9 de fevereiro de 1928. Lisboa: Contexto.
- SENA, Jorge de ([1982] 2000). *Fernando Pessoa & Cª Heterónima (Estudos coligidos 1940-1978)*. Edição de Mécia de Sena. Lisboa: Edições 70. 3.ª edição revista e aumentada.
- SALLES, Luciana (2008). "De andróginos e leprosos: as metamorfoses da Mitologia e da História na poesia de Jorge de Sena", in *Metamorfoses*. Alfragide, n.º 9, pp. 77-85.
- SIMÕES, João Gaspar (1950). *Vida e obra de Fernando Pessoa - História duma Geração*. Lisboa: Livraria Bertrand.

William Wordsworth, Fernando Pessoa, and Riverside Poems Revisited

Mariana Gray de Castro*

Keywords

Fernando Pessoa, William Wordsworth, "Lisbon Revisited (1926)", Mário de Sá-Carneiro.

Abstract

This article explores the impact of William Wordsworth on Fernando Pessoa's aesthetic ideas and his poetry, particularly his poems about rivers. In this light, it proposes a new reading of Pessoa's "Lisbon Revisited (1926)", as a revisitation of Wordsworth's "Tintern Abbey".

Palavras-chave

Fernando Pessoa, William Wordsworth, "Lisbon Revisited (1926)", Mário de Sá-Carneiro.

Resumo

Este artigo explora a influência de William Wordsworth no pensamento estético e na obra poética de Fernando Pessoa, sobretudo os seus poemas sobre rios. Apresenta uma nova leitura do poema "Lisbon Revisited (1926)" neste contexto, propondo que é uma revisitação do poema de Wordsworth "Tintern Abbey".

* University of Oxford / Universidade de Lisboa.

George Monteiro, in the chapter “Speech, Song, and Place: Wordsworth”, in his seminal book *Fernando Pessoa and Nineteenth-century Anglo-American Literature* (2000), takes up leads proposed earlier by Jorge de Sena (Sena 1982: II, 65), to show that the Portuguese poet Fernando Pessoa was familiar with the William Wordsworth’s Preface to *Lyrical Ballads*, and goes on to provide convincing examples of how his artistic theories may be indebted to it (see Monteiro 2000: 13-40), before examining the poem “Ela canta, pobre ceifeira” (1914) as a response to Wordsworth’s “The Solitary Reaper” (1803). Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, in her analyses of the relationship between Pessoa and Wordsworth in *Atlantic Poets: Fernando Pessoa’s Turn in Anglo-American Modernism* (2003), also focuses on Pessoa’s reading of *Lyrical Ballads*, and Wordsworth’s notion of a good poet as “a man speaking to men” (Santos 2003: 17, 26-27). Following on from these and other studies, this article examines the intricacies of the influence of Wordsworth’s aesthetic ideas on Pessoa’s in greater depth, before going on to analyse how Pessoa consciously reworked some of Wordsworth’s poetry, in particular “Tintern Abbey” (1798), in his own poems about rivers. It concludes by providing an entirely new reading of “Lisbon Revisited (1926)” in this light, which it argues is, in no small part, a moving poetic tribute to the dead Mário de Sá-Carneiro.

In 1798 *Lyrical Ballads* was published anonymously. In 1800 Wordsworth acknowledged authorship of the bulk of the poems (the remainder were by Samuel Taylor Coleridge) and prefaced the greatly expanded second edition with his first defense of his art. For the next edition, of 1802, he made considerable additions to this Preface, reiterating and heightening the claims made for poetry and introducing a discussion of “What is a Poet?”. It comprises the convictions Wordsworth hoped to express in his poetry, as well as to live by. These were uttered with confidence, and supported by a body of verse that evidently took itself seriously.

Wordsworth was one of the great poet-critics, and in the Preface he consciously attempted to shape the reception of his poetry. Fernando Pessoa was to do the same throughout his career, in letters (especially those to literary critics like Adolfo Casais Monteiro and João Gaspar Simões), prefaces (Ricardo Reis’s prefaces for Alberto Caeiro’s poetry, for instance) and prose pieces promoting his own brand of poetry.¹ It is no coincidence that in some of these texts, as Monteiro has pointed out, he should cite Wordsworth’s example in attempting to educate his readership:

Em Portugal há uns poucos de homens capazes (por seu valor intelectual) de mover o meio; falta, porém, o meio culto que movam. De modo que em Portugal é preciso que apareça um homem que, a par de ser um homem de génio, para que possa mover o meio por inteligência, seja um homem de sua natureza influenciador e dominador, para que ele

¹ Please see Pessoa’s letters to both men, from 1929 onwards, in Pessoa (1999). For Reis’s most developed Preface to Caeiro’s book, see Pessoa (2003: 139-41).

próprio organize o meio que há de influenciar, e ir influenciando ao construí-lo. Diz Wordsworth, num dos prefácios críticos a uma das edições das “*Lyrical Ballads*”, que o poeta tem de criar o meio que o compreenda. Assim é, quando, como no caso que Wordsworth citava, que era o seu próprio, o poeta é um grande original.

(Pessoa, 1967: 356; BNP/E3, 19-111v)

Pessoa is here creating an elective literary lineage, implicitly fashioning himself, the contemporary Portuguese man of genius, as a direct descendent of Wordsworth. As well as admiring his predecessor’s efforts in “improving the taste and judgment of [his] contemporaries”, as Coleridge would put it in *Biographia Literaria* (168), Pessoa was also attracted to some of Wordsworth’s specific claims for poetry, particularly those which would later become the ideals of the Modernist generation to which he belonged.

Wordsworth’s Preface contains statements that would immediately be hailed as, and remain to this day, the paradigmatic descriptions of High Romanticism, the most famous being that poetry should be the “spontaneous overflow of powerful feelings; it takes its origin from emotion recollected in tranquillity” (611). However, it equally anticipates three touchstones of Modernism: the fundamental importance of the workings of the intellect upon the emotions, the poet’s necessary movement towards impersonality, when writing dramatic poetry, and his consequent unavoidable artistic insincerity. Wordsworth’s startling modernity, in this regard, can be drawn out in an against-the-grain reading of the Preface, one in tune with its proto-Modernist rather than Romantic declarations, and I believe Pessoa was one of his earliest readers to perform such a reading.

Wordsworth insists, throughout the Preface, that emotions must be subjected to the process of intellectual thought before they can be expressed in poetry. What is striking is that this insistence is even evident in the sentences that immediately follow his famous prescription that poetry should be the spontaneous overflow of emotion. It thus instantly qualifies one of the most often cited descriptions of Romanticism:

[...] all good poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: but though this be true, Poems to which any value can be attached, were never produced on any variety of subjects but by a man, who being possessed of more than usual organic sensibility, had also thought long and deeply. For our continued influxes of feeling are modified and directed by our thoughts, which are indeed the representatives of all our past feelings.

(Wordsworth, 2008: 598)

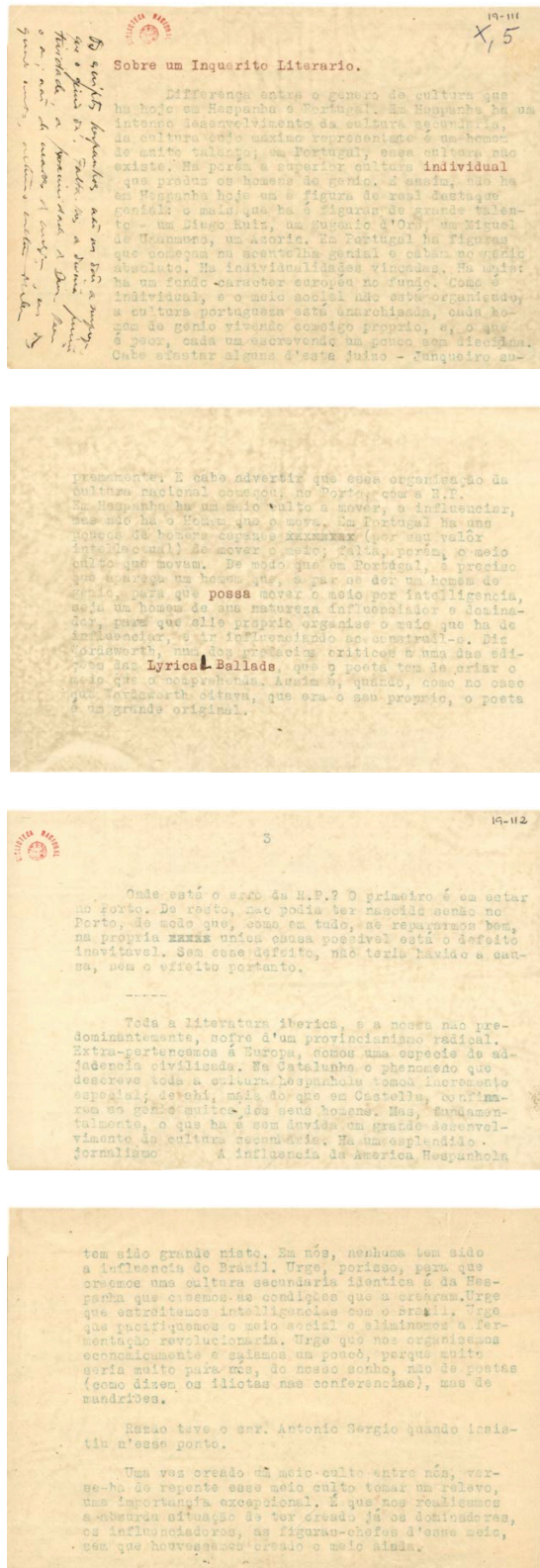


Fig. 1. Wordsworth's example (Pessoa, BNP/E3, 19-111 & 112).

Translation: "[...] Wordsworth, in one of his critical prefaces to an edition of *Lyrical Ballads*, states the poet must create the environment that will understand him. This is the case when, as in the case Wordsworth cited, which was his own case, the poet is a true original."

The notion that emotions must be meditated upon, and therefore mediated by, the rational mind, before they can become art, pervades Pessoa's entire theoretical program. Monteiro cites the following example (there are countless others), which is particularly apt because it appears to echo Wordsworth's passage cited above, as well as his celebrated declaration, also in the Preface, that poetry should originate from "emotion recollected in tranquillity"²:

A composição de um poema lírico deve ser feita não no momento da emoção, mas no momento da recordação dela. Um poema é um produto intelectual, e uma emoção, para ser intelectual, tem evidentemente, porque não é, de si, intelectual, que existir intelectualmente. Ora a existência intelectual de uma emoção é a sua existência na inteligência – isto é, na recordação, única parte da inteligência, propriamente tal, que pode conservar uma emoção.

(Pessoa, 1967: 72; BNP/E3, 18-54^r)

In the same way as he modulates his argument for the primacy of emotion by immediately underlining the importance of thought, Wordsworth also qualifies his definition of a good poet as "a man speaking to men [...] a man pleased with his own passions and volitions" – another classic description of the Romantic poet – by explaining that these passions and volitions must often be imagined, for the poet is forced to "habitually [...] create them where he does not find them". The poet, therefore, must have the

[...] ability of conjuring up in himself passions, which are indeed far from being the same as those produced by real events [...] whence, and from practice, he has acquired a greater readiness and power in expressing what he thinks and feels, and especially those thoughts and feelings which, by his own choice, or from the structure of his own mind, arise in him without immediate external excitement.

(Wordsworth 2008: 603)

If the poet must be able to experience thoughts and feelings unprovoked by immediate external excitement, he must, in other words, be a master of impersonality, adept at expressing passions which are imagined rather than experienced. As Wordsworth goes on to imply, this ability necessarily involves a degree of insincerity, however well the poet is able to empathize with those whose feelings he describes:

² "I have said that Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings; it takes its origin from emotion recollected in tranquillity: the emotion is contemplated till by a species of reaction the tranquillity disappears, and an emotion, kindred to that which was before the subject of contemplation, is gradually produced, and does itself actually exist in the mind" (Wordsworth, 2008: 611).

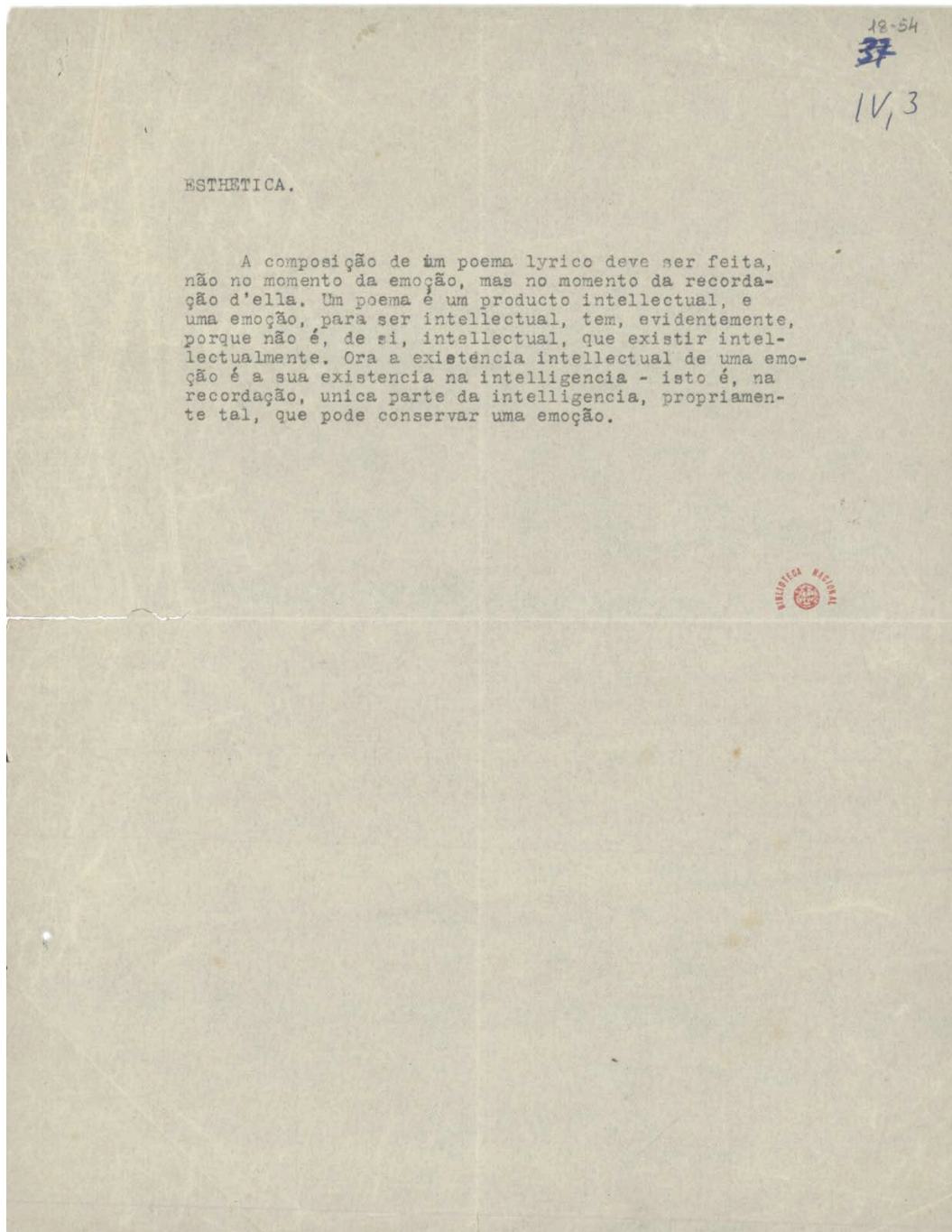


Fig. 2. The composition of a lyric poem (Pessoa, BNP/E3, 18-54r).

However exalted a notion we would wish to cherish of the character of a Poet, it is obvious, that, while he describes and imitates passions, his situation is altogether slavish and mechanical, compared with the freedom and power of real and substantial action and suffering. So that it will be the wish of the Poet to bring his feelings near to those of the persons whose feelings he describes, nay, for short spaces of time perhaps, to let himself slip into an entire delusion, and even confound and identify his feelings with theirs.

(Wordsworth, 2008: 604)

The poet must therefore learn to truly feel what he feigns: the feelings of others. Pessoa would agree wholeheartedly; he writes in “Os graus da poesia lírica” that the highest type of poetry is characterized by the poet being able not merely to feel, but even to live, the states of soul he does not directly possess (“Não só sente, mas vive, os estados de alma que não tem directamente”) (Pessoa 1967: 68; BNP/E3, 18-50^r). As he would put it most memorably, in the orthonymous poem “Autopsicografia” (1934), the poet is, therefore, a faker (“fingidor”). In this poem, Pessoa turns Wordsworth’s dictum – that the poet must truly feel what he feigns – on its head, arguing, instead, that the poet must feign what he truly feels. It is illuminating to approach this seemingly perverse pronouncement as, in part, a playful inversion of Wordsworth’s idea, which is transformed into one of Pessoa’s beloved paradoxes.

Many of Pessoa’s descriptions of his own poetic creativity, with all the impersonality and insincerity it involves, mirror Wordsworth’s emphasis on the poet being able to imagine thoughts and feelings not his own:

Sincerity is the one great artistic crime. Insincerity is the second greatest. The great artist should never have a really fundamental and sincere opinion about life. But that should give him the capacity to feel sincere, nay to be absolutely sincere about anything for a certain length of time – that length of time, say, which is necessary for a poem to be conceived and written.

(Pessoa: 2009: 158; BNP/E3, 20-115)

Or the length of time, say, which is necessary for a heteronym to be conceived and written. Such extreme impersonality, together with its attendant insincerity (or illusion of sincerity), is a central component of dramatic poetry, as Pessoa everywhere recognizes, such as in his letter of 11 December 1931 to João Gaspar Simões:

O ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático; tenho continuamente, em tudo quanto escrevo, a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo. Voo outro – eis tudo.

(Pessoa, 1999: 255)

Several of Wordsworth's poems in *Lyrical Ballads*, like "Simon Lee", "Goody Blake and Harry Gill", and in particular "The Thorn", are unequivocally dramatic, like Pessoa's heteronymic output, written in the assumed voices and imagined personalities of different characters, who are not to be confused with their flesh-and-blood author. In his "Advertisement" to the first edition of the book, Wordsworth explained that "The poem of the Thorn, as the reader will soon discover, is not supposed to be spoken in the author's own person: the character of the loquacious narrator will sufficiently shew itself in the course of the story" (Wordsworth 2008: 592). Showing the character of his fictional narrators through the poetry he writes under their name is exactly what Pessoa does with the heteronyms.

But Alberto Caeiro, Reis and Campos are not merely fashioned by the poems Pessoa ascribes to them. Because Pessoa gives them detailed biographies which are external to the poems themselves. Wordsworth, too, felt compelled to write an extended "Note to *The Thorn*", for the 1800 edition of *Lyrical Ballads*. His later explanation for this poem contains a description of its speaker which is profoundly evocative of the fictional biographies Pessoa would craft for the heteronyms *a posteriori*:

The character which I have here introduced speaking is sufficiently common. The Reader will perhaps have a general notion of it, if he has ever known a man, a Captain of a small trading vessel for example, who being past the middle age of life, had retired upon an annuity or small independent income to some village or country town of which he was not a native, or in which he had not been accustomed to live. Such men having little to do become credulous and talkative from indolence; and from the same cause, and other predisposing causes by which it is probable that such men may have been affected, they are prone to superstition. On which account it appeared to me proper to select a character like this to exhibit some of the general laws by which superstition acts upon the mind.

(Wordsworth, 2008: 598)

The characterizations of the speakers of dramatic poems are usually provided merely by the poem(s) they are meant to proclaim; precious few, before or since Pessoa's heteronyms, were given this type of detailed back-story, and external psychological description, subsequent to the poetry that creates them.

There is one further aspect of Wordsworth's critical texts in *Lyrical Ballads* that Pessoa was probably greatly attracted to, and it may well have helped to shape his construction of a specific heteronym. Coleridge, in the first detailed analysis of Wordsworth poetry, *Biographia Literaria* (a work Pessoa was also familiar with), describes the intended distribution of labor for their joint collaboration on *Lyrical Ballads*. His own endeavors were to be 'directed to persons or characters supernatural [...] yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of the imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which

constitutes poetic faith". The best realization of this effort is the haunting poem "The Ancient Mariner". Wordsworth, in contrast, was to attempt to:

[...] give the charms of novelty to things of everyday, and to excite a feeling analogous to supernatural, by awakening the mind's attention from the lethargy of custom, and directing it to the loveliness and the wonders of the world before us; an inexhaustible treasure, but for which in consequence of the film of familiarity and selfish solicitude we have eyes, yet see not, ears that hear not, and hearts that neither feel nor understand.

(Coleridge, 2008: 314)

Earlier in the same piece, Coleridge had written the following appraisal of his friend's greatest strength:

To carry on the feelings of childhood into the powers of manhood; to combine the child's sense of wonder and novelty with the appearances, which every day for perhaps forty years had rendered familiar [...] this is the character and privilege of genius [...] it is the prime merit of genius and its most unequivocal mode of manifestation, so to represent familiar objects as to awaken in the minds of others a kindred feeling concerning them and that freshness of sensation which is the constant accompaniment of mental, no less than of bodily, convalescence.

(Coleridge, 2008: 202)

This could be a description of the philosophy underpinning the poetry of the heteronym Alberto Caeiro. Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, in an essay called "'O Deus que faltava': Pessoa's theory of lyric poetry", argues that a sense of wonder at the everyday is what drives the poetic vision of this heteronym, and that it largely derives from Pessoa's enthusiasm for Walt Whitman (2013: 23-36). But Wordsworth was another important influence in this regard. The first line of his epigraph to "Ode: Intimations of Immortality" (1807), a poem Pessoa praises as a wonderful "collaboration between feeling and thought" (Pessoa, 1967: 151-52), is "The child is father of the man" (Wordsworth, 2008: 573), a line taken from his short poem "The Rainbow" (1807), which could be a perfect description of Caeiro's attitude to life:

My heart leaps up when I behold
 A rainbow in the sky;
 So is it now I am a man;
 So be it when I shall grow old,
 Or let me die!
 The Child is father of the Man

(79)

In a prose text ascribed to Álvaro de Campos, Pessoa has Caeiro comment on three lines from Wordsworth's poem "Peter Bell", which Campos cites:

Referindo-me, uma vez, ao conceito directo das coisas, que caracteriza a sensibilidade de Caeiro, citei-lhe, com perversidade amiga, que Wordsworth designa um insensível pela expressão:

A primrose by the river's brim
A yellow primrose was to him,
And it was nothing more.

E traduzi (omitindo a tradução exacta de "primrose", pois não sei nomes de flores nem de plantas): "Uma flor à margem do rio para ele era uma flor amarela, e não era mais nada".

O meu mestre Caeiro riu. "Esse simples via bem: uma flor amarela não é realmente senão uma flor amarela".

Mas, de repente, pensou.

"Há uma diferença", acrescentou. "Depende se se considera a flor amarela como uma das várias flores amarelas, ou como aquela flor amarela só".

E depois disse:

"O que esse seu poeta inglês queria dizer é que para o tal homem essa flor amarela era uma experiência vulgar, ou coisa conhecida. Ora isso é que não está bem. Toda a coisa que vemos, devemos vê-la sempre pela primeira vez, porque realmente é a primeira vez que a vemos. E então cada flor amarela é uma nova flor amarela, ainda que seja o que se chama a mesma de ontem. A gente não é já o mesmo nem a flor a mesma. O próprio amarelo não pode ser já o mesmo. É pena a gente não ter exactamente os olhos para saber isso, porque então eramos todos felizes".

(Pessoa, 2014: 454-455)

What Caeiro condemns is Peter Bell's lack of wonder, his inability to see the yellow flower, child-like, as if for the first time. Caeiro's poetry "corrects" Wordsworth, as António M. Feijó shows in his article "A constituição dos Heterónimos. 1. Caeiro e a correcção de Wordsworth" (1996). Furthermore, with the creation of a nature poet who speaks in a prosaic poetic style, Pessoa also corrects one of Coleridge's less charitable appraisals of Wordsworth. For Coleridge could not suspend his own disbelief when it came to his friend's dramatic poems, feeling that the attempt to imitate "the real language of men in a state of vivid sensation", as set out in the Preface, was "impracticable, and that, were it not impracticable, it would be useless" (Coleridge, 2008: 593, 345). Wordsworth may not have mirrored the real language of men in his own dramatic poems, at least not to Coleridge's satisfaction, but Pessoa does so masterfully in the poetry of Alberto Caeiro.

Wordsworth's influence on Pessoa extends, also, to specific poems. The ways in which the latter reworked the poem "The Solitary Reaper" in the orthonymous poem "Ela canta, pobre ceifeira", for instance, has been profitably drawn out by such critics as Monteiro, Feijó, and Klobucka. In his chapter on Pessoa and Wordsworth, Monteiro goes on to consider Álvaro de Campos's sonnet sequence "Barrow-on-Furness", ingeniously arguing that Pessoa's mistake in the place-name – the correct name being "Barrow-in-Furness" rather than "Barrow-on-Furness" – whether deliberate or otherwise, has the effect of placing Campos on

the banks of a river, thus aligning him to the English Romantic tradition of riverside poetry. Monteiro writes:

Minor though it might appear at first, the mistake is crucial to the poem. [...] the “real” river over which [Campos] contemplates has no geographical existence. But it does have a poetic source - certain poetic practices of the first English Romantics [...] One thing Fernando Pessoa was sure of - his shaky geography apart - was that Álvaro de Campos’s meditations must take place while he stands looking out at or over the flow of a river. The best authorities he knew said so. And in this case, those best authorities were the English Romantic poets.

(Monteiro 2000: 33)

The English Romantic poets were not, of course, the first to wax poetic on riverbanks, for the trope is as old as the hills: the pre-Socratic philosopher Heraclitus (c. 535 - c. 475 B.C.) must probably be credited with establishing it as a metaphor for personal change and the inexorable passage of time, when he stated that we never step into the same river twice, and the trope has been taken up by philosophers and artists ever since. But riverside reflections became, for them, a favorite theme, one which allowed them to combine their love of nature with a growing internal meditation on the nature of the self.

Monteiro’s dazzling display of mental acrobatics is of the highest order. It is entirely convincing, and it offers us a new interpretative key to the poems in question. However, on several occasions there was no need for Pessoa to fashion, consciously or subconsciously, an imaginary river upon which to place Álvaro de Campos in order to approximate him to the English Romantic tradition. There exists a perfectly good river in Lisbon, the river Tagus, and Campos meditates while looking out over its flow in several poems. One in particular, “Lisbon Revisited (1926)”, contains interesting parallels with Wordsworth’s poem “Tintern Abbey”. A comparison between the two is a fruitful starting-point for an examination of Pessoa’s own riverside poems, and what they may owe to Wordsworth’s riverbank revisitations.

“Tintern Abbey” moved Coleridge to believe that Wordsworth possessed more of the genius of a great philosophic poet than any man he ever knew (Coleridge, 1835: 23). It is arguable whether Wordsworth is indeed a philosophical poet, for no philosophical system underpins his works as a whole, but Pessoa would agree with Coleridge, writing in a fragment that Germany would never produce a dramatic poet like Shakespeare, nor a philosophical poet like Wordsworth³. He, too, counted “Tintern Abbey” among his favorite Wordsworth poems, singling it out for praise in several texts, including one in which he writes

³ Cf. “A Alemanha nunca poderá ter um poeta dramático como Shakespeare nem um poeta filósofo como Wordsworth” (Pessoa, 1967: 298; BNP/E3, 19-87^a).

that “in the ‘Tintern Abbey’ lines [...] it seems that a sincere faith does make itself visible in poetry” (Pessoa 1967: 335).

“Tintern Abbey” opens with the speaker’s declaration that five years have passed since he last visited this location, encountered its tranquil, rustic scenery, and heard the murmuring waters of the river. He recites the objects he sees again, and describes their effect upon him:

Five years have passed; five summers, with the length
Of five long winters! and again I hear
These waters, rolling from their mountain-springs
With a sweet inland murmur. – Once again
Do I behold these steep and lofty cliffs,
Which on a wild secluded scene impress
Thoughts of more deep seclusion; and connect
The landscape with the quiet of the sky.

(Wordsworth, 2008: 131)

From this point on, the poem becomes an interior, personal meditation rather than a description of nature, as the self replaces the landscape as the poetic subject. So much so that “Tintern Abbey” finally becomes an entirely interior, personal revisitation:

And now, with gleams of half-extinguished thought,
With many recognitions dim and faint,
And somewhat of a sad perplexity,
The picture of my mind revives again.

(Wordsworth, 2008: 133)

By this point, as Jerome McGann eloquently puts it, the poem has “replaced what might have been a picture *in* the mind (of a ruined abbey) with a picture of the mind” (Rawes, 2007: 97). Coleridge had precociously understood, in *Biographia Literaria*, that Wordsworth’s philosophy of self-consciousness found knowledge and aesthetic form originating in the mind, rather than in the external world. Keats would be less complimentary, writing disparagingly of Wordsworth’s “egotistical sublime”, or tendency to absorb everything around him into himself (Coleridge, 2008: 386-387).⁴ Modernist poets like Pessoa, on the other hand, would accept, in Wordsworth’s wake, that we never see the world as it truly is, but merely as we are at the time of seeing. The movement in “Tintern Abbey”, from a description of nature to an exploration of the landscape of the mind, is another example of Wordsworth’s startling modernity.

⁴ In this famous letter to Richard Woodhouse of 27 October 1818, Keats compares this quality, unfavourably, to the chameleon poet’s (the ideal poet, represented by Shakespeare) ability to have no identity of his own, i.e. to become impersonal.

The full title of “Tintern Abbey” is “Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey, on *Revisiting* the Banks of the Wye during a Tour. July 13, 1798” (my italics). It is, I think, no coincidence that Pessoa employs the word “revisited” in the English title “Lisbon Revisited (1926)”, and adds after it, too, a date, which as we shall see is an important one. “Lisbon Revisited (1926)” is also about a return to the riverside landscape of the speaker’s past (the speaker being, presumably, Álvaro de Campos, to whom the poem is ascribed), which leads to a contemplative revisitation of both the location and of himself, but mostly of himself. The poem begins with a wonderful illustration of the Wordsworthian egotistical sublime, as Campos dives into the abyss of his own mind before turning to describe the external landscape which presumably prompted his thoughts and feelings:

Nada me prende a nada.
Quero cinquenta coisas ao mesmo tempo.
Anseio com uma angústia de fome de carne
O que não sei que seja —
Definidamente pelo indefinido...
Durmo irrequieto, e vivo num sonhar irrequieto
De quem dorme irrequieto, metade a sonhar.

(Pessoa, 2002: 268; 2014: 184)

There is not even the pretence, in these lines, that the landscape is what informs the speaker’s characteristically obsessive self-reflection, rather than the other way round. This is true of most of Pessoa’s riverside poems: in the orthonymous poem that begins “Na ribeira deste rio”, the speaker declares: “Vou vendo e vou meditando, | Não bem no rio que passa | Mas só no que estou pensando”. One exception is Campos’s earlier poem “Ode Marítima” (1914), which begins with a description of a boat sailing up the river. Yet even in this case the boat is immediately transformed into a symbol for the speaker himself:

Inconscientemente simbólico, terrivelmente
Ameaçador de significações metafísicas
Que perturbam em mim quem eu fui...

(Pessoa, 2002: 129; 2014: 73)

In short, whereas Wordsworth’s “Tintern Abbey” begins with the landscape around him, which is then absorbed into the speaker as he meditates on his past, in contrast to his present, self, Campos’s “Lisbon Revisited (1926)” begins with a reflection of his present and past, which is what then prompts him to consider the riverscape before him. When he finally does so, towards the end of poem, his phrasing is highly evocative of the opening lines of “Tintern Abbey”:

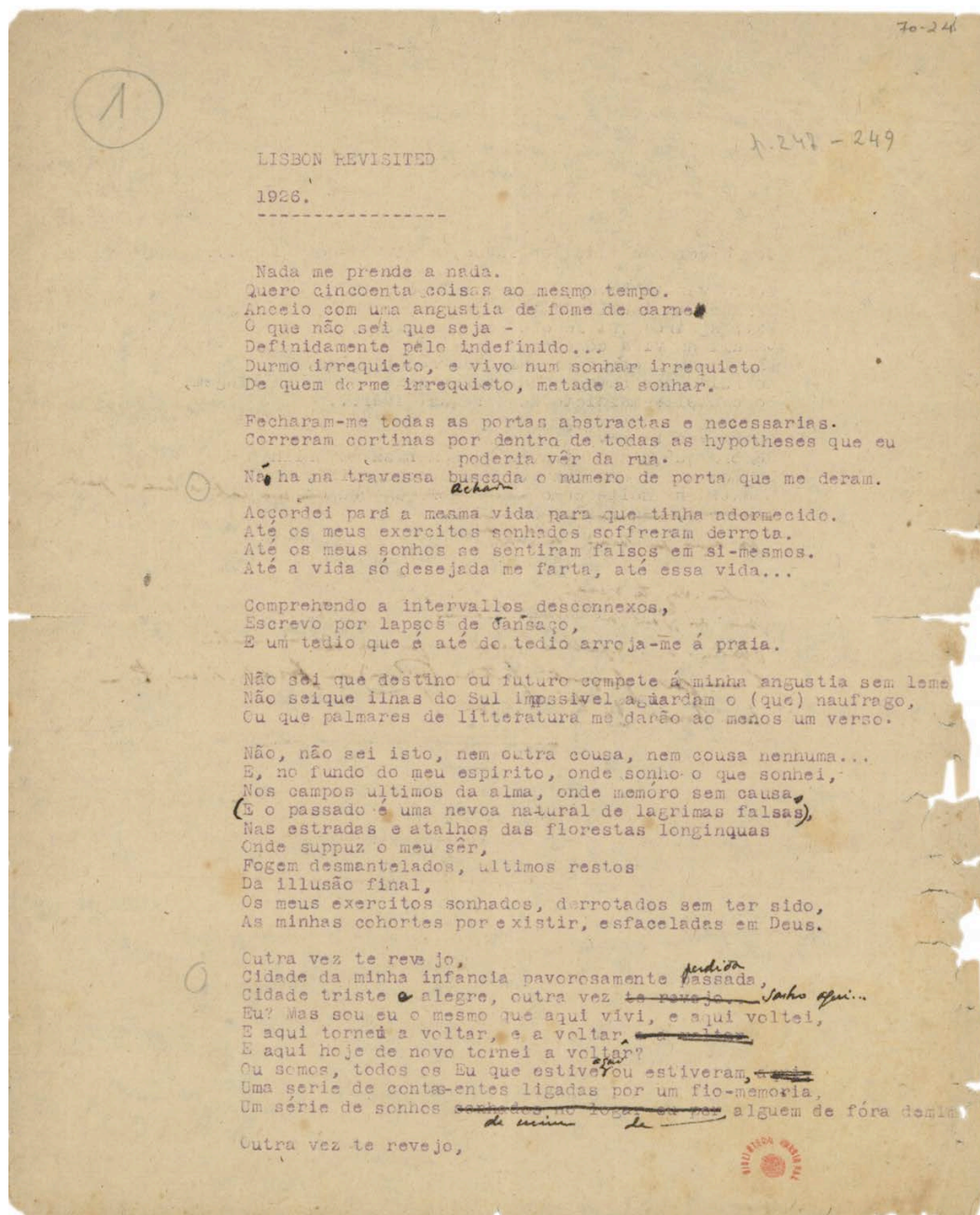


Fig. 3.1. Two-page typescript, dated with autograph additions and corrections (BNP/E3, 70-24^r).

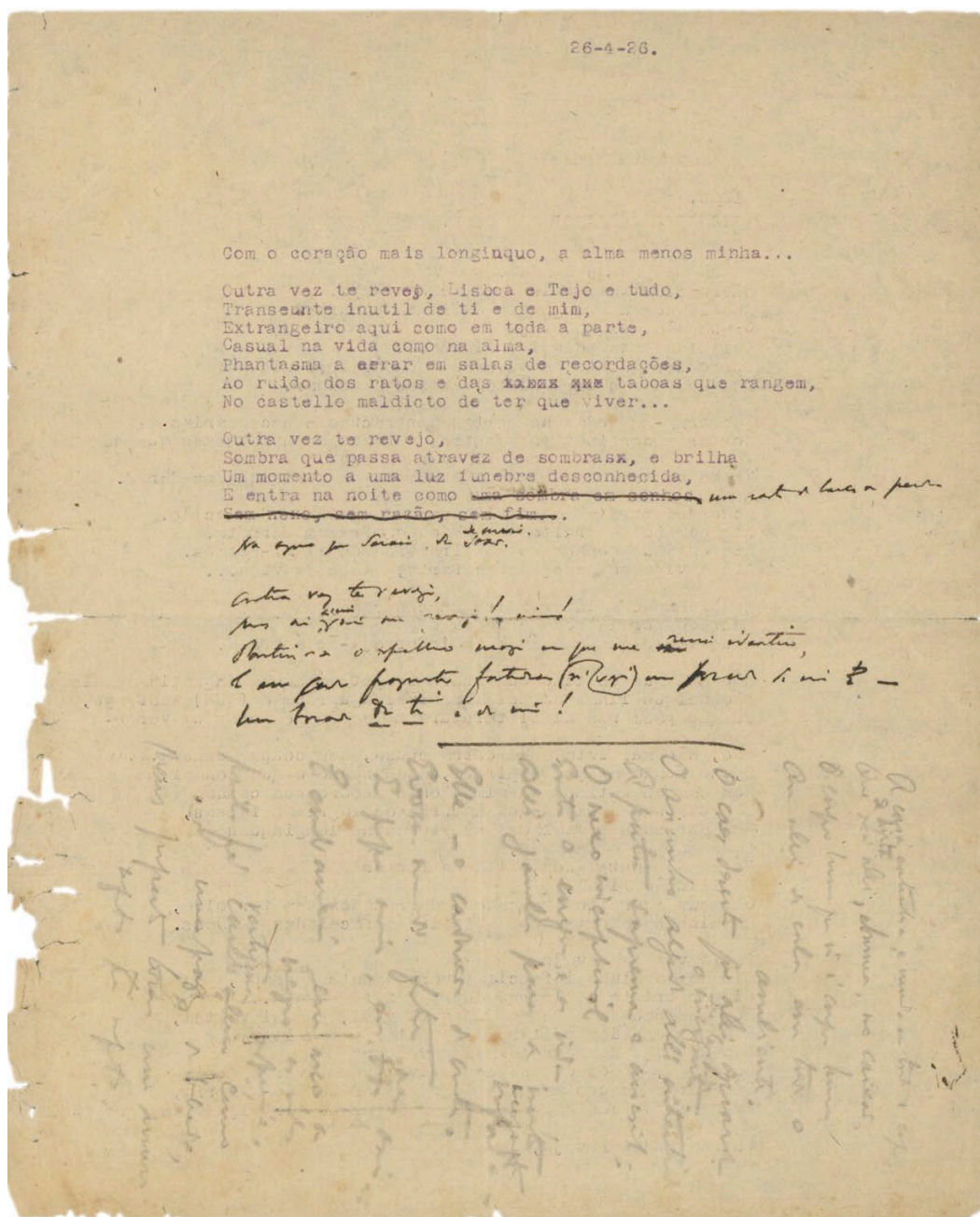


Fig. 3.2. Two-page typescript, dated with autograph additions and corrections (BNP/E3, 70-24^v).

Outra vez te revejo,
Cidade da minha infância pavorosamente perdida...
Cidade triste e alegre, outra vez sonho aqui...

The phrase “outra vez te revejo” is repeated four times in the poem:

Outra vez te revejo,
Com o coração mais longínquo, a alma menos minha.
Outra vez te revejo — Lisboa e Tejo e tudo —,
[...] Outra vez te revejo,
[...] Outra vez te revejo

(Pessoa, 2002: 131; 2014: 185)

It is worth returning to the opening stanza of Wordsworth’s poem, because its echoes in the latter part of “Lisbon Revisited (1926)” seem to me unmistakable:

Five years have passed; five summers, with the length
Of five long winters! and *again I hear*
These waters, rolling from their mountain-springs
With a sweet inland murmur. – *Once again*
Do I behold these steep and lofty cliffs,
Which on a wild secluded scene impress
Thoughts of more deep seclusion; and connect
The landscape with the quiet of the sky.
The day is come when I again repose
Here, under this dark sycamore, and view
These plots of cottage-ground, these orchard-tufts,
Which, at this season, with their unripe fruits,
Among the woods and copses lose themselves,
Nor, with their green and simple hue, disturb
The wild green landscape. *Once again I see*
These hedge-rows, hardly hedge-rows, little lines
Of sportive wood run wild; these pastoral farms
Green to the very door; and wreathes of smoke
Sent up, in silence, from among the trees,
With some uncertain notice, as might seem,
Of vagrant dwellers in the houseless woods,
Or of some hermit’s cave, where by his fire
The hermit sits alone.

(Wordsworth, 2008: 131)

Wordsworth’s memory of his former self causes him no outright anguish, even if it is bittersweet, for in “Tintern Abbey” the speaker is able to compensate for the loss of his past by the sad but moving compromise of including that loss as part of his present self. Even though he is no longer able to resume his old relationship with nature, he has been compensated by a new set of more mature

gifts, and sense something more beautiful, more subtle, in it: “look on nature not as in the hour | Of thoughtless youth; but hearing oftentimes | The still, sad music of humanity.” Campos, on the contrary, would love to get back to his thoughtless youth, even if he never had one. His anguish is borne out of the unfamiliarity of the memory of his past self, and his inability to reconcile it with what he has become:

Eu? Mas sou eu o mesmo que aqui vivi, e aqui voltei,
E aqui tornei a voltar, e a voltar,
E aqui de novo tornei a voltar?

(Pessoa, 2002: 131; 2014: 185)

The same applies to Campos’s earlier riverside meditation, “Lisbon Revisited (1923)”. This poem makes it even clearer that what Campos is reflecting upon, with sublime egotism, is himself exclusively, and that while the riverscape may be what prompts his introspection, it is remote, rather than a part of himself, as in Wordsworth’s poem:

Ó mágoa revisitada, Lisboa de outrora de hoje!
Nada me dais, nada me tirais, nada sois que eu me sinta.

(Pessoa, 2002: 128; 2014: 176)

This is emotion recollected, but certainly not in tranquility. Romantic poets like Wordsworth observe nature, which leads them to turn their gaze inwardly; Modernist ones like Campos observe themselves observing nature, which leads them to observe themselves observing themselves, in a nihilistic downwards spiral that leads to total alienation: “Já disse que sou sozinho!”, Campos writes in “Lisbon Revisited (1923)” (Pessoa, 2002: 128; 2014: 176)

To complicate matters, Campos’s alienation is also a condition of his heteronymic status. The heteronyms are all ghosts, or shadows of Pessoa himself, their creator; their death-in-life predicament is therefore inbuilt. But our former selves, what once we were, are also ghosts that haunt our present days, as the “Lisbon Revisited” poems so vividly capture. This amalgamation of specters is wonderfully represented, in “Lisbon Revisited (1926)”, in the image of the speaker (Pessoa, and Campos, or Pessoa-Campos), as a ghost wandering the rooms of memory, which is exactly what he has been doing throughout the poem:

Fantasma a errar em salas de recordações,
Ao ruído dos ratos e das tábuas que rangem
No castelo maldito de ter que viver...

(Pessoa, 2002: 131; 2014: 185)

The imagery in Pessoa's riverside poems, taken as a whole, is remarkably consistent. In almost all of them, there are references to the speaker as a ghost, or shadow. These poems also contain numerous allusions to death, the land ghosts inhabit; in "Lisbon Revisited (1923)", Campos declares: "A única conclusão é morrer". They are equally littered with allusions to sleep, death's closest relative in the realm of the living (think of Hamlet's most famous speech, or of Dylan Thomas's "Do not go gentle into that good night"), and, by extension, to dreams. These related images are apt representations of the speaker's predicament, as he is unable to relate the flowing of the rivers before him – a metaphor, as we have seen, for the passage of time, and the movement between past and present – and the past self he is unable to regain. In the orthonymous poem that begins "Aqui na orla da praia, mudo e contente do mar", we read:

A vida é como uma sombra que passa por sobre um rio.
[...] Sonho sem quase já ser, perco sem nunca ter tido,
E comecei a morrer muito antes de ter vivido.

(Pessoa, 1995: 118; 2001: 157; BNP/E3, 117-47^r)

These are the opening and closing stanzas of another orthonymous poem:

Entre o sono e o sonho,
Entre mim e o que em mim
É o quem eu me suponho,
Corre um rio sem fim.

[...] E quem me sinto e morre
No que me liga a mim
Dorme onde o rio corre –
Esse rio sem fim.

(Pessoa, 1995: 173; 2004: 139; BNP/E3, 118-19^r)

In the heteronym Ricardo Reis's most emblematic riverbank poem, the one that begins "Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio", there is a reference to his own death: "Ao menos, se for sombra antes, lembrar-te-ás de mim depois". Reis's attempted stoicism in this poem – to the point of declaring that the thought of his death leaves him utterly unmoved – is not convincing, for the poem's tone is one of extreme melancholy and underlying despair. Reis may not voice the anguish that the river trope causes Álvaro de Campos and the orthonym – he may even deny it – but it is present nonetheless.

The riverside poems of Alberto Caeiro are the only ones that do not reveal any anguish. Looking at a river does not lead Caeiro to any tortured thoughts because it does not lead him to any thoughts; he does not make the Romantic leap from external observation to internal meditation. Consequently, he does not see

rivers as a metaphor for himself: “O rio da minha aldeia não faz pensar em nada. | Quem está ao pé dele está só ao pé dele.”

Pessoa’s poetry usually germinates from a superabundance of sources, and there is another poem that must be taken into account in the context of “Lisbon Revisited (1926)” in addition to Wordsworth’s “Tintern Abbey”. It is John Milton’s poem “Lycidas” (1637), and it begins:

*Yet once more, O ye Laurels, and once more
Ye Myrtles brown, with Ivy never-sear,
I come to pluck your Berries harsh and crude,
And with forc’d fingers rude,
Shatter your leaves before the mellowing year.*

Milton’s poem was a direct influence on “Tintern Abbey”, and may well have been a direct influence on “Lisbon Revisited (1926)”, for Pessoa refers to it specifically in several texts.⁵

“Lycidas” bears the following note after its title: “In this Monody the Author bewails a learned Friend, unfortunately drown’d in his Passage from Chester on the Irish Seas, 1637. And by occasion fortels the ruine of our corrupted Clergy then in their height.” Its speaker laments the loss of this friend from the start:

*Bitter constraint, and sad occasion dear,
Compels me to disturb your season due:
For Lycidas is dead, dead ere his prime
Young Lycidas, and hath not left his peer:
Who would not sing for Lycidas?*

Towards the end of “Tintern Abbey”, a “dear, dear Friend” also makes an appearance, in this case Wordsworth’s sister Dorothy, his companion on the day he revisits the riverside scene:

*For thou art with me, here, upon the banks
Of this fair river; thou, my dearest Friend,
My dear, dear Friend, and in thy voice I catch
The language of my former heart, and read
My former pleasures in the shooting lights
Of thy wild eyes. Oh! yet a little while*

⁵ He writes in one, for example: “A composição do poema é perfeita, o seu desenvolvimento magnificamente realizado. Nada parece haver que tenha esforço... / Já aqui se notam os característicos fundamentais do génio miltónico. Já aqui se vêem a majestade do estilo, o seu ritmo severo e sereno, o uso dos nomes próprios como estímulo, evocativo como rítmico, para a imaginação, o final, absolutamente calmo, como é de quem segue a grande tradição dos gregos...” (Pessoa 1967: 324).

May I behold in thee what I was once,
My dear, dear Sister!

(Wordsworth, 2008: 133)

The friend Milton's celebrates in his poem is a dear, dead friend. Wordsworth's is his sister Dorothy, whose presence has a calming and positive effect upon the speaker in "Tintern Abbey", for it is in her voice and manner, as well as in the river scene, that he is able to revisit his former self, "what I was once". It is conceivable that Pessoa's "Lisbon Revisited (1926)" is also, in part, a riverside reflection on a dear friend.

"Lisbon Revisited (1926)" is one of only two known poems that Pessoa dated the tenth-year-anniversary, to the very day, of the suicide of his closest friend, and fellow Modernist, Mário de Sá-Carneiro. (The other is Campos's "Se te queres matar, porque não te queres matar?", which I argue in another article, largely due to the date Pessoa gave it, is a deliberate response to Hamlet, intended to pay homage to the departed Sá-Carneiro; see Castro, 2011.) This raises the tantalizing suggestion that Sá-Carneiro is part of the collective "tu" of "outra vez te revejo", the phrase that is repeated no fewer than five times in "Lisbon Revisited (1926)". The "tu" is, ostensibly, the river scene of the Tagus flowing through Lisbon: "Outra vez te revejo – Lisboa e Tejo e tudo –". But that "tudo" is watery and ambiguous, as are so many of the poem's ghostly images:⁶

Outra vez te revejo,
Sombra que passa através de sombras, e brilha
Um momento a uma luz fúnebre desconhecida,
E entra na noite como um rastro de barco se perde
Na água que deixa de se ouvir...

(Pessoa 2002: 131; 2014: 186)

This shadow who passes among shadows, shining a moment with an unknown funereal light, before entering the silent waters of the river, is the speaker himself, who here envisions his disappearance into the night, in an image evocative of death by drowning, which approximates it to Milton's poem. However, the image of a shadow passing among shadows, before entering the waters of the river, is also an apt one for a dear, dead friend. If so, Pessoa's friend, while not physically beside the speaker in the present moment, as in Wordsworth's "Tintern Abbey", becomes part of Campos's haunting memory of what once he was.

If we allow that Sá-Carneiro is part of the spectral past that the speaker of "Lisbon Revisited (1926)" attempts to regain by memory, a child-like, innocent past

⁶ In Pessoa's works we find "several specters, ghosts, and other illusory and enchanting forms"; see Paulo de Medeiros's "Phantoms and Crypts", in *Pessoa's Geometry of the Abyss* (2013).

when, to cite Campos's poem "Aniversário" (1929), "Eu era feliz e ninguém estava morto", then the anguish and alienation in the poem assume a profoundly personal dimension. At end of the poem, the speaker sees himself as a broken mirror, useless in adequately reflecting anything, and this image contains the suggestion, too, of emotional devastation. How much of Sá-Carneiro's presence may be felt in these lines is an open question, but his memory exists in the poem, at the very least in its date, which helps to account for the deeply emotional charge we perceive in the final heartfelt cry:

Outra vez te revejo,
 Mas, ai, a mim não me revejo!
 Partiu-se o espelho mágico em que me revia idêntico,
 E em cada fragmento fatídico vejo só um bocado de mim —
 Um bocado de ti e de mim!...

(Pessoa 2002: 131; 2014: 186)

Approached with the shadow of Sá-Carneiro in mind, such passages of "Lisbon Revisited (1926)" read like a love poem to a dear friend.

Pessoa's reworking of Wordsworth's riverside revisitations, as well as his assimilation, development and transformation of the critical ideas in his Preface to *Lyrical Ballads*, is entirely characteristic of his attitude towards strong influences, and "Lisbon Revisited (1926)" provides a wonderful illustration of T. S. Eliot's precept that mature poets, meaning the best ones, transform their sources into something better, or at least something different.

Bibliography

- CASTRO, Mariana Gray de (2011). "Se te queres matar, porque não te queres matar? Fernando Pessoa responde a Hamlet" | "If You Want to Kill Yourself, Why Don't You Want to Kill Yourself? Fernando Pessoa replies to Hamlet", in *Revista Pessoa*, n.º 3, Lisboa, pp. 17-23.
- COLERIDGE, Samuel Taylor (2008). *Biografia Literaria. The Major Works*. Ed. H. J. Jackson. Oxford, Oxford World's Classics: 155-482.
- ____ (1835). *Specimens of Table Talk of the late Samuel Taylor Coleridge*. Edited by H. N. Coleridge. New York: Harper and Brothers.
- FEIJÓ, António (1996). "A constituição dos heterónimos. 1. Caeiro e a correcção de Wordsworth", in *Colóquio-Letras*, n.º 140-141, Lisboa, pp. 48-60.
- KEATS, John (1958). Letter to Richard Woodhouse, 27 October 1818, in *Letters of John Keats 1814-1821*. Edited by H. E. Rollins. Cambridge: Harvard University Press, vol. I, pp. 385-389.
- MEDEIROS, Paulo de (2013). "Phantoms and Crypts", in *Pessoa's Geometry of the Abyss. Modernity and the Book of Disquiet*. Oxford: Legenda, pp. 53-73 [Cf. Paulo de Medeiros, "Fantasmas", in *O Silêncio das Sereias*. Lisboa: Tinta-da-china, 2015, pp. 15-31.].
- MONTEIRO, George (2000). "Speech, Song, and Place: Wordsworth", in *Fernando Pessoa and Nineteenth-century Anglo-American Literature*. Lexington: The University Press of Kentucky, pp. 13-40.
- PESSOA, Fernando (2014). *Obra Completa – Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro & Antonio Cardiello; colaboração de Jorge Uribe & Filipa Freitas. Lisboa: Tinta-da-china.
- ____ (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisbon: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (2004). *Poemas de Fernando Pessoa: 1931-1933*. Edição crítica de Ivo Castro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (2003). *Ricardo Reis – Prosa*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisbon: Assírio & Alvim.
- ____ (2001). *Poemas de Fernando Pessoa: 1921-1930*. Edição crítica de Ivo Castro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (2002) *Alvaro de Campos – Poesia*. Edição Teresa Rita Lopes. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (1995). *Poesias*. Lisbon: Ática.
- ____ (1999). *Correspondência 1923-1935*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisbon: Assírio & Alvim.
- ____ (1967). *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Edição de Georg Rudolf Lind & Jacinto do Prado Coelho. Lisbon: Ática.
- RAWES, Alan (2007). "Romantic Form and New Historicism: Wordsworth's Lines Written a Few Miles above Tintern Abbey", *Romanticism and Form*, edited by Alan Rawes. London: Palgrave MacMillan, pp. 95-155.
- SENA, Jorge de (1982). *Fernando Pessoa & Ca. Heteronímica (Estudos Coligidos 1940-1978)*. Lisbon: Edições 70. 2 vol.
- SOUSA SANTOS, Maria Irene Ramalho de (2013). "O Deus que faltava: Fernando Pessoa's Theory of Lyric Poetry", *Fernando Pessoa's Modernity Without Frontiers: Influences, Dialogues and Responses*. Edited by Mariana Gray de Castro. Suffolk: Tamesis.
- ____ (2003). *Atlantic Poets: Fernando Pessoa's Turn in Anglo-American Modernism*. Hanover; London: University Press of New England, pp. 23-36.
- WORDSWORTH, William (2008). *The Major Works*. Edited by Stephen Gill. Oxford: Oxford University Press.

De Florbela para Pessoa, com amor

Maria Lúcia Dal Farra*

Abstract

In this series of five poems, published here for the first time, I seek to imagine how Florbela Espanca might have poetically interpolated Fernando Pessoa, had she ever written to him from beyond the grave. My starting-point is the speculation – tantalising indeed – that Fernando Pessoa and Florbela Espanca's paths could have crossed more than once. In real life, there was an overlap of several years during which both of them resided in Lisbon, and there is documental evidence to demonstrate that they frequented similar locations and had several acquaintances in common. Last but not least, even the way in which they conducted their amorous lives, as registered in the love letters between Pessoa and Ophelia Queiroz and Florbela and Antonio Guimarães respectively, suggests some uncanny resemblances.

Keywords

Florbela Espanca; Fernando Pessoa; love letters; imaginary encounters; poetic dialogues.

Resumo

Nesta série de cinco poemas, publicados pela primeira vez aqui, procuro imaginar como Florbela Espanca teria interpelado poeticamente Fernando Pessoa, se acaso ela lhe tivesse escrito do além-túmulo. O meu ponto de partida é a especulação – deveras tentadora – de que os caminhos de Fernando Pessoa e Florbela Espanca se possam ter cruzado mais de uma vez. Na vida real, houve vários anos em que os dois viveram em Lisboa, e existe evidência documental para demonstrar que frequentaram os mesmos locais e que tinham vários conhecidos em comum. Até a forma como conduziram as suas vidas amorosas, tal como ficou registado nas correspondências entre Pessoa e Ophelia Queiroz, e Florbela e Antonio Guimarães, respectivamente, sugere algumas semelhanças deveras inesperadas.

Palavras-chave

Florbela Espanca; Fernando Pessoa; correspondência amorosa; encontros imaginários; diálogos poéticos.

* Universidade Federal de Sergipe / CNPq.

Teriam Pessoa e Florbela se conhecido?¹ Teriam, ao menos, ouvido falar um do outro? Viveram ambos na mesma Lisboa em trânsito da República para o Salazarismo, frequentando os mesmos ambientes: o Chiado, a Brasileira, o Martinho da Arcada e o Martinho do Chiado, a Bertrand e a Livraria Inglesa². Todavia, nunca houve, até onde se saiba, comprovação alguma sobre um pretenso conhecimento mútuo. Nem Florbela o menciona nos seus escritos, nem Pessoa a menciona nos seus, muito embora a poetisa esteja inserida na edição póstuma (de 1944) da *Antologia de Poemas Portugueses Modernos*, organizada por ele e António Botto (Fig. 1)³; muito embora haja no espólio de Pessoa um poema encontrado em 1985 (por Teresa Sobral Cunha) dedicado à poetisa, e posterior a 1930, uma vez que consagrado “à memória de Florbela Espanca”. Nessa peça datilografada, sem indicação de autor, a poetisa é invocada como “alma sonhadora | irmã gêmea da minha”.⁴

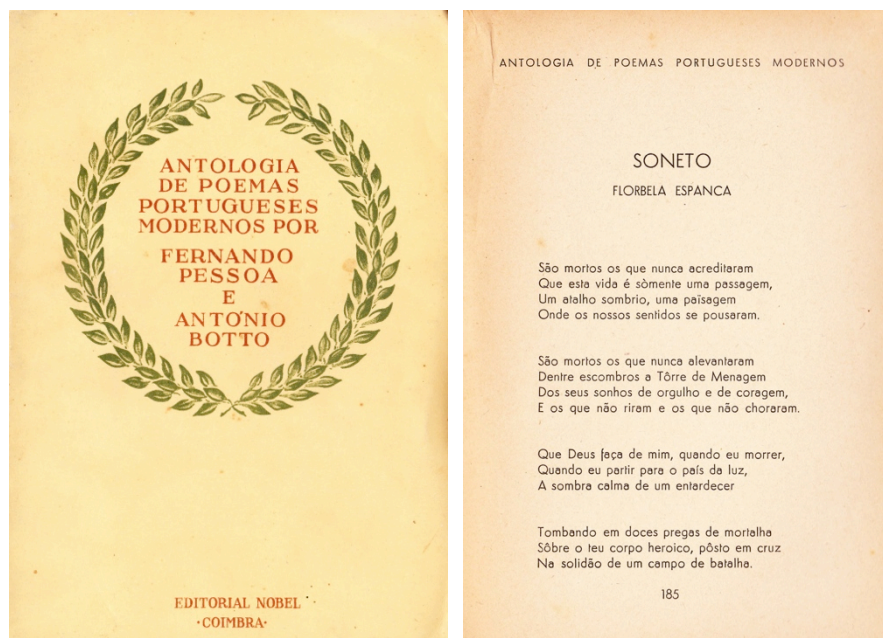


Fig. 1. Soneto de Florbela na antologia de 1944.

¹ O presente texto resulta da pesquisa narrada em duas conferências: a de abertura da IV Abraplip, em Manaus, UEA (“Florbela e Pessoa: um caso de amor?!”, em 06-11-2012) e a do Festival do Desassossego, na Casa Fernando Pessoa (“Homenagem ao Haquira Osakabe”, 10-06-2014, dedicada a Inês Pedrosa).

² Ver alguns selos da Livraria Inglesa e de outras livrarias das quais Pessoa era comprador assíduo, em: <http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/bdigital/index/selos.htm>

³ Publicada em Coimbra, pela Editora Nobel. A primeira edição em fascículos é incompleta e data de 1929, vinda à estampa pelo Centro Tipográfico Colonial de Lisboa.

⁴ Este poema (identificado com a cota BNP/E3, 66A-39 da Biblioteca Nacional de Portugal) foi publicado por mim como epígrafe de *Florbela Espanca, Trocando Olhares* (1994: 7). Segundo Jerónimo Pizarro, que me faz a gentileza de esclarecer por email (11-05-2015), “o poema em questão é de Eliezer Kamenezky e figura no livro *Alma Errante* (1932), prefaciado por Pessoa”. Ainda não disponível: <http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/bdigital/8-293A>

Pessoa nasceu seis anos antes dela e a ela sobreviveu por cinco anos. Criado na Cidade do Cabo (África do Sul), ele retornaria em definitivo a Lisboa aos 17 anos (em 1905). Florbela, oriunda do Alentejo (Vila Viçosa), freqüenta de tempos em tempos a capital, aonde viria residir em 1917, com 23 anos, ocasião em que vai se separar do seu primeiro marido (o professor Alberto Moutinho). Na altura, tinha ela como feto a freqüentação da Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa, onde será contemporânea de António Ferro, de Alfredo Pedro Guisado (ambos da geração de *Orpheu*), além de outros como José Gomes Ferreira, Norberto Lopes, Botto de Carvalho, Américo Durão, José Schmidt Rau, Augusto d'Ésaguy, por exemplo.

Pessoa viverá permanentemente em Lisboa até o final da vida, enquanto Florbela deixará a capital em meados de 1920, ano em que abandona a Faculdade para conviver com aquele que vai se tornar o seu segundo marido: o alferes da Guarda Nacional Republicana, António Marques Guimarães. Segue para o Porto (Matosinhos e Castelo da Foz) retornando a Lisboa em 1922 para ali permanecer até 1924 quando vai de novo residir no Porto (em Matosinhos). Mas mesmo nessa posterior época de sua vida, em que se casa pela terceira vez (com o médico Mário Lage, também do Porto), a poetisa viaja com constância a Lisboa, freqüentando os mesmos ambientes que Pessoa, sempre atenta à vida literária do país, como se pode constatar através da sua epistolografia. Da sua parte, Pessoa acompanha em direto os acontecimentos culturais não só de Portugal, como também da África do Sul, da Inglaterra e da França, e participa ativamente da *Renascença Portuguesa*, d' *A Águia*, da *Contemporânea*, da *Athena*, sem mencionar que ele próprio cria, em 1915, a mais significativa de todas elas: a revista *Orpheu*.

Teria sido possível, então, que Florbela não tivesse ao menos lido ou ouvido algum comentário sobre Pessoa aquando do escândalo gerado pela revista *Orpheu*? Florbela conhecia Fernanda de Castro, esposa de António Ferro, o "editor irresponsável" de *Orpheu* 1, desde quando a Fernanda fora namorada de Américo Durão. Foi a ela que Florbela telefonou para se despedir antes de, ritualisticamente, se matar no dia do seu aniversário de 36 anos.

Também é de se convir que a campanha a favor do erguimento do seu busto no Jardim Público de Évora, em que Ferro desempenha dúbio papel a partir de 1931, polémica que monopoliza os principais críticos de então (José Régio, Jorge de Sena, Vitorino Nemésio) – tenha sido pelo menos do conhecimento de Pessoa.

Por outro lado, Apeles, único irmão da poetisa (desaparecido precocemente em 1927), era praticante das artes plásticas, ele mesmo pintor e acompanhante cativo da irmã no tempo em que ela está em Lisboa. É de se supor que ele a tenha levado a alguma exposição dos modernistas, pois que trabalhara na *Ilustração Portuguesa*, onde também Almada Negreiros publicava. Foi, aliás, Apeles quem projetou para Florbela a capa não aproveitada para a edição do seu *Livro de Sórora Saudade*, estampada depois, na *Ilustração*, em que comparecem várias aquarelas suas.

Outro fato de grande repercussão desse período é o deplorável episódio da *Literatura de Sodoma*, que envolvera, em 1923 (ano em que Florbela dava à luz o referido *Livro*), a obra de dois amigos de Pessoa: a *Sodoma Divinizada*, de Raul Leal, e as *Canções*, de Antonio Botto. Daí que Pessoa se obrigue a uma intervenção pública que se fez notória. No olho deste furacão – um dos maiores escândalos literários do Portugal Republicano –, se encontrava uma terceira personagem: Judith Teixeira. Ela viria a ser (dois anos depois) a primeira diretora feminina de uma revista de artes, a requintada *Europa*, onde Florbela publicaria o soneto “Charneca em Flor” e onde Almada Negreiros estamparia suas gravuras.⁵

No entanto, Pessoa tomara o partido dos dois amigos sem tocar no nome de Judith. Tal omissão talvez se explique mercê da sua falta de interesse pelo trabalho das mulheres escritoras (que ele considerava invertidas) ou, quem sabe, da decisão de não se manifestar sobre a literatura que não lhe dizia respeito. Aliás, pela sua *Correspondência inédita* (organizada por Manuela Parreira da Silva em 1996), conhece-se a carta destinada a Adriano del Valle, em que Pessoa declara que Judith Teixeira “não tem lugar, abstracta e absolutamente falando” entre os maiores desse episódio (Pessoa, 1996: 61). Mas essa que não era assim tão “maior” quanto ele pretendia, fora vítima, como os seus amigos, desse estridente *affaire*, sendo o seu livro recolhido e incinerado pela mesma mão censora...

O volume de poemas *Decadência* (obra de estréia de Judith) foi arrastado ao caminho da execração pública. Ataques incessantes desferidos contra a sua autora se sucediam a cada obra que ela insistia em publicar depois. Passou-se coisa semelhante com *Nua – Poemas de Bizâncio*; com *Castelo de Sombras*; com a sua conferência *De Mim*. Judith se viu então bombardeada por uma certa imprensa, alvo de baixas caricaturas, onde é retratada de maneira indecente, apodada de “desavergonhada”, de escrever “porcarias sexuais”, a ponto de Amarelle (o caricaturista de plantão) a encarnar como uma “*viande de paraître*”! É bom não esquecer que, dentre os mais fervorosos detratores de Judith, se acha o jovem Marcelo Caetano.⁶

Vilipendiada de muitas maneiras, Judith desaparece da cena pública portuguesa, mudando-se não se sabe para que lugar do mundo, só retornando a Portugal em 1952, apenas para morrer. O caso de Judith Teixeira é bem o de um pungente e forçado suicídio em vida! (ver Dal Farra, 2008)⁷. Por sua vez Florbela, embora tivesse passado em brancas nuvens pela crítica portuguesa no transcorrer de sua curta vida, fora, durante esse mesmo sopro “justiceiro” do ano de 1923, de repente apercebida e (por isso) muito ultrajada pelo jornal católico *A Época*. Seu

⁵ Existe cópia da revista *Europa* na Biblioteca Particular de Pessoa: <http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/bdigital/0-34LMR>

⁶ Todas as informações em pauta foram colhidas em Teixeira (1996).

⁷ Lembro que em março de 2015 foi publicada a obra completa da poetisa, com organização e estudos introdutórios de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, que achega mais luz à vida e à produção desta (tão maltratada!) única poetisa portuguesa modernista.

Livro de Sórora Saudade é acusado de ser uma obra “pagã” e sua autora uma “escrava de harém”. Impingem-lhe (nessa admoestação) que se purgue do que escreve pedindo “perdão” e purificando seus indignos lábios com... “carvão ardente”! (ver Dal Farra, 1996).

Se tais destratos não chamaram a atenção de Pessoa para Florbela, é bem provável que uma matéria ardente – transcorrida na mídia portuguesa em 1930, em sobressaltados capítulos alimentados com a presença da polícia internacional em Portugal – pudesse ter atraído o olhar de Florbela para Pessoa. Refiro-me ao confuso “desaparecimento” do Mago inglês Aleister Crowley em Cascais, na Garganta do Diabo, evento que contou com Pessoa como cúmplice e coadjuvante. É certo que, justo na altura deste episódio rocambolesco, Florbela recebia em Matosinhos o seu derradeiro fã, o professor italiano Guido Battelli, que se ocupava (então) das provas tipográficas de *Charneca em Flor*, volume que só viria à luz postumamente. Mesmo assim, os ecos sensacionalistas de Pessoa, transbordantes do noticiário nacional, não a teriam alcançado por lá?

Aleister Crowley tinha 55 anos quando, em setembro de 1930, chega a Lisboa desembarcado do “Alcântara” e acompanhado da jovem alemã de 19 anos, a Miss Jaeger, conhecida também como a “monster escarlate”. Dias depois, com a ajuda de Pessoa, o enigma é encenado nessa falésia marítima rochosa de difícil acesso (a Boca do Inferno ou a Garganta do Diabo) na estrada de Cascais. Crowley planta ali pistas que apontam tanto para o seu suicídio quanto para o seu assassinato, fatos amplificados pelos jornais em alvoroço.

O *Notícias Ilustrado* publica, em 5 de Outubro de 1930, um longo testemunho de Pessoa onde se reitera o desaparecimento do Mestre. E, a partir daí, o poeta vai botando lenha na fogueira por meio de outras tantas entrevistas, acrescentando, a cada vez, mais um e outro detalhes. E o suspense vai rolando até que a polícia constate que, numa fronteira portuguesa, fora registrada a passagem do Mago (vivo, inteiro, sadio e bem-acompanhado da Miss Jaeger) a caminho de... França. Fica-se então a saber que Crowley tinha sido agente duplo (dos ingleses e dos alemães) durante a Primeira Guerra e que usara o *forfait* português como expediente para poder se mandar a salvo (e com a sua acompanhante) para a Alemanha, onde passara a viver. Pessoa, no entanto, há de sustentar (até o fim) a morte e a ressurreição de Crowley, chegando mesmo a escrever uma novela sobre tal episódio.

Como é notório, na década de sessenta, Crowley será recuperado pelos movimentos de contra-cultura. Ele comparece na foto coletiva do *Sargent Pepper's Lonely Heart Club Band* (o célebre LP dos Beatles); é homenageado pelos *Rollings Stones*, pelo *Led Zepellin*, pelo *Iron Maiden*, pelo *Black Sabbath*, por Ozzie Osburne, por David Bowie e pelo brasileiro Raul Seixas. E há ainda outros desdobramentos que lhe dizem respeito: Mick Jagger (do *Rolling Stones*) interessa-se até em comprar a Mansão Boleskine, a célebre residência do Mago à beira do Lago Ness que,

todavia, acabou sendo vendida a Jimmy Page (do *Led Zeppelin*) que, por sua vez, a revendeu ultimamente a um importante clã esotérico da Escócia.

Sobre Miss Jaeger (a acompanhante alemã de Crowley na travessia “ocultista” pela Boca do Inferno), os jornais referem suas tiradas exuberantes nos restaurantes de Lisboa, suas cenas históricas nos hotéis da região, bem como nas proximidades de Cascais. Teresa Rita Lopes suspeita mesmo que Pessoa tivesse ficado vivamente impressionado por essa mulher com quem (é possível) ele parece ter atuado nos rituais satânico-mágico-sexuais de Crowley. Sobre ela, Pessoa teria escrito um poema que se conclui assim:

Apetece como um barco.
Tem qualquer coisa de gomo.
Meu Deus, quando é que eu embarco?
Ó fome, quando é que eu como?⁸

Florbelas teria ignorado tais lances pessoanos? Difícil saber. Em tempos diversos e por transversos caminhos, ambos foram editados pela *Seara Nova*, revista dirigida (dentre outros) por Raul Proença. De Pessoa, seria publicado postumamente ali um poema do ortônimo, “Liberdade”: “Ai que prazer | Não cumprir um dever, | Ter um livro pra ler | E não o fazer!”; e, de Florbela, que morreu em 1930, um poema dedicado a Proença, o “Prince Charmant”, onde ela se queixa de nunca encontrar aquele por quem vive aguardando⁹. Aliás, esta temática do desencontro amoroso é uma das mais persistentes na obra da poetisa, que espera inutilmente pelo Amado, pelo Eleito, pelo Desejado, pelo Infante, pelo Príncipe Encantado. Infelizmente, é o desacerto que domina essa cena. Ou o Desejado passa e não a vê, pois que chega antes e ela depois; ou ambos se vêem mas não se reconhecem; ou ambos nascem em épocas distintas e, embora feitos um para o outro, jamais hão de se topar.

Por outro lado, a tópica do eu dividido ou multiplicado está por toda a parte em ambos. Em Florbela, a dispersão ou a presença de muita gente dentro de si encarna uma questão que remete às fantasmagorias do feminino, aos desdobramentos culturais da mulher. Para Pessoa, esta constante se põe de outra maneira (e também como um topos da modernidade), visto que, em Pessoa, há uma determinação de ser muitos para sentir tudo de todas as maneiras. Florbela, por seu turno, é imparavelmente uma e outra e outra: é a irmã, a sedutora, a impossível, a voluptuosa, a panteísta, a amiga, a sóror, a pária, a Princesa

⁸ Citado por Teresa Rita Lopes, que não resiste a “acrescentar que esta mulher lhe enviou cartas de grande intimidade, o que me leva a crer que Pessoa participou de alguma maneira nos rituais satânicos, mágico-sexuais, que ela realizou com Crowley durante a estadia em Lisboa” (2008: 62).

⁹ Segundo me esclarece (no mesmo email de 11/05/2015) Jerónimo Pizarro, “Pessoa foi um searista póstumo – em 1937 – porque o censor de 1935 percebeu as alusões a Salazar em ‘Liberdade’”. O soneto “Prince Charmant” de Florbela, dedicado a Raul Proença, foi publicado na *Seara Nova*, a 1 de agosto de 1922.

Desalento, a deusa, a Infanta do Oriente, a Castelã da Tristeza, a Princesa Encantada. Ela sofre, como se identifica, de um “pavoroso e atroz mal”: o de trazer “tantas almas” a rir dentro da sua.¹⁰

Também surpreende-se outro ponto de contato entre ambos ao cotejar-se a correspondência amorosa de Pessoa a Ophelia com a de Florbela a Guimarães; aproximação que só se tornou possível a partir de 2008, quando foi dado a lume o montante inédito das cartas amorosas de Florbela àquele que ia se tornar o seu segundo marido. Aquando da troca dessa correspondência, ambos os casais vivem na mesma cidade, Lisboa, e praticam – espantosamente! – a mesmíssima estratégia de encontros amorosos!

Em final de 1919 e início de 1920, Florbela continua oficialmente casada com seu primeiro marido, muito embora não viva mais com ele. É nessa data que ela conhece António Marques Guimarães, solteiro e alferes da Guarda Nacional Republicana, e por ele se apaixona, mas a situação embaraçosa impede que eles se vejam e se falem. Assim, a única maneira que engendram para estarem juntos com certa discrição é a de se encontrarem “casualmente” dentro de um coletivo; para o caso, dentro de um... elétrico. De resto, a combinação é muito bem urdida: Florbela toma, na frente da sua casa, um elétrico e, algumas paragens depois, Guimarães entra no mesmo transporte. Demonstrando provável surpresa em vê-la ali, ele a cumprimenta, acomoda-se a seu lado e a acompanha até o final da linha, retornando em sua companhia. Mas em vez de descerem, os amantes (de acordo com as carências de momento e a urgência das conversas) prosseguem no transporte até que possam se despedir condignamente. Isso significa que acontece de irem e virem (do início ao fim da linha) quantas vezes forem necessárias para botarem os assuntos em dia. Daí que escolham inapelavelmente o trajeto mais alongado: o do Dafundo ou do Lumiar ou do Poço do Bispo.

Numa de suas cartas, Florbela, já refeita do extenso percurso diurno, e com muito bom humor, confessa que hoje (11 de março de 1920) está cansada de tanto “movimento”. E pergunta ao namorado:

Então, Vossa Mercê digna-se mostrar satisfeito do passeio à Conchinchina? Eu estou fatigadíssima, e nem as extravagantes e complicadíssimas viagens de Júlio Verne, nem mesmo a da lua ou a das cinco semanas em balão, me poriam mais estafada e me dariam maior vontade de criar raízes num qualquer sítio. Parece-me que me curei da minha paixão pelo eterno movimento, e que estou uma menina pacata e bem educada, pelo menos por três dias: achas pouco?!...

(2008: 107)

¹⁰ De resto, o soneto referido, o intitulado “Loucura” (constante do póstumo *Reliquiae*), é textualmente citado em “À Margem Dum Soneto”, conto de Florbela, em que se tematiza uma poetisa e uma romancista que padecem literalmente desse estado de “despersonalização” (Espanca, 1996: 229). Cf. Dal Farra (2012).

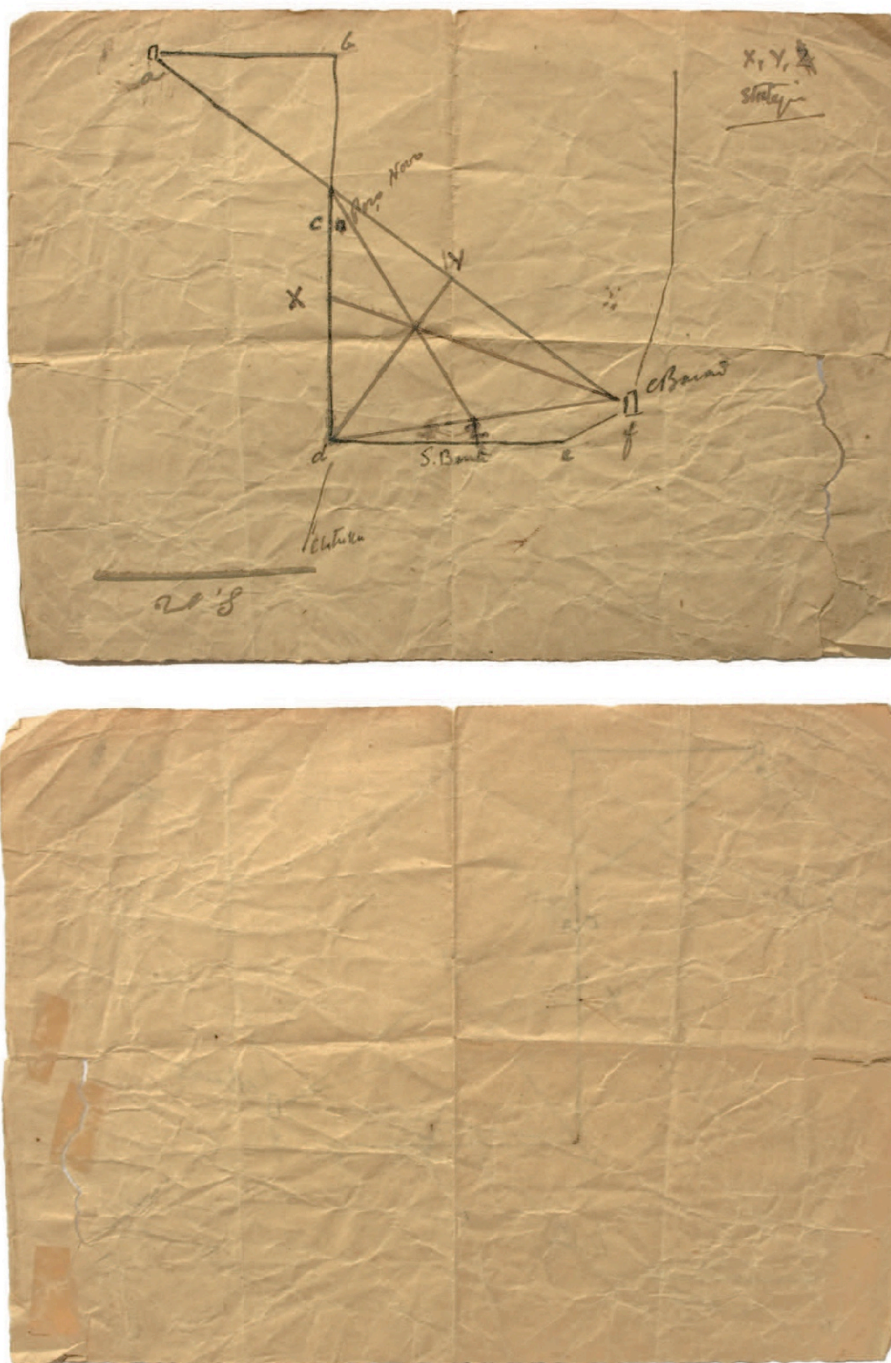


Fig. 2. Papel amarelado com plano estratégico ("Strategic") que Pessoa tinha desenhado para passear com Ophelia. O mesmo consta dos percursos possíveis de elétrico mais compridos para poderem passar mais tempo juntos. Os lugares marcados são "Poço Novo", "C[alçada] [da] Estrella", "S. Bento" e "C[onde] Barão" (in Pizarro, Ferrari, Cardiello, 2013: 184).

O espantoso nisso tudo é a enorme coincidência.

Logo no início do namoro, Pessoa e Ophelia também atravessam uma fase de clandestinidade. As razões são bem outras: Pessoa evita se comprometer e não quer ser apresentado à família da namorada; pretende, sim, manter a relação em sigilo – e se valem, ele e Ophelia, de semelhantes recursos. Preferem trilhar as linhas do... elétrico e, aliás, as mesmas escolhidas pelo casal florbeliano! Elegem os mesmos trajetos palmeados por Florbela e Guimarães e (para culminar!) os percorrem durante os mesmos meses em que também o casal florbeliano os perfaz!

Numa carta do poeta para Ophelia, já da última fase do namoro (a 14 de setembro de 1929), ele relembra saudoso essa prática do primeiro tempo do relacionamento, a que apoda de encontros... “ao acaso”. Cito-o:

Pequenina:

Gostei muito da sua carta, mas gostei ainda mais do que veio antes da carta, que foi a sua própria pessoa. Enfim, a viagem entre o Rocio e a Estrela, que não costuma ser uma coisa muito transatlântica de beleza, foi ontem duas vezes agradável, salvo no fim da segunda vez, porque, por ontem, acabou ali. Se tivesse sido, em vez de transatlântica, transvidiana (curiosa e inexplicável expressão!), teria sido preferível até ao preferível a tudo que foi. [...]

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.

(1978: 139)

Por outro lado, enquanto Florbela nomeia o destino sensual da sua viagem com Guimarães como sendo aquele de ida à “Conchinchina”, no código amoroso do casal pessoano, a linha erótica que eles tomam segue em direção da “caça aos pombos”, no rumo do “Pombal” ou da “Índia”, que é como eles a mencionam na intimidade. Na falta dessas “viagens”, Pessoa confessa a Ophelia, em carta de 24 de setembro de 1929, que:

Queria ir, ao mesmo tempo, à Índia e a Pombal. Curiosa mistura, não é verdade? Em todo o caso é só parte da viagem.

Recorda-se d’esta geografia, Vespa vespíssima?

(1978: 144)

Nos testemunhos de Ophelia, que abrem a edição das *Cartas de Amor* (1978) por David Mourão-Ferreira, a ex-namorada do Poeta também refere tais longas travessias. Conta ela que, sobretudo após a greve de maio de 1920, Pessoa a convidava costumeiramente para esses longos itinerários, propondo-os desta maneira:

[...] que tal se nos enganássemos e nos metêssemos num carro para o Poço do Bispo?

(1978: 35)

Tais testemunhos podem levar a supor que, praticando o mesmo estratagema amoroso de encontro clandestino para iguais destinos (e isso na mesma faixa temporal de meados de 1920¹¹), os dois casais pudessem (quem sabe?) terem-se visto ou se cruzado dentro dos mesmos transportes coletivos... E por que não?!

A crer no Fado, não é impossível que Florbela e Pessoa tenham se notado ou (mesmo não tendo se apercebido um do outro) que tenham compartilhado não só de uma, mas de várias dessas viagens “transvidianas”! E, nesse caso, a tópica do desencontro em Florbela pode adquirir todo o sentido para além da sua poética, a ponto de se ancorar na própria realidade.

Quem garante que Pessoa não pudesse ter sido, para Florbela, o tal Prince Charmant tão aguardado durante toda a sua vida? Quem garante que ela (por um golpe do destino) não o pudesse ter reconhecido, *en passant*, como tal?¹²

Certamente há nisso delírio. Mas, sob tal impulso de verossimilhança, eis aqui cinco poemas que estimulam essa versão. Compostos da perspectiva da Florbela depois de morta, e, portanto, de uma Florbela já conhecedora destas derradeiras especulações e suspeitas, de uma Florbela-leitora-assídua da obra de Pessoa, os poemas compõem uma espécie de missiva, de fragmentos de cartas escritas por ela para (desde a eternidade) para conversar com ele. Podem (por isso) suscitar uma nova epistolografia, quem sabe uma epistolografia transcendental, visto que é plausível que Pessoa (cavalheiro como era) lhe responda... O conjunto é dedicado a uma secreta pessoa entre ambos: o Eduardo Lourenço.

¹¹ O período referido compreende o espaço temporal do final de 1919 (a primeira carta de Pessoa data de 28 de novembro de 1919, e a de Florbela, não sendo possível precisar, data, pelo menos, de longo período antes de 4 de março de 1920) até 6 de julho de 1920, no caso de Florbela, ou até 1 de dezembro de 1920, no caso de Pessoa.

¹² Estou pensando sobretudo no poema “A une passante”, de Baudelaire...

1

No tempo em que festejavam o dia dos meus anos
eu era infeliz
e já estava morta.
Filha ilegítima de pai incógnita, irmã de ninguém mais,
nunca
(ao volante do chevrolet pela estrada de
Cascais) tive direito a truques
ou psicografias.

Nesta negra cisterna em que me afundo
prendi espinhos
sem tocar nas rosas. Caro me cobraram a audácia
mas nem o Crowley conheci. Perdi-me
para me encontrar
e por fim achei-me:

ao pé de uma parede sem portas.

Quis amar, amar
– e amei perdidamente...
mas por dois maridos seguidos
(e desigualmente)
fui dobrada
à moda do Porto.

Mas tu, Fernando, mesmo
te afundando na garganta do diabo

(de Miss Jaeger? Olha que não é Mick Jagger
mas Jimmy Page quem vive na Boleskine
à beira do Lago Ness)

– sabiamente te ocultaste por baixo da
gabardine e do teu oblíquo guarda-chuva,
seguindo atento pra além doutro oceano, ocultismos adentro.
Sempre te restou intacto e seco (ó Pacheco!)
o digno fato negro de mago
das palavras
e de cavalheiro das moças.

Mesmo
 dos teus flagrantes delitos fizeste humor... Mas foi
 num desses copos que afogaste Ophelia. E as outras –
 Mary (com quem lias Burns)
 Daisy, Cecily, Chloe
 a noiva em cio do epitalâmio
 Lídia, Neera, Maria
 a *monster escarlate*
 e mesmo as invertidas (como tu dizias)
 – todas têm-te em alto apreço.

Mas o que foi feito de Freddie, o Baby?!
 Ignoramos, Campos. Somos estrangeiros onde quer que estejamos.

2

No dia em que festejavam os meus anos
 festejam
 hoje
 a minha morte.
 Já não ouço passos no segundo andar, estou
 sozinha com o universo inteiro. Oh inexplicável horror
 de saber que esta vida é a verdadeira! Qualquer que seja ela
 é melhor que nada!
 Perante a única realidade que é o mistério de tudo
 (e tudo é certo, logo que o não seja)
 confesso-te, Nando:
 sempre te esperei.

Emissário de um Rei desconhecido passaste (entanto)
 ao largo desta Princesa Desencanto,
 órfã e órfica!
 Jamais vieste ter comigo naquela rua da Baixa e no entanto cruzaste por mim
 que vim ao mundo só para te achar –
 embora na vida nunca me encontrasses!

Prince Charmant,
 vi-te nas névoas da manhã
 quando ias de carro prô Lumiar.
 Seguias (recordas tal estranha geografia?) para o Pombal e para a Índia,

e eu para a minha Conchinchina.
Ah, as malhas que a República tece! Comigo,
o meu Alferes;
contigo, a tua Bebé das calcinhas rosas,
a hamleteana amorosa.

No entanto, Fernando, jamais pressentiste
que fosse eu
a Olga dos oráculos?! Aquela
de que tens saudade sem saber por que?
Aquela que, na noite voluptuosa (ó meu Poeta!),
é ainda o beijo que procuras?

E entretanto, tu, ou alguém por ti na tua arca
(e é do último sortilégio que se trata)
tem afirmado seres a alma gêmea, igual a mim,
nesse pavoroso e atroz mal de trazer tantas outras a gemer dentro da minha!

Mas por que chegaste tarde, ó meu Amor?
Que contas dás a Deus
passando tão rente a mim

sem me encontrares?!

3

E agora que te vejo e que te falo
não sei se te alcancei
se te perdi.
É que guardo
antiga zanga contra ti, Fernando. Deploro o que não fizeste por Judith
e por sua *troupe* de toda a *Europa*
– gente que, afinal, ficou sem eira nem Teixeira!

Quem incinerou-lhe os versos só lhe viu
a carne *Nua* que *viande de paraître*
e tosquiou-a verrinamente em esfinge. Mas era também
De Mim que ela falava, de todas nós, as outras:
do nosso direito à vida, à ética, à arte – à luxúria!
E pensar que tu, Pessoa
(honra da *Literatura de Sodoma*!)

só foste leal ao Raul e ao Botto (o invejoso):
Judith jamais te existiu!
Seria a tua célebre fobia a... trovoadas?

Noto que uma ignota linguagem fala em nós, Álvaro!
Sempre conheceste, afinal,
alguém que tivesse levado porrada!

Mas hoje que a tarde é calma e o céu tranqüilo:
– cadê o teu decadentismo?
Teus *Poemas* também são *de Bizâncio*, caro Íbis,
e (talvez por isso)
foste embirrar com a única mulher modernista!

Deveras. O dia deu em chuvoso.

4

No tempo em que festejavam o dia dos meus anos
uma como que lembrança do meu futuro féretro me estremece o peito.
Nesta hora absurda
(pousada sob o fausto do meu claustro de *Sóror Saudade* –
ó suntuoso túmulo de morta!)
virada no avesso e sem meus ossos
– tropeço na sombra lúgubre da Lua que
lá fora (Satanás!)
seduz!
Tenho ódio à luz e raiva à claridade
e não estou de bem com Deus só por medo do Inferno. Que ninguém
me faça a vida! Deixem-me ser eu mesma!

Esta sou eu – a Bela
a Intangível, a leve águia na subida
– tal como resultei de tudo.

Ah, um verso meu de amor
que te fizesse ser eterno por toda a eternidade,
ó Desejado, Eleito, Infante, Amante!
Minha boca guarda uns beijos mudos
minhas mãos uns pálidos veludos, e noite e dia
choro e rezo e grito e urro –

e ninguém ouve... ninguém vê... ninguém...

Se me quiseses, Fernando,
hás de ser Outro e Outro num momento
princípio e fim, via láctea fechando o infinito!
Eu sonho o amor de um deus!...

Vê, repara, Nando, dá-me as tuas mãos...
Alguma coisa em mim nasceu antes dos astros
e viu
lá muito ao longe
começar o sol...

5

Se ridículas são todas as cartas de amor
as minhas
(em verdade)
não passam de uma necessidade voraz
de fazer frases...
Tão pobres somos, Nando,
que as mesmas palavras usamos
para afirmar ou falsear.
Mas aclara-me, Fernando:
o que impede um vero e injusto Fado
de ser criado?!

Tudo coexiste! O mundo
é uma teia urdida só de sonho e erro.
A vida... branco ou tinto, é o mesmo: é
pra vomitar!

Brindemos ambos, inda que não mais possamos:

– viva o bicarbonato de soda!

Bibliografia

- DAL FARRA, Maria Lúcia (2012). “À Margem Dum Soneto”, in Florbela Espanca, *Afinado Desconcerto*. São Paulo: Iluminuras, pp. 104-110.
- ____ (2008). “Judith Teixeira”, in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Fernando Cabral Martins, coordenador. Lisboa: Caminho, pp. 845-846.
- ____ (1996). “Florbela: um caso feminino e poético”, in Florbela Espanca, *Poemas*. São Paulo: Ática, pp. IX-XLIV.
- ESPANCA, Florbela (2012). *Afinado Desconcerto*. Organização de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Iluminuras.
- ____ (2008). *Perdidamente (Correspondência Amorosa 1920-1925)*. Fixação de texto, organização, apresentação e notas de Maria Lúcia Dal Farra; prefácio de Inês Pedrosa. Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi/Câmara Municipal de Matosinhos.
- ____ (1996). *Poemas*. Edição de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Ática.
- ____ (1994). *Trocando Olhares*. Estudo introdutório, estabelecimento do texto e notas de Maria Lúcia Dal Farra. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- LOPES, Teresa Rita (2008). “O falso virgem”, in *Egoísta*, número especial, Lisboa, Casa Fernando Pessoa, junho, pp.60-64.
- KAMENEZKY, Eliezer (1932). *Alma errante: poemas*. Prefácio de Fernando Pessoa. Lisboa: Empresa do Anuário Comercial.
- PESSOA, Fernando (1996). *Correspondência inédita*. Organização de Manuela Parreira da Silva; prefácio de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte.
- ____ (1978). *Cartas de amor*. Organização, posfácio e notas de David Mourão-Ferreira; preâmbulo e estabelecimento do texto de Maria da Graça Queirós. Lisboa: Ática / /Rio de Janeiro: Livraria Camões. [Cf. *Fernando Pessoa & Ofélia Queiroz. Correspondência amorosa completa 1919-1920*. Organização de Richard Zenith. Rio de Janeiro: Capivara, 2013.]
- PESSOA, Fernando; CROWLEY, Aleister (2010). *Encontro Magick, seguido de A Boca do Inferno (novela policiária)*. Compilação e considerações de Miguel Roza. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (2001). *Encontro “Magick” de Fernando Pessoa e Aleister Crowley*. Compilação e considerações de Miguel Roza. Lisboa: Hugin Editores.
- PIZARRO, Jerónimo; FERRARI, Patricio; e CARDIELLO, Antonio (2013). “Fernando Pessoa e Ofélia Queiroz: objectos de amor”, in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 4, Outono, pp. 152-195.
- TEIXEIRA, Judith (2015). *Poesia e Prosa*. Organização e estudos introdutórios de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Lisboa: Dom Quixote.
- ____ (1996). *Poemas*. Prefácio de V. S. T. e “Scriptorium” de Maria Jorge. Lisboa: & etc.

Nos Bastidores do “Drama em Gente”: etapas da Evolução dos Heterónimos à luz da correspondência órfica

Rui Sousa*

Keywords

Fernando Pessoa, Correspondence, Heteronyms, *Orpheu*.

Abstract

The heteronyms constitute one of the most remarkable expressions of Portuguese Modernism. In this paper, we will try to analyze in which extent the correspondence Fernando Pessoa established with other *Orpheu* poets contributed to the development of this project. The letters show the various stages in the development of the heteronyms and relevant evidences of the reception of the heteronyms by Mário de Sá-Carneiro, Alfredo Guisado and Côrtes-Rodrigues, and of their complicity in the genesis of the future “drama em gente”.

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Correspondência, Heterónimos, *Orpheu*.

Resumo

Os heterónimos constituem uma das mais singulares expressões do Modernismo português. Neste texto, procuraremos analisar em que medida a correspondência mantida com outros colaboradores de *Orpheu* contribuiu para o desenvolvimento desse projecto pessoano. As cartas documentam as diferentes fases relevantes no desenvolvimento dos heterónimos e da interacção por eles mantidas, assim como evidências da recepção que tiveram junto de Mário de Sá-Carneiro, Alfredo Guisado e Côrtes-Rodrigues e da cumplicidade destes na génese do futuro “drama em gente”.

* Clepul (Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa).

No dia 13 de Janeiro de 1935, na célebre missiva a Adolfo Casais Monteiro (e na subsequente, enviada seis dias mais tarde), Fernando Pessoa fixou uma parte considerável da mitologia ligada aos heterónimos, à sua origem, identidade e complexa estrutura relacional, criando simultaneamente o tão debatido momento fundador a que continuamos – e certamente continuaremos – a chamar “o dia triunfal”¹. A dimensão alcançada por esta carta deve-se, para além da amplitude das considerações nela desenvolvidas por Pessoa, também ao facto de que, quando publicada no número 49 da revista *presença*, em Junho de 1937, constituía, a par da importante “Tábua Bibliográfica” (1928), publicada nove anos antes na mesma revista, um raro documento do poeta a respeito de um dos mais salientes aspectos da sua intervenção artística². Nesta abordagem, na qual procuraremos pensar alguns dos contributos da correspondência de Pessoa para a definição do fenómeno heteronímico, considerando as cartas que trocou com os companheiros da aventura modernista, não nos deteremos particularmente neste exemplo fundamental, optando por evidenciar outras missivas que nos parecem igualmente incontornáveis.

Antes de mais, será importante atentar na íntima relação que se estabelece entre a escrita de cartas e o emergir do fenómeno que, potenciado até às últimas consequências, conduziria ao “dia triunfal”. É, como nota José Augusto Seabra, desde a presença infantil do Chevalier de Pas, que a heteronímia se manifesta “como escrita, como linguagem” (Seabra, 1988: 50); e é de acordo com o imaginário específico do epistolográfico, “texto escrito que colmata uma separação” (Zenith, 2007a: 11), que o desdobramento acontece. Também terá sido por esta via que se terá manifestado essa “outra figura, cujo nome já me não ocorre mas que o tinha estrangeiro também, que era, não sei em quê, um rival do Chevalier de Pas” (Pessoa, 1999b: 341-342), uma figura que deixa perceber que na infância de Pessoa existiu uma significativa rivalidade entre dois correspondentes do mesmo sujeito nuclear.

¹ A respeito desta carta, veja-se: Pessoa (1998: 251-262). A correspondência mantida entre Fernando Pessoa e os directores da *presença*, que não comentaremos neste texto, é também ela exemplar da tão constante tendência pessoana para introduzir os diferentes níveis de trabalho a partir da heteronímia (ou heteronimismo) no seio do discurso epistolar – os heterónimos são apresentados, debatidos e finalmente edificados enquanto complexa estrutura, para cuja origem são apresentadas várias possibilidades conjugadas. Como observa Enrico Martines no importante estudo que abre o volume, estas cartas documentam também o modo como Pessoa tinha discursos bastante distintos consoante o seu interlocutor, mesmo no âmbito restrito do contacto com a geração da revista coimbrã que deu a conhecer alguns dos seus mais importantes poemas e, de modo bastante significativo, muitos daqueles em que mais abertamente expõe algumas das suas ideias poéticas no quadro da teoria da despersonalização dramática.

² Consultem-se algumas edições recentes em que a “Tábua Bibliográfica” é integrada no contexto da exposição da amplitude de personalidades e apontamentos a respeito dos heterónimos, como *Teoria da Heteronímia* (Pessoa, 2012a: 227-229) e *Eu Sou Uma Antologia* (Pessoa, 2013: 638-640).

A epistolografia, enquanto forma de comunicação, de partilha e de construção progressiva de relacionamentos pessoais com diferentes graus de proximidade, possuiria características certamente muito do agrado de um escritor como Fernando Pessoa. Antes de mais, a sua estrutura é à partida particularmente flutuante, sobretudo por não existir um padrão que limite o alcance daquilo que o autor pode ir introduzindo nas cartas ao sabor dos destinatários, das necessidades e dos objectivos de cada momento. Nas cartas podem alternar, e conjugar-se, confessionalismo, reflexões sobre a própria obra, a do destinatário e as de outros, demonstrações de virtuosismo literário, comentários da ordem do quotidiano, notícias sobre a realidade social, política e cultural, podendo também acompanhá-las textos literários comentados ou para os quais se pedem, estabelecido que foi o fio comunicativo essencial, futuras observações. Essa pluralidade de registos convivendo num único documento assemelha-se à busca de diferentes possibilidades de expressão de um único eu que justifica em grande parte o projecto heteronímico. Em *Eu Sou Uma Antologia*, por exemplo, Jerónimo Pizarro e Patrício Ferrari procuram demonstrar a relação entre a precocidade com que Pessoa esboça a "mobilidade" do seu "teatro existencial" e a vertente lúdica das brincadeiras infantis do poeta, a sua tendência para listar nomes de *dramatis personae* responsáveis por livros ou jogos e a vertente mediática dessa prática, exposta na correspondência e na elaboração de jornais em que se manifestaria "o diálogo cúmplice entre os seus colaboradores imaginários" (Pessoa, 2013: 29).

Andrée Rocha, em *A Epistolografia em Portugal*, acentua como "particularmente espinhosa a questão dos limites da carta", pois "se nos debruçarmos sobre os textos, deparamos com legítimas parcelas de descrição, de doutrina, de diálogo e mesmo, ocasionalmente, de poesia intercalada – isto é, confundem-se, por momentos, com qualquer das formas literárias" (Rocha, 1985: 25). O que se tornará ainda mais flutuante e complexo se lembrarmos que, no contexto de *Orpheu*, as cartas-ficção ocupam também um espaço importante, ou se, com Fernando Cabral Martins, virmos em muitos delas "mais do que um complemento documental da sua literatura, um continente novo dela", dado que "os seus modo de circulação e modelo de escrita tornam-se também modos de ser novos da poesia – capazes de subsistir para além do tempo da comunicação pragmática" (Martins, 1997: 70). A verdade é que as cartas, para serem reconhecidas, exigem como únicos requisitos aspectos que, apontando para uma certa concretude – sobretudo a definição de um destinatário, a datação e a assinatura, elementos que, utilizando a expressão de Abel Barros Baptista, caracterizam os "géneros ditos da personalidade" (Baptista, 2003: 16-17), em que o vínculo entre quem escreve o documento e o seu conteúdo é mais forte do que nas produções literárias –, também permitem, entre outros, corporizar destinadores e destinatários ficcionais, integrando-os no quotidiano que esses mesmos pormenores intensificam.

Como observa Ettore Finazzi-Agrò no seu importante estudo *O Álibi Infinito*, a constituição dos heterónimos encontra-se intrinsecamente ligada ao impulso pessoano de problematizar a nitidez da fronteira entre a realidade e a ficção, propiciando a interação entre textos e figuras dotadas de uma biografia, um percurso histórico e um contexto pertencentes aos dois domínios. Este circuito dialógico ganha maior impacto a partir do momento em que nos apercebemos de que o projecto que, desde muito cedo, conduziu o autor a ficcionalizar expressões individuais geradas no seu pensamento³ se processa, com ramificações e uma comum atenção ao discurso, tanto internamente, com as várias peças que definem a estrutura do núcleo restrito da pequena comunidade a que mais propriamente se adequa o termo "heterónimo", como no contacto com o exterior, indirecto – por exemplo quando um dos heterónimos se dirige a um autor real, como na "Saudação a Walt Whitman" de Álvaro de Campos, ou nas aproximações que Pessoa estabelece entre Alberto Caeiro e Cesário Verde – e directo, ocupando nesta vertente a correspondência um lugar preferencial. Que seria ainda mais significativo se, além dos prefácios de Ricardo Reis previstos para a edição das poesias de Alberto Caeiro, ou das "Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro", de Campos, Pessoa tivesse ponderado ou escrito cartas enviadas pelos heterónimos uns aos outros⁴. Ora, esse processo de ficcionalização tem a mesma importância de outras intervenções tão relevantes como as cartas do engenheiro sensacionista, missivas que documentam reacções críticas aos opositores de *Orpheu*⁵, e os diálogos internos que procuram mais ou menos implicitamente destacar as diferenças de alcance entre *Orpheu* e a *Contemporânea*⁶, ou mesmo os encontros e desencontros entre Pessoa e Ofélia Queiroz, por um lado, e Pessoa e os jovens presencistas que procuraram conhecê-lo em Lisboa, por outro. Ettore Finazzi-Agrò sublinha as diferentes valências deste projecto comunicativo com

³ Lembremos por exemplo, no que se relaciona com a vertente da génese dos heterónimos que interage com o universo intelectual pessoano e portanto com o impacto que as muitas vertentes da sua cultura elaborada a partir de uma curiosidade proteiforme e que acompanhou o percurso existencial do poeta, o ensaio em que Patricio Ferrari analisa com grande rigor o impacto da biblioteca de Fernando Pessoa no momento em que começou a definir-se, por via da leitura de determinados assuntos e da atribuição de livros a diferentes personalidades, a futura elaboração estrutural dos heterónimos (Ferrari, 2009).

⁴ Leiam-se as observações de Jorge Uribe a respeito das "Notas para a Recordação do Meu Mestre Caeiro": "No texto manifestam-se os vários níveis da ficção que Pessoa criou através da sua escrita e apresenta-se, no seu conjunto, um texto heterogéneo que refere poemas, estudos, comentários, entre outras formas que a proteica obra pessoana adquiriu" (Pessoa, 2012b). Arriscamos observar que só lhe faltariam mesmo alguns ensaios de correspondência trocada entre os heterónimos, por exemplo dando a conhecer uns aos outros a morte do Mestre Caeiro, para que as vertentes da obra pessoana estivessem todas integradas neste conjunto de "Notas", evidenciando a unidade de todas essas diversidades.

⁵ Vejam-se as cartas enviadas ao Director do *Diário de Notícias*, em 04-06-1915, ao Director de *A Capital*, em 06-07-1915.

⁶ Ver a carta enviada a José Pacheco, e publicada no n.º 4 da *Contemporânea*, em 1922.

permanentes ecos internos e mais pontuais mas significativas incursões públicas, lembrando por um lado "a constante permuta de papéis entre os diversos personagens" que, "longe de serem só *autores*, tornam-se também *leitores* um do outro e *actores*, em geral, do drama polifónico entre eles estabelecido" (1987: 53; *itálicos do autor*) e, por outro, assinalando a "instância poético-expressiva" que resulta da conjugação entre figuras reais e fictícias, exibindo a sua "fronteira convencional" (1987: 54). Parece-nos também significativo que, no mesmo estudo, o ensaísta dedique atenção decisiva à correspondência e ao investimento que Pessoa faz nesse veículo comunicacional, utilizando-o como "expediente para se mitificar a si mesmo, para se fazer texto mesmo num âmbito aparentemente metatextual (histórico e verosímil)" (1987: 109).

A carta possui também uma intrínseca vertente dramática, na medida em que o eu que escreve se encena de acordo com as coordenadas e as considerações que tece, tendo também plena consciência da distância espacial e temporal que separa as duas vozes autónomas que se mesclam no próprio corpo do (s) texto (s) e do impacto que terá no destinatário, moldando potenciais reacções. No caso da referida carta pessoana de 13 de Janeiro de 1935, de resto, e aqui encerramos a citação de documentos do diálogo com a *presença*, essa encenação vai da referência ao elemento material em que a escrita é concretizada à sugestão do ritmo a que a escrita se vai dando, à disposição do sujeito ao longo do percurso, e mesmo à identificação e desconstrução das potenciais reacções do destinatário.

Finalmente, entre outros aspectos, não é de esquecer o profundo impacto que o contacto regular com destinatários próximos do imaginário cultural pessoano tiveram na sua actividade literária (e vice-versa). Foram cartas que propiciaram o contacto regular com amigos mais ou menos distantes (por exemplo Armando Côrtes-Rodrigues ou Alfredo Guisado, aquando das suas estadias nos Açores e na Galiza, e sobretudo Mário de Sá-Carneiro, no seu *périple parisiense*⁷), abrindo um importante caminho à influência cruzada das vozes e, como algumas cartas evidenciam, ao papel de Fernando Pessoa enquanto núcleo comumente

⁷ Mário de Sá-Carneiro correspondeu-se com Fernando Pessoa, a partir de Paris, desde 16 de Outubro de 1912, data em que responde sinteticamente a um comentário do amigo que, como é sabido, não poderemos conhecer. Desde muito cedo se percebe a partilha cúmplice da evolução de estados de espírito problemáticos e da surpresa mútua pelo que cada um vai descobrindo dentro de si ou no contacto com a obra do interlocutor. Depois de uma estadia em Lisboa que vai de 23 de Junho de 1913 a Junho de 1914, período que nos últimos meses coincide de algum modo com o momento que Pessoa, à distância de mais de duas décadas, mitificaria como "da triunfal", Sá-Carneiro volta a corresponder-se com o amigo a partir de Paris, de onde dará a conhecer os primeiros ecos de conhecimento dos heterónimos. Finalmente, e depois do derradeiro período de convívio presencial entre Setembro de 1914 e Julho de 1915, o diálogo continuaria até à prematura morte do autor de *A Confissão de Lúcio*. A correspondência entre Pessoa e Armando Côrtes-Rodrigues, também numerosa e importante, e as cartas conhecidas trocadas entre os demais poetas de *Orpheu*, prolongam-se sobretudo de Março de 1913 a Setembro de 1916, sendo conhecidos apenas alguns casos posteriores.

aceite de um programa em desenvolvimento, que também passou pela cumplicidade relativamente ao "drama em gente" (expressão incluída na "Tábua" de 1928).

Começamos por cartografar, na correspondência pessoana, alguns documentos especialmente decisivos no percurso de prenúncio, concretização e desenvolvimento da heteronímia (ou heteronimismo). Numa carta de 1 de Fevereiro de 1913 para Mário Beirão, poeta ligado ao movimento da *Renascença Portuguesa* com o qual Pessoa manteve uma relação de mútua admiração, ecoam os primeiros sinais evidentes da profusão intelectual que, em parte, se concretizou no complexo projecto da heteronímia e que o poeta descreve deste modo:

V. dificilmente imaginará que Rua do Arsenal, em matéria de movimento, tem sido a minha pobre cabeça. Versos ingleses, portugueses, raciocínios, temas, projectos, fragmentos de cousas que não sei o que são, que não sei como começam ou acabam, relâmpagos de críticas, murmúrios de metaphysicas... Toda uma literatura, meu caro Mario, que vae da bruma para a bruma, meu caro Mário, que vai da bruma – para a bruma – pela bruma...

(Pizarro, 2009: 10-11)

Esta descrição, e a referência que logo depois fará ao "fenómeno curioso do desdobramento" como processo habitual que estava a experimentar com invulgar grau de intensidade" (Pessoa, 1999a: 80), aponta para a singularidade daquele momento, surpreendente e ainda perturbador, por não se encontrar completamente dominado e devidamente estruturado, mas onde sobressaem as direcções da dispersão essenciais à heteronímia: ela é estética, linguística, intelectual, filosófica.

Cerca de dois anos depois, numa das mais relevantes cartas dirigidas a Armando Côrtes-Rodrigues, que terá partilhado com Mário de Sá-Carneiro um lugar cimeiro na recepção das considerações pessoanas a respeito da sua obra, o que neste momento embrionário é definido como uma caótica emanção de procedimentos mentais encontra desenvolvimento no assumir por Pessoa da necessidade de transformação da sua atitude perante a existência e o posicionamento da sua obra face a ela, novamente motivada por uma crise – da "crise de abundância", vivida num momento em que se define, "quanto a companhia espiritual e imediata, quase só, só em absoluto" (Pessoa, 1999a: 79), passamos a outra "do género das grandes crises psíquicas, que são sempre crises de incompatibilidade, quando não com os outros, por certo com nós-próprios" (Pessoa, 1999a: 139). A crise parece sobressair como condição aparentemente fundamental para o confronto do poeta com a sua produtividade e com os rumos e exigências que esta vai assumindo, e de alguma forma poderemos ver na heteronímia, entre outras coisas, uma das emanções (ou mesmo o resultado necessário) da sequência destas crises internas, das suas diferentes formas e das soluções encontradas para as solucionar⁸. Inicialmente derivando da dificuldade de

⁸ Na sua recente recolha de ensaios, *Uma Admiração Pastoril pelo Diabo* (Pessoa e Pascoaes), António Feijó apresenta os heterónimos como uma das formas de Fernando Pessoa conseguir responder ao

conviver consigo próprio e da súbita compreensão de um estado de radical abertura da consciência criadora, a crise é agora, depois de mais apto a conseguir estruturar os seus diferentes compartimentos – “a minha, gradualmente adquirida, auto-disciplina, tem conseguido unificar dentro de mim quantos divergentes elementos do meu carácter eram susceptíveis de harmonização” –, espelhada no confronto com o exterior: “Temos pois que vivo há meses numa contínua sensação de incompatibilidade profunda com as criaturas que me cercam” (Pessoa, 1999a: 139-140). E novamente apresentada geograficamente, de acordo com uma ideia de movimento, agora interrompido:

Regresso a mim. Alguns anos andei viajando a colher maneiras-de-sentir. Agora, tendo visto tudo e sentido tudo, tenho o dever de me fechar em casa no meu espírito e trabalhar, quanto possa e em tudo quanto possa, para o progresso da civilização e o alargamento da consciência da humanidade. Oxalá me [não] desvie disto o meu perigoso feito demasiado multilateral, adaptável a tudo, sempre alheio a si próprio e sem nexos dentro de si.

(Pessoa, 1999a: 142)

Em 1913, os múltiplos resultados dessa literatura “que vai da bruma para a bruma” ainda não tinham uma definição reconhecível que os enquadrasse. A 19 de Janeiro de 1915, meses antes de ser publicado o primeiro número da revista *Orpheu*, e depois de os heterónimos serem já plenamente conhecidos dos companheiros e por eles comentados, é perfeitamente natural que este “regresso a mim” que é directa resposta a uma multiplicidade de direcções seguidas e depois devidamente apreendidas e reunidas, e a profunda missão intelectual que o exigiu e o passará a orientar, conduza à necessidade de reafirmar a heteronímia como sua expressão máxima, utilizando significativamente a expressão “toda uma literatura” que surgira nas considerações dirigidas a Mário Beirão⁹:

choque com Teixeira de Pascoaes e a supremacia deste no quadro da Renascença Portuguesa, enquadrando essa situação num estado de crise: “Em março de 1914, Pessoa ainda se encontra, com reserva mental, aliás, entre os colaboradores de *A Águia* (a carta de rutura a Álvaro Pinto é de 12 de novembro desse ano). Os heterónimos que nesse ano se sucedem são uma contra-Renascença interiorizada, um reflexo do círculo celebratório que *A Águia* descreve em torno de Pascoaes (O que não se faz sem custos: de janeiro a junho de 1915, Pessoa atravessa uma depressão profunda.) A magnitude do precursor regula o ritmo de criação dessas figuras” (2015: 54). E, no ensaio seguinte: “Na equação dos seus heterónimos Pessoa foi compelido pela necessidade de emular o movimento da *Renascença Portuguesa*, reunido em torno de Teixeira de Pascoaes. O simpósio que reúne os heterónimos foi conjecturado como versão rival de *A Águia*, a revista em que uma série de discípulos assiduamente celebrava o génio de Pascoaes. Alberto Caeiro e discípulos são uma seita única, um mimetismo interno de *A Águia*, elevando-a sinteticamente à modernidade. A composição e natureza exuberante dos heterónimos de Pessoa são função da magnitude de Pascoaes” (2015: 62).

⁹ Lembremos que esta fórmula terá outras expressões, por exemplo em “Aspectos”, em que, justificando, explicando e definindo os heterónimos, dá como uma das causas para a sua gestação a reacção a um contexto em que “com uma tal falta de literatura como há hoje, que pode um homem de génio fazer senão converter-se, ele só, em uma literatura?” (Pessoa, 2012a: 217).

Mantenho, é claro, o meu propósito de lançar pseudonicamente a obra Caeiro-Reis-Campos. Isso é toda uma literatura que eu criei e vivi, que é sincera, porque é sentida, e que constitui uma corrente com influência possível, benéfica incontestavelmente, nas almas dos outros.

(Pessoa, 1999a: 142)

Antes de prosseguirmos, parecem-nos necessários três apontamentos a respeito desta carta: uma referência ao recente contributo exegético de Nuno Amado, que lê de forma bastante controversa e oportuna a incompatibilidade pessoana face aos que o cercam; um atentar no termo que Pessoa utilizou para se referir ao processo ao qual deu forma, que só muito tarde designou com termos que se aproximam da "heteronímia" que utilizámos até aqui e ao qual o poeta nunca recorreu; e a noção, que as imagens subsequentes documentam, de que "toda uma literatura" ecoa noutros apontamentos pessoanos.

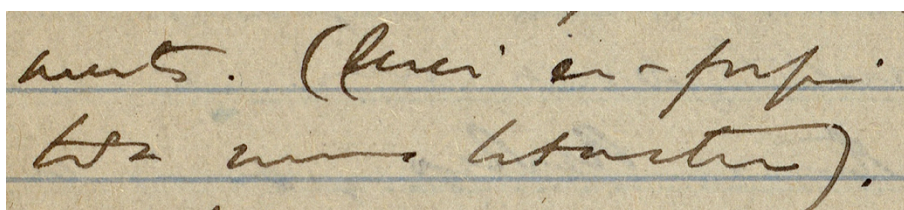


Fig. 1. "(Serei eu-proprio toda uma literatura)"
(BNP/E3, 144A-19v) (Pessoa, 2009: 296)

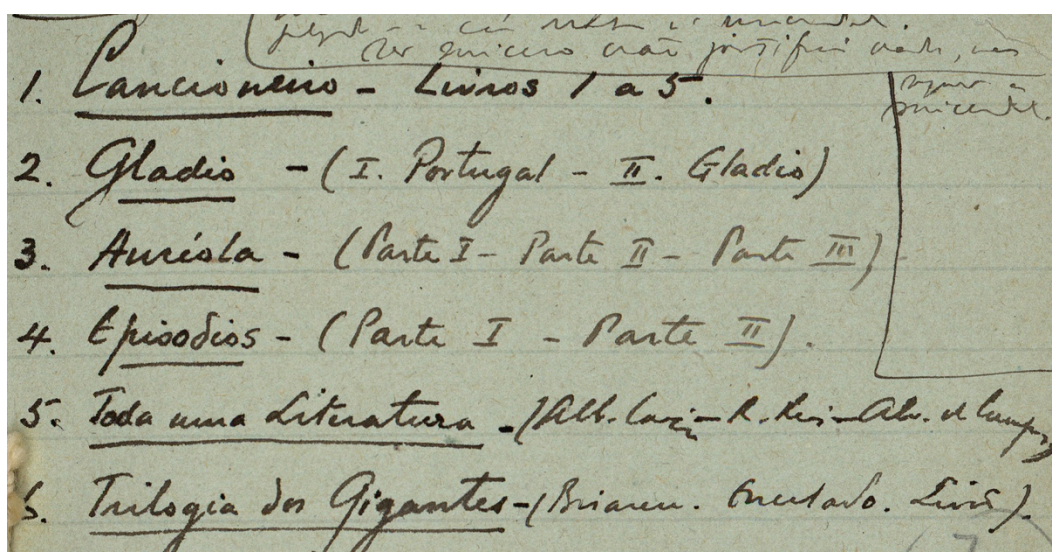


Fig. 2. Toda uma Literatura - (Alb[erto] Caeiro - R[icardo] Reis - Alv[aro] de Campos)
(BNP/E3, 144C-11r) (Pessoa, 2009: 576)

Na sua comunicação "Orpheu... e Eurídice", apresentada no âmbito do Seminário Aberto *Assuntos Órficos*, no dia 5 de Março de 2015, Nuno Amado comentou a expressão "vivo há meses numa contínua sensação de incompatibilidade profunda com as criaturas que me cercam", que já citámos, integrando-a na sequência do núcleo de missivas dirigidas a Armando Côrtes-Rodrigues que dizem respeito ao período que vai de 2 de Setembro de 1914, em que declara atravessar "um período de crise na minha vida" motivado pela "necessidade de dar ao conjunto da minha orientação, tanto intelectual como «existente na vida», uma linha metódica e lógica" (Pessoa, 1999a: 121-122), a 19 de Janeiro de 1915, data em que se inclui essa relevante afirmação; a sua leitura propõe que a questão da heteronímia, entendida não tanto enquanto conjunto de poemas dos heterónimos publicados nas revistas, mas sobretudo no que respeita à constituição do diálogo interno relacional que conhecemos como "drama em gente", e que em boa parte só foi devidamente avaliada postumamente, representa a descoberta por Pessoa de uma solução ao desconforto que a certa altura começa a sentir face ao contexto vanguardista em que elaborou os "ismos" que marcariam *Orpheu*, em particular o paulismo, de que se demarca por considerar que pertence a um domínio da sua obra correspondente à "ambição grosseira de brilhar por brilhar, essa outra, grosseiríssima, e de um plebeísmo artístico insuportável, de querer *épater*" (Pessoa, 1999a: 141). A crise de incompatibilidade seria assim mais uma das expressões de reserva quanto ao domínio das Vanguardas, num período em que uma crise espiritual aguda e persistente, nos meses imediatamente subsequentes ao emergir e definir dos heterónimos, se decide num projecto ambicioso de orientação íntima da sua criação, sobretudo daquela que não coincide exactamente com uma boa parte do que *Orpheu* representaria.

Não concordando exactamente com esta ideia de que *Orpheu* é um espelho exacto da atitude criticada por Pessoa neste passo da carta ao poeta açoriano, que consideraria muito mais adequada a uma revista como *Portugal Futurista*, por exemplo, ou mesmo à *Contemporânea*, que Pessoa não deixa de distinguir do espírito de *Orpheu* em pelo menos duas ocasiões (em especial quando se dirige, em 1923, ao mesmo Côrtes-Rodrigues), parece-me uma leitura extremamente relevante, que, devidamente desenvolvida, poderá ajudar a explicar, entre outras coisas, o perfil da revista *Athena* e do que nas suas páginas se dá a conhecer, muito mais próximo do projecto enunciado por Pessoa nesta carta de Janeiro de 1915, assim como a persistência pessoana na elaboração de prefácios, notas e outros projectos que dão expressão à plural interrogação da existência que assume como missão. Não será alheia a este contexto a lúcida observação de Ettore Finazzi-Agrò, quando observa, a respeito da esmagadora dimensão da obra pessoana postumamente publicada:

[...] foi somente nessa altura que a intenção significativa que tinha montado uma representação a várias vozes dentro da qual miticizar a sua identidade, pôde ser apreciada em toda a sua complexidade. E o burburinho suscitado pelo impacto do escritor com uma audiência alargada tornou-se inversamente proporcional ao desconhecimento que lhe foi reservado em vida, provocando, como todos os portadores de escândalo, uma espécie de desorientação crítica de que me parece que se sentem ainda alguns efeitos.

(Finazzi-Agrò, 1987: 100)

Quanto ao segundo aspecto, é necessário notar, com Jerónimo Pizarro, que “Pessoa nunca utilizou o conceito de «heteronímia»” (Pizarro, 2012: 73), nem mesmo em documentos decisivos para a sua definição como a “Tábua Bibliográfica”, de 1928, em que estabelece a distinção entre “duas categorias de obras, a que poderemos chamar orthónymas e heterónymas” e entre o segundo termo e o de “obra pseudónyma” (Pessoa, 2013: 638); a célebre carta de 13 de Janeiro de 1935, em que utiliza o termo “heteronimismo” como designação do processo; ou no possível prefácio elaborado para as *Ficções do Interlúdio*, em que recorre a termos como “figuras”, “desdobramentos de personalidade”, “invenções de personalidades diferentes” para se referir a este domínio da sua revolucionária criação literária (Pessoa, 2012a: 236-240). Na carta de Janeiro de 1915 a Côrtes Rodrigues, por exemplo, a própria distinção entre “heterónimo” e “pseudónimo” é pouco clara, pois o poeta reafirma a intenção de “lançar pseudonimamente a obra Caeiro-Reis-Campos” (Pessoa, 1999a: 142)¹⁰. Seria ainda interessante ter em consideração os ecos deste debate em contextos distintos, como o prefácio em que Eduíno de Jesus apresenta a poesia de Armando Côrtes-Rodrigues e, referindo-se a Violante de Cysneiros, observa que foi o próprio poeta a fazer a transição do termo “heterónimo”, utilizado na reimpressão dos poemas no volume *Cantares da Noite*, em 1942, para “pseudónimo”, opção tomada aquando da elaboração da *Antologia de Poemas* de Armando Côrtes-Rodrigues, de 1956. A este respeito, comenta o prefaciador: “Violante de Cysneiros é um pseudónimo. Enquanto os heterónimos de Pessoa e de Machado se explicam por uma espécie de desdobramento de personalidades literárias, [...] Violante de Cysneiros é um nome suposto do poeta Armando Côrtes-Rodrigues. Uma circunstância, que nada tinha que ver com a questão da personalidade, o determinou” (Jesus, 1989: 40).

Retomemos o comentário a essa particularmente duradoura definição do emergir das tonalidades da plural actividade interior como gestação de uma literatura plena, que passará a ecoar a partir de 1915 nas impressões epistolograficamente enviadas e recebidas por Fernando Pessoa. Um exemplo é a carta que Mário de Sá-Carneiro remete a 24 de Agosto de 1915, na qual o pano de fundo é uma vez mais a persistência da crise pessoana e da necessidade que este tem de a comunicar. Conforme observou Arnaldo Saraiva, o impulso pessoano

¹⁰ Para uma história da evolução terminológica pessoana, e das suas diferentes explicações etimológicas, cf. Pizarro (2009: 75-77).

permanente para a "obsessão da auto-análise e da autognose" ou "simulação disso" abrange "não a pessoa exterior, social, ou da aparência – antes a pessoa mental e psíquica" (Saraiva, 1982: 3).

Identificando as questões que afectam Pessoa com as suas próprias considerações literárias, o autor de *Céu em Fogo* alarga significativamente o imaginário de individualidade totalitária, partindo do mesmo imaginário espacial que em Pessoa é coevo da heteronímia (ou da sua manifestação embrionária) pelo menos desde 1913, para lhe dar proporções nacionais e mesmo civilizacionais, sempre a partir da "pobre cabeça" em movimento expansivo:

É assim meu querido Fernando Pessoa que se estivéssemos em 1830 e eu fosse H. de Balzac lhe dedicaria um livro da minha Comédia Humana onde você surgiria como o Homem-Nação – o Prometeu que dentro do seu Mundo Interior de génio arrastaria toda uma nacionalidade: uma raça e uma civilização.

(Sá-Carneiro, 2001: 200)

Parece-nos de salientar ainda, e com particular importância, que, à semelhança dos dois casos anteriores que comentámos, Sá-Carneiro sobrepõe o processo e as emanções peculiares dele, umbilicalmente ligados. Pessoa, em 1913, referia-se a um estado de movimento intelectual profundamente agitado antes de elencar os exemplos de diferente ordem que lhe davam expressão; em 1915, partilhava com Côrtes-Rodrigues o movimento de regresso a uma ordem conjunta de todas as aquisições que a dispersão conquistara, antes de assinalar os três heterónimos nucleares como parte de uma grande missão por ele potenciada, que se foi desenvolvendo em grande medida à margem do percurso editorial e que hoje é um dos mais instigantes núcleos da cultura portuguesa; Sá-Carneiro dissocia, de forma que nos parece extremamente oportuna, o processo geral e as manifestações restritas que lhe dão corpo mas que não o esgotam:

Nunca, como lendo as suas páginas hoje recebidas eu compreendi a misteriosa frase do protagonista do "Eu-Próprio o Outro!" "Ter-me-ia volvido uma nação?" Já o ano passado de resto numa carta para aqui foi você o primeiro a aplicar esta frase a si. Mas era, creio, pelo aparecimento de Caeiro & C.^a – isto é, restritamente: da criação de várias personalidades. Enquanto que eu aplico hoje a frase, senti-a lendo as suas páginas, não por essas várias personalidades, e o Dr. Mora à frente, criadas: mas, em conjunto, pelo drama que se passa no seu pensamento: e por toda a sua vida intelectual – e até social, que eu conheço.

(Sá-Carneiro, 2001: 200).

A correspondência permite também evidenciar que Fernando Pessoa considerava este procedimento como algo que era essencial não apenas à sua actividade criadora mas também aos amigos que considerava merecedores da sua atenção. Conhecido que é o caso de Violante de Cysneiros – embora os pormenores exactos de como se deu essa criação não sejam particularmente documentados

epistolograficamente, salvo numa carta que o breve heterónimo feminino de Armando Côrtes-Rodrigues enviou a Fernando Pessoa para (significativamente) conseguir junto de Álvaro de Campos a avaliação de "algumas produções poéticas da minha auctoria" (*apud* Silva, 2004: 314)¹¹, vejamos uma carta que Fernando Pessoa dirigiu a Francisco Fernandes Lopes, a 16 de Abril de 1919, na qual existe uma verdadeira pedagogia das virtudes desse fenómeno. Referindo-se, no âmbito do Núcleo de Acção Nacional a que ambos pertenciam, à composição de artigos para um periódico que Manuela Parreira da Silva aproxima potencialmente do projecto de *Portugal*, "a ser publicado em Londres, durante o ano de 1919, conforme plano do poeta" (Pessoa, 1999a: 448) que, como tantos outros, nunca se concretizaria, o autor de "Chuva Oblíqua" tece as seguintes considerações:

É conveniente, no caso de se empregarem pseudónimos, fazê-lo segundo um sistema, dando a cada pseudopersonalidade um certo número de atribuições constantes; isto, simplesmente, para não destruir a estética da pseudonímia, e se os pseudónimos forem nomes portugueses, com aparência de nomes reais, para manter o carácter dramático que essa obra impõe, o entre-destaque das diversas "pessoas".

(Pessoa, 1998: 277)¹²

São especialmente luminosas as noções de "sistema" e de "carácter dramático" que Pessoa utiliza para descrever essa necessidade de aprofundamento dos meros pseudónimos, essenciais para a sua visão da heteronímia enquanto mundo autónomo dialogante que se vai gerando e fundamentando sistematicamente sob a forma de um "drama que se passa no seu pensamento", como Mário de Sá-Carneiro exemplarmente sumariou. A 7 de Novembro de 1942, num número da *Seara Nova*, Francisco Fernandes Lopes explicaria:

¹¹ Para uma leitura das justificações que conduziram à adopção de Violante de Cysneiros como um dos ingredientes mais singulares de *Orpheu* 2, remetemos para o ensaio "A Mulher que Nunca Foi: para um Retrato Bio-Gráfico de Violante de Cysneiros", de Anna Klobucka (1990), que a ensaísta retomou em Assuntos Órficos, sugerindo possíveis ligações entre a figura de Cysneiros e o contexto decadentista de uma obra como *Nova Sapho*, do Visconde de Vila-Moura, de 1912; e para a "Notícia Crítica e Biográfica de Armando Côrtes-Rodrigues", com que Eduíno de Jesus apresenta a *Antologia de Poemas* de Armando Côrtes-Rodrigues e em que comenta largamente aquele que, como referimos, considera um pseudónimo do poeta açoriano e um dos mais relevantes elementos de aproximação entre as distintas vertentes da sua evolução poética.

¹² Este excerto é também muito esclarecedor a respeito da persistência em Pessoa da pseudonímia como sinónimo do processo para o qual posteriormente cunharia o termo "heterónimo", sobretudo se atentarmos na implícita noção de que o próprio termo "pseudónimo" pode representar procedimentos distintos, alguns dos quais mais adequados à poética pessoana.

[illegible]

O nosso intuito primário é realizar em lingua-
gem escripta aquelle aspecto do temperamento
portuguez que vulgarmente revelamos só na lin-
guagem fallada. Queremos levar ante a Europa
a nossa irreverencia para com ella; mostrar que
somos criaturas que portuguezmente não accet-
tamos que os homens de genio cosmopolitas, os
pensadores de «renome universal», e outros arti-
stas de drogaria não nos merecem respeito nem

ma grande alegria ao saber que poderíamos contar com a sua colaboração. Se lhe respondo só

20

Quanto a pseudonymos, pode v. usar os que quiser, também. É essencial, porém, que sejam nomes portugueses (por a revista ser feita só por portugueses), a não ser que v. queira empregar nomes de outros idiomas, como o grego, o latim ou o grego. É conveniente, no caso de se empregarem pseudonymos, fazer-lhe segundo um sistema, dando a cada pseudônimo um conteúdo semelhante. Assim, se quiseres simplesmente, para não destruir a estética da pseudonymia, e, se os pseudonymos forem nomes portugueses, dá-lhe nomes de escritores portugueses.

144

Para a devida compreensão da multiplicação das personalidades, por pseudo-ou heterónimos, convém recordar que uma revista francesa se publicara, por essa época, neste estilo múltiplice, integralmente escrita por um homem só, tratando os mais diversos assuntos de literatura, artes e ciências... Eu também estive para me pluralizar, dada a minha visceral tendência enciclopédica...; mas, com Câmara Reis, apenas projectei uma blague: o poeta filósofo Frederico Syra cuja versalhada moderníssima se conteria no *Relicário* que o defunto nos legara e a cuja publicação se anteporia uma biografia ilustrada com retratos de várias pessoas e idades que amareleceriam num quiosque do Jardim do Patriarcal, apensando-se-lhe obras filosóficas da minha fabricação que revelariam em Syra um precursor de Bergson!... Enfim, rapaziadas inofensivas, sem consequência - e que, pelo menos, de facto, não mistificaram ninguém (Lopes, 1942: 296).

Parecem-nos algo simplistas e generalizadoras estas concepções acerca do fenómeno, reduzindo-as à mera necessidade de conseguir colaboradores suficientes para uma determinada publicação, a uma "visceral tendência enciclopédica" ou a uma simples tentativa mistificadora e inofensiva. André Rocha, referindo-se ao primeiro destes aspectos, dimensiona muito melhor a importância relativa dessa componente:

Embora tenha tomado depois proporções infinitamente mais complexas, é possível que a raiz concreta da heteronímia resida na propensão, tão manifesta em Pessoa, de sonhar com obras colectivas de afirmação literária, para a consecução das quais tinha de se desdobrar em identidades diversas.

(Rocha, 1985: 404-405)

Além de que, sendo certo que nem todos os "saberes enciclopédicos", mesmo os de intelectuais com algum talento, dão origem a uma obra tão complexa, será de relembrar a acérrima recusa por Fernando Pessoa, expressa na carta a Côrtes-Rodrigues de 19 de Janeiro de 1915 e sugerida em algumas considerações de Sá-Carneiro, dessa "acção grosseira de brilhar por brilhar, e essa outra, grosseiríssima, e de um plebeísmo artístico insuportável, de querer *épater*" (Pessoa, 1999a: 141).

Vejamos agora algumas missivas em que se percebe que o emergir de Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis e outras personalidades heteronímicas evolui tendo em conta, pelo menos parcialmente, e no que respeita apenas a estes primeiros meses de definição, a partilha comunicativa com Mário de Sá-Carneiro, Côrtes-Rodrigues e outros companheiros órficos. As cartas são documentos que contribuem, entre outros aspectos, para desconstruir a mitologia do "dia triunfal", erguido precisamente nos mesmos moldes epistolográficos, duas décadas mais tarde. Em carta de 4 de Outubro para Côrtes-Rodrigues, por exemplo, é bastante clara a indefinição quanto ao conteúdo da "Ode Triunfal", pois Pessoa refere-se ao "trecho 'à Noite' da *Ode Triunfal* n.º 3 de Álvaro de Campos" (Pessoa, 1999a: 126)¹³, que não faria parte da versão publicada em *Orpheu* sem

¹³ É quase certo que esta é uma referência aos "Dois Excertos de Odes", de Álvaro de Campos, que, como é conhecido, não integram a versão final de "Ode Triunfal", conforme publicada em *Orpheu* 1.

qualquer articulação em "trechos", e mesmo relativamente à atribuição de um poema como "Chuva Oblíqua", aqui pertencente a Campos, mas que seria incluído em *Orpheu* 2, com Fernando Pessoa como autor. É evidente nesta circunstância de indefinição da "mobilidade deste teatro existencial" (Pessoa, 2013: 16) que é a obra pessoana, implicando verdadeiras migrações de autoria e diferentes reestruturações de uma sucessão de projectos sempre em aberto, conforme também poderá ser percebido na recente tese de doutoramento de Pedro Sepúlveda, por exemplo quanto aos planos para a obra de Caeiro (2014: 106-107).

A 15 de Junho de 1914, Mário de Sá-Carneiro manda "Saudades ao nosso Alberto Caeiro" – o que, dado o facto de ser a primeira referência que neste diálogo epistolográfico se faz a um dos heterónimos, poderá sugerir que, pelo menos em termos de conhecimento colectivo, o Mestre terá sido o primeiro, coincidindo os dias de Março em que "O Guardador de Rebanhos" ganhou forma com a presença do exilado parisiense em Lisboa. Só cinco dias depois surgirá a primeira (e desde logo plena de entusiasmo) referência a Álvaro de Campos, por via da recepção da "Ode Triunfal" que miticamente Pessoa dataria do mesmo dia 8 de Março de 1914 em que Caeiro e Reis se haviam plenamente entrevistado e definido:

Não sei em verdade como dizer-lhe todo o meu entusiasmo pela ode do Álvaro de Campos que ontem recebi. É uma coisa enorme, genial, das maiores entre a sua obra – deixe-me dizer-lhe imodesta mas muito sinceramente: Do alto do meu orgulho, esses versos são daqueles que me indicam bem a distância que, em todo o caso, há entre mim e você.

(Sá-Carneiro, 2001: 108)

É curioso verificar que, pelo menos nestes primeiros contactos, o amigo não está ainda muito convencido da profundidade das implicações estéticas, identitárias e filosóficas do projecto pessoano em pleno desenvolvimento, pois, depois de largamente descrever a "Ode Triunfal" como síntese perfeita da sua época, acrescentando comentários aos versos que mais o fascinaram, Sá-Carneiro nota: "A minha pena, confesso-lhe, é só uma: que não seja o nome de Fernando Pessoa que se escreva debaixo dela – isto apesar de todas as considerações" (Sá-Carneiro, 2001: 109).

O contributo desta correspondência chegada de Paris para a devida compreensão da criação (ou pelo menos do estado de aperfeiçoamento que levaria Pessoa a estar apto a dá-los a conhecer) de cada um dos heterónimos e da posterior inserção deles num projecto com um alcance mais vasto é bastante expressivo nas duas remessas seguintes, de 23 e 27 de Junho. Na primeira, chocando novamente com o mito que Fernando Pessoa produziria duas décadas depois (apesar de nos parecer evidente que Pessoa não terá dado a conhecer na sua completa extensão, pelo menos no que respeita a este interlocutor, o projecto que a crise destes meses configura), Sá-Carneiro dá "as minhas mais sinceras felicitações pelo nascimento do Ex.^{mo} Sr. Ricardo Reis por quem fico ansioso de conhecer as obras que segundo me conta na carta repousam sobre ideias tão novas, tão interessantes e originais – e sobretudo grande porque são muito simplesmente de Fernando Pessoa" (Sá-

Carneiro, 2001: 110-111). Parece persistir ainda a mesma tendência para lembrar insistentemente que, apesar da qualidade dos projectos, o destaque deve recair sobre o criador de tudo – poderíamos até perguntar-nos se esta não terá sido uma de várias causas que, concordando com a leitura de Nuno Amado já proposta, teriam conduzido à relativa diferença de rumos de Pessoa relativamente aos seus companheiros de *Orpheu*. Quatro dias depois, o poeta de *Dispersão* exprime as primeiras reacções – plenas de lucidez crítica, como habitualmente – à heteronímia entendida enquanto conjunto organizado de acordo com uma dinâmica interna de cariz dramático, ao mesmo tempo que reincide na problematização da validade desse projecto – ainda de acordo com a ideia de que se trata de “pseudónimos”, o que concorda com a própria designação pessoana desta fase. É nesta carta, também, que pela primeira vez destaca Campos do conjunto:

Muito interessante o enredo Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos (devo dizer-lhe que simpatizo singularmente com este cavalheiro). Acho-o perfeitamente maquinado, soberbo – mas entretanto será bom não nos esquecermos que toda essa gente é um só: tão grande, tão grande... que, a bem dizer, talvez não precisasse de pseudónimos... Mas em suma tudo quanto há de mais lúcido, mais interessante, mais natural. Que bela página de história literária!...

(Sá-Carneiro, 2001: 115)

Apesar da sua morte prematura, Sá-Carneiro terá sido aquele que mais vertentes dos bastidores do laboratório heteronímico terá conhecido. As cartas documentam que, aquando da sua morte, estaria a par, além de dos três heterónimos principais e do “drama em gente” que lhes dava corpo, também dos primeiros esboços do que constituiria o *Livro do Desassossego* (o primeiro texto, “Na Floresta do Alheamento”, foi publicado em Julho de 1913, na revista *A Águia*), dos textos ensaísticos em prosa de Ricardo Reis e de dois outros dos heterónimos com mais amplitude, Raphael Baldada e António Mora, documentos que só seriam conhecidos por exegetas muito posteriores à morte de Pessoa. O mês de Julho de 1914, quanto a nós, é, tal como o anterior, um verdadeiro “mês triunfal” em termos de planeamento, recepção e introdução nos domínios da vida real das criações pessoanas. As cartas sucedem-se ao habitual ritmo quase obsessivamente exigido por um interlocutor como Sá-Carneiro e em todas elas este assunto ganha novas vertentes. A 5 de Julho, avalia a obra de Campos em relação com as dos outros dois e com a unidade que lhes subjaz – “nota-se também evidentemente pela sua leitura que o Campos conhece bem a obra de Ricardo Reis e do Caeiro dos quais ressumam influências. Continuo a dizer, meu amigo, que as produções do Alvarozinho vão ser das coisas maiores do... Pessoa” (Sá-Carneiro, 2001: 121-122); a 18 de Julho, deixa perceber que também estaria eventualmente a par da estrutura familiar atribuída a Ricardo Reis, uma vez que refere o trabalho de crítico literário do “mano Reis”, ou de uma faceta do discípulo de Caeiro não votada ao neopaganismo – “Gostaria muito, se fosse possível, conhecer o que sobre mim (e

sobretudo o interseccionismo e Caeiro e C.^a) o mano Reis escreveu" (Sá-Carneiro, 2001: 128); e, a 20 de Julho, mostra conhecer a dimensão complexa, de puro questionamento identitário, que Pessoa confere à vivência dos seus fenómenos interiores – "Extremamente curioso o que me diz sobre o seu desdobramento em vários personagens – e o sentir-se mais eles, às vezes, do que você próprio. Efectivamente descreve bem talvez esse estado o: 'Ter-me-ia volvido nação?'" (Sá-Carneiro, 2001: 132).

Na já comentada carta de 24 de Agosto de 1915, a figura de António Mora é devidamente integrada no enredo, e com um surpreendente lugar de destaque – refere-se a "essas várias personalidades, e o Dr. Mora à frente, criadas" (Sá-Carneiro, 2001: 200). E Raphael Baldaya, última manifestação do desdobramento pessoano de que Sá-Carneiro terá tido conhecimento, é mencionado numa carta de 24 de Dezembro de 1915, com o tom menos sério que de alguma forma lhe assiste, e com o equívoco de o dar como "astrónomo" e não de acordo com a sua verdadeira profissão de astrólogo. Essa carta é também fundamental por constituir talvez o mais saliente destaque de Álvaro de Campos face a todos os outros compartimentos do amigo e, sobretudo, ao próprio Pessoa, assim como uma eloquente demonstração de que estavam previstos prolongamentos sucessivos do projecto pessoano:

Álvaro de Campos, meu caro amigo, não é maior com certeza que Fernando Pessoa, mas consegue ser mais interessante. Sempre que tenha versos seus, do engenheiro ou doutro qualquer menino não deixe de mos enviar. A sua incarnação em Rafael Baldaya, astrónomo de longas barbas é puramente de morrer a rir.

(Sá-Carneiro, 2001: 249)

Este destaque que Sá-Carneiro dá ao engenheiro sensacionista, o único dos heterónimos que integrou as páginas dos dois números publicados de *Orpheu*, representa exemplarmente a vertente mais vanguardista e provavelmente mais devedora de intenções provocatórias e dignas do desejo de *épater*, e talvez explique os motivos para que só a partir de Outubro de 1924, nas páginas de *Athena*, os outros heterónimos que o autor de "Manucure" conhecera há uma década tivessem sido dados à estampa, num claro contraste de atitudes e de objectivos entre dois momentos do percurso pessoano e provavelmente também do imaginário conferido ao domínio dos heterónimos.

Os meses de Junho e de Julho de 1914 revelar-se-iam capitais na elevação dos heterónimos a personalidades com intervenção no mundo real, de acordo com uma dinâmica que fez deles um código grupal mantido dentro de um certo secretismo que Pessoa parecia exigir e os restantes compreender perfeitamente – a 23 de Junho, Sá-Carneiro sossegava-o, garantindo não ter "iniciado" (palavra extremamente sugestiva, que faz dos poucos conhecedores uma espécie de eleitos de um culto estabelecido em torno do seu líder orientador) José Pacheco, futuro

companheiro de *Orpheu*, em Caeiro (Sá-Carneiro, 2001: 113) e a 13 de Julho lamenta que a informação sobre o Mestre dos heterónimos tenha transpirado junto de Fernando Lopes, pois “nunca devemos ter confidências com quem ‘não é dos nossos’, não nos compreende...” (Sá-Carneiro, 2001: 127). É nesta ocasião que se dá, por exemplo, a brincadeira mantida com o conhecimento de Pessoa, Sá-Carneiro, Alfredo Guisado e Côrtes-Rodrigues, que tem os três heterónimos principais e a necessidade de os tornar verosímeis como núcleo. A carta de Alfredo Pedro Guisado datada de 27 de Julho de 1914 é particularmente interessante, pois mantém uma ambiguidade peculiar relativamente ao destinatário, deixando-o numa aparente zona intermédia entre Pessoa e Campos:

Estimei bastante saber que o Alberto Caeiro tivesse escrito uma poesia, porque me deixou ver que êle ainda escreverá mais do que o “Guardador de Rebanhos”, o que é deveras agradável para nós que o conhecemos e o admiramos.

Estou desejo de ler a sua última poesia, bem como as odes de Ricardo Reis. Não se esqueça de mas enviar. Bem sabe que esses tres personagens os tenho numa grande admiração e que sempre espero com ansiedade novas produções.

(Pessoa, 1996: 205-206; BNP/E3, 115²-64)

Numa primeira leitura poderíamos aproximar o interlocutor um pouco mais de Pessoa – uma vez que as “três personagens” poderiam remeter para os três heterónimos em plena actividade na ocasião, muito embora Caeiro e Reis estejam explicitamente referidos e Campos não. Contudo, a frase seguinte inverte esta leitura, introduzindo a figura pessoana e as escolas literárias de que era impulsor no seio do “drama em gente”:

Diga ao Fernando Pessoa (não sei se você o conhece), que se não esqueça de concluir os «Passos da Cruz», que o paúlismo os reclama, e exige que os conclua. É necessário pois que abandone por dias as tais teorias sociologicas para regressar um pouco á forma-côr! Digalhes (*sic*) isto, que êle certamente pensará um pouco e então, com alguma boa vontade, torna-se novamente o mestre Pessoa, o chefe do interseccionismo.

(Pessoa, 1996: 206; BNP/E3, 115²-64)

A ambiguidade torna-se ainda mais assinalável tendo em conta o restante conteúdo da carta, que faz referência aos projectos que conduziriam a *Orpheu*, ao estado de espírito problemático de Sá-Carneiro e a outros assuntos e amigos da época com o mesmo tipo de intimidade e de considerações que se encontram nas cartas regulares dirigidas a Pessoa. O que nos permite questionar-nos se o destinatário seria Campos (o tom geral do documento não aponta particularmente para um interlocutor com as características específicas do engenheiro sensacionista) ou, com outra profundidade, se não se trataria de uma brincadeira singular de Guisado cindindo a identidade de Fernando Pessoa entre o destinatário habitual das cartas, o produtor das “teorias sociologicas” e uma projecção particular deste identificada como “o chefe do interseccionismo”. É um

exemplo perfeito desse fenómeno que Manuela Parreira da Silva identifica na correspondência entre os dois directores do *Orpheu* 2, no qual "a vida se confunde com a literatura, assim como se dissolvem, ao nível do enunciado, as fronteiras entre a realidade e a ficção" (Silva, 2004: 266).

Guisado foi, de facto, um dos mais ricos intérpretes das potencialidades que a heteronímia poderia alcançar. Uma carta de 1 de Outubro de 1914, integrada na sequência em que Pessoa e os amigos prepararam uma partida a António Ferro, procurando convencê-lo da existência real de Alberto Caeiro, é ao mesmo tempo uma exemplar percepção do posicionamento dos heterónimos relativamente ao grupo de *Orpheu* e à sua poesia e, assim, dos motivos que terão levado Caeiro a não ser seriamente contemplado aquando da definição dos colaboradores dessa vertente do percurso literário pessoano. Descrevendo uma estada em Mondariz, na Galiza em que tinha raízes, Guisado comenta o encontro com "aquêlê indivíduo que se chama não sei quê Caeiro e que já por cartas e por mais duma vez, em Lisboa, lhe falei dêle. Estivemos falando um pouco. É um indivíduo deveras esquisito". O teor da conversa, inevitavelmente, passara por assuntos literários: "Citei-lhe o seu nome e o do Sá-Carneiro, dizendo-me êle que já os conhecia e que embirrava imenso com a nova escola. Recitei-lhe versos seus e do Sá-Carneiro e o homem parece que não gostou muito, por isso lhe não falei nos meus (versos)". O poeta de *Orpheu* introduz também Campos no mesmo domínio do debate acerca da poesia nova, numa espantosa coerência, quer relativamente à estrutura do "drama em gente", quer à futura integração do engenheiro nos projectos do grupo: "Falou-me num tal Campos, que me disse ser um poeta de muito valor. Enfim, quando eu regressar a Lisboa, falaremos mais alguma coisa acerca dêste indivíduo que talvez seja um grande poeta, mas que por ora é enigmático" (Pessoa, 1996: 206-207; BNP/E3, 115²-68). Encenação que tem ainda maior alcance se pensarmos que, numa carta de 8 de Outubro, Mário de Sá-Carneiro entra naturalmente no jogo colectivo, numa também riquíssima flutuação de registos dentro do próprio conjunto das suas missivas, nas quais Caeiro é mencionado como parte de um projecto literário que o amigo lhe expõe e como entidade exterior a esse plano, como um desconhecido potencialmente aproximável aos alvos do desprezo do grupo de *Orpheu* – "O Guisado fala-me na carta a que ontem me referi, dum poeta Caeiro ou o que é, que diz mal da gente e encontrou entre galegos. Se calhar é mais um lepidóptero e provinciano!" (Sá-Carneiro, 2001: 155). No intervalo entre estas duas missivas, a 4 de Outubro, Pessoa explicara a Côrtes-Rodrigues o percurso da mistificação colectiva:

1A/38 115²-64
27-7-1914

Meu caro amigo

Recebi a sua carta que muito lhe agradeço. Estive bastante satisfeito com a Alberto Lins e com o escrito sua poesia, porque me deixou ver que ele ainda escreverá mais do que o "Guardado de Rebouças", o que é deveras agradável para nós que o conhecemos e o admiramos.

Estou desojando ler a sua última poesia, bem como as do Ricardo Reis. Não se esqueça de me enviar. Bem sabe que estas são personagens o tenho numa grande admiração e que sempre espero com ansiedade nova produção. Diga ao Fernando Pessoa, não sei se você o conhece, que se não esqueça de concluir o "Passo da Lira", que o publicamos o relata, e diga que a conclusão. É um castanho pois que abandone por dia, as tais teorias, sociológicas para regressar um pouco à forma-côr. Diga-lhe isto, que ele certamente pensará um pouco e senta, com alguma boa vontade, torna-se novamente o mestre Lins, o chefe da

418-7-1914

interseccionismo. Quando for necessário, isto você bem sabe que é só dizer. A "Europa" é absolutamente necessário que saia o mais breve possível. Eu, por aqui me tenho arrastado lepidoptericamente, pouco ou nada produzido. Escrevi as duas últimas "Chagas de Cristo", que juntamente lhe envio. Você julgará. Creio que a melhor, pelo menos é a que mais me agrada, é o "Donho de Cristo". Quando quiser, mande dizer as suas impressões. Entisteci-me de novo, também o que você me diz do Sci. Pa. novo.

Recebi ontem carta dele, mas nada me diz a esse respeito. Tenciona escrever um livro amanhã, mas não me referir a esse assunto, porque calculo que você não quer que ele saiba que ~~está~~ me contou. Logo que ele me faça ver qualquer coisa, nesse sentido, imediatamente tentarei removê-lo de tal ideia. Agradeço-me bastante porque, já uma vez, muito falamos, estiveram vendo

27-7-1914

Meu caro amigo

que é um final que quase se deixa ver. Pergunta-me ele na carta que me enviou, pelo menos-tenho, como vai ele? Sem produzido? Anvisa-me o da Lira, mais duas quadras que são muito interessantes e que se destinam, segundo me diz, a uma futura poesia.

Você agora não se esqueça de escrever e de me mandar não só a poesia do Lins como também as do Ricardo Reis.

Muito grande abraço do seu muito amigo e muito admirador

Alfredo Pedro Guisado

PS. - Já reparou que o Cayola não há mais de falar no meu livro? Por que diacho será? Os versos que lhe envio poderão ser ao verso, mas não o facto de o não ler ao Carvalho Moura. Já sabe a razão porque se viu o Lins. Rodriguez, pelo o facto de Lins ser saudoso.

418-7-1914

Meu caro amigo

que é um final que quase se deixa ver. Pergunta-me ele na carta que me enviou, pelo menos-tenho, como vai ele? Sem produzido? Anvisa-me o da Lira, mais duas quadras que são muito interessantes e que se destinam, segundo me diz, a uma futura poesia.

Você agora não se esqueça de escrever e de me mandar não só a poesia do Lins como também as do Ricardo Reis.

Muito grande abraço do seu muito amigo e muito admirador

Alfredo Pedro Guisado

PS. - Já reparou que o Cayola não há mais de falar no meu livro? Por que diacho será? Os versos que lhe envio poderão ser ao verso, mas não o facto de o não ler ao Carvalho Moura. Já sabe a razão porque se viu o Lins. Rodriguez, pelo o facto de Lins ser saudoso.

Fig. 4.1. A carta de Alfredo Pedro Guisado de 27-07-1914 (BNP/E3, 115²-64).

14/39 115²-65

Madalena

No mar Morto, em silêncio, os mares sentidos
Com os remos e mastros destruídos,
Vão regressando ao cais!

E nas últimas naus, os olhos teus
Procuram Cristo no rochedo frios.
E ainda está longe o cais!

Bracos ao céu...
Nem um baço de luz nos pinheirais sombios.

Era a hora em que Cristo vinha ouvir
A consolência mística das águas...
O luar era um braco de Medico.

Do seus olhos cansados, barcos - mágoas
Partiam para o longe. A sombra dum emir,
Dum velho emir riquíssimo, partia
Em naus vestidas de damasco e seda.

E Cristo não sabia
Se essas naus caminhavam no mar Morto,
Ou eram gressos mortos no Pôrdo.

Na alma de Jesus, uma alameda
Meditava palácios no Oriente...

E de tanto fitar as águas do mar Morto,
O olhar de Cristo aborrecceu em lago...

Deus ao ver-se distante e quimo vago...
A voz das fontes torna-se morena.
No silêncio da Noite passa alguém.
Única branca... Ohora... É Madalena,
Sombra de Jerusalém...

As horas passaram...
Silêncios evoracaram...
No teu olho medita a solidade.
E mãos que não tiveram véus de leão
Abrem na dor
Portas de bronze, adormecidas portas...

Visto-me luz... arqueio-me em saudade...
Sinto palpito do Deus nas horas mortas!

Sonho de Cristo

Crucifico-me em mim, nas sombras derradeiras
De meu peito, uma chaga aberta em Anis e Sombra,
Nos meus olhos de dor desmaiaram oliveiras...
Nossa Senhora da Sombra!

As minhas mãos sem luz já corham estar pregadas
Minha fronte se inclina em beijos de agonia.

Nos meus lábios há fel em tacas profanadas
Os meus dedos, aliás, gotejam sangue-Dia!

Eu hei-de apolhar-me ao pé do mim, cansado,
E quando me inclinar na Cruz, abandonado,
A luz regressará, de Noite, aos olhos meus...

E arqueando-me do mim, irei, penumbra-Alma,
Ranger-me em Sombra-Cruz numa alameda calva.
Regressarei à dor, que a minha dor é Deus!

Alfredo Pedro Guisado

Nos meus lábios há fel em tacas profanadas
Os meus dedos, aliás, gotejam sangue-Dia!

Eu hei-de apolhar-me ao pé do mim, cansado,
E quando me inclinar na Cruz, abandonado,
A luz regressará, de Noite, aos olhos meus...

E arqueando-me do mim, irei, penumbra-Alma,
Ranger-me em Sombra-Cruz numa alameda calva.
Regressarei à dor, que a minha dor é Deus!

Sonho de Cristo

Crucifico-me em mim, nas sombras derradeiras
De meu peito, uma chaga aberta em Anis e Sombra,
Nos meus olhos de dor desmaiaram oliveiras...
Nossa Senhora da Sombra!

As minhas mãos sem luz já corham estar pregadas
Minha fronte se inclina em beijos de agonia.

Fig. 4.2. A carta de Alfredo Pedro Guisado de 27-07-1914
(BNP/E3, 115²-65).

1^o-10-914

115²-66

115²-68

Meu caro amigo

Mais uma carta lepidoptera, mais uma carta igual às que costumamos mandar. Não tenho tido tempo de escrever, por isso os versos emigraram por um pouco. Recebi a carta que você me tinha enviado para cá. Anuncie ou de pois escreverei ao Sá-Carneiro. Se o vis, dê-lhe muitas saudades minhas. Estive ontem uns momentos em Mondair conversando com o Romão Peinador. E no Parque apareceu também aquele indivíduo que se chama não sei quê Caiiro e que já por cartas e por mais duma vez, me fez boa, me falei dele. Estivemos falando um pouco. É um indivíduo deveras esquisito. Desejaria até que você ou o Sá-Carneiro o conhecesse. Falamos de poetas novos. Citei-lhe o seu nome e o do Sá-Carneiro, dizendo-me ele que já os conhecia e que clubirava muito com a nova escola. Recitei-lhe versos seus e do Sá-Carneiro e o homem pareceu que não gostou. Por isso me não falei no meus. Dese-me que vai publicar um

Fig. 5.1. A carta de Alfredo Pedro Guisado de 01-10-1914
(BNP/E3, 115²-67^e e 68^e).

livro brevemente, prometendo-me até um
 exemplar. Não me disse porém, nenhuma
 das poesias desse livro. Ignoro portanto
 se o homem tem valor ou não, em todo
 o caso deu-me a impressão que ele não
 é nada lepidoptero. Falou-me num tal
 Camphor, que me disse ser um poeta de
 muito valor. Enfim, quando eu regressar
 a Lisboa, saberei mais alguma coisa
 acerca deste indivíduo que talvez seja
 um grande poeta, mas que por ora é
 enigmático.

Um grande abraço do seu muito
 amigo e muito admirador

Alfredo Pedro Guisado

Fig. 5.2. A carta de Alfredo Pedro Guisado de 01-10-1914
(BNP/E3, 115²-67^v e 68^v).

Como a única pessoa que podia suspeitar, ou, melhor, vir a suspeitar, a verdade do caso Caeiro era o Ferro, eu combinei com o Guisado que ele dissesse aqui, como que casualmente, em ocasião em que estivesse presente o Ferro, que tinha encontrado na Galiza "um tal Caeiro, que me foi apresentado como um poeta, mas com quem não tive tempo de falar", ou uma coisa assim, vaga, neste género. O Guisado encontrou o Ferro acompanhado de um amigo, caixeiro-viajante, aliás. E começou a falar no Caeiro, como tendo-lhe sido apresentado, e tendo trocado duas palavras apenas com ele. "Se calhar é qualquer lepidóptero" disse o Ferro. "Nunca ouvi falar nele..." E, de repente, soa, inesperada, a voz do caixeiro viajante: "Eu já ouvi falar nesse poeta, e até me parece que já li alguns uns versos dele". Hein? Para o caso de tirar todas as possíveis suspeitas futuras ao Ferro não se podia exigir melhor.

(Pessoa, 1999a: 126)

Álvaro de Campos parece ter sido, contudo, o mais apto de todos os heterónimos a prolongar com diferentes realizações este esboço de integração na realidade literária e social do grupo. Talvez, como parece sugerir Richard Zenith, o facto de "a sua biografia ser mais desenvolvida" (Pessoa, 2007b: 15), e em virtude de também ser "o mais jovem e o mais prolífico" dos heterónimos criados (Pessoa, 2012b: 14) – e, acrescentaríamos, de ter uma postura mais acentuadamente mundana e irreverente, digna de um "dandy de estirpe maldita" (Pizarro, in Pessoa, 2012b: 14) – lhe garantisse uma maior amplitude de movimentos e lhe abrisse a porta de vertentes vedadas aos outros, como o tão comentado impacto do heterónimo na relação com Ofélia Queiroz. São suas as mais significativas cartas que "visam e, por vezes, conseguem transformar o real" (Silva, 2004: 28), tendo intervenção concreta no percurso individual e no daqueles que com ele colaboram e convivem.

Campos é essencial no desenvolvimento polémico e num certo condicionar do percurso da revista *Orpheu*. Esta intervenção começa com a missiva dirigida a 4 de Junho de 1915 ao *Diário de Notícias*, retirando um dos heterónimos do contexto restrito da literatura ou da convivialidade do grupo para o pôr em diálogo com instituições exteriores. Campos ataca com severidade os críticos do jornal, mostrando-se desde logo convicto da impossibilidade de ser compreendido por quem não possui a mesma riqueza intelectual dos membros de *Orpheu*, e insurgindo-se contra as correntes estéticas que haviam colado aos seus colaboradores. É muito importante esta dimensão que Pessoa atribui ao heterónimo, colocando-o não apenas a apresentar o contraditório de um grupo proficuamente atacado mas que praticamente não reagiu, mas também a destacar-se, como se ecoasse a carta de Alfredo Guisado em que aparece como um desconhecido com um percurso anterior bem expresso no radical individualismo que apregoa: "Eu, de resto, nem sou interseccionista (ou paúlco) nem futurista. Sou eu, apenas eu, preocupado apenas comigo e com as minhas sensações" (Pessoa, 1999a: 164). Quando, pouco mais de um mês depois, dirigindo-se a *A Capital*, Campos reincide, a sua atitude atinge um maior impacto no domínio do

real, ao atacar com ironia a figura de Afonso Costa, que sofrera um acidente no eléctrico – “Seria de mau gosto repudiar ligações com os futuristas numa hora tão deliciosamente dinâmica em que a própria Providência Divina se serve dos carros eléctricos para os seus altos ensinamentos” (Pessoa, 1999a: 167). É um momento que, mesmo que calculado, teria consequências evidentes no percurso da revista. Na sequência desta intervenção, Almada Negreiros, Sá-Carneiro, Alfredo Guisado e António Ferro acabariam por dessolidarizar-se do engenheiro, em especial os dois últimos (próximos do Partido Democrático de Afonso Costa), que se afastariam do grupo. É evidente que Sá-Carneiro aproveita a carta dirigida ao jornal para salientar alguns aspectos do projecto de *Orpheu*, conseguindo também caracterizar Campos de acordo com o perfil que lhe é próprio e sem nunca mencionar Fernando Pessoa: “De resto, o Sr. Álvaro de Campos procedeu tão individualmente que do seu gesto, nem sequer julgou dever dar prévio conhecimento a qualquer dos membros do comité redactorial do ORFEU” (Sá-Carneiro, 1992: 186-187).

Na sequência desta questão, Sá-Carneiro exprime uma preocupação que se reparte entre o próprio Pessoa e o engenheiro. Tendo enviado a rectificação a 7 de Julho, o quase subsequente regresso (definitivo) a Paris leva-o a dirigir três postais no dia 13, um que lhe é directamente dirigido e os dois com indicação expressa para que fossem entregues a Campos, constituindo o segundo – em jeito de reafirmação das afinidades entre os dois – uma adopção do seu estilo próprio: “Funiculares, as minhas ânsias de ascensão!... (à maneira de A. de Campos)” (Sá-Carneiro, 2001: 172). O impacto das acções públicas do engenheiro na vida do seu criador acentua-se e Sá-Carneiro tem plena consciência disso, representando a simbiose pela conjugação dos dois nomes: “Preocupe-me de resto com a morte do Afonso pela sua Vida, meu caro Fernando Álvaro Pessoa de Campos” (Sá-Carneiro, 2001: 175). Preocupação que se mantém na missiva de 30 de Agosto, em que sobressai o contraste entre as duas vertentes que nessa altura o engenheiro alcançara: “Fico interessadíssimo com o novo filme Álvaro de Campos, engenheiro. E inquieto: não sei se se trata com efeito de mero filme literário (obras) ou de filme de acção. E as acções do Engenheiro Sensacionista por belas e intensas – fazem-me tremer pelo meu caro Fernando Pessoa...” (Sá-Carneiro, 2001: 202). De resto, de acordo com a carta enviada no dia seguinte, em que comenta o panfleto «Carta a um Herói Estúpido» (publicada pela Ática em 2011), com que Pessoa ponderara atacar o capitão Francisco Xavier da Cunha Aragão, a inicial tendência para manter discretas reservas à necessidade operativa do “drama em gente” parece converter-se numa inversão de papéis assinalável, pois o engenheiro acaba por assoberbar-se no plano do imaginário de um determinado âmbito, mesmo quando Fernando Pessoa é apontado como autor: “no caso combativo, para mim, é o Campos que existe, e o Pessoa, o seu pseudónimo” (Sá-Carneiro, 2001: 205). A sugestão de Pessoa

como "pseudónimo" de um dos seus personagens ficcionais é particularmente interessante tendo em conta o percurso terminológico a que já nos referimos.

Seriam muitos outros os aspectos que poderíamos considerar, analisando a riquíssima correspondência pessoana em conexão com os companheiros de *Orpheu* e com outros importantes agentes do seu universo artístico e pessoal, e os muitos contributos dela para a compreensão da evolução da heteronímia, nomeadamente se o período abordado se prolongasse além de 1919, atentando em documentos como as cartas trocadas com Ofélia, na década de 20, ou os riquíssimos diálogos epistolares mantidos com os jovens presencistas, até aos últimos meses da vida do poeta. Concluiremos, contudo, e apesar de nos ter preocupado neste trabalho sobretudo a correspondência da década de 10, lembrando que foi também por via de uma carta que Fernando Pessoa terá deixado, na voz inconfundível do truculento engenheiro, aquele que é provavelmente o mais emotivo olhar de um heterónimo sobre o momento proteiforme de *Orpheu*. Trata-se da carta, datada de 17 de Outubro de 1922, dirigida a José Pacheco, director da *Contemporânea*, que anuncia sub-repticiamente a diferença dessa nova revista relativamente a *Orpheu*: "De si e de sua revista, tenho saudades do nosso *Orpheu*! [...] Estamos, afinal, todos no mesmo lugar. Parece que variamos só com a oscilação de quem se equilibra" (Pessoa, 1999a: 404). No fundo, os heterónimos correspondem exactamente a essas diferentes oscilações com que Pessoa procurou encontrar formas de se equilibrar entre as crises, tumultos e emanações criadoras que lhe ocuparam a existência e, na cumplicidade livre dos companheiros que conseguiam acompanhá-lo, definiram uma das mais instigantes inovações da Literatura Portuguesa.

Bibliografia

- BAPTISTA, Abel Barros (2003). "O Espelho Perguntador. Sobre Crônicas e Diários", in *Coligações de Avulsos. Ensaio de Crítica Literária*. Lisboa: Cotovia.
- FEIJÓ, António (2015). *Uma Admiração Pastoril pelo Diabo (Pessoa e Pascoaes)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- FERRARI, Patricio (2009). "A Biblioteca de Fernando Pessoa na Génese dos Heterónimos", in *Fernando Pessoa: o guardador de papéis*. Alfragide: Texto Editores, pp. 155-218.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore (1987). *O Álibi Infinito: o projecto e a prática na poesia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- JESUS, Eduíno de (1989). "Notícia Crítica e Biográfica de Armando Côrtes-Rodrigues", in *Antologia de Poemas de Armando Côrtes-Rodrigues*. Edição de Eduíno de Jesus. Ponta Delgada: Instituto Cultural.
- KLOBUCKA, Anna (1990). "A Mulher que Nunca Foi: para um Retrato Bio-Gráfico de Violante de Cysneiros", in *Colóquio-Letras*, nº 117-118, Setembro, pp. 103-112.
- LOPES, Francisco Fernandes (1942). "Duas Cartas Inéditas de Fernando Pessoa", in *Seara Nova*, n.º 795, 7 de Novembro, pp. 296-297.
- MARTINS, Fernando Cabral (1997). *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Estampa.
- PESSOA, Fernando (2013). *Eu Sou Uma Antologia*. Edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta da China.
- ____ (2012a). *Teoria da Heteronímia*. Edição de Richard Zenith e Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (2012b). *Prosa de Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello; colaboração de Jorge Uribe. Lisboa: Ática. [Cf. *Álvaro de Campos – Obra Completa*. Lisboa: Tinta-da-china, 2014; colaboração de Filipa Freitas.]
- ____ (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (1999a). *Correspondência: 1905-1922*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (1999b). *Correspondência: 1923-1935*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (1998). *Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da Presença*. Edição e estudo de Enrico Martines. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (1996). *Correspondência Inédita*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Livros Horizonte.
- PIZARRO, Jerónimo (2012). *Pessoa Existe?* Lisboa: Ática.
- ____ (2009) (ed.). *Fernando Pessoa: o guardador de papéis*. Alfragide: Texto Editores.
- ROCHA, Andrée ([1965] 1985). *A Epistolografia em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2.ª ed.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (2001). *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (1992). *Cartas Escolhidas*. Edição de António Quadros. Mem Martins: Publicações Europa-América. Vol. II.
- SARAIVA, Arnaldo (1982). "Fernando Pessoa: auto- (e hetero-) imagem do génio", in *Persona*, n.º 7, Porto, Agosto, pp. 3-13.
- SEABRA, José Augusto ([1974] 1988). *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2.ª ed.
- SEPÚLVEDA, Pedro (2014). *Os Livros de Fernando Pessoa*. Lisboa: Ática.
- SILVA, Manuela Parreira da (2004). *Realidade e Ficção: para uma biografia epistolar de Fernando Pessoa*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ZENITH, Richard (2007a). "Prefácio", in Fernando Pessoa, *Cartas*. Lisboa: Assírio & Alvim.

- ____ (2007b). "Prefácio, in Fernando Pessoa, *Prosa Íntima e de Autoconhecimento*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Os Bastidores Brasileiros de *Orpheu*: páginas da revista *Fon-Fon!* (1912-1914)

Rui Sousa*

Keywords

Ronald de Carvalho, Eduardo Guimaraens, Luiz de Montalvor, *Orpheu*, *Fon-Fon!*

Abstract

This dossier intends to reveal some documents that help to highlight the importance of the Brazilian aspect contained in the large project of the *Orpheu* magazine. We present some pages of the Brazilian magazine *Fon-Fon!* that, by publishing or referring to poets which were to become associated with the Portuguese Modernist magazine, contribute to measure one of the least known pieces of the large puzzle of roots and influences that made *Orpheu* a singular magazine in the context of Modernism.

Palavras-chave

Ronald de Carvalho, Eduardo Guimaraens, Luiz de Montalvor, *Orpheu*, *Fon-Fon!*

Resumo

Este *dossier* procura revelar um conjunto de documentos que ajudam a evidenciar a importância da vertente brasileira no âmbito do amplo projecto da revista *Orpheu*. Recolhem-se páginas da revista brasileira *Fon-Fon!* que, publicando ou referindo os poetas futuramente associados à revista modernista portuguesa, ajudam a dimensionar uma das peças menos conhecidas do amplo puzzle de raízes e de influências que converteu *Orpheu* numa revista singular no contexto do Modernismo.

* Clepul (Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa).

No dia 28 de Dezembro de 1912, aparecia nas páginas da revista carioca *Fon-Fon!* a notícia da chegada, menos de um mês antes, do poeta português Luís Ramos ao Brasil (**Fig. 1**). Inaugurava-se assim o contexto em que emergiu um dos núcleos fundamentais para um entendimento amplo e completo do grupo de *Orpheu*, cujos integrantes foram devidamente tratados, nas suas distintas vertentes, nas páginas do recente livro coordenado por Steffen Dix, 1915 – *O Ano do Orpheu* (ed. Tinta da China, 2015).

Luís Ramos, futuramente conhecido como Luiz de Montalvor, pode ser considerado um dos mais significativos elos de ligação (a par de Ronald de Carvalho) entre o Modernismo Português, desde uma fase precoce em que ainda não se fixara nas páginas de uma publicação colectiva, e o Modernismo Brasileiro, se o entendermos numa perspectiva mais alargada, que não seja reduzida ao impacto da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo¹. A *Fon-Fon!*, revista que começara em 1907 com o evidente programa de acompanhar de perto as transformações que a vida moderna trazia consigo, foi o lugar privilegiado para o encontro de ambos os modernismos. É portanto de todo o interesse dar a conhecer algumas páginas significativas deste periódico semanal do Rio de Janeiro, nas quais foram apresentados, publicados ou referidos os mais relevantes escritores portugueses, com particular destaque para os que se podem considerar influências comuns tanto para os poetas brasileiros da época como para os artistas de *Orpheu*; e no qual nos parece ter-se anunciado e desenvolvido com cada vez maior alcance e consciência aquela vertente do projecto de *Orpheu* que é da responsabilidade de Montalvor e de Ronald de Carvalho e que, pelo menos num primeiro momento, terá parecido aos futuros directores do número 2 da revista suficientemente adequada para a simbiose com os projectos entretanto desenvolvidos no contacto com a tradição moderna portuguesa, o contemporâneo movimento da *Renascença Portuguesa* e a recepção constante de ecos da Europa cosmopolita das Vanguardas.

Há duas faces de Jano que caracterizam a singularidade de *Orpheu*: uma, a diversidade das colaborações; outra, a exuberante diferença expressa nas capas dos dois números de 1915, que não deve ser reduzida a uma simples mudança de horizontes por parte do grupo órfico, mas a um aspecto fundamental desta geração de artistas: os órficos coincidiam na recusa de um programa único, na aceitação de um passado comum (que não se recusa e se assume como objecto de trabalho para novas e mais aprofundadas incursões e inovadoras pesquisas), e na apologia da individualidade criadora. O facto de alguns dos colaboradores serem leitores da revista inglesa *Blast* e de Camilo Pessanha (cuja colaboração foi projectada), e serem influenciados por ambos, é um perfeito exemplo do carácter plural da

¹O projecto de uma publicação que permitisse aproximar as literaturas portuguesa e brasileira conheceria uma concretização mais evidente nas páginas da revista *Atlantida : mensário artístico literário e social para Portugal e Brazil*, dirigida por João do Rio e por João de Barros, e que se prolongaria, contando com um total de 48 números, de 15 de Novembro de 1915 a Janeiro de 1920.

revista, carácter que tem sido sucessivamente assinalado pelos seus autores e críticos.

Um breve olhar dedicado à revista *Fon-Fon!* permitirá compreender em que medida os enquadramentos que a nortearam são próximos daqueles que motivaram parte das reflexões que incidiram em *Orpheu*. No comentário introdutório ao volume comemorativo *Fon-Fon! Buzinando a modernidade* (2008), Cesar Maia lembra que “o título da revista, inspirado no som de uma buzina de carro [...] não poderia ser mais sugestivo para anunciar, na capital do país, a chegada do século XX com todas as suas mudanças” (in Braga, 2008: 5)². Procurando manter um permanente diálogo com as novidades provenientes dos meios cosmopolitas europeus, nomeadamente de Paris, e acompanhar a transformação do Rio de Janeiro em virtude da gradativa adopção das novas tecnologias, transportes, modelos culturais e comportamentais, *Fon-Fon!* era também um dos palcos principais para a publicação, o incentivo e a divulgação crítica de uma nova geração de poetas. Alguns destes poetas, aliás, entraram ou poderiam ter entrado nas páginas da revista *Orpheu*: refiram-se os nomes de Mário Pederneiras, um dos fundadores da *Fon-Fon!*, Felipe d’Oliveira, Olegário Mariano, Homero Prates, Rodrigo Otávio Filho, Eduardo Guimaraens, Carlos Maul, Ronald de Carvalho, Luís de Montalvor e Álvaro Moreira, entre outros. De facto, as cartas trocadas entre Carvalho e Montalvor – compiladas por Arnaldo Saraiva em *O Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português* – testemunham que os poemas de alguns desses autores chegaram a ser enviados por Carvalho a Montalvor, com o objectivo de que os poemas fossem publicados em *Orpheu*. Foi assim que Eduardo Guimaraens foi efectivamente integrado nesta revista e mencionado como potencial colaborador de um segundo número da *Centauro* (cf. Saraiva, 2004: 336-337).

Quanto ao grupo da *Fon-Fon!*, Álvaro Moreira fixou uma exemplar imagem nas suas memórias:

A geração do *Fon-Fon!* era tida por simbolista. Na verdade era maníaca. Se os dois adjetivos não qualificam o mesmo substantivo, a diferença deve ser essa. Cada um dos iniciadores e dos incorporados, sem nenhuma combinação, adorava o Outono, o Poente, o Incenso, [...] os Pierrots de Willettem, a Boémia de Puccini, os Noturnos de Chopin, Bruges com todos os canais, Paris com todas as canções... Geração estrangeira. Estávamos exilados no Brasil. Achávamos tudo ruim aqui. [...] Gerações espontâneas. Foi a geração do *Fon-Fon!* que espalhou o verso livre pelo Rio e pelos Estados. O verso de Mário Pederneiras.

(Moreira, 2007: 66)

Em termos de atitude e de motivações, este retrato não anda muito longe de um outro que poderia ser escrito para descrever o encontro entre Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, José de Almada Negreiros, Alfredo Guisado, Côrtes-

² Existe um pdf em rede: <http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204434/4101430/memoria22.pdf>

Rodrigues, José Pacheco, Guilherme de Santa-Rita, Raul Leal e Amadeo de Souza Cardoso (e que seria próximo, por exemplo, da entrevista de Almada Negreiros para o *Zip Zip*, em 1969). O interesse pelos simbolistas mais velhos e marcantes, como Pederneiras, poderá de algum modo equiparar-se ao que em Portugal se dedicou a Ângelo de Lima e a Camilo Pessanha; o respeito e admiração pelos grandes vultos da cultura finissecular, assim como a adoção de alguns das suas mais icónicas figuras (como Pierrot ou Salomé), era partilhado dos dois lados do Atlântico; o desencontro face ao contexto nacional, considerado em quase todos os aspectos desprezível, e contrário aos impulsos criadores mais avançados, era comum a todos, colaboradores de *Fon-Fon!* e de *Orpheu*, que lutavam contra os “leptidópteros” circundantes; e, por último, uns e outros, através de inovações técnicas como o verso livre, procuravam renovar a moderna poesia portuguesa e brasileira.

Voltemos, pois, a Montalvor, um dos principais elos de ligação entre as revistas *Fon-Fon!* e *Orpheu* na primeira metade da década e 1910. A 22 de Fevereiro de 1913, surge uma nova referência a Luís Ramos em *Fon-Fon!*, na mesma página em que se anuncia a partida de Ronald de Carvalho para Paris. Esta referência permite supor que Montalvor e Carvalho só se conheceram depois do regresso do segundo ao Rio (**Fig. 2**). Em ambos os casos, a *Fon-Fon!* salienta com particular assertividade a conjugação entre juventude e modernidade: Ronald de Carvalho “é um poeta que surge vigoroso, forte e com uma larga visão do moderno sentimento do Verso” e “uma nova e empolgante feição litteraria”; Luiz Ramos, embora tido por desconhecido, é assinalado como “poeta, poeta verdadeiro desta geração moderna de poetas portugueses”, com um temperamento desenhado de acordo com o ambiente misterioso, melancólico, ritmicamente sugestivo da nova poesia portuguesa (tal como caracterizada nas páginas de *A Águia* por Fernando Pessoa, em “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada”, 1912).

A este respeito, convém esclarecer que embora não se saiba se os ecos da primeira publicação pessoana terão chegado ao Brasil, *A Águia*, o órgão da *Renascença Portuguesa*, não era desconhecida no principais centros urbanos brasileiros. E que as confluências eram diversas. Assim, a 6 de Setembro de 1913, Mário Pederneiras (M. P.) criticava o panorama literário português da época de uma forma que recorda os comentários trocados entre Pessoa e Sá-Carneiro na sua correspondência de 1913 (**Fig. 3**). A 25 de Março, por exemplo, Sá-Carneiro insiste na “possível monotonidade” (2001: 60) da poesia de Mário Beirão, autor d’ *O Último Lusíada*, e a 14 de Maio, Pessoa – em palavras resgatadas por Sá-Carneiro – descreve a *Renascença* como “uma corrente funda, rápida, mas estreita” (Sá-Carneiro, 2001: 88). Logo no início do seu comentário, Pederneiras estabelece um contraste significativo entre o “moderno movimento poético de Portugal”, como primeiro lhe chama, e a “moderna geração de poetas portugueses”, indiciando que, apesar de jovens, não representam o que ele entende por “moderno”, pois

essa geração “não possui um poeta forte, que emocione pela amplitude do assumpto, nem pelo rigor da forma”. Personalidade que facilmente se poderia reconhecer no poeta que Pessoa anunciara em “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada” e em artigos subsequentes.

Refira-se, ainda, que o próprio movimento saudosista, central no programa filosófico e estético da *Renascença Portuguesa*, é encarado com desconfiança por Pederneiras, que lê a poesia portuguesa do seu tempo como “triste, extremamente triste, cantando maguas, chorando o passado, evocando a languidez das recordações”, e a faz remeter para António Nobre. Além disso, lamenta a ausência em Portugal de “um discípulo ao menos da musa franca e leal, e da grande naturalidade de Cesário Verde”, ou pelo menos “da originalidade, às vezes excessiva de Eugénio de Castro”. Um comentário muito significativo, se recordarmos que Cesário Verde e Eugénio de Castro são duas importantes referências literárias para os poetas de *Orpheu*. Este tipo de apreciações terá facilitado a apresentação que Pessoa de Ronald de Carvalho, relevante figura do grupo que se concentrava na época em torno de Mário Pederneiras, em carta a Armando Côrtes-Rodrigues datada de 19 Fevereiro de 1915, onde o descreve como “um dos mais interessantes e nossos dos poetas brasileiros de hoje” (Pessoa, 1998: I, 48).

Cumprasse assinalar que no mesmo ano de 1913, em que se projecta em Portugal uma publicação colectiva capaz de representar uma nova escola e encarnar uma voz crítica, no Brasil, do outro lado do Atlântico, já se fazia sentir uma preocupação semelhante. A 26 de Abril, encontra-se em *Fon-Fon!* uma nota significativa (**Fig. 4**):

A actual geração literaria, precisa movimentar-se e dar á sua passagem pelas nossas letras um cunho de vitalidade e de competencia.

Todos estes bellos espiritos que surgem, com um brilhantismo offuscante e com um intenso valor incontestavel, precisam iniciar um movimento em que o seu destaque seja decicivo e benefico.

Ao em vez disto, ha como que uma grande dispersão, um affastamento incomprehensivel, de modo que, só destacados apparecem e lutam.

Em todas as gerações litterarias, tem-se dado esta especie de movimento colectivo, em torno de uma idéa ou de uma esthetica nova. [...]

Sempre tivemos, num inicio de geração, um natural periodo de lutas, congregadas numa revista especial, onde dominavam os superiores do agrupamento, e onde se acolhiam todos aquelles que vinham para apostolisação da nova Crença.

Hoje não ha uma revista desta especie. E todas as que surgem visam apenas a popularidade da Rua, sem o necessario exclusivismo de um jornal de doutrina.

A geração actual está, portanto, em divida, neste ponto, com o nosso movimento literario.

Ora, parece-nos perfeitamente possível sugerir que a revista idealizada por Montalvor e Carvalho no Brasil, cujo nome – *Orpheu* – foi cunhado no seio da amizade próxima entre ambos, cristaliza a reacção de alguns dos jovens poetas do

grupo a que estavam associados face à necessidade de conjugarem as suas individualidades criadoras. Não faltam a esta nota aspectos tão peculiares do conteúdo discursivo dos bastidores de *Orpheu*, como o são: (1) a percepção de que mediante uma revista literária as novas gerações poderiam reagir à dispersão das energias dos que nelas se conjugavam, coordenando-se em torno de alguns vultos mais relevantes, possíveis iniciadores de uma nova escola; e (2) a compreensão de ser conveniente ultrapassar o mero escândalo da “popularidade da Rua”, atendendo aos escândalos de certas representações futurista e à súbita proliferação de periódicos efémeros (dos quais *Fon-Fon!* fazia parte)³. Na sequência de cartas de Pessoa para Côrtes-Rodrigues, de Setembro de 1914 a Janeiro de 1915, também são frequentes as passagens em que o poeta dos heterónimos sublinha a necessidade de algo mais do que a pura provocação sem consequências.

Outro fenómeno que se evidencia nas páginas de *Fon-Fon!* e que se assemelha ao que acontece em *Orpheu* é a proliferação de anúncios de projectos editoriais nunca concluídos ou dados à estampa. Recordem-se, entre outros, os casos de Fernando Pessoa, que logo em *Orpheu* 1, anunciava um dos muitos projectos dispersos pelo seu espólio, *Arco de Triunfo*; e as conferências de Santa Rita Pintor, de Manuel Jardim, de Raul Leal e de Mário de Sá-Carneiro anunciadas em *Orpheu* 2. Mas prossigamos.

No número de 29 de Março de 1913, a revista *Fon-Fon!* voltava a dedicar atenção privilegiada a Luís de Montalvor, classificando-o novamente como um dos “poetas novos” e apresentando-o já de acordo com o pseudónimo que o tornaria célebre (Fig. 5). Nesta nota, refere-se *O Lusíada encantado*, um livro em preparação e descrito como um “*tour de force* neste momento pleno da literatura portuguesa”. Na nota da *Fon-Fon!* figura a estrutura do livro, constituído por doze partes, cujos títulos são enunciados, o que contribui para preparar o ambiente para a revelação do livro, timidamente antecipado: “Conseguimos que Luiz nos mostrasse um excerto que fosse do seu livro, e foi da confusão de notas rabiscadas n’um caderno que extrahimos alguns versos da Elegia da Chimera”. Curiosamente, o título desses versos em destaque aproxima-se do título definitivo da publicação de versos de Eduardo Guimaraens, *A Divina Quimera*. De facto, também o poeta rio-grandense teria pelo menos um livro pre-anunciado nas páginas de *Fon-Fon!*. A 26 de Abril, no mesmo número em que os editores referiam a necessidade de uma publicação colectiva que desse consistência à jovem geração de poetas, era anunciada a leitura do livro de versos de Guimaraens, *Do Ouro, do Sangue e do Silencio*, que desde 12 de Outubro de 1912 aparecia nas páginas da revista como volume do qual se extraíam os poemas publicados pelo poeta (Fig. 6)⁴. Este

³ Veja-se o texto “Em revistas, o simbolismo e a virada do século”, de Vera Lins, publicado em *Fon-Fon! Buzinando a Modernidade*.

⁴ Alguns meses depois, aquando da polémica com José Oiticica a que nos referiremos, será também mencionado o livro *Poemas Suaves e Ardentes*.

projecto é tido como reflexo da “forte organização intellectual e esthetica de Eduardo Guimaraens”, da qual o “Soneto a Fausto” revelaria o tom dominante. No número seguinte da revista, a 3 de Maio, Guimaraens é apresentado como representante de uma nova geração de poetas brasileiros, na sua maioria vindos do Rio Grande do Sul (**Fig. 7**):

Há por todas aquellas paginas magnificas, que a intimidade carinhosa do poeta nos permittiu lêr, a fulguração quente e luminosa de Ouro novo; o sabor acre e impressão escarlata do Sangue vivo e, por fim, o encanto socegado, longo e suggestivo do Silencio.

Eduardo Guimaraens é um poeta pessoal, possuindo uma nitida visão esthetica da Arte difficil do Verso e sabendo movimentar e impor a emoção que detalha ou o sentimento que analisa.

Esta é, aliás, a característica preciosa da moderna geração de poetas riograndenses, que vamos conhecendo agora. Cada um tem o seu geito, o seu feitio, e a sua nota pessoal.

Será de atentar, antes de prosseguir, em dois aspectos que esta nota deixa perceber: (1) a singularidade como característica fundamental do valor de cada um dos novos poetas, algo que, como veremos, é decisivo também no discurso dos poetas portugueses de *Orpheu*; e (2) a complexa conjugação entre emoções e sentimentos, e o subsequente processo de detalhe e análise, ou seja, de intelectualização, um motivo que Pessoa utiliza para definir as características predominantes da nova poesia portuguesa⁵.

Ronald de Carvalho é, contudo, o poeta que exhibe o caso mais paradigmático de um processo de evolução marcante neste período transfigurador, conhecendo mesmo o que, com as devidas distâncias, parece quase um “dia triunfal”, à semelhança do mito pessoano. Na notícia de Janeiro de 1913 em que *Fon-Fon!* se despedia do seu colaborador regular, anunciando a sua viagem para a capital francesa, lê-se: “Ronald parte em Março para a Europa e de lá nos enviará o seu primeiro livro de versos – *Poema da Luz*, obra forte, de assumpto bebido em todas as manifestações da nossa bizarra Natureza, no que ella tem de esthetico e de sentimental”. Um ano mais tarde, Mário Pederneiras (M. P.), numa recensão a *Luz Gloriosa*, entretanto publicado em Paris, expõe de modo significativo o percurso que conduziu de um projecto a outro (**Fig. 8**):

Não se póde fallar do bello livro de Ronald de Carvalho, sem se registrar uma nota interessantissima de verdadeira abnegação... litteraria. Quando Ronald partiu para a viagem á Europa, levava prompto para imprimir, um volumoso livro de versos, o seu livro

⁵ Este motivo percorrerá uma parte considerável da reflexão poética de Fernando Pessoa e remonta pelo menos ao contexto de fixação mítica de um dos precursores da modernidade literária portuguesa: Antero de Quental. Lembremos que, na apresentação dos seus *Sonetos Completos*, Oliveira Martins afirmava: “É sabiamente um poeta na mais elevada expressão da palavra; mas ao mesmo tempo é a inteligência mais crítica, o instinto mais prático, a sagacidade mais lúcida, que eu conheço. É um poeta que sente, mas é um raciocínio que pensa. Pensa o que sente; sente o que pensa” (Quental, 2002: 62).

de estréia, em que o numero de cousas boas era muito inferior ao de cousas inúteis, que só serviriam para alistar o novo Poeta na fileira inexpressiva dos inúmeros poetas secundários.

Depois de instalado em Pariz, Ronald, uma noite, no socego do seu apartamento, releu o seu livro, cuidadosamente, despreocupadamente.

Releu-o e não gostou; achou-o falho e cheio de impressões estranhas.

Longe do aplauso incondicional das *coteries* litterarias e das amizades pessoas, do elogio fácil da imprensa e de estímulos extemporaneos, sosinho, isolado em terra estranha, a idade mais sazoadada, o espirito mais educado pela boa leitura são e digna, o Poeta avaliou bem a inutilidade que representava o esforço daquelle livro, sem feição individual, nem segura nota de emoção real. Acabou de relê-lo, retirou-lhe duas ou tres poesias que lhe pareciam melhores e atirou ao fogo, resolutamente, o resto dos versos que deviam constituir o seu livro. E isto tudo sem arrependimentos, sem exaggeros, calmamente, como se fizesse a cousa mais natural do mundo.

No dia seguinte, Ronald de Carvalho, começou a trabalhar no novo livro, que foi a sua grande preocupação, durante o tempo em que esteve na Europa.

Este livro ahi está, impondo-se como um trabalho superior, uma obra original e emotiva.

Esta nota faz pensar que o contacto com a capital europeia da cultura, num clima de absoluto exílio e interiorização (tão caro aos poetas de *Orpheu*), potenciou em Ronald de Carvalho um espírito novo, capaz de o converter de autor de uma obra de assuntos bebidos “em todas as manifestações da nossa bizarra Natureza”, em representante por excelência dos “Poetas Modernos”. De facto, *Luz Gloriosa* constitui um dos primeiros livros publicados por um (futuro) colaborador da revista *Orpheu* (de 1913 são *A Liberdade Transcendente*, de Raul Leal, e *Rimas da Noite e da Tristeza*, de Alfredo Guisado), e o exemplar que Ronald de Carvalho dedicou a Fernando Pessoa motivou a única missiva conhecida do poeta português para o (futuro) colaborador da *Semana de Arte Moderna* de 1922. Essa carta, aliás, apresenta indícios de que Pessoa terá apreciado a poesia de *Luz Gloriosa* e encontrado tópicos comuns, sobretudo – como se poderá verificar pelo exemplar por Ronald oferecido e que consta da sua biblioteca⁶ – nos poemas da segunda secção da obra, “Vida Silenciosa”.

Antes de finalizar esta exposição de alguns dos muitos aspectos em que *Fon-Fon!* se assume como um interessante interlocutor dos futuros desenvolvimentos do projecto de *Orpheu* – o facto de Mário de Sá-Carneiro publicar o poema “Vontade de Dormir” no número de 24 de Janeiro de 1914 da *Fon-Fon!* é mais um elemento a ter em conta (**Fig. 9**), potenciado pela amizade entre Montalvor e os representantes dos grupos – parece-me interessante apresentar um texto de Eduardo Guimaraens extremamente importante, no qual figura um entendimento da individualidade poética que é comum ao projecto órfico. Trata-se de “Palavras a um Novo”, publicado em 25 de Outubro de 1913, e que motivou uma polémica com José Oiticica (**Fig. 10**). Vamos contudo ater-nos ao texto de Eduardo e aos ecos que conheceu em números subsequentes de *Fon-Fon!*, nomeadamente em 29 de

⁶ Consultável em http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/bdigital/8-93/2/8-93_item2/index.html.

Novembro. Se é verdade que este texto contraria muitas das perspectivas pessoais, nomeadamente no que respeita à recusa da aniquilação de um Eu individual, será importante reter algumas das suas ideias, nomeadamente ao abordar assuntos como a supremacia dos grandes poetas perante as correntes literárias, afim de algumas concepções pessoais a respeito do génio, e a recusa da subjugação da arte a qualquer moral ou doutrina exterior, concepção de algum modo herdada do esteticismo finissecular. Para Guimaraens, o que fica da arte verdadeira é “o que havia da alma do artista, feita emoção, feita imagem, feita *rythmo*”, o que aponta tanto para um subjectivismo devedor da tradição romântica, que Pessoa procurará combater em boa parte do seu projecto estético, como para a supremacia do imaginário, do sonho e da musicalidade. O poeta da *Divina Quimera* é, também, um acérrimo opositor das doutrinas teóricas que procuram fazer confluir a arte para o domínio da ciência e da expressão naturalista da realidade, contrapondo-lhes a noção de que “em arte, não ha theoria possível, não ha idéas centraes dominantes, scientificas ou não, a obedecer. Tudo é alma, emoção, instinto”. Mais uma vez, se esta concentração excessiva nas componentes pessoais do indivíduo, ao nível do sentimento, da emoção e do instinto divergem de alguns projectos modernistas – se estes forem restringidos aos domínios de questionamento da unidade identitária do sujeito –, será interessante lembrar que também Pessoa reflectiu, em apontamentos de cerca de 1913, a respeito do processo pelo qual “a arte moderna se tornara a arte pessoal”, exigindo “uma interiorização cada vez maior – para o sonho crescente, cada vez mais para mais sonho” (Pessoa, 1967: 156); e que, entre os conselhos que Eduardo fornecia ao seu jovem interlocutor não identificado, o sonho adquire um lugar de destaque: “tudo está, a principio, em ler, ler muito, ler tudo [...]. Sentir o que leias, sobretudo. É preciso, depois, que vivas. Eu te direi: vive, ama, sofre. Sonha, acima de tudo! Sê o mais possível tu mesmo: porque a maior parte do mal está em aniquilar a noção do Eu. Toda a tua poesia será imediatamente original”. Parece existir uma deliberada aproximação entre os planos do sonho e da identidade, que propicia uma outra forma de compreender a noção do Eu, que já não é a do subjectivismo romântico expresso enquanto experiência simples, mas uma projecção de um mundo onírico adquirido no contacto do sujeito com o mundo exterior e depois trabalhado poeticamente.

Para se apreciar devidamente o alcance deste texto, bastará por outro lado ver como em 29 de Novembro Mário Pederneiras (M. P.), num texto em que promove as vozes poéticas que entende estarem implicadas na renovação da poesia brasileira, adopta as considerações de Eduardo Guimaraens como síntese desse projecto (**Fig. 11**):

Sempre fomos o povo do lugar commum e da forma consagrada. A nossa preguiça de renovar, já passara a sentimento nacional, em Arte como em tudo mais.

O nosso Verso ficara na sumptuosidade parnasiana ou na repetição de velhas formas românticas extintas. Só era Poeta quem se norteara por esse rumo consagrado.

E só podia ter valor quem a essas duas formulas se cingisse.

A actual geração de Poetas veio mostrar que ha também Poetas e magníficos Poetas, sem que seja preciso atar-se a qualquer uma dellas.

Eduardo Guimaraens disse, com uma precisão admiravel que não ha escolas que fiquem; ficam os Poetas que são bons e os livros que tem merito. Foi o que aconteceu com o romantismo, com o parnasianismo e ha de acontecer com a geração de hoje.

O ataque de *Orpheu* contra as formas estabelecidas e a moral socialmente consagrada seguiu certamente este mesmo sentido, opondo à omnipresença de modelos e de fórmulas consideradas ultrapassadas, uma comum necessidade de reunir num único projecto distintas expressões artísticas tidas por modernas ou relevantes. Como anunciava Pessoa na importantíssima carta dirigida a Camilo Pessanha, “a nossa revista acolhe tudo quanto representa a arte avançada; assim é que temos publicado poemas e prosas que vão do ultra-simbolismo até ao futurismo” (Pessoa, 1999: 121; 2009: 382-384); é essa “série infindável de ismos” que Almada, em 1965, apresentava como característica nuclear de *Orpheu* (Almada Negreiros, 1965: 24) e que, quanto a nós, parece em certa medida ser equacionada, por vias distintas, nas páginas da revista *Fon-Fon!*, ao longo do ano de 1913, considerado unanimemente crucial para o Modernismo.



RIO EM FLAGRANTE



O jovem litterato, Carvalho Cunha, sobrinho do Sr. F. Ferreira Real, auxiliar da firma Antonio da Silva Ferreira & C. posando especialmente para o *Fon-Fon* na Quinta da Boa Vista.



Oscar Teixeira e demais signatarios da carta que nos foi dirigida sobre a publicação de "Fausta" (Rio) — Apenas devido a exigencias de serviço deixamos de satisfazer o pedido que nos fazem. Em todo caso, logo que terminarmos a publicação d'Os Pardallan, que vamos iniciar agora, daremos publicidade á *Fausta*.

Mme. Curieuse—Encontramol-o hontem na Avenida e cautelosamente indagámos o nome do elixir, como lá diz V. Ex., que o tem transformado num dos mais bellos typos de homem sadio que anda por ahi.

Respondeu-nos a rir: *Agua Corcovado* ..

Mlles. Nordisk (Rio) — Estranhámos o theor do seu telegramma, pois que respondemos sempre e com solicitude ás consultas de V. Exas. Trata-se naturalmente de alguma carta que não nos chegou ás mãos. *Fon-Fon* nunca deixa de ser gentil com o bello sexo, principalmente quando pedem a sua opinião.

Mlle. O. D. (Copacabana)—Então, já «resolveu» o caso do retrato?

Mlle. C. B. (Botafogo) — Aquelle kimono! Aquelle kimono!... Faz muito bem em guardal-o!

Léo (Rio)—Então Petropolis é melhor do que Copacabana? Ora com licença!...

Maria (A' beira mar) — O nome é tão trapalhado como a idea que lhe suggere, creia. E a verdade é que «tudo aquillo» não passa d'uma phantasia.

Imagine que até já «trabalharam» juntos!... Quem lhe contou a historia, provavelmente, não sabe distinguir um gesto de boa educação de um outro de... sinceridade.

Mlle. X... (Cidade)—Mas então aprecia esse sport de jogar o serio?

Nós tambem, aoezar de dizerem por ahi que é assim a primeira phase do *flirt* — esse perigo que importámos da America...

ESTAFETA

Simplicio tem umas ideias exquisitas sobre o duello.

- Os homens bateram-se afinal? pergunta elle.
- Bateram-se
- Trocaram duas balas?
- Duas.
- Do mesmo calibre?
- Do mesmo.
- Do mesmo metal?
- Do mesmo.
- Da mesma arma?
- Da mesma.
- Então para que esta *fita* de terem trocado?

RIO EM FLAGRANTE



Luiz Ramos é um novo poeta portuguez, desta nostalgica escola portugueza de agora, tão cheia de sentimento e tão encantadoramente emotiva.

Luiz Ramos veio para o Brasil, não faz um mez ainda. Deu-nos o prazer da sua visita e alto regalo de nos offerecer uma *plquette* sua: *A Caminho*, extracto de um livro a publicar, com um titulo simples de *Interior*.

Por essa *plquette* sente-se logo o poeta simples, espontaneo e meigo que é Luiz Ramos.

Brevemente o jovem poeta portuguez se apresentará ao publico carioca em uma conferencia, que vae realisar no salão da Associação dos Empregados do Commercio.

Fig. 1. *Fon-Fon!*, 28 de Dezembro de 1912.
Anúncio da chegada de Luiz Ramos ao Brasil.



Uma lição de Fon-Fon e lição de amigo, conselho de velho camarada e com o qual abre os olhos da inexperiência:

Quando os senhores quiserem tomar um taxi reparem primeiro se o tubo do taxímetro está ligado às rodas dianteiras ou trazeiras do veículo. Se estiver ligado a alguma das rodas trazeiras, desconfiem da honestidade do aparelho na marcação do preço pelo numero de metros vencidos. E a razão é simples: as rodas dianteiras têm as suas rotações precisas, exactas, conforme a marcha e a distancia a vencer, mas, as rodas trazeiras, innumeradas vezes *derrapam* e fazem, de repente, um numero de rotações rapidas no duplo, no triplo ou no quadruplo das suas companheiras da frente.

Resultado: se o tubo do aparelho estiver ligado às rodas trazeiras, o referido aparelho marca, pelas rotações demasiadas das rodas de traz, mais do que deveria marcar se as rotações fossem tantas quantas deviam ser na distancia percorrida.

Além disso, quando o tubo aparelho é ligado às rodas trazeiras, pôde o *chauffeur* provocar derapagens e portanto rotações em maior numero das mesmas rodas, por meio de um pedal de que elle dispõe no local que occupa no seu carro.

E nada levamos pela lição.

Bem se vê que *Fon-Fon*, como o *Pathé-Journal*, tudo sabe, tudo vê e de tudo informa.

Ronald de Carvalho é um poeta que surge vigoroso, forte e com uma larga visão do moderno sentimento do Verso.

As columnas de *Fon-Fon* contam-no como um dos seus mais distinctos colaboradores. E aqui já tem elle exhibido amostras reaes do seu merito incontestavel e a sua nova e empolgante feição litteraria.

Ronald parte em Março para a Europa e de lá nos enviará o seu primeiro livro de versos — *Poema da Luz*, obra forte, de assumpto bebido em todas as manifestações da nossa bizarra Natureza, no que ella tem de esthetico e de sentimental.

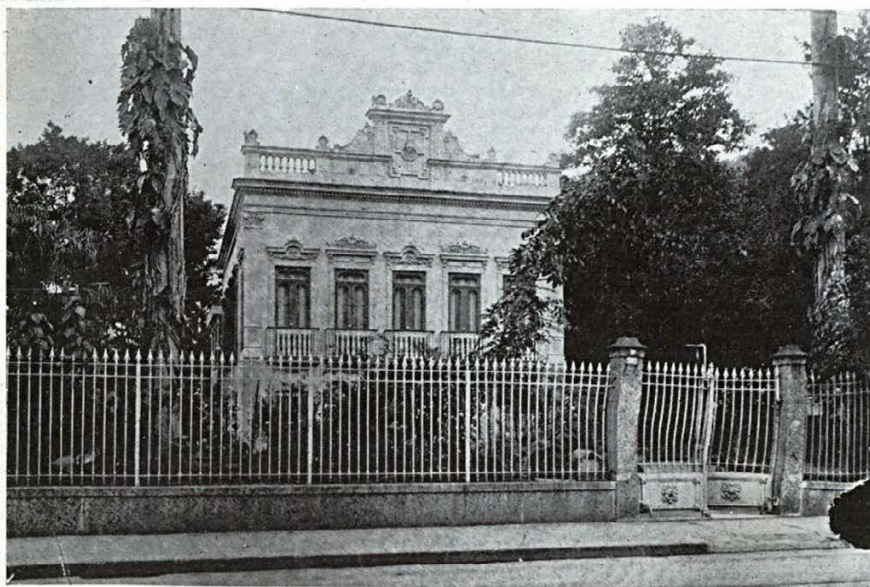
Pode dizer-se que Ronald é um pantheista-symbolico, sem os inconvenientes difficeis do symbolismo primitivo, e que o seu symbolo tem uma grande suavidade e uma grande cor, que lhe dão aos versos um sincero sentimento emotivo e de descripção.

E aqui fica esta noticia agradavel para os que amam os bons versos.

Luiz Ramos — Vocês conhecem Luiz Ramos? Certamente, não conhecem, nem elle se incomoda muito com isto. E' um poeta portuguez, moço e nostalgico, culto e modesto, como toda a gente de merito. Veio de Portugal, sosinho, sem reclames e aqui chegou trazendo apenas a sua lyra sentimental e uma decidida vontade de trabalhar.

Luiz Ramos é poeta, poeta verdadeiro desta geração moderna de poetas portuguezes. O seu verso tem nostalgias no rythmo e no assumpto e o que elle canta é sempre bom, sempre triste, sempre suave, dessa tristeza e suavidade que são o caracteristico da velha alma portugueza, que Luiz Ramos agora, aqui representa tão sinceramente com um encanto tão deliciosamente communicativo.

A COLONIA MARANHENSE



Photographia do confortavel palacete á rua Voluntarios da Patria, residencia do estimado senador pelo Maranhão, Dr. Urbano Santos.

Fig. 2. *Fon-Fon!*, 22 de Fevereiro de 1913.

Anúncio da partida de Ronald de Carvalho para Paris e referência a Luiz Ramos.



Fon-Fon! nos Estados Unidos



O Doutor Lauro Muller na Califórnia, junto à primeira laranjeira que ali se plantou em 1874 proveniente da Bahia. Estão em sua companhia o capitão Le Vert Coleman, addido militar à Embaixada no Rio, capitão Bulmer, da marinha americana, José Francisco de Barros Pimentel, 1º secretário de Embaixada, Dudley Field Malone, assistente do sub-secretário de Estado e senhora, capitão Fonseca, addido à missão, capitão de fragata Antonio Fonseca, e F. L. Cook, do Department of State.



O MEU DOMINGO

O moderno movimento poético de Portugal, ou mais claramente; a moderna geração de poetas portugueses, não possui um poeta forte, que emocione pela amplitude do assumpto, nem pelo rigor da forma.

A poesia portugueza actualmente, é triste, extremamente triste, cantando maguas, chorando o passado, evocando a languidez das recordações.

Afonso Lopes Vieira, Mario Beirão, Teixeira de Paschoaes, Corrêa de Oliveira, todos elles tangem a mesma nota de tristeza, de nostalgia e de amargura.

São todos como o desdobramento intellectual de Antonio Nobre que, entretanto, é o mais elevadamente sincero, pelas suas tristes circumstancias de vida doente.

Não ha hoje em Portugal, um discipulo ao menos da musa franca e leal e da grande naturalidade de Cesario Verde, nem mesmo da originalidade, ás vezes excessiva de Eugenio de Castro.

A poesia portugueza de hoje é exclusivamente dolorosa e triste e o abuso da toada melancolica da trova e do fado, dá-lhe uma impressão de dolencia e de infelicidade.

Levo o meu domingo a ler modernos Poetas portuguezes. E fica-me no espirito uma grande tristeza indefinida toda feita da toada dolente da trova e da amarga philosophia que de todos elles transpira.

A poesia portugueza atravessa uma epoca de desolação e de descrença que, felizmente, ainda não nos attingiu. — M. P.

Elle — Que ideia foi esta de te vestires hoje deste modo? Parece que estás de luto aliviado...

Ella — Nada de mais natural, pois que todas as noites quando chegas me dizes que estás meio-morto!

Fig. 3. Fon-Fon!, 6 de Setembro de 1913.

Crónica de M.P. (Mário Pederneiras) sobre a Renascença Portuguesa.



☛ A actual geração literaria, precisa movimentar-se e dar á sua passagem pelas nossas letras um cunho de vitalidade e de competencia.

Todos estes bellos espiritos que surgem, com um brillantismo offuscante e com um intenso valor incontestavel, precisam iniciar um movimento em que o seu destaque seja decicivo e benefico.

Ao em vez disto, ha como que uma grande dispersão, um afastamento incomprehensivel, de modo que, só destacados apparecem e lutam.

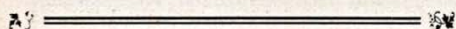
Em todas as nossas gerações litterarias, tem-se dado esta especie de movimento colectivo, em torno de uma idéa ou de uma esthetica nova.

Foi assim com os velhos romanticos donjuanescos, foi assim com os parnasianos, foi assim com os chamados *novos* ou decadistas.

Sempre tivemos, num inicio de geração, um natural periodo de lutas, congregadas numa revista especial, onde dominavam os superiores do agrupamento e onde se acolhiam todos aquelles que vinham para a apostolisação da nova Crença.

Hoje não ha uma revista desta especie. E todas as que surgem visam apenas a popularidade da Rua, sem o necessario exclusivismo de um jornal de doutrina.

A geração actual está, portanto, em divida, neste ponto, com o nosso movimento literario.



NOTAS MUNDANAS

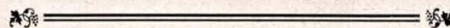


A gentil senhorita Maria Celeste Bernardez, filha do Sr. Consnl Geral do Uruguay, cujo anniversario deu motivo para uma encantadora festa social no Grande Hotel. M.lle Celeste apparece neste retrato num bello costume de cigana com que dansou dansas hespanholas com sua irmã M.lle Gloria num festival de caridade na Argentina.

Fon-Fon! em Minas



A graciosa senhorita Annita Fernandina de Andrade, noiva do Sr. Attila Pimentel, activo fuccionario da Central do Brazil. A senhorita Annita é filha de umas das mais distinctas familias de Sete Lagôas.



☛ Eu tenho, como quasi todos os homens, o mais incondicional enthusiasmo pela elegancia das *toilettes* femininas. Amo os bons modelos, talvez tanto quanto os costureiros que os lançam; admiro-os profundamente e dos mais ricos aos mais simples.

Para a minha sensibilidade, uma *aigrette*, ás vezes, basta, ou pela côr, ou pela disposição, por uma idéa de partida para a psychologia individual de quem a usa.

Ha, entretanto, uma particularidade de meus olhos exigentes que não raro me surprehe de um modo desagradavel.

Figurem um corpo bem modelado, elegante, velado por uma *toilette* irreprehensivel.

Tenho tido muitas vezes dessas figuras diante de meus olhos e a principio não sabia como explicar a pronunciada sensação de desgago que ellas me causavam. Nada me suggeria um reparo, tão bem combinado era tudo. . .

Emtanto comecei a notar que certas cores perdem a graça quando vistas d'alto, para baixo, ao passo que outras se tornam curiosas, cahindo pelos flancos, ou apenas cingindo o torax, ou ainda a irromperem dentre rendas e *broderies*. . .

E está visto que não me refiro ás cores berrantes e já d'ellas mesmas desgaciosas e escandalosas, mas apenas a essas lindas tonalidades caprichosas que os homens inventaram para o vestuario feminino e que tanto nos tentam.

Fig. 4. Fon-Fon!, 26 de Abril de 1913.
A nova geração literária ganha expressão colectiva.



POETAS NOVOS



Luiz de Montalvôr é um poeta que vem vindo com a nova geração portuguesa.

Luiz fallou-nos, ha dias, do livro que está preparando no Brazil.

«O *Lusiada encantado* é um livro de adoração. A minha raça cantada e rezada a rythmos de desejo.

«E' um livro que poderá ser um *tour de force* neste momento pleno da literatura portugueza. Amo-o por o achar *muito meu*. Vem de longe... E' a saudade remota d'outras éras cantada em versos de Nevoa e Scisma. São palavras de chimera que a Alta Magoa Portugueza reza nas fontes, que são a voz de Portugal, amanhecendo na gente lusitana, óra em seus labios moribundos e somnambulos, óra em seus olhares de crepusculo e brumas.

«O meu livro é um Outubro a recordar. . . auroras e crepusculos da Raça. E' o livro do Além! Rezará o Mar, a Chimera divina dos barcos sonhadores, antigos Lusiadas perdidos d'Aventura!»

Parecia-nos já estar ouvindo o cantico das elegias, em dolencias de canaes, pelo fim de um dia de brumas e silencio, vivido bem longe...

Luiz dividiu o seu livro em doze partes, que serão: *Ode, O Além, Encantamento, Triste Lusiada, O Elogio das scismas, A réza das quilhas, O sonho das gaves, Sol-posto, Outomno, Elegia da Chimera, Crepusculo e Ode ao desejo.*

E' alma de artista mais genuinamente portugueza e para prova do que dizemos bastam esses titulos suggestivos.

Conseguimos que Luiz nos mostrasse um excerpto que fosse do seu livro, e foi da confusão de notas rabiscadas n'um caderno que extrahimos alguns versos da *Elegia da Chimera*:

Sol-posto ungindo o mar. Insensos d'oiro,

A tarde é toda um sonho moribundo...

E' já olor da cor que amorceceu...

O céu vive no mar. Somno profundo.

A aza do rumor no ar adormeceu.

Recolhe funda a tarde em sonho e magoa,

...surdina fluida: anda o silencio a orar!

E ha crepusculos d'asas. E na agoa

O céu é marmore extatico a scismar!

E nas faces marmoreas dos rochedos

esboçam-se perfis...

Ha intimos velados...

sintillações,

penumbra de segredos...

Guichet de Informações

Henrique Simões (Santos) — Vemos, pela sua carta, que não entendeu bem as condições do nosso Concurso para a eleição do Príncipe dos Poetas Brasileiros.

A votação não é absolutamente por coupons e só votam os escriptores que figuram na lista que temos publicado.

O coupon que nos enviou, representa apenas o «fac-simile» da cedula que mandamos imprimir para ser enviada aos escriptores que constam da referida lista.

E' uma eleição com eleitorado determinado e não concurso popular.

Os poetas a que se refere não foram contemplados nesta relação, porque estão ausentes desta Capital.

O THEATRO POR SESSÕES



Carlos Bittencourt, um dos festejados autores do *Charivari*, actualmente em scena no Theatro Rio Branco.

HORLICK'S MALTED MILK

A Salvação das crianças

Fig. 5. Fon-Fon!, 29 de Março de 1913
Luiz de Montalvôr, poeta da nova geração portuguesa.



OS QUE PARTEM



Embarque para a Europa do conceituado negociante desta praça, Sr. Ernani Giorelli, em companhia de sua Exm.^a família.

♣ Eduardo Guimaraens vae lêr hoje, perante um auditorio amigo e competente o seu livro de versos *Do Ouro, do Sangue e do Silêncio*.

Para os que já conhecem, como nós, a forte organização intellectual e esthetica de Eduardo Guimaraens, esta simples noticia basta pela certeza de um grande successo de verdadeira arte.

Embora o soneto abaixo não dê idéa da feição geral do livro, aqui o transcrevemos:

SONETO A FAUSTO

Tu, que a illusão levou de novo á juventude,
depois de haver-te halloado o esplendor da velhice,
para outra vez amar, ó Fausto!, que te disse,
novamente, a paixão da insomne plenitude?

Foi-te de novo hostil a carne, e o sonho rude
como outrora? Ou talvez, porque a tua alma visse
murcha a vaidade em flor do beijo, não sentisse
toda a tortura van que punge e desillude?

Deu-te, acaso, a mulher, nua de véos a face,
tudo que a ancia vital pediu de azul fugace,
tudo que a voz, sequiosa, eternamente pede?

Não! Tu soffreste mais - que a dor desencantou-se! -
tendo, inutil, ás mãos a tristeza agridoce
da Taça que é de luz mas que não mata a sede!

♣ Mais um addendo ao já complicado monumento do Marechal Floriano!

Nessa marcha, daqui mais algum tempo, toda a praça fronteira ao Municipal será um verdadeiro museu commemorativo, um aranzel de symbolos transcendentaes ao lado de grupos inquestionavelmente bem trabalhados.

Por agora foi apenas uma placa a se reunir áquella almanjarra monumental, mas a continuar assim, aquillo vae acabar, ninguem sabe como. . .

No meio de tudo isso o que mais surprehende é a coragem que tem essa gente de fazer sumir naquella confusão de bustos, placas, inscrições, inspirações de poemas historicos, a figura do Marechal de Ferro que os que o conheceram dizem ter sido um homem simples e sobrio.
Ora deixem lá o pobre do Marechal socegado. . . e a nós também!

ELLA (adoentada) — Adolpho, jura-me que se eu morrer, não botarás nos annuncios: *a morte levou-a aos quarenta annos*, mas sim aos trinta e dois. Sim?

— ELLE — Podes estar descançada. Se quizeres poderei dizer aos vinte e poucos.

ANTIGAL

DEPURATIVO POR EXCELLENCIA
— CURA TODAS AS IMPUREZAS DO SANGUE —
É DE GOSTO AGRADAVEL E DE ACÇÃO RAPIDA
VENDE-SE EM TODAS AS PHARMACIAS E DROGARIAS DO BRAZIL

Fig. 6. *Fon-Fon!*, 12 de Outubro de 1912
Eduardo Guimaraens, poeta de *Do Ouro, do Sangue e do Silêncio*.



♣ O zelo municipal proíbe, no lindo parque, que é a Quinta da Boa-Vista, que no local que alli existe com balanços, estejam homens quando houver senhoritas ou senhoras a se divertirem no vaim dos aparelhos suspensos.

A causa da proibição é a de evitar que o olhar masculino descortine a côr das meias e das ligas das lindas balanceadas.

Ora o que succede? O que é natural, o que é logico que succeda: os expulsos que não se conformam com a expulsão, carregam com as causas della, isto é, afastam-se com as senhoritas ou senhoras que são de sua familia ou que, por sua vez,

não se conformam com a retirada de seu chefe ou acompanhante.

E os que não levam familia nem senhora ou senhorita alguma, tiram da proibição um delicioso partido: ficam de longe, de onde se vê muitissimo melhor do que de perto, é claro, contornos e côres...

E' que o zelo ou pudicicia municipal esquece que: os corpos se attraem na razão directa das massas e (e aqui é o caso) na inversa do quadrado das distancias.

A emenda municipal querendo concertar o soneto piorou-o...

NOTAS JORNALISTICAS



Aspecto do animado jantar offerecido pela redacção da nossa sympathica collega *A Noite*, ao seu activo director, Irineu Marinho. O fraternal agape realisou-se na *Rotisserie Sportman*. Como se vê é uma rapaziada sacudida!

♣ **Do Ouro, do Sangue e do Silencio** é o titulo bizarro e suggestivo de uma valiosa collecção de pequenos poemas que Eduardo Guimaraens, o brilhante poeta riograndense, vai publicar breve.

O titulo diz bem com o trabalho esmerado e novo do joven poeta.

Ha por todas aquellas paginas magnificas, que a intimidade carinhosa do poeta nos permittiu lêr, a fulguração quente e luminosa de Ouro novo; o sabor acre e impressão escarlata de Sangue vivo e, por fim, o encanto socegado, longo e suggestivo do Silencio.

Eduardo Guimaraens é um poeta pessoal, possuindo uma nitida visão esthetica da Arte difficil do Verso e sabendo movimentar e impor a emoção que detalha ou o sentimento que analysa.

Esta é, aliás, a característica preciosa da moderna geração de poetas riograndenses, que vamo conhecendo agora. Cada um tem o seu geito, o seu feitio, e a sua nota pessoal.

Marcello Gama, o magnifico autor das *Mulheres* que *Fon-Fon* publicou no seu numero de anniversario, tem a sua maneira moderna e pessoal de fazer o Verso e de sentil-o. E assim acontece com Alvaro Moreyra, o suave cantor da *Legenda da Luz e da Vida*; com Felipe de Oliveira, o interprete forte e sadio da *Vida Extincta*, com Homero Prates, o rico cinzelador dessas esplendidas *Horas coroadas de Rosas e de Espinhos*; e acontece agora com Eduardo Guimaraens, no bello trabalho de Arte — *Do Ouro, do Sangue e do Silencio*, que acabamos de lêr e cuja leitura nos trouxe a confirmação documentada do grande valor de poeta moderno que é Eduardo Guimaraens.

Fig. 7. *Fon-Fon!*, 3 de Maio de 1913

Mário Pederneiras destaca Eduardo Guimaraens no conjunto dos jovens poetas modernos.

MOMENTO LITTERARIO

LUZ GLORIOSA

Poema de Ronald de Carvalho



Não se pôde fallar do bello livro de Ronald de Carvalho, sem se registrar uma nota interessantissima de verdadeira abnegação... litteraria.

Quando Ronald partiu para sua viagem á Europa, levava prompto para imprimir, um volumoso livro de versos, o seu livro de estrêa, em que o numero de cousas boas era muito inferior ao de cousas inúteis, que só serviriam para alistar o novo Poeta na fileira inexpressiva dos innumerables poetas secundarios.

Depois de installado em Pariz, Ronald, uma noite, no socego do seu apartamento, releu o seu livro, cuidadosamente, despreocupadamente.

Releu-o e não gostou; achou-o falho e cheio de impressões estranhas.

Longe do applauso incondicional das coterias litterarias e das amizades pessoas, do elogio facil da imprensa e de estímulos extemporaneos, sozinho, isolado em terra extranha, a idade mais sazoadada, o espirito mais educado pela boa leitura são e digna, o Poeta avaliou bem a inutilidade que representava o esforço daquelle livro; sem feição individual, nem segura nota de emoção real. Acabou de relê-lo, retirou-lhe duas ou tres poesias que lhe pareciam melhores e atirou ao fogo, resolutamente, o resto dos versos que deviam constituir o seu livro. E isto tudo sem arrependimentos, sem

exaggeros, calmamente, como se fizesse a cousa mais natural do mundo.

No dia seguinte, Ronald de Carvalho, começou a trabalhar no novo livro, que foi a sua grande preocupação, durante o tempo em que esteve na Europa.

Este livro ahi está, impondo-se como um trabalho superior, uma obra original e emotiva.

Ronald de Carvalho é Poeta, Poeta verdadeiro, com todas as qualidades de sentimento e de impressão. O seu Verso é musical e nervoso e desenha a idéa que o inspirou com todos os detalhes e com toda a orquestração que ella pôde produzir.

A sua Poesia é de uma visão clara e sadia, ás vezes entristecida da natural emoção de um estado d'alma sombria; mas nessa propria tristeza, sente-se a saude e a alegria de quem a canta.

Canta a gloria da Vida
dentro do ouro dos teus sentidos
Canta o sangue que arde no teu sangue
...e a saudade das flores que não viste
Canta longe da Vida a tua Vida,
Canta a Alegria de viver contigo...

Luz Gloriosa divide-se em *Vida heroica*, que é todo um hymno magnifico de luz, de som, de côr, á Vida e á Natureza e em *Vida silenciosa* que é uma linda, uma suavissima expressão da Alma sentimental do novo Poeta.

Se alli, elle canta a

Gloria ao Sol que renova a alegria da Vida e nos emociona embaladoramente com os *Rythmos rusticos*, com o *Ouro*, *Sol*, *Sombra* e *Neve*, com os *Sonetos da Vida*, *Sonetos preciosos* e *Missal*, que é uma audaciosa profissão de fé; é na *Vida silenciosa* que o Poeta nos diz:

Que te importa, afinal, andares a esmo
Longe da Vida, e, sobre a Vida, esquivo
Si tens o orgulho de ser sempre o mesmo...

que faz com um sentimento delicioso o *Elogio do silencio* e que nos *Sonetos intimos* exclama:

Bemditas mãos que me fizeram monge
e que me acenam na distancia fria
como um adeus... uma aza branca... ao longe.

que nos descreve:

E o veleiro partio... para os longes, no Poente,
E o caes, poirento e bom, ficou triste e vasio...

que nos canta a *Lenda triste*, os *Versos sem rumo*, as *Canções do Sol posto*.

E o livro termina deliciosamente, com o soneto *Legenda*, que fecha com estes tercetos:

Canta no meu olhar a Alma de um cysne antigo,
De um cysne que morreu ao Sol-Pôr... no abandono...
E meu olhar é o meu melhor e unico amigo...
E caminho... e o caminho é sem termo... que importa,
Vou por elle commigo, até que venha o Outomno
E eu fique, por ahi, como uma folha morta.

E *Luz Gloriosa* entra, sem favores e gloriosamente para o numero dos melhores livros dos nossos Poetas Modernos.

E agora, a terminar, algumas palavras de elogio e encanto, á belleza da edição do livro, em magnifico papel vellino d'Arches, trabalhada com o maximo cuidado pela Casa Crés, de Pariz.

M. P.

Fig. 8. Fon-Fon!, 10 de Janeiro de 1914
Ronald de Carvalho: de *Poema da Luz* a *Luz Gloriosa*.



FON-FON! EM PETROPOLIS



O Sr. Klepsch director da Brhima, a passeio na cidade Serrana com varios membros da colonia alemã.

Vontade de dormir

Fios d'ouro puxam por mim
A soerguer-me na poeira—
Cada um para o seu fim,
Cada um para o seu norte...

— Ai que saudades da Morte...

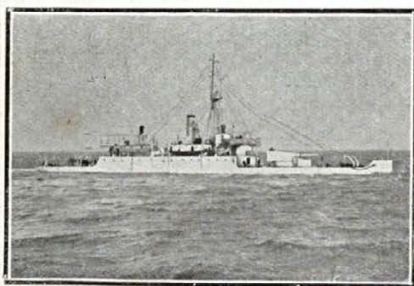
Quero dormir... ancorar...

Arranquem-me esta grandeza!

— Pra que me sonha a beleza,
Se a não posso transmigrar?...

Mario de Sá Carneiro.

A NOSSA MARINHA



O Javary, um dos tres monitores em construcção na Inglaterra (*Barrow-in-Gurness*). Essas tres novas unidades da nossa marinha são de traçado especial e se destinam a navegação em rio. As suas dimensões são: deslocamento, 1200 toneladas—comprimento, 80 metros—bocca 14, m 9 — calado 1, m 37 (4'—6')—velocidade maxima 11, 5 knots.

Outro dia, ia eu

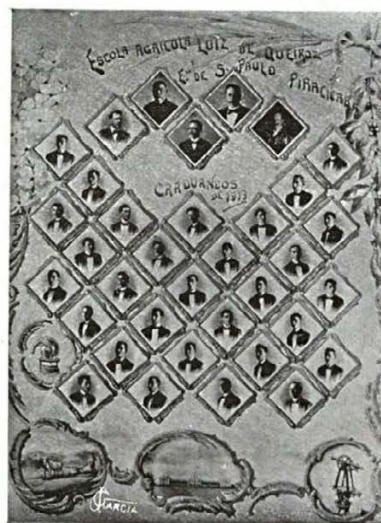
pela rua da Carioca abaixo ou acima, não sei bem, absorvido em umas tantas locubrações que me andavam a dansar o tango cá no salão de cima, quando ouvi a prosodia toda vibrante e desencadernada de um motorista ás voltas com uns carroceiros que, ao que parece, punham-lhe embargos á passagem.

A cousa devia ser essa, porque, distraído como estava, não dei muito pelas razões nem pelos protagonistas da tragedia. E lá absorvido ainda, a pensar commigo:

— Ora aqui está! Diziam que o governo não convocaria extraordinariamente o Congresso, que eram boatos e, entretanto, o governo o convocou.

Eu sempre sou muito distraído.

FON-FON! EM S. PAULO



Graduandos de 1913 da Escola Agrícola Luiz de Queiroz, de Piracicaba.

Poesias

é o titulo generico do livro do Sr. Nuto Sant'Anna, poeta paulista.

O verso do Sr. Nuto é correcto e sonoro, mas não tem novidade nenhuma de forma, nem pretende attingir, parece, á perfeição das exigencias parnasianas. E quanto aos themas que rima, não ha grandes novidades e nem parece que a originalidade seja um dos melhores predicados do autor das *Poesias*.

E' um livro que se lê sem grandes impressões, mas também sem cansaço e sem aborrecimento.

Fig. 9. *Fon-Fon!*, 24 de Janeiro de 1914
"Vontade de Dormir", de Mário de Sá-Carneiro.

ACTUALIDADE LITTERARIA

Palavras a um Novo.

Depois de uma profunda e dolorosa impressão de cansaço, conforme a tua carta me confessa, sentiste, ao terminar a ultima linha do longo «manifesto» que, ha dias, publicou o Sr. José Oiticica a proposito do Sr. Hermes Fontes e da sua obra, que as tuas idéas sobre poesia oscillaram um pouco. Confiadamente, mandas-me as tuas apreensões, pedes-me que te exponha o que penso de «tudo isso». E eu, como creio em ti e julgo a tua inspiração capaz de fazer ainda uma pequena obra prima para gloria tua e orgulho de todos nós, não hesito em te responder desde já — contrariado embora — que as tuas idéas sobre arte deverão permanecer como estavam, e que a poesia não soffreu a menor sensação de abalo com a especie de manifesto que tanta inquietude te causou.

Não, meu amigo: tu podes ficar tranquillo! Toda theoria esthetica quando se trata de fazer arte, arte que seja bella, arte que fique, arte «artística», é inutil, absurda, superflua. Tu sabes bem o que resta do romantismo, da corrente parnasiana, do movimento symbolista. Foram estes, entretanto, os tres grandes estados da poesia do seculo XIX. Que resta d'elles: alguns grandes livros, alguns grandes poetas. Poderás distinguir acaso o que haja de «escola» entre os mais bellos poemas de Alfred de Musset, de Lecomte de Lisle, de Paul Verlaine? Diferem, como grandes poetas que são, Goethe, Baudelaire, Stéphane Mallarmé? Ficou o que havia de arte verdadeira, isto é, o que havia da alma do artista, feita emoção, feita imagem, feita rythmo. Ficou a differença da alma de cada um. Nada mais.

Isto quanto ás theorias de esthetica. Imagina agora o que tem succedido ás idéas sobre isso que podemos chamar muito expressivamente, ainda que nos repugne a formula: a moral da arte! Rememora um pouco e passa em revista mental as idéas do naturalismo, da poesia scientifica, da psychologia a Bourget, da arte social, do naturismo, do humanismo, do integralismo, do nietzscheismo applicado á arte, tudo isso — desde aquelle funambulesco poestastro marseleze que quiz pôr em verso as obras de Humboldt, passando pelo scientificismo instrumentista de René Ghil, até esse curioso discipulo de F. T. Marinetti que, ha pouco, escreveu uma ode lyrica sobre a mobilisação do exercito bulgaro. Que depreendes tu d'isso tudo? O que eu depreendo naturalmente; o que toda a gente com algum criterio artistico depreenderá: que, em arte, não ha theoria possivel, não ha idéas centraes dominantes, scientificas ou não, a obedecer. Tudo é alma, emoção, instincto. De que te serve a ti, por exemplo, escreveres um soneto sobre a germinação do esporo, descrevendo-a com difficuldade, quando qualquer collegial a encontrará exposta com muito mais clareza e simplicidade — e com illustrações! — em qualquer compendio elementar? Quanto á pretendida emoção... Decididamente, não posso crer que tenhas dentro de ti a alma encanecida e veneravel de um velho naturalista: duvidarei portanto, como duvidei de um versejador belga que, ha alguns annos, escreveu um livro inteiro de sonetos sobre as idéas que a respeito da materia expendeu Gustave le Bon. Do contrario, seria o caso gravissimo de envergaras uma sobrecasaca preta e desandares para a Sorbonne!

Ha entretanto uma cousa menos grave. Tu te espantaste ingenuamente da audacia do Sr. Oiticica quando affirmou, sem lhe tremer a voz de orador pallido de propheta, que a poesia humana — isto é, a poesia nova, d'elle, Sr. Oiticica, do Sr. Hermes Fontes e do Sr. Augusto dos Anjos — nasceu e morreu com o, por varios titulos, notavel Lucrecio, tentou em vão (sic!) reviver com o velho Hugo Todo Formidavel, para vir ressus-

citar com elles, á sombra das palmeiras do Rio tumultuoso, afim de assombrar unicamente os teus olhos, tremulos de ler taes cousas, e envergonhar de forma inapagavel toda a velhice do saber europeu. Porque tal espanto, meu caro poeta? Das audacias dos poetas que lançam manifesto, nem os pobres burguezes se espantam mais!

Quando todos nós, que de arte nos occupamos e perdemos as noites á luz da lampada vigial, somos obrigados a duvidar, magrado a nossa admiração, da genialidade de um philosopho como Bergson ou de um d'Annunzio, de um Maeterlinck, de um Verhaeren — tres grandes e puros Poetas —, que poderemos pensar da bellica audacia de um theorista que baralha collegialmente Darwin e Comte, Hæckel e Schopenhauer, acaba agora de «descobrir» o Monismo e fala do Sr. Hermes Fontes, que é aliás, por vezes, um bello e forte poeta, como de um assombroso homem de genio? — ou do Sr. Augusto dos Anjos, que é, tambem por vezes, um poeta exquisito e emotivo, como de uma cerebração quasi fantastica?

Como tu vês, Shakespeare tinha rasão, por que ha realmente entre o céu e a terra cousas que a sabedoria dos homens não explica e que nós não devemos discutir. Tu, porém, pedes-me insistentemente um conselho. Queres dar um rumo «original e novo» á tua poesia. E eu respondo-te que é isso o que ha, para ti, de menos importante. Naturalmente, o essencial é que tenhas talento. Quanto aos conselhos, é simples: tudo está, a principio, em ler, ler muito, ler tudo, até mesmo Lucrecio. Sentir o que leias, sobretudo. E' preciso, depois, que vivas. Eu te direi: vive, ama, soffre. Sonha, acima de tudo! Sê o mais possivel tu mesmo: porque a maior parte do mal está em aniquilar a noção do Eu. Toda a tua poesia será immediatamente original. Tu saberás então que a arte, a Verdadeira, unica por conseguinte, só pôde ser pessoal, mas desse pessoalismo communicativo que põe a alma face a face com a alma. Tu saberás então porque Dante compoz os seus mais bellos tercetos e Edgar Poe estylisou as suas mais radiosas allucinações. Tu saberás então que ha e haverá sempre, entre a sciencia e a arte, esta grande fronteira mysteriosa que é o sonho. Tu saberás então que o que faz grande a Poesia, não é um soneto pretencioso e vulgar sobre a germinação do esporo, com rimas tolas e termos difficeis de normalista preciosa que, tendo comido camarões, diz que «ingeriu crustaceos acephalos»; nem uma invocação repellente á saliva que expellem e engolem os tuberculosos; nem mesmo um poema cyclopico e gelatinoso sobre a «retro-sondagem do cahos». Tu saberás, por fim, meu caro e amedrontado poeta, que todo o grande, todo o bello e todo o eterno da Poesia — hoje mais do que nunca — está em surpreender a alma humana em flagrante deante do eterno mysterio do Amor e da Morte, como, por exemplo, quando Peléas, tomando a fronte loira e amada de Mélisande entre as mãos, balbucia, á sombra do jardim, no silencio da noite:

— *Tu es si belle que l'on dirait que tu vas mourir!*

E assim, quando, transposta afinal a morte, á volta de algum mysterioso caminho, alguem — uma Beatriz de apparição — perguntar o que foi que viu a tua alma, tu poderás responder — e toda a gloria será tua e tu passarás serenamente por entre as folhas mortas que não te accusarão como a Peer Gynt:

— Eu vi a Bellesa!

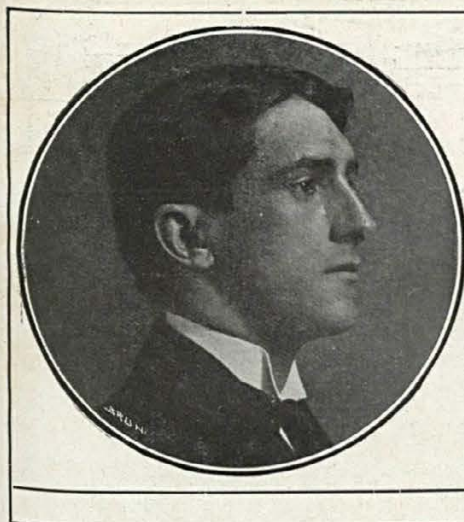
Que é o que nem todos poderão responder.

Outubro MCMXIII.

Eduardo Guimaraens.

N. da R. — Este artigo foi entregue a Fon-Fon no dia 3 de Outubro.

Fig. 10. Fon-Fon!, 25 de Outubro de 1913
“Palavras a um Novo”, de Eduardo Guimaraens.



O MOMENTO LITTERARIO

Evangelho da Sombra e do Silencio

DE

OLEGARIO MARIANNO



Anda pela Poesia nacional um salutar movimento de renovação.

O Verso soffre a natural influencia de temperamentos moços e fecundos e apresenta-se em forma diversa da que nos iam habituando. O proprio assumpto procurado já se não limita a sumptuosidades de eras extinctas, nem á eterna repetição do scenario e dos typos mythologicos. O Poeta de hoje tira da sua propria alma e do seu proprio sentimento, o motivo da sua producção. Quando vae pedil-o á Natureza, não é só para a difficuldade da descripção ou do elogio grandioso. Tira-lhe também o que ella tem de suave, de simples, de delicado e de emotivo. A Natureza percebida através de um Verso moderno não é a mesma que nos impressionava nas apotheeses do versejar parnasiano. A Poesia de hoje é mais humana, mais sentimental e, talvez, menos indifferente. Prefere falar á Alma a seduzir o ouvido; e se da sua symbolisação não surgem vultos ou scenas bysantinas, nasce a ventura de uma emoção natural, de uma figura delicada ou de uma narrativa consoladora e real.

E' o que se dá com o Verso glorioso de Hermes Fontes. E' o que se sente na grande e suave delicadeza sentimental de Alvaro Moreira. E o que nos seduz na Poesia clara e saudavel de Felipe de Oliveira; no provincialismo natural de Durval de Moraes; na galharda inspiração original de Marcello Gama; na extranha visão esthetica de Augusto dos Anjos e na inspiração nova e na rima original de Homero Prates e na meiguice triste de Ademar Tavares.

E é essa a impressão que nos deixa o verso pessoal e a singularidade encantadora das estrophes, ora selvagens, ora deliciosamente romanticas de Eduardo Guimarães.

Esta é, innegavelmente, a geração renovadora do Verso Nacional. São estes os Poetas que chegam para a conquista do nome, através de uma expressão nova de sensibilidade e de idéa.

Sempre fomos o povo do lugar commum e da forma consagrada. A nossa preguiça de renovar, já passara a sentimento nacional, em Arte como em tudo mais.

O nosso Verso ficara na sumptuosidade parnasiana ou na repetição de velhas formas romanticas extinctas. Só era Poeta quem se nortearse por esse rumo consagrado.

E só podia ter valor quem a essas duas formulas se cingisse.

A actual geração de Poetas veio mostrar que ha também Poetas e magnificos Poetas, sem que seja preciso atar-se a qualquer uma dellas.

Eduardo Guimarães disse, com uma precisão admiravel que não ha escolas que fiquem; ficam os Poetas que são bons e os livros que tem merito. Foi o que aconteceu com o romantismo, com o parnasianismo e ha de acontecer com a geração de hoje.

Olegario Marianno pertence a esta geração. O seu novo livro é bem um resultado dessa nova corrente esthetica.

Elle é o Poeta das cousas suaves e dos sentimentos simples. Não é a gloriosa florescencia da Primavera, nem o vigor sadio do Verão, que o impressiona; é a tristeza do Outomno. Não é a arvore pujante e nova, cheia de fructos e de flores, que o seduz; é a Arvore velha cheia de recordações e de saudades, que dá motivo aos seus lindos versos.

Olegario é o Poeta sentimental, cantando a sua sentimentalidade delicada em estrophes simples e cadenciadas.

O seu Verso é todo musica e rythmo e o seu novo livro é um hymno melancholico ás cousas simples da vida e aos aspectos romanticos da Natureza.

Evangelho da Sombra e do Silencio, vem confirmar o nome de bom Poeta, que elle já conquistara com seus livros anteriores.

M. P.

Fig. 11. *Fon-Fon!*, 29 de Novembro de 1913

Mário Pederneiras: "não há escolas que fiquem; ficam os Poetas que são bons".

Bibliografia

- ALMADA NEGREIROS, José de (1965). *Orpheu 1915-1965*. Lisboa: Ática.
- BRAGA, Regina Stela (2008) (ed.). *Fon-Fon! Buzinando a Modernidade*. Rio de Janeiro: Secretaria Especial de Comunicação Social.
- DIX, Steffen (2015). *1915 – O Ano do Orpheu*. Lisboa: Tinta da China.
- LINS, Vera (2008). “Em revistas, o simbolismo e a virada do século”, in Regina Stela Braga (ed.), *Fon-Fon! Buzinando a Modernidade*. Rio de Janeiro: Secretaria Especial de Comunicação Social, pp. 59-74.
- MOREIRA, Álvaro (2007). *As Amargas Não... (lembanças)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras.
- PESSOA, Fernando (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (1999). *Correspondência: 1905-1922*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (1967). *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Edição de Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- QUENTAL, Antero de (2002). *Sonetos Completos*. Lisboa: Ulisseia.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (2001). *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- SARAIVA, Arnaldo (2004). *Modernismo Brasileiro e Modernismo Português*. Campinas: Unicamp.

“Alma de Corno” Revisited: mais fragmentos malditos de Fernando Pessoa

Carlos Pittella*

Keywords

Fernando Pessoa, Profane Poetry, Sonnet, Scorn, Slander, Alma de Corno, José Fialho de Almeida, Gaudêncio Nabos, Francisco Paú, *O Palrador*.

Abstract

Two unpublished fragments are hereby reproduced and connected to the controversial sonnet “Alma de Corno” by Fernando Pessoa, published in the first issue of the *Granta* magazine in Portugal, in June 2013. Both fragments are dedicated to a “J. F.”, possibly a reference to J[osé] F[ialho] de Almeida. The identification of these fragments as drafts of “Alma de Corno” has implications regarding the study of the profane in Pessoaan works. The presentation of these documents includes: 1) a summary of the controversy following the publication of the sonnet “Alma de Corno” and its state of the arts; 2) an investigation of the causes and consequences of this controversy; 3) an answer to the doubts of attribution and authorship of the sonnet; 4) an appraisal of the occurrences of the name “Fialho” within the Pessoaan works already published; and 5) a conclusion about the relevance of the discovered drafts, when considered together with the poem “Alma de Corno”.

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Poesia Profana, Soneto, Escárnio, Maldizer, Alma de Corno, José Fialho de Almeida, Gaudêncio Nabos, Francisco Paú, *O Palrador*.

Resumo

Reproduzem-se aqui dois fragmentos inéditos relacionados ao controverso soneto “Alma de Corno” de Fernando Pessoa, publicado no primeiro número da revista *Granta* em Portugal, em junho de 2013. Ambos os fragmentos são dedicados a um “J. F.”, possivelmente uma referência a J[osé] F[ialho] de Almeida. O reconhecimento desses fragmentos como rascunhos de “Alma de Corno” traz implicações para o estudo do profano na obra pessoana. A apresentação dos novos documentos inclui: 1) um resumo da controvérsia subsequente à publicação do soneto “Alma de Corno” e o estado dessa questão; 2) uma investigação das causas e conseqüências dessa controvérsia; 3) uma resposta às dúvidas de atribuição e autoria do soneto; 4) um balanço das ocorrências do nome “Fialho” na obra pessoana já publicada; e 5) uma conclusão sobre a relevância dos rascunhos descobertos, quando tomados em conjunto com o poema “Alma de Corno”.

* Pesquisador associado ao *Global Citizenship Institute*, Chicago.

1. Apresentação

Dois inócuos papelitos (ou, antes, dois *pedaços* de papel) escritos apenas de um lado e rasgados numa das margens (como se tivessem sido arrancados de um caderno ou calendário); uma escrita bastante ilegível, feita à caneta preta muito ligeira; nenhuma assinatura ou data; nove versos ao todo (um deles completamente riscado); muitos espaços em branco (um poema sem o meio, o outro só com o meio); um total de cinquenta e duas palavras, ou cinquenta e quatro se contarmos as iniciais "J. F." que servem de título a ambos os fragmentos; dentre essas palavras, pelo menos três palavrões impublicáveis; muitas indicações de que os fragmentos representam rascunhos do soneto completo "Alma de Corno"; e, enfim, perguntas...

— Quem seria este "J. F." que intitula os fragmentos?

— Quem seria o "F. P." que assina o poema "Alma de Corno" na versão posterior desses rascunhos (publicada no primeiro número da revista *Granta* em Portugal)?

— Por que "F. P." estaria xingando "J. F."?

— Seria mesmo Fernando Pessoa capaz de xingamentos tão brutais, feitos sem a máscara protetora de um heterônimo?

— Quanto bem realmente conhecemos Fernando Pessoa?

O "mais completo", "mais complexo" e "mais harmônico" – foi como o heterônimo Álvaro de Campos qualificou o ideal de "super-homem", na conclusão do seu *Ultimatum* (PESSOA, 1917). Tal qualificação muito bem se aplica ao "super-poeta" Fernando Pessoa, um fenômeno semiótico que cresce exponencialmente para fora e para dentro, como um labirinto cada vez mais complexo, em que se descobrem mais e mais caminhos possíveis.

Cada vez conhecemos mais personagens, idiomas e estilos pessoanos – e os conhecemos melhor. Por exemplo, a magnitude da obra inglesa do poeta apenas agora se vislumbra (FERRARI e PITTELLA, 2014). Outras facetas pessoanas, talvez menos nobres, mas não menos interessantes, emergem dessa investigação *in fieri*. Uma dessas (chamemos a faceta "profana") pode ser simbolizada pelo control vertido soneto "Alma de Corno" (in PIZARRO e PITTELLA, 2013: 102-103).

Alma de corno — isto é, dura como isso;
 Cara que nem servia para rabo;
 Idéas e intenções taes que o diabo
 As recusou a ter a seu serviço —

Ó lama feita vida! ó trampa em viço!
 Se é p'ra ti todo o insulto cheira a gabo
 — Ó do Hindustão da sordidez nababo!
 Universal e essencial enguiço!

De ti se suja a imaginação
 Ao querer descrever-te em verso. Tu
 Fazes dôr de barriga á inspiração.

Quér faças bem ou mal, hyper-sabujo,
 Tu fazes sempre mal. És como um cú,
 Que ainda que esteja limpo é sempre sujo!

F. P.

(BNP/E3, 36-10^o)

Incluindo, no verso 13, o palavrão-mor da língua portuguesa em posição de rima, este soneto chulo assinado por "F. P." gerou polêmica ao ser publicado em 2013. Embora já conhecêssemos violentos xingamentos dispersos pela obra do heterônimo Álvaro de Campos (PESSOA, 1999 & 2015), desconhecíamos casos de severo escárnio e maldizer atribuíveis ao ortônimo.

Alguns hesitaram em reconhecer "Alma de Corno" como um poema legítimo de Fernando Pessoa; a pesquisadora pessoana Teresa Rita Lopes, entrevistada a respeito dos sonetos publicados na *Granta*, declarou: "Tudo o que há de poemas do Pessoa já foi editado. Pode haver um verso solto, mas os poemas já estão fixados" (in FAGGIANI e COSTA, 2013). Tomando conhecimento dessa declaração, o editor da *Granta* lançou, nas mídias sociais, um desafio público para que se provasse o não ineditismo dos poemas, caso já tivessem sido de fato publicados. Estava formada a polêmica.

Independentemente dos méritos dessa controvérsia, ela parecia apontar para uma interessante sensação de desconforto causada pela introdução de "Alma de Corno" no legado pessoano: como poderia um poema tão chulo coexistir ao lado da espiritualidade de *Mensagem*, da grandiosidade de "Tabacaria", da filosofia de "O Guardador de Rebanhos"?

Entretanto, a *Revista Mário de Andrade* (RMA), em edição especial com o título *Obscena*, convidou-me a escrever um artigo acadêmico defendendo o soneto "Alma de Corno" como parte legítima da obra de Fernando Pessoa. Num texto sobre a coexistência do sagrado e do profano na poesia pessoana, desenvolvi o raciocínio de atribuição do poema, respondendo às dúvidas a respeito de sua autenticidade (dúvidas que decerto também tive, quando encontrei o manuscrito de "Alma de Corno" pela primeira vez, durante minha pesquisa de doutoramento; cf. PITTELLA, 2012).

Na defesa para a RMA, discuti a possibilidade de atribuirmos o poema (com sua assinatura "F. P.") não ao ortônimo, mas ao pouco conhecido "Francisco Paú" (que compartilha as iniciais do ortônimo). Paú, diretor da seção humorística do jornal (fictício) *O Palrador*, plausivelmente estaria a dirigir invectivas ao patrão "Gaudêncio Nabos" (outra personagem pessoana), diretor do mesmo jornal. Um suporte para essa hipótese, levantada pelo prof. Jerónimo Pizarro, está na

existência das ridicularizantes rimas em “-abo” do soneto (*rabo, diabo, gabo e nababo*), a esgrachar os sobrenome “Nabos” do fictício patrão.

Por outro lado, este diálogo entre *personae* é, evidentemente, um diálogo de um autor consigo mesmo; de modo que também seria produtiva uma leitura psicológica do soneto, atribuindo-se a assinatura “F. P.” ao próprio Fernando Pessoa. Teríamos, assim, uma interpretação sensivelmente mais dura, quicá sombria... tal como se poderia ler o soneto de auto-esgracho de Mário de Sá-Carneiro, intitulado “Aquele Outro”, em que o amigo real de Pessoa brutalmente se auto-qualifica “o Esfinge gorda” dois meses antes de suicidar-se (SÁ-CARNEIRO, 2001).

O suposto problema de adequação de um soneto chulo na obra pessoana parecia, pois, estar em nossa própria interpretação do que seria *apropriado* (simplesmente “*in the eye of the beholder*”, para usar a expressão inglesa). Ao consagrar o grande poeta português, teríamos promovido uma imagem certamente *incompleta* de uma obra *incompletamente* publicada. Nossa ignorância diante do *todo* da obra gerara, assim, a incompatibilidade de uma *parte* mais profana até então desconhecida.

Nesse sentido, foi preciso perguntar: como um soneto completo e bastante legível de Fernando Pessoa poderia ter ficado inédito por tanto tempo? Talvez nosso próprio pudor tenha retardado a publicação, visto que praticamente todos os manuscritos mais legíveis da poesia portuguesa de Pessoa já tinham sido publicados.

Após a defesa do poema “Alma de Corno” publicada na RMA, o pesquisador José Barreto descobriu, no espólio pessoano guardado na Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), dois fragmentos (BNP/E3, 66C-45 & 66C-46) que constituem rascunhos do soneto maldito – uma descoberta com implicações para a polêmica do *profano* em Pessoa. Embora sem data e sem assinatura, ambos os documentos encontrados apresentam o título “J. F.”. Barreto imediatamente levantou a hipótese de que seriam poemas “dedicados” (*maliciosamente dirigidos*) não a uma personagem pessoana, mas sim ao escritor de carne-e-osso J[osé] F[ialho] (de Almeida), sobre quem Pessoa – como lembrava Barreto – tinha maligna opinião.

Logo, além de Gaudêncio Nabos (personagem) e do próprio Fernando Pessoa (ortônimo), agora o poema “Alma de Corno” ganhava um terceiro possível destinatário: Fialho de Almeida, uma pessoa real para além do universo pessoano.

Quem foi Fialho de Almeida? E, que opinião concreta Pessoa tinha dele? Ora, sabemos que Fialho foi um célebre escritor português contemporâneo de Pessoa, ainda que trinta anos mais velho e, portanto, representante de uma geração literária anterior. A fim de responder à segunda pergunta, podemos consultar algumas referências a Fialho na obra pessoana, avaliando se constituem apreciações positivas ou não. Localizamos sete ocorrências do nome “Fialho” na

obra pessoana já publicada: num poema solto, no "Diário de Vicente Guedes", numa reflexão sobre a ternura, em duas cartas a Adriano del Valle e, por fim, em duas passagens do *Livro do Desasocego* (LD).

Apresentamos, a seguir, excertos desses textos pessoanos, em ordem cronológica; os colchetes indicativos de data, espaços em branco e supressões de citação, assim como os grifos do nome **Fialho** são todos nossos; a ortografia é a original de Pessoa, presente nos testemunhos.

[Janeiro de 1909]

Um serralheiro chamado **Fialho**
Tinha uma chave que []
Com ella muita porta abria. . .
Aqui a historia principia.

Tanta porta abriu o senhor **Fialho**
Com a tal chave que era caralho
Que a chave alfim se escangalhou
E aqui o conto acabou.

(BNP/E3, 56-18r; cf. LOPES, 1990: 217)

[11 de Maio ou 22 de Agosto de 1914]

Vieram dar-me hoje a noticia de que morreu **Fialho** de Almeida. Foi ha 3 annos, parece, mas quem, como eu, não vive annexo ás variações da immoralidade do meio, pouco ou nada sabe, senão por accaso, á respeito das fluctuações, como [] e mortes, no mercado dos pederastas.

Em todo o caso, como elle morreu, e era collega, porque escrevia, não quero deixar de pôr aqui umas notas dignas d'elle, e tanto quanto possivel á maneira d'elle, tratando-o como elle tratou os mortos. Assim estas minhas palavras serão como que uma continuação da attitude d'elle, fal-o-hão ressuscitar temporariamente, parecerá (salvo o melhor do estylo, sobretudo quanto a decencia e linha) que é elle proprio que, desdobrado, acordou, e me escreveu sobre /o conhecer de/ si-proprio.

A figura de **Fialho** de Almeida forma-se de 3 elementos: era um homem do povo, um pederasta e um grosseirão, creatura da steppe alentejana, com callos na sensibilidade humana, e uma depressão onde devia ter a bossa da delicadeza. Tirante o amôr á paysagem e aos homens, nada o attrahia para nada, mettido sempre na □

("Diario de V[icente] G[uedes]" – BNP/E3, 14C-8; cf. LOPES, 1990: 230)

[1915?]

O costume de definir o portuguez como essencialmente lyrico, ou essencialmente amoroso — absurdo, porque não ha povo quasi nenhum que não seja estas duas cousas. Ao mesmo tempo vê-se que, ainda que a expressão falhe, há qualquér cousa de verdade, que não chega a descobrir-se, n'estas phrases.

O que é que ha de quasi-indefinivelmente portuguez, de portuguezmente commum excepto a lingua, a Bernardim Ribeiro, Camões, Garrett, Anthero de Quental, Antonio Nobre, Junqueiro, Corrêa d'Oliveira, Pascoaes, Mario Beirão?

Em primeiro logar, é uma *ternura*. Mas o que é uma ternura?

Ternura vaga [] em Bernardim Ribeiro, ternura que rompe a casca de estrangeirismo de Camões, no seu auge ternura heroica [], ternura metaphysica em Anthero (curiosíssima phase da ternura que dá corpo ao abstracto, e pode amar realmente um Deus que seja realmente uma formula mathematica); ternura por si-proprio e pela sua terra — *esquiva, espontanea e com o lado-tristeza accentuado, em Antonio Nobre, ternura pela paysagem em **Fialho**, ternura que chega a assomar ás janellas da alma de Eça de Queiroz □

(“A Ternura Lusitana ou A Alma da Raça”; BNP/E3, 19-107; cf. BOTHE, 2013: 143)

[14 de Setembro de 1923]

Querido amigo:

Para não demorar mais a remessa de algum dos livros dos prosadores portuguezes, envio-lhe hoje, registado, o “Serão Inquieto” do Antonio Patricio. É um dos mais perfeitos livros de contos que se tem escripto em Portugal. Creio que appareceu cerca de 1909 ou 1910. Mesmo a segunda edição (identica á primeira), que é a que lhe envio, me custou bastante a encontrar, pois está, pode dizer-se, exgottada.

[...]

Tem algum livro de contos de **Fialho** de Almeida? Se não tem, há que conhecel-os, e já fico sabendo que lhe devo enviar esses tambem.

No seu pedido, relativo a novellistas portuguezes, ha duas difficuldades para a realização. Em primeiro lugar, não ha muitos novellistas (isto é, contistas) portuguezes, mesmo relativamente ao numero de escriptores; e, como não ha muitos, menos ainda ha que sejam bons, e cujas obras portanto valha a pena enviar-lhe. Em segundo lugar, a nenhum d’estes bons se applica (creio) a circumstancia de se poderem traduzir os seus contos sem pagar direitos de author. Talvez, em todo caso, o Patricio e o Aquilino concedessem licença. O **Fialho** morreu já ha annos; as suas obras são propriedade do editor; por certo não haverá maneira de conseguir essas cousas *graciosas* com um editor! Em todo caso, vale-lhe a pena conhecer o **Fialho** — para o conhecer, ainda que não para traduzil-o.

(Carta a Adriano del Valle; BNP/E3, 114³-49^r; cf. LOPES, 1993: 323-324)

[1º de Junho de 1924]

Querido e apreciado amigo:

Mando-lhe amanhã, registados, mais dois livros. Não os mandei antes porque não sabia se valia a pena fazer o envio durante a semi-gréve postal. Agora, que, embora a gréve ainda dure, os serviços postaes estão quasi normalizados, faço a remessa.

Vão “O Paiz das Uvas”, de **Fialho** d’Almeida — author e obra consagrados, e onde vêm o conto “Os Pobres”, prodigioso pelo estylo, e o curioso “Trez Cadaveres”; e o “Leomil”, de Antonio de Séves, escriptor novo, de grande valor, que neste seu primeiro livro faz um regionalismo curioso, differente do que ha ás vezes no Aquilino.

Estou certo que ha de gostar dos dois livros.

(Carta a Adriano del Valle; BNP/E3, 114³-54^r; cf. LOPES, 1993: 326)

[1929?]

Sempre que podem, sentam-se defronte do espelho. Falam comnosco e namoram-se de olhos a si mesmos. Por vezes, como é natural nos namoros, distrahem-se da conversa. Fui-lhes sempre sympathico, porque a minha aversão adulta pelo meu aspecto me compelliu sempre a escolher o espelho como coisa para onde virasse as costas. Assim, e elles de instincto o reconheciam tratando-me sempre bem, eu era o rapaz escutador que lhes deixava sempre livres a vaidade e a tribuna.

Em conjunto não eram maus rapazes; particularmente eram melhores e piores. Tinham generosidades e ternuras insuspeitáveis a um tirador de medias, baixezas e sordidezes difíceis de adivinhar por qualquer ente humano normal. Miseria, inveja e illusão — assim os resumo, e nisso resumiria aquella parte d'esse ambiente que se infiltra na obra dos homens de valor que alguma vez fizeram d'essa estancia de ressaca um pousio de enganados. (É, na obra de Fialho, a inveja flagrante, a grosseria reles, a deselegancia nauseante. . .)

(LD; BNP/E3, 1-20^r; PESSOA, 2010: 200)

[18 de Setembro de 1931]

Gosto de dizer. Direi melhor: gosto de palavrar. As palavras são para mim corpos tocáveis, sereias visíveis, sensualidades incorporadas. Talvez porque a sensualidade real não tem para mim interesse de nenhuma espécie — nem sequer mental ou de sonho —, transmutou-se-me o desejo para aquilo que em mim cria ritmos verbais, ou os escuta de outros. Estremeço se dizem bem. Tal página de Fialho, tal página de Chateaubriand, fazem formigar toda a minha vida em todas as veias, fazem-me raivar tremulamente quieto de um prazer inatingível que estou tendo. Tal página, até, de Vieira, na sua fria perfeição de engenharia sintáctica, me faz tremer como um ramo ao vento, num delírio passivo de coisa movida.

(LD; Descobrimento, n.º 3; cf. PESSOA, 1931: 409-410 & 2010: 325)

Como avaliar estas referências a Fialho, que se estendem por quatro décadas da obra pessoana? Ora, se identificamos o “serralheiro chamado Fialho” do poema de 1909 como de fato sendo “Fialho de Almeida” (que nunca foi serralheiro), a referência mais antiga é claramente maligna, maldizendo a suposta homossexualidade do autor. Não por acaso o texto é atribuído ao maledicente Joaquim Moura Costa, também conhecido pelas iniciais “JMC” com que assina um “Soneto de Mall Dizer” dirigido a Teófilo Braga (*in* PIZARRO e PITTELLA, 2013).

O segundo “Fialho” surge num necrológio três anos atrasado feito por Vicente Guedes, que empreende uma despropositada vingança literária (despropositada porque Fialho não parecia ter inimizades para com Pessoa). Infringindo o preceito de que não se deve falar mal dos mortos, Guedes faz uma rudíssima descrição do falecido e defende tal rudeza, dizendo empregar o estilo do próprio Fialho para fazer “umas notas dignas d'elle, e tanto quanto possível á maneira d'elle, tratandol o como elle tratou os mortos”.

O terceiro texto já não contém sarcasmo ou rancor. Embora o tom seja apenas declarativo quando Pessoa menciona “a ternura pela paisagem em Fialho”, algo de valor parece ser atribuído ao escritor outrora atacado, visto que seu nome surge entre uma plêiade de grandes autores portugueses.

As cartas a Adriano del Valle são indubitavelmente positivas, a recomendar Fialho como importante contista português.

A primeira passagem extraída do LD, ainda que não positiva, tampouco é indiscutivelmente negativa; em verdade, talvez seja *indiferente* em questões de

juízo de valor, pois talvez se trate apenas de uma descrição dos temas (discutíveis ou não) desenvolvidos pelo autor em questão.

Finalmente, no último trecho (também do *LD*) a referência é claramente elogiosa, ou mesmo carinhosa, emocionante.

Como é que o mesmo Pessoa poderia avaliar Fialho tão negativa e tão positivamente? Ora, não seria o primeiro autor a receber um tratamento contraditório da pena pessoana: Guerra Junqueiro, Camões e Shakespeare (PESSOA, 1998), para citar apenas três, igualmente sofreram elogios e impropérios superlativos. Uma interpretação plausível está na própria cronologia das referências a Fialho: se Joaquim Moura Costa e Vicente Guedes (personagens pessoanas de juventude) atacavam Fialho, com o passar do tempo, um Pessoa mais maduro (através do ortônimo e de Bernardo Soares) teria reconhecido um valor cada vez maior na obra inicialmente desprezada.

Neste balanço crítico da obra de Fialho por Pessoa, contamos dois votos contra, dois indiferentes e três a favor. Se incluíssemos, porém, "Alma de Côrno" nesta eleição, teríamos um empate; ou, poder-se-ia argumentar que a brutalidade de "Alma de Côrno" (e dos rascunhos dedicados a J. F.) alteraria dramaticamente os resultados da eleição. Contudo, há ainda fragmentos inéditos sobre Fialho e sua obra, que precisariam ser transcritos e analisados para uma apreciação mais conclusiva.

Lembremos, em tempo, que nossa investigação de Fialho na obra pessoana reside na hipótese de que o "J. F." dos fragmentos descobertos seja mesmo J[osé] F[ialho] (de Almeida). Mas não é só de incertezas que se fazem esses documentos, pois eles resolvem de uma vez por todas qualquer dúvida sobre a autoria do soneto "Alma de Côrno": fora a rudeza xingatória que se quereria não-pessoana (que defendemos como pessoana), fora a assinatura "F. P." do manuscrito (que atribuímos a Francisco Paú ou a Fernando Pessoa), a dúvida residia em o testemunho de "Alma de Côrno" ter uma caligrafia altamente legível e nenhuma emenda, como se tivesse surgido de modo miraculosamente perfeito, sem esboços – o que poderia indicar um poema não *de Pessoa*, mas apenas *copiado por Pessoa*. Ora, como os fragmentos agora encontrados são claramente rascunhos do soneto em questão, a dúvida está encerrada.

A "Alma de Côrno" é, indiscutivelmente, pessoana!

Tal como tantas outras almas...*

* Passando aos documentos, renove-se um agradecimento a José Barreto e a Jerónimo Pizarro, por terem acompanhado este trabalho e por terem colaborado para resolver, tanto quanto possível, as dúvidas de transcrição.

Documentos

I. Inédito. Manuscrito a tinta preta numa folha solta. Sem data ou assinatura.

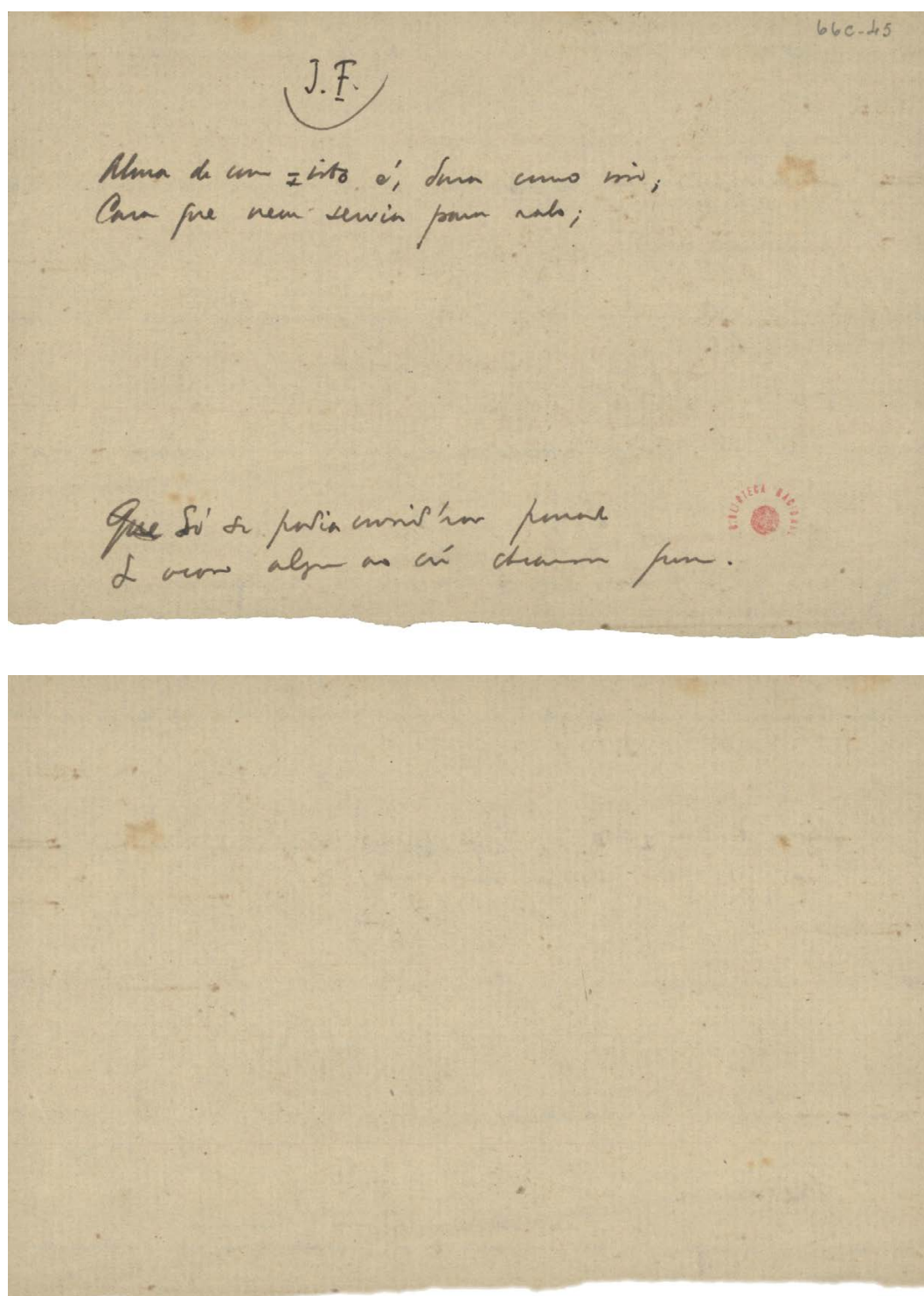


Fig. 1. [BNP/E3, 66C-45^r]

J.F.

1 Alma de corno – isto é, dura como isso;
Cara que nem servia para rabo;

3 []
[]

5 []
[]
[]
[]

10 []
[]
[]

[]

13 Só se podia consid'rar porrada

14 Se acaso alguém ao cú chamasse porra.

NOTAS

1 Alma de corno<,>[↑ –] isto é, dura como isso;

3 Sabemos tratar-se de um rascunho do soneto "Alma de Corno" (BNP/E3, 36-10^r), de incipit idêntico, um poema cuja versão final viria a empregar o mesmo palavrão "cú" em sua conclusão; ora, perante o rascunho de um soneto, podemos deduzir o número de versos em branco entre os primeiros e os últimos rascunhados neste documento.

13 <Que> Só se podia consid'rar porrada] note-se a contração, incomum em Pessoa, de uma vogal do verbo "considerar" (evidenciando a pronúncia à Portuguesa), a fim de tornar o verso decassílabo.

14 Talvez se sinta a necessidade de comentar a brutalidade (seja homofóbica, seja apenas infeliz) dos últimos versos; no entanto, não cabe a nós justificar ou desculpar Pessoa; lembremos que poemas como a "Ode Triunfal" e a "Ode Marítima" do heterônimo Álvaro de Campos (PESSOA, 1999 e 2015), ou o "Epithalamium" do ortônimo (PESSOA, 1993) são todos aceitos no cânone pessoano, incluindo passagens chocantes, despudoradas e mesmo sado-masoquistas.

II. Inédito. Manuscrito a tinta preta numa folha solta. Sem data ou assinatura.

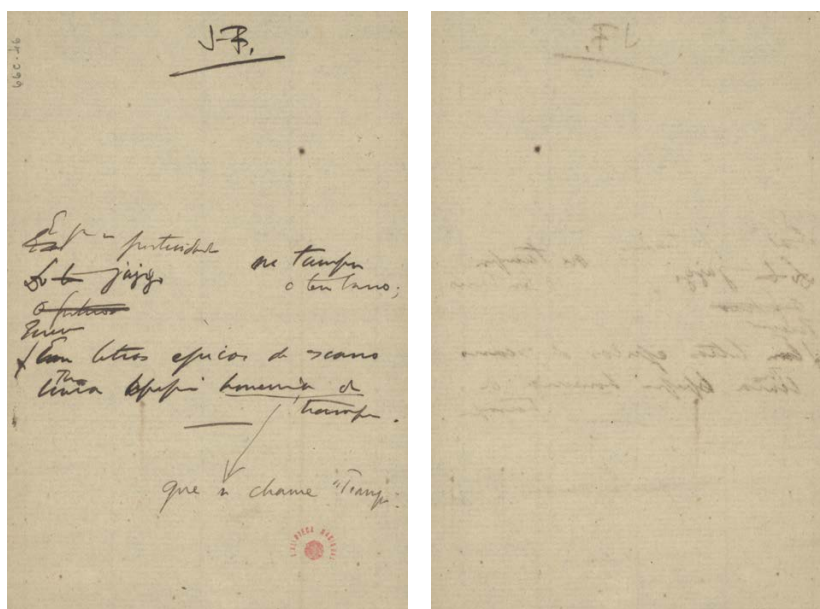


Fig. 2. [BNP/E3, 66C-46']

J-F.

- 1 E que a posteridade [] na tampa
- 2 Do *teu jazigo [] o teu barro;
- 3 Escreva em letras épicas de escarro
- 4 Tua epopeia que se chame "Trampa".

NOTAS

- 1 Provavelmente estamos diante de outro soneto incompleto, dado que o poema apresenta o mesmo escárnio e maldizer do outro texto dirigido a "J. F.", que já reconhecemos como rascunho associado ao soneto "Alma de Côrno" (cf. PESSOA, 2013). Ainda, este novo fragmento contém pelo menos uma invectiva específica usada na versão final de "Alma de Côrno" (i. e. "trampa"). No entanto, diferentemente do texto 66C-45^r, aqui não se pode afirmar com certeza quais versos do suposto soneto teriam sido deixados em branco.
- 2 Do <*teu> ou Do *teu] como o verso está incompleto, hesitamos entre ler a segunda palavra como um "teu" riscado, ou apenas como um "teu" com um longo traço vertical a cortar o "t".
- 3 <O futuro> [↓ Escreva] [↓ Em letras épicas de scarro] a palavra riscada parece indicar uma versão primeira do verso abaixo, o que dá ao fragmento o total de apenas quatro (em vez de cinco) versos; nesse caso, temos um quarteto com rimas interpoladas (ABBA = tampa /barro /escarro / Trampa), provavelmente o segundo quarteto de um soneto, dado o espaço em branco entre o título do poema e a estrofe em questão. Anteposta a "Em", há uma espécie de cruz ou linha cortada que, em geral, interpretamos como sinal de hesitação do verso (ou de parte do verso) pelo autor.
- 4 Uma [↑ Tua] <h>/e\popeia horrenda de [] trampa [↓ que se chame "Trampa".] há um sinal horizontal de hesitação sob as palavras "horrenda de".

Bibliografia

- AVELAR, Mafalda de (2013). *Pessoa tem centenas de poemas inéditos – entrevista com Jerónimo Pizarro*, in *Folha de São Paulo*, 24 de Maio, Folha Ilustrada, p. E3.
- BOTHE, Pauly Ellen (2013). "A Ternura ou a Alma Lusitana", in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 3, Primavera, pp. 141-150.
- FAGGIANI, Nádja; COSTA, Gilberto (2013). *Os heterônimos aperfeiçoaram Fernando Pessoa – entrevista com Teresa Rita Lopes*, in *Agência Brasil*, 13 de Junho. Internet: <http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2013-06-13/os-heteronimos-aperfeicoaram-fernando-pessoa>.
- FERRARI, Patricio; PITTELLA, Carlos (2014). "Four Unpublished English Sonnets (and the Editorial Status of Pessoa's English Poetry)", in *Portuguese Literary & Cultural Studies* (special issue: *Fernando Pessoa as English Reader and Writer*), n.º 28, pp. 2271–246.
- LOPES, Teresa Rita (1993) (Coord.). *Pessoa Inédito*. Lisboa: Livros Horizonte.
- ____ (1990). *Pessoa Por Conhecer – Textos para um Novo Mapa*. Lisboa: Estampa.
- PESSOA, Fernando (2015). *Álvaro de Campos – Obra Completa*. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello; colaboração de Jorge Uribe e Filipa Freitas. Lisboa: Tinta-da-china.
- ____ (1999). *Poemas de Álvaro de Campos*. Fixação do texto, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- ____ (1998). *Obra em Prosa*. Organização de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- ____ (1993). *Poemas Ingleses: Antinous, Inscriptions, Epithalamium, 35 Sonnets*. Edição crítica de João Dionísio. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (1931). "Gosto de dizer.", in *Descobrimento – Revista de Cultura*, n.º 3. Lisboa, pp. 409-410.
- ____ (1917). "Ultimatum", in *Portugal Futurista*, n.º 1. [Ed. Fac-similada: Lisboa, Contexto, 1981].
- PITTELLA, Carlos (2013). "'Alma de Corno' e Outros Espíritos Malditos em Pessoa", in *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, n.º 69 (Obscena), São Paulo, pp. 681–79.
- ____ (2013). "Pessoas que Investigam Pessoa", in *O Globo*, Caderno Prosa & Verso, 29 de Junho, Rio de Janeiro, pp. 7-8.
- ____ (2012). *Pequenos Infinitos em Pessoa: uma aventura filológica-literária pelos sonetos de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: PUC-Rio. Tese de doutoramento disponível na biblioteca da PUC. http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqttese=0813690_2012_Indice.html
- PIZARRO, Jerónimo; PITTELLA, Carlos (2013). "Como se 'Eu' fluísse... cinco inéditos de Pessoa", in *Revista Granta*, n.º 1 (O Eu), Lisboa, Junho, pp. 951–117. [Edição da Tinta da China.]
- SÁ-CARNEIRO, Mário (2001). "Aquele Outro", in *Poemas Completos*. Edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim.

Fernando Ressoa: um mito do tardo-simbolismo?

Tristão E. Vosset*

Keywords

Tristão E. Vosset, Fernando Pessoa, José Sésinando, parody.

Abstract

We reveal a parody of Fernando Pessoa and Pessoa scholarship by an author that hides under the pseudonym of Tristão E. Vosset which was self-published in 1990 and is nowadays practically unknown.

Palavras-chave

Tristão E. Vosset, Fernando Pessoa, José Sésinando, paródia.

Resumo

Dá-se a conhecer uma paródia dos estudos pessoanos e de Fernando Pessoa, da autoria de alguém que se esconde atrás do pseudónimo Tristão E. Vosset, publicada artesanalmente em 1990 e hoje praticamente desconhecida.

* A transcrição do texto de Vosset é antecedida por uma apresentação de José Barreto.

[Sob o pseudónimo de Tristão E. Vosset (pronunciar: *tristão é você*), um autor português que não quer revelar a sua identidade publicou em 1990 um opúsculo intitulado *Fernando Ressoa: Um mito do tardo-simbolismo?* A obra foi editada artesanalmente em apenas 15 exemplares, sob a forma de um folheto com 36 páginas. A capa e a folha de rosto exibiam, sob o título, esta indicação adicional: “Comunicação apresentada ao I Congresso Ressoano de Vale de Parra”. O texto do folheto é adiante transcrito com licença do seu autor, que o considera “um divertimento sobre alguns estudos pessoanos”.

Trata-se de uma dupla paródia dos estudos pessoanos e da poesia de Fernando Ressoa, aliás Pessoa. Com efeito, a comunicação apresentada por Vosset ao alegado I Congresso Ressoano inclui a citação de vários poemas dos heterónimos de Ressoa, a saber, Álvaro de Tampos, Alberto Careiro e Ricardo Seis, proliferação paródica das máscaras pessoanas. O autor, que não é conhecido como tal na república das letras, apenas desejou produzir um texto bem-humorado e desprezioso, o que manifestamente conseguiu, num registo de simulada erudição constantemente traída por ironias, trocadilhos e sarcasmos, de tom por vezes descontraidamente juvenil.

Algo deve ser dito sobre o conceito de *paródia*. Linda Hutcheon (1985: 48) define-a como uma “repetição com diferença” em que está implícita uma distanciação crítica, marcada pela ironia, entre o que é parodiado e a nova obra. Essa ironia, precisa a autora, tanto pode ser apenas bem-humorada, como depreciativa; tanto pode ser criticamente “construtiva” ou mesmo homenageadora, como “destrutiva”, ridicularizadora ou diminuidora do objecto parodiado, como acontece na sátira com o objecto satirizado. Não há, porém, unanimidade na definição da paródia. Outros defendem que ela pressupõe sempre diminuição ou ridicularização do objecto parodiado, deixando para o *pastiche* funções mais amistosas. “O *pastiche* imita criativamente, referencia e transcreve, mas não deforma, não censura”. (Ceia, *E-Dicionário de Termos Literários*).

A nosso ver, a paródia de Vosset serve, em boa parte, fins satíricos, para a destrinça dos quais se propõem aqui algumas pistas contextualizadoras. Como se trata de uma obra de 1990, é necessário recuar um quarto de século para examinar o ambiente em que viu a luz. Os simpósios e congressos pessoanos multiplicaram-se a partir dos primeiros, realizados em 1977, na Brown University (Monteiro, 2013) e em 1978, no Porto. Na década de 1980 tiveram lugar três novos congressos internacionais e registou-se um notável surto dos estudos pessoanos, simultâneo da edição de numerosos inéditos. A primeira tentativa de organização do *Livro do Desassossego* foi apresentada em 1982, sob a direcção de Jacinto do Prado Coelho. Em torno do começo da década, Joel Serrão tinha organizado três volumes dos textos políticos e sociológicos de Pessoa (1979-1980) e, no final da mesma, Teresa Rita Lopes publicaria *Pessoa por Conhecer* (1990), com a revelação, em ambos os casos, de centenas de textos desconhecidos. De 1977 a 1985 publicou-se no Porto a

revista *Persona*, a primeira e, durante muito tempo, a única publicação de qualidade dedicada ao escritor. Na década de 1980 assistiu-se a um decisivo avanço na internacionalização da obra pessoana, com numerosas traduções para espanhol, italiano, francês, inglês, alemão, etc. Por outro lado, importantes actos comemorativos assinalaram o cinquentenário da morte de Pessoa, em 1985 (ano da trasladação dos seus restos mortais para o Mosteiro dos Jerónimos), e o centenário do seu nascimento, em 1988, eventos que contribuíram para consagrar o escritor como um ícone cultural e nacional do século XX.

Entretanto, já em meados da década de 1980 tinham começado a verificar-se algumas manifestações de saturação ou rejeição provindas ora de franjas do grande público, ora de certos meios literários – caso de alguns escritores irritados pela excessiva atenção prestada a Fernando Pessoa em detrimento das novas gerações, como Mário de Carvalho, inventor do refrão “Tanto Pessoa já enjoa”, ou de poetas que desdouravam a própria obra literária pessoana, como Vasco Graça Moura, Armindo Rodrigues e outros. (Veja-se um inventário, não exaustivo, dos críticos e maledicentes de Pessoa em Blanco, 2001). Em 1989, a culminar esta maré de enfado perante a glorificação pessoana, surgia *O Virgem Negra*, de Mário Cesariny, sátira agressiva, violentamente dessacralizadora, onde não faltavam paródias assassinas de poemas de Pessoa e alusões desdenhosas às solenidades comemorativas da morte do escritor (ver Willer, 2003). Em 1990, Mário Saraiva, um obscuro médico sem formação psiquiátrica, publicava o primeiro de dois livros sobre o “caso clínico” de Fernando Pessoa, a quem diagnosticava esquizofrenia e paranóia, sustentando que o poeta só em excepcionais momentos de lucidez escrevera obra valiosa, a saber, o livro *Mensagem* e pouco mais. Este e outros autores insurgiam-se também contra as escavações em curso do espólio pessoano, que segundo eles não era merecedor de tão aturada pesquisa e generosa edição. Fora posta a circular, entretanto, a designação trocista dos investigadores do espólio como “salteadores da arca”, inspirada no título do filme de Spielberg *Raiders of the Lost Ark* (1981).

Sobre este pano de fundo sucintamente traçado, parece plausível que, para além da intenção de produzir um texto simplesmente bem-humorado, Tristão E. Vosset também se filiasse vagamente naquela corrente de opinião iconoclasta, embora a mordacidade do seu texto vise mais distintamente os pretensiosos cultores de exegeses literárias ocas e pseudo-eruditas do que, propriamente, a figura ou a obra de Pessoa. Nisto se distingue em boa medida o presente texto de Vosset de certas sátiras burlescas ou paródias “destrutivas” que – a partir de 1914-1915 – visam o poeta de “Paúis” e “Ode Triunfal”, faceta de um vasto jogo intertextual com a obra pessoana que, mais dia, menos dia, será provavelmente objecto de estudo ou compilação.

Um exemplar da edição artesanal de *Fernando Pessoa: um mito do tardo-simbolismo?* foi não acidentalmente parar às mãos de um crítico e ensaísta literário

credenciado, José Palla e Carmo (José Seginando, neste caso¹), a quem mereceu rasgado louvor (Seginando, 1990a: 32; ver imagem final). Aliás, como a veia irónica do desconhecido Vosset revelava flagrantes sintonias com a do já popularizado Seginando, houve quem erradamente suspeitasse ser o primeiro um pseudónimo do segundo (Seginando, 1990b). Refira-se que Seginando também cultivou o *pastiche* de poemas pessoanos (ver a Bibliografia). Na sua recensão elogiosa do opúsculo de Vosset, Seginando recomendava a sua publicação para uma audiência mais vasta, o que nunca se concretizou. Cumpre-se agora esse desejo, homenageando de uma só vez dois autores portugueses detentores de um raro sentido irónico.

O exemplar da obra de Vosset que aqui se transcreve provém do espólio de José Palla e Carmo e a sua descoberta deve-se ao livreiro João Carvalho, a quem deixo aqui um agradecimento. J.B.]

¹ José Seginando Palla e Carmo (1923-1995) assinava os seus textos “sérios” como José Palla e Carmo e os “humorísticos” como José Seginando. A obra do segundo foi parcialmente reunida em José Seginando (1986). José Palla e Carmo foi um especialista de literatura anglófona e assinou pioneiras traduções portuguesas de Ezra Pound, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, William Carlos Williams, John Osborne, Somerset Maugham e H. G. Wells, entre outros. No campo dos estudos pessoanos, publicou “Uma trindade: Ezra Pound, T. S. Eliot, Fernando Pessoa”, *Colóquio/Letras*, n.º 95, Janeiro de 1987, pp. 26-37.

Bibliografia

- BLANCO, José (2011). “Fernando Pessoa: nem tudo são Rosas”, em Isabel Morujão, Zulmira Santos, organizadoras. *Literatura Culta e Popular em Portugal e no Brasil – Homenagem a Arnaldo Saraiva*. Porto: Afrontamento, pp. 328-338.
- CEIA, Carlos (s.d.). “Paródia”, in *E-Dicionário de Termos Literários*, em <http://www.edtl.com.pt/>
- HUTCHEON, Linda (1985). *Uma Teoria da Paródia: Ensino das Formas de Arte do século XX*. Lisboa: Edições 70.
- MONTEIRO, George (2013). “First International Symposium on Fernando Pessoa. Seven unpublished letters by Jorge de Sena”, in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 3, Spring 2013, pp. 113-140.
- SESINANDO, José (1990b). “Uma carta de Francisco P. K. P. Amaral e o retruque merecido”, *JL – Jornal de Artes Letras e Ideias*, n.º 438, 27 de Novembro de 1990, p. 31.
- ____ (1990a). “Uma obra remarcável”, in *JL – Jornal de Artes Letras e Ideias*, n.º 434, 30 de Outubro de 1990, p. 32.
- ____ (1986). *Obra Ântuma*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- ____ [1985]. *Olha, Daisy: 50 Variações sobre o “Soneto já antigo” de Fernando Pessoa*. Lisboa: impr. Aquasan. Edição artesanal.
- ____ [s.d.] *Heteropsicografia: 65 Variações sobre a Autopsicografia de Fernando Pessoa*. Lisboa: impr. Aquasan. Edição artesanal.
- WILLER, Cláudio (2003). “Alguns comentários sobre O Virgem Negra – Fernando Pessoa Explicado às Criancinhas Naturais e Estrangeiras, por M.C.V.”, in *Agulha – Revista de Cultura*, n.º 36, Outubro de 2003, sem págs., em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag36willer.htm>

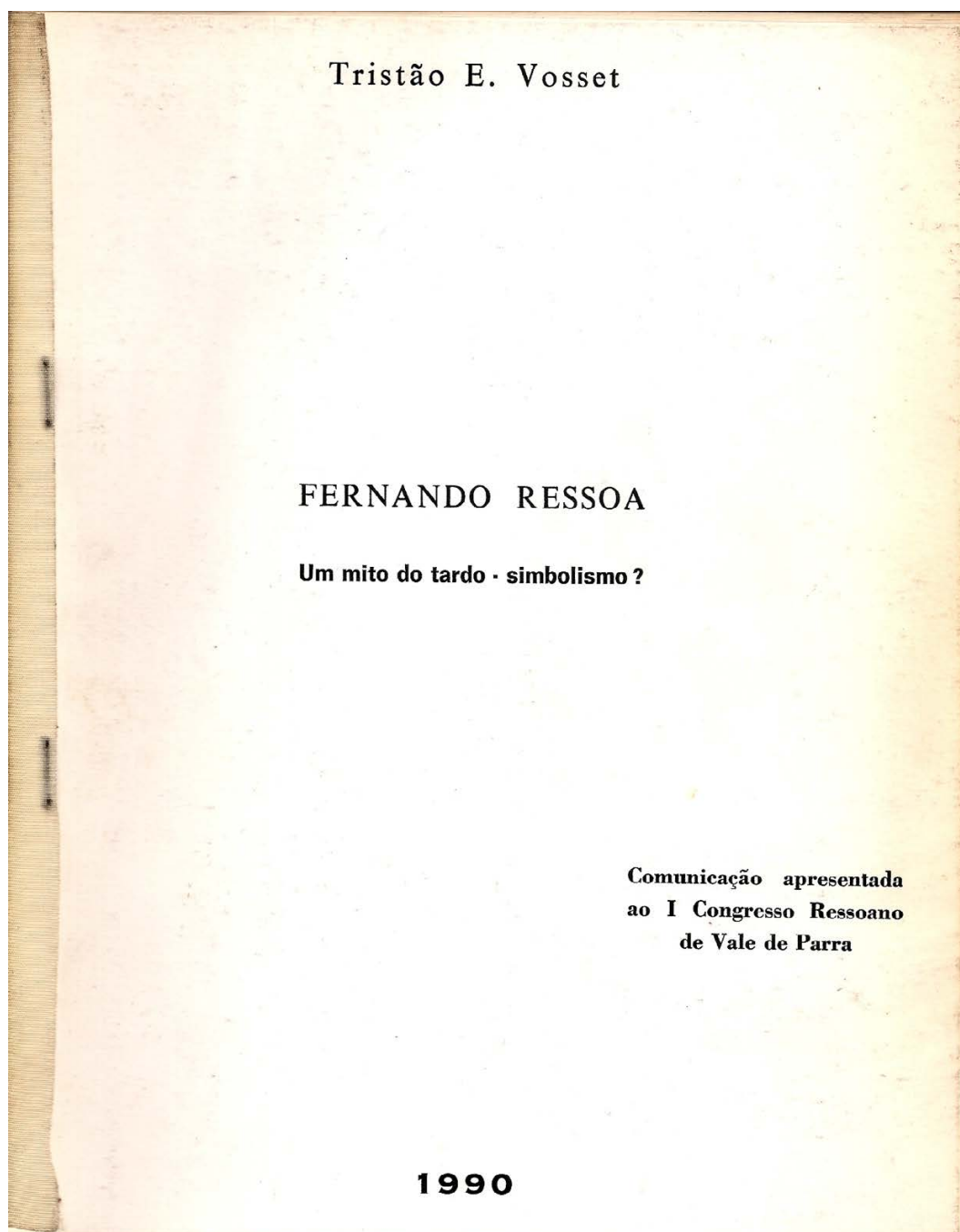


Fig. 1. Comunicação de Tristão E. Vosset

Tristão E. Vosset

FERNANDO RESSOA
Um mito do tardo-simbolismo?

Comunicação apresentada
ao I Congresso Ressoano
de Vale de Parra

1990

A Isabel da Nóbrega,

em lembrança dos pungentes versos que da masmorra brasileira
onde jazia lhe enviou um sacerdote seu parente:

Do fundo da minha cela lôbrega
Em ti penso com a vista sôfrega
Mas a perna é que já está trôpega
Musa minha, ó Isabel da Nôbrega.

(Padre Manuel da Nóbrega, 1517-1570)

A Orlando Costa,

em lembrança do dia em que o Autor o encontrou correndo na
estrada de Mangualde, em direcção a Viseu e cantarolando,
ofegante e perplexo:

Hindu eu, hindu eu, a caminho de Viseu?!

"Já sinto o prado, coelho."
(Fala da lebre in "A lebre e o coelho",
de La Fontaine, trad. brasileira.)

"Vais ao Japão e sem mais
Vences lá o de Moraes."

(Instruções da Fundação Oriente
a António Alçada Baptista, de
visita ao Japão.)

"Davi, demoram Ferreira e os outros escritores?"

(Pergunta de Golias num jantar no
Grémio Literário que estava atrasado.)

A geração de oitenta veio colocar a questão fundamental da *mimesis* do eu, não tanto como mero reflexo da realidade exterior, mas sobretudo como um olhar epistémico sobre a noção de reutilização (*Wiedergebrauch*) em situação atípica, de que falava Lausberg em 1949 ⁽ⁱ⁾.

Não se trata aqui, como é óbvio, de uma relação dualista diferenciada, mas tão só de saber se uma mundividência caracterizadamente "para que" obnubila um tipo de *catharsis* "vai daí" ⁽ⁱⁱ⁾.

Que o enfoque não é despiciendo mostra-o toda a exegese de natureza significativa, particularmente dissecada na lúcida análise de Darmesteter, entre nós introduzida, ainda que de forma parentética, por um José Roboredo de Castro, um Malaquias Trancoso e, mais recentemente, pela Escola Superior de Desconstrutivismo de Alpiarça. E não se diga que a inevitável, porque obscura, relação de cumplicidade entre o Poeta e a subliminar presença de uma realidade mítica implica um devir gnoseológico de carácter intrasiente ⁽ⁱⁱⁱ⁾. Este género de erro, hoje indesculpável depois do definitivo esclarecimento do problema pelos epígonos das teorias defensoras de uma neutralidade taxonómica, foi entre nós protagonizado, de forma mais clara, sobretudo no início dos anos cinquenta, pela petulância crítica dos impulsionadores de um realismo ruralista de base linear centrado principalmente no Instituto de Semântica Deontica da Covilhã, e que por isso evoluiu posteriormente para um realismo nitidamente lanar. Seriam esses mesmos epígonos que Ezequiel Loureiro apodaria sarcasticamente mais tarde de "os merdas da Arcada" ^(iv).

Tenho para mim que a semantização dos epiqueremas não induz – repito, não induz – por si só um fraccionalismo perturbador de uma unidade vital ínsita. E digo por si só para não dizer por mi fá ou mesmo, num supremo esforço de abstracção, por sol ré ^(v).

A polissemia do discurso literário-poético, notou Barthes, não pode reduzir-se a sistemas de codificação simbólico-fálica, como parece pretender Wittgenstein, mas antes abrange a transitividade especificadora do Sagrado. Este facto ilumina com clareza a exigência de Hölderlin de que, semiologicamente, a "missão desfeiticizante da arte", de que falava Lukács, seja postulada como simples fenómeno de degenerescência da estrutura complexiva do sujeito enquanto *Dasein* ^(iv). E se é verdade, como afirmava Czerny-Krakau, que o motivo é essencialmente uma unidade-limite estrutural e expressiva, também é certo que os *topoi* tradicionais não podem deixar de assentar, para parafrasear Zumthor, em *patterns* de experiência colectiva.

O percurso cíclico que a ensaística crítica quis ver no tardo-simbolismo, e porque não, no próprio espaço de uma auto-anamnese de efeitos meta-literários nítidos em situações de monologismo, metonímico ou metafórico, não constitui, como agudamente detectou Brioschi, "parte da vida no seu amplexo, mas reflexo complexo do seu anverso convertido em totalidade sem nexos" ^(vii).

Esta repentina solução de um problema que obcecava os neoconstrutivistas há vinte anos e que a colagem ideológica aos valores humanístico-democráticos do mundo burguês ^(viii) não permitia avaliar de forma justa, contém, no entanto, um *pathos* positivista de natureza formalizante não restrito, aliás, à literatura, como prontamente denunciou C. Bloomfield, mas que se estende também à arte musical indo-europeia, pelo menos a partir das obras inconclusivas de um Schönberg ou de um Webern. É assim que no "Amor das três laranjas" de Prokofieff, obra de inegável discurso fono-simbólico, tal *pathos* surge com mediana clareza. Mais, pode dizer-se que aí se obtém pela primeira vez, ainda que de forma assistémica e interdisciplinar, o *pathos* com laranja ^(ix).

Na profunda análise de Eischenbaum, a práxis de uma síntese discursiva estrutural não pode assentar nos meros fundamentos epistemológicos daquilo a que Jakobsen chamou penetrantemente "o princípio da equivalência entre o eixo da mutação e o ciclo da mutação".

Vem isto a propósito, como o leitor certamente já adivinhou, do exame que nos propomos fazer da obra de Fernando Ressoa e dos seus heterónimos – Álvaro de Tamos, Ricardo Seis e Alberto Careiro.

Por onde começar? Que fazer, diríamos nós, se esta pergunta não tivesse conotações comprometedoras com o título de um livro de um reaccionário anónimo, felizmente já desaparecido do número dos vivos ^(x).

Deve primeiro fazer-se a exegese da obra ortonómica do Poeta, dissecando depois o gongorismo onírico e sensualista de Álvaro de Tamos, o espiritualismo intimista de Ricardo Seis e, finalmente, o populismo disléxico de Alberto Careiro? Ou precisamente ao contrário, isto é, começar pelo sensualismo intimista de Alberto Careiro, o espiritualismo disléxico de Álvaro de Tamos e o populismo gongórico de Ricardo Seis? Ou ainda ao contrário, ou seja, o ruralismo sensual de Álvaro de Tamos, o intimismo estrábico de Alberto Careiro e o populismo retórico de Ricardo Seis?

No fundo, e tratando-se de poesia, é indiferente, porque, como diz o saboroso rifão popular, "todos os caminhos vão dar a rima" ^(xi).

Começemos então pela análise da obra de Ricardo Seis, a mais complexa e densa. E é essa própria densidade que nos obriga a reforçar o exame heurético da sua poética e a dobrar a intensidade desse mesmo exame de forma a torná-lo di-
heurético.

Em toda a obra de Ricardo Seis está patente uma angústia introspectiva intercalar, ou seja, o Poeta está muito bem, de boa saúde, cheio de confiança e, de repente, sem motivo, sem razão aparente, o Poeta introspecta. Este espetar permanente curiosamente não se reflecte em qualquer forma de poesia erótica, antes está ligado à sua conhecida toxicodependência.

São dele estes pungentes versos:

Quando escondido da policial patrulha
 No tenro ânus introduzo a doce agulha
 Logo sei que foi usada por algum pulha
 Se acaso noto uma anómala borbulha

Refira-se, no plano estilístico, a aparente pobreza de rima que, no entanto, traduz um extremo rigor de construção em que nada atafulha o discurso, que nunca descambulha, antes se desentulha e embrulha em reflexo musical que marulha.

Por outro lado, ao mencionar a dimensão transfrástica das epíforas, anáforas e mesmo dos poliptotos deste poema, Harris faz ressaltar que Ricardo Seis, ao citar o "tenro ânus", está a fazer uma nítida co-referência, ao mesmo tempo que, introduzindo "tantas doces agulhas", o Poeta necessita certamente de ter enorme coesão ^(xii).

Aliás, esta particularidade leva Ricardo Seis a interrogar-se angustiadamente sobre a relação pluridiscursiva entre a *dianoia* e o real.

Vejamos o exemplo seguinte que, embora com carácter diacrónico, nem por isso deixa de apresentar uma tipologia claramente assistémica:

Ah! esta dispepsia transcendental
 De um absinto verde-azul de paranóia
 Será sinal fugaz de que a dianoia
 Me impele sem cessar para o real?

Mas a obsessão revelada pela necessidade de uma lógica disfuncional subjacente, ou seja, de estar sempre a exhibir enorme coesão, expõe o Poeta e o seu *Sprachstile* (a não confundir, como agudamente notou Vossler, com o *Stilsprache*) a experiências semióticas condenáveis que deram lugar a versos de grande dramatismo, sim, mas dificilmente aceitáveis pela moral pequeno-burguesa convencional ^(xiii). Apenas um único exemplo, para não ferir o leitor ("Poemetos lívidos"):

Quando me chamaste e me disseste: Espectro?
 Senti um arrepio pela espinha acima
 Senti mística, poesia, senti rima
 Senti estilo, verso, ritmo, senti metro!

Seja no entanto dito em abono da verdade que esta presença obsessiva de situacionemas, para usar a terminologia de Koch, ou behaviouremas, como lhes chamou Pike ^(xiv), não revela, após aprofundado exame, a presença de qualquer antanáclase digna de registo. Pelo contrário, Ricardo Seis mantém coerentemente

uma estratificação significativa subentendida na superfície linguística da mensagem, que transmite à aparente linearidade do discurso uma pluridimensão conotativa do texto.

No poema que se segue, para fechar a análise da obra deste heterónimo de Fernando Ressoa, detecta-se um étimo espiritualista em que os extractos lexicais prenunciam nitidamente a futura presença sistemática de nexos analíticos colaterais.

E se o discurso é sombrio e niilista, há sempre, como notou Prado Coelho, uma esperança sintagmática ontologizante.

Vejamos este poema da colectânea “Absurdos Noctívagos” de 1917:

Querer, querendo, sonho fui
Abismo horrendo, noite do meu eu
Onde estarás, plasma incerto que em mim flui
No real do irreal? No ser não ser? Ou em Viseu?

No eco transcendente do absurdo
Ouve, amor, o existir que já não é
Ouve o nada sepulcral que ninguém vê
Ouve o tédio imortal, ou tu 'tás surdo?

Quando penso que não penso o pensamento
Só comigo, olho em mim, noite fechada
Vagas trevas do que nunca foi momento
Tão escura a estrada que não topo mesmo nada

Asas vãs, velas do meu caminhar
Rio deserto, solidão e frio amigo
Para o nada, para o Graal irei contigo
A não ser que possamos telefonar

O Poeta fita o tédio que não há
Olha a bruma metafísica e lenta
De uma luz invisível de tormenta
Como está, o Poeta está gagá

No cansaço imanente sem retorno
Eu próprio sou aquilo que perdi
Tudo é dor no destino que morri
Dor da vida, dor de sonho, dor de corno

Passemos agora dos cornos de Ricardo Seis para a pujante, sensual, fremente e vibrante lírica de Álvaro de Tamos.

Ao contrário de Seis, Tamos é um cultor da língua que ele vê como factor cognoscitivo de um cânone mimético classicizante. O seu ideolecto tem características marcadamente socio-estilísticas no registo, com passagem constante, e por vezes cruzada, a outros diatipos e vice-versa.

A rica poética de Álvaro de Tamos, ao desmistificar os fantasmas logocêntricos do discurso e afastar resolutamente um policentrismo cultural daquilo que Spitzer tão bem definiu como o "diltheiano *Zirkel in Verstehen*", ou círculo de compreensão, opõe a presença obsessiva da mulher amada a qualquer fórmula de concepção diacrónica, tautologicamente inválida, porque epistémica^(xv).

Ao referir a Mulher, epicentro erótico-mítico do seu sistema afectivo, o Poeta ergue logo a *catharsis* de forma quasi inconveniente, abandonando instintivamente toda a prudência, todo ele entregue à enormidade da *catharsis*.

É decerto de um desses frementes momentos o célebre poema "Elisa" de 1936:

Não esquecerei nunca aquela noite em Ibiza
 Cálida, estrelada noite, lembras-te Elisa?
 Quando ao jantarmos juntos na Pizzaria
 E, olvidado o Mundo, só a ti eu via,
 Olhei langorosamente teu escuro buço
 E quando dizer-te ia, sem qualquer rebuço
 Como te amo amor, tira a camisa!
 Fugiste lépida, qual veloz brisa
 E ali fiquei sozinho, a olhar pr'à pizza

Deixemos o Poeta na situação incómoda que descreve e fixemo-nos nas aporias estilísticas demonstrativas de que o texto é um conjunto de sinais principalmente denotativos, uma vez que as enálages, zeugmas e prosopopeias são aqui por demais evidentes.

A sexualidade desvairada de Tamos, que justifica a aguda observação de José António Saraiva de que "o Poeta lavava o Eros com lascívia"^(xvi), está bem patente no tórrido poema que se segue e faz parte da colectânea com o sugestivo título "Do pernã ao Pernaso", dada à estampa em 1926, pouco antes do eclodir do 28 de Maio, isto é, ainda longe do 27 de Fevereiro, mas já distante do 5 de Outubro:

Mar, volúpia, céu, loucura sexual
 Ver-te nua após o banho, a saltitar
 Do mar, sal, tirar a espuma, bolhas, ar
 Madrugada, bruma, folhas, madrigal

Ao vestir-te, do éclair te fecho o fecho
Que asseio no teu seio, ó vagabunda!
Rubicunda, como abunda a tua bunda
Dobra a dobra do teu belo duplo queixo

Vénus pura, esplendorosa em pelota
Tuas cores de Klee lembram a paleta
Impoluta, deita-te já na carpeta
Quero amar-te e acalmar-te, ó frescalhota

Quando bebes o palhete na palheta
Minha bêbeda, adorada sibarita
Vejo que o que em ti é de ouro uma pepita
Em mim não passa de uma pobre pipeta

Estes versos que te escrevo são soneto?
Não, pois com génio de vate não sou nato
Ah! Fora eu suave permanganato
P'ra sarar essas feridas no teu pêto

Tropical, teu corpo ebúrneo é um cantíco
Semantíco erro este, mas já está
No Brasil teu perfil é tão erótico
Tico-tico, tico-tico no fubá

Mas é curioso notar a influência camoneana que aflora aqui e ali e que por vezes consegue impor um certo rigor clássico à torrente delirante do erotismo de Tamos. Lembraria apenas a longa ode, por isso classificada por L. D. Reynolds com justeza de "*big ode*", em que a mulher amada confessa ao vate que bateu violentamente com o seio numa porta, e o grito de revolta e dor do Poeta:

Ah! Maminha gentil que te partiste!

Não pode deixar passar-se em claro, antes de terminar a análise hermenêutica deste heterónimo de Ressoa, um aspecto peculiar da sua obra – a produção teatral em verso. Dado que trataremos deste tema em volume separado, apenas uma breve referência.

Ponhamos de lado, por espúria na obra de Tamos, essa gigantesca peça, poderoso fresco e verdadeiro hino ao Norte e à Cidade Invicta (não esqueçamos que o Poeta nasce na Pasteleira em 1883), intitulada "Vida e Morte da Confeção", e

em que, em hercúlea alegoria, se enfrentam a Indústria Têxtil e a Informática, e em que o choque entre as duas estruturas é sintomaticamente presciente das dificuldades actuais daquele importante sector de actividade nortenho. Este facto é tanto mais notável quanto Tamos tinha de Santo Tirso uma visão paradisíaca:

Não foi o acaso que levou a boa Circe
A instalar-se para sempre em Santo Tirse

Ainda profundamente enraizada no Norte, mas agora dentro do percurso poético coerente de Tamos, não queremos deixar de fazer referência, se bem que curta, a uma écloga que tem como exclusivo e original tema a existência de longas cenas em que os dois únicos personagens – Pero Vaz de Caminha e Dinamene – fazem amor no fundo dos rios Ave e Douro e por isso subtilmente intitulada "Sobolos rios, que bom!"

A tensão dramática atinge o auge no terceiro acto, passado debaixo do rio Ave e por isso penetrantemente designado por Jorge Listopad de "regacto".

Embora este acto roce por vezes pela vulgaridade, é exagero pretender, como Freud, que viu a peça em Viena em 1931, que se trata de um acto falhado (xvii). É notável a influência de Gil Vicente, bem visível neste excerto:

<i>Pero Vaz de Caminha</i>	Te digo qué hoy no puedo Dormir contigo en tu lecho Ya qué es demasiado estrecho Eso se vé desde luego. No es por faltarme el fuego Por supuesto es el cariño Qué en mi arde por ti, niña
----------------------------	---

<i>Dinamene</i>	Pra mi vienes de carriño Ah! Pero vás de camiña!
-----------------	---

Vejamos em seguida a obra de Alberto Careiro, o mais fecundo e multímmodo heterónimo de Ressoa, nas vertentes essenciais da sua práxis poética – a de precursor do modernismo futurista em Portugal, vítima de numerosos plágios de Almada Negreiros, a de cultor de um populismo de raízes simbólico-existencialistas que não deixaria seguidores e, por último, a de tradutor e divulgador exigente e rigoroso entre nós da poesia romântica inglesa e germânica.

Se o Poeta é, como queria Aristóteles, um ζῆθος ou mesmo, como pretendia Horácio, o *homo rimatus*, Careiro é o arquétipo dessa *ars combinatoria* que uma análise tipológica pode conduzir sem esforço à teoria generativa da paradoxalidade encantatória. E, no fundo, não serão Croce ou mesmo Vossler que

virão a disputar a intemporalidade de uma verdadeira hiponímia inconclusiva, pelo menos no que respeita a lexemas translativos? E, indo mais longe, será ousado aventar constituir a *poesis* mero contorno eutrópico de uma *elocutio* ontológica? Mas o tempo – esse glutão da História, como lhe chamou Carlyle ^(xviii) – não nos permite infelizmente prosseguir na pesquisa categórico-conceitual que estas excitantes pistas exigiriam, mas que fará parte da nossa tese de doutoramento em preparação desde 1973 e cujo terceiro volume se debruça precisamente sobre esse fascinante tema: “A adonídia como síntese epitalâmica de um morfema – uma tentativa de pesquisa estilométrica”.

Vem isto a propósito da analogia que é possível estabelecer entre boa parte da obra de Careiro e alguns poemas da obra ulterior de Almada Negreiros.

Desse seguidismo se queixaria Careiro na célebre carta a Mário de Sá Carneiro, de 1913:

Meu caro Mário

Estimaria muito que o meu amigo visse com cuidado o panfletico que o Almada acaba de publicar, duplicata obscena da minha mais recente *poesis*. É o que se chama deitar *poesis* nos olhos do público. O meu panteísmo espiritualista não se compadece com estes e outros processos. Como Você sabe, o Transcendente manifesta-se como Ilusão de si próprio, ou seja o Irreal para o ser tem de começar por ser real. Por isso lhe peço que me mande as pastilhas para a tosse que me prometeu. A propósito de Prometeu, estou cada vez mais convencido da onnipresença de um Panteísmo absurdo no devir do quotidiano. E por Presença, quando é que sai o primeiro número? Esperando que esteja melhor dos intestinos, manda-lhe um apertado abraço o seu

Careiro

Martinho da Arcada, mesa do fundo, 4 de Maio

De facto, aproximemos o poema careiriano que se segue da poética posterior de Almada. Trata-se do “Putsch-cataputsch” de 1912, dedicado a Amadeu de Sousa Cardoso:

Dai-lhe forte no pandeiro
Oh museus de riso
intermitente
Quando a osga cai de sono
A maçã, maçaneta arripiada
É
aranha
côncava
onde flauta

Azul repisa o tino
 Paixão tomada em anel de labirinto
 Putsch-cataputsch, birimbau, nó-cego
 Quero arrancar-te a bigodeira-falo
 Burguês impotente, reflexo de besta
 Que julgas que os autocarros existem
 Que crês no número clausus de um dia
 Indigente chato – vai para o raio que te parta
 Em ti todos os retardados
 Caberão! Sim, caberão
 Na mediocridade possidónia da tua estupidez!

Este autêntico manifesto demonstra de maneira insofismável aquilo a que Frye chamou de forma meridiana “uma metonímia isofuncional em que se estabelece, entre o significado directo e o significado transferido, uma relação de correspondência biunívoca e não de oscilação semântica de um tropismo paradigmático” (xix).

Mas extremamente interessantes também, porque inesperados no percurso isotópico de Careiro, são os pequenos poemets de sabor sofisticadamente popular, que fazem do Poeta, na aguda observação de Óscar Lopes, “um António Aleixo psicanalizado” (xx).

Vejamos alguns trechos escolhidos ao acaso da colectânea “Epigramas disfuncionais” de 1934, e apenas integralmente publicada depois do 25 de Abril, antes do 11 de Março, mas posteriormente ao 28 de Setembro, portanto ainda longe do 25 de Novembro.

O poema “Goethe”:

Sempre c’a batina röte
 Pois estava na bancarröte
 E embora tivesse göte
 Com aquela mão maröte
 A apalpar uma minhöte
 Passava os dias o Goethe
 Que grande filho da pöte

Atente-se na subtil ironia com que Careiro descreve um dos grandes vultos do *Sturm und Drang*, vindo expressamente de Leipzig para Braga para meter as manámulas nas saias de uma “minhöte”.

Mas também Cervantes não escapa aos epigramas acerados de Careiro. Do seu pequeno livrinho dedicado à independência da Galiza, pela qual se bateu

incessantemente desde a sua primeira viagem a Vigo, escolhemos o seguinte poema intitulado “Xervantes”:

Desde a miña meninixe
 Xempre axei uma xatixe
 D. Quixote numa lanxa
 Para atravexar la Manxa
 E xem veroximilanxa
 Xeu escudeiro Sanxo Panxa
 Mas hoxe xó os pedantes
 Dão alguma primaxia
 A este tipo de poexia
 Com Xervantes e corantes

E que dizer das deliciosas e precisas traduções dos românticos ingleses?

Ficou célebre, mas nem por isso é por demais citá-lo, o pequeno poema de Shelley em que o vate, vindo a Sintra a águas, encontra Byron a passear em Monserrate. Vê-o assim:

Saw him once in Sintra town
 Rather shabby in his gown
 The awe inspiring Lord Byron
 Following with a will of iron
 The same old track in the bush
 For the inspiration to push
 But not uttering any sound
 As the track did have no bound

Embora as dificuldades de tradução fossem quasi sobre-humanas, Careiro consegue, apenas com algumas aliterações e liberdades poéticas plenamente justificáveis, que só a ignorância da língua inglesa dos elementos da *Presença* levou a criticar na altura, dar a atmosfera, o metro, a profunda riqueza psicológica do poemazinho de Shelley. Vejamos, verso a verso, o magnífico trabalho de Careiro:

Saw him once in Sintra town
 Vi-o uma vez em Sintra

A tradução deste verso é autenticamente literal e de uma precisão notável, não levantando, assim, qualquer problema especial.

Rather shabby in his gown

Com ar bastante pelintra

Destaque-se a utilização do saboroso étimo “pelintra” como tradução da ideia de “shabby”, e que é excelente forma de começar a dar uma atmosfera nacional ao poema.

The awe inspiring Lord Byron
Oh inspirador Byrão

Simplesmente excepcional o aportuguesamento do nome do próprio vate, que nos leva à sua intimidade, e faz dele, como queria Lorca, “uno de nosotros”.

Following with a will of iron
Com vontade de latão

Aqui a tradução atinge o sublime. A compreensão de Careiro de que convém estabelecer respeitadas proporções entre os limites de força de vontade de um pequeno país e de uma grande potência e de que a falta de matérias primas no nosso território – designadamente o ferro – não nos permite desperdiçar recursos, revela inesperados dotes de estadista do Poeta e o elevado grau de metalização da sua *Weltanschauung*.

The same old track in the bush
Andava aos traques na mata

Tem de conceder-se infelizmente, neste ponto, que Careiro cometeu um erro de tradução que só um persistente ataque de virose que o assaltou na época pode de alguma maneira desculpar.

For the inspiration to push
Da inspiração à cata

Mais uma vez o meritório esforço de aproximar o tom do poema inglês da mais familiar, da mais nossa maneira de dizer as coisas.

But not uttering any sound
Mas sem fazer qualquer som

Pelo seu rigor neste ponto, o Poeta redime-se do erro cometido acima.

As the track did have no bound

Porque aos traques é que é bom

Tradução ligeiramente viciada pelo lapso indicado acima. Vejamos agora a tradução completa:

Vi-o uma vez em Sintra
Com ar bastante pelintra
Oh inspirador Byrão
Com vontade de latão
Andava aos traques na mata
Da inspiração à cata
Mas sem fazer qualquer som
Porque aos traques é que é bom

Finalmente, alguns comentários sobre a obra ortonómica de Ressoa, circunscritos a dois aspectos mais profundos na obra do Poeta – o seu esoterismo e o seu nacionalismo.

Quanto ao primeiro, convirá referir que o mitraísmo órfico é para Ressoa prerrogativa dos videntes (*epoptai*) ou cientistas (*mathematikoi*), e está ligado à noção de infinito como princípio ou início (*arkhe*), de que falava Aristóteles. Senão, vejamos o poema “Angústia de mim”:

Se ser ser já não é estar
E o devir não é dever
Fica a angústia de não ter
Um eu-mesmo, sonho, mar
E um saber sem saber
Se ser na sala de estar
Ou estar na sala de ser

No que respeita ao nacionalismo de Ressoa, que Jorge de Sena considera ligado ao sebastianismo messiânico que faria de Sidónio Pais o salvador da Pátria portuguesa, segue-se o poema premonitório “Fim”, de 1916:

Novas! Novas! Eis a vitória!
Estão no fim as ideologias
Já só há ideosincrasias
Glória! Glória! Acabou-se a História!

Não é por acaso que, na mesma data, o pessimismo judaico de Ressoa – e que constitui uma demonstração empirio-crítica de que a sua obra em certos pontos representa uma reacção epicurista a um cristianismo catolicizante – produz o poema seguinte, que estava para ser publicado no *Orpheu* 3, que não chegou a sair:

Portugal quis, África foi-se, o resto é
Electrizante vestígio de altos Impérios
A corrente é que era de poucos ampérios
E rebentou qual vulgar caixa da EDP

Mas o Poeta mostra-se extremamente dolorido – particularmente ao nível das vértebras lombares – com os Descobrimentos.

As Descobertas deixam no vate “aquela dor de lombo sem perdão / que não é minha nem é tua / é da nossa geração”. Daí o título geral dado ao livrinho: *Massagem*.

Nippon está lá, descobrir fui, estoirado estou
P'ra relaxar uma massagem pedi
Logo apareceu um samurai e mesmo ali
Massajou-me da cabeça até à base
Com a fúria de um vero kamikaze
Ah, se em vez dele houvera sido uma geisha
Não tivera eu tantas razões de queixa!

Terminaremos com o famoso poema "D. João VI", na versão definitiva fixada por Teresa Rita, depois de se ter debruçado exaustivamente sobre a arca de que Ressoa dizia: "O que é que esta arca é / Que tem ela? Ser? Missão? / Do dilúvio a salvação? / É a arca do não é":

D. João Sexto

Deus aponta, o Homem monta, a obra é pronta
Foi assim que D. João Sexto se fez pai
Numa altura em que o Império já lá vai
E Carlota Joaquina já está tonta

Mas por causa da castelhana maldade
O monarca entalara o Rossilhão
E ficara-lhe sempre a convicção
De não ser sua a real paternidade

Ao olhar a fera esposa pensa El-rei
Poderei eu ser jamais um mulherengo
Mal casado estando com este mostrengo?
Oh, pecados, quando vos expiarei?

O mostrengo que estava no fim do lar
Na noite de breu ia às vezes laurear
Encontrar-se com um inglês major
Que depois foi o general Beresford

Então ouve-se um bater surdo na porta
Diz a rainha: "Quem é que ousa entrar
Na minha suite secreta que não desvendo
E vir assim fora de qualquer contexto?"
E lá fora ouviu-se um som tremendo
"É o teu esposo El-rei D. João Sexto"

"Todo o momento contigo é bom pretexto"
Diz Beresford. "Minha adorada Carlota,
Não achas que estás a ficar velhota
P'ra fazeres ciúmes a teu esposo D. João Sexto?"

"Pois que se sinta D. João Sexto, meu marido,
Que eu muito gosto de ter o Sexto sentido."
Com grande calma abriu a porta num repente
E deu de caras com El-rei inconsciente.

Valeu a pena? Tudo vale a pena
Se a calma não é pequena.
Quem quer passar mais além com um major
Tem de passar sem El-rei nosso senhor
Deus ao lar o perigo e o abismo deu
Sem pensar nos que se põem ao léu.

Notemos que a expressão "põem ao léu" constitui um excelente exemplo prático da teoria da percepção no contexto do debate Descartes-Locke-Leibniz, como o demonstrou Wells (1947). A frase "pôr ao léu" não é a inclusão de *pôr* em *léu*, nem a função aleatória, indefinida, de *pôr* ao *léu*, mas a ligação causal acção-estado-nudez. Como notou Chomsky, fazer uma linguística cartesiana leva a estabelecer juízos *a priori* das frases essenciais através das quais se pode estabelecer uma estrutura categorial.

Terminaremos com os versos seguintes de Ressoa:

O *Dasein* sou eu, outro, aquele ali?
 Não importa, é de mim só este mal
 Sou eu só, de mim em mim, de mim p'ra ti
 Não tem sentido um *Dasein* universal

O aproveitamento deste belo texto – que resume, no fundo, o sentido-sem-sentido da vida de Ressoa – feito posteriormente pela Feira das Indústrias de Lisboa, através das suas Exposições de *Dasein* Industrial, é totalmente condenável e merece de todos nós, ressoanos desde a primeira hora ^(xxi), o mais vivo repúdio e o desprezo por aqueles que, como disse o Poeta

Gostariam que a CIP
 Copiasse aqui sem mais
 Aqueles no Mississipe
 Que são só industriais

NOTAS

ⁱ H. Lausberg, “Elemente der literarische Rhetorik”, 1949. No mesmo sentido, B. M. Gasparov, “Principy sintmagskaia”, 1975. Sem sentido, C. Segre, “Testi i modelli dei disturbi affasici”, 1979.

ⁱⁱ Para M. Grimaud in “La catharsis chez les peuples francophones”, 1978, “on doit classer toute catharsis ‘zut alors’ en tant qu’épiphénomène, dans le cadre de la notion aristotélécienne de χείθiv interprétée d’un point de vue pathologique. Autrement le Stagirite resterait stagiré.”

ⁱⁱⁱ Ver a excelente análise de A. Jolles sobre a antinomia “devir-deír” in “L’opposition entre le devenir et le d’aller – une hypothèse”, 1958.

^{iv} Ezequiel Loureiro, “A perífrase, uma angústia estilométrica?” Para Loureiro, é bom não o esquecer, os “merdas da Arcada” constituem sociologicamente, na linha de pensamento de Ch. H. Page e G. Gurvich, um grupo ligado à antiga expressão germânica *kruppa*, que significa massa arredondada, ou *kruppe*, que significa garupa.

^v Ver a carta de Schönberg in N. Slominsky, “Music since 1900”, 1937: “My Drei Klavierstücke, op. 11, which I wrote in 1908, are a supreme effort to bring about serialism, in other words, they are serious pieces”.

^{vi} Ver pág. 30 [a última, no texto original].

^{vii} G. Brioschi, “Il lettore e il testo poetico”, 1974. Os ataques feitos pela crítica italiana à sua obra não justificam a designação “Brioschi al burro” vulgarmente utilizada.

viii Ao Autor pareceu que, apesar das dificuldades evidentes de tradução, “mundo burguês” ainda talvez constitua a expressão portuguesa mais próxima de “monde bourgeois”.

ix No caso da obra de Erik Satie “Trois morceaux en forme de poire”, de 1903, a análise deve obviamente aplicar-se a “*pathos* com pera”, igualmente saboroso, se não for excessivamente apurado, e com a vantagem de dar para três pratos.

x Ver “Čto delat?”, “Que faire?”, de revolucionário anónimo, 1917. Tradução portuguesa post-perestroika, “Que diabo é que vamos agora fazer?”, Editorial Caminho, 1990.

xi Cf. a versão florestal “todos os caminhos vão dar a rama” (Direcção Geral das Florestas, Ministério da Agricultura e Pescas) e a versão naval “todos os caminhos vão dar a remo” (Federação Portuguesa de Remo, Doca de Sto. Antão).

xii Como bem notou Prof. Jacinto Nunes, a existência de enorme coesão tem sido um dos factores que mais tem dificultado a certos poetas ter assento na Academia das Ciências.

xiii “Konventionelllumpenbürgerstandliches Sittlichkeit” na versão alemã desta comunicação, que o Autor está a preparar.

xiv Ver K.L. Pike in “Nursery rhymes revisited”, 1967: “Pike, pike, serenike, who gave you so big a bike”, próximo do nosso popular “pico, pico, serenico, quem te deu tamanho bico?”.

xv Ver L. Spitzer in “Die Frau – epistemische oder episterische?”, 1928.

xvi Note-se que na concepção de José António Saraiva a lascívia, longe de ser biodegradável, constitui, pelo contrário, um fenómeno bio-agradável, embora, como adverte, deva manter-se fora do alcance das crianças.

xvii S. Freud, “Gesammelte Werke”, vol 11. Para Freud, o acto falhado por excelência é o *lapsus pilae*, não devendo ser esse, no entanto, o significado usado no contexto.

xviii Thomas Carlyle in “History of Frederick the Great”. A controvérsia gerada pelo uso da palavra “Gluttons” (aqui usada como “detergente” da História e não para significar o *Gulo luscus* da classe dos *mustelidae*) obrigou Carlyle a esclarecer na conferência “On heroes (...)” não dever confundir-se “Gluttons” com “gluteus”, que, como notou, “is one of the large muscles which form the buttock and serve to move the thigh.”

xix N. Frye, “A fried version of tropism”, ed. 1957.

xx Óscar Lopes, in “A poesia neo-realista sob o fascismo”.

xxi Hora de verão. Informação por cortesia do Instituto Nacional de Meteorologia e Geofísica.

D E B A T E - P A P O

Uma obra remarcável

ESCRITURALISMO
JOSÉ SESINANDO

Assim é a cultura. Há obras literárias que, embora de qualidade artística e intelectual débil, conhecem largas tiragens; outras, de nível nitidamente superior, têm de ser editadas pelo autor, muitas vezes em versões fora do mercado, políctipadas e de âmbito restrito.

Na primeira categoria constituem excepção algumas empresas editoriais (estou a pensar numa, cujo nome não indico para não ser acusado de lhe estar a fazer publicidade, que tem uma actividade rigorosa e — no bom sentido — bárbara). Na segunda classe inscreve-se a versão escrita, aparentemente editada pelo autor, de uma comunicação oral apresentada ao I Congresso Ressoano de Vale de Parra, realizado na cidade, formosa, laboriosa e prestigiosa vila de Vale de Parra, no concelho de Parreira, a que os seus naturais — naturalíssimos — naturalmente e encomiasticamente chamam Parreiríssima. Tem ela por tema o título «Fernando Ressoa — um mito do tardo-simbolismo?».

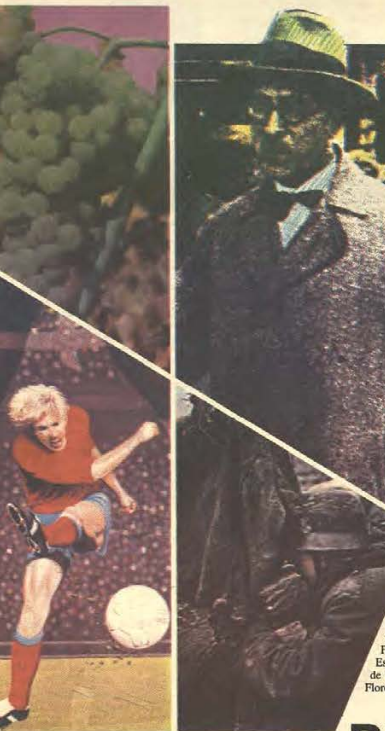
Num parêntese direi que suponho não ser conhecido do grande público o perfil (frontal) do autor. Tristão E. Vosset tem um excepcional *back-ground* (e um magnífico *forward heaven*): passou pelos bancos da Universidade, é cultor da máxima plano, plano, se va lontano e advoga a favor da sua humanística cultura a lei do maior esforço na alínea conseguida batalha a favor da melhoria das condições de vida e de morte do homem, da mulher e dos filhos. GLOBE trotter, tem trotado à volta do GLOBE e conhece os seis continentes (incluindo o hipermercado). Já foi ao Porto e à Benfca, mas parece que nunca ao Spouting. Na divulgação dos grandes nomes (como, é este o caso, o de Fernando Ressoa) tem desempenhado um relevante papel, nomeadamente o pautado. Exerceu, a título privado, as mais altas e amiscadas funções públicas, para o que alia tem todo o direito, incluindo as duas secções do 5.º ano. De temperamento polémico e dotado de conhecimentos enciclopédicos, sustentou que a Guerra dos 30 Anos só durou 29 (o ano era bissexto), que o Tratado de Berlim foi ulteriormente enclaudado em forma de bola (e por isso a direita portuguesa, antes da revolução dos Cravinhos, proclamava: «A bola é nossa»), que foi por pura raiva que Pasteur descobriu a vacina anti-rábica, que a Cruz Vermelha foi fundada por um padre comunista, que é calhista dizer que o Bob fosse, e que não foi o pintor Seurat o autor da conhecida melodia «que seurat, seurat». Colaborou em inúmeros eventos culturais, como naquele promovido por seus pares, verdadeiramente ímpares, que, no desconsoado marcelista, desmistificaram a *sol-dissant* liberalização. A sua bibliografia é extensa: só o índice dela ocupa 593 páginas (de papel pautado, já se disse), a três colunas de Hércules.

Refiramo-nos agora à obra ora, ora, dada à luz da fama (nisto, como em tudo, há que ter em mente o brocardo francês *cherchez la fama*). Começa ela, num rasgo do génio a que podemos chamar clássico, pelas dedicatórias. Delas destaco a relativa ao escritor Orlando da Costa: «Hindu eu, hindu eu, a caminho de Viseu». A seguir, num entróito, produz um enxame de eruditas considerações sobre a teoria da literatura num enfoque artístico-sociológico. Num exemplo: demonstra que «O Amor das Três Laranjas», de Prokoff, está evadido de um *pathos* que, neste particular caso, é um *autêntico pathos* com lanpa. Entrando na análise da obra ortónima de Ressoa, afirma que esse estudo pode ser feitiço várias maneiras, porque «todos os caminhos vão dar a rima», e distingue entre o seu *Sprachstille* e o seu *Stillsprache*.

Passa a seguir a observar a obra do heterónimo Álvaro de Tampus, que ao cripto-futurismo alia um saudoso bucolismo, como na parella: «Não foi o acaso que levou a boa Circe? A instalar-se para sempre em Santo Tirce». Não podendo alongar-se na exemplificação, cito a seguir, de outro heterónimo — Alberto Cureiro —, uma carta inédita a Mário de Sá-Carneiro, de 1913:

«Meu caro Mário:

32 30.10.90



entre outros exemplos, cita este: «Following with a will of iron / Com vontade de latão» — isto porque, escasseando em Portugal as matérias-primas, está mais de acordo com a realidade nacional traduzir «iron», não por «ferro», mas sim por «latão», o que alia revela o elevado grau de metalização da «*Weltanschauung*» do poeta.

De Ricardo Seis (outro heterónimo) diz o nosso investigador: «Em toda a obra de Ricardo Seis está patente uma angústia introspectiva intercalar, ou seja, o Poeta está muito bem, de boa saúde, cheio de confiança e de repente, sem motivo, sem aparente razão, o Poeta introspecta. «Palavras que parecem simples e, no entanto, são penetrantemente lúidas e que ainda ninguém aprendera em Seis (nem em quatro, nem mesmo em dois, quanto mais em seis).

Finalmente, regressando à obra ortónima de Ressoa, Tristão produz alguns comentários, «circumsritos a dois aspectos mais profundos na obra do poeta — o seu esoterismo e o seu nacionalismo». E transcreve, entre outros, o poema «Angústia de mim»: «Se ser se já não é estar / E o devir não é dever / Fica a angústia de não ter / Um eu-mesmo, sonho, mar / E um saber sem saber / Se ser na sala de estar / Ou estar na sala de ser». Não há dúvida: «Les beaux esprits se rencontrent», porque já J. Sesinando (in *Obra Antuma*, Lisboa, sem data, sem leitores, sem nada) publicara um ensaio subordinado ao sugestivo título de «To ser or not to estar». Nossa citação — do poema «D. João Sexto» — transcreve-se a fala de Carlota Joaquina: «Pois que se sinta D. João Sexto, meu marido, / Que eu muito gosto de ter o Sexto sentido».

São copiosos e escolhidos os autores citados neste trabalho: José Roboredo de Castro, Malaquias Raposo, Koch, Pyke, Lausberg, Gasparov, Grimaud, A. Jolles, Ezequiel Loureiro, Ch. H. Page, G. Gurvich, Schöenberg (que afirmava que o seu «escrelismo» queria dizer «peças sérias»), G. Broschi, Eric Satie, um revolucionário anónimo, V. L. Spitzer, S. Freud, Thomas Carlyle, N. Frye. Entre as fontes invocadas (só lhe faltam Fontes Pereira de Melo e a Fonte Luminosa) contam-se a Escola Superior de Desestruturismo de Alpiça, o Instituto de Semântica Deontica da Covilhã, a Direcção-Geral das Florestas e a Federação Portuguesa de Reno.

Resumindo e concluindo esta apreciação, alguns pequenos senões. Ressoa não escrevia «teatro», mas sim «theatro». É certo que Vosset não alude a esta palavra, mas podia ter aludido, e mais vale prevenir que remediar. Por outro lado, a segunda vírgula da quinta linha da página 26 melhor ficaria na décima linha da página 35. O facto de este opúsculo só ter 34 páginas não invalida este reparo. Também entendo que a reticência seria mais exacta escrita com três pontos do que com catore. Mas isto são questões de lana caprina, não desfazendo.

Uma última nota que demonstra a clarividência do nosso investigador: à famosa arca de Fernando Ressoa chama ele lapidamente «arca de não é». Brilhante.

Numa palavra: desde o romance-ensaio de Malcolm Bradbury «*Mensonge*», em que civilitadamente é exposta o dissecado e injustamente pouco conhecida obra do linguista Henri Mesnonge («o homem que desbarthesou Barthes, desfoqueou Foucault, desderidacou Derrida, desdeleuzeou-des-guatarizou Deleuze e Guattari») que nos não era facultada tão aliciente, provocante e gratificante leitura. Oxalá uma editora, nomeadamente das que se dedicam a debates importantes e inquiridos, dê a mão a esta obra, dando-lhe também pé para correr para a glória. Ela não só esgotará várias edições como, sobretudo, esgotará a paciência dos seus leitores.

E congratulemo-nos com os participantes neste I Congresso de Vale de Parra. A julgar por esta amostra, muito para e muita uva.

Fig. 2. Artigo de José Sesinando.

Cópia dos Autos de Polícia Correccional de Lisboa, Arquivo Clínico e mais alguns documentos referentes ao caso biográfico e psiquiátrico de Ângelo de Lima

Sofia Santos*

Keywords

Ângelo de Lima, Orpheu, Biography, Clinical Archive, Criminal Archive.

Abstract

In this section, we integrally publish the documents that compose the clinical and criminal archive of Ângelo de Lima, which can be found in the Hospital Júlio de Matos, in Lisbon. These are materials that expose part of the biographical, clinical and criminal history of this poet and dialogue, after all these years, with the possibility of rethink this clinical evaluation as a reflection of an widely installed method to legitimate moral judgments, in a context of a prophylactic society that combined judiciary and medical competences. The reasons for the detention of Lima in Rilhafoles are now revealed as a familiar hereditary consequence, reverse of a doubtful criminal enclosure. We pretend to enlighten the need do invert the process of progressive critical osmosis between the personal and the poetical history of Ângelo de Lima, without the need of the second to be explained by the influence of the first, delegitimizing its autonomy.

Palavras-chave

Ângelo de Lima, Orpheu, Biografia, Arquivo Clínico, Arquivo Criminal.

Resumo

Apresenta-se neste *dossier* a publicação integral dos documentos pertencentes ao arquivo clínico e criminal de Ângelo de Lima na posse na Administração do Hospital Júlio de Matos, em Lisboa. São materiais que expõem parte da história biográfica, clínica e criminal do poeta e dialogam, anos depois, com a possibilidade de se repensar a sua avaliação clínica como reflexo de um método amplamente instalado para juízos morais, no contexto de uma sociedade profilática que ombreava competências judiciais e medicinais. As razões para o internamento de Ângelo de Lima em Rilhafoles surgem, agora, como uma consequência hereditária familiar reversiva de um enclausuramento de origem criminal, caso algum crime tivesse sido perpetrado. Pretendemos com este *dossier* lançar alguma luz sobre a necessidade de se inverter o processo de progressiva osmose crítica entre a história pessoal e poética de Ângelo de Lima sem que a segunda seja explicada por influência da primeira, deslegitimando a sua autonomia.

* Clepul (Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa).

Há muito que o discutido lugar que Ângelo de Lima (1872-1921) ocupa na singularidade vanguardista do movimento de *Orpheu* se cristalizou sob a mesma mitificação progressiva da sua imagem de Homem-Artista louco, *ad aeternum* submetido ao resgate cronológico com que Fernando Pessoa, indulgentemente, encerrou em 1935 a sua contribuição para a representatividade do marcante segundo número da revista: “Publicando-o, não deixamos de, saúdosamente, fazer lembrar quem, não sendo nosso, todavia se tornou nosso”¹. Um epigrama de questionável subvalorização que expressa, *ad contrario*, a consciência que Pessoa teria da originalidade dos poemas “vagos” e “subtis” de Ângelo de Lima (Pessoa, 1999: 42)², antecessores de certa sensibilidade paúlca e que dialogavam significativamente com estruturas vanguardistas ainda em fase embrionária (como o Interseccionismo), ou que, mais tarde, viriam a ser reclamados pelos poetas experimentais.

Crítica lúcida num contexto de presente de cultura, esta homenagem de Pessoa quase denuncia o epigonismo de alguém que se apropriou do que já antes lhe pertencia por associação electiva. Gaspar Simões, no entanto, rompeu com o espartilho da crítica – em especial desenvolvido pela imprensa ao longo dos tempos – e não deixou de associar à sua ousada clareza analítica uma apreciação deveras corajosa, dada a natureza de um autor cuja idiossincrasia distintiva fora cunhada pela habitação no Manicómio Bombarda: Ângelo de Lima elevou como nenhum outro poeta os mistérios da composição paúlca. Confirmemos:

O lado gongórico da poesia moderna exprimia-se em Ângelo de Lima sem premeditação. A sua voz acrescentava à dos demais modernistas uma nota que estes não saberiam dar se os não tivesse ajudado o estranho hóspede de Rilhafoles. [...] Na sua marcha para o campo do inconsciente e na sua aproximação da esfera do automatismo integral, em que os surrealistas, mais tarde, procurariam a autenticidade da expressão pré-lógica, as composições de Ângelo de Lima [...] respondem, de qualquer maneira, mais completamente que as dos seus camaradas de são espírito, aos propósitos do paúlismo puro.

(Simões, 1976: 245)

Alguns dos desafios que hoje se impõem ao crítico na análise de uma poesia como a de Ângelo de Lima – a sintaxe inefável que respira por entre uma complexidade neolística mais susceptível à imaginação nos processos linguísticos, à associação livre (que Gaspar Simões [1976: 246] relacionou com certo proto-surrealismo), do que à comunicação, apenas para referir duas das características originais desta poesia – insinuam na sua articulação um vício

¹ Reproduzimos, mais adiante, o texto introdutório de Fernando Pessoa que menciona o “Soneto [Para-me de repente o pensamento]” de Ângelo de Lima, publicados ambos na revista de Almada Negreiros, *Sudoeste*, em 1935 (pp. I e II, respectivamente).

² Expressões que, juntamente com o conceito de “complexidade” (característica principal, aliás, dos poemas de Lima) definem os aspectos estéticos do Paúlismo.

interpretativo que tem vindo, ao longo dos anos, a limitar as potencialidades fictivas de uma expressão morfológica e filologicamente intuitiva na convocação de imaginários que se intimam com a aura mística dos de *Orpheu*: análises transdisciplinares, a maioria desinformadas, que procuram combinar o caso clínico com o caso poético.

Mesmo das poucas excepções, se não a única excepção, no universo destas leituras simbióticas entre uma biografia extraordinária e a produção literária que dela resulta, incorre, como naturalmente teria de incorrer – dado que se trata da tentativa de perscrutação do insondável como o é o processo mental criativo por que passa um poeta – num erro metodológico: em teoria e análise literárias a falácia da explicação da singularidade de dado objecto artístico recorrendo a teorias explicativas de um processo criativo mental que, biologicamente, se depreende alterado por uma condição clínica, reduz, como é natural, as potencialidades expressivas do produto artístico e o trabalho que lhe subjaz a casualidades que deveriam permanecer independentes da obra. Referimo-nos ao remoto e inalcançável trabalho de António Lobo Antunes e Inês Silva Dias “Loucura e criação artística: Ângelo de Lima, Poeta de *Orpheu*”, comunicação apresentada na Sessão Científica da Sociedade Portuguesa de Neurologia e Psiquiatria, no Hospital Miguel Bombarda, em 1974. Parte da teoria, ou a teoria central, deste ensaio encontramos-na no artigo “*Alice no País das Maravilhas* ou a esquizofrenia esconjurada”, publicado em co-autoria com Daniel Sampaio na revista *Análise Social*. Neste texto, o parecer clínico de Lobo Antunes assemelha a origem do processo criativo de Lewis Carroll – zelador do núcleo psicótico de Charles Dodgson ao converter a patologia que o molestava nas aventuras oníricas de Alice – ao de Ângelo de Lima, autores cujas obras se exponenciaram graças a um condicionamento clínico que desenvolveria as suas capacidades inventivas e criativas. Tal como Dodgson, Lima “produzia em períodos de ‘normalidade’ obras de qualidade muito inferior às que lograva no decurso da fase produtiva da sua doença” (Lobo Antunes & Sampaio, 1978: 27-28).

Estamos em crer (como sem certezas se perscrutam os insondáveis e diversos processos criativos da mente autoral) que a associação da genialidade, ou de qualidades artísticas, de determinada obra ou autor a análises exclusivistas do foro psiquiátrico poderá condicionar – mais negativamente do que seria recomendável para a justa apreciação de uma obra de arte – a própria análise do processo mental criativo que, dependente ou não de uma mente clinicamente afectada, deverá ser familiar do âmbito geral dos estudos da teoria da literatura. Isto é, ao contrário do que estas análises transdisciplinares acabam por propor e expressar, o criador é, efectivamente, responsável pela criação que produz, sem que isso limite a admissão de uma eventual patologia e que o público reconheça que a obra sobrevive, em tempo, ao artista.

Porque superar o caso literário de Ângelo de Lima para conhecer a natureza vanguardista das suas composições tem sido o *leit-motiv* da maioria dos críticos que dedicaram algumas linhas à sua presença órfica, torna-se importante perscrutar o seu contexto social contemporâneo e as razões (mais judiciais que psiquiátricas) que levaram Ângelo de Lima à reclusão no Manicómio de Rilhafoles, às 19h do dia 17 de Dezembro de 1901 (cf. **Fig. 6**). Depois de a sua zelosa mãe o ter internado no Hospital Conde Ferreira, no Porto (de onde era natural a sua família), entre 20 de Novembro de 1894 e final de Janeiro de 1898 – uma precaução que considerou necessária depois de o avô de Lima ter assassinado a sua esposa (como consta do relatório de Miguel Bombarda (1944: 449) (cf. **Figs. 8 e 8.1**) e de o seu pai, o poeta Pedro Augusto de Lima (de quem reproduzimos um retrato desenhado por sua filha, irmã de Ângelo de Lima, Maria da Nazaré Azevedo Coutinho de Lima (cf. **Fig. 13**), ter sido também internado no mesmo Hospital no Porto onde viria a falecer –, Lima permaneceria em observação hospitalar, pela mesma ordem de sua mãe (cf. **Fig. 2**) até ir para o Algarve e continuar os seus trabalhos artísticos³, instalando-se, depois, em Lisboa. Foi na capital que, às 22:30 de 3 de Dezembro de 1901, foi escoltado pela polícia por ter proferido a palavra “porra” no *promenoir* do Teatro D. Amélia, actual D. Luís (cf. **Fig. 3.2**).

Ao lermos a justificação para a apreensão de Ângelo de Lima (constante nas cópias dos Autos de Polícia Correccional do 2.º Distrito Criminal de Lisboa (cf. **Fig. 3.8 e 3.9**) – apoiada por três testemunhas que se limitam a repetir, sem mais declarações, a ocorrência da ofensa –, permanece a dúvida sobre a efectividade do crime e, sobretudo, sobre as motivações para a petição de uma avaliação psiquiátrica, que exigiria, *a priori*, a apresentação de provas clinicamente irrefutáveis sobre o comportamento do arguido, ou o conceito de

³ Alguns artigos da imprensa contemporânea que dão a conhecer o trabalho de Lima enquanto desenhador e ilustrador são a prova de que o autor procurava trabalhar em ofícios que pudessem conferir-lhe algum reconhecimento profissional. Apresentou o seu trabalho de desenhador em vários concursos, mesmo depois de internado, continuando, igualmente, a escrever poesia que ficaram dispersas em vários periódicos. Por economia de espaço, reproduzimos apenas um dos exemplos de imprensa que, pela exemplaridade de menção a dois concursos artísticos, testemunha essa vertente artística e profissional de Lima: “Eis a descrição explicativa do assumpto do desenho, que é um verdadeiro assombro de concepção artística e ao mesmo tempo uma prova evidente do brilhantíssimo talento do seu auctor, o nosso infeliz amigo Angelo de Lima, actualmente no hospital de S. João de Deus, do Telhal, perto do Cacem. O papel simula um trecho de parede ornada por quatro columnas, puro estylo manuelino. Entre essas columnas em linha diagonal, ha uma successão de janellas manuelinas, alternando com um grupo que synthetisa o corpo expedicionário de *Vasco da Gama*. [...] Angelo de Lima, a quem tivemos o prazer de nos referir quando foi do concurso para as estampilhas do Centenario da Índia, onde as suas produções foram justamente reputadas como as melhores e que teriam sido acceitas se não fôra a impossibilidade de as reduzir, é tambem um mathematico profundo, um aguarellista distincto, um pintor de alto merecimento e um poeta de largo horisonte imaginativo. As multiplas e variadas faculdades do seu cerebro demonstram que ele possui a maga scentelha do talento, a *nevrose* da invenção” (Anónimo, *A Nação*, n.º 12694, 26 de Maio de 1898, p.9).

“inimputabilidade” e a sua correspondente apreciação psiquiátrica seriam juridicamente colocados em causa. O que podemos concluir pela leitura da cópia dos Autos de Polícia Correccional é que as provas, além de insuficientes, são inconclusivas, limitando-se à menção superficial de uma suspeição relativamente às “respostas” e ao “comportamento” do arguido durante o interrogatório. Ecoando em Lisboa o espectro profilático que acompanhara Lima desde Conde de Ferreira, torna-se forte a possibilidade de que o internamento do poeta de *Orpheu* em Rilhafoles estaria já, à partida, decidido, mesmo antes que uma apreciação psiquiátrica o justificasse. Sem mais explicações, decretou-se “que o reu ficasse detido e fosse internado no hospital de alienados em Rilhafolles, para observação”, “a fim de se averiguar se o reu **Angelo de Lima**⁴ é ou não susceptível de imputação visto poder-se entrar em duvida a esse respeito em vista das respostas aos interrogatorios que lhe acabam de ser feitos á sua attitude n’este julgamento” (cf. **Fig. 3.9**). Ângelo de Lima seria avaliado aproximadamente um ano e meio após ter sido internado (comparem-se as datas constantes na **Fig. 6**, data da entrada de Lima em Rilhafoles, 19 de Dezembro de 1901, e a data constante na **Fig. 7**, 18 de Março de 1903, data em que é aprovada a inimputabilidade de Ângelo de Lima).

À excepção da cópia do relatório de tratamentos a que Ângelo de Lima foi submetido no Hospital Conde Ferreira, no Porto (cf. **Figs. 2, 2.1, 2.2 e 2.3**), possuímos escassos elementos sobre a sua vida anterior a ambos internamentos. O seu relato biográfico incluído no Diagnóstico de Miguel Bombarda (cf. **Figs. 8 e 8.1**) não nos fornece dados suficientes que permitam avaliar com segurança a sua psicologia adolescente, momento em que começou a desenvolver sintomas melancólicos que alertam sua mãe. A junção de ambos os momentos definitivos na vida de Ângelo de Lima – os quatro anos em que foi submetido no Porto a tratamentos que depreendemos desadequados à sua melancolia e uma injusta apreensão que o conduziram inapelavelmente a tratamentos ainda mais agressivos que alterariam definitivamente a sua conduta comportamental e psiquiátrica – leva-nos a concluir que o caso clínico deste autor imortalizou-se na decorrência infeliz de medidas profiláticas ombreadas com a uma injusta apreensão criminal, que, conseqüentemente, o conduziu à anulação da sua valência artística e da sua autonomia. A autoridade de Foucault sugere-nos que a simplicidade com que os órgãos jurídicos e hospitalares actuavam em conjunto no controlo da normatividade social originou inúmeros crimes de anulação pessoal; os epítetos classificativos que rotulavam os condenados ao internamento variavam de acordo com a sua proveniência (moral, económica, social), mas partilhavam a mesma e criminosa “desonra abstracta”: “‘debochado’, ‘imbecil’, ‘pródigo’, ‘enfermo’, ‘espírito arruinado’, ‘libertino’, ‘filho ingrato’, ‘pai dissipador’, ‘prostituta’, ‘insano’” (Foucault, 1978: 83), todos internados num mesmo ambiente palustre e falsamente saneador, existindo sob a mesma incapacidade diagnosticada de viver

⁴ Destaque da responsabilidade do escrivão da cópia dos Autos.

consoante as idiossincrasias de cada um. Afonso Castro, numa página d'O Diabo, testemunha-nos o trágico equívoco em que estava mergulhado Ângelo de Lima poucos anos antes de falecer, cristalizando a imagem de um abandono inexpiável, abraçado a uma condição que não era a sua:

Fácil me foi lobrigar, entre quantos ali se encontravam, um vulto singular, que logo me atraiu as atenções pela sua aparente serenidade, circunspecção e compostura, abstracto, ensimesmado, inteiramente isolado dos outros, dando a impressão de que estava ali por equívoco, ou vítima de interdição imposta por criminosa má fé. Aproximei-me dele, fitei-o e recebi em troca um vago sorriso acolhedor. Dentro de poucos minutos, já eu sabia que estava conversando com o poeta Ângelo de Lima.

[...] Ângelo de Lima estava condenado a passar a última etapa da sua vida visionária num hospital. Perguntei-lhe há quanto tempo se encontrava ali e porque [sic] não cuidava libertar-se daquele mórbido ambiente, inevitavelmente molesto para o seu espírito quase inteiramente restabelecido, tão claro e lúcido como o meu, lhe disse. Respondeu-me monossilabicamente, disismuladamente, a ponto de me fazer compreender que já não era, há muito, a doença que, em suas garras aduncas, o retinha naqueles «Grandes Armazéns da Desventura», mas sim a Miséria, a absoluta indigência, outra garra não menos adunca e feroz.

(Castro, 1937: 5)

Outro articulista, Amadeu Cunha (1915), lançou outro olhar esclarecido sobre o caso de Ângelo de Lima ao estabelecer uma metafórica comparação entre o poeta de *Orpheu* e outro autor injustamente tratado pela sociedade, Glatiny, um poeta francês que, por ter sido confundido com um criminoso procurado, foi aprisionado na ilha de Córsega, onde acabou por morrer contraindo uma doença pulmonar. O facto de Ângelo de Lima não ter feito “da sua doença matéria das suas obras”, como apontou Luiz Duarte Lima (1954: 12), é significativo quanto à vontade do poeta em se desvincular de uma condição que lhe foi externamente imposta e que o incapacitava de aceder a um desígnio mediúnico que, por direito, pertencia a todos os poetas.

*

É neste necessário contexto para compreender os condicionamentos do internamento de Ângelo de Lima e a consequente avaliação do seu caso clínico que aqui apresentamos, integralmente, um *dossier* de ambivalente natureza classificativa e cuja documentação clínica é, em grande parte, suportada por cópias do processo-crime que foi aberto para Ângelo de Lima com o título de Autos 251, de 1901/1902, da 3.^a vara do segundo distrito criminal da Comarca de Lisboa (cf. Fig. 3.1)⁵.

⁵ Nas transcrições que apresentamos dos documentos que compõem o Arquivo Clínico de Ângelo de Lima (presente no Hospital Júlio de Matos) bem como dos outros documentos que aqui publicamos e que completam a história clínica e biográfica de Ângelo de Lima não procedemos a

Consideramos que a publicação destes documentos lançará alguma luz e (numa motivação paralela) justiça à presença histórica de Ângelo de Lima, que, biograficamente, permanece encerrada em Rilhafoles, como se sempre lá pertencesse por direito ou, se não, como se o tempo tratasse de a esquecer, e que, literariamente, se cristalizou sob a asa pessoana em *Orpheu 2*, numa participação ainda envolta em dúbias apreciações. Este *dossier* não substitui, naturalmente, o trabalho sistemático que deve continuar a fazer-se sobre a obra de Ângelo de Lima, no âmbito dos Estudos Literários, com adequada e informada análise crítica, libertando-a da obsessão pelo seu caso clínico que tem vindo a dirimir a sua importância como autor modernista e vanguardista.

À parte os documentos figurados pelos números **10, 10.1, 11, 12, 13, 14, 15, 15.1, 15.2, 16 e 16.2** toda a restante documentação poderá ser consultada numa pasta em posse da Administração do Hospital Júlio de Matos, em Lisboa. A saber:

1. Um conjunto de folhas, com selo branco do Hospital Miguel Bombarda, que reproduz a declaração da mãe de Ângelo de Lima, D. Maria Amália d'Azevedo Coutinho de Lima, aquando da saída do poeta do Hospital Conde Ferreira, no Porto, em que solicita a continuação do acompanhamento psiquiátrico ao filho. Anexada a essa declaração, e também a seu pedido, a cópia de um resumido historial com o tratamento a que Lima terá sido sujeito enquanto esteve internado nesse Hospital. (**Figs. 2, 2.1, 2.2, 2.3**).

2. Cópia dos Autos da Polícia Correccional do Segundo Distrito Criminal da Comarca de Lisboa, terceira vara, correspondentes ao “crime de ofensas à moral”. Constam das cópias dos Autos:

- O processo de julgamento de Ângelo de Lima, desde o relato da sua apreensão, no Teatro D. Amélia (actual D. Luís), às declarações, em discurso indirecto, das testemunhas acusatórias e do próprio Ângelo de Lima, com os argumentos que proferiu em sua defesa, culminando no desfecho sentencial: o internamento em Rilhafoles para que se pudesse proceder á avaliação da sua potencial inimputabilidade (**Figs. 3, 3.1, 3.2, 3.3, 3.4, 3.5, 3.6, 3.7, 3.8, 3.9, 3.10, 3.11**).
- Declaração da decisão do Juízo de Direito do 2.º Distrito Criminal de Lisboa, indicando que o réu se encontraria à disponibilidade do Hospital de Rilhafoles, à guarda do Dr. Miguel Bombarda, para que se procedesse ao pretendido exame médico-legal que ilibaria ou condenaria Ângelo de Lima. Nesse mesmo dia de 19 de Dezembro de 1901, Lima daria entrada no Hospital às 19H (**Fig. 4**) (**cf. Fig.6**).
- Declaração do Governo Civil que transmite agora as suas responsabilidades civis para a alçada clínica do Hospital de Rilhafoles para que possa efectuar-

quaisquer actualizações ortográficas nem a correcções, mesmo quando estas representam um desvio à norma então vigente.

se o procedimento do diagnóstico. Declara-se, ainda, que no caso de Ângelo de Lima ter alta, que se emita um aviso para que o Governador Civil, Manoel Augusto Pereira e Cunha, o mandasse receber (**Fig. 5**).

3. Boletim Médico de Ângelo de Lima, com seus respectivos dados pessoais, lista de pertences, sua descrição física, à maneira naturalista, algumas observações de rotina, com as transferências de sala e enfermaria e, finalmente, um curioso bilhete anexo notificando a entrega dos pertences de Ângelo de Lima, à sua mãe, em 1917, data em que quatro anos antes faleceria Lima e dois anos antes sua mãe (**Figs. 6, 6.1, 6.2, 6.3**).

4. Declaração de 1903 com selo branco do Juízo de Direito do 2.º Distrito Criminal de Lisboa endereçado ao Director do Hospital de Rilhafoles, Dr. Miguel Bombarda, atestando a inimputabilidade de Ângelo de Lima e colocando-o à inteira disposição dos serviços administrativos do Hospital (**Fig. 7**).

5. Diagnóstico do Dr. Miguel Bombarda, de que publicamos a respectiva primeira página de duas fontes diferentes: a que, dactilografada, está presente na pasta do Hospital Júlio de Matos e a publicada na revista *Litoral*, versão que publicaremos na íntegra, juntamente com as notas críticas da redacção do jornal, que consideramos serem de revelante apreciação crítica (**Figs. 8 e 8.1**).

6. Um interessante manuscrito de quatro páginas (integralmente transcrito), com a assinatura de Ângelo de Lima, datado de 1911. Intermediando a tortuosa sintaxe desta prosa, depreende-se a preocupação de Lima em aliar ao seu discurso um diálogo equilibrado entre as razões jurídicas e filosóficas que, na sua óptica, presidiram ao seu injusto internamento em Rilhafoles. Trata-se de um documento notável que nos permite aceder aos seus meandros psicológicos e que, juntamente com a carta que dirigiu a Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, na Primavera de 1915 (in Nogueira, 2005: 79; revista em Pessoa, 2009: 406-408), constitui dos raros documentos quotidianos redigidos pelo punho de Ângelo de Lima que possuímos hoje em dia (**Figs. 9, 9.1, 9.2, 9.3**).

As figuras **10, 10.1; 11; 12; 13; 14; 15, 15.1, 15.2; 16, 16.2** correspondem a documentos por nós acrescentados ao *dossier* já apresentado.

Figurada nas imagens **10 e 10.1** está a certidão de óbito de Ângelo de Lima, cujo averbamento indica a transferência do seu corpo do cemitério do Lumiar, onde primeiramente havia sido sepultado, para o Cemitério dos Prazeres, cinco anos após o seu falecimento. Em sequência, a figura **11**, cópia de duas páginas do Livro dos Registos de Óbito da Administração do Cemitério dos Prazeres, correspondente ao número do jazigo onde repousa, ocultamente, a memória de Ângelo de Lima, com o nome das pessoas que simbolicamente consigo partilham aquele espaço. Mandado construir primeiramente para o Coronel de Artilharia Álvaro Rodrigues de Azevedo, falecido em 1910, pelo menos quatro pessoas (além de sua mãe) partilham com Ângelo de Lima (de nome completo Ângelo Vaz Pinto

Azevedo Coutinho de Lima) o apelido Azevedo, o que nos faz depreender de que se trata de um jazigo familiar. A figura 12 reproduz uma fotografia do jazigo (número 5629, da rua 28 do Cemitério dos Prazeres).

Ainda relacionado com a família de Ângelo de Lima, reproduzimos na figura 13 um desenho da autoria da irmã de Ângelo de Lima, Maria da Nazaré Azevedo Coutinho de Lima, retrando o pai de ambos, Pedro Augusto de Lima (1842-1883), poeta romântico do grupo da revista *A Grinalda* – que publicou também no periódico *A Mulher* (de que reproduzimos, na figura 14, um poema seu, de 1879) – que acabou por falecer no Hospital Conde de Ferreira, no Porto, onde Lima esteve também internado. O retrato poderá ser visto, bem como a sua ficha técnica, no site da Fundação Portuguesa de Comunicações, uma vez que Pedro Augusto de Lima foi funcionário dos CTT, no Porto (admitido a 25 de Abril de 1865). Quando o poeta faleceu, o seu sobrinho doou o retrato ao Museu dos CTT.⁶

Reproduzimos, também, nas figuras 15, 15.1 e 15.2 três desenhos de Ângelo de Lima, publicados na tese de licenciatura do antropólogo António Augusto Mendes Corrêa, à data com 23 anos, *O Genio e o Talento na Pathologia* (1911), em que o caso psicológico de Ângelo de Lima é retratado com alguma precipitação academicista e frivolidade depreciativa. Transcrevemos seguidamente às imagens os parágrafos correspondentes à análise que Mendes Corrêa faz da psicologia de Ângelo de Lima.

Por fim, não poderíamos fechar este *dossier* sem o coroar com a poesia de Ângelo de Lima. Republicamos nestas páginas o texto introdutório de Fernando Pessoa à revista *Sudoeste*, de Almada Negreiros, que imortalizou, a partir de 1935, a expressão electiva “Nós, os de Orpheu” (Fig. 16). Ao introduzir o Soneto “Pára-me de repente o pensamento” (Fig.16.1), Pessoa sintetiza, magistralmente, o contributo de Lima para o grupo órfico, ou, por outro lado, vincula o grupo a um pós-simbolismo vanguardista que Lima terá plenamente concretizado.

*

Gostaríamos de agradecer ao Dr. Luís Pinheiro, investigador e membro da direcção do Clepul, cuja experiência de paleógrafo foi essencial na transcrição da documentação manuscrita. Um agradecimento também especial aos conhecimentos arquivísticos do Dr. José Mantas e do Dr. Licínio Fidalgo que nos permitiram chegar com precisão ao jazigo onde repousa Ângelo de Lima.

⁶ Cf. <http://bh1.fpc.pt:8080/MatrizWeb/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=35498>

Hospital Miguel Bombarda N.º 30

Nome: ANGELO DE LIMA

Data do Nascimento: Estado: Solteiro Profissão: Desenhador particular

Filiação: Pedro Augusto de Lima e de Maria Amália de Azevedo Coutinho

Naturalidade: Porto

Regime de admissão:

Morada e telefone da família:

Nome e morada eventual do tutor:

	Entrada	Idade	Saída		Doente desde	Classe	Diagnóstico
			Data	Estado			
I	19.12.907	29	14.8.931	Falecido		Prof.	
II							
III							
IV							
V							
VI							
VII							
VIII							

Fotografias:

Hospitalização noutros estabelecimentos de assistência:

Fig. 1. Capa do *dossier* em que estão presentes as cópias dos Autos de Polícia Correccional e alguns documentos de âmbito psiquiátrico.

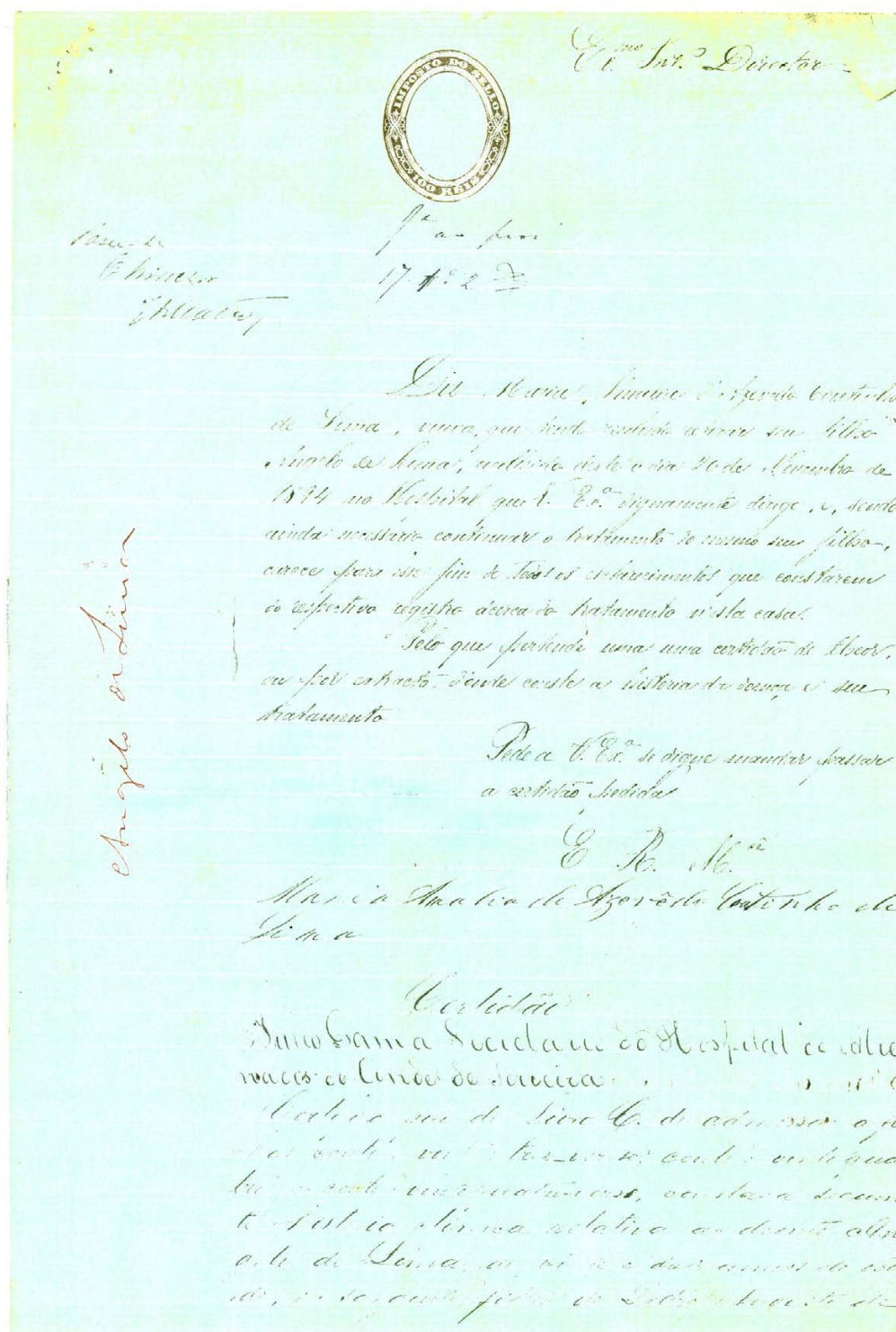


Fig. 2. Cópia da declaração da mãe de Ângelo de Lima, D. Maria Amalia d'Azevedo Coutinho de Lima, aquando da saída do poeta do Hospital Conde Ferreira, solicitando a continuação do acompanhamento psiquiátrico.

[illegible]

Fig. 2.1. Anexada a essa declaração, e também a pedido da mãe de Ângelo de Lima, a cópia de um resumo historial com o tratamento a que o poeta terá sido sujeito enquanto esteve internado no Hospital Conde Ferreira.

[illegible]

Fig. 2.2. Continuação do texto com o historial clínico do tratamento de Ângelo de Lima no Hospital Conde de Ferreira

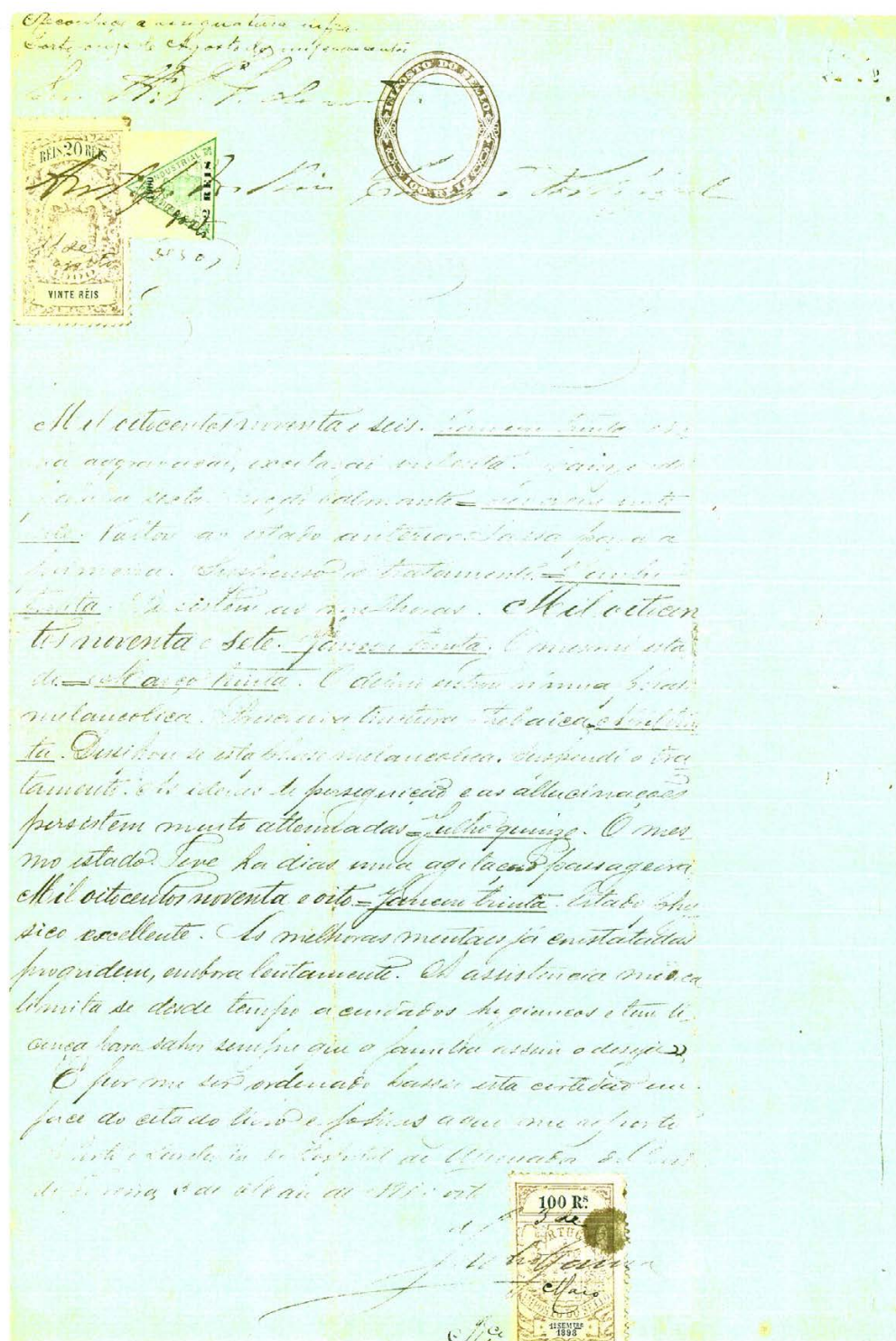


Fig. 2.3. Última página do historial clínico de Lima no Hospital Conde de Ferreira.

[Documento com selo branco do Hospital Miguel Bombarda]

Ex.^{mo} Snr. Director

[Grafia imperceptível]

[imperceptível]

Diz Maria Amalia d'Azevedo Coutinho de Lima, viuva, que tendo resolvido retirar seu filho Angelo de Lima, recolhido desde o dia 20 de Novembro de 1894 no Hospital que V. Ex.^a dignamente dirige, e, sendo ainda necessario continuar o tratamento do mesmo seu filho, carece para esse fim de todos os esclarecimentos que constarem do respectivo registo ácerca do tratamento n'esta casa.

Pelo que pretende uma uma [sic] certidão de theor, ou por extracto, d'onde conste a historia da doença e seu tratamento.

Pede a V. Ex.^a se digne mandar passar a certidão pedida.

E. R. M.^{cê}

Maria Amalia de Azevêdo Coutinho de Lima

Certidão

Julio Gama Secretario do Hospital de Alienados do Conde de Ferreira

Certifico que do Livro C. de admissão as folhas cento e vinte e tres – verso, cento e vinte quatro, e cento e vinte quatro verso, consta a seguinte historia clinica relativa ao doente Angelo de Lima, de vinte e dois annos de idade, ex-sargento, filho de Pedro Augusto de Lima e D. Maria Amalia de Azevedo Coutinho de Lima, natural do Porto, admittido a tratamento n'este hospital em vinte de novembro de mil oitocentos e noventa e quatro.

Historia pregressa e commemorativa

Attestado medico juncto ao processo numero mil setecentos trinta e seis: Attesto e juro que o Excellentissimo Senhor Angelo de Lima padece de moléstia mental que me parece necessitar de internamento no hospital do Conde de Ferreira. Factos apurados na acceitação: Ideias de perseguição insufficientemente systematisadas ainda; que o seguem, que todos os sus actos são conhecidos em toda a parte, que não dá passo que não seja sabido logo. Desconfianças da familia. Insomnia. Alimenta-se mal. Pae morre alienado. Vinte dois annos. Ex-sargento. Por vezes suspeita de veneno nas comidas. **Resumo das notas clinicas, extrahido do caderno de inscripção numero desesete. Mil oitocentos noventa e quatro.**

Novembro vinte e dois. Diagnostico: Delirio de perseguição n'um degenerado hereditario. Tratamento calmante purmeio [sic] da associação dos brometos de potassio, de sodio e ammonio, seis graminas por dia.

Novembro vinte-quatro. Tem passado melhor as noites. O mesmo tratamento. Novembro trinta. O mesmo estado. = Dezembro quinze. Persiste nas desconfianças da familia. Diz que uns homens mesquinhos exercem prepotencias sobre elle. = Dezembro trinta. Mesmo estado.

Mil oitocentos noventa e cinco. Janeiro quinze. Forte excitação. Transferido para a sexta enfermaria. Insomnias. Intensas allucinações auditivas, perturbações da sensibilidade geral. = Janeiro trinta. Tranquillo. Voltou para a primeira enfermaria. = Fevereiro quinze. O mesmo estado. = Fevereiro vinte oito. O mesmo estado. = Março quinze. O mesmo estado nital. Insomnias. Prescrevo o sulforal. = Março trinta. O mesmo estado. Não há insomnias. Suspenso o sulforal. = Abril quinze. O mesmo estado. = Abril trinta. O mesmo estado. = Maio quinze. O delirio de perseguição é mal systematisado. Está hesitante. = Maio trinta. O mesmo estado physico e mental. Prescrevi a hydrotherapia que foi suspensa ao fim de alguns dias por o doente não poder levantar-se cedo para tomar o douche. = Agosto trinta. Tem melhorado consideravelmente sob o ponto de vista das allucinações e do delirio.

Reconheço a assignatura infra.

Porto, onze de Agosto de mil e novecentos

Eu [Assinatura imperceptível]

[imperceptível]

Mil oitocentos noventa e seis. Janeiro trinta. Nova aggravação, exitação violenta. Transferido para a sexta. Poção calmante. = Fevereiro vinte sete. Voltou ao estado anterior. Passa para a primeira. Suspenso o tratamento. = Junho trinta. Persistem as melhoras. **Mil oitocentos noventa e sete**. Janeiro trinta. O mesmo estado. = Março trinta. O delirio entrou n'uma phase melancólica. Prescrevi a tintura thebaica. = Abril trinta. Dissipou-se esta phase melancolica. Suspendi o tratamento. As ideias de perseguição e as allucinações persistem muito atteinadas. = Julho quinze. O mesmo estado. Teve ha dias uma agitação passageira. **Mil oitocentos noventa e oito**. = Janeiro trinta. Estado physico excellente. As melhoras mentaes já constatadas progridem, embora lentamente. A assistencia medica limita-se desde tempo a cuidados hygienicos e tem licença para sahir sempre que a família assim o desejar.

E pur [sic] me ser ordenado passei esta certidão em face do citado livro e folhas a que me reporto.

Porto e Secretaria do Hospital de Alienados do Conde de Ferreira. 3 de Maio de 1898. Porto.

Assinatura de Júlio Gama

Maio

[Sigla]

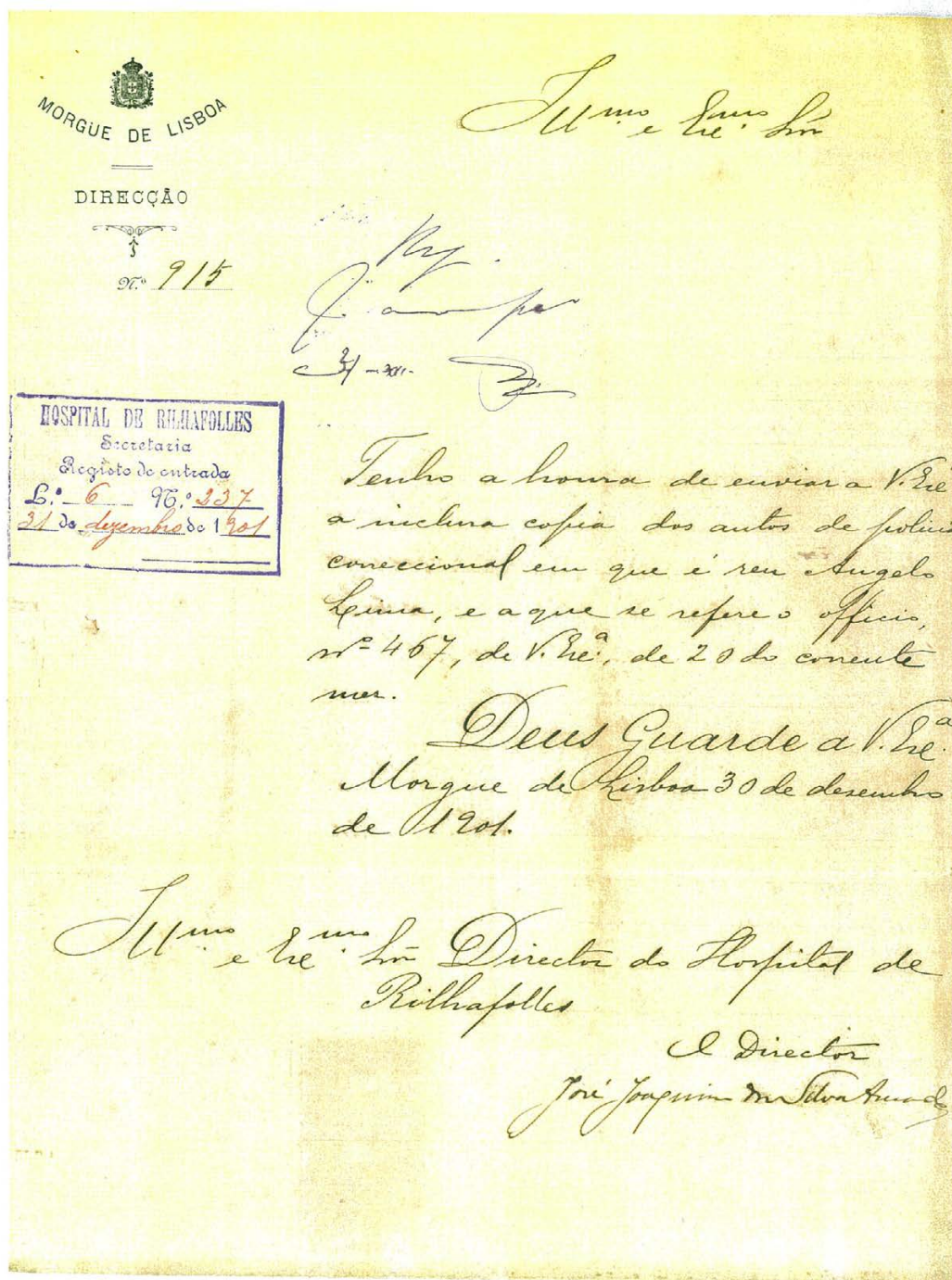


Fig. 3. Declaração de envio da cópia dos Autos de Polícia Correccional de Ângelo de Lima pela direcção da Morgue de Lisboa ao Director do Hospital de Rilhafoles, Dr. Miguel Bombarda.

[Brasão da Monarquia Portuguesa]
MORGUE DE LISBOA
DIRECÇÃO

N.º 915

[Carimbo do Hospital de Rilhafolles]
HOSPITAL DE RILHAFOLLES
Secretaria
Registo de entrada
L.º 6 9C.º 237
31 de Dezembro de 1901

Ill.^{mo} e Ex.^{mo} Senhor

[Imperceptível]
[Imperceptível]

31-XII - [Assinatura imperceptível]

Tenho a honra de enviar a V. Ex.^a a inclina copia dos autos de policia correccional em que é reu Angelo Lima, e a que se refere o officio, n.º 467, de V. Ex.^a, de 20 do corrente mês.

Deus guarde a V. Ex.^a

Morgue de Lisboa. 30 de dezembro de 1901.

Ill.^{mo} e Ex.^{mo} Sr. Director do Hospital de Rilhafolles

O Director
José Joaquim da Silva Amado
[Assinatura]



José Carlos Pires escrivão, de
 Direito no segundo districto crimina
 l de Lisboa.
 Certifico que em meu poder e escri
 torio existem uns autos de policia
 correccional pelo crime de offensas
 á moral cujo titulo e autuação
 e mais peças são do theor seguinte:
 Titulo dos autos = 96.^o duzentos e cin
 coenta e um - mil nove centos e um
 - mil novecentos e dois = Comarca de
 Lisboa = segundo districto criminal
 Terceira vara - Escrivão Pires = Au
 tos de policia correccional pelo crime
 de offensas á moral = Auctor o Minis
 terio Publico e seu Officiao Lima. -
 Autuação = Anno do Nascimento
 de Nosso Senhor Jesus Christo de mil
 nove centos e um aos dez dias do mes
 de Dezembro n'esta cidade de Lisboa
 e meu escriptorio autuo o processo
 a diante. José Carlos Pires o subes
 crevi e assigno José Carlos Pires. —
 Auto de captura e folhas duas
 Policia Civil de Lisboa - Auto de

Fig. 3.1. Início da transcrição do processo de Auto Criminal contra Ângelo de Lima pelo escrivão José Carlos Pires.

de captura = Registado no livro de cima sob o numero mil nove centos e trinta - Freguesia Encarnação. = Anno mil nove centos e um. = Anno do nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo de mil nove centos e um aos tres dias do mez de Dezembro das dez horas e meia da noite capturei no Theatro de Dona Amelia Angelo Lima morador na Travessa da Figueira numero ignora, por estar nas galerias do referido theatro alterando a ordem e proferindo obscenidades em alta voz com offensa da moral publica, taes como pôria. = Deste facto são testemunhas: Manoel Soares, morador na rua dos Mouradores numero cento e setenta e sete terceiro andar, Seraphim Gomes, morador no Theatro de Dona Amelia, Antonio Nobre morador na Travessa da Laranjeira numero vinte e dois loja e o guarda numero oitocentos e vinte oito. = E para constar levantei este auto, que vai por mim assignado. = o guarda numero

Fig. 3.2. Início da acusação. Nome do réu, dia, hora e local da captura. Conhecemos, a meio do parágrafo, qual a palavra obscena proferida por Ângelo de Lima. Nomeação das testemunhas.



 numero mil duzentos e dezeses = Domín-
 gos Pereira dos Santos. = Despacho =
 Numero seis centos e sessenta e cinco. =
 Corpo de delicto. Lisboa quatro de De-
 zembro de mil nove centos e um. = Vi-
 ga. = Auto de perquirição a
 folhas tres. = Anno do Nasçimen-
 to de Nosso Senhor Jesus Christo de
 mil nove centos e um aos quatro de
 dezembro nesta cidade de Lisboa e
 Tribunal do segundo districto cri-
 minal onde se achava o Doutor Con-
 selheiro Francisco Maria Veiga. Juiz
 de Direito do mesmo districto, com
 migo escrivão, do seu cargo, presen-
 te o custodiado. Angelo Lima elle
 juiz na presença do escrivão meu
 companheiro no fim assignado, o
 interrogou pela forma seguinte. Per-
 guntando pelo seu nome até aos cos-
 tumes. Respondeu chamar-se An-
 gelo Lima, filho de Pedro Augusto
 de Lima e de Maria Amalia de
 Azevedo Coutinho, natural do Porto,
 Victoria, de vinte nove annos, solteiro

Fig. 3.3. Primeiro interrogatório a Ângelo de Lima: filiação.

solteiro, desenhador particular e mora
 dor na Travessa da Terceira Numero
E segundo andar lado esquerdo e que
 já foi preso duas vezes por embriaguez.
 A culpa, respondeu que é verdadeira
 a accusação que lhe fazem. = Lido o
 auto vai ser por todos assignado. E
 eu José Carlos Pires escrevê-lo subes-
 crevo e assigno = Veiga = Alfredo Au-
 gusto Brito Borges = Ângelo de Li-
 ma = José Carlos Pires = **Auto**
de corpo de delicto a folhas sete
 = Anno do Nascimento de Nosso Sen-
 hor Jesus Christo de mil nove centos
 e um aos dez dias do mez de dezembro
 nesta cidade de Lisboa e tribunal do
 segundo districto criminal e respecto
 do gabinete onde se achava o Doutor
 Conselheiro Francisco Maria Veiga
 Juiz de direito do mesmo districto,
 conmigo escrevê-lo, e o official de diligen-
 cias assistente Antonio Almeida Abran-
 tes aqui por elle juiz, vão ser inquiri-
 das em corpo de delicto indirecto e sob
 o juramento que separadamente lhes

Fig. 3.4. Continuação do interrogatório: morada, estado civil e profissão. Notificação dos seus antecedentes criminais (detenção por embriaguez) com resposta afirmativa do poeta. Assunção por parte de Ângelo de Lima da accusação que lhe fazem.

mora
 imero
 que
 quez.
 eira
 o o
 2. E
 bes.
 Au.
 Li.
 In.
 sete
 les
 tos
 ntro
 l. do
 ete.
 tr
 o
 to,
 ligen.
 ran.
 ri.
 sob
 lhes

lhes foi deferindo as testemunhas se-
 quentes: — Manoel Soares, de trinta e oito annos, solteiro, caixeiro, mora-
 dor na rua dos Douradores, nume-
 ro cento e setenta e sete, quinto andar,
 lado direito. — Jurou nos Santos Evan-
 gelhos dizer a verdade. Nos costumes
 disse nada. Ao facto disse que na
 noite, hora e local de que estes autos
 tratam, ouviu que alguém proferia
 obscenidades taes como "pôra", pala-
 vra que repetiu. Que o publico, apor-
 tou o arguido, que foi preso como sen-
 do quem proferia as palavras. Quidam
 não disse. Lido o seu depoimento ora-
 tificou, achou conforme e assigna com
 elle Luiz, e conmigo José Carlos Pi-
 res escrivão o subescrevi e assigno. —
 Veiga = Manoel Soares = José Car-
 los Pires = Antonio Nobre, de trinta e cinco annos, casado, canaliza-
 dor de gaz e morador na Travessa
 da Laranjeira, numero vinte e dois
 loja. Jurou nos Santos Evangelhos
 dizer a verdade. Nos costumes disse

(primeira)
 (segunda)

23 JUN 1871 CRIMINAL
 2º OFFICIO
 Escrição-Liboa
 LISBOA

Fig. 3.5. Audiência das testemunhas, que confirmam tudo o que ouviram, mas sem prestar mais declarações.

dizer nada. Ao facto disse que ouvio
 ser proferida no local da captura
 a obscenidade de "pôrva", ouvindo dizer
 que quem a proferira fôra o rapaz
 que foi preso. E mais não disse.
 Lido o seu depoimento o ratificou,
 achou conforme e assigna com elle
 juiz e conmigo José Carlos Pires
 escrevão o subscrévo e assigno = Ve-
ga = Antonio Nobre = José Carlos
 (Terceira) Pires = Serafim Gomes, de trinta
 e um annos, casado, caixeiro e mora-
 dor na rua de Silva e Albuquerque,
 numero cinco terceiro andar. Jurou
 nos Santos Evangelhos dizer a verda-
 de. Aos costumes disse nada. Ao fac-
 to disse que na noite hora e local
 de que estes autos tratam, ouvio ser
 proferida a obscenidade "pôrva", in-
 do logo preso um rapaz unica pessoa
 apontada como sendo aquella que
 havia proferido a obscenidade. E mais
 não disse. Lido o seu depoimento o
 ratificou, achou conforme e assigna
 com elle juiz e conmigo José Carlos

Fig. 3.6. Continuação da audiência das testemunhas.

ouvio
 ntura
 d' dize
 apaz
 disse.
 icon,
 m elle
 Pires
 = Ve
 Carlos
 tinto
 mora
 que,
 urou
 erda
 do fac
 cal
 e ser
 " in
 iesso
 ue
 Bonai
 to o
 igna
 ulos

Carlos Pires escreveu o subscreevi e as
 signo = Veiga = Seraphim Gomes
 = José Carlos Pires =. Manoel (Encurtado)
 da Cruz de trinta e seis annos, ca
 sado, guarda numero oitocentos e vin
 te oito. Jurou nos Santos Evangelhos
 dizer a verdade. Aos costumes disse
 nada. Ao facto disse que na noite
 hora e local de que estes autos tratam
 ouvio o arquido Angelo Lima pro
 ferir a obexenidade de 'porra'. E
 mais não disse. Lido o seu depoimen
 to o ratificou, achou conforme e as
 signa com elle juiz, que ordenou ar
 ta e commigo José Carlos Pires escri
 vao o subscreevo = Veiga = Manoel
 da Cruz = José Carlos Pires =
 Auto de audiencia a folhas
 doze = Anno do Nascimento de
 Nosso Senhor Jesus Christo de mil
 novecentos e um, aos desenove de de
 sembro em Lisboa, tribunal do segun
 do districto criminal e publica audi
 encia a que presidia o doutor Con
 selheiro Francisco Maria Veiga

2º DISTRICTO CRIMINAL
 2ª OFFICINA
 Escrição
 LISBOA

Fig. 3.7. Continuação e término da audiência das testemunhas.

Veiga juiz de direito do mesmo dis-
 tricto, mandou elle juiz entrar em
 julgamento a presente policia cor-
 reccional em que é reuctor o Minis-
 terio Publico o reu **Angelo de Li-**
ma. Seguidamente ordenou ao
 official de diligencias Antonio de
 Almeida Abrantes que declarasse
 aberta a audiencia, interpellasse
 as partes e procedesse á chamada
 das testemunhas; o que cumprido,
 deu fé estarem presentes, por parte
 do Ministerio Publico o doutor
 José Francisco Trindade Coelho
 Delegado do procurador Regio, o reu
 Angelo de Lima, e bem assim as
 testemunhas de accusação. Em re-
 quida por mim escrivão foi feita
 a leitura do processo, e finda ella
 foi interrogado o reu, que até aos
 costumes ratificou as suas respostas
 constantes do auto de perguntas
 junto a este processo. Ao facto res-
 pondeu: Que é verdade ter proferido
 em voz alta, no Theatro de Dona Ar

Fig. 3.8. Início do interrogatório a Ângelo de Lima.
 Nas duas últimas linhas, a negrito, o discurso de defesa

mo dis-
 se em
 cia cor-
 Abinir
 de Li-
 ou ao
 tonio de
 nasse
 ellasse
 nada
 rido,
 parte
 ator
 elho
 o, o reu
 ras
 Em se-
 feita
 ella
 aos
 postas
 ntas
 to reu
 rido
 va Sr

Amelia, a palavra obscena, constan-
 te do auto de Captura, mas que de tal
 facto não se lhe podia pedir responsa-
 bilidade alguma, pois que a palavra
 não é obscena e não tem culpa algu-
 ma que o povesse de tal interpreta-
 ção. Que da sua opinião são varios
 retrados, cujos nomes pode indicar,
 e por isso não tem culpa alguma
 da falsa interpretação que o vulgo dá
 à palavra que proferece e não tem
 mesmo nada com isso. Com seguida
 pelo digno Agente do Ministerio
 Publico, a quem foi concedida a pala-
 vra foi dito: Que nos termos e para
 os effeitos do artigo primeiro da Lei
 de tres de Abril de mil oito centos
 noventa e seis, requeria se sustasse
 neste Julgamento e se procedesse a
 exame medico-legal afim de se ave-
 riguar se o reu Ângelo de Lima é
 ou não susceptivel de imputação no-
 to poder-se entrar em duvida se
 se respeito, em vista das respostas aos
 interrogatorios que lhe acabam de ser

Fig. 3.9. Término do discurso de defesa de Ângelo de Lima.
 A sentença é imediatamente lida, decidindo-se que, por norma de desvio
 de conduta, Lima teria de ser sujeito a um exame médico-legal.

ser feitos e ainda a sua attitudo n'este julgamento. E por elle Juiz foi dito: Que conformando-se com o requerimento do Ministerio Publico, em vista das respostas do reu, ao interrogatorio n'esta audiencia, defferiu ao dito requerimento, suscitando-se portanto o julgamento, até que seja decidido o incidente legal levantado pelo Ministerio Publico, e que o reu ficasse detido e fosse internado no hospital de alienados em Rilhafolles, para observação. Nada mais havendo a tratar ordenou ao official de diligencias publicasse fechada a audiencia o que cumpriu. Para constar mandou elle Juiz lavrar este auto que depois de lido assigna com o Doutor Delgado. Ben José Carlos Pires escrivão escrevi e assigno — Francisco M. Veiga — José F. Trindade Coelho — José Carlos Pires. — Nada mais contem as peças transcritas. Passada em Lisboa, aos vinte e oito de Dezembro de mil novecentos e um. Eu José Carlos Trindade Coelho

Fig. 3.10. Declaração do Juiz, Trindade Coelho, em que se suspendesse o julgamento até serem apuradas as conclusões do exame médico-legal. Até lá, Lima aguardaria o desfecho do seu caso no Hospital de Rilhafolles, em Lisboa.

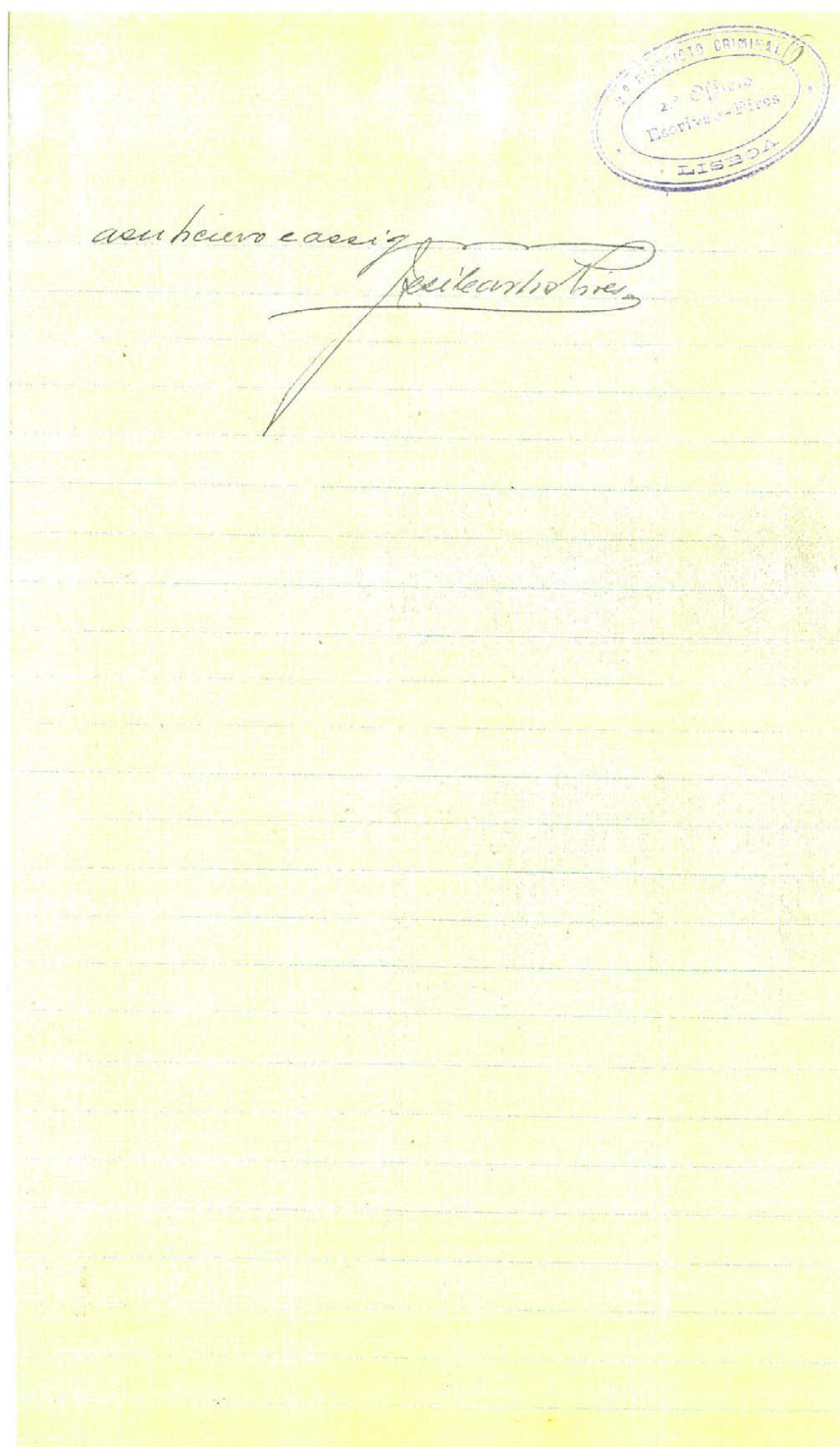


Fig. 3.11. Última página da cópia dos Autos.

José Carlos Pires, escrivão de Direito no segundo districto criminal de Lisboa.

Certifico que em meu poder e cartorio existem uns autos de policia correccional pelo crime de offensas à moral cujo titulo e autoação e mais peças são do teor seguinte: **Titulo dos autos** = **Tl.º** dusentos e cincoenta e um _ mil novecentos e um _ mil novecentos e dois = Comarca de Lisboa = segundo distrito criminal _ terceira vara _ Escrivão Pires = Autos de policia correccional pelo crime de offensas à moral = Auctor o **Ministerio Publico** e reu **Angelo Lima**. = **Auctuação** = Anno do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo de mil nove centos e um aos dez dias do mez de Dezembro n'esta cidade de Lisboa e meu escriptorio autuo o processo a diante. José Carlos Pires, o subescrevi e assigno José Carlos Pires. =

Autos de captura a folhas duas

Policia Civil de Lisboa _ Auto de captura = Registado no livro de cimo sob o numero mil nove centos e trinta _ Freguesia Encarnação. = Anno mil nove centos e um. = Anno do nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo de mil nove centos e um aos tres dias do mez de Dezembro ás dez horas e meia da noite capturei no Theatro de Dona Amelia **Angelo Lima** morador na Travessa da Pereira numero ignora, por estar nas galerias do referido theatro alterando a ordem e proferindo obscenidades em alta voz com offensa da moral publica, taes como pôrra. = D'este facto são testemunhas: Manoel Soares, morador na rua dos Douradores numero cento e setenta e sete terceiro andar, Seraphim Gomes, morador no Theatro de Dona Amelia, Antonio Nobre morador na Travessa da Larangeira numero vinte e dois loja e o guarda numero oitocentos e vinte oito. = E para constar levantei este auto, que vae por mim assignado. = o guarda numero mil duzentos e deseseis = Domingos Pereira dos Santos. = **Despacho** = Numero seis centos e sessenta e cinco. _ Corpo de delicto. Lisboa quatro de Dezembro de mil nove centos e um. = Veiga. = **Auto de perguntas a folhas tres**. = Anno do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo de mil nove centos e um aos quatro de dezembro n'esta cidade de Lisboa e tribunal do segundo distrito criminal onde se achava o Doutor Conselheiro Francisco Maria Veiga. Juiz de Direito do mesmo districto, comigo escrivão, do seu cargo, presente o custodiado **Angelo Lima** elle juiz na presença do escrivão meu companheiro no fim assignado, o interrogou pela forma seguinte: Perguntando pelo seu nome até aos costumes. Respondeu chamar-se **Angelo Lima**, filho de Pedro Augusto de Lima e de Maria Amalia de Azevedo Coutinho, natural do Porto, Victoria, de vinte nove annos, solteiro, desenhador particular e morador na Travessa da Pereira Numero E segundo andar lado esquerdo e que já foi preso duas vezes por embriaguez. Á culpa, respondeu que é verdadeira a accusação que lhe fazem. = Lido o auto vae ser por todos assignado. E eu José Carlos Pires escrivão o subescrevo e assigno. = Veiga = Alfredo Augusto Brito Borges = **Angelo de Lima** = José Carlos Pires =. **Auto de corpo de delicto a folhas sete** = Anno do

Nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo de mil novecentos e um aos dez dias do mez de dezembro n'esta cidade de Lisboa e tribunal do segundo districto criminal e respectivo gabinete onde se achava o Doutor Conselheiro Francisco Maria Veiga Juiz de direito do mesmo districto, commigo escrivão, e o official de diligencias assistente Antonio Almeida Abrantes aqui por elle juiz, vão ser inquiridas em corpo de delicto indirecto e sob o juramento que separadamente lhes foi deferindo as testemunhas seguintes: = Manoel Soares, de trinta **[primeira]** e oito annos, solteiro, caixeiro, morador na rua dos Douradores, numero cento setenta e sete, quinto andar, lado direito. _ Jurou nos Santos Evangelhos diser a verdade. Aos costumes disse nada. Ao facto disse que na noite, hora e local de que estes autos tratam, ouviu que alguém proferia obscenidades taes como “pôrra”, palavra que repetio. Que o publico, apontou o arguido, que foi preso como sendo quem proferia as palavras. E mais não disse. Lido o seu depoimento o ratificou, achou conforme e assigna com elle Juiz, e commigo José Carlos Pires escrivão o subescrevi e assigno. = Veiga = Manoel Soares = José Carlos Pires = Antonio Nobre, de trinta **[segunda]** e cinco annos, casado, canalizador de gaz e morador na Travessa da Larangeira, numero vinte e dois loja. Jurou nos Santos Evangelhos diser a verdade. Aos costumes disse nada. Ao facto disse que ouvio ser proferida no local da captura a obscenidade de “pôrra”, ouvindo diser que quem a proferira fôra o rapaz que que [sic] foi preso. E mais não disse. Lido o seu depoimento o ratificou, achou conforme e assigna com elle Juiz e commigo José Carlos Pires escrivão o subescrevo e assigno. = Veiga = Antonio Nobre = José Carlos **[terceira]** Pires. = Serafim Gomes, de trinta e um annos, casado, caixeiro e morador na rua de Silva e Albuquerque, numero cinco terceiro andar. Jurou nos Santos Evangelhos diser a verdade. Aos costumes disse nada. Ao facto disse que na noite hora e local de que estes autos tratam, ouviu ser proferida a obscenidade “pôrra”, indo logo preso um rapaz unica pessoa apontada como sendo aquella que havia proferido a obscenidade. E mais não disse. Lido o seu depoimento o ratificou, achou conforme e assigna com elle juiz e commigo José Carlos Pires escrivão o subescrevi e assigno = Veiga = Serafim Gomes = José Carlos Pires =. Manoel **[quarta]** da Cruz de trinta e seis annos, casado, guarda numero oito centos e vinte oito. Jurou nos Santos Evangelhos diser a verdade. Aos costumes disse nada. Ao facto disse que na noite, hora e local de que estes autos tratam ouvio o arguido **Angelo Lima** proferir a obscenidade de “porra”. E mais não disse. Lido o seu depoimento o ratificou, achou conforme e assigna com elle juiz, que ordenou vista e commigo José Carlos Pires escrivão o subescrevo = Veiga = Manoel da Cruz = José Carlos Pires. = **Auto de audiencia a folhas dose** = Anno do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo de mil nove centos e um, dos desenove de dezembro em Lisboa, tribunal do segundo districto criminal e publica audiencia a que presidia o doutor Conselheiro Francisco Maria Veiga juiz de direito do mesmo districto, mandou elle juiz entrar em julgamento a presente policia correccional em que é auctor o Ministerio Publico

o reu **Angelo de Lima**. Seguidamente ordenou ao official de diligencias Antonio de Almeida Abrantes que declarasse aberta a audiencia, interpellasse as partes e procedesse á chamada das testemunhas; o que cumprido, deu fé estarem presentes, por parte do Ministerio Publico o doutor José Francisco Trindade Coelho Delegado do procurador Regio, o reu Angelo de Lima, e bem assim as testemunhas de accusação. Em seguida por mim escrivão foi feita a leitura do processo, e finda ella foi interessado o reu, que até aos costumes ratificou as suas respostas constantes do auto de perguntas junto a este processo. Ao facto respondeu: **Que é verdade ter proferido em vóz alta, no Theatro de Dona Amelia, a palavra obscena, constante do auto de Captura, mas que de tal facto não se lhe podia pedir responsabilidade alguma, pois que a palavra não é obscena e não tem culpa alguma que o povo lhe dê tal interpretação. Que da sua opinião são varios lettrados, cujos nomes pode indicar, e por isso não tem culpa alguma da falsa interpretação que o vulgo dá à palavra que proferice e não tem mesmo nada com isso.** _ Em seguida pelo digno Agente do Ministerio Publico, aquem foi concedida a palavra foi dito: Que nos termos e para os effeitos do artigo primeiro da Lei de tres de Abril de mil oito centos noventa e seis, requeria se sustasse n'este Julgamento e se procedesse a exame medico legal a fim de se averiguar se o reu **Angelo de Lima** é ou não susceptivel de imputação visto poder-se entrar em duvida a esse respeito, em vista das respostas aos interrogatorios que lhe acabam de ser feitos á sua attitude n'este julgamento E por elle Juiz foi dito: Que conformando-se com o requerimento do Ministerio Publico, em vista das respostas do reu, ao interrogatorio n'esta audiencia, defferiu ao dito requerimento, sustentando-se portanto o julgamento, até que seja decidido o incidente legal levantado pelo Ministerio Publico, e que o reu ficasse detido e fosse internado no hospital de alienados em Rilhafolles, para observação. Nada mais havendo a tratar ordenou ao official de diligencias publicasse fechada a audiencia o que cumpriu. Para constar mandou elle Juiz lavrar este auto que depois de lido assigna com o Doutor Delegado. Eu José Carlos Pires escrivão escrevi e assigno = Francisco M. Veiga = José F. Trindade Coelho = José Carlos Pires. __ Nada mais conteem as peças transcriptas. Passada em Lisboa, aos vinte e oito de Desembro de mil nove centos e um.

Com José Carlos Pires Escrivão

[imperceptível] e assigno

José Carlos Pires

Juízo de Direito
 DO
 2.º Districto Criminal
 DE
 LISBOA

1.ª Div. Liv. 20 nº 9344
 2.º 343

Ominitua - a. Das liras das
 bilhetaes. Aff. ao Dr. de Moraes
 por q. requirita copia da, para
 imp. p. hab. t. do p.º
 19 de agosto de 1901

Sendo, a requerimento do digno Agente do
 Ministerio Publico ante este juizo, sido enatado
 hoje, o julgamento pelo crime de offensas a moral
 do seu luzido de Linna, por ter sido indiciado de ali
 erraca mental, - e sido requerido exame me-
 es-legal, afim de se averiguar se o reo e ou não
 susceptivel de imputacao, tendo a honra de
 fazer apresentar a V. Ex.º o mesmo supposto alien-
 do, a qual se avia internado, para observacao
 no Hospital de que V. Ex.º e' um digno director

N'esta data appieio ao director da
 que, para convocar o Conselho Medico-
 gal, afim de se proceder ao exame requerido.

Deus Guarde V. Ex.º
 Lisboa, 19 de dezembro de 1901.

Miguel Bombarda - Director do Hospital
 Aliando em Rilhafolles

O Conselho Juiz de Direito

Fig. 4. Declaração da decisão do Juízo de Direito do 2.º Distrito Criminal de Lisboa,
 indicando que o réu se encontraria à disponibilidade do Hospital de Rilhafolles,
 à guarda do Dr. Miguel Bombarda, para que se procedesse ao pretendido
 exame médico-legal.

1.^a Div. Liv. 30 n.º 9214

Juizo de Direito
do
1.º Districto Criminal
de
LISBOA

[Título] 343

Ill.^{mo} e Ex.^{mo} Sr.

Admitta-se [imperceptível].

Tendo, a requerimento do Digno Agente do Ministerio Publico [ante] este juizo, sido sustentado hoje, o julgamento pelo crime offensas à moral do reo Angelo de Lima, por ter dado indicios de alienação mental, – e sido requerido exame medico-legal, afim de se averiguar se o reo é ou não susceptivel de imputação, tenho a honra de fazer apresentar a V. Ex.^a o mesmo supposto alienado, o qual ficará internado, para observação no Hospital de que V. Ex.^a é mui digno Director.

N'esta data officio ao Director da Morgue, para convocar o Conselho Medico-legal, afim de se proceder ao exame requerido.

Deus guarde V. Ex.^a
Lisboa, 19 de dezembro de 1901.

Ill.^{mo} e Ex.^{mo} Sr. Doutor – Director do Hospital
Alienados em Rilhafoles

O Conselheiro Juiz de Direito
[possivelmente de Francisco de Castro Matoso da Silva Corte-Real]

Assinatura

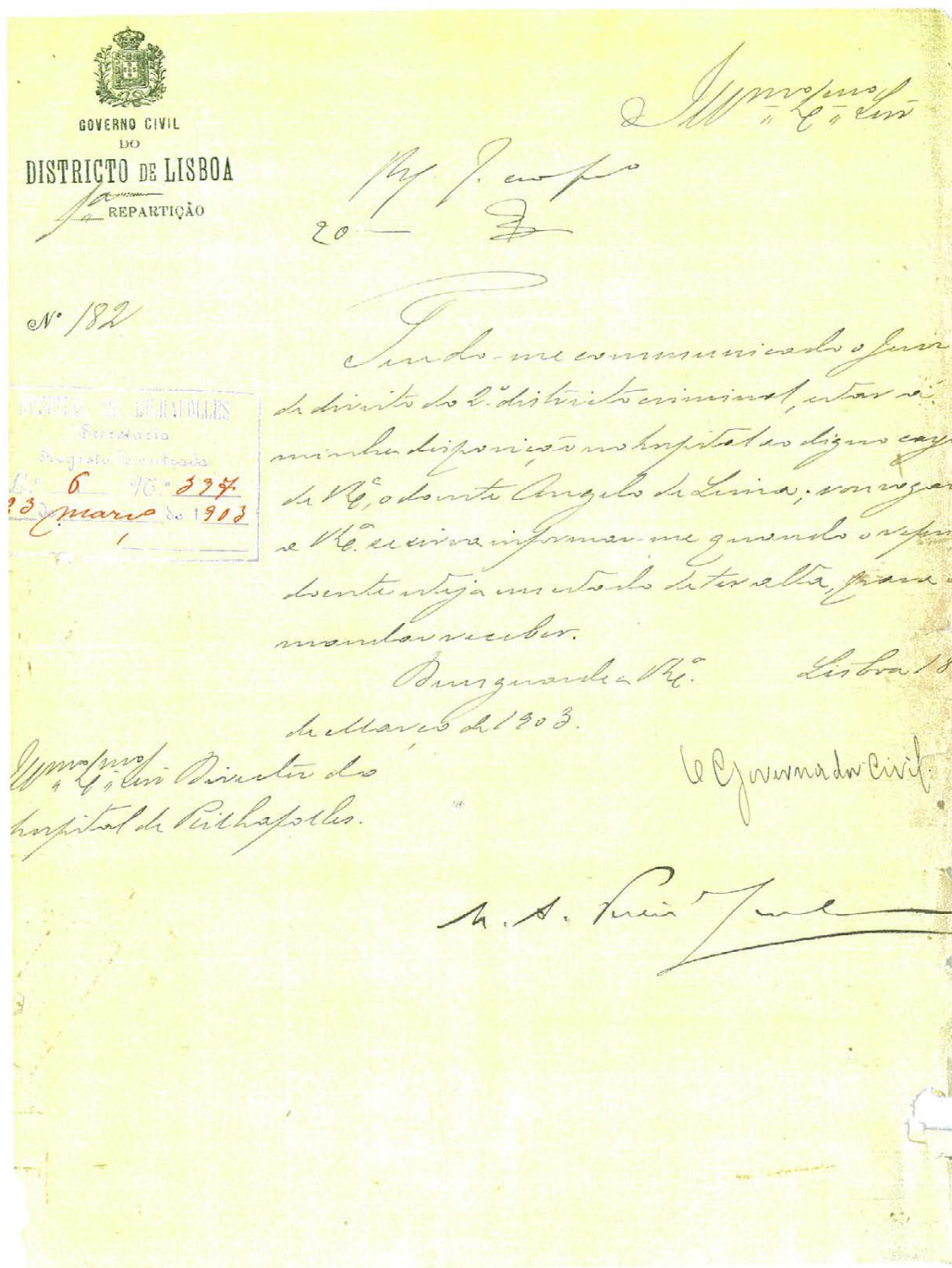


Fig. 5. Declaração do Governo Civil que transmite as suas responsabilidades civis para a alçada clínica do Hospital de Rilhafolles para que possa efectuar-se o procedimento do diagnóstico.

Brasão da Monarquia Portuguesa

GOVERNO CIVIL

Ill.^{mo} e Ex.^{mo} Sr.

DO

DISTRICTO DE LISBOA

[Caligrafia imperceptível] [Assinatura]

1.^a REPARTIÇÃO

N.^o 182

[Carimbo do]

Hospital de Rilhafoles

Secretaria

Registo de Entrada

L.^o 6 9C.^o 397

23 de março de 1903

Tendo-me communicado o Juiz de direito do 2.^o districto criminal, está à minha disposição no Hospital ao digno cuydado de V. Ex.^a, o doente Angelo de Lima; vou rogar a V. Ex.^a se sirva informar-me quando o referido doente esteja em estado de ter alta, para o mandar receber.

Deus guarde a V. Ex.^a

Lisboa, 18 de Março de 1903.

Ill.^{mo} e Ex.^{mo} Sr. Director do Hospital de Rilhafolles

O Governador Civil

[Assinatura]

[Manoel Augusto Pereira e Cunha]

Pessoa

HOSPITAL DE RILHAFOLLES

1.^a Divisão sexual. Reg.^{to} 1.^o N.^o de ordem 2214
 Anno de 1901 Repartição 2.^a Classe indigente

Nome *Angelo de Lima*
 Filho de *Pedro Augusto de Lima*
de Maria Antónia de Almeida Coutinho
 Idade 29 annos. Profissão *escritor particular*

Estado *solteiro*

Porto

Natural de
 Freguezia *da Victoria*
 Concelho *de*
 Districto *do Porto*

Residente em
 Freguezia *Lisboa*
 Concelho *de*
 Districto *de Lisboa*

Admittido em 17 de *Dezembro* de 1901
 ás *14* horas

Em virtude de officio n.^o 513 de *Porto*
do Districto do 5.^o Districto Criminal
do Porto

Objectos trazidos pelo doente *calças, camisa,*
casaco, corcova, chapim, cinta,
gravata, lençol, meias, sapatos,
maravilha pequena, um
envelope de papéis.

(Deposito n.^o 291)

Observações

Foram examinados os objectos
Porto a disposição da autoridade
em virtude do officio n.^o 513
de 16 de março de 1901 do juiz de 2.^a
do Porto

Fig. 6. Papeleta de Ângelo de Lima, com seus respectivos dados pessoais, lista de pertences e a observação de que aquele paciente está a ser submetido a exame médico-legal com averiguação de inimputação criminal.

Observação actual	Observação actual
<i>h.c. 78,4 (14,2/18,1)</i> <i>Craneos m^{te} alta. Depress</i> <i>na glabella, comissuras par</i> <i>tales m^{te} proeminente assim</i> <i>bellas fronte. m^{te} por</i> <i>mudas, de lobula m^{te} curta,</i> <i>em ponte estante.</i> <i>frons cavidade bucal</i> <i>m^{te} separada. Dentes car</i> <i>eados; alveolos m^{te} im</i> <i>plantados. Faca m^{te} longa</i> <i>- frons alta (1,70). Cafa</i> <i>e membros blancos. Dentes</i> <i>m^{te} longos, encruados.</i> <i>Quiso suado.</i> <i>V. Relat^o medico legal</i>	

Fig. 6.1. Descrição, à maneira naturalista, dos traços fisionómicos, craneanos e estruturais de Ângelo de Lima.

Teve bezigas e quando? *S.*
Teve sarampo e quando? *ad.*
Teve outras doenças e quando?

Vaccinado e quando? *S.*
Revaccinado e quando? *N.*
Sabe ler? *S.*

Temperamento *Nervoso*
Constituição *Mediana*
Doença *Nenhuma moral*
(parvária)
1/2 N-2 *3*

Alta

Declaram este certificado
às 9 horas da
de 14 de Agosto de 1921
O Medico Director
[Signature]

Fig. 6.2. Notificação do diagnóstico, a ambígua expressão “loucura moral”, e da causa de morte, enterite.

Data	Transferencias	
2. I - 1	1 ^a	1
1. I - 2	3	8
16. I - 2	1 ^a	3
6. 2 - 4	3 ^a	1
28. 3 - 204	4 ^a	1
1. VII - 4	5 ^a	1
20. VII - 4	1 ^a a 4 ^a	3
31. 8 - 4	1 ^a a 4 ^a	1
9. VII - 7	6 ^a	1

Por ordem do Ex.^{to} Sr. Di-
 retor, foram entregues
 à Mãe do doente Augusto
 de Lima as seguin-
 tes peças de roupa :
 ✓ 1 par de calças
 ✓ 1 camisa
 ✓ 1 berenulas
 ✓ 1 Casaco
 ✓ 1 Chapéu
 ✓ 1 cinta
 ✓ 1 Gravata
 2 lençóis
 1 par de meias
 1 " " sapatos
 Manicamio Bombarda 31 de
 Março de 1917
 O Escrivão
António Bombarda

6.3. Datas das transferências de enfermarias.
 Lista de pertences que posteriormente, a 31 de Março de 1917,
 foram entregues à mãe de Ângelo de Lima.

[Prezo]⁷

HOSPITAL DE RILHAFOLLES

1.^a Divisão sexual, Reg.^{to} 30, N.^o de ordem 9214
Ano de 1901 Repartição 8.^a Classe indigente

Nome Angelo de Lima
Filho de Pedro Augusto de Lima e de Maria Amália de Azevedo Coutinho
Idade 29 annos. Profissão desenhador particular
Estado solteiro

Natural de Porto
Freguezia da Vitória
Concelho e
Districto do Porto

Residente em Lisboa – trav.^a da Pereira, E
Freguezia
Concelho
Districto de Lisboa

Admittido em 19 de Dezembro de 1901
às 7,h da tarde
Em virtude de officio n.^o 343 do Juiz de Direito do 2.^o districto criminal de Lisboa.

Objectos trazidos pelo doente calças, camisa, casaco, ceroulas, chapéu, cinta, gravata, lenços 2, meias, sapatos, navalha pequena, um embrulho de papeis.

(Deposito n.^o ~~257~~ 291) Vide a nota junta
[Acrescentado mais tarde a tinta vermelha]

Observações

Para exame medico-legal. Porto á imposição da auctoridade [administrativa] em virtude de officio n.^o 659 de 16 de março de 1903 do juiz do 2.^o distrito cr.^{al} de Lisboa.

⁷ Boletim preenchido com três tipos e côr de tinta diferentes e com, pelo menos, duas caligrafias distintas.

Observação actual

__ C. 78,4 (14,2 / 18,1)

Craneo m^{to} alto. Depressão na glabella, concavidade frontal m^{to} pronunciada [imperceptível] orelhas grandes, malformadas, de lóbulo m^{to} curto, em ponta adherente.

~~Grande~~ Concavidade bocal m^{to} espaçosa. Dentes cariados; alguns mal impantados. Face muito larga. – Grande altura (1,70). Corpo e membros *élancés*. Dedos m^{to} longos, encurvados.

Queixo recuado.

V. Relatório medico-legal.

Teve bexigas e quando? S

Teve sarampo e quando? N.

Teve outras doenças e quando? _____

Vacinado e quando? S.

Revacinado e quando? , N

Sabe ler? S

Temperamento _____

Constituição Mediana

Doença Loucura moral (paranoia)

_____ xi __ 2 [Rúbrica imperceptível]

Alta

Faleceu de enterite às 9 horas da _____

de 14 de Agosto de 1921

Pel O Medico Director

[Rúbrica, presumivelmente, de Júlio de Matos]

Data

2. XH - 1

10 2[?] - 2

16 2 [?] 2

16-2-4

28-3- 904

17-VII-4

30 VII 4 _____

31-8 4 _____

9-VII-7

Transferências

Lx [rubrica, possivelmente, Júlio de Matos]

3 [rubrica JM]

4 ~ [rubrica JM]

3^a [rubrica JM]4.^a [rubrica JM]3.^a ou 4.^a [rubrica JM]

[rubrica JM]

[rubrica JM]

6.^a [rubrica JM]

[Nota junta, em papel azul, escrita a tinta vermelha]

Por ordem do Ex.mo Sr. Director, foram entregues à mãe do doente Angelo de Lima as seguintes peças de roupa:

- 1 par de calças
- 1 camisa
- 1 caroulas
- 1 casaco
- 1 chapéu
- 1 cinta
- 1 gravata
- 2 lenços
- 1 par de meias
- 1 “ “ sapatos

Manicómio Bombarda 31 de Março de 1917

O Economo

[Assinatura]

[António [imperceptível]]

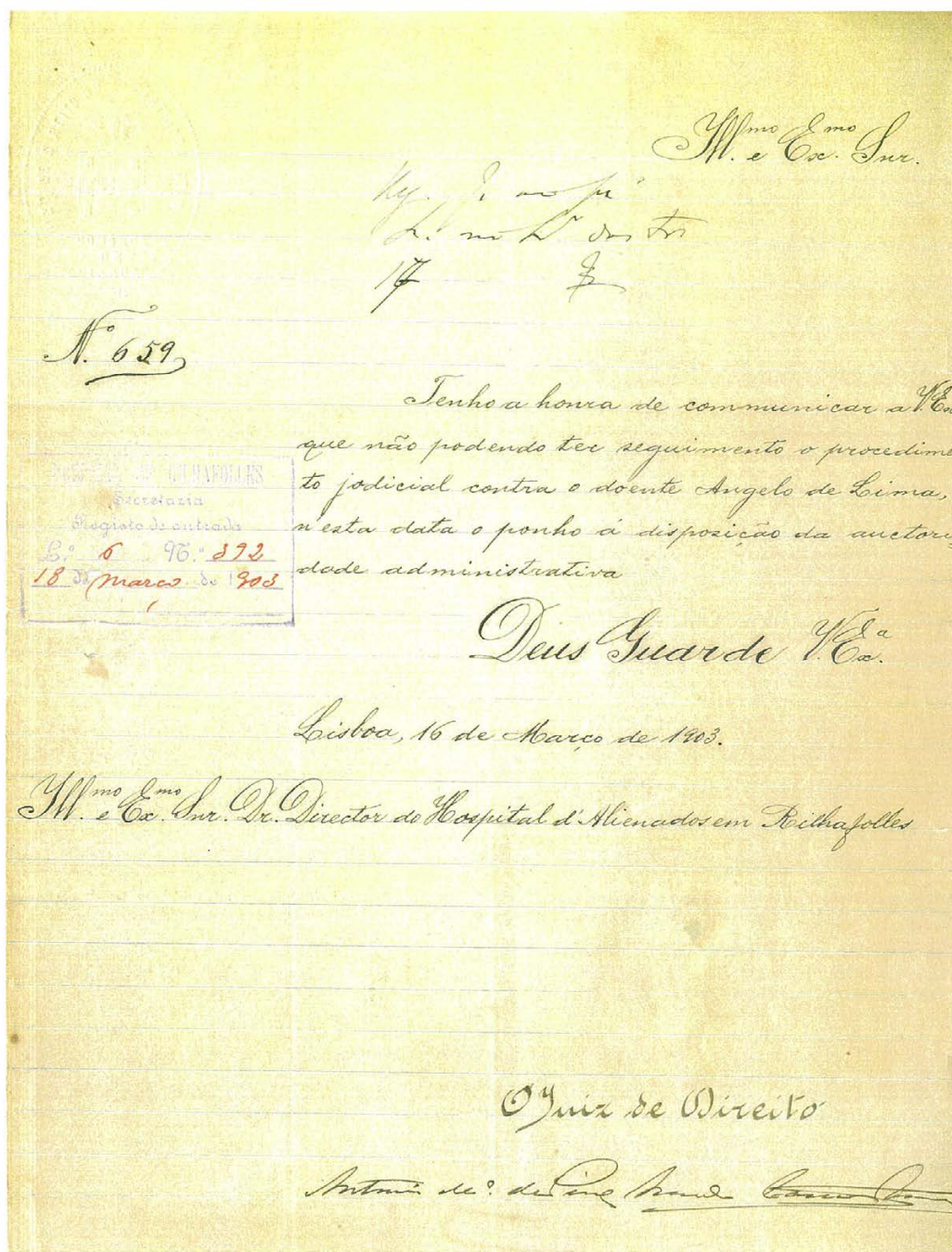


Fig. 7. Declaração de 1903 com selo branco do Juízo de Direito do 2.º Distrito Criminal de Lisboa endereçado ao Director do Hospital de Rilhafolles, Dr. Miguel Bombarda, atestando a inimputabilidade de Ângelo de Lima e colocando-o à inteira disposição dos serviços administrativos do Hospital.

[Carimbo Branco do Juízo de Direito do 2.º Districto Criminal de Lisboa]

Ill.^{mo} e Ex.^{mo} Snr.

[Escrita indecifrável. Rubrica imperceptível]

N.º 659

[Carimbo do]

HOSPITAL DE RILHAFOLLES

Secretaria

Registo de entrada

L.º 6 9C.º [?] 392

18 de Março de 1903

Tenho a honra de comunicar a V. Ex.^a que não podendo ter seguimento o procedimento judicial [sic] contra o doente Angelo de Lima, n'esta data o ponho à disposição da auctoridade administrativa.

Deus Guarde V. Ex.^a

Lisboa, 16 de Março de 1903.

Ill.^{mo} e Ex.^{mo} Snr. Dr. Director do Hospital d'Allienados em Rilhafooles

O Juiz de Direito
António M.^a de Pina [imperceptível]

Relatório sobre o estado mental
de
ANGELO DE LIMA

+++++

O concelho medico-legal de Lisboa é incumbido pelo Mm^o Juiz de 2^o Distrito Criminal desta cidade de examinar o estado mental de Angelo de Lima, preso no Teatro de D. Amelia numa das noites de Dezembro de 1901 por proferir obscenidades. Para esse exame foi o reu recolhido no Hospital de Rilhafoles, onde entrou em 19 daquele mez.

+++++

Angelo de Lima, de 30 anos de idade, solteiro, nasceu no Porto e vive em Lisboa ha cerca de 2 anos. Sabe-se que o pai morreu alienado, consta isto duma certidão relativa ao doente que foi passada no Hospital do Conde de Ferreira; o filho porem falla de sífilis, de doença de espinha. Informações extra officiais dizem que era um poeta de talento. A mãe, no dizer do doente, tinha cinco anos mais que o pai; é senhora muito inteligente, ilustrada, muito habilidosa em bordados; tem hoje 61 anos. Deste casamento, ainda por informações do doente, vieram nove filhos: 1 e 2, dois gêmeos que nasceram mortos; 3, o doente; 4, um rapaz que morreu de um ataque no figado no Brazil, com 21 anos; 5 a 8 dois rapazes e duas rapagigas que morreram de meningite ainda novos; 9 uma rapariga que hoje tem 20 anos e mora no Porto com

Fig. 8. Cópia dactilografada do "Relatório sobre o Estado Mental de Ângelo de Lima" – Diagnóstico do Dr. Miguel Bombarda, realizado quase um ano depois de Ângelo de Lima estar internado, em Novembro de 1902.

DOCUMENTOS * CRÓNICAS
CRÍTICAS * COMENTÁRIOS

Desenho de Bernardo Marques

Relatório sobre o estado mental de Ângelo de Lima

O conselho médico-legal de Lisboa é incumbido pelo M.^{mo} Juiz do 2.^o Distrito Criminal desta cidade de examinar o estado mental de Ângelo de Lima, preso no Teatro de D. Amélia numa das noites de Dezembro de 1901, por proferir obscenidades. Para esse exame foi o réu recolhido no Hospital de Rilhafoles, onde entrou em 19 daquele mês.

Ângelo de Lima, de 30 anos de idade, solteiro, nasceu no Pôrto e vive em Lisboa há cerca de 2 anos. Sabe-se que o pai morreu alienado — consta isto de uma certidão relativa ao doente que foi passada no Hospital do Conde de Ferreira; o filho, porém, fala de sífilis, de doença de espinha. Informações extra-oficiais dizem que era um poeta

de talento. A mãe, no dizer do doente, tinha cinco anos mais do que o pai; é senhora muito inteligente, ilustrada, muito habilidosa em bordados; tem hoje 61 anos. Dêste casamento, ainda por informação do doente, vieram nove filhos: 1 e 2, dois gémeos que nasceram mortos; 3, o doente; 4, um rapaz que morreu de um ataque do fígado, no Brasil, com 21 anos; 5 a 8, dois rapazes e duas raparigas que morreram de meningite, ainda novas; 9, uma rapariga que hoje tem 20 anos e mora no Pôrto com a mãe. Finalmente, o doente ouviu dizer que o avô paterno matara a mulher com quem tinha amores e de quem houvera o pai de Ângelo.

As informações extra-oficiais relativas ao doente concordam com a seguinte auto-biografia, que é interessante aqui juntar, não só porque mostra a vida acidentada que ele tem vivido, mas ainda por muitos pormenores de redacção, significativos do seu estado mental.

*

Nasci em 1872 a 30 de Julho no Pôrto.

Na minha mocidade, grandemente atento mentalmente à vida, que reflexionada com um certo prazer meditativo, era um indolente materialmente, conservando-me horas imóvel quasi na contemplação e reflexão sobre um só objecto, brinquedo ou espectáculo da natureza, atento fixo.

No entanto, qualquer idéa de maior factio no exterior, como mais notável exemplo, as idéias um pouco mais tur-

Fig. 8.1. "Relatório sobre o estado mental de Ângelo de Lima". Diagnóstico publicado, pela primeira vez, na revista *Litoral*, fonte da qual transcrevemos o texto (ver Bibliografia).

Relatório sôbre o estado mental de Angelo de Lima

O conselho médico-legal de Lisboa é incumbido pelo M.^{mo} Juiz de 2.^o Distrito Criminal desta cidade de examinar o estado mental de Ângelo de Lima, prêso no Teatro de D. Amélia numa das noites de Dezembro de 1901, por proferir obscenidades. Para êsse exame foi o réu recolhido no Hospital de Rilhafoles, onde entrou em 19 daquele mez.

Ângelo de Lima, de 30 anos de idade, solteiro, nasceu no Pôrto e vive em Lisboa há cêrca de 2 anos. Sabe-se que o pai morreu alienado – consta isto de uma certidão relativa ao doente que foi passada no Hospital do Conde de Ferreira; o filho, porém, fala de sífilis, de doença de espinha. Informações extra-oficiais dizem que era um poeta de talento. A mãe, no dizer do doente, tinha cinco anos mais que o pai; é senhora muito inteligente, ilustrada, muito habilidosa m bordados; tem hoje 61 anos. Dêste casamento, ainda por informação do doente, vieram nove filhos: 1 e 2, dois gémeos que nasceram mortos; 3, o doente; 4, um rapaz que morreu de um ataque do fígado, no Brasil, com 21 anos; 5 a 8, dois rapazes e duas raparigas que morreram de meningite, ainda novas; 9 uma rapariga que hoje tem 20 anos e mora no Pôrto com a mãe. Finalmente, o doente ouviu dizer que o avô paterno matara a mulher com quem tinha amores e de quem houvera o pai do Ângelo.

As informações extra-oficiais relativas ao doente concordam com a seguinte auto-biografia, que é interessante aqui juntar, não só porque mostra a vida acidentada que êle tem vivido, mas ainda por muitos pormenores de redacção, significativas de seu estado mental.

*

«Nasci em 1872 a 30 de Julho no Pôrto.

Na minha mocidade, grandemente atento moralmente á vida, que reflexionada com um certo prazer meditativo, era um indolente materialmente, conservando-me horas imóvel quási na contemplação e reflexão sôbre um só objecto, brinquedo ou espectáculo da natureza, atento fixo.

No entanto, qualquer idéia de maior facto no exterior, como mais notável exemplo, as idéias um pouco mais turbulentas de meu irmão, interessavam-me às vezes muita vez em pôr da estima tal ou qualmente cuidadosa que a êste meu irmão, (mais novo que eu um ano) notava e mais especulativo-intelectual eu refinava, dando-lhe maior franqueza, e alcance, e assim valor, as já então comuns turbulências. Aos dez anos notàvelmente adiantado em cultura intelectual, pois sòlidamente sabia ler desde os 6 anos ou 7, e escrever de há pouco, mas ortográfica e caligràficamente suficientemente, além de contar notàvelmente bem, mesmo até ao calculo de quebrados, e conhecer um pouco de francês e cosmogonia

rudimentar, – aos 10 anos entrei no Colégio Militar, aonde fui sempre, por tendência e um tanto por preocupação, embora em menor grau, sobre um turbulento – o maior desde 10 havia, diziam, talvez porque raciocinasse com certo valor as turbulências, um leal e dedicado bom camarada: isto me valeu a expulsão que aos 16 anos sofri, quando distinto frequentador do 4.^o ano do curso (menos em inglês em que apenas suficiente se tanto, como precedente em pecha de pouco jeito para o árido estudo de cor, como o obstruso dos absolutos gramática e dicionário – o estudo das línguas) repetente neste 4.^o ano no entanto, após uma repetência total do terceiro, que seguira a frequência regular, e até algo notável do 1.^o e 2.^o.

Expulso, fui para o Pôrto e frequentei umas aulas, a que gazeteava notavelmente, e entre as quais a aula de desenho na Academia de Belas Artes do Pôrto – frequência que deixei para sentar praça. Com uma certa noção moral de disciplina, não fui militar insubordinado, o que da parte dos superiores me não criou pelo menos desagrado: fui suficientemente competente no meu serviço, menos como soldado, sobretudo, porém como cabo e 2.^o sargento, graduação máxima que atingi.

Era bom para os subordinados; isto naturalmente, e satisfazia bem no serviço.

Porém, noctâmbulo de tendência, e aborrecendo a massada inútil, algo estroina, como se costuma dizer, na medida das minhas posses, falei quási constantemente, além da muita dispensa, a quási todos os actos inúteis militares, notavelmente à formatura do recolher, e entre alguma embriaguez que várias vezes tomei, uma delas me levou a tais distúrbios no quartel depois do silêncio, que sofri por 30 dias de prisão correccional.

Durante o meu serviço, andando com licença para estudos e tendo-me alistado então num projectado batalhão académico, batalhão que o govêrno proïbiu, lançado na corrente de ideias simpáticas ao meu carácter aventureiro, de uma ida à África, pedi e obtive que me abrangessem no pessoal da expedição a Manica.

Deixei o Pôrto, e providencialmente aquêlê galcimatia de criancice e presunção em que estava envolvido, como aliciado, e que se chamou a revolta, depois fixada em data por facto em 31 de Janeiro – do que soube em Adem, indo em viagem – julgando-a sucedida como foi ao princípio rejubilei por alguns amigos que na revolta envolvidos tinha – e sofri com a decepção dêles – e tal ou qualmente ao menos, da instituição do País, que aquêlê insucesso foi.

Na África andei 7 meses, como quem diz, com as vísceras flutuando em vinho, que nessa abundância arranjava com facilidade, no entanto satisfazia, tanto quanto mo requeriam ao meu serviço especialmente incumbido – correio e um serviço auxiliar de navegação da expedição.

Quási no fim daquela restrita aventura do exército nacional, fui em Quelimane pôsto ao serviço – aborrecido e tendo-me deixado de beber, não só por menos fácil obtenção de vinho em quantidade, mas sobretudo por cuidado de deixar o habito alcoólico a tempo, nessa hora do quási regresso ao Reino, sofri ali o ataque de duas bilioses, ou gástricas sobrelevadas, que me tiveram às portas da morte, e me deixaram aquela fraqueza e infecção aumentada ao meu temperamento, de muito onanista na mocidade de colegial e antigo –

desde os 11 anos – fumador, já bilioso, sôbre que dominou a infecção por aquêlê ambiente palúdico, em palustre infecção e anemia conseqüente...

Uma bronquite seguida de uma pneumonia dupla me auxiliou creio, no reerguer do sistema central, sôbre que há muito, há talvez os dez anos, a minha enorme energia faz viver, e até tem vivercido e beneficiado, a saúde orgânica material.

Foi depois que vim da África e frequentando a Academia de Belas Artes do Pôrto, com algum aproveitamento por esta 2.^a vez, que, após irregularidades de conduta, por excitações irregulares de sentimento, creio que judicialmente, a sociedade portuense acordando tardia da bronquidão de sentimentos mentais legais, à sobreexcitação prematura duma espécie de poltronaria, - isto num grosseirismo, a que a vaidade de parvena não deixou na sombra, e assim bem me foi sensível – me encerrou no Hospital do Conde de Ferreira, aonde a ingénua reclamação do revoltado na surprêsa mais auxiliou mentalmente o só motivado encerramento, bastante, custosamente sofrido durante 3 anos e tal. Dali saí, algo sobreexcitado daquele sofrer, para o Algarve, aonde estive 2 anos, e pinteí, com irregular facilidade, alguma coisita; vim para Lisboa, há dois anos quási, e aqui tenho vivido quási sem ter que fazer, com alguma irregularidade, embora melhor, com umas 4 ou cinco, se tanto, maiores estroinices em todo êste tempo de 2 anos – e ainda quási sempre nas horas de enfastio – aplicado geralmente a trabalho de gestão em ilustração e correccção em censo, da mentalidade. E agora aqui estou, resultado final, sob concorrente exótica – a determinação tão arbitrária dêsse acobertado com a autoridade legal – resultado final até aqui, dêste viver aqui neste papel descrito».

ÂNGELO DE LIMA

*

Há a acrescentar a isto que é incontestável ter o doente estado no Hospital do Conde de Ferreira, desde 20 de Novembro de 1894 até ao fim de Janeiro de 1898 (?). O diagnóstico então feito foi o de delírio de perseguição num degenerado hereditário, idéias de perseguição, alucinações do ouvido, desconfianças de família, insónia, períodos de forte excitação.

O acto criminoso foi, segundo o argüido, praticado como explosão do apêrto em que o punham no «promenoir» do Teatro de D. Amélia. Veremos, mais tarde, as justificações que êle encontra para a palavra que então renunciou e que segundo êle, não pode ser acoimada de obscena.

O argüido apresenta-se naturalmente, sem arrogâncias nem servilismos. A sua conversação é a de um homem regularmente inteligente, preocupado na escolha de palavras bem soantes ou que mostrem os seus conhecimentos, bem como na defesa do acto incriminado e doutros ainda imorais, defesa em que parecia haver pretensões a paradoxo, se não fôsse mais certo julga-la sincera:

– A palavra dita no D. Amélia não é obscena; o dicionário do Moraes dá-a como legal; a opinião pública não é juiz na questão, porque então não devia tolerar o frontão. Neste negócio há, porém, um acinte do juiz, que o há-de julgar, porque sendo êle tão severo com faltas de respeito à autoridade, é êle próprio que desrespeita a legalidade; parece-lhe mesmo que o juiz ainda pensou noutra obscenidade quando o doente falou em *frontão*.

O doente diz-se um *meningítico* e define que «um meningítico: é um homem sobreexcitado das meninges». Além disso é um neurasténico. Tem mais moléstias em cima de si; julga sofrer de uma tuberculose intestinal e tem diabetes – porque tem comido muito açúcar. Reconheceu esta doença nas urinas, onde vê uns coágulos esbranquiçados com um «miroitment» azulado, seguindo-se uns depósitos de côr branca. Tudo isto é seqüência do alcoolismo.

Está em Lisboa, porque a mãe não quer que se reacendam os sentimentos que o levaram ao Conde de Ferreira. Há informações que o dizem tentar amores com uma irmã. Efectivamente julga o doente ter andado numa forte excitação sexual para com uma senhora, que dizem ser sua irmã. As condições de fraternidade não tornam ilícita a coisa. A moral impósita não é moral lícita. Compreende que a moral impósita é uma necessidade: a educação das famílias seria desviada. Mas entende que o feminino de um individuo é precisamente sua irmã. De resto, não pensa que fôsse sua irmã; diziam-lhe que era uma filha natural do pai, mas que êle se desviasse.

Durante a observação hospitalar, freqüentemente se via o doente em solilóquios pelas janelas, pelos corredores, mesmo quando estava entretido nos seus desenhos e pinturas, que por muitas vezes fizeram a sua ocupação habitual; parecia conversar com alguém, em fortes gesticulações e tom colérico. As ameaças, as cóleras, acompanhadas de palavrões e de socos pelos móveis, com que muitas vezes o doente interrompe o seu trabalho, são resposta a alucinações do ouvido. O doente diz que é mania de hospital; é uma ocupação subjectiva, um subjectivismo do hospital? Cria visões, diz êle, que não chegam a ser alucinações. Não são vozes que ouve, declara espontaneamente; êle é que aperfeiçoa a figura que está criando no seu espírito.

O exame físico do doente dá o seguinte:

Grande altura (1^m,70). Corpo e membros «élancés». Dedos muito longos, encurvados. Orelhas grandes, mal formadas, de lóbulo muito curto em ponta aderente. Crânio muito alto; depressão na glabella; convexidade frontal muito pronunciada. Índice cefálico: 78, 4 (14,2) 18,1. Face muito longa. Campo visual normal (por 60-85 nos diversos raios). Cavidade bucal muito espaçosa. Dentes cariados, alguns mal implantados. Queixo recuado. Tempo de reacção: 21,2 (mínimo 14, máximo 29).

Resultados negativos em tôda a restante exploração.

O fundo mental dêste doente é um formidável desequilíbrio. Ao lado de qualidades artísticas, que os seus amigos talvez exagerem um pouco, mas que em todo o caso são incontestáveis, apresenta no mesmo campo coisa lamentáveis. Assim, com um lápis, é um emérito desenhista; um pouco académico, não perdoa a nitidez dos contornos sendo, talvez, um pouco duro. Mas o claro-escuro é de grande primor e as figuras que desenha oferecem um alto relêvo. Com o pincel, porém, é uma lástima e não chega a ter consciência do seu nulo valor; dois quadros que estão em Rilhafoles mostram-no com tôda a evidência.

Poeta a suas horas, tem coisas de valor, como áparte ligeiro senão, os versos que seguem:

*«Para alguém foi do teu olhar a flama,
Como, após noite escura, a luz da aurora.
Da «selva escura» entre a sombria trama,
Ouve, mulher, como êsse alguém te implora.
Ó, baixa sôbre mim o olhar fulgente!.....
Que o teu olhar é balsamo que inora,
Do céu sôbre êste seio, em que, latente,
Remorde de há muito o cancro de um anseio,
De um desejo insensato e sêde ardente
De um não sei quê, que no teu olhar eu leio.»*

E ao mesmo tempo produz bocados de prosa sem redacção nem gramática, tentando guindar-se e caindo, como na auto-biografia atrás inserida.

A mesma funda desigualdade na vida associativa do intelecto. De premeio está um caminhar de idéias tendo inteira aparência de normalidade, idéias que são a falsa interpretação das coisas, como se palavras menos usuais ouvidas tivessem logo despertado uma tradução de pura imaginação e faltasse o critério bastante para reconhecimento da ignomínia. Ao mesmo tempo uma lógica tôda parcial, ou sincera; ou por exigência da ocasião, em todo o caso ajeitando-se à necessidade do momento.

Finalmente, do lado moral as coisas as mais extravagantes, encaminhando-se mesmo para actos dos mais condenáveis, ligando-se a uma conduta hospitalar regrada e disciplinada, a ponto de ser dos doentes que mais livremente andam pelo hospital.

Sôbre êste fim de desequilíbrio rompeu um fim delirante, em que o carácter persecutório parece incontestável, com alucinações do ouvido que não se podem negar. A exploração da natureza do delírio tem sido impossível; encaminhada para

ali a conversação, o doente subtrai-se e afoga umas palavras guindadas, algumas vezes ininteligíveis pelo sentido, a concepção que se tentou arrancar-lhe.

Apesar desta lacuna, porém, não pode haver dúvida sobre o estado mental do doente submetido à nossa observação. Trata-se de toda a evidência, de um degenerado, ao princípio parecendo afectar o simples aspecto clínico de uma *loucura moral*, hoje levado para a fabricação de delírios alucinatórios, a que talvez o álcool não tivesse sido estranho – não como originando um delírio alcoólico, qualquer que ele seja, mas perturbando ainda mais uma evolução cerebral já de si desviada.

Em resumo:

1º - Ângelo de Lima é um alienado;

2º - O acto incriminado não pode ser atribuído senão ao seu fundo mental mórbido.

Rilhafles, 26 de Novembro de 1902.

(a) MIGUEL BOMBARDA

NOTA⁸. – O documento que neste número publicamos, excede particularmente o interesse que costumam ter os textos da mesma ordem. Não que se trate de uma peça de escândalo ou de um elemento capaz de excitar a curiosidade doentia dos amadores de minúcias biográficas, nem que seja um trabalho literário de perfeição atingida. O valor deste documento está em que se refere, não à vida cotidiana que poderia ser a de qualquer escritor ou artista, apreendida num momento de singular espontaneidade (como costumam ser as cartas e certas páginas de diários íntimos), mas a um viver que decorre já na transição para um plano de realidade que, por misterioso, permanece vedado à maioria dos homens.

Ângelo de Lima, poeta quasi exclusivamente conhecido pela colaboração que prestou à revista *Orfeu*, foi considerado um louco. Ora a cada momento os seres dotados de finíssima sensibilidade artística se interrogam, perplexos, sobre o que será, verdadeiramente, a loucura, quando se encontram perante figuras estranhas da história literária, como Edgard Pöe, Gerard de Nerval, F. Hölderlin ou Frederic Nietzsche.

¿Não será a loucura – nestes casos em que nos são apresentadas provas irrefutáveis de uma lucidez genial ou de uma imaginação divinatória que têm o seu correspondente na esfera da verdade – uma designação errónea que não apreende o estado quasi angélico em que êsses excelsos espíritos volitam?

O homem louco é, aos olhos do mundo, o anti-social. É esta a característica em que, por demasiado evidente, todos concordam; por isso, é também a que menos cinge a essência dêsse incoercível estado da personalidade. Anti-social e amoral é sempre denominado aquê

⁸ Esta NOTA que segue o texto do relatório do Dr. Miguel Bombarda é da autoria da redacção da revista *Litoral*. Reproduzimo-la na íntegra, sem qualquer alteração.

que, não se comportando segundo as directrizes comumente impostas à vida dos instintos, se excede numa tumultuosa aspiração – facto que nos cumpre interpretar com prudência, atendendo à diversidade e à relatividade dos preceitos morais, tantas vezes de difícil aplicação às situações concretas.

Aliás, no relatório consciencioso de Miguel Bombarda, poderá ser apreciado o respeito que o célebre alienista manifesta perante o caso tão singular que lhe foi apresentado à observação, a delicadeza na interpretação dos sintomas, enfim, a probidade na elaboração do documento, cujo senão reside na linguagem de uma psiquiatria demasiado dependente das características somáticas, segundo a corrente positivista dominante nos fins do século passado.

Sem dúvida que um psiquiatra que trabalhasse hoje com a orientação de, por exemplo, um Karl Jaspers, nos daria um relatório muito mais «compreensivo» da alienação psíquica da personalidade de Ângelo de Lima. Muito mais compreensivo, muito mais iluminante, muito mais – digamos – afectuoso.

Mesmo assim, no trabalho de Miguel Bombarda nunca fica diminuída a figura do poeta – cuja obra ajudará a inteligência do leitor a interpretar êste documento, à luz de uma poesia tão estranhamento derramada.

*

Os poemas de Ângelo de Lima, que se encontravam dispersos em revistas literárias de difícil aquisição, foram reunidos e vão ser brevemente publicados num volume da colecção «Poesia», editada por Luís de Montalvor.

Lisboa, 17 de Maio de 1911
 Representando ao Conselho. ordenado do Ministerio da
 Justiça - Individualidade - insistindo em Ideias que
 tenho proferido, sobre Reforma de Legislação: - e
 Reflectindo como complicada que seja a Legislação, em
 seus codigos logo deperde:
 Tendo concluido de um quasi total conhecimento
 de leis em Synthese:
 Por este documento.
 Proponho -
 Que como é Direito Absoluto, Deuso Supremo Mo-
ral se Accate:
 Um Ben - como é tambem Moral deffimido em Mais
 Em Existencia - com Crasta - Viver:
 E pois concluido do Que, Lur:
 A Viver, como o cumpre, mente, instinctua Viver:
 Assim como a estã - estã:
 E como Maior Inventa e Compense, Pois, Tutela
 - De Deuso, e Legalidade de-Propria:
Como Viver sefa:
 E por que se hespita, e em Crasta, Inviolado,
 Livre, como em virtude, o Individuo;
 = Mandado sefa, em como, cumpir com Zêlo.
 E pois as Individuo, por que faculta em Cum-
 pir se mande - Viver - sob. Licença que se

Fig. 9. Manuscrito de quatro páginas com a assinatura final de Ângelo de Lima, datado de 1911.

2

Daí, em, Pois, faça-

um Matar:

ou roubar: (matar em faccubada)

ou Opprimir (como também, e também Directa ou Indirectamente !

ou (e como também) Mentir (o que se faz como para verdadeiros - que só se reconduza o Instituto legal, proprios, pela defesa da vida, em que mentir se se faça carcerar !

Como e também justo que nas decretas. viu -

Também, pois, nas Luvisas, accida, penas por officientes que, como e legal, se concegem de Instituto.

Opprimo que, como Civilisados, o Povo, no seu modo Directo, que único, excepto caso especial de urgencia, mas e so transitorio o Imposto. Indirecto seja legalizado, no Estatuto de Estado ubridia e a justiza - que de Bonna estricta a libada - e pois a justiza pagou, a forma gratis, tem de um pequeno selo de especialisagat. ois advogado, como delegado (magistrado instru or) e juizo, officioros; aonde alem capitulo que como so Lei Codexa Legalize, furq nas legista

Fig. 9.1.

3.

se substitua, por limpo appello de toda a sentença, sobre simples requerimento de qualquer publico assistente - a estância revisora -

- Ponderando ainda que, e uma, e criminal, seja a delinquencia, a Tribunal Criminal se sub-metta todo - e assim até o syndical particular se concida - o fuisse de qualquer natureza - para sentença -

E tambem, como a Criminalidade do Individuo, assim como esta noCodigo, no fuisse como restricto, exigido, como aqui propozinho, a toda a questat como resolveva, tambem se possa como e inherente moral natural, até ao selvagem mas mais especificamente illustrado, exigir em categoricismo legal, - melhor se pode generalizar, como especificar e de psychiatria. Bem verificado, melhor que sobre delinquencia. por toda a Penina, delinquencia provada, o juiz se sentenciar em communis geral, a especificar por peritos, o que induz em conclusões de, como, adopções de previdios. Anomomios - isto e adequado, vigiados, e encarcerados assim mesmo, embora sob a direcção de magistrado superior, tambem ~~em~~ no conselho de directores psychiatrias.

Fig. 9.2.

4.
 Proporia mais, para qualquer genero de condemnado, por auxilio de redempcao, para todos os casos de toda a legalidade, depois de cumprimento de execucao de sentença, o transporte de individuo (ou cabedal) delinquente, segundo sobre sentença legal.
 — Uma revista juridica, ~~espici~~ ^{espici} philosophada colaborada obrigatoriamente pelos juizes faria complemento, suplementar, ao ~~Autas~~ ^{Autas} ~~Integra~~ ^{Integra} doCodigo —
 — Por Conclusas — e como até podendo ~~For~~ ^{For} ~~denunciar~~ ^{denunciar} ~~Instituições~~ ^{Instituições} ~~Politica~~ ^{Politica} ~~Suprema~~ ^{Suprema} de ~~Cidade~~ ^{Cidade} ~~das~~ ^{das} ~~Chagas~~ ^{Chagas} —
 Propouho a verificacao de toda a annalyse, por todas as concorrentes de sufficiente, em juizagat — como Synerase estrieta — este só he hummulo ~~Teste~~ ^{Teste} — para Codigo —
 Angelo de Lima
 1911-

Fig. 9.3.

Junto **

[Imperceptível. Anotação remetendo o documento para alguém. Com data de 17 de Setembro de 1921 e assinatura do autor da anotação]

Respondendo ao convite ordenado do Ministerio da Justiça – Individualidade – insistindo em Ideaes que venho propalado, sobre reforma de Legislação: – reflectindo como complicada que seja a Legislação, em seus codigos logo depende.

Tendo concluído de um quasi Total conhecimento de leis em syncrasse:

Por este documento:

Proponho:

Que como é Direito Absoluto, Senso Supremo moral se Accate:

Em Bem – como é também moral deffinido em Mais. Em Existencia – Com Crasta – Viver:

E pois concluimos ao que, Em:

A Viver, como o cumpre, mente, Institua Vivêr:

Assim como a Não-Não:

E como maior Invista e Compense, Pois, Tutella – De Senso, e Legalidade Su-Propria:

Como Viver Seja:

E por que Se Respeite, e em Crasta, Inviolado, Livre, Como em Virtude, o Indivíduo;

= Mandado seja, em como, cumprir com Zêlo.

E pois ao Indivíduo, por que Faculta em Cumprir se mande – Vivêr – sob. Ficção que se Lhe, Em, Pois, faça –

Sem matar:

ou roubar (matar em faculdade)

ou opprimir (como também, e também Directa ou Indirectamente)

ou (e como também) mentir (o que se faz como para Verdadeiro – que só se reconheça o Instituto Legal, proponho, pela Defesa da Vida, em que mentir este se faça carecêr!

Como é também justo que não decraste. Viver pois –

Também, pois, não Invista, Accuda, senão por Sufficientes que, como é Legal, se concizem às do Instituto.

Oppino que como Civilização, o Povo, no Seu Imposto Directo, que Unico, excepto caso especial de Urgencia, mas é só transitório o Imposto Indirecto seja Legalisado, no Estatuto de Estado Subsidia é a Justiça – que lhe Bonna Estricta a Cidade – e pois a Justiça pagou, a Grua Gratis, alem de um pequeno sello de especialisação.

Pois advogado, como delegado (magistrados instrutor) e juiz, officiosos: aonde alem capitulo que como só Lei Codix a Legalize, jury não legista se substitua, por livre appello de toda a sentença, sobre simples requerimento de qualquer publico assistente – a estancia revisora.

– Ponderando ainda que, e uma, e criminal, seja a Delinquencia, a Tribunal Criminal se submetta todo – e assim até o syndical particular se concêda – o juiso de qualquer natureza – para Sentença.

E Também, como a Criminalidade do Indivíduo, assim como este só codigo, no juiso constricto, erigido, como aqui proponho, a toda a questão como resolva, também se possa como é inherente moral natural, até ao selvagem não mais especificamente illustrado, erigir em categoricismo legal, – melhor se pode generalisar, como especificar é de psychiatria bem verificado, melhor que sobre delinquencia por toda a Penna, delinquencia provada, o juiz só sentenciasse em commina geral, a especificar por peritos, o que induz em conclusão de, como, adopção de presidios – manicómios – isto é adequados, vigiados, e encerrados assim mesmo, embora sob a direcção do magistrado supperior, também no conselho de directores psychiabras.

Proporia mais, para qualquer genero de condenado, por auxilio de redempção, para todos os casos de toda a legalidade, depois de cumprimentos de execução de sentença, o transporte de individuo (ou cabedal) delinquente, segundo sobre sentença legal.

– Uma revista juridica, quiçá philosophada colaborada obrigatoriamente pelos juizes faria complemento, suplementar, ao então Integrado Codigo –.

Por conclusão – e como até podendo “Fundamentar Instituição Politica Suprema” de Cidade das Nações.

Proponho a verificação de toda a analyse, por Todas as concorrentes de sufficiente, em juização – como syncrase estricta – este só [imperceptível] summulo Texto – para Codigo.

Angelo de Lima

1911

REGISTO DE OBITO
 Aos _____ horas _____ minutos do dia _____
 do mez de _____ do ano de mil novecentos e _____, no Hospital

 da freguezia da _____, desta cidade,
 faleceu de _____ um individuo do sexo _____
 de nome _____
 de _____ annos de idade, de profissao _____
 natural da _____ freguezia da _____
 domiciliado que foi da _____ das _____ e _____
 filho legittimo de _____ de _____
 de _____ natural _____
 e de _____
 de _____ natural _____
 domiciliado _____
 declarando aquora, já _____
 O falecido era _____

Fig. 10. Registo de óbito de Ângelo de Lima.
Com averbamento de transferência do Cemitério do Lumiar para o
Cemitério dos Prazeres, a 26 de Novembro de 1926.

O falecido não deixou descendentes menores, casou _____ bens, casou _____ tes-
tamento e o seu cadáver vai ser sepultado no cemitério da Comunidade, cidade de São Paulo.

A declaração do obito foi feita por Henrique Fogaça, colheiro, maior, empregado comen-
cial, casado com Anna da Estrela, viúva e filha, brasileiro natural, cidade de São Paulo.

Depois deste registro ser lido e conferido com o seu extracto vai ser assinado por mim e pelo
declarante _____

A importância dos emolumentos é de _____ centavos.

Lisboa e Posto do Registro Civil do Hospital de S. José, aos quinze
de Junho _____ de mil novecentos e dois annos.

Henrique Fogaça
O Judante do Conservador: Paulo Freixo de Sá

Fig. 10.1. Como se pode ler nesta página, Ângelo de Lima não terá deixado descendentes, bens ou testamento.

Nomes	Quando falecidas			Quando depositadas			Numeros dos cadáveres
	Dia	Mes	Ano	Dia	Mes	Ano	
Aleixo Rodrigues de Azevedo	28	Agosto	1910	4	Novembro	1906	27189
Ruyang Telles de Menezes	10	Out. ^o	1920	11	Out. ^o	1920	34377
Martilde Telles de Azevedo	20	Agosto	1921	22	Agosto	1921	34482
Maria Catarina Telles d'Almeida Nunes	13	Junho	1923	14	Junho	1923	36350
Maria Amalia de Azevedo Coutinho	18	Junho	1922	22	Junho	1922	33375
Lina							
Antonia Telles de Menezes	24	Junho	1924	26	Junho	1924	37126
Alexandre Telles de Azevedo	22	Dez.	1924	24	Dez.	1924	37157
Angela de Almeida	14	Agosto	1925	15	agost.	1925	38740
José Antônio de Azevedo	6	Março	1927	2	Setembro	1927	40119
Luiza Clara Dias de Oliveira							
Telles de Azevedo	16	Setembro	1928	17	Setembro	1928	414958
Daniel José Porto Nunes Cavalcanti							
da Costa Dias Ceilas	22	Julho	2008	24	Julho	2008	15465

Leilão em
11/11

Por
Ven

de 1^a e 2^a fre
para o jazig

AM

Por
a fundo na

AV

José A
compri
ao do c

de Cãm

Observações

Não deu do nº 4332

Permissão ao abrigado da propaga
20-2-6-1924

Leilão de comp. 5.º do J.º m.º

Família

Fundação de 5.º 1599 a 11/5/98

Apresentar por pessoa ou grupo
Proprietário sem qualq

Poupança Cont. 61 R.C.M.

Cd concessão para curules

Fig. 11. Cópia de duas páginas do Livro dos Registos de Óbito da Administração do Cemitério dos Prazeres correspondente ao número do jazigo onde repousa, ocultamente, a memória de Ângelo de Lima (n.º 5629, da rua 28), contendo o nome das pessoas que simbolicamente consigo partilham aquele espaço. A mãe de Ângelo de Lima aparece nomeada na quinta posição, sendo que o grau de parentesco com os restantes nomes ainda está por apurar.



Fig. 12. Jazigo de família onde repousa Ângelo de Lima, mandado construir para o Coronel de Artilharia Álvaro Rodrigues de Azevedo.



Fig. 13. Desenho de um retrato do pai de Ângelo de Lima, Pedro Augusto de Lima, poeta romântico do grupo *A Grinalda*, feito pela irmã do poeta Maria da Nazaré Azevedo Coutinho de Lima. Tal como o filho, esteve internado no Hospital Conde de Ferreira, no Porto, onde veio a falecer em 1883. (Site da Fundação Portuguesa de Comunicações.)

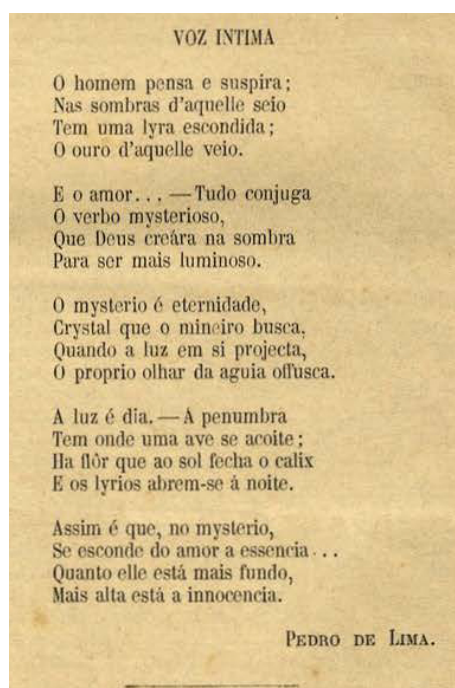


Fig. 14. “Voz Íntima”, poema de Pedro Augusto de Lima, publicado no primeiro número do periódico *A Mulher*, a 15 de Abril de 1879, na página 8.



Fig. 13 — Desenho colorido com a legenda: «Surgindo sobre o Cerebro o Censo vence com a sua presença as trevas da loucura, que a bestialidade moral mantém». Dum doente de Rilhafoles (loucura moral)

Fig. 15. Este desenho de Ângelo de Lima, bem como os reproduzidos nas figuras 15.1 e 15.2, foram publicados na tese de António Augusto Mendes Corrêa, *O Genio e o Talento na Pathologia* (1911), em que o autor, abordando o caso mental de Lima, confirma o diagnóstico já feito por Bombarda, quando se refere a ele como um doente de Rilhafoles padecendo de “loucura moral”.

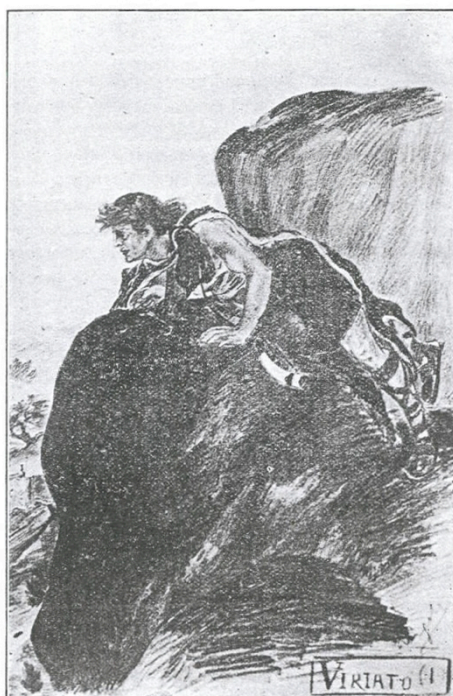


Fig. 14—Desenho colorido dum doente de Rihafolles (loucura moral)

Fig. 15.1.



Fig. 15—Desenho colorido dum doente de Rihafolles (loucura moral)

Fig. 15.2.

“Um curioso alienado-artista é também um louco moral, desenhador particular, solteiro, natural do Porto, que entrou em Rilhafolles para exame medico legal em dezembro de 1901, com 29 annos de idade, tendo já estado no Conde de Ferreira, onde deixou producções suas.

O pae foi alienado, embora digam ter feito poesias de valor. A mãe era intelligente e illustrada, e tinha mais 5 annos do que o pae. Desse casamento nasceram nove filhos: 1 e 2, gemeos mortos; 3, o doente; 4, morto aos 21 annos com um ataque de figado no Brazil; 5 a 8, dois rapazes e duas raparigas que morreram de meningite, ainda novos; 9, rapariga que vive com a mãe. O avô paterno matou a mulher de quem tivera o pae do doente. Este teve bexigas e sarampo e tem passado uma vida accidentada. Foi militar e esteve, como tal, em Africa, tendo uma carreira indisciplinada e semeada de incidentes. Escreveu uma autobiographia pretensiosa e mal feita.

Possue um temperamento nervoso e é magro. Apresenta os seguintes caracteres physicos: craneo muito alto, depressão na glabella, convexidade frontal muito pronunciada acima; orelhas grandes, malformadas, de lobulo muito curto e ponta adherente; cavidade buccal muito espaçosa; dentes cariados, alguns mal implantados; face muito longa; grande altura (1^m,70); corpo e membros *elancés*; dedos muito longos, encurvados; queixo recuado; indice cephalico 78,4 (14,2 / 18,1); campo visual normal (por 60-85 nos diversos raios)⁹.

Teve allucinações auditivas. Diz ter começado aos 14 annos a soffrer duma *enterite*. É desde novo – affirma – um *neurasthenico*. Accusa constipação e diarrhea alternadas, irritabilidade, insomnias, desgostos, preocupações, sonhos – antigamente phantasticos, agora banaes, burguezes, segundo a sua expressão. Affirma que o seu mal é sobretudo uma intoxicação pelo excesso de tabaco.

É um homem regularmente intelligente, mas tem a preocupação de usar só palavras bem soantes. Berra á janella de noite. Quer constantemente sahir a passeio. Fôge de fallar no lado moral, mas ahi reside o seu mal primario. Foi internado por proferir obscenidades em voz alta num theatro.

Na observação hospitalar figuram a respeito deste doente, ainda os seguintes symptomas: soliloquios, coleras, provaveis ideias de perseguição, talentos e falhas notaveis, habitos alcoolicos, fundo de desequilibrio.

Perguntámos-lhe pelos seus trabalhos de arte. Disse não ter agora nada que se veja, culpando do facto com pretensiosismo a falta de atelier, dum ambiente proprio. Estudou na Escola de Bellas Artes algum tempo, ao que nos affirmou.

Vimos alguns dos seus trabalhos artisticos no album do hospital. Reproduzimos em gravura algumas pinturas (figs. 14, 14 e 15). A primeira é dum symbolismo pretensioso e infeliz, apesar da factura não ser de todo desastrada. A segunda é a melhor. A ultima apresenta um aspecto egypcio, extranho, e, sem ser

⁹ Este ponto de observação é dos peritos medico-legaes.

de boa factura, revela um nitido anachronismo, já notado por Julio Dantas nas obras artisticas d'alienados.

Em todas estas pinturas ha sobretudo, entre os defeitos já referidos, uma noção falsíssima da côr. Que bizzarros coloridos alli aparecem!

Este doente é autor duma *tragedia da humanidade*, intitulada «Cahim», que é tão pedante como inferior. A descripção dos scenarios é duma minucia pomposa, que toca por vezes as raias da inverosimilhança. Os personagens gesticulam mais do que fallam e tudo se resume na agonia da protagonista:

CAHIM – Aqui?!... (*Ergue o olhar à lua e brada*) – Pae! – (*com os dois braços abertos em cruz, e cahe de bocca no solo*), – Mãe! (*Os dois homens correm a Cahim sobresaltados*).

E a neta, Trilla, corre para o cadáver:

– Avô!... Avô!...

É precisa uma grande somma de benevolencia para tomar a serio esta... *tragedia da humanidade!*"

[António Augusto Mendes Corrêa, *O Genio e o Talento na Pathologia*,
Porto, Imprensa Portuguesa, 1911, pp.175-179.]

NÓS OS DE "ORPHEU"

Anunciou Almada, no segundo número de «SW», que neste terceiro se inseriria colaboração dos que foram de *Orpheu*. Cumpre-se.

Procurámos coordenar, Almada e eu, produções inéditas de quantos figuraram literariamente na revista extinta e inextinguível a que ambos pertencemos. Excluídos, por motivos de estreiteza de tempo e largueza de distância, os dois colaboradores brasileiros — Ronald de Carvalho e Eduardo Guimaraens — conseguimos que estivessem presentes todos os outros, com duas excepções, uma delas atenuada com o sacrificio do ineditismo.

De Angelo de Lima, como nada descobrissemos de inédito, decidimos publicar aquele extraordinário soneto — dos maiores da língua portuguesa — em que o poeta descreve a sua entrada na loucura, em que longos anos viveu e em que morreu. O soneto, se não é inédito, está contudo esquecido. Publicando-o, não deixamos de, saudosamente, fazer lembrar quem, não sendo nosso, todavia se tornou nosso.

Nada porém foi possível incluir de Côrtes-Rodrigues, que é directamente de *Orpheu*, e os poemas de cuja personalidade inventada, Violante de Cysneiros, são uma maravilha subtil de criação dramática. Neste caso a dificuldade foi, como no dos brasileiros, geográfica: estas produções foram coordenadas à pressa, Côrtes-Rodrigues vive nos Açores. Aqui lhe deixamos, num abraço, a expressão da nossa camaradagem de sempre; e o perpetrador destas linhas, velho amigo seu, acrescenta a ela o desejo de que Côrtes-Rodrigues se não embrenhe demasiado, como de há tempos se vai embrenhando, no catolicismo campestre, pelo qual facilmente se aumenta o número de vítimas literárias da piéguice fruste e asiática de S. Francisco de Assis, um dos mais venenosos e traiçoeiros inimigos da mentalidade ocidental.

Quanto ao mais, nada mais. Cá estamos sempre.

Orpheu acabou. *Orpheu* continua.

FERNANDO PESSOA

Na impossibilidade de darmos a colaboração de José Pacheco e de Santa-Rita Pintor, aqui deixamos os seus nomes ligados aos de «*Orpheu*».

SW

Fig. 16. "Nós os de Orpheu", texto introdutório de Fernando Pessoa à revista de Almada Negreiros, Sudoeste (1935), em que Ângelo de Lima não pertencendo ao grupo, todavia ficou pertencendo.

SONETO

Pára-me de repente o pensamento
Como que de repente refreado
Na doida correria em que levado
Ia em busca da paz do esquecimento

Pára surpreso, escrutador, atento,
Como pára um cavalo alucinado
Ante um abismo súbito rasgado.
Pára e fica, e demora-se um momento.

Pára e fica, na doida correria.
Pára à beira do abismo, e se demora,
E mergulha na noite escura e fria

Um olhar de aço, que essa noite explora.
Mas a espora da dôr seu flanco estria,
E êle galga e prossegue sob a espora...

ANGELO DE LIMA

SERRADURA

A minha vida sentou-se
E não há quem a levante,
Que desde o Poente ao Levante
A minha vida fartou-se.

E ei-la, a môna, lá está,
Estendida, a perna traçada,
No infindável sofá
Da minha Alma estofada.

Pois é assim : a minha Alma,
Outrora a sonhar de Rússias,
Espapaçou-se de calma,
E hoje sonha só pelúcias.

Vai aos Cafés, pede um bock,
Lê o «Matin» de castigo,
E não há nenhum remoque
Que a regresse ao Oiro antigo.

Dentro de mim é um fardo
Que não pesa, mas que maça:
O zumbido de um moscardo,
Ou comichão que não passa;

Fig. 16.1. "Pára-me de repente o pensamento",
soneto de Ângelo de Lima publicado na página II,
seguindo o texto de Pessoa.

Bibliografia

- ANÓNIMO (1898). [Sem título.], in *A Nação*, n.º 12694, 26 de Maio, p. 9.
- ANTUNES, António Lobo; SAMPAIO, Daniel (1978). “*Alice no País das Maravilhas* ou a esquizofrenia esconjurada”, in *Análise Psicológica*, vol. 2, n.º 3, Instituto Superior de Psicologia Aplicada, pp. 21-32. Trabalho apresentado como Comunicação a uma sessão científica conjunta da Secção de Grupanálise e da Sociedade Portuguesa de Neurologia e Psiquiatria em 25 de Março de 1976.
- BOMBARDA, Miguel (1944). “Relatório sôbre o estado mental de Ângelo de Lima”, in *Litoral*, n.º 4, Outubro-Novembro, pp. 449-445.
- CASTRO, Afonso de (1937). “Ângelo Lima”, in *O Diabo*, n.º 151, 15 de Maio, p.5.
- CUNHA, Amadeu (1915). “A propósito do Orpheu: o Poeta Ângelo de Lima”, in *República*, 1 de Julho, p. 1.
- FOUCAULT, Michel (1978). *História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspetiva.
- LIMA, Luiz Duarte (1954). “Introdução às Poesias de Ângelo de Lima. Capítulo II”, in *Planalto: Cadernos Culturais*, n.º 2, J. Navarro de Andrade e J. Santos Chambino, coordenadores. Lisboa, Fevereiro, p.12.
- NOGUEIRA, Manuela (2005). *Fernando Pessoa: Imagens de uma Vida*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PESSOA, Fernando (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (1999). *Crítica: Ensaios, artigos e entrevistas*. Edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (1935). “Nós, os de Orpheu”, in *Sudoeste*, n.º 3, Lisboa, Novembro, p. I.
- SIMÕES, João Gaspar (1976). “Os poetas paúlicos: Luís de Montalvor, Ângelo de Lima, Alfredo Pedro Guisado e Armando Cortes-Rodrigues”, in *Obras Completas: Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa (século XX). Dos Simbolistas aos Novíssimos*. Lisboa: Brasília, pp.245-247.

A assombrosa dialéctica de um intelectual puro

Vasco Rosa*

Keywords

António Ferro, Cardial Diabo, *Diário de Notícias*, Fernando Pessoa, Fascism.

Abstract

In a commentary written – with a pseudonym – on occasion of the first anniversary of Fernando Pessoa's death, Antonio Ferro coincides, in 1936, with some fundamental keys of Pessoaan scholarship.

Palavras-chave

António Ferro, Cardial Diabo, *Diário de Notícias*, Fernando Pessoa, Fascismo.

Resumo

Num comentário, sob pseudónimo, ao primeiro aniversário da morte de Fernando Pessoa, António Ferro coincide, em 1936, com algumas chaves fundamentais dos Estudos Pessoaanos.

* Editor e investigador independente.

Director do Secretariado da Propaganda Nacional, criado em Outubro de 1933, António Ferro (1895-1956) não abandonou a sua vocação jornalística, tendo assinado em 1936, no mesmo *Diário de Notícias* em que se distinguira, uma coluna semanal com o pseudónimo “Cardial Diabo” — uma máscara que o *Dicionário de Pseudónimos e Iniciais de Escritores Portugueses* (Biblioteca Nacional de Portugal, 1999, p. 59) desvendou, mas as fotobiografias não esclarecem. A fundamental *Pessoa* de José Blanco também não regista este documento — publicado no *Diário de Notícias* de 30 de Novembro de 1936 — que assinala o primeiro aniversário da morte do poeta de *Mensagem* (premiada pelo SPN em 1934) e principal figura do nosso primeiro modernismo, enquanto o próprio Ferro, jovem “editor irresponsável” de *Orpheu* e autor de *Teoria da Indiferença* (1920) e de *Leviana* (1921), se fazia notado através de uma verve jornalística e conferencial que haveria de levar ao paroxismo enquanto retinto admirador de Mussolini.

Curiosamente, António Ferro parte de um célebre artigo, no *Diário de Lisboa* de 4 de Fevereiro de 1935, em que Pessoa fez a defesa da legalidade das associações secretas, entre as quais a Maçonaria (reagindo a um projecto-lei; ver Pessoa, 2011), para ir ao encontro de algumas chaves essenciais dos estudos pessoanos, a saber: os “jogos [de] inteligência maravilhosa”, a “volúpia subtil de contradizer para dizer” e a “alma sem fim”. Ora, o facsímile integral dessa crónica mostra-nos, sem escapatória, que na década de 1930 o compromisso político-ideológico dominara o modernista António Ferro, o que serviu para turvar e fragilizar — ainda hoje!... — a avaliação da sua obra de inegável vanguardismo e de utopismo cultural.¹

¹ Veja-se: Vasco Rosa, “António Ferro e os artistas: uma reavaliação”, comunicação apresentada no colóquio da Fundação António Quadros, realizado na Sociedade de Geografia de Lisboa, para assinalar os 120 anos do nascimento de António Ferro; texto publicado no jornal online *Observador*, a 27 de Abril de 2015: <http://observador.pt/2015/04/27/antonio-ferro-e-os-artistas/>.

GEM E EXPANSÃO DE TODOS OS JORNAIS PORTUGUESES
DIRECTOR — EDUARDO SCHWALBACH

primento, velocidade
anti-aéreos e 15.000

EDITOR — ARIOSTO SATURNINO

Endereço telegrafico: —
Telef.: 23132-23133-231

DA ESPANHA

adearam ontem ontra Madrid

«vermelhos» contra as de Varela

Jean ou a il da esta pelo teio o de vas).

TALAVERA DE LA REINA, 29.—(Do enviado especial da «Havasa, d'Hospital» — Atrasado) — O ataque de surpresa lançado pelos governamentais no flanco direito do exército de Varela, embora habili e rapidamente esboçado, foi duramente repellido. Pouco depois das 8 horas os pontos de vanciancia da retaguarda das colunas nacionalistas que operam nesse flanco avisaram que, vindos de Aranjuez, avançavam dois comboios, sendo um deles blindado e outro conduzindo tropas. Os comboios pararam entre Cienpuecos e Valdemoro, onde a linha está cortada, e romperam fogo violento. Os milicianos tomaram posições de combate apoiados por metralhadoras e pelo fogo de artilharia do comboio blindado. No mesmo momento surgiu do vale do Jarama uma coluna de cavalaria vermelha.

R''

Os comandantes das colunas nacionalistas, cujos nomes se não podem citar por causa de indiscrições involuntárias, concentraram todas as suas forças, entre as quais se contavam importantes desarmamentos de cavalaria, e dispuseram em formação de combate três baterias de artilharia numa zona inferior a 300 metros.

Je n- as

O duelo de artilharia e fuzilaria durou uma hora. Os vermelhos, atingidos em cheio pelo fogo dos nacionalistas, depois de terem avançado ao Sul, param o ataque e, subitamente tomados de pânico, retiraram-se. Os milicianos procuraram voltar para o comboio que os trouxera, mas a cavalaria nacionalista não lhes deu tempo, lançando-se em sua perseguição. Os vermelhos desarmaram-se, em desordem, pelo campo, abandonando armas e munições e sofrendo grandes baixas.

Novos apêlos dos deputados britânicos para a evacuação de Madrid

llos

MADRID, 29.—Depois de chegarem a Madrid, os parlamentares ingleses percorreram a cidade, verificando os estragos causados pelo bombardeamento e a necessidade da evacuação urgente da população não combatente. Um desses parlamentares, James, partiu esta manhã para Alicante com o relatório. Ignoram-se as conclusões, mas sabe-se que os deputados britânicos decidiram telegrafiar a Blum e Baldwin para pedir que a França e a Inglaterra mandem cada uma mil camiões com pessoas para acelerarem a evacuação de capital. (Havasa).

FRMANO-NIPONICO

nção das potencias e a provocar
mprensa de varios países



SEMANARIO

Fernando Pessoa

Faz hoje um ano que morreu o grande poeta Fernando Pessoa, que muitos admiram, alguns compreendem e poucos conhecem. Certas palavras suas, escritas poucos meses antes de morrer, foram mal interpretadas por quem não estava habituado aos jogos da sua inteligência maravilhosa, a essa volúpia subtil de contradizer para dizer... Houve até quem, de boa fé, o julgasse, diante dessas palavras, simples instrumento de forças ocultas e malféticas. Injusta não premeditada, filha dum combate necessário, mas que convém reparar no primeiro aniversário da sua morte. Erro evidente, erro de poeta certo, esse ultimo desporto da sua assombrosa dialéctica, para a qual todas as ideias eram verdadeiras porque eram ideais... Mas só quem não o conheceu pôde encontrar origens tenebrosas à simples gymnastica do seu espirito, que nunca temeu os abismos ou os saltos mortais. Interesse? Cabotinismo? Servidão? Palavras heréticas quando se fala do autor da «Mensagem», que foi a imagem do próprio desinteresse. Fernando Pessoa, que nunca procurou a gloria e se esquivava como uma sombra por bocos e travessas para a evitar, passou a sua vida modestíssima a enterrar, no fundo de gavetas e caixotes, sem conseguir dar-lhes a morte, os seus versos, que serão eternos. As únicas obras suas que vendeu, para garantir o seu pão, foram as cartas em inglês impeccavel que escrevia para alguns escritorios comerciais da Bazar... Detestando o barulho, a publicidade, o acatovelamento, este intelectual puro, quis sempre viver, ao contrario do que pensam alguns, como Fernando Ninguém... Mas foi — o tempo o confirmará — uma verdadeira pessoa, uma grande pessoa!...

Alma sem fim...

Duridou-se também, igualmente do bofé, do seu nacionalismo, que leu para sempre demonstrado nalguns dos seus poemas heroicos, autenticos padrões. Quem disse tudo do que é hoje o infinito do nosso sonho, da nossa insatisfação? São dele estas versos onde marinha toda a nossa epopeia:

Que o mar com fim será grejo ou romano:
O mar sem fim é português...

Alma sem fim, como o mar português,
é o Fernando Pessoa...

A Arte e o Fascismo

E' hoje que se realiza, na sede do S. P. N., pelas dezoito horas, a conferencia de Alessandro Pavolini sobre a Arte e o Fascismo. Deven ter ouvido todos aqueles que ainda não sabem ou não querem saber que um Estado novo, se quer distinguir-se por imagens, se deseja ter um rosto na Historia do Mundo, deve criar uma nova expressão de arte, certamente com raizes no passado mas com ramos e floresções que se integrem no presente e se projectem no futuro. O mussolinismo criou a sua arte, as suas linhas, os seus volumes, as suas cores. E' tempo de lhe seguirmos o exemplo. Que se conecte a pensar menos em D. João V e mais em Salazar...

Legendas

- ♦ A amizade, quando merece tal nome, é inconscientemente parcial. Desconfia, portanto, do teu amigo imparcial.
- ♦ A simpatia não exclui a inimizade.
- ♦ A simpatia é a amizade de salão.

CARDIAL DIABO

PORTUGAL NO ESTRANGEIRO

Lisonjeiras referencias de «La Nation Belge»

PARIS, 26 — O jornal de Bruxelas «La Nation Belge» publicou uma correspondência do seu enviado especial a Espanha, Charles Ydewalle, na qual comenta a situação das duas nações peninsulares. Re-

POR TERRAS DE MAI

UMA CÔRTE EM C

Diario da viagem de S. A. I. o C
pelo Riff e região ori



UM CAID TOMA CHÁ COM ALGUNS AMIGOS

TARGUIST, 28, às 14.30.

Durante o almoço, na volta de Châib, o capitão J... fala-me com entusiasmo da vida no Bled. Vai partir para um posto longeinho, onde não terá consolo um unico europeu. Sei pelas camaradas quanto é conhecido e respeitado em todas as aldeias. Muitas vezes foi solicitada a sua autoridade para decisão de melindrosos pleitos, dessas perigosas rivalidades entre duas tribus que só pode bem entender quem esteja muito islamizado!

— Os mouros gostam realmente de si? — pergunto-lhe ao levantar-me.

— Não sei... — responde, modesto, com o seu ar de criança grande, os olhos molhados de sonho — Eu gosto deles! Vivo já em casa, nas escarpas do Riff, uma vida para, dentro de uma paz bíblica e convengo de que faço alguma coisa de útil, quando parcialmente esta boa gente. Antes a montanha ou o deserto com montes de que as multitudes em povoados caídos de repetidos e de berra onde se bebe e joga; antes a solidão e o silencio do que a cidade falsamente alegre onde se passava sem querer no vicio e na deslealdade — onde nos gillam os camaleões diabos de satias! Fugir desses tentações: o menor mal que podem fazer é anular-nos. Vamos partir. Vamos subir e descer montanhas em direcção ao mar, numa extensão de cem quilometros.

Despeço-me com saudade de Targuist — acampamento aséptico de fiéis soldados, lugar de penitencia de amorosos, escola de heróis.

CORDILHEIRA DO RIFF, às 17.

Ergemos alto para reunir o ordenar a caravana, um pouco dispersa pela trilha floxa ascensão. Na verdade pode chamarse a amuralha de defesa do Imperio aos destiladores agrestes que acabamos de transpor pela sarganta de Axdir (Riff, em árabe, significa muro, edifica do acampamento do sulão).

Estamos nas terras dos famosas Beni Urraghel, num pinheiro de onde se avista pela primeira vez o espelho unido da bacia de Allouemas. Tem amlone esse

arvore, que sem rebanhar tantas? Muita melita solitária, estes molins mais descurados, fazendo o pio da canção da bandeira, sua oração das lançadas, tolba podem vemo a mar

Finalmentelvelos de pó ruído surdo agitados pel a desfechar, avistam o g o ar as sua carreira. Est que se emp berda, exci tal o Pacha encontro da entrada a joia na ord ruas. Como altulado se da pequena o Pacha, fei só tem que cavalgando Acobilmente proprio dai canho nas ques de clar tuncencia, ba fiano. Passa ras e uma c cos, onde s veladas, nu coloridos e mesmo delin

— Ju. Ju. —
— Vira E. —
Muley M. distinguindo nas pelo fe repim:ser: — Viva E.

Fig. 1. Fac-símile parcial da página do *Diário de Notícias* de 30 de Novembro de 1936.

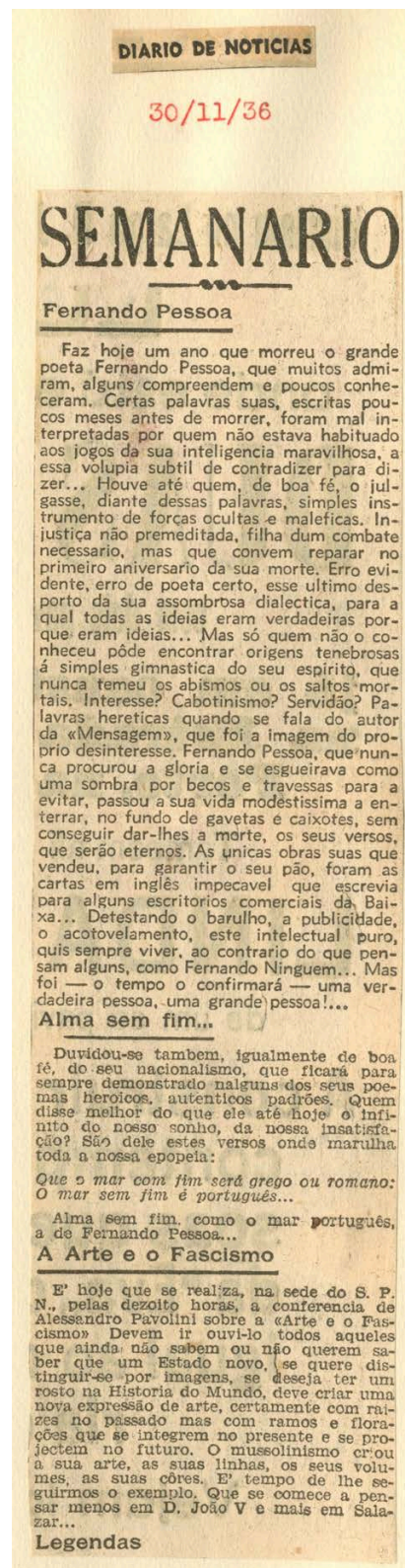


Fig. 2.

Fernando Pessoa

Faz hoje um ano que morreu o grande poeta Fernando Pessoa, que muitos admiram, alguns compreendem e poucos conheceram. Certas palavras suas, escritas poucos meses antes de morrer, foram mal interpretadas por quem não estava habituado aos jogos da sua inteligência maravilhosa, a essa volúpia subtil de contradizer para dizer... Houve até quem, de boa-fé, o julgasse, diante dessas palavras, simples instrumento de forças ocultas e maléficas. Injustiça não premeditada, filha dum combate necessário, mas que convém reparar no primeiro aniversário da sua morte. Erro evidente, erro de poeta certo, esse último desporto da sua assombrosa dialéctica, para a qual todas as ideias eram verdadeiras porque eram ideias... Mas só quem não o conheceu pôde encontrar origens tenebrosas à simples ginástica do seu espírito, que nunca temeu os abismos ou os saltos mortais. Interesse? Cabotinismo? Servidão? Palavras heréticas quando se fala do autor da *Mensagem*, que foi a imagem do próprio desinteresse. Fernando Pessoa, que nunca procurou a glória e se esgueirava como uma sombra por becos e travessas para a evitar, passou a vida modestíssima a enterrar, no fundo de gavetas e caixotes, sem conseguir dar-lhes a morte, os seus versos, que serão eternos. As únicas obras suas que vendeu, para garantir o seu pão, foram as cartas em inglês impecável que escrevia para alguns escritórios comerciais da Baixa... Detestando o barulho, a publicidade, o acotovelamento, este intelectual puro quis sempre viver, ao contrário do que pensam alguns, como Fernando Ninguém... Mas foi — o tempo o confirmará — uma verdadeira pessoa, uma grande pessoa!...

Alma sem fim...

Duvidou-se também, igualmente de boa-fé, do seu nacionalismo, que ficará para sempre demonstrado nalguns dos seus poemas heróicos, autênticos padrões. Quem disse melhor do que ele até hoje o infinito do nosso sonho, da nossa insatisfação? São dele estes versos onde marulha toda a nossa epopeia: “Que o mar com fim será grego ou romano: | O mar sem fim é português...”

Alma sem fim, como o mar português, a de Fernando Pessoa...

A Arte e o Fascismo...

É hoje que se realiza, na sede do Secretariado de Propaganda Nacional, pelas dezoito horas, a conferência de Alessandro Pavolini sobre “A arte e o Fascismo”. Devem ir ouvi-lo todos aqueles que ainda não sabem ou não querem saber que um Estado novo, se quer distinguir-se por imagens, se deseja ter um rosto na História do Mundo, deve criar uma nova expressão de arte, certamente com raízes no passado mas com ramos e florações que se integrem no presente e se projectem no futuro. O mussolinismo criou a sua arte, as suas linhas, os seus volumes, as suas cores. É tempo de lhe seguirmos o exemplo. Que se comece a pensar menos em D. João V e mais em Salazar...

Legendas...

A amizade, quando merece tal nome, é inconscientemente parcial.
Desconfia, portanto, do teu amigo imparcial...

A simpatia não exclui a inimizade.

A simpatia é a amizade de salão.

CARDIAL DIABO

Bibliografia

- ANDRADE, Adriano Guerra (1999). *Dicionário de Pseudónimos e Iniciais de Escritores Portugueses*. Lisboa : Biblioteca Nacional.
- BLANCO, José (2008). *Pessoana*. Lisboa: Assírio & Alvim. 2 vols.: Bibliografia passiva, selectiva e temática referida a 31 de Dezembro de 2004; e Índices.
- PESSOA, Fernando (2011). *Associações Secretas e Outros Escritos*. Edição de José Barreto, Lisboa: Ática. Obras de Fernando Pessoa, Nova Série; coordenadas por Jerónimo Pizarro.

“Antinous” revisitado

Jorge Wiese Rebagliati*

PESSOA, Fernando (2014). *Antinoo*. Traducción de David Pujante y Carmen Torres; introducción de David Pujante. Madrid: Salto de Página, 71 pp.

Jorge de Sena opina que el *Antinous* de Fernando Pessoa “[...] não é o que diríamos um poema ‘moderno’, más antes um poema ‘datado’ do *Fin de Siècle*” (véase: “O heteronimo Fernando Pessoa e os poemas ingleses que publicou”, en *Poemas Ingleses*, Lisboa, Ática, 1985, p. 69). Considerando este juicio, llama la atención que esta elegía de 362 versos haya obtenido una recepción tan amplia en el mundo hispánico. Desde los años 80 del siglo pasado, pueden contarse, por lo menos, cuatro traducciones: (1) *Antinoo*, versión de Salustiano Masó, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 400, octubre de 1983, pp. 77-80; (2) *Antínoo y otros poemas ingleses*, prólogo y traducción de Luis A. Díez y José Luis Parga, Madrid, Endymion, 1995; (3) *Antinoo*, versión de Cayetano Cantú y José Félez Kuri, México, Ácrono, 2000; y (4) *Antinoo*, versión de David Pujante, Jerez, Arenal, 1985. Esta última es la que – cotraducida por Carmen Torres – reeditó Salto de Página en 2014 y que se comentará a continuación.

Parte del preciosismo finisecular pessoano al que se refería de Sena está asociado al trabajo del poeta portugués en el plano sonoro. Fernando Pessoa escogió para *Antinous* estrofas de extensión variable, con versos que riman entre sí con distintos patrones, tal como se aprecia en la primera:

The rain outside was cold in Hadrian’s soul	A
The boy lay dead.	b
On the low couch, on whose denuded whole	A
To Hadrian’s eyes, whose sorrow was a dread	B
The shadowy light of Death’s eclipse was shed.	B

La disposición de la rima en las dos siguientes estrofas es la que sigue: CCDCD y EDEDFGF.

Los versos más frecuentes son los pentámetros (de varias medidas; la más común es la de diez sílabas). Considérese el primer verso (un pentámetro yámbico) como ejemplo:

The rain outside was cold in Hadrian’s soul
U / U / U / U / U /

* Universidad del Pacífico.

En la *Introducción* a su libro, David Pujante explica los criterios que ha seguido al traducir los versos de *Antinous*:

Supuesta la imposibilidad de mantener el verso pessoano, por la carencia en nuestro castellano de la concentración expresiva que en inglés permite la alta frecuencia de vocablos monosilábicos, hemos optado por el verso elegíaco bimembre, hecho a base de heptasílabos, octosílabos y endecasílabos en todas las combinaciones que nos han sido necesarias. Son escasas, casi inexistentes, las excepciones.

(2014: 8)

No hemos encontrado en la *Métrica española*, de Tomás Navarro Tomás (Madrid: Guadarrama, 1966), en el *Diccionario de métrica española*, de José Domínguez Caparrós (Madrid: Paraninfo, 1985) ni en el *Manual de métrica española*, de Elena Varela Merino, Pablo Moíno Sánchez y Pablo Jauralde Pou (Madrid: Castalia, 2005) la voz *verso elegíaco bimembre*. En nuestra opinión, el modelo versal propuesto por Pujante es un verso libre de base octosilábica, heptasilábica o hexasilábica, a veces hasta endecasilábica, tal como lo describe María Victoria Utrera Torremocha (*Estructura y teoría del verso libre*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010, p. 180). Las estrofas se marcan solo mediante la pausa estrófica, reflejada tipográficamente por el espacio en blanco. El modelo fijado por Pujante, que incluye pausa medial, se mantiene en la mayor parte de su traducción. Obsérvense, por ejemplo, los versos 236-240:

¡Amor, amor, mi amor! ⁷ / ⁷⁺¹ Finalmente eres un dios.
Esta ocurrencia mía, ⁷ / ⁸ que considero un deseo,
no es un deseo, es un signo ⁸ / ⁸ que me ha sido concedido
por los elevados dioses, ⁸ / ⁸ que aman el amor y pueden
dar el corazón mortal ⁷ / ⁸ bajo forma de deseos

(Pujante-Torres)

En otros casos (v. 138), solo si se asume una secuencia de pausas que cree impulso rítmico cabe esta cuasi cesura:

en torno a la encalmada ⁷ / ⁷ lujuria gateando

(Pujante-Torres)

Y a veces (v. 29), sencillamente, no cabe reconocer al verso como articulado, porque no incluye pausa medial:

lo veré más allá de su existir

(Pujante-Torres)

Esto es lo que ocurre con el verso inicial (v. 1), magníficamente traducido:

La lluvia *caía fría* en el alma de Adriano

(Pujante-Torres)

(En nuestra opinión, colocar el adjetivo "fría" como atributo o predicativo hacia el centro del verso – además de seguir de cerca la disposición de Pessoa – contribuye a crear la identidad entre la lluvia, la frialdad y el ánimo de Adriano, que es el telón de fondo de toda la composición; la rima interna *caía: fría* evoca la rima interna *cold: soul* del original pessoano. La aliteración de la [a] en "alma" y "Adriano" – que se encuentra solo en la traducción de Pujante y Torres – puede contribuir a reforzar las citadas asociaciones. Las otras versiones – salvo la de Díez-Parga, que trae el adjetivo *fría*, pero no la rima interna – optan por verbalizar el adjetivo "cold" usado por Pessoa: "enfriaba" [Cantú-Férez Kuri] y "helaba" [Masó].)

En algunos pocos casos, Pujante y Torres llevan demasiado lejos el esquema y crean versos muy largos. En el original pessoano, el verso 225 es un pentámetro de diez sílabas:

Then again the gods fanned love's darkening glow

(Pessoa)

En la versión de Pujante y Torres, resulta un verso de 26 sílabas (si se cuenta la sinalefa entre "nuevamente" y "el", y entre "fuego" y "amortecido", y se agrega una sílaba por el final agudo):

Entonces los inmortales aventaron nuevamente el fuego amortecido del amor

(Pujante-Torres)

El verso puede escandirse como lo sugiere Pujante (aunque con una posibilidad no prevista en su esquema: un hemistiquio penta- o hexadecasilábico, según se cuente con o sin sinalefa):

Entonces los inmortales aventaron nuevamente ^{16/ 10+1} el fuego amortecido del amor

Con mayor naturalidad (pero esta división tampoco está prevista en el esquema versal de Pujante), el verso 225 puede dividirse así:

Entonces los inmortales ^{8/ 8} aventaron nuevamente/ ¹⁰⁺¹ el fuego amortecido del amor

No se entiende cómo, entonces, con un esquema que les permite una libertad métrica casi absoluta, Pujante y Torres incurren en versos como los siguientes (vv.62-63 e 242-243):

empleados solamente en decir el nombre **que**

la Muerte asocia al temor, la aflicción, la soledad.

(Pujante-Torres)

una visión de las cosas reales más allá **de**
nuestra vida opresa en vida, del atado sentido en el sentido.

(Pujante-Torres)

Se trata de versos que presentan encabalgamientos muy extremos, realizados mediante la ruptura del sirrema nexos subordinante+término (con seguridad, el más fuerte del español), que obliga a acentuar en posición final de verso (una posición clave) a lo que Rafael de Balbín llama una palabra de semantismo vacío, que en la secuencia fónica siempre va inacentuada. En nuestra opinión, el rendimiento expresivo del procedimiento en los versos citados es muy pobre, si no inexistente.

Para finalizar estas observaciones relativas a aspectos métricos y rítmicos, conviene agregar que al haberse eliminado la rima del modelo estrófico y versal en la traducción de Pujante y Torre, el esquema de las rimas no sirve para identificar estrofas (porque no existe). Habría convenido sangrar, entonces, los primeros versos de cada estrofa. Con el paso de una página a otra, no es posible saber si la estrofa continúa o si se trata de otra distinta (ocurre, por ejemplo, en las pp. 40 a 42, 41 a 43, 44 a 46 y 45 a 47: la traducción se presenta en espejo).

No resulta fácil traducir las voces dobles, los compuestos, de Pessoa ("body-entrance", v. 92; "flesh-response", v. 109; "love-question", v. 110). La solución frecuentemente hallada es quebrar el sintagma, encontrar vocablos simples (por ejemplo, Pujante y Torres traducen "counter-tongued", v.20, por "en contacto") o construcciones con núcleo sustantivo.

O golden-haired moon-cold loveliness! (v. 163)

(Pessoa, v. 163)

Equivale, en la traducción de Pujante y Torres, a:

¡Oh dorada cabellera, belleza de fría luna!

(Pujante-Torres, v. 163)

Sin embargo, a veces – pocas, en realidad – Pujante y Torres arriesgan (y del grupo de traductores aquí considerados ellos son los únicos que lo hacen) equivalentes castellanos a estos rasgos del inglés pessoano: "half-seeing" (v. 98) se traduce por "malviendo".

O bare female male-body such

(Pessoa, v. 15)

se traduce así:

Desnudo femenino cuerpo-macho

(Pujante-Torres, v. 15)

David Pujante y Carmen Torres son sensibles al valor expresivo de la posición de las palabras en el verso, y, en general, a la relación entre sintaxis y verso. Compárense, por ejemplo, el original pessoano y la traducción de Pujante y Torres de los versos 6 y 7:

The boy lay dead, and the day seemed a night
Outside. The rain fell like a sick affright

(Pessoa)

Yacía el joven muerto, y era el día una noche
fuera. Caía la lluvia como un aflictivo espanto

(Pujante-Torres)

Aparte de la de Pujante y Torres, solo la versión de Díez-Parga mantiene el efecto de la palabra ("Outside", "fuera" y "afuera", respectivamente) individualizada por la posición inicial del verso y flanqueada por pausa versal y pausa medial.

Otros versos de la versión de Pujante y Torres no respetan estrictamente la disposición del original pessoano, aunque normalmente encuentran aproximaciones satisfactorias. Por ejemplo, es muy difícil encontrar una equivalencia cumplida a los versos 142-143:

Thus did the hours slide from their tangled hands
And from their mixed limbs the moments slip.

(Pessoa)

La magnífica aliteración, el notable trabado fónico, entre "*mixed Limbs*" y "*moments sLip*" que encierra el drama del tiempo que se escurre de entre la sensualidad de las extremidades enlazadas es probablemente irreproducible. Pessoa forma un quiasmo con los dos versos:

"the hours" (v. 142)	-	"the moments" (v. 143)
"slide" (v. 142)	-	"slip" (v. 143)
"from their tangled hands" (v. 142)	-	"from their mixed limbs" (v. 143)

En cambio, Pujante y Torres escogen el paralelismo:

se deslizan las horas por sus manos sutiles,
resbalan los momentos por sus piernas trabadas

Como ocurre frecuentemente con las traducciones, al final puede resultar una cuestión de gusto el preferir un determinado vocablo a otro. Ciertos riesgos se aceptan con más facilidad que otros. En este sentido, es opinión nuestra que uno de los momentos menos felices de la traducción que ofrecen Pujante y Torre es la traducción de "mound" por "lecho" en el verso 121. En efecto, en esta versión el verso 121 queda así:

y en un *lecho* de muerte verted el remanente!

El original de Pessoa es el siguiente:

And in one *mound* of death its remnants spill!

El *Cambridge International Dictionary of English* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995) da la siguiente definición para *mound*: "a pile of earth, stone, etc." "Lecho" no solo no se refiere a "mound", sino que hasta puede pensarse que es su antónimo, en tanto el significado de "mound" incluye el sema 'alto' y el de "lecho", el sema 'bajo' o 'plano'. Podría aventurarse que fue el "spill" 'derramar', 'verter' el origen de la traducción de "mound" por "lecho" (se vierte a un lecho, no a un montón); sin embargo, creemos que más interesante como imagen es "mound" que "spill", y así, entre las dos, debió optarse por "mound". Nos parece que de todas las equivalencias encontradas en las versiones españolas de *Antinous* examinadas – "túmulo" (Masó), "cúmulo" (Cantú-Férez Kuri) –, la mejor es la de Díez y Parga, quienes traducen el verso 121 de la siguiente manera:

y en un *montón* de *muerte* echad el remanente!

(Díez-Parga)

Además de que "montón" pueda ser la traducción más justa de "mound", la aliteración de la [m] en "montón" y "muerte" y la rima asonante interna *muerte: remanente* contribuyen a redondear un verso notable.

Muchas elecciones de la versión de *Antinoo* de Pujante y Torres satisfacen más que la anterior. Compárense el original y las distintas versiones del verso 66:

And thy raised glance *take* to the lovely boy.

(Pessoa)

y tu mirada *prenda* en el muchacho amado.

(Pujante-Torres)

y *recae* tu mirar sobre el doncel hermoso.

(Masó)

y tu erguida mirada *se posa* en el joven hermoso.

(Díez-Parga)

y tu mirada *se posa* sobre el amado joven.

(Cantú-Férez Kuri)

Como puede observarse, la única equivalencia del "take" pessoano verdaderamente descriptiva, verdaderamente imaginativa, es la de Pujante y Torres: "prende". *Prender* equivale a 'tomar', 'coger', lo que coincide perfectamente con el significado de "take"; pero además posee el significado de 'encender'. La mirada encendida *en* el objeto de amor resulta una imagen cabal para aquello que se quiere expresar.

Otra equivalencia que merece notarse es la de los versos 17-18:

O lips whose opening redness erst could *touch*
Lust's seat with a live *art's* variety!

(Pessoa)

Versos que Pujante y Torres traducen de esta manera:

¡Oh labios cuya roja abertura sabía cómo *erizar*
los sitios del placer con tan variado *estilo*!

(Pujante-Torres)

Quizás en este caso específico la versión de Pujante y Torres resulte una traducción "hacia arriba", pues mejora con un término como "erizar", fuertemente descriptivo e imaginativo, el "touch" pessoano, fácilmente traducible por "tocar" (que es el vocablo seleccionado en las versiones de Masó, Díez-Parga y Cantú-Férez Kuri). Sin embargo, la elección de Pujante y Torres logra ser fiel a la atmósfera fuertemente erotizada y sexualmente explícita del poema. "Erizar", además, llama a "estilo" – por la aliteración de la [e] – y no al más obvio "arte" (en las versiones de Masó y Cantú-Férez Kuri) ni al poco elegante – y casi ríjoso – "maña" (en la versión de Díez-Parga).

Una última observación: Pujante declara en su "Introducción" (p. 7) que Pessoa recuerda en *Antinous* a "las influencias cultas de su juventud" y "las lecturas de los poetas clásicos ingleses – sobre todo los románticos"; y agrega que en la versión que escribió conjuntamente con Carmen Torres se reconocen "en algunos momentos Juan de la Cruz, Garcilaso...y al propio Cernuda". Si se quería ser fiel a este rasgo en una traducción al español, quizás debió buscarse la intertextualidad más por el lado de Espronceda y Bécquer que por el de Garcilaso y San Juan de la Cruz (gran poeta como es, Cernuda resulta verdaderamente excéntrico en este grupo). Aunque, en realidad, Rubén Darío y hasta Salvador Rueda resultarían mejores modelos para este propósito.

Por ello, salvo si se acepta una descontextualización extrema, puede justificarse el guiño a San Juan de la Cruz del verso 78, donde Pujante y Torres traducen el "thy mind's sense hushed" de Pessoa por "con todos sus sentidos sosegados", que evoca al verso 4 de la canción *En una noche oscura* de San Juan: "estando ya mi casa sosegada". Del mismo modo, solo un afán excesivamente cultista podría justificar traducir "Ganymede" por "garzón de Ida", que evoca el verso 4 del soneto "La dulce boca que a gustar convida" de Luis de Góngora (el verso de Góngora es el que sigue: "que a Júpiter ministra el garzón de Ida"). Todos los otros traductores – Masó, Díez-Parga y Cantú y Férrez Kuri – traducen "Ganymede" por "Ganímedes".

En 1919, en los *Durant's Press Cuttings*, de Londres, se lee la siguiente opinión del *Antinous* de Pessoa: "A poem expressing the grief of Hadrian at the death of Antinous. The theme is often repellent, but certain passages have unquestionable power" (véase: Jorge Wiesse y Jerónimo Pizarro, eds., *Los futuros de Fernando Pessoa*. Lima: Universidad del Pacífico, 2013, p. 65). Lo "datado" de la opinión expresada anónimamente en 1919 no desluce un sincero reconocimiento inicial: el incuestionable poder de la obra no debió reducirse solo a unos pocos pasajes, como lo prueba la vitalidad de las traducciones de *Antinous* al español en las últimas décadas. La excelente versión de David Pujante y Carmen Torres circula nuevamente para el lector de habla española. Es una ofrenda que debe agradecerse con entusiasmo.

Pessoa e o totalitarismo

Antonio Sáez Delgado*

PESSOA, Fernando (2015). *Sobre o Fascismo, a Ditadura Militar e Salazar*. Edição de José Barreto. Lisboa: Tinta-da-china, 431 pp. Coleção Pessoa.

Sobre o Fascismo, a Ditadura Militar e Salazar é um livro que são vários livros. Isto não significa que a colectânea que apresentamos inclua num único volume textos pertencentes a vários projectos pessoanos, a vários *livros* do autor. Pelo contrário, *Sobre o Fascismo, a Ditadura Militar e Salazar* é um livro de uma interessante coerência argumental, no qual José Barreto reúne fragmentos pessoanos escritos em três línguas (português, inglês e francês) entre 1923 e 1935, ano da morte do escritor, e que tratam também de três temas fundamentais: o fascismo de Mussolini; a Ditadura Militar portuguesa (1926-1933); e Salazar, enquanto ministro das Finanças (1928-1932) e líder do governo do Estado Novo. Esse seria o primeiro livro contido neste livro, que conduz o leitor, genericamente, através das opiniões do autor de *Mensagem* sobre os governos e os governantes de estirpe autoritária surgidos na Europa, a partir do fascismo italiano, após a Grande Guerra, embora com papel secundário para líderes como Hitler ou Primo de Rivera. Assim, esta obra, que reúne mais de 120 fragmentos pessoanos desta natureza, pela primeira vez datados e ordenados cronologicamente pelo seu editor, já seria só por isso um livro extraordinário. Mas é muito mais do que isso.

Sobre o Fascismo, a Ditadura Militar e Salazar é também, em paralelo, um segundo livro. Um livro, neste caso, que leva o leitor através de um breve labirinto de tentações e de novas perspectivas. A primeira e mais nítida nova perspectiva: a leitura pormenorizada das mais de trezentas páginas que compõem o volume acaba por libertar-nos, creio que definitivamente, da tentação tantas vezes alinhavada em certos círculos académicos de ler Pessoa como um autor vinculado a determinadas formas de totalitarismo. O retrato ideológico apresentado por Pessoa pela mão de Barreto consegue afastar e dissipar essa tendência, que até contou com algum eco internacional, de querer fazer de Pessoa uma espécie proto-fascista, de um Pound, Kipling, Eliot, Marinetti ou Yeats à portuguesa. Mas há, ao mesmo tempo, uma segunda tentação implícita neste livro: é impossível chegar ao final das suas páginas sem ganhar, voluntariamente, a vontade de pensar que a dimensão do Fernando Pessoa ensaísta, de formação auto-didacta, não pára de crescer nos últimos anos, construindo uma imagem do autor que, dentro de uma ou duas décadas, será sem dúvida muito diferente daquela que chegou até nós não há ainda demasiados anos. Provavelmente, Pessoa nunca terá estudado em profundidade o fascismo, mas navegou pelos jornais portugueses, ingleses e

* Universidade de Évora - Centro de Estudos Comparatistas (FLUL).

franceses, à procura de informação, até construir uma linha de pensamento próprio, que evoluiu desde o radicalismo republicano da juventude ao nacionalismo liberal dos seus últimos tempos.

E há um terceiro livro neste *Sobre o Fascismo, a Ditadura Militar e Salazar*. Trata-se, quanto a mim, talvez do mais interessante e sugestivo. É o livro que nos mostra a “cozinha ideológica” de Pessoa, que deambula por um trajecto que percorre o nacionalismo místico, o pensamento sobre a democracia e os limites do individualismo e uma singular visão sobre a sorte de “ditadura liberal” sobre a qual reflecte nos últimos meses de vida. E, misturados com estes conceitos, surgem outros caros ao escritor, como o sebastianismo, o elitismo, certo radicalismo político que vai desde o republicanismo radical de 1909-1910 até à apologia da monarquia absoluta, por volta de 1919-1920, o anti-catolicismo e o paganismo, a pátria e o império, o líder, a tirania e a liberdade. Todos eles aparecem nestas páginas que são, sobretudo, um diálogo múltiplo com Pessoa, uma radiografia crítica do seu tempo de vida e um retrato em movimento do seu pensamento fragmentado, que levou à criação do enigmático e muito sugestivo autor fictício (com base real) Giovanni B. Angioletti, utilizado para atacar Mussolini.

Tudo isto não seria possível, logicamente, sem o trabalho do editor deste volume, José Barreto, o qual, aliás, assina uma “Apresentação” exemplar em que, em quarenta páginas duma prosa transparente, traça, justifica e analisa, com tanto rigor como clareza, os aspectos mais importantes que o livro põe sobre a mesa, sendo plenamente consciente da tradição em que este volume se inscreve dentro dos estudos pessoanos. Uma tradição, sem dúvida, em que *Sobre o fascismo, a Ditadura Militar e Salazar* constitui já uma peça fundamental.

Notes toward a Review of the 1991 Portuguese Issue of *Translation*

George Monteiro*

ZENITH, Richard (ed.). *Translation, The Journal of Literary Translation*, n.º 25, 1991.

At first I planned to title this unwritten review “More in Sorrow than in Anger: Notes toward a Review of the So-called (and Misnamed) Portuguese Issue of *Translation*, n.º 25 (Spring 1991); or Half a Loaf is Better than None, though not Everyone would Agree.” Richard Zenith was the guest editor of the special issue of *Translation*, a journal published at Columbia University under the general editorship of Frank MacShane and William Jay Smith. The piece, never offered for publication, appears here for the first time.

Apparently, the mere act of setting down these numbered notes in 1991 either was sufficient to satisfy my sense of disappointment (and annoyance) at this “Portuguese Issue” (and thus the review itself was no longer worth writing) or, as Robert Frost says famously about the wood-cutter who has not come back for his wood (“The Wood-Pile”), I turned to “fresh tasks.” I like to think it was the latter. In any case, here are the notes, unchanged, except for correction of typos and the insertion of inadvertently omitted words. I have resisted the temptation to eliminate those observations that are examples of unconscionable nit-picking and thus meretricious. So, here are the notes, warts and all.

1. An opportunity to introduce English – language readers to an energetic, highly attractive contemporary literature – squandered through editorial mismanagement, arrogance, condescension, carelessness, what have you. These jokers have done it all.

2. The illustrative photographs perpetuate a sentimental, out-dated view of a country benefiting and suffering from its membership in the European community. Quaint fishing boats, women scarved in black, foreground men in black with more contemporary garbed men off to the side in the far background, a fish-monger standing behind her upright display of sardines or *carapaus*, a woman balancing a large drum on her head as she leads a calf, both woman and calf being trailed by a farmer carrying a stick or a hoe. Oddly, though appropriately, perhaps, three of the photographs carry erroneous attributions, seemingly corrected by a card sent along with the volume.

* Brown University.

3. Such carelessness is not new to *Translation*, apparently, for the editors print a third of a page of "Errata" covering three mistakes in earlier issues, including the statement that Donald Keene's translation of "Mademoiselle Hanako" by Mori Ogai in the Fall 1990 issue was from the French.

4. What, by the way, is the mark over the "r" in the name "Franco" of "António Franco Alexandre" in the table of contents (viii)? It looks like a superscripted comma. Is it a diacritical mark? Will the editors apologize for it in the next issue of the journal?

5. In a two-and-a half-page, eight-paragraph essay entitled "The World of Fernando Pessoa," Richard Locke spends four paragraphs talking about José Saramago's novel *The Year of the Death of Ricardo Reis*. And a good thing, too, for what he says about Fernando Pessoa and his heteronyms fails to go beyond the commonplace. And that's when it is not misleading. Although it is true that Pessoa translated "commercial correspondence," it is not so that he was "a clerk in a Lisbon business office." It was not after Pessoa's death that it was revealed that he had created three other bodies of work under the names of Ricardo Reis, Alberto Caeiro, and Álvaro de Campos. He had been publishing their work over their discrete names for decades. He had even published some of *Livro do Desassossego* under the semi-heteronymic name "Bernardo Soares." But Locke would rather talk about Saramago anyway.

6. An unsigned note, preceding the translation of Pessoa's "static" drama, "The Mariner," asserts that this play is "a fundamental text for understanding Pessoa's work," but fails to tell us in what way this is so. Álvaro de Campos's "Letter to Fernando Pessoa," which is given, testily asks the questions that have not yet been answered to anyone's satisfaction.

7. What is the principle of selection? Why choose Lobo Antunes and not João de Melo, Ruy Belo but not Jorge de Sena, Pedro Tamen and not Pedro da Silveira, why João Miguel Fernandes Jorge and not Joaquim Magalhães, why Carlos de Oliveira and not Vitorino Nemésio, why Fátima Maldonado and not Natalia Correia, Antonio Botto, Maria Velho da Costa, Lidia Jorge, Olga Conçalves, Mário de Sá-Carneiro, Mário Cesariny, Ruy Cinatti, Tomaz Kim, Miguel Torga, José Martins Garcia, Adolfo Casais Monteiro, José Régio, Bernardo Santareno, Alberto de Lacerda, David Mourão Ferreira, José Rodrigues Miguéis, Graça Moura, and on, and on. Virtually any reader of twentieth-century Portuguese literature can make up a formidable list of omissions. The point is that I cannot think that anyone will be satisfied that the editor(s) have done even an adequate job of representation in this issue of *Translation*. There is an unsigned disclaimer following the guest editor's note of introduction to the effect that "Because of space limitations, this issue of *Translation* was unable to include work by some authors that the Guest Editor considered important, such as Mário de Sá-Carneiro, Mário Cesariny, Vitorino Nemésio, José Cardoso Pires, and Jorge de Sena." Note that it is the "guest

editor” who thinks them important. Do the two editors of the journal also consider them important? Do they know their work? If they do legitimately consider them significant, why exclude them when the volume published contains only 185 pages devoted to Portugal, the theme of the issue as announced, when the entire issue numbers 286 pages? And why when space is so short are nearly twenty pages at the end of the section – an emphatic place – given over to an overly generous excerpt from an essay by the Englishman V. S. Pritchett, an essay that has been in print for thirty-five years? It just won’t do.

8. Pity that Vergílio Ferreira, the author of *Manhã Submersa* (a novel that decades after its first publication was still considered good enough to win the 1990 Prémio Femina, and of later novels such as *Aparição* and *Para Sempre*, not to mention his *Conta-corrente* series of journals), should be represented by “The Hen,” a rather slight and atypical tale. It’s a good thing that Americans do not vote on the Nobel Prize. Reading this story by itself would be enough to sink this candidate’s chances.

9. On the verso of the back cover are listed six names of writers represented in this issue: two of them are Portuguese – Fernando Pessoa and José Saramago – so far so good; the other four – not so good – are V. S. Pritchett, Václav Havel, Nina Cassian, and Eugenio Montale.

10. This Portuguese Issue is “dedicated to the memory of Graham Green and Max Frisch.” Secret lusophiles? If so, silent ones as far as I know.

11. The guest editor concludes: “Yes, Portugal is a land of poets...” Well, I doubt that many readers coming upon twentieth-century Portuguese literature for the first time in this issue of *Translation* will find the statement especially convincing. And we are not talking entirely about quantity.

12. The running title at the bottom of pages 28-29 should read “Bernardo Soares (Fernando Pessoa),” not “Alberto Caeiro (Fernando Pessoa).”

13. Beware the dangling modifiers (1) “Embittered by the reception he received from the French Academy (1845) and by political failure, the little he published towards the end of his life lamented the solitude to which genius must resign itself” (23).

14. Cronyism: Ruy Belo’s poetry is represented (in a translation by William Jay Smith, one of the continuing editors of *Translation*). Of Belo, the guest editor says; “Critical estimation has been increasing for the poet (Belo) since his death in 1978, and a critical edition of his work is nearing completion” (7). Who is the editor of Belo’s critical works? Joaquim Magalhães, who three pages later, is given the last word on Agustina Bessa-Luis as poet almost despite herself. And who is João Miguel Fernandes Jorge, whose work is represented, but Magalhães’s close friend?

15. The guest editor misleads when he says that Pessoa “did considerable work on Hawthorne’s *The Scarlet Letter*, never published...” Never published in Pessoa’s lifetime, perhaps, but published by Dom Quixote in 1988. And there is

conclusive evidence to indicate that a version of Pessoa's translation was serialized in 1926-27, several years before Pessoa's death in 1935.

16. The guest editor publishes Pessoa's "Prose Poem" (in Portuguese and English). He says of it, "[T]he translations are quite good as translations, whereas the texts themselves tend to be flowery and trite." This remark strikes me as exactly contrary to what is there.

17. It is good to see Eduardo Lourenço represented, and by a short piece on Pessoa, though it deserves a better translation. This one is awkward and stiff in ways that Lourenço's work never is.

18. There is a mistake in Gregory Rabassa's translation of Vergílio Ferreira's story, "The Hen." If the asking price is at first \$20,000 and the woman buys a second hen just like the first one for \$7,500, it seems strange to say, "My mother was indignant because she'd haggled but had only managed to get the woman down to twelve thousand two hundred. . ."

19. Editorial inconsistency: Why are we told that Ruy Belo's poem "Muriel" derives from *Toda a Terra* (1976) when the same is not done for any other poem by any other author?

20. Is it not curious that the poet Herberto Helder should be represented only by two short stories – that are quite short, but even so are too long for their intentions? "Style" starts out well but slips into unprogressive repetition. "Dogs, Seaman" depends upon a conceptual reversal – seamen do not keep dogs, dogs keep seamen – and proceeds to an obvious conclusion. José Cardoso Pires, who is not represented here, does much with the same sort of stuff.

21. Antonio Lobo Antunes thrives on being excerpted. The problem with his long novels is that he writes them all at the same shrill pitch. This excerpt is quite effective for a few pages, but then becomes rather tiring and ultimately boring over the long haul of his typical recent novel.

22. The excerpt from José Saramago's novel *The Year of the Death of Ricardo Reis*, taken from the beginning of the novel, reads very well indeed. Saramago may well be the Portuguese novelist of the twentieth century, but Sena's *Sinais de Fogo*, incomplete and unfinished though it is, rivals the best of Saramago. As do the best of Sena's stories, such as "O Papagaio Verde" and "As Memórias do ex-criminoso de Guerra."

23. Pritchett's 1956 piece, one that was surely calculated not to offend anyone in the oppressive Salazarist regime that had run the country for nearly three decades by that time, is a skillfully written travel poem. It applies a fresh coat of paint on commonplace notions about Portugal and Portuguese character. It is travel writing at its competent best. The writing is as fresh as it was thirty-five years ago. But the view it offers of Portugal is out-dated, and that is paradoxical since Pritchett's view feigns reality, passes for reality, but is really more like the women's mariner's dream of reality in Pessoa's static drama. Why, then, reprint

this piece in a special issue on modern and contemporary Portuguese literature? Were it of Portuguese authorship it might have qualified for consideration on that basis. But it is by a foreigner, and if it belongs to any literature, surely it cannot be Portuguese literature. As a matter of fact, were it written by a Portuguese, it would be held in something less than the implied high esteem singling it out for inclusion in this "Portuguese Issue" confers upon it. Even had there been space enough and time enough to include a full representation of modern Portuguese literature – three hundred pages could have gone a long way toward doing the job – there still should have been no point in including this well-written piece that is not out-dated only because it always was nothing less, nothing more than a few dozen pages out of the obligatory book all Englishmen of a certain stripe write on either on assignment or out of the need to improve the time spent on holiday. I suppose the essay's recent reprinting in a collection of Pritchett's essays (a volume recently remaindered) brought it freshly to the mind of editors about to put together such an issue as this one. Some foreign ballast would have helped, say Mary McCarthy's incisive essay of her train journey from Lisbon to Porto. If the editors wanted to give the reader an up-to-date view of what really is going on in Portugal today – not the postcard views that Pritchett's essay barely transcends but which the photographs capture precisely – they could have included something from Eduardo Lourenço's timely book, *Nós e a Europa ou as duas razões*, the third edition of which appeared in January 1990.

24. By the way, is it Pritchett (or his editors) who insists on referring to the province in northeast Portugal as "Trasos-montes"? Somebody should have known better – then and now.

25. The illustrative photographs chosen fit to a T not the Portuguese literature reproduced – not Lobo Antunes, Saramago, or even Pessoa – but Pritchett's travel essay. Where is Jorge de Sena when you need him? Not in this issue.

26. The editorial note introducing Pritchett's essay reads: "Although written thirty-five years ago, V. S. Pritchett's portrait of Portugal, which is published here with minor alterations, is as telling today as it was then. Portugal has undergone political and social changes, but the spirit of the country has remained essentially the same as it preserves its separate and independent character." Tell it to the marines. Or, better, to Eduardo Lourenço, whose essays on the implications of Portugal's entry into the European community are required reading for anyone interested in the Portugal that is – now – Portugal. Lourenço *sim*, Pritchett *não*.

27. The Portuguese Book Institute supported this issue. It says so on the verso of the back cover. On an attached sticker. Something should be made of this. I don't know what exactly. I'm sure Havel, Pritchett, Montale (wherever he is), and especially the Italian Anna Bardi, whose thirty-page story is the longest thing in the issue – these are grateful. Or should be.

28. Upon receiving a copy of *Contemporary Portuguese Poetry* (1978), José Gomes Ferreira, whose own poems lead off the volume, complained to his diary that the selection of poets was not right, that the poems selected from the right poets was not right. And that such works would always be like that. Yet one should not be entirely dismayed if the barrier between languages was not entirely broken down by well-meaning anthologies such as these.

29. It is good to have some of the more unusual Pessoa translated here. *O Marinheiro*, something from *Livro do Desassossego*, a section from Álvaro de Campos's *A Passagem das Horas*. But none of these represents Pessoa at his best, not some snippets from what is admittedly a key work or a fragment of a poem. And what is the logic in including a single interview with a poet, even if that poet is Sophia de Mello Breyner? And what is one to make of the interview itself, one that is pleasant enough and even mildly informative (see her tunnel-vision charges against the Americans and Russians in Portuguese Africa) but which certainly does not earn its space in a section that purports to bring news of modern Portuguese literature.

30. Otherwise, a handsome production.

An Original Book

K. David Jackson*

SEARCH, Alexander [PESSOA, Fernando] (2014). *Un libro muy original | A Very Original Book*. Edición bilingüe y notas de Natalia Jerez Quintero. Medellín: Tragaluz, 2014, 239 p.

Natalia Jerez Quintero's bilingual volume is an anthology of selected works by Alexander Search, an early English-language heteronym, or fictional author, of the celebrated Portuguese avant-garde poet Fernando Pessoa (1888-1935). The translations of his varied writings bring this lesser-known fictional writer – and writer of fiction – in Pessoa's pantheon to the attention of the Spanish-speaking world, while at the same time providing carefully edited and corrected versions of selected poetry and prose in English, the literary language in which Pessoa was educated in Durban, South Africa. Jerez Quintero's volume adds to the production of Spanish American specialists on Pessoa in Colombia, who are now among the most productive groups researching Pessoa's mysterious works and archive. This volume reflects Jerez Quintero's work in the Pessoa archive in pages displaying variants for selected texts. The title plays on the inventiveness of Pessoa's creations as a whole, while alluding to the title of Search's story of mystery and horror, "A Very Original Dinner," which was revealed for the first time in 1978. The story is reproduced here in a revised English transcription based on a handwritten manuscript from the archive. Diego García Sierra's translation to Spanish follows the original English text, whereas two previous translations to Spanish (in Spain and Mexico) had been based on Portuguese translations.

It should be noted, however, that the first publication of the English text of Search's "A Very Original Dinner" was not in my *Adverse Genres in Fernando Pessoa* (2010), but actually in Maria Leonor Machado de Sousa's book (*Fernando Pessoa e a Literatura de Ficção*, 1978), which reproduced photocopies of the full English manuscript, along with the first translation into Portuguese. Mine was the first transcription based on the photographs of the manuscript. Jerez Quintero notes the difficulties of deciphering Pessoa's handwriting in the manuscript, as well as a number of corrections and scribbled lines he had added, which were omitted in my transcription. Fortunately, with a detailed look at the actual manuscript, Jerez Quintero succeeds in capturing every detail, thus producing the first fully accurate transcription of the short story.

The editor's faithfulness to documents in Pessoa's archive – kept in a trunk in the National Library of Portugal – while anchoring this volume in research, also represents a limit and perhaps even a liability. The editor/researcher runs the risk of being taken in by Pessoa's game, taking too seriously the author's manipulation

* Yale University.

of personalities in the malleable game of authorship. The contents chosen for this book follow a list found on a note about Search in Pessoa's "The Transformation Book, or Book of Tasks" (never completed during Pessoa's lifetime), being one of numerous plans for the organization of his works. On this note, dated 1908, Pessoa gives Search's birthdate (the same as his own) and lists five of his titles: three essays ("The Portuguese Regicide and the Political Situation in Portugal"; "The Philosophy of Rationalism"; "The Mental Disorder(s) of Jesus") and two poems, or groups of poems ("Delirium" and "Agony"). Whereas Pessoa's list documents a range of Search's writings, perhaps indicating a selection intended for future publication, it is not a definitive list, especially considering the recurrence of Search's name Pessoa's archival world, cited by Jerez Quintero in a notebook around 1912-1913, a signed draft in 1914, and a publication plan after 1932 (p. 224). Could Search be brought to life whenever Pessoa wished an author for his English writings, which continued throughout his life? The list also does not include the story "A Very Original Dinner," completed in 1907 and signed Alexander Search, which is the principal part of Jerez Quintero's book; it is unlikely that Pessoa would have simply forgotten to mention it, as Jerez Quintero suggests. Neither did Pessoa list the sequence of 153 poems titled "The Mad Fiddler," which is included in Pessoa's English production and attributed by some to Alexander Search (Jerez Quintero notes that "The Mad Fiddler" constitutes the third volume of the critical edition of Pessoa's English poetry edited by João Dionísio). More attention to this long work would have led the editor to Anne Terlinden's very useful analysis of "The Mad Fiddler" and its place in Pessoa's English poetry (*Fernando Pessoa: the bilingual Portuguese poet*, 1990). Moreover, the early Search poems carry over thematically and linguistically into the longer poetic sequence, such that a reader cannot easily distinguish one from the other.

And there remains the overriding question of Search's early poetry and his proficiency in the English language. Based on the titles or topics "Delirium" and "Agony," Jerez Quintero selected only twelve poems written by Search between 1904-1909, taken from Dionísio's second volume of the critical edition (1997). There is an earlier volume edited by Luísa Freire, which includes 115 early poems, the first complete text of "The Mad Fiddler," and 30 disperse poems (Fernando Pessoa, *Poesia Inglesa*. Edited by Luisa Freire. Lisboa: Livros Horizonte, 1995, republished by Assírio & Alvim in 1999, adding the name Alexander Search).

While there are limitations to the value of publishing a varied selection of works by Alexander Search following a list found in Pessoa's archives, those writings are here translated into Spanish in most cases for the first time, and the volume brings readers close to Pessoa's "workshop" through ample reproduction of notes and documents about Search written in Pessoa's hand. Nevertheless, the question of the extent of Search's writings and his place in the development of Pessoa's poetics remains to be more fully addressed. *Un libro muy original*, aside

from the long story to which the title alludes, documents the fictional Search through a miscellany of diverse items, as if from a scrapbook. The twelve poems selected from the early Search production are hardly sufficient to give an idea of the range, expression, and weight of this early phase of Pessoa's poetic maturation. Were the early poems a preparation for "The Mad Fiddler," which is the only full early work that Pessoa organized and actually presented for publication? Is there any basis in the early poems for themes of political assassination and mental disorders found in the prose? One may hope that Jerez Quintero will augment this corpus with full translations, perhaps including "The Mad Fiddler" as well, accompanied by a more complete study of Search's place in Pessoa's archive and in his literary world.

Jerez Quintero's anthology is important, nonetheless, for being the first to introduce Search's poetry to the Spanish-speaking world, along with the full text of the story "A Very Original Dinner." Another of its important contributions is the exceptional quality of the translations to Spanish. Jerez Quintero comments on her principles of translation (p. 228) and notes her attempt to maintain rhymes and equivalences in English and Spanish metrics. The resulting translations successfully present both a notable fluency in Spanish language and attention to the rhythmic and syntactic qualities of the originals, such that readers who appreciate poetry will be "searching" for a larger body of texts and translations.

Notebooks, Non-Books and Quasi-Books

Bartholomew Ryan*

PESSOA, Fernando (2012). *Philosophical Essays: A Critical Edition*. Edited by Nuno Ribeiro. Publisher: New York: First Contra Mundum Press, 2012.

PESSOA, Fernando (2014). *The Transformation Book*. Edited by Nuno Ribeiro and Cláudia Souza. Publisher: New York: First Contra Mundum Press, 2014.

*I was a poet animated by philosophy,
not a philosopher with poetic faculties.*
Fernando Pessoa

Over the last decade in Portugal, at least one book is published each year that is attributed to Fernando Pessoa, whether it is an unfinished project, notes, letters, reflections, fragments, or new alternative editions. This is not the case at all in the Anglophone publishing world, but knowledge of Fernando Pessoa is slowly trickling out, which is mostly due to the success of the excellent translations into English of *Livro do Desassossego* by Margaret Jull Costa (with Serpent's Tail in 1991) and by Richard Zenith (published by Penguin in 2001). Now, finally, there is the opportunity to publish more writings of Pessoa in the English language, a language of course that was much loved by the Portuguese author.

Two books attributed to Pessoa have been published recently – *Philosophical Essays* (2012) and *The Transformation Book* (2012) – which are curious additions to the international Pessoa publications because, not only are they fragments of a young poet thinking through philosophy, but that they are firstly, for the most part, written in English by the author. Language seems to be key here as these writings emerge when Pessoa is only recently back from English-speaking South Africa with the ambition of writing poetry only in English. Pessoa returned to Portugal in 1905 at the age of seventeen, and these essays and fragments from both books are all written before 1914. Even though Pessoa never left Portugal again and only very occasionally stepped outside Lisbon once he returned, he remains multilingual¹ and the cosmopolitan man, while at the same time being proudly Portuguese. His mother spoke French fluently; he was educated in English and his favourite writers were English; and Portuguese was his native language where his genius would be realised. If, to paraphrase Bernardo Soares, one's homeland is one's language ("Minha pátria é a língua portuguesa"), then Pessoa was homeless

* Universidade Nova de Lisboa.

¹ To read the poems written in French by Pessoa, see *Poèmes français* (2014), edited by P. Ferrari.

and an exile at least until 1914, the year of the “dia triunfal”² when he came home to his language, and his three most famous heteronyms (Alberto Caeiro, Álvaro de Campos and Ricardo Reis) exploded unto the literary scene. The so-called *The Transformation Book* remains a homeless work when we think of Bernardo Soares’ comment, and when the editors Nuno Ribeiro and Cláudia Souza give the title in the three languages of English, French and Portuguese in the inside pages.

So what kind of books are these? And what do they add to the Pessoa authorship? Whereas *The Book of Disquiet* has been called a “non-book” [não-livro] by Eduardo Lourenço (in the essay “O Livro do Desassossego, texto suicida?”) and an “anti-book” [anti-livro] by Richard Zenith (in his introduction to the book), these two new publications are, in an important sense, not books at all but rather works in progress, and ultimately unfinished and abandoned projects. Let us look at the first of these two new publications.

Philosophical Essays: A Critical Edition

The relationship between European philosophy and the poetic thinking of Pessoa is still an overlooked aspect and there is much to praise in publishing a book on Pessoa’s philosophical writings. Despite the publication of *Textos Filosóficos* by António Pina Coelho in 1968, and recently in 2012 *Poesía, ontología y tragedia en Fernando Pessoa* by Pablo Javier Pérez López, which contains transcriptions of previously unpublished philosophical fragments, Pessoa’s philosophical writings are almost a completely unexplored aspect of Pessoa’s authorship at least in the English-speaking world. *Philosophical Essays* focuses on Pessoa’s earlier unfinished philosophical essays written in English, either under the names of two early, undeveloped heteronyms or “pre-heteronyms” – as Alexander Search and Charles Robert Anon are called in the introduction –, or they are left unsigned. This term “pre-heteronym,” it is important to note, was one that was never used by Pessoa. The book is divided into two parts: the first presenting ten “philosophical essays”; and the second part goes under the title of “Addenda,” which has four sections that are notes and fragments to the “essays” and some extra philosophical fragments. These two parts are preceded by an introduction by the editor, and followed by an approving afterword by Portuguese philosopher Paulo Borges, and ends with a very slim bibliography selected by the editor. There are interesting inserts and sentences throughout the collection, especially in the first two “essays” which take up over half of the first part, “On the Nature and Meaning of Rationalism” and “On Free-Will”; and also the fragmented essays “On

² See the famous letter from Pessoa to Adolfo Casais Monteiro, when, referring to the 8th March 1914, he expresses that “It was the triumphal day of my life, and I can never have another one like it [Foi o dia triumphal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim]”. Included in *Eu Sou Uma Antologia: 136 autores fictícios* (2013: 646).

Sensation,” “On Heraclitus,” and Pessoa’s comments on Aquinas and Pascal, which cannot at all be called essays as such. Many of the titles and inserts hold clues to the trajectory of the later Pessoa in his lifelong struggle and fascination with systems of belief and religions, the problem of the “I,” and psychology of interior travel.

The editor is correct in pointing out in the introduction that Pessoa was immersed in philosophy in his early period in Lisbon, as he was attending philosophy classes at the University of Lisbon in 1906 and 1907 at the same time these “philosophical essays” were written. However, I put the title here in quotation marks as it can be misleading for philosophers approaching this book without much knowledge of Pessoa, as these “philosophical essays” are not really essays as such, because none of them are complete, and they remain incoherent and fragmented. A book, for example, like Kierkegaard’s *Philosophical Fragments* (or *Philosophical Crumbs* to be exact, as the word is *Smuler* in Danish) from 1844, which as an example of poetic philosophizing, is a far more coherent book than the misleading volume and title here of *Philosophical Essays*, but of course Kierkegaard was in control of his own posthumous identity in publishing his work during his lifetime and under his own terms, and the title he gave is not without irony. Also, it is very important to remember that these fragments were written by Pessoa when he was only 18 and 19 years of age, when he was still unsure of his vocation. And unlike the major unfinished work of *Livro do Desassossego*, this project was abandoned early on and has no original ideas or insights other than thinking through some of the philosophers referred to throughout the fragments and notes, most especially Kant and Schopenhauer, with hints of Plato, Spinoza and Nietzsche. It is important to know all this before dipping into this collection.

Philosophical Essays is also referred to as a “critical edition” but it is far from complete, there are gaps in the description and use of materials, there is no index included in the book, and the inclusion of some fragments and exclusion of others in the Addenda is decided at the editor’s discretion. One might wonder why, for example, Pessoa’s remarks in English on infinity, his comments on Spinoza, or Alexander Search’s passage on the “Internal Nature of the Faculties” are not included in the Addenda, which often hold more clues to the workings of Pessoa and which also shed light on his later, more celebrated writings. These unfinished philosophical “essays” are, nonetheless, a valuable insight into Pessoa as a very young man working through difficult European philosophers on the threshold of becoming an adult and mature writer. Ribeiro states in his introduction that “Coelho presents the various *Textos Filosóficos* as if they were loose sheets, lacking any discernible connection among themselves.” However, I cannot see how this publication will evoke more interest in Pessoa’s philosophical writings than Coelho’s groundbreaking *Textos Filosóficos* from 1968.

The Transformation Book, or Book of Tasks

The second book published is even more eccentric and controversial, even by Pessoa standards, in calling it an actual book. Pessoa's project follows in the tradition of the notebooks of alchemy, secret societies and mystical traditions with Pessoa's Faustian figure of Alexander Search at the helm. The editors state at the beginning of the introduction that the book "is a transcription and collocation of a series of fragments that were never published during Pessoa's lifetime" and that it is "in many senses, a plural book." But this "book" was never conceived as a book at all. It is what its subtitle says, a book of tasks. This is a notebook of tasks. In fact, it is a small notebook that Pessoa made by hand, an assignment book. As said before, *Livro do Desassossego* is not a proper book per se, but at least Pessoa never fully gave up on this project, and after a silence of nearly ten years returned to this open-ended book, which became something most dear to him during the last years of his life. *The Transformation Book* was an idea that was abandoned more than twenty years before his death. To make things even more complicated, it has two titles in a way as *Transformation Book* and *Book of Tasks*, and is divided into three languages (English, French, and Portuguese), which the editors, understandably, leave as they are, rather than attempt to translate into one language. This makes for a curious work and is perhaps only really of interest to the die-hard Pessoa reader. That said, there are still many treats to be found inside these pages. The cover design itself is intriguing and mischievous, and the artist Alessandro Segalini does a wonderful job in capturing this eccentric, unfinished and unrealised project that the two editors bravely bring together into a kind of book. And to complete the mad yet alluring farce of this project, the writing is attributed not to Pessoa or to his heteronyms or semi-heteronyms, but rather, according to the editors, to his "pre-heteronyms" once again. The four so-called "pre-heteronyms" are Alexander Search, Pantaleão, Jean Seul de Méluret, and Charles James Search.

This publication can also be a misleading entry point to anyone coming to Pessoa for the first time, but perhaps Pessoa would have enjoyed the confusion. Like *Philosophical Essays*, this book has no index, and is divided into two parts: the first being the outlined scatterings of the unrealised *Transformation Book*; and the second part coming under the title "Addenda," again with fragments and notes to various aspects of part one. There is a case of repetition here as the essay on Rationalism is included in this book also, which is explained by the editors in their introduction. But there are some fascinating entries published for the first time with an English language publisher such as the chapter "The Mental Disorder of Jesus,"³ fragments of translations of classic Portuguese writers such as Camões, Quental and Junqueiro by Charles James Search, and the fairytale-like collection of

³ "The Mental Disorder of Jesus" was only published for the first time anywhere in 2006 in *Escritos sobre Génio e Loucura*, edited by Jerónimo Pizarro.

whimsical poems by Alexander Search under the title "Delirium." This is the first time that so many poems of Alexander Search have been published by an Anglophone publisher, including the fine poems "A Temple," "On the Road," "Soul-Symbols," "Song of the Leper," "Doubt," and "The Story of Solomon Waste." Perhaps this publication might encourage someone to publish the complete poems of Fernando Pessoa that he wrote in English in an international edition.

The editors declare in the introduction that this book "marks one of the fundamental stages in Pessoa's elaboration of a new conception of literary space, one that he came to express as a 'drama in people'." This is true and this collection is an indication of the inner workings of Pessoa's workshop in making his way towards his more developed and successful heteronymic authorship from 1914 onwards. In essence then, this abandoned and never realised *Transformation Book* is a work of transition from the teenage boy who returns to Portugal from South Africa to the Portuguese modernist poet *par excellence* who actually only manages to articulate his literary art as a "drama-in-people" in 1928, in his "Tábua Bibliográfica," published in the Coimbra based magazine *Presença*.

In conclusion, while there are some pearls to be found in these two new and all so rare publications of some of the writings from Fernando Pessoa in the English language, one hopes that it will open up rather than deter others from publishing more of Pessoa's more original philosophically inclined writings that he did as an adult at the height of his powers. Examples of these could be from some of Campos' writings such "Ambiente" [Environment], "O Que é a Metafísica?" [What is Metaphysics?], "Apontamentos para uma Estética Não-Aristotélica" [Points on a Non-Aristotelian Aesthetics], and the brilliant "Notas para a recordação do meu mestre Caeiro" [Notes in Memory of my Master Caeiro]. These "Notas" by Campos have never been published with all its fragments in the English language, and within them contain not only some of the best psychological insights into Pessoa and his art but also into his own diversified and playful philosophical thinking. There are also the writings on neo-paganism and the return of the gods from Antonio Mora, Ricardo Reis and Fernando Pessoa, and the overlooked essay "Erostratus" to think about and bring to light. Perhaps the most startling philosophy is ultimately expressed implicitly in the poetry itself from Pessoa, Campos, Caeiro and Reis, the one act static play *O Marinheiro*, some of the prose in the detective stories and short story *O Banqueiro Anarquista*, and in the profound insights and visionary passages from the *Livro do Desassossego* – all of which also await future exploration and rediscovery.