

Pessoa plural n.º 14

Pessoa Plural A Journal of Fernando Pessoa Studies issn: 2212-4179

Special Issue

A New Act in
Pessoa's Drama

Número Especial

Um Novo Acto no
Teatro Pessoaano

Gon. Is not, sir, my doublet as fresh as the first day I wore it? I mean, in a sort.

Ant. That sort was well fished for.

Gon. When I wore it at your daughter's marriage?

Alon. You cram these words into mine ears, against

The stomach of my sense. 'Would I had never Married my daughter there! for, coming thence, My son is lost; and, in my rate, she too, Who is so far from Italy removed, I ne'er again shall see her. O thou, mine heir Of Naples and of Milan! what strange fish Hath made his meal on thee?

Fran.

Sir, he may live.

I saw him beat the surges under him,

EDITORS-IN-CHIEF

Onésimo Almeida
Paulo de Medeiros
Jerónimo Pizarro

GUEST EDITOR



Centro de Estudos de Teatro

U LISBOA

UNIVERSIDADE
DE LISBOA



LETRAS
LISBOA

Table of Contents
Issue 14, Fall 2018
(A New Act in Pessoa's Drama)
Número 14, outono de 2018
(Um Novo Acto no Teatro Pessoaano)

[PART 1: SPECIAL ISSUE / NÚMERO ESPECIAL]

Editorial Note / Nota Editorial 1
Centre for Theatre Studies / Centro de Estudos de Teatro

[ARTICLES / ARTIGOS]

The poetic drama of Fernando Pessoa and W.B. Yeats 5
and the Symbolist Theatre Tradition
[O drama poético de Fernando Pessoa e de W. B. Yeats e a Tradição Teatral
Simbolista]
Patrícia Silva

Pessoa e o drama russo: 29
leituras e influências na primeira fase do Teatro Estático
[Pessoa and Russian drama: readings and influences in the Static Theater's first
phase]
Nicolás Barbosa López

Fernando Pessoa, leitor de Maurice Maeterlinck: 42
do Teatro Estático ao drama em gente
[Fernando Pessoa, reader of Maurice Maeterlinck: from Static Theater to drama in
person]
Erika Brantschen Berclaz

Rendering the Formless: 59
Language and Style in *Fausto*
[Representando o Informe: Linguagem e Estilo no *Fausto*]
John Pedro Schwartz

Outros Faustos: 84
as influências da tradição sobre o *Fausto* pessoano
[Other Fausts: the influences of tradition on the Pessoaan *Fausto*]
Rodrigo Xavier, Daniela Bos & Carlos Pittella

[DOCUMENTS / DOCUMENTOS]

Pessoa, tradutor sucessivo de Shakespeare 120
[Pessoa, successive translator of Shakespeare]
Teresa Filipe

[BOOK REVIEW / CRÍTICA]

Abrandamentos que adiantam: 284
sobre o Teatro Estático de Fernando Pessoa
[Slowdowns that advance: on Fernando Pessoa's Static Theater]
Fernando Matos Oliveira

[PART 2]

[ARTICLE / ARTIGO]

A Mensagem de Fernando Pessoa e o prémio de poesia do SPN de 1934 289
[The *Message* of Fernando Pessoa and the SPN's 1934 poetry prize]
José Barreto

[DOCUMENTS / DOCUMENTOS]

***Magick in Theory and Practice* de Aleister Crowley:**..... 330
Uma (re)descoberta na biblioteca particular de Fernando Pessoa
[Aleister Crowley's *Magick in Theory and Practice*:
A (re)discovery in Fernando Pessoa's private library]
Rita Catania Marrone

'Cavalgada do Sonho' de Côrtes-Rodrigues:..... 373
um poema dactilografado ou recriado por Fernando Pessoa?
['Cavalgada do Sonho' by Côrtes-Rodrigues:
a poem typed or recreated by Fernando Pessoa?]
Fernanda Vizcaíno

- The Pain of the Wound and the Balm of having understood the Gods 394**
[A Dor da Ferida e o Bálsamo de ter compreendido os Deuses]
Andrew Winer
- Uma viagem sonora pela Lisboa de Fernando Pessoa..... 398**
[An audio-journey through Fernando Pessoa's Lisbon]
Felipe Gammaert
- Re-Produzir Pessoa, isto é, P1 + P2 = Autor 402**
[Re-Producing Pessoa, i.e. P1 + P2 = Author]
Manuel Portela
- Pessoa a través de sus papeles personales..... 416**
[Pessoa through his personal papers]
Felipe Botero Quintana
- Las constantes políticas de Pessoa 422**
[The political constants of Pessoa]
Adán Méndez

Editorial Note

In 2016, the Centre for Theatre Studies (CET) of the Faculty of Letters at the University of Lisbon, in partnership with the Faculty of Arts and Humanities at the Universidad de los Andes and the Casa Fernando Pessoa, launched an online editorial project of Pessoa's *Fausto*, funded by the Calouste Gulbenkian Foundation and available at www.faustodigital.com. A colloquium organized by CET on June 21st, 2018—*The Theatre of Fernando Pessoa: prose, verse, and hypertext*—sparked a new discussion about the relationship between Fernando Pessoa and theatre.

The special dossier included in this issue of *Pessoa Plural* is comprised of the papers presented at the colloquium that analyze the dialogue between Pessoa's drama and different literary universes, such as French Symbolism and Russian Modernism, acknowledging other authors who influenced Pessoa's creative process, such as Goethe, Marlowe, and Shakespeare.

The articles section introduces three papers dedicated to Pessoa's *static theatre* that touch on different perspectives.

Maeterlinck is a defining figure in Patrícia Silva's paper, which also explores the influence of Villiers de L'Isle-Adam based on his significance to both Pessoa's and W.B. Yeats' theatre. The article debates whether literary models have been identified and investigates the authors' need for originality.

Although Maeterlinck is one of the main sources of Pessoa's static theatre, other influences can be traced. Nicolás Barbosa brings to light the influence of Evreinov and Tchekhov in a new dialogue between Pessoa's manuscripts and his private library. His paper attempts to elucidate the significant role of Russian drama during the first phase of the static theatre.

Erika Brantschen Berclaz provides an in-depth analysis of Maurice Maeterlinck's decisive influence in the creation of *O Marinheiro*. Based on the concept of "static theatre"—coined by the Belgian author—and its characteristics, Brantschen Berclaz elaborates on Fernando Pessoa's appropriation of the concept, which is visible in several plays of his own static drama.

While paving the way for new approaches to Pessoa's fragmented work, *Fausto's* online editorial project complemented the new print critical edition prepared by Carlos Pittella (*Tinta-da-china*, 2018). The project also opened new pathways to studies that foster new insights about Pessoa's experiences with drama.

Fausto is the subject of John Pedro Schwartz's paper, which addresses Pessoa's style and language in order to argue for one of the ideas that pervades drama: the lack of form.

Rodrigo Xavier, Daniela Bos, and Carlos Pittella analyze diverse influences in the creative process of Pessoa's *Fausto*, beyond the more immediate model of

Goethe, defending the importance of Marlowe, Byron and of Portuguese authors such as Gomes Leal, Eugénio de Castro, and Eça de Queiroz to Pessoa's drama.

Inevitably, Shakespeare is also present in this special issue. Teresa Filipe presents unpublished material, including Fernando Pessoa's partial translation of *The Tempest*, preceded by a detailed explanation of the project and its phases. Lastly, the dossier devoted to Pessoa's theatre concludes with Fernando Matos Oliveira's critical review of *Teatro Estático*, edited by Freitas and Ferrari (Tinta-da-china, 2017).

Centre for Theatre Studies
(Faculty of Letters, University of Lisbon)

Lisbon, November 2018

Nota Editorial

Em 2016, o Centro de Estudos de Teatro (CET) da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em parceria com a Facultad de Artes y Humanidades da Universidad de los Andes e a Casa Fernando Pessoa, lançou um projecto editorial do *Fausto* de Pessoa em suporte electrónico, financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian, disponível em www.faustodigital.com. Um colóquio organizado pelo CET em 21 de junho de 2018 – *O Teatro de Fernando Pessoa: prosa, verso e hipertexto* – convidou a uma nova reflexão sobre a relação entre Fernando Pessoa e o Teatro.

O dossier especial deste número da *Pessoa Plural* reúne ensaios apresentados ao Colóquio que analisam o diálogo entre a obra dramática de Pessoa e diferentes universos literários, como o simbolismo francês e o modernismo russo, convocando, também, outros autores que influenciaram a sua criação, nomeadamente Goethe, Marlowe e Shakespeare.

Na secção de artigos, apresentam-se três ensaios dedicados ao *Teatro Estático* pessoano, que incidem sobre diferentes perspectivas.

Materlinck é uma presença determinante no ensaio de Patrícia Silva, que explora, também, a influência de Villiers de L'Isle-Adam, numa perspectiva que engloba não só a sua importância no teatro de Pessoa, mas também no de W. B. Yeats. Questiona-se, por um lado, a existência de modelos identificados e, por outro, a necessidade de originalidade dos autores.

Não obstante Maeterlinck ser uma das principais fontes do Teatro Estático, outras influências podem ser delineadas: a presença de Evreinov e de Tchekhov é trazida à luz por Nicolás Barbosa. Um novo diálogo entre os papéis do poeta e a sua Biblioteca Particular tenta esclarecer o lugar significativo dos dramaturgos russos no desenvolvimento da primeira fase do Teatro Estático.

A decisiva influência de Maurice Maeterlinck na produção de *O Marinheiro* é pormenorizadamente analisada por Erika Brantschen Berclaz, que, a partir do conceito de “Teatro Estático” – cunhado pelo dramaturgo belga – e das suas características, aprofunda a sua apropriação por Fernando Pessoa, visível em diversas peças do seu Teatro Estático.

Abrindo caminho a uma reorganização da obra fragmentada de Pessoa, o projecto editorial do *Fausto* em suporte electrónico complementou a nova edição crítica em papel preparada por Carlos Pittella (Tinta-da-china, 2018) e abriu espaço a estudos capazes de gerar novas percepções sobre as experiências dramáticas pessoanas.

O *Fausto* é alvo de estudo no ensaio de John Pedro Schwartz, cuja abordagem incide no estilo e na linguagem usada por Pessoa, para dar corpo a uma ideia que atravessa a peça: a ausência de forma.

Rodrigo Xavier, Daniela Bos e Carlos Pittella analisam diversas influências na criação do *Fausto* de Pessoa, que ultrapassam o modelo mais imediato de

Goethe, defendendo a importância de Marlowe, Byron e de autores portugueses como Gomes Leal, Eugénio de Castro e Eça de Queiroz para o drama pessoano.

Shakespeare é, ainda, uma figura presente neste número especial. Teresa Filipe apresenta materiais inéditos, incluindo a tradução parcial de *A Tormenta* feita por Fernando Pessoa, precedidos de uma apurada explicação deste projecto e das suas fases. A fechar o dossier dedicado ao teatro pessoano, a recensão crítica de Fernando Matos Oliveira à edição do *Teatro Estático* a cargo de Freitas e Ferrari (*Tinta-da-china*, 2017).

Centro de Estudos de Teatro
(Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa)

Lisboa, Novembro de 2018

The poetic drama of Fernando Pessoa and W.B. Yeats and the Symbolist Theatre Tradition

Patrícia Silva*

Keywords

Fernando Pessoa, *O Marinheiro*, Static & Ecstatic Drama, Yeats, Synge, Maeterlinck, Villiers de L'Isle-Adam, Symbolist Theatre.

Abstract

This essay explores the impact and influence of the Symbolist theatre and, in particular, of the dramas of Maeterlinck and Villiers de L'Isle-Adam, on Fernando Pessoa and W.B. Yeats. It examines the way in which the principles underlying the theatre produced by those playwrights and that movement met with the aesthetic aspirations and philosophical inclinations of the two poets, which led them to engage with those principles and their enacting dramatic devices in their poetic drama. It also analyses points of contact between their works and works by those playwrights, their critique of their practices and efforts to surpass what they perceive as being their limitations and to make original contributions to the development of that strain of Symbolist theatre in the twentieth century.

Palavras-chave

Fernando Pessoa, *O Marinheiro*, Drama Estático & Extático, Yeats, Synge, Maeterlinck, Villiers de L'Isle-Adam, Teatro Simbolista.

Resumo

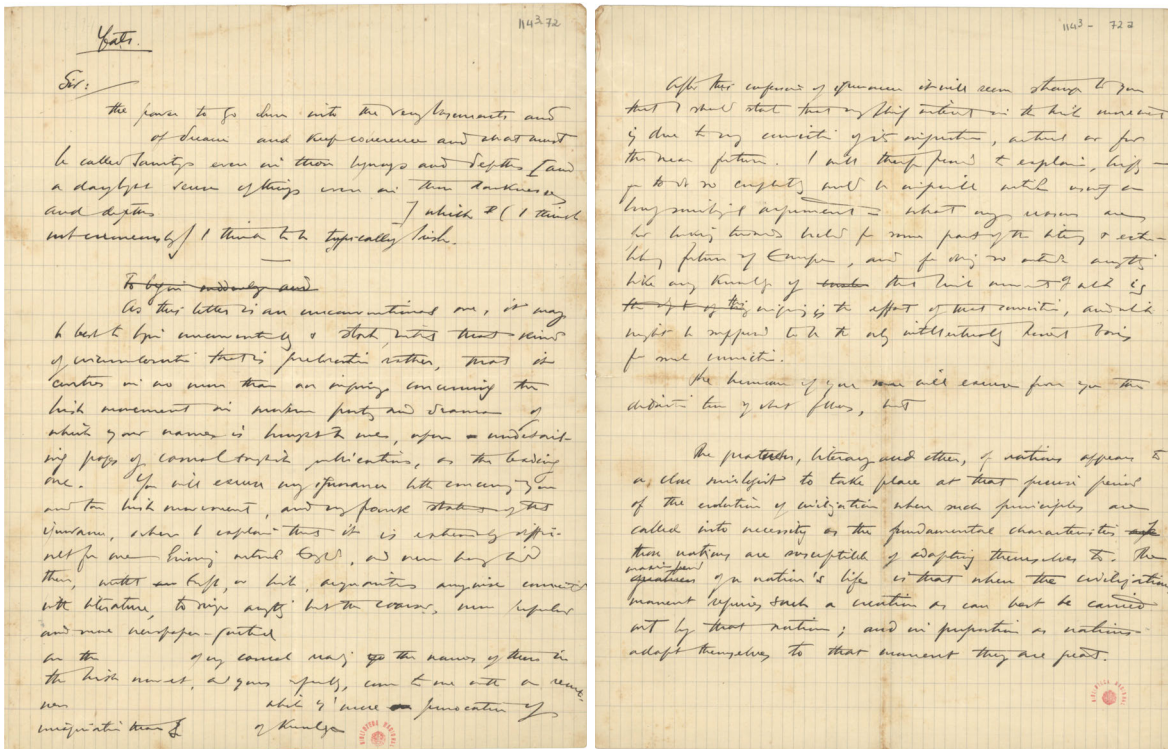
Este ensaio explora o impacto e a influência do teatro simbolista e, em particular, dos dramas de Maeterlinck e de Villiers de L'Isle-Adam, sobre Fernando Pessoa e W.B. Yeats. Examina a forma como os princípios subjacentes ao teatro produzido por aqueles dramaturgos e aquele movimento foram ao encontro das aspirações estéticas e as preocupações e inclinações filosóficas de ambos os poetas, o que os levou a dialogarem com esses princípios e as suas estratégias de encenação nos seus dramas poéticos. Analisa, igualmente, pontos de contacto entre as suas obras e com as obras daqueles dramaturgos, a sua crítica das práticas que aqueles desenvolveram e esforço para ultrapassar o que percebem ser limitações e para oferecer contribuições originais para o desenvolvimento dessa linha de teatro simbolista no século XX.

* Researcher, Centre for Social Studies (CES), University of Coimbra.

SALOMÉ – Eu farei para mim um sonho, e esse sonho será uma história. Irei contando alto essa história, e vós ouvireis e sonhal-a-heis commigo. Uma ou outra de vós, quando a história lhe fôr ensopando a alma, me irá dizendo o que vê na alma dessa história, e que eu me esquecesse de contar. Será como um canto em que cantemos juntas no sentido, e cada uma por sua vez e na voz.

(PESSOA, 2017: 178)

Besides sharing their birthdate – 13 June, twenty-three years apart – Fernando Pessoa (1888-1935) and W.B. Yeats (1865-1939) also shared the fact that they came from small nations in the western Atlantic periphery of Europe, in which, around the time of their respective literary debuts, important movements of cultural renaissance or revivalism were taking place. As literary renewal was at the heart of those movements, both writers ardently wished to contribute to them with their works. It was precisely Yeats's involvement in the so-called "Irish Literary Revival" which attracted Pessoa's attention at a time when he himself was publishing his first essays on the topic of "The new Portuguese Poetry" in *Águia*, the magazine of the "Renascença Portuguesa" cultural renewal movement. Pessoa drafted an undated letter addressed to the Irish poet which intended to be, in his own words, "an inquiry concerning the Irish movement, in modern poetry and drama of which your name is brought to me [...] as the leading one" (PESSOA, 1996: 83, adapted). The incomplete state of the draft, written in a quick, difficult to decipher hand, suggests Pessoa drafted the letter in an impulse after reading about Yeats "upon undetailing pages of casual English publications, as the leading one", as he states in the draft (PESSOA, 1996: 83) – likely Yeats's interview for the *Daily News* on 3 January 1913 (FOSTER, 1998: 477, 617) – and, as far as is known, never rewrote or sent it. However, that did not deter him from cultivating his avowed interest in the poetry and plays published by the writers that comprised the said movement, which became known for the creation of an Irish national theatre. This interest led Pessoa to acquire works by the leading figures associated with the Irish Literary Revival, namely W.B. Yeats and J.M. Synge. His private library contains a 1912 anthology of Synge's plays, including *The Tinker's Wedding* (1909), *In the Shadow of the Glen* (1903), and *Riders to the Sea* (1904); the anthology *A Selection from the Poetry of W. B. Yeats* (Tauchnitz, 1913), which includes selections of his poetry until 1912, narrative poems and three plays, namely *The Countess Cathleen* (1892-1912), *On Baile's Strand* (1904) e *Deirdre* (1906); and both volumes display some reading marks.



Figs. 1 & 2. Draft of undated letter addressed to Yeats by Pessoa (BNP/E3, 1143-72|72a).

In the opening paragraph of the acceptance speech for the Nobel Prize he was awarded in 1923, Yeats states, “[p]erhaps the English committees would never have sent you my name if I had written no plays, no dramatic criticism, if my lyric poetry had not a quality of speech practised upon the stage, perhaps even [...] if it were not in some degree the symbol of a movement” (YEATS, 1955: 559). By entitling his speech “The Irish Dramatic Movement”, he underscores the importance of that facet of his work for its international reception. In “The Bounty of Sweden” (1923), of which the Nobel lecture is part, Yeats describes himself as a dramatic poet, using the term “soliloquies” to describe a process of self-dramatisation through which he imagines himself as others or expresses different emotional circumstances (YEATS, 1955: 532). Pessoa also alludes to the Shakespearean soliloquies to describe his poetic production in the guise of fictional poets (for which he subsequently coined the term heteronyms) in a letter to Armando Côrtes-Rodrigues from 19 January 1915 in which he states:

Isso é toda uma literatura que eu criei e vivi, que é sincera, porque é sentida [...]. Isso é sentido na *pessoa de outro*; é escrito *dramaticamente*, mas é sincero (no meu grave sentido da palavra) como é sincero o que diz o Rei Lear, que não é Shakespeare, mas uma criação dele. [...] Por isso é sério tudo o que escrevi sob os nomes de Caeiro, Reis, Álvaro de Campos. Em qualquer destes pus um profundo conceito da vida, diverso em todos três, mas em todos gravemente atento à importância misteriosa de existir.

(PESSOA, 1998: I, 142)

[I have created and lived a whole literature, which is sincere, because felt (...). It is felt in the *person of another*; it is written *dramatically*, but it is sincere (in the most serious sense of the word); as sincere as what is said by King Lear, who is not Shakespeare, but a creation of his. (...) That is why everything I wrote under the names of Caeiro, Reis, Álvaro de Campos is serious. I have put a deep understanding of life in each of them, different in all three, but gravely attentive to the mysterious importance of existing in all of them.]

In comparing the heteronyms to utterances in a Shakespearean play, Pessoa underscores the dramatic impulse underlying his poetic depersonalization, which is endowed with an ontological and metaphysical tenor, as shown by his reference to an inquiry about the mystery of existence in the last sentence. In this way, he aligns himself with a symbolical conception of drama primarily concerned with the unfathomable human destiny, which gained particular prominence in the Symbolist theatre. Hence, both Pessoa and Yeats publicly stressed the dramatic nature and conception of their respective literary works, underlying both the poetry they produced – namely through the creation of *dramatis personae* with varying conceptual and stylistic autonomy – and their formally dramatic texts.

Unlike Yeats's public and much publicised depiction of himself as a dramatic poet in the Nobel lecture and his active involvement in a dramatic movement and theatrical productions at the Abbey Theatre, Pessoa is not normally regarded as a dramatist. However, it is significant that he chose to include *O Marinheiro* – subtitled “Drama Estático em Um Quadro” [Static Drama in One Tableau] – in the first issue of *Orpheu*, thus, first introducing himself to the reading public as a dramatic poet. In *Fernando Pessoa et le drame symboliste*, Teresa Rita Lopes reconstituted five fragmented dramatic texts at various stages of completion, including a *Salomé* (LOPES, 1977: 123). Further research in Pessoa's archive has uncovered a substantial number of dramatic works, mostly fragmentary and unfinished, some of which are only now starting to come to light. The array of poetic dramas found in his archive shows that Pessoa was interested in writing dramatically about significant and poignant mythical, literary and national and international historical personages, which included figures like Christ and Buda, a *Prometheus Revinctus*, and plays about tragic heroines like Inês de Castro. He shares this peculiarity with Yeats, who also wrote a *Calvary* and several plays about Irish mythological heroes and heroines. In doing so, I argue that the two authors sought to produce a substantive body of dramatic works in order both to assert themselves as dramatists and to establish a modern dramatic tradition in their respective national cultures, which is in keeping with their avowed literary nationalism. More recently, a critical edition of Pessoa's “Theatro Statico” [static theatre] comprising thirteen fragmentary plays has underscored Pessoa's deliberate affiliation to a significant and influential genre associated with Symbolist drama and originating in the theatre of Maurice Maeterlinck (PESSOA, 2017: 354). According to the editors, “Sem o encontro com o drama de Maeterlinck

[...], Pessoa dificilmente teria concebido o seu teatro estático” [without discovering the theatre of Maeterlinck (...), Pessoa would have hardly conceived his static theatre] (PESSOA, 2017: 357). Pessoa had four works by Maeterlinck in his private library: *Théâtre I* (1908), which included *La Princesse Maleine*, *L’Intruse*, and *Les Aveugles*, and which was signed and dated 13 June 1914; *Théâtre II* (1912), including *Pélleas et Mélisande*, *Alladine et Palomides*, *Interieur*, *La Mort de Tintagiles*; and *Théâtre III* (1912), including *Aglavaine et Sélysette*, *Ariane et Barbe-Bleu*, *Soeur Béatrice*; and *Monna Vanna* (1913) (CASTRO, 1996: 70). It seems likely that Pessoa acquired the three volumes of Maeterlinck’s dramatic works soon after the publication of the last installment in 1912 and, subsequently, the single volume with the three-act play in 1913. This timeframe coincides with the period in which he acquired the volume of Synge’s plays and the anthology of Yeats’s works. He appears to have had a marked interest in European theatre and playwrights at this time, which likely inspired him to write dramatic works, notably “static” dramas, which he began writing in 1913 and continued mostly through to 1918 (PESSOA, 2017: 11, 353).

Sensibly a decade earlier, Yeats was singly preoccupied with the Foundation of an Irish Literary Theatre, stating that it “will attempt to do in Dublin something of what has been done in London and Paris” and, regarding its rationale, adding that:

[...] one finds the literary drama alone [...] in little and inexpensive theatres, which associations of men of letters hire from time to time that they may see upon the stage the plays of Henrik Ibsen, Maurice Maeterlinck, Gerhart Hauptmann, José Echegaray, or some less famous dramatist who *has written, in the only way literature can be written, to express a dream that has taken possession of his mind.*

(YEATS, 2003: 143, my emphasis)

In this passage, Yeats mentions important precursors and chief practitioners of European Symbolist drama of note in Europe in the late 1880s and 90s. The “associations of men of letters” he mentions comprise the Théâtre Libre – run by the great practitioner of Naturalism, André Antoine, from 1887 to 1894 –, Paul Fort’s Théâtre d’Art (1890) and Aurelian Lugné-Poë’s Théâtre de l’Oeuvre (1893-96). The latter are illustrative of the coexistence of different dramatic movements in the Nineties, notably the Naturalist school of theatre – which had begun to decline – and the emerging Symbolist drama, to which Yeats’s reference to literature that expresses “a dream” alludes, evoking the theatre of Maeterlinck and Strindberg. Yeats saw productions by these companies when he visited Paris in 1894 and 1896 and he also attended special performances of plays by some of those European playwrights produced in London by the Independent Theatre Society. In February 1894, Yeats saw a performance of Villiers de L’Isle-Adam’s *Axël* at Lugné-Poë’s Théâtre de l’Oeuvre in Paris, which he reviewed for the April issue of the *Bookman*. His review, entitled “A Symbolical Drama in Paris”, inscribes the play in a larger movement of opposition to Naturalism that represents a return “by the path of

symbolism to imagination and poetry" (YEATS, 1970: I, 323). In his opinion, *Axël* "is written in prose as elevated as poetry, and in which all the characters are symbols and all the events allegories" (YEATS, 1970: I, 323), claiming that the play's "symbols: the forest castle, the treasure, the lamp that had burned before Solomon [...] for years to come dominated my imagination" (YEATS, 1989: 156). Hence, Yeats highlights the poetic and symbolic quality of Villiers's play, which, for him, epitomised "the mystical and idealist tendencies at the heart of the Symbolist aesthetic" (ROSE, 1989: 19). In particular, he underscores the Rosicrucian doctrine of renunciation of the world underpinning Villiers's play, while also highlighting its Wagnerian inspiration in electing "the stage as the setting for a great literary and religious event" (ROSE, 1989: 20). Yeats, who once claimed "I always feel my work is not drama but the ritual of a lost faith" (MENEZES, 1989: 117), was particularly sensitive to this ritualistic quality, stating many years later in the preface to H.P.R. Finberg's 1925 translation of *Axël*, "I thought it a great masterpiece, but because it seemed part of a religious rite, the ceremony perhaps of some secret Order wherein my generation had been initiated" (YEATS, 1989: 156).

Yeats's reference to a secret Order is linked to his conviction in the sacred sources of theatre, based on occultist principles through his association with the Golden Dawn, a Rosicrucian Hermetic Order in which he was initiated in 1890. This was particularly the case with his first contributions to "The Irish Dramatic Movement", which, as argued by Michael McAteer, "have been received as forms of spiritual drama deliberately set against the commercialist and realist trends within British theatre of the time" (MCATEER, 2010: 13). The critic gives as example Yeats's first play, *The Countess Cathleen* – known to Pessoa through the Tauchnitz anthology he likely acquired in 1913 –, whose first version dated from 1892 "addressed, through the medium of esoteric symbolism, a crisis in the structure of value generated by commodification in contemporary European culture" (MCATEER, 2010: 26). In accordance with symbolical processes which Yeats ascribes to the symbolist theatre, the said process of commodification is allegorically represented in the play's plot through the Merchant-Demons who buy the souls of Irish peasants impoverished by the Great Famine with gold. As noted by McAteer, the references to gold in the play originate in studies about alchemy which Yeats conducted once he was initiated into the "Internal" Order of the Golden Dawn and in initiation rituals of the Celtic Order of the Mysteries which he intended to found and was formulating at the time (MCATEER, 2010: 27).¹ He is said to have profusely

¹ Other critics offer an anti-colonialist reading of the play, arguing that "the anti-English tendency underlying the play is evident, the merchant-demons being the English landlords" (DELMER, 1951: 193). The play provoked controversy from F. H. O'Donnell and other critics including Maurice Joy and Christian Ponder over the blasphemous attitudes it apparently supported. Critic Susan Cannon Harris argued in her book *Gender and Modern Irish Drama* (2002) that these objections are based more on the depiction of the usurpation of the "male" space of martyr by a female figure than on any perceived insult to Catholicism.

revised this play after having seen a private staging of Maeterlinck's *Monna Vanna* by Lugné-Poë, in London in 1902 – whose theme of self-sacrifice is analogous to that of *The Countess Cathleen*, in which an Irish aristocratic woman sells her soul to the devil in order to save those of her countrymen. The Mephistophelic theme of Yeats's play, as well as the esoteric sources in which it was based, invite an approximation to Pessoa's *Fausto*, a dramatic poem he began writing as early as 1908 and continued working on until the time of his death, as shown by the chronological arch delineated in its recent critical edition (PESSOA, 2018: 27). Like Yeats, Pessoa also draws on the Rosicrucian doctrine of renunciation of the world, as portrayed in Villiers de L'Isle-Adam's *Axël*, which is frequently compared to Goethe's *Faust*, and was one of the sources of inspiration for Pessoa's dramatic poem. Additionally, K. David Jackson underscores the influence of the symbolist theatre of L'Isle-Adam alongside that of Maeterlinck on Pessoa's *O Marinheiro*, claiming that "a predecessor for the suspended ending of *The Mariner* can be found in the closing scenes [...] of L'Isle-Adam's *Axël*" (JACKSON, 2010: 37, 56).

In his review of *Axël*, Yeats states, "[t]he puppet plays of M. Maeterlinck have been followed by a still more remarkable portent. [...] the *Axël* of his master, Villiers de L'Isle-Adam" (YEATS, 1970, I: 323), identifying the French playwright as the predecessor of Maeterlinck's symbolist drama – which was acknowledged by the Belgium playwright himself (BITHELL, 1913, 6). Yeats was fully knowledgeable of Maeterlinck's theatre, having had the opportunity to see several of his plays staged and to read his essays. He met Maeterlinck on the occasion of Lugné Poë's productions of *Pelléas et Mélisande* and *L'Intruse*, taken to London by the Independent Theatre Society in March 1895. In a letter to Olivia Shakespeare from April 1895, he considers the Belgium dramatist "of immense value as a force helping people to understand a more ideal drama" (YEATS, 1975: 460). Reviewing a production of *Aglavaine et Sélysette* he saw in Paris in 1896, Yeats defined Symbolism as "[a] movement which never mentions an external thing except to express a state of the soul" (MCGUINNESS, 2000: 144-145). The following year, he reviewed the English translation of *Le Trésor des humbles* (1896) for the *Bookman*, which for him confirmed "[t]he mystical and Symbolist nature of the philosophical tenets at the basis of Maeterlinck's early plays" (ROSE, 1989: 46). Consequently, the impact of Maeterlinck's early theatre on Yeats's dramatic works is understandable.

L'Intruse (1890), Maeterlinck's second play, belonging to his *théâtre de l'intériorité*, was the first of his dramatic works to be performed in London in an English translation staged under the direction of Beerbohm Tree at the Haymarket Theatre in January 1892. Yeats saw that production and, according to McAteer, it constituted "the strongest instance of Maeterlinck's influence on Yeats's drama in the 1890s" (MCATEER, 2010: 20). The critic singles out *At the Hawk's Well* (1916) as "a play that owes much to Maeterlinck's influence" (MCATEER, 2010: 25), claiming that it displays affinities with *L'Intruse* with regards to structure – as they are both

one-act plays –, to themes, and to staging. Maeterlinck defines this play as a *drame d'attente* (ROSE, 1989: 57), in which “the plot has been reduced to a minimum and the atmosphere is pervaded by the enigmatic presence of death and the unknown” and the “characters are minimally defined” (ROSE, 1989: 63). In *L’Intruse*, the dramatic effect of the play is intensified by the family’s long wait for the arrival of a priest and nun, while in adjoining rooms offstage lie the ailing mother and the strange child she has given birth to, due to the uncertainty of their fate. The plot is also reduced to a minimum in *At the Hawk’s Well* – a play which derives directly from a ritual Yeats conducted in 1889 together with other “Golden Dawn members with the purpose of rediscovering the Celtic myths”, and is considered his “most pristine, in hermetic terms” (MENEZES, 1989: 130), and one of his most successful. The *wait* of the protagonists to drink the elixir of immortality that will purportedly issue from a magical well is equally long, lasting for the entirety of the play in the case of the Young Man – “I will stand here and wait” –, and of his life in the case of the Old Man – “I waited the miraculous flood, I waited | While the years passed and withered me away” (YEATS, 1934: 213). Additionally, it is fraught with a pronounced mood of anxiety, fear, and lethargy, analogous to that which pervades *L’Intruse* and the other *dramas d’attente*, as conveyed by these lines from the chorus of musicians in the opening scene:

SECOND MUSICIAN *I am afraid* of this place.

BOTH MUSICIANS (Singing)

“Why should I *sleep?*” the heart cries,

“For the wind, the salt wind, the sea wind,

Is beating a cloud through the skies;

I would wander always like the wind.”

(YEATS, 1934: 209, my emphasis)

Finally, as shown by the names of the protagonists, the characters of Yeats’s play are as minimally defined as those in *L’Intruse*, reflecting a characteristic of Maeterlinck’s drama, particularly pronounced in his early plays, which Yeats highlighted in his 1894 review of *Aglavaine et Selysette*, stating, “[w]e do not know in what country they were born, or in what period they were born, or how old they are, or what they look like, and we do not always know whether they are brother and sister, or lover and lover, or husband and wife” (YEATS, 1975: 52).

The indefinite quality of *At the Hawk’s Well* extends to other aspects, notably temporal and spatial representation, since the period is vaguely described as “the Irish Heroic Age” and the place is unspecified. It opens with an Old Man sitting motionless beside a dry well under a leafless hazel tree, a desolate landscape which recalls the barren, decaying landscape in *Les Aveugles* (1890) another of Maeterlinck’s *dramas d’attente* (dramas of waiting) to which Yeats refers in a letter

to Olivia Shakespeare from April 1895. The affinities with *Les Aveugles* in terms of staging can be gathered from the stage directions of Yeats's play:

The stage is any bare space before a wall against which stands a patterned screen. A drum and a gong and a zither have been laid close to screen before the play begins. [...] The FIRST MUSICIAN carries with him a folded black cloth and goes to the centre of the stage toward, the front and stand, motionless, the folded cloth hanging from between his hands. The two other MUSICIANS enter and, after standing a moment at either side of the stage, go towards him and slowly unfold the cloth, singing as they do so:

I call to the eye of the mind
 A well long choked up and dry
 And boughs long stripped by the wind,
 And I call to the mind's eye
 Pallor of an ivory face,
 Its lofty dissolute air,
 A man climbing up to a place
 The salt sea wind has swept bare.

As they unfold the cloth, they go backward a little so that the stretched cloth and the wall make a triangle with the FIRST MUSICIAN at the apex supporting the centre of the cloth. On the black cloth is a gold pattern suggesting a hawk.

(YEATS, 1934: 208)

The bare stage set conjured up by the opening chorus of musicians corresponds to the so-called "*décor synthétique*" characteristic of Symbolist theatre (ROSE, 1989: 35), which is reinforced by the suggestiveness of the painted black cloths with stylised designs that recur in the costume of the Hawk Woman of the Sidhe (Figs. 3, 4 & 5).

The latter features corroborate Anne Cnudde-Knowland's claim that, unlike the sparse but still naturalistic settings of Maeterlinck's plays, "[i]n Yeats's *At the Hawk's Well* [...] a naturalistic reading is out of the question. The setting is not physically represented but replaced by verbal evocation and supplemented by a black and blue cloth, the latter suggesting a well" (CNUDDE-KNOWLAND, 1984: 82). This notwithstanding, and despite the stage directions in Maeterlinck's plays, they became less naturalistic when staged by the Théâtre d'Art and the Théâtre de l'Oeuvre, as was the case with the 1891 staging of *L'Intruse* by the Théâtre d'Art, which featured stage sets created by Paul Sérusier and other artists from the symbolist group the Nabis. Thus, as the latter staging and the 1916 staging of *At the Hawk's Well* with designs by Edmund Dulac show, in symbolist theatre "the set should be a pure ornamental fiction which completes the illusion through analogies of colors and lines with the play.... Theater will be what it should be: a pretext for dream", as argued by Pierre Quillard In "On the Absolute Lack of Utility of Exact Staging" (DEAK, 1993: 145).



Figs. 3, 4 & 5. Costumes of the 1916 production of *At the Hawk's Well* with designs by Edmund Dulac, including that of the Hawk Woman of the Sidhe.

The climax of *At the Hawk's Well* is conveyed by the hypnotic dance of the Hawk Woman, who bewitches the Old Man into a trance and leads the Young man to chase her offstage, thereby preventing them from drinking the everlasting water of the well and attaining immortality. "For a moment, the stage is left empty, except for the still figure of the sleeping Old man [...], presenting a static stage-picture" (ROSE, 1989: 127) comparable to that portrayed at the end of *L'Intruse*, in which the old blind man is left in the room unaware of what happened while the others rush offstage. The lethargic mood is intensified by the fact that, throughout the play, the characters move slowly, stiffly and in a non-naturalistic way so as to "suggest a marionette" (as indicated in the directions), and in tune with the music of gong, drum and zither. Their movement calls to mind Maeterlinck's plays for

marionettes, among which *Intérieur* (1895), which was staged at the Abbey Theatre in 1910. In “J. M. Synge and the Ireland of his Time” (1910), written after he had overseen the rehearsals of *Intérieur*, Yeats gives the Belgium dramatist’s oeuvre as an example of a type of “drama which would give direct expression to reverie, to the speech of the soul itself” (YEATS, 1961: 334). According to him, this facet of Maeterlinck’s plays was responsible for producing a meditative type of theatre in which “[i]f the real world is not altogether rejected it is but touched here and there, and into the places we have left empty we summon rhythm, balance, pattern, images that remind us of vast passions, the vagueness of past times, all the chimeras that haunt the edge of trance” (YEATS, 1961: 243). Hence the importance of incantatory rhythms in the recitation of the lines, of song and dance in *At the Hawk’s Well*, one of his *Four Plays for Dancers*, which conflates the legacy of Maeterlinck’s Symbolist theatre with subsequent influences, notably that of Japanese Noh theatre, another source of inspiration for the ritualistic movements of the characters. Additionally, the masks worn by the Young Man, the Old Man, and the Guardian of the Well in Yeats’s play, which were inspired by the Noh masks, also aimed to distance the characters from circumstantial reality and grant them a symbolic impersonality as did the use of puppets in *Intérieur* and the other plays for marionettes. In this essay, Yeats also claims that “Maeterlinck [...] reaches the same end as Greek drama, by choosing instead of human beings persons as faint as a breath upon a looking-glass, symbols who can speak a language slow and heavy with dreams because their own life is but a dream” (YEATS, 1961: 334).

Yeats’s remarks about aspects of Maeterlinck’s theatre which he emulates in his own plays could easily apply to Pessoa’s *O Marinheiro* [The Mariner], in which the inner conflict between a lived and a dreamt existence experienced by the characters constitutes the sole dramatic action. Published in the first issue of *Orpheu* in 1915, it is Pessoa’s only complete play, which was ostensibly written on “11/12-10-1913”, as indicated in the magazine, though Pessoa claims to have revised it substantially in a letter to Armando Côrtes-Rodrigues from 4 March 1915 (FISCHER, 2012: 23). He also produced a substantial number of fragments of the play in French, which indicates an intended affiliation with Symbolist drama written in that language (FISCHER, 2012: 3-4). In effect, by choosing to subtitle his poetic drama, “Drama Estático em Um Quadro” [Static Drama in One Tableau], Pessoa signals his alignment with the kind of theatre theorised and practised by Maurice Maeterlinck. In an undated fragment found amid his papers Pessoa explains what the term represents for him thus:

Chamo theatro estatico áquelle cujo enredo dramatico não constitue acção — isto é, onde os *fantoches* não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer teem sentidos capazes de produzir uma acção; onde não ha conflito nem perfeito enredo. Dir-se-ha que isto não é theatro. Creio que o é porque creio que o theatro transcende o theatro meramente dinamico e que o essencial do teatro é, não a acção nem a

progressão e consequência da acção — mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas ou a criação das situações através [...]. Pode haver revelação de almas sem acção, e pode haver criação de *situações de inercia*, meramente de alma, sem janellas ou portas para a realidade.

(PESSOA, 2017: 276, meus sublinhados)

By static drama I mean drama in which the plot does not constitute action, drama in which *the puppets* don't act (for they never change position and never talk of changing position) and don't even have feelings capable of producing an action – drama, in other words, in which there is no conflict or true plot. Someone may argue that this is not drama at all. I believe it is, for I believe that drama is more than just the dynamic kind and that the essence of dramatic plot is not action or the results of action but – more broadly – the revelation of souls through words that are exchanged and the creation of situations [...]. It's possible for souls to be revealed without action, and it's possible to create *situations of inertia* that concern only the soul, with no windows or doors onto reality.

(PESSOA, 2001: 20, my emphasis)

Pessoa's definition of static drama resembles Maeterlinck's "théâtre statique", a theatre of situation or of waiting in which characters rarely take part in a dramatic action, in the traditional sense of the term (ROSE, 1989: 48). Although it is not known if Pessoa read "Le Tragic Quotidien" – the essay version of the article published in *Le Figaro* on 2 April 1894 in which Maeterlinck coined the expression "théâtre statique" [static theatre] –, it is possible he might have come across references to it in Max Esch's *L'Oeuvre de Maurice Maeterlinck* (1912), since he had a copy of this book in his library.

Prior to the article in *Le Figaro*, Maeterlinck had already claimed, in an article published in *La Jeune Belgique* in 1890, that poetic drama was the instrument of the experience of mystical communion with a higher reality which true theatre aimed at achieving. However, in his opinion, this aim was destroyed in modern naturalist theatre by a performance that was too literal to convey the play's symbolic import. Therefore, he argued, theatre was best read (BRACHEAR, 1966: 347). Hence, both authors appear to believe that by inhibiting action and focusing on the text they can attain a state which, according to the Belgian playwright, allows the "interior drama" to unfold and the soul to reveal itself, through what he called "drame d'âme" in *Le Trésor des humbles*. Despite the close affinity between their understanding of "static" drama, there appears to be a difference of degree in their actual dramatic practice. As Patrick McGuinness notes, "(a)lthough Maeterlinck's theatre diminishes action, it does not eliminate it altogether" (MCGUINNESS, 2000: 235). If, as shown, there is barely any action in *At The Hawk's Well*, this feature is even more prominent in *O Marinheiro*, which relies entirely on the dialogue exchanged between the characters, written in poetic prose, to create dramatic intensity. Therefore, in emulating the Belgium playwright's (at the time) revolutionary concept, Pessoa appears to expand its poetic potential further.

As was the case with Yeats, *L'Intruse* and *Les Aveugles* also exercised the most significant influence on *O Marinheiro*. This is corroborated by the fact that they are profusely annotated in the three-volume edition of Maeterlinck's *Théâtre* in Pessoa's personal library. Based on the underlined sentences and excerpts in those books, Carla Ferreira de Castro claims that "a leitura dos dois dramas em um acto contribuíu, de forma idêntica, para as eventuais intertextualidades que possamos detectar no drama do autor português" [reading the two one-act plays contributed in a similar way to the potential intertextualities we may detect in the play of the Portuguese author] (CASTRO, 1996: 70-71). She specifies that in *L'Intruse* the markings correspond to "frases que aludem à vigília e ao sonho" [sentences that allude to states of vigil and dream] and, in *Les Aveugles*, to "a temática da solidão, do medo e do sonho" [the themes of solitude, fear, and dream], providing as examples, "On dirait que nous sommes toujours seuls"; "J'ai peur quando je ne parle pas"; "Moi, je ne vois que quando je rêve..." (CASTRO, 1996: 88, 89). That these aspects inspired *O Marinheiro* can be seen by the fact that Pessoa identifies "o tédio, a duvida e o sonho" [tedium, doubt, and dream] as the central themes of the play (PESSOA, 2017: 277).

The imaginary quality of *O Marinheiro* is immediately established in the stage directions through the expression "whoever imagines", resembling Yeats's evocation of "the eye of the mind" in *At The Hawk's Well*, setting the scene thus:

Um quarto que é sem duvida num castello antigo. Do quarto vê-se que é circular. Ao centro ergue-se, sobre uma eça, um caixão com uma donzella, de branco. Quatro tochas aos cantos. À direita, quase em frente a quem imagina o quarto, ha uma unica janella, alta e estreita, dando para onde só se vê, entre dois montes longinquos, um pequeno espaço de mar. Do lado da janella velam trez donzellas. A primeira está sentada em frente á janella, de costas contra a tocha de cima da direita. As outras duas estão sentadas uma de cada lado da janella.
É noite e ha como que um resto vago de luar.

(PESSOA, 2017: 31, meu sublinhado)

A room in what is no doubt an old castle. We can tell, from the room, that the castle is circular. In the middle of the room, on a bier, stands a coffin with a young woman dressed in white. A torch burns in each of the four corners.

To the right, almost opposite *whoever imagines the room*, there is one long, narrow window, from which a patch of ocean can be glimpsed between two distant hills. Next to the window three young women keep watch. The first is sitting opposite the window, her back to the torch on the upper right. The other two are seated on either side of the window.

It is night, with just a hazy remnant of moonlight.

(PESSOA, 2001: 20-21, my emphasis)

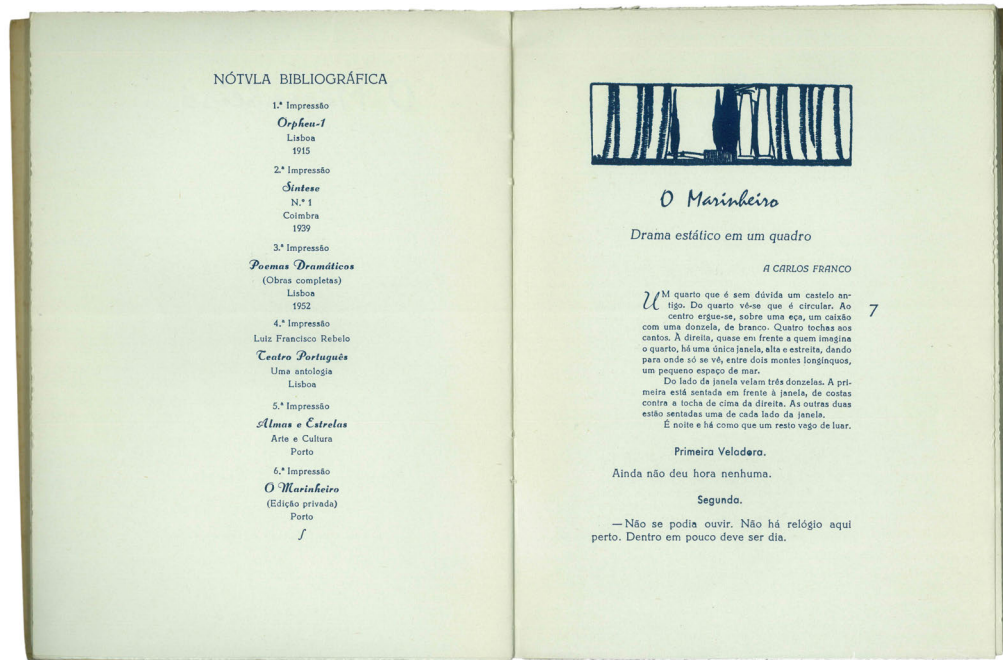


Fig. 6. First page, with stage directions, of *O Marinheiro* from a posthumous edition from 1957 with a Symbolist drawing.

By setting his play in a castle, Pessoa emulates one of the chief symbols deployed by Maeterlinck in several of his plays as a preferred setting for a theatre of interiority. In effect, the opening stage directions of *O Marinheiro* seem to emulate the “seven sleeping princesses in a barren castle beside the sobbing sea” of *Les Sept Princesses* (1891) (HENDERSON, 1904: 210). The latter play was part of a trilogy – along with *L’Intruse* and *Les Aveugles* – which the Belgian playwright devoted specifically to the theme of death. Therefore, by alluding to it at the start of his play and by introducing that same theme through the reference to the young woman in a coffin, Pessoa aligns his play with Maeterlinck’s trilogy about death, which is as looming a presence in it as in the latter’s plays. Finally, the fact that the action takes place at night also recalls the “nocturnal theatre” of dream described at length by Maeterlinck in the essay “Onirologie” and staged in *L’Intruse*. (MCGUINNESS, 2000: 144-5)

Pessoa’s reference to “puppets” in his characterisation of static drama in the excerpt quoted above also evokes Maeterlinck’s “plays for marionettes”, which it emulates through the impersonality of the characters of *O Marinheiro*. The play features three women who are numerically identified as First, Second and Third *Veladoras* [Watchers], in accordance with the order in which they utter their lines, similarly to the blind characters in *Les Aveugles*.

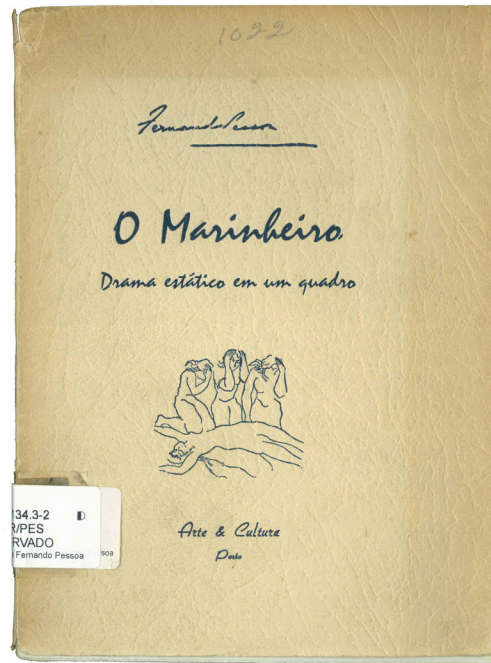


Fig. 7. Drawing of the *Veladoras* from the cover of a posthumous edition of *O Marinheiro* from 1957.

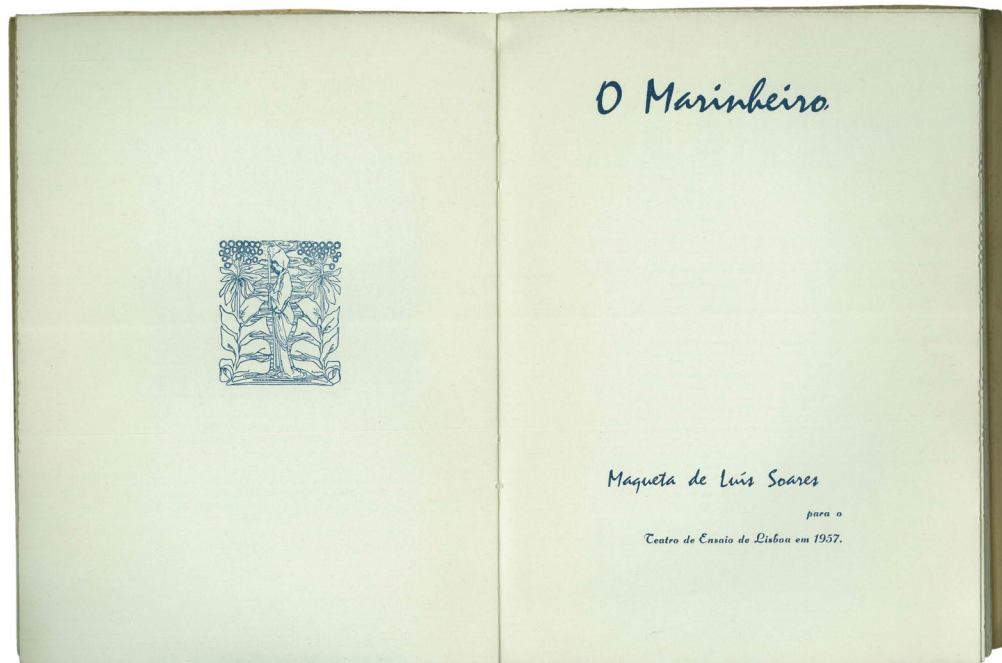


Fig. 8. Front page of a posthumous edition of *O Marinheiro* from 1957, with indication it was published for a production by the "Teatro de Ensaio de Lisboa".

The dramatic action is circumscribed to the vigil these women keep through the night watching over the body in the coffin, which lasts for the entirety of the play, creating a situation of inertia that Pessoa associates with static drama and confirming its genre as a drama of waiting along the same lines as Maeterlinck's trilogy. As the First Watcher states: "Velamos as horas que passam ... O nosso mister é inútil como a Vida... (PESSOA, 2017: 41) [We keep watch over the passing hours... Our task is as useless as Life... (PESSOA, 2001: 29)]. To escape the *taedium vitae* suggested by this remark and lessen their sense of solitude, they talk to one another while keeping watch:

Primeira: [...] Ah, fallemos, minhas irmãs, fallemos alto, fallemos todas juntas... O silencio começa a tomar corpo, começa a ser coisa... Sinto-o envolver-me como uma nevoa... Ah, fallae, fallae! ...

(PESSOA, 2017: 34)

First Watcher: [...] "Oh, let's talk, sisters, let's talk all together in a loud voice... Silence is beginning to take shape, to be a thing... I feel it wrapping me like a mist... Ah, talk, talk!"

(PESSOA, 2001: 23)

The fear that the ultimate silence of death would materialise, which is also experienced by the blind characters in Maeterlinck's play, partly explains the watchers' constant flow of exchanges, which often include repetition and echolalia as a form of reassurance and as a way of maintaining their collaborative spoken-existence. This aspect would, in fact, become a stylistic signature of Samuel Beckett's theatre, featuring in such plays as *Waiting for Godot*, which also owes much to Maeterlinck's *Les Aveugles* as well as to Yeats's *At the Hawk's Well*.

If speaking grants the watchers momentary respite from silence and solitude, they seek evasion from the anxiety and fear of the unknown associated with living through dreaming. Therefore, they while away the time sharing dreams as stories. One of these dreamt fictions – that of a mariner stranded on an island, who, out of nostalgia for his homeland begins to imagine a fictional past one – engages their exchanges for much of the play. The fate of the mariner, who eventually is unable to distinguish reality from dream from so much dreaming is a cautionary allegory of the situation of the watchers, who have themselves become so enraptured with their dreamt fictions that they have put off living. This leads them to question the very nature of reality and dream as the play reaches its climax:

Sei eu ao certo se o não continuo sonhando, se o não sonho sem o saber, se o sonhal-o não é esta cousa vaga a que eu chamo a minha vida?... Não me falleis mais... Principio a estar certa de qualquer cousa, que não sei o que é... Avancam para mim, por uma noite que não é esta, os passos de um *horror* que desconheço... Quem teria eu ido despertar com o sonho meu que vos contei?... Tenho um medo disforme de que Deus tivesse prohibido o meu sonho... Elle é sem dúvida mais real do que Deus permite...

(PESSOA, 2017: 42, meu sublinhado)

How can I be sure that I'm not still dreaming it, that I'm not dreaming it without knowing it, and that my dreaming isn't this hazy thing I call my life?... Say no more... I'm beginning to be sure of I don't know what... The footsteps of some unknown *horror* are approaching me in a night that's not this night... Whom might I have awakened with the dream I told you?... I'm deathly afraid that God has forbidden my dream, which is undoubtedly more real than He allows...

(PESSOA, 2001: 30, my emphasis)

Reflecting a fin de siècle reaction of the Symbolist theatre against positivist materialism, Pessoa's play makes the point that no matter how ethereal a dreamt thing may be, by existing in the consciousness of the subject it becomes in some sense an object of experience, as real as any other material object, only more mysterious, which leads the watchers to pose searching metaphysical questions:

Primeira – Mas sabemos nós, minhas irmãs, por que se dá qualquer coisa? ...

(PESSOA, 2017: 32)

First Watcher: "But do we know, sisters, why anything happens?"

(PESSOA, 2001: 21)

Primeira: Se olho para o presente com muita atenção, parece-me que ele já passou... O que é qualquer coisa? Como é que ela passa? Como é por dentro o modo como ela passa?

(PESSOA, 2017: 34)

First Watcher: "If I look closely at the present, it seems to have already moved on... What is anything? How does it move on from one moment to the next? How does it inwardly move on?..."

(PESSOA, 2001: 23)

Therefore, through the unsettling effect they have on the watchers, dreams prove a failed escape route to the ontological and metaphysical anxieties occasioned by the divided consciousness and paralysing lucidity underlying the condition of living:

Segunda – Oh, que *horror*, que *horror* íntimo nos desata a voz da alma, e as sensações dos pensamentos, e nos faz falar e sentir e pensar quando tudo em nós pede o silêncio e o dia e a inconsciência da vida... Quem é a quinta pessoa neste quarto que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir?

(PESSOA, 2017: 47, meu sublinhado)

Second Watcher: "Oh, what *horror*, what secret *horror* separates voice from soul, sensations from thoughts, and makes us talk and feel and think, when everything in us begs for silence and the new day and the unconsciousness of life... Who is the fifth person in this room who extends a forbidding hand to stop us every time we're about to feel?"

(PESSOA, 2001: 34, my emphasis)

These lines recall others about the “metaphysical horror of existing” in Pessoa’s unfinished *Fausto*, showing that the play has a symbolical import rooted in the same dramatic tradition as Goethe’s *Faust* and Villiers de L’Isle-Adam’s *Axël*. Similarly to these plays, in *O Marinheiro*, argues Pessoa, “o drama é, pelo enredo fora, a sombra, passo a passo, de uma *ideia* (como nos dramas de Maeterlinck [...], aliás falhados pela *opressão do símbolo*)” [throughout the plot, the drama is the shadow, step by step, of an *idea* (as in Maeterlinck’s dramas {...}), which fail, by the way, due to the oppression of the symbol] (PESSOA, 1990: 278). As the latter observation shows Pessoa associates the Platonist idealism which underlies the dichotomy between life and dream in *O Marinheiro* with Maeterlinck’s theatre, creating in Raul Leal’s appraisal, a “verdadeiro mundo ultramaeterlinckiano, a sublimação (...) do idealismo platónico ou, antes, neoplatónico da escola pagã de Alexandria” [a veritable ultramaeterlinckean world, the sublimation of platonic idealism, or rather, neoplatonic from the pagan school of Alexandrian] (PESSOA, 1957: 52). In effect, it is this underlying esoteric symbolism which justifies its inclusion in the type of drama that Pessoa terms as “Occult or a Static Drama” (title in English) and characterises as “metaphysical” in a fragment which ends with the statement, “o aparente é o real” [the apparent *is* the real] (PESSOA, 2017: 278-79).

Despite aligning his theory on drama and a substantial part of his dramatic writing with Maeterlinck’s conception of static drama, Pessoa criticises the playwright for deploying over-determined symbols in the excerpt quoted above, implying that the demonstrative quality of his plays inhibits their dramatic expressive potential. According to Lopes, *O Marinheiro* can be seen as “uma tentativa de aperfeiçoar e ultrapassar o drama estático do dramaturgo belga” [an attempt to perfect and surpass the Belgium playwright’s static drama] (LOPES, 1977: 183). This critic identifies two stages in Pessoa’s static drama: in a first stage, his characters create situations of inertia similar to Maeterlinck’s oneiric drama; in a second stage they become visionaries in a ritual drama in which the progression of the action produces a kind of ascesis, whereby the character goes beyond the real through the power of dreams (LOPES, 1977: 127-28). A similar point is made by Castro, who claims that

Mais do que estático, este é um drama do extâse porque vive não somente da inacção, mas também da artificialidade das palavras ditas de forma ritmada e musical. Neste ponto, parece-me que Pessoa concretiza com maior sucesso que Maeterlinck a ideia simbolista expressa por Verlaine, na *Art Poétique* de 1874, quando defende uma *harmonia de sons que faça sonhar*.

(CASTRO, 2011: 86-87)

Lopes’s allusion to ritual drama whereby character transcends reality and the dramatic action gains a quality akin to a religious rite recalls the underlying principles of much of Yeats’s dramatic production, ostensible in the dramatic

devices employed in *At the Hawk's Well*. In turn, Castro's observation underscores the expressive quality of poetic language rendered dramatic through polyphonic, rhythmic delivery in Pessoa's play as accomplishing more effectively the Symbolist aim of linguistic suggestiveness.

DRAMA—STATIC AND ANARCHISTIC

Maurice Maeterlinck and "Monna Vanna," W.
B. Yeats and the Plays for an Irish Theatre.

The holidays bring a breathing spell in which to "loaf and invite the soul," or if not, to loaf, then at least to invite the shy imaginings of the two modern playwrights who are more purely and resolutely spiritual than any of their fellows, and whose souls, being mystical in their bent by theory as well as by practice, elude pursuit as surely as they challenge it. The Belgian, Maurice Maeterlinck, has been with us in the person of his "Monna Vanna" at the Irving Place Theatre, suggesting his quaint and only half expressed ideas of what the art of the playwright is not, but should be; while Mr. William Butler Yeats, the leader of the movement toward an Irish national theatre, is industriously promulgating his equally quaint and vague ideas of poetry and the drama by means of lectures before select and favored circles. That M. Maeterlinck's ideal is the "static" drama is sufficiently obvious because M. Maeterlinck himself invented the phrase. That Mr. Yeats's idea of the drama is anarchistic may be news to him, but as he is an Irishman by profession the news can scarcely be unwelcome.

Maeterlinck and the Theory of the Static Drama.

The notion of the static drama is set forth in the essay on "The Tragedies of Daily Life" in "The Treasure of the Humble."* M. Maeterlinck is disturbed by the primitiveness and the crudity of the themes of the plays of the public stage. The hero who tri-

that, as M. Maeterlinck has again and again assured us, his earlier plays were written to be acted by marionettes; their creepy, mystical, gold-and-purple adumbrations of love and death are too dreamily vague for concrete embodiment; the twilight motives and the febrile deeds of the characters are too fantastic for normal human speech and action. And that the latest play, "Joyselle," deals statically with motionless moods of the soul is evident to any one who is willing and able to follow its indefinite yet fine-spun symbolism. In spite of passages of rare spiritual divination and sensuous beauty, I confess that the play unmistakably bored me!

But what of "Monna Vanna?" It is said that M. Maeterlinck takes no great pride in it, admitting tacitly that in writing it he abjured his ideals, presumably with the purpose of giving his actress wife, Georgette Leblanc, a popular vehicle for her art. If so, the stage has proved a place where works of art are born: the poem possesses a double life which is not complete until a living being gets into it, and all the theories of a stageless drama fail to the ground.

"Monna Vanna" is dynamic from first to last. At the rise of the curtain we are confronted with the struggle of the besieged famine-stricken Pisa against the host of Florence without the walls. When we are in Pisa we hear only of the camp of the menacing Florentine mercenary. When we are in Prizivalli's tent we see the lights of the beleaguered city on the back drop, the tower of Pisa

titude toward life. It may not be amiss, however, to point out that "Monna Vanna" is more convincingly viewed as dynamic drama than viewed as an exponent of M. Maeterlinck's static searching of the mystical springs of spiritual life.

Mr. Yeats is manifestly, and by his own confession, a disciple of Maeterlinck, as both are disciples of Ibsen. In his "Ideas of Good and Evil"* he echoes Maeterlinck's aversion to the theatre as the place where beauty is extinguished in the banal externalities of scenery and acting, and quotes his arraignment of primeval emotions. "The true artist is well aware that the psychology of victory or murder is but elementary and exceptional, and that the solemn voice of men and things, the voice that issues forth so timidly and hesitatingly, can not be heard amidst the idle uproar of acts of violence, and therefore he will place on his canvas a house lost in the heart of the country, a door open at the end of a passage, a face or hands at rest." It is a doctrine that has a peculiar appeal for the Irish mystic. He flees the life of cities as destructive of the emotional being and, as he tells us in "The Celtic Twilight," seeks among the peasants "to perfect symbols of sorrow and beauty, and the magnificent penury of dreams." He even believes in the fairies. "I say to myself, when I am well out of that thicket of argument, that they are surely there, the divine people; for only we who have neither simplicity nor wisdom have denied them, and the simple of all times, and the wise men of ancient times, have seen them and spoken to them. They live out of their passionate lives not far off, as I think, and we shall be among them when we die, if we but keep our natures simple and passionate." If from such passages as this it seems that Mr. Yeats does not so much believe in the fairies as he believes in believing in them, it is to be held in mind that he has the gift of mystical trances, in which

Fig. 9. John Corbin, "Drama—Static and Anarchistic", *New York Times*, 27 December 1903.

Yeats, who, in a newspaper article from 1903, was called a disciple of Maeterlinck, given the similar type of poetic dramas he produced, also criticised the expressive limitations he perceived in the latter's plays. In a letter to Olivia Shakespeare from April 1895, in which he describes a meeting in Paris with Paul Verlaine, he makes the following remarks about Maeterlinck's work:

I feel about his things generally however that they differ from really great work in lacking that ceaseless reverie [sic] about life which we call wisdom. [...] I said to Verlaine, when I saw him last year, "Does not Maeterlinck touch the nerves sometimes when he should touch the heart?" [...] This touching of the nerves alone, seems to me to come from lack of reverie. He is however of immense value as a force helping people to understand a more ideal drama.

(YEATS, 1975: 51)

Yeats's criticism of the Belgium playwright is based on his specific understanding of the term "reverie" in a dramatic context, which he defines as "the speech of the soul itself", likewise placing emphasis on the expressiveness of the poetic language and delivery, as corroborated by his claim that in such kind of drama "there is some device that checks the rapidity of the dialogue" in "J. M. Synge and the Ireland of his Time" (YEATS, 1961: 333). He gives as example Greek drama, which he sees as depending "on an almost even speed of dialogue, and on a so continuous exclusion of the animation of common life that thought remains lofty and language rich" (YEATS, 1961: 333). These aspects are particularly prominent in the poetic dramas from his so-called "Celtic Twilight" period in the late nineties (comprising the bulk of the Tauchnitz anthology with which Pessoa was familiar), but resurfaced subsequently in later plays like *At the Hawk's Well*. In effect, despite incorporating some naturalistic devices gleaned from the experience of staging the plays, Yeats continued to favour writing and staging this type of Symbolist drama in the early nineteen-hundreds, including the aforementioned 1910 production of Maeterlinck's *Intérieur*, and of his own, *Lady Gregory's* and *Synge's* plays.

A masterful playwright, Synge accomplishedly practised the type of drama Yeats describes, which the latter underlined by entitling the essay he devoted to that topic "J. M. Synge and the Ireland of his Time", in which he acknowledged his debt to him. Synge's plays, included in the anthology Pessoa acquired, possibly still in 1912 or 1913, could also have provided some inspiration for *O Marinheiro*. In effect, Pessoa did not merely read *Riders to the Sea*, but he also attempted to translate it in what seems to be a spontaneous reaction to the poetic quality of the text, as shown by the interlinear pencil markings over the initial lines of the play in his own copy of the volume.

Despite having some action, this play of Synge's is constructed on a similar premise to that of Pessoa's play, by depicting the long vigil of a mother and her two daughters for her fisherman son who went to sea, in a crescendo of emotional intensity which culminates in the bringing of his body onto the stage to be waked. What Pessoa would call a "situation of inertia" pervades over much of the play, which elicits the revelation of the fears and anxieties of the characters through the exchanged words which, given their poetic suggestiveness – this play is notorious for expressing the colourful language of rural Ireland in the Hiberno-English dialect which Synge was famous for rendering poetically –, supersede the action on stage. Resembling *O Marinheiro* and Yeats's *At the Hawk's Well* in this regard, it is possible that his highly poetical drama could have inspired both poets. Effectively, in their most achieved works, all three authors seem to develop Maeterlinck's "static theater" towards that which Pessoa termed "theatre of ecstasy", a meditative excavation of "lofty" emotions rendered in "rich language", to borrow Yeats's epithets.

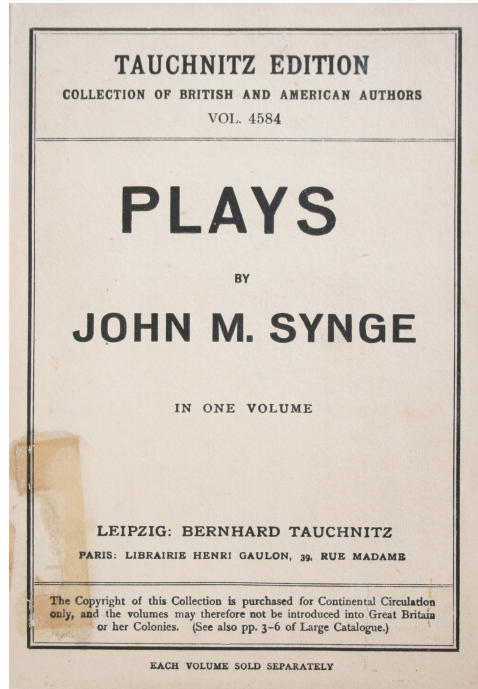


Fig. 10. Reproduction of first page of *Plays*.

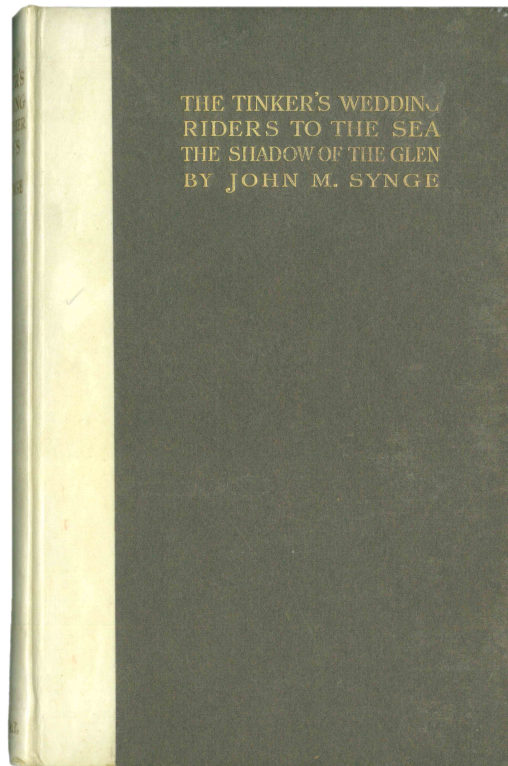
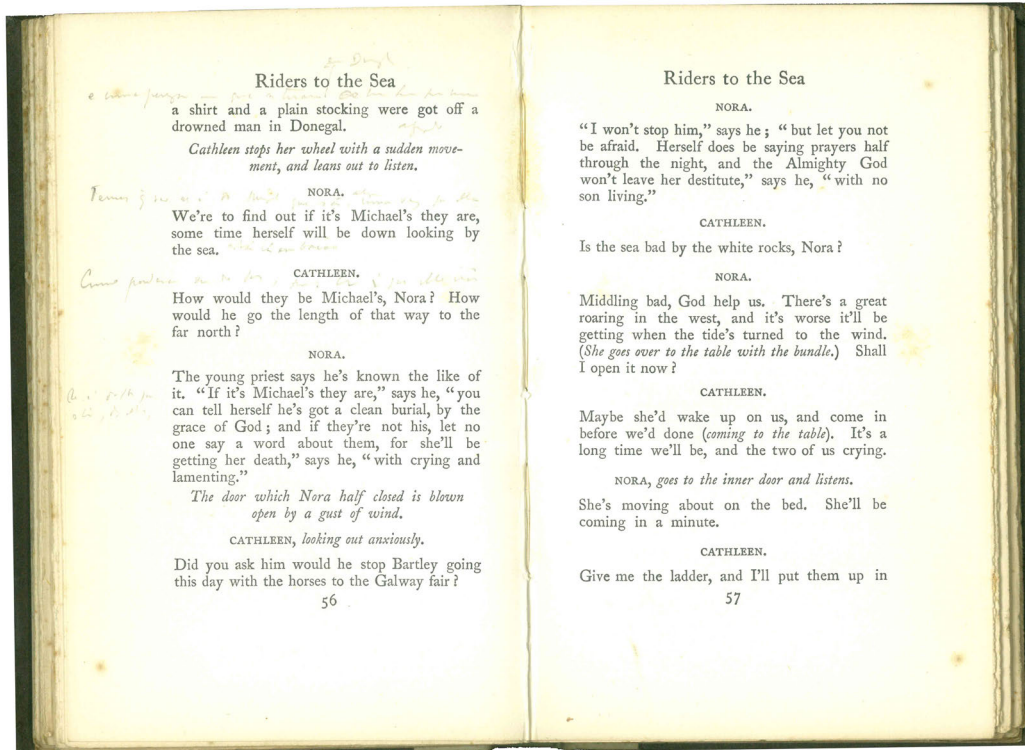
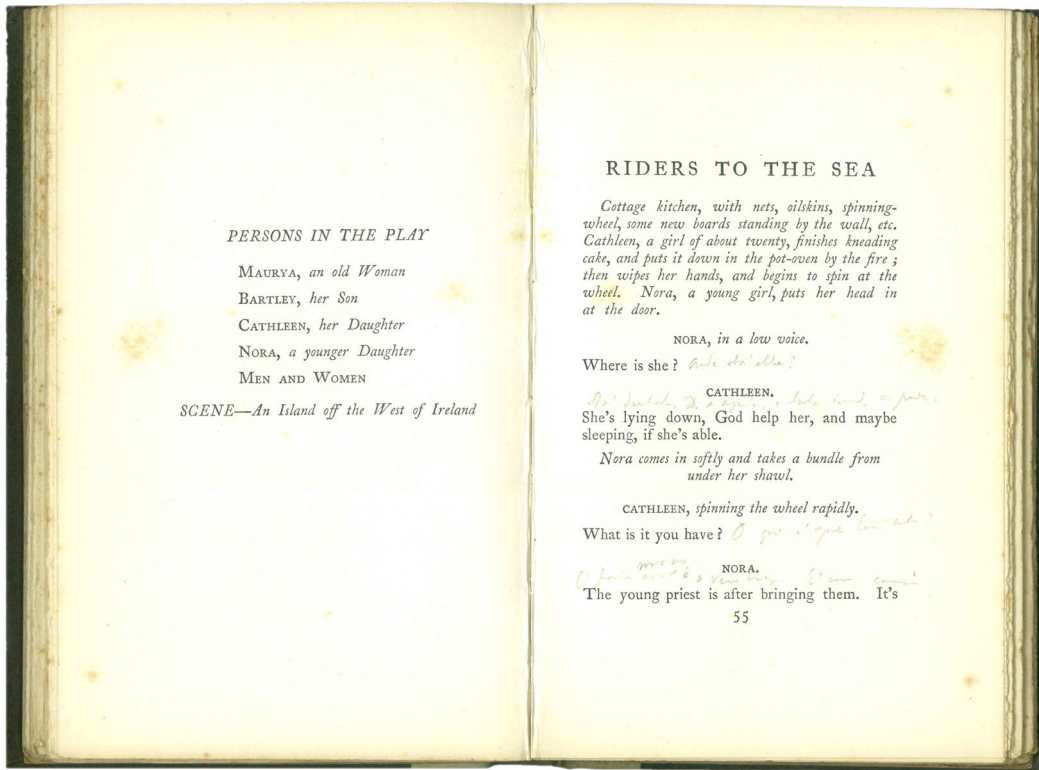


Fig. 11. Cover of anthology of Synge's plays extant in Pessoa's private library.



Figs. 12 & 13. Pages of the anthology of Synge's plays with interlinear translation of *Riders to the Sea* marked in pencil

Thus, by renouncing all action, plot, and progress, *O Marinheiro* builds on the “static theatre” genre introduced by Maeterlinck to create a play which, according to Petrus, “constitui por si só um momento singular do Teatro [ou Anti-teatro] Português” [in itself constitutes a singular moment of Portuguese Theatre (or Anti-theatre)] (PESSOA, 1957: vii). In this respect, it shows a parallel trajectory to that followed by Yeats, particularly through his so-called “Plays for Dancers” – of which *At the Hawk’s Well* was the first – and in his later verse plays, which anticipate the drama of Samuel Beckett. In doing so, Pessoa and Yeats established a bridge between the Symbolist drama of the *fin de siècle* and the new developments in Expressionism and the Theatre of the Absurd that were to follow in the early twentieth century. Despite their forward-looking experiments, Pessoa and Yeats drank deeply into the well of European Symbolist theatre in order to expressively convey the existentialist crisis of a post-Schopenhauerian pessimism exhibited in their contemporary society. In particular, they creatively incorporated the mood of estrangement, the sense of dislocation and the formal experimentation evinced in Maeterlinck’s plays into their own dramatic works, combining them with a highly suggestive hermetic symbolism drawn from analogous esoteric interests and pursuits which granted a singular originality to their strand of poetic drama.

Bibliography

- BITHELL, Jethro (1913). *Life and Writings of Maurice Maeterlinck*. London: Walter Scott Pub. Co.
- BRACHEAR, Robert (1966). “Maurice Maeterlinck and His ‘Musée Grévin’”, in *The French Review*, vol. 40, n.º 3, December, pp. 347-351.
- CASTRO, Carla Isabel Ferreira de (1996). “Do drama estático das almas ao drama extático em gente: de *L’Intruse* e *Les Aveugles* de Maurice Maeterlinck a *O Marinheiro* de Fernando Pessoa”. Tese mestrado Literatura Comparada, Universidade Nova Lisboa.
- CNUUDE-KNOWLAND, Anne Maurice (1984). “Maeterlinck and English and Anglo-Irish Literature: A Study of Parallels and Influences. Do drama estático das almas ao drama extático em gente: de *L’Intruse* e *Les Aveugles* de Maurice Maeterlinck a *O Marinheiro* de Fernando Pessoa”. Tese mestrado Literatura Comparada, Universidade Nova Lisboa.
- DEAK, Frantisek (1993). *Symbolist Theater: The Formation of an Avant-Garde*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- DELMER, F. Sefton (1951). *English literature from Beowulf to T.S. Eliot: for the use of schools, universities, and private students*. Berlin: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung.
- FISCHER, Claudia J. (2012). “Auto-tradução e experimentação interlinguística na génese d’*O Marinheiro* de Fernando Pessoa”, in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 1, Spring, pp. 1-69. <<https://doi.org/10.7301/Z0B56GZH>>.
- FOSTER, R. F. (1997-2003). *W.B. Yeats: A Life*. Oxford: Oxford UP. 2 vols.
- HENDERSON, Archibald (1904). “Maurice Maeterlinck as a Dramatic Artist”. *The Sewanee Review: Quarterly*, vol. XII, n.º 2, April, Baltimore, MD, The Johns Hopkins University Press, pp. 207-216.
- JACKSON, K. David (2010). *Adverse Genres in Fernando Pessoa*. New York: Oxford UP.

- LOPES, Teresa Rita (1977). *Fernando Pessoa et le drame symboliste: Heritage et creation*. Paris: Fundação Calouste-Gulbenkian / Centro Cultural Português.
- MCATEER, Michael (2010). *Yeats and European Drama* Cambridge: Cambridge UP.
- MCGUINNESS, Patrick (2000). *Maurice Maeterlinck and the Making of Modern Theatre*. Oxford; New York: Oxford UP.
- MENEZES, Claudia Canuto de (1989: repr. 1997). "Apologists of Mystical Nationalism: Hermeticism and the Hermetic Jesus in W.B. Yeats' Cuchulain Plays and Fernando Pessoa's *Mensagem*". PhD. Comparative Literature, Vanderbilt University, Ann Arbor, Michigan.
- PESSOA, Fernando (2018). *Fausto*. Edited by Carlos Pittella; collab., Filipa de Freitas. Lisbon: Tinta-da-china.
- ____ (2017). *Teatro estático*. Edited by Filipa de Freitas and Patricio Ferrari; collab., Claudia J. Fischer. Lisbon: Tinta-da-china.
- ____ (2001). *The Selected Prose of Fernando Pessoa*. Trans. Richard Zenith. NY: Grove Press.
- ____ (1998-1999). *Correspondência*. Edited by Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim. 2 vols.
- ____ (1996). *Correspondência Inédita*. Edited by Manuela Parreira da Silva, Lisbon: Livros Horizonte.
- ____ (1990). *Obras em Prosa*. Rio Janeiro: Nova Aguilar.
- ____ (1957). *O Marinheiro: drama estático em um quadro*. Edited by Petrus. Porto: Arte & Cultura.
- ROSE, Margaret (1989). *The Symbolist Theatre Tradition from Maeterlinck and Yeats to Beckett and Pinter*. Milan: Edizioni Unicopli.
- YEATS, W. B. (2003). *The Collected Works of W.B. Yeats. VIII: The Irish Dramatic Movement*. Edited by Richard J. Finneran and Mary FitzGerald. N. J.: Prentice Hall & IBD.
- ____ (1989). *The Collected Works of W.B. Yeats. VI: Prefaces and Introductions*. Edited by William H. O'Donnell. N. Y.: Macmillan.
- ____ (1975). *Uncollected Prose. II*, Edited by John P. Frayne and Colton Johnson. London: Macmillan.
- ____ (1970). *Uncollected Prose. I: First Reviews and Articles, 1886-1896*. Edited by John P. Frayne. N.Y.: Columbia UP; London: Macmillan.
- ____ (1961). *Essays and Introductions*. New York: Macmillan.
- ____ (1955). *Autobiographies*. London: Macmillan.
- ____ (1934). *Collected Plays*. Dublin: Gill & Macmillan, [n.d. 1st ed, 1934].

Pessoa e o drama russo: leituras e influências na primeira fase do teatro estático

Nicolás Barbosa López*

Palavras-chave

Tchekhov, Evreinov, despersonalização, drama, poesia.

Resumo

Entre 1915 e 1916, Fernando Pessoa leu dois autores russos que acabaram por ter influências e correspondências temáticas e formais com o teatro que o autor português estava a escrever nessa mesma altura: Anton Tchekhov e Nikolai Evreinov. Mediante a análise deste caso, o artigo pretende explorar o papel do teatro na produção literária pessoana e as particularidades do drama enquanto género que permitiram desenvolver parte da estética de despersonalização.

Keywords

Chekhov, Evreinov, depersonalization, drama, poetry.

Abstract

Between 1915 and 1916, Fernando Pessoa read two Russian authors that had a influence as well as thematic and formal correspondences with the theater that the Portuguese author was writing during those same years: Anton Chekhov and Nikolai Evreinov. Based on this case study, this article intends to explore the role of theater in Pessoa's literary production, and the particularities of drama as a genre that allowed a partial development of a depersonalized aesthetic.

* Brown University.

Neste artigo pretendo analisar as influências e correspondências temáticas e formais entre Anton Tchekhov e Nikolai Evreinov¹, dois autores russos que Fernando Pessoa leu entre 1915 e 1916, e o teatro que o autor português estava a escrever nessa mesma altura. Aspiro a mostrar como, para Pessoa, cada dramaturgo encarnou um componente diferente da totalidade da sua estética teatral. Para além disso, pretendo levantar duas questões mais abrangentes: o papel do teatro na produção literária pessoana e as particularidades do drama enquanto o género escolhido para desenvolver uma grande parte da teoria de despersonalização.

Datação

Se consultarmos a Biblioteca particular, albergada na Casa Fernando Pessoa, vemos que Pessoa possuiu, pelo menos, um livro de Tchekhov. Trata-se da coleção intitulada *Plays*, publicada em Londres em 1915, que reúne quatro peças traduzidas do russo para o inglês: “Uncle Vanya”, “Ivanoff”, “The Sea-Gull” e “The Swan Song”.

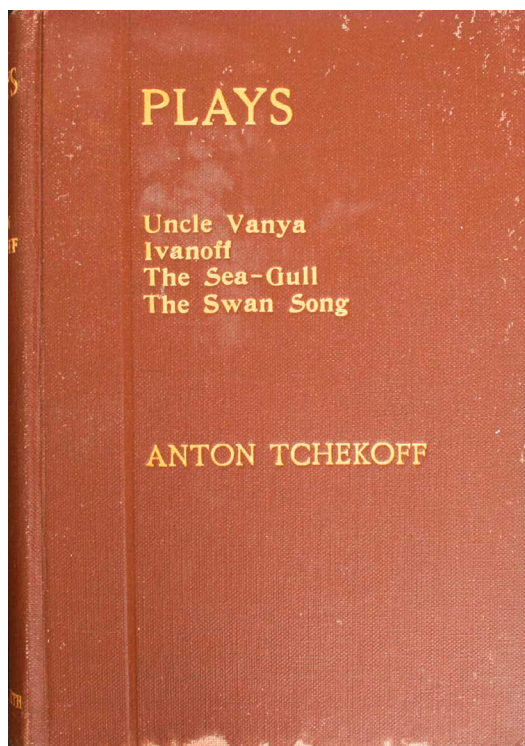


Fig. 1. Capa de quatro *Plays*.

¹ A ortografia de nomes russos que se mantem ao longo deste artigo corresponde à transliteração exata do cirílico, salvo nos casos em que as consoantes da transliteração não combinem com a pronúncia portuguesa (como “Checkhov”, que em português fica “Tchekhov”) ou em que a citação original apresente uma variante (como “Nicholas” em vez de “Nikolai”). Hoje em dia, outras variantes que não respeitam a transliteração exata, como “Evreinoff”, são consideradas incorretas.

Os trechos sublinhados da primeira peça – “Tio Vanya” – indicam, com certeza, que Pessoa a leu. Sabemos que o livro foi comprado entre 1915 e 1916, pois Pessoa assinou a primeira página do livro e escreveu seu apelido com um acento circunflexo sobre o “o”². Convém lembrar que é graças à carta datada a 4 de Setembro de 1916 enviada a Armando Côrtes-Rodrigues³, que sabemos que Pessoa, a partir dessa data, decidiu mudar a grafia de seu apelido.

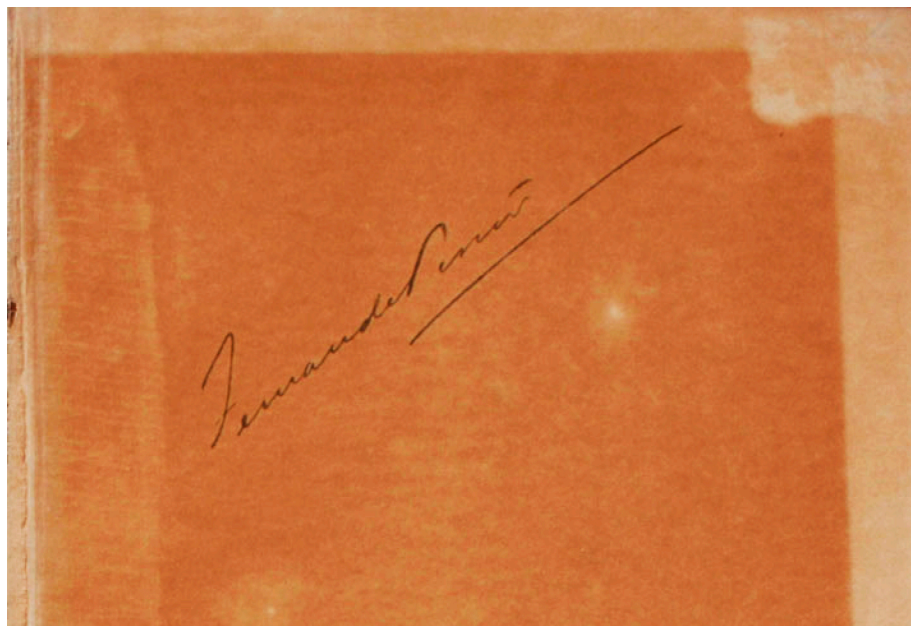


Fig. 2. Pormenor do anterosto de *Plays*.

Mas a compra do livro não tem de coincidir necessariamente com o período de leitura. Contudo, o *Teatro Estático* editado por Filipa de Freitas e Patricio Ferrari, publicado em 2017, contribui indiretamente para a datação da leitura que Pessoa fez de Tchekhov, por via da datação referente a Evreinov. Na apresentação, os editores escrevem: “Em 1916, o teatro estático revela um novo impulso, especialmente com a peça *Sakyamuni*. Coeva desta é a peça *Os Estrangeiros*, influenciada pela leitura de Nicholas Evreinov, designadamente o seu *Teatro da Alma*. Pessoa [...] tinha na sua posse uma tradução inglesa dessa peça russa, impressa em 1915 [...]. A peça *Os Estrangeiros* contém uma epígrafe dedicada ao dramaturgo russo [...]” (FREITAS e FERRARI, 2017: 18).

² Agradeço a Carlos Pittella, que me fez notar o acento circunflexo na assinatura e, portanto, contribuiu na datação aproximada da compra do livro.

³ “Estou agora saindo de um período de esterilidade literária quâsi total, período que tem durado muito. Estou-me reconstruindo. Quando tornar a escrever-lhe – o que será para a outra mala – espero poder dar-me por RECONSTRUÍDO EM SETEMBRO DE 1916. Além disso, vou fazer uma grande alteração na minha vida: vou tirar o acento circunflexo do meu apelido. Como (nas circunstâncias adiante indicadas) vou publicar umas cousas em inglês, acho melhor desadaptar-me do inútil ^, que prejudica o nome cosmopolitamente” (PESSOA, 1945: 79).

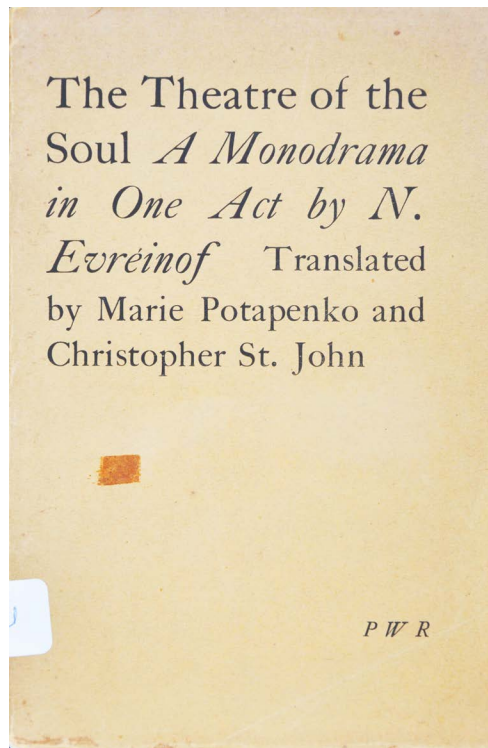


Fig. 3. Capa de *The Theatre of the Soul*.

Os editores afirmam numa nota de rodapé que há uma referência ao *Teatro da Alma* num documento de 1915 ou 1916⁴, em que Pessoa escreve: “é o espantoso acto ‘O Theatro da Alma’ de Evreinov, em que a scena é ‘o interior da alma humana’ e as personagens, designadas por A¹, A², e A³, etc., são as varias sub-individualidades componentes d’esse pseudo-simplex a que se chama o espirito” (PESSOA, 2013: 62-63; cf. PESSOA, 2017: 18).⁵

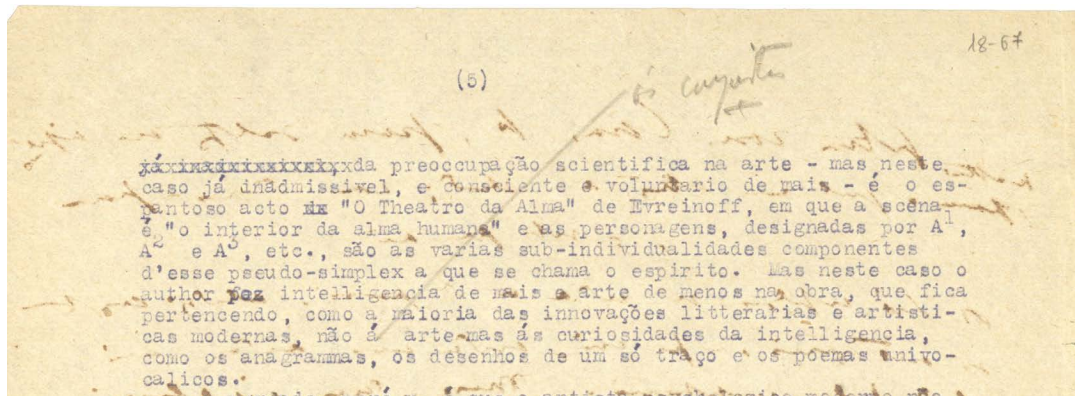


Fig. 4. Pormenor da página BNP/E3, 18-67.

⁴ Datado assim por Pauly Ellen Bothe, na edição de *Apreciações Literárias* (2013), de Fernando Pessoa.

⁵ Pessoa refere-se às personagens como A1, A2 e A3, mas no texto original elas são identificadas com a letra M.

O exemplar de Evreinov na Biblioteca de Fernando Pessoa, a que Freitas e Ferrari aludem, também apresenta a assinatura do autor com o acento circunflexo no apelido. Isto quer dizer que Pessoa terá lido o livro de Evreinov mais ou menos no mesmo período em que comprou o livro de Tchekhov: por volta de 1915-1916. No caso de Evreinov, o documento publicado e datado por Bothe (en PESSOA, 2013) demonstra que Pessoa já tinha lido a peça.

Para além disso, temos uma pista adicional que nos permite supor que a leitura de ambos os autores foi feita no mesmo período: o prefácio do exemplar do *Teatro da Alma*. A edição de Evreinov que se preserva na Biblioteca particular de Fernando Pessoa tem um prefácio escrito por Christopher St. John, que compara brevemente os estilos de Evreinov e de Tchekhov, insinuando que o primeiro contém um ímpeto polemista que ultrapassa Tchekhov e rompe com pelo menos a fase inicial do teatro deste:

One compatriot of [Evréinof] tells me that he is a mere *poseur*; another that he is more profound than any other living Russian dramatist [...]. In style, so far as Evréinof recalls any one, he recalls Tchekof, the Tchekof, that is to say, of such farces as *The Wedding* and *The Jubilee*. But these famous little plays taste rather like sweet lemonade (indubitably made of real lemons) after one has drunk a little of Evréinof's strong essential life.

(ST. JOHN, 1915: 7)

Embora não saibamos se a leitura de Tchekhov aconteceu antes ou depois da de Evreinov, o comentário anterior permite-nos inferir que, por mais afastados que tenham sido os períodos de leitura de cada peça, o exemplar de Evreinov estava já a empurrar Pessoa para a leitura de Tchekhov. Portanto, sabemos que 1) existe uma aproximação nas datas de aquisição de ambos os livros; que 2) Pessoa leu a peça de Eivrenov antes do fim de 16; e que 3) a edição que leu de Eivrenov alude explicitamente a Tchekhov. Assim, podemos concluir que Pessoa dedicou parte do referido período (1915 e 1916) a uma leitura da literatura russa que, além de Evreinov, incluiu também Tchekhov.

Evreinov

Partindo desta datação, comecemos por abordar as correspondências entre Pessoa e Evreinov porque, comparativamente, parece ser neste, mais do que em Tchekhov, que Pessoa encontra uma afinidade não apenas temática, mas, sobretudo, formal e teórica. Isto é, tanto Evreinov quanto Pessoa redefinem o teatro como género literário.

No prefácio da edição de *Teatro da Alma*, St. John revela que: "In [his] satirical venture, Evreinov was hitting out at the cranks who want to reform the theater or make a new thing which shall be more artistic than the theater. For Evreinov [...] is in the position of being a rebel against the rebels" (ST. JOHN, 1915:

8). A relação de Evreinov com a tradição e mesmo com as novas gerações é contenciosa, dada a sua necessidade de redefinir o género teatral. Nesta nova definição encontramos muitas semelhanças com a proposta pessoana de teatro estático: um teatro fundamentado na despersonalização, na falta de ação (isto é, na falta de enredo e de progressão do tempo), na interioridade humana, no meta-discurso, na dificuldade da encenação e numa conjugação entre o mundano, o humor e o transcendente.

Efetivamente, a peça introduz uma série de figuras descaracterizadas ou despersonalizadas identificadas apenas por letras – os protagonistas são M1, M2, M3 – e nomes genéricos (como, por exemplo, as personagens secundárias Conceito de Esposa de M1, Conceito de Esposa de M2, Conceito de Dançarina de M1, Conceito de Dançarina de M2, e o Professor). As três personagens principais, na verdade, não são pessoas, mas partes duma pessoa: cada uma delas representa uma faceta da identidade humana: M1 é a entidade racional, M2 a emocional e M3 a subliminal.

Além disto, a definição de teatro de Evreinov também coincide com a pessoana na visão do teatro como um género em tensão: por um lado, de tensão temporal, ao impugnar as regras da tradição; e, por outro lado, de tensão literária, ao ser um género de limites porosos. No *Teatro da Alma*, estes dois tipos de tensão manifestam-se nos diálogos conflituosos das personagens. M1 e M2 debatem sobre o melhor tipo de mulher:

I've had enough of this silly farce. There is no truth in it. It's a got-up affair. It's all vulgar sentimentality. [...] Go away from here, you heroine of melodrama... She is not what you pretend. I know her too well. [...] There is no poetry in her, no joy, no passion. She is prose itself, the baldest, the most banal prose, in spite of her heroic attitude!

(EVREINOV, 1915: 23)

Na crítica da mulher melodramática, M2 parece estar a fazer também uma crítica do drama em si, da farsa teatral enquanto género falsamente sentimental e afastado da verdade. Chama a atenção para o facto de que um dos motivos seja precisamente a falta de “poesia”: “There is no poetry in her [...]. She is prose itself”.

Esta conjugação entre teatro e poesia que acaba por redefinir os limites do teatro assemelha-se à porosidade entre ambos os géneros que Pessoa propõe. Como manifestou o próprio Pessoa na sua conhecida carta a João Gaspar Simões de 1931, a sua escrita tem a “exaltação íntima do poeta” bem como a “despersonalização do dramaturgo”, acrescentando: “Desde que o crítico fixe, porém, que sou essencialmente poeta dramático, tem a chave da minha personalidade (...). Sabe que, como poeta, sinto; que, como poeta dramático, sinto despegando-me de mim; que, como dramático (sem poeta), transmudo automaticamente o que sinto para uma expressão alheia ao que senti” (PESSOA, 1998: 212). O que vemos é uma espécie de metodologia da escrita que distribui

funções no processo criativo a partir da redefinição dos géneros literários; por um lado a poesia, associada ao sentir; e por outro, o teatro, associado à transmutação, isto é, ao deslocamento. Portanto, parece ser no teatro que Pessoa reconhece um espaço mais flexível de possível experimentação que, como se vê nas peças da fase inicial do teatro estático, redonda num teatro despersonalizado e sem ação. Por conseguinte, é pertinente perguntarmo-nos se o teatro enquanto género teve de ser redefinido para assim constituir um terreno fértil, necessário ao surgimento duma futura heteronímia.

No caso de Evreinov, ele fez parte de uma geração mais nova de escritores simbolistas e, portanto, foi testemunha do surgimento de novas estéticas e do declínio do simbolismo. Contudo, Evreinov também representa a conjugação de influências simbolistas e vanguardistas, bem como o espírito polemista das novas gerações. Em palavras de Avril Pyman:

From 1910 onwards, the Symbolists could afford to leave the cut and thrust of literary politics to the youngsters [...]. It was the turn of the Acmeists [...], the Imagists, Futurists and Ego-Futurists to issue manifestos and to polemicise against their predecessors and one another. These new groupings sprang up like mushrooms after rain over the last decade of the Silver Age, stridently outbidding one another for attention [...], but all are unthinkable without the revolution in attitudes to art and language brought about by the Symbolist movement.

(PYMAN, 1994: 335-336)

Dos quatro textos que Evreinov publicou sobre teoria teatral⁶, dois são de 1915. Se bem que não constituam manifestos, estas publicações criticam o estado do teatro e propõem uma transformação que coincide com a que se observa no *Teatro da Alma*. Se seguirmos a tipologia que sugere Olle Hildebrand, duas ideias atravessam as teorias de Evreinov: o teatro é um “anti-mundo” autossuficiente, anti-naturalista (não é um espelho da vida) e anti-simbolista (não é uma idealização sagrada); por outro lado, é um jogo meta-teatral da vida real (HILDEBRAND, 1984: 238-239).

Devido a esta desestabilização das normas estéticas, da mistura de humor e drama e da ênfase no psicológico, alguns críticos rejeitaram a proposta teatral de Evreinov e, em particular, a encenação do *Teatro da Alma*. St. John explica: “Many critics after the first production of the play in England criticized its ‘crude psychology’; but Evreinov may be right in his assumption that the reflections of the soul are crude” (ST. JOHN, 1915: 8). De facto, a versão inglesa da peça foi censurada e a encenação cancelada.

Esta informação consta no prefácio de St. John e é suficiente para considerar que Pessoa esteve ciente da rebeldia que Evreinov irradiou pela Europa. Além

⁶ Na sua tradução em inglês: *An Introduction to Monodrama* (1909), *The Theatre as Such* (1912), *The Theatre for Oneself* e *Pro Scena Sua* (1915).

disso, o teatro do autor russo revelou a dificuldade de encenação que depois seria característica do teatro estático pessoano porque a dimensão abstracta do conteúdo parece sugerir que se trata de um teatro feito para nunca ser representado. No início do *Teatro da Alma* lemos: “The action passes in the soul in the period of half a second” (EVREINOV, 1915: 13). As didascálias são igualmente abstratas: rostos fluando, tudo preto, efeitos de luz vermelha. A crítica de Evreinov e de Pessoa parece ter compartilhado esta opinião sobre a difícil realização deste tipo de teatro, opinião que, na verdade, é a pergunta central das duas propostas: como representar teatralmente a despersonalização?

Na peça de Evreinov temos três personagens principais cuja individualidade é posta em causa por diálogos que, por vezes, se fundem no que parece ser um monólogo fragmentado – exatamente o mesmo número de personagens e a mesma ambiguidade que compõem peças como *O Marinheiro*, de Pessoa, e sobretudo o jogo heteronímico em geral. Na sua indefinição, as personagens de Evreinov tornam-se abstrações e metáforas: veículos de outra coisa; e levantam a questão sobre a pluralidade inelutável da identidade humana.

Evreinov parece estar ao corrente duma certa tendência da literatura para a fragmentação da identidade, e a sua peça tenta enquadrar essa tendência num processo mais abrangente que incluiria as ciências. A personagem do Professor diz:

The “Theater of the Soul” is a genuinely scientific work, in every respect [...]. As you know, the researches of Wundt, Freud, Theophile Ribot and others have proved in the most conclusive way that the human soul is not indivisible, but on the contrary is composed of several selfs, the natures of which are different. Thus if M represents I myself (He writes on the board.) / $M = M1 + M2 + M3 \dots Mn$.

(EVREINOV, 1915: 14)

Esta definição duma espécie de proto-heteronímia não deixa de estar ciente da ambiguidade entre individualidade e dependência, isto é, as personagens M são diferentes, mas ao mesmo tempo constituem as partes (potencialmente infinitas) duma soma única: “M1. Stop that. You shall not touch *my* nerves. | M2. By what right do you interfere? Allow me to remind you that we possess these nerves in common, and that when I touch them it is my nerves which become on edge as well as yours!” (EVREINOV, 1915: 18). É significativo que Evreinov defina a ambiguidade da identidade mediante uma linguagem presumidamente exata, a matemática, que, contudo, no último fator, Mn, inclui a sua própria indefinição. A conjugação entre identidade e sequências lembra tentativas como a de José de Almada Negreiros e a sua impossível adição $1 + 1 = 1$ (ALMADA NEGREIROS, 2006: 388), ou o trabalho árduo de contabilizar os autores fictícios pessoanos.

Na introdução do *Teatro da alma*, a personagem do “Professor” encarna o elemento metaficcional típico de autores como Pirandello ou o próprio Pessoa que, em peças como *O Marinheiro*, mas também no quadro geral do seu drama em

gente, cria personagens que põem em causa a viabilidade da ficção de que fazem parte e, portanto, a autoridade do autor. Diz o Professor:

When the unknown author of "The Theater of the Soul", the play that is going to be presented to you this evening, came to me some weeks ago with the manuscript, I confess that the title of his work did not inspire me much confidence. "Here", I thought, "is another of the many little sensational plays with which the theater is deluged".

(EVREINOV, 1915: 13-14)

Tchekhov

No caso de Tchekhov, estamos perante uma forma mais tradicional, mas com a qual Pessoa encontrou muitas convergências temáticas. Dos 20 trechos de *Tio Vanya* que Pessoa sublinhou no seu exemplar, são oito os que gostaríamos aqui de salientar: três que tratam do tédio e da abulia e cinco sobre sonhos e vidas imaginadas, pois evidenciam paralelos temáticos com as obras de teatro estático que Pessoa estava a escrever entre 1915 e 1916; e com a sua poesia posterior.

Na categoria de trechos sobre tédio e abulia, Pessoa sublinhou citações como:

Fig. 5. Pormenor da pág. 16 de *Uncle Vanya*.

Fig. 6. Pormenor da pág. 16 de *Uncle Vanya*.

Fig. 7. Pormenor da pág. 40 de *Uncle Vanya*.

Em 1916, Pessoa escreveu *Os Estrangeiros*, uma peça cuja temática central é justamente o tédio que corrói a vida. As personagens são seis entidades despersonalizadas, representadas unicamente por uma inicial (como em Evreinov), salvo o último, "o estrangeiro", que tem no seu nome genérico a marca do deslocamento:

B — [O que sinto é] um tédio profundo, que o pensamento e a dôr crearam em mim...

[...]

D — Tudo passa e se perde... Tudo sabe a gasto... A vida...

(PESSOA, 2017: 148)

Tal como na estética pessoana, sempre propensa à abulia, algumas personagens de *Tio Vanya*, como Michael Astrov (o médico apaixonado por Helena), são despojados de qualquer capacidade de decisão e ação.

Em 1928, sob a autoria de Álvaro de Campos, Pessoa escreveu “Addiamento”, poema conhecido pela temática da inação:

Não, hoje nada; hoje não posso.
A persistencia confusa da minha subjectividade objectiva,
O somno da minha vida real, intercalado,
O cansaço anticipado e infinito,
Um cansaço de mundos para apanhar um electrico...

(PESSOA, 2014: 209)

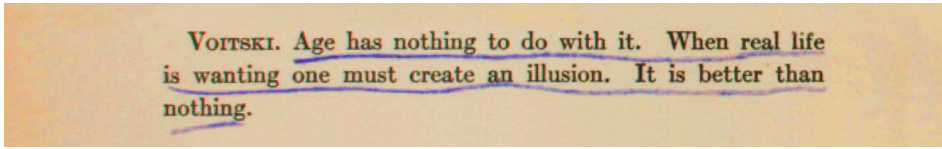
Em Tchekhov, Pessoa reconhece a noção de que, perante a inevitável inação, o sonho e a imaginação são mecanismos para outro tipo de ação: a interior, a da alma. E em *O Marinheiro*, Pessoa separa os processos mentais que produzem atos físicos dos pensamentos que correspondem quer à imaginação, quer aos sonhos, e que, portanto, não atingem uma expressão na realidade empírica.

Há uma lógica parecida em *Salomé*, peça em que Pessoa reinterpreta a história da mulher fatal bíblica, em que alguns dos trechos são de 1915 e 1916. Neles vemos que a peça se desencadeia a partir dum sonho:

SALOMÉ — E eu pensei que se eu sonhasse isto muitas vezes talvez o futuro tivesse pena de mim. Amariam a minha memoria todos os homens.
A — O que é que vós sonhastes?
SALOMÉ — Que meu pae dava um banquete e eu dançava no banquete deante dos convivas. De tal maneira eu dançava que o meu pae me dizia — pede-me o que quizeres. E eu pedia a cabeça d’aquelle doido que prenderam ha dias.

(PESSOA, 2017: 175-176)

Também há paralelos temáticos sobre os sonhos e as vidas imaginadas. Em *Tio Vanya*, Pessoa sublinhou:



VOITSKI. Age has nothing to do with it. When real life is wanting one must create an illusion. It is better than nothing.

Fig. 8. Pormenor da pág. 36 de *Uncle Vanya*.

Um diálogo semelhante aparece em *Sakyamuni*, peça escrita principalmente entre 16 e 18, em que Pessoa traça o percurso de Siddharta Gautama até ao estado de renúncia absoluta. No início, a personagem Voz de Fóra dos Mundos reafirma a autonomia do ilusório e a subordinação do real: “Tudo é illusão. Toda a verdade é uma illusão. A verdade suprema é a illusão suprema” (PESSOA, 2017: 153).

De modo semelhante, em *Os Estrangeiros* vemos que a imaginação é a via de escape perante as decepções da vida real: “A vida faz de nós sempre aquilo que nós não queremos. Todos os destinos são absurdos – e sahem todos certos, no fim. [...] O futuro, bom ou mau é sempre horrível porque é sempre disforme. Não se ajusta nunca à nossa personalidade” (PESSOA, 2017: 148). Embora as personagens nesta peça encontrem uma lógica na disparidade entre vida desejada e vida vivida, partilham com as de Tchekhov o descontentamento existencial e o ímpeto de querer ter experimentado outras vidas. Pessoa sublinhou os fragmentos de Tchekhov em que Vanya exprime a sua genialidade como um potencial que apenas é real na imaginação:

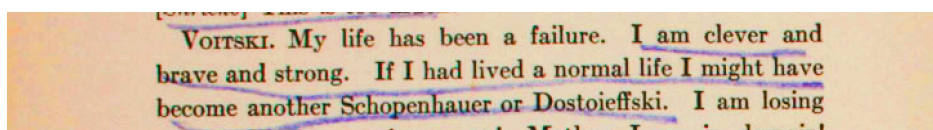


Fig. 9. Pormenor da pág. 58 de *Uncle Vanya*.

Perante a frustração com o seu passado e presente, Vanya aspira a um futuro diferente, mas, como foi sublinhado por Pessoa, as suas aspirações são fúteis dada a sua incapacidade de ação:

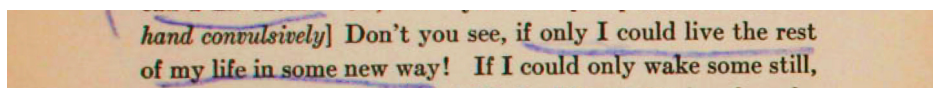


Fig. 10. Pormenor da pág. 64 de *Uncle Vanya*.

Estas citações evocam a realidade imaginada que Pessoa iria criar em heterónimos como Álvaro de Campos. Enquanto que a personagem de Tchekhov faz o papel dum Schopenhauer ou um Dostoievsky, a voz lírica do heterónimo é um herói de ações apenas possíveis na imaginação. Como em “Tabacaria”, onde lemos: “Tenho sonhado mais que o que Napoleão fez. | Tenho apertado ao peito hipotético mais humanidades do que Cristo, | Tenho feito filosofias em segredo que nenhum Kant escreveu” (PESSOA, 2016: 257-259). Ou como no poema “Addiamento”, onde o sujeito lírico torna-se um conquistador possível só na realidade dum amanhã que é infinitamente adiado:

Amanhã sentar-me-hei á secretaria para conquistar o mundo;
 Mas só conquistarei o mundo depois de amanhã...
 [...]
 Depois de amanhã serei outro,
 A minha vida triumphar-se-ha,
 Todas as minhas qualidades reaes de intelligente, lido e práctico
 Serão convocadas por um edital...

(PESSOA, 2014: 209)

As ligações entre Fernando Pessoa e os autores russos Nikolai Evreinov e Anton Tchekhov mostram, em primeiro lugar, que na génese do seu teatro Pessoa prestou atenção ao contexto europeu mais abrangente e encontrou correspondências formais e temáticas. Em segundo lugar, um estudo do teatro pessoano evidencia a relação íntima que existe entre as propostas teatral e poética de Pessoa, o que indica uma proximidade entre o meta-teatro do drama em gente e uma criação poética provocada ou estimulada pela experimentação no – e redefinição do – género teatral. Para além disso, as influências do teatro russo mostram que em Pessoa, bem como no próprio teatro que ele leu entre 1915 e 1916, há uma convergência de estéticas cujo aparente antagonismo, na verdade, também revela uma série de tradições que não surgem espontaneamente. Finalmente, a interligação entre géneros literários e a confluência de estéticas realçam uma problemática ou paradoxo na abordagem da literatura modernista e vanguardista. Nelson Osorio, que tem estudado os problemas de tipo teórico-metodológico das vanguardas na América Latina, mas cuja crítica é aplicável à questão que abordamos aqui, afirma:

A historiografia tradicional divide a literatura em poesia, narrativa e teatro. Mas não faz apenas isto, que já é uma distorção: também classifica em géneros, além da *produção literária*, os *autores*. Com isto a distorção é dupla: o critério que tacha um autor num género (poeta, narrador, dramaturgo) acaba por considerar num conjunto de obras apenas aquilo que corresponde ao enquadramento, relegando o resto da produção dum autor a um segundo ou terceiro nível.

(OSORIO, 1988: 34)

De facto, surpreende que o estudo das estéticas de rutura teime em estabelecer uma tipologia de géneros literários. No caso de Pessoa, pelo menos, a poesia e o teatro evocam-se mutuamente e revelam que a criação do drama em gente, isto é, de um teatro abrangente, se sustenta na poesia.

Bibliografia

- ALMADA NEGREIROS, José de (2006). *Manifestos e Conferências*. Edição de Fernando Cabral Martins, Luis Gaspar, Mariana Pinto dos Santos e Sara Afonso Ferreira. Lisboa: Assírio & Alvim.
- CORRÊA, Flávio Rodrigo Vieira (2015). *O teatro da escrita em Fernando Pessoa*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- EVREINOV, Nikolai (1915). *The Theatre of the Soul*. Londres: Hendersons. CFP 8-179. Veja-se <<http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-179>>.
- FREITAS, Filipa de; FERRARI, Patricio (2017). “Apresentação”, in *Teatro Estático*. Lisboa: Tinta-da-China, pp. 7-26.
- HILDEBRAND, Olle (1985). “The Theatrical Theatre: Evreinov’s Contribution to Russian Modernism”, in *Semiotics of Drama and Theatre: New Perspectives in the Theory of Drama and Theatre*. Edição de Herta Schmid e Aloysius Van Kesteren. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

- OSORIO, Nelson (1988). *Manifestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- PESSOA, Fernando (2017). *Teatro Estático*. Edição de Filipa de Freitas e Patricio Ferrari; colaboração de Claudia J. Fischer. Lisboa: Tinta-da-china.
- _____ (2015). *El marinero*. Edição de Nicolás Barbosa López. Medellín: Tragaluz.
- _____ (2014). *Obra Completa de Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello; colaboração de Filipa de Freitas. Lisboa: Tinta-da-china.
- _____ (2013). *El banquero anarquista y una entrevista sensacional*. Edição de Nicolás Barbosa López. Medellín: Tragaluz.
- _____ (1998). *Cartas entre Fernando Pessoa e os Diretores da "presença"*. Edição e estudo de Enrico Martines. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____ (1967). *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- _____ (1952). *Poemas Dramáticos*. Nota explicativa e notas de Eduardo Freitas da Costa. Lisboa: Ática.
- _____ (1945). *Cartas de Fernando Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues*. Introdução de Joel Serrão. Lisboa: Confluência.
- PYMAN, Avril (1994). *A History of Russian Symbolism*. Cambridge: Cambridge University Press. Ver: <<https://doi.org/10.1017/CBO9780511519611>>
- ST. JOHN, Cristopher (1915). "Foreword", in *The Theatre of the Soul*. Londres: Hendersons, pp. 7-11. Veja-se <<http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-179>>.
- TCHEKHOV, Anton. *Plays*. Transl. Marian Fell. Londres: Duckworth & Co., 1915. CFP 8-655MN. Veja-se: <<http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-655MN>>

Fernando Pessoa, leitor de Maurice Maeterlinck: do teatro estático ao drama em gente

Erika Brantschen Berclaz*

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Maurice Maeterlinck, modernismo português, simbolismo franco-belga, teoria teatral, heterónimos, teatro estático.

Resumo

Na década de 1910, Fernando Pessoa desenvolve dois grandes projetos literários: o teatro estático e o heteronimismo. A fase crucial da teorização e prática literárias do autor é marcada pela descoberta da obra de Maurice Maeterlinck, fortemente ancorada na noção de *théâtre statique*. O contato com o teatro simbolista franco-belga influenciaria, de forma decisiva, não somente a prática do escritor português, mas também a sua concepção do heteronimismo, percebido como um *drama em gente*: uma variante extradiegética do teatro estático.

Keywords

Fernando Pessoa, Maurice Maeterlinck, Portuguese Modernism, Franco-Belgian Symbolism, theater theory, heteronyms, static theater.

Abstract

In the 1910s, Fernando Pessoa develops two major literary projects: the static theater and Heteronymism. The crucial phase in the author's literary theorization and practice is marked by the discovery of Maurice Maeterlinck's work, strongly anchored in the notion of *static theater*. The contact with Franco-Belgian symbolist theater would decisively influence not only Pessoa's practice, but also his idea of Heteronymism, perceived as a *drama in people*: an extradiegetic variety of the static theater.

Mots-clés

Fernando Pessoa, Maurice Maeterlinck, Modernisme portugais, Symbolisme franco-belge, théorie théâtrale, hétéronymes, théâtre statique.

Synthèse

Dans les années 1910, Fernando Pessoa développe deux grands projets littéraires : le théâtre statique et l'hétéronymisme. La phase cruciale de la théorisation et pratique littéraires de l'auteur est marquée par la découverte de l'œuvre de Maurice Maeterlinck, fortement ancrée dans la notion de *théâtre statique*. Le contact avec le théâtre symboliste franco-belge influencerait, de manière décisive, non seulement la pratique de l'écrivain portugais, mais aussi sa conception de l'hétéronymisme, perçue comme un *drame en personnes* : une variante extradiegétique du théâtre statique.

* Université de Berne, Institut de Langue et Littérature françaises.

Pessoa, um leitor atento de Maeterlinck

Maurice Maeterlinck (1862-1949) foi um dos principais responsáveis por uma importante modificação no panorama literário parisiense no fim do século XIX e início do século XX (GORCEIX, 2008: 71-72). A produção literária do escritor belga inclui:

- obras teatrais: *La Princesse Maleine* (1889), *La petite trilogie de la mort* (*L'Intruse / Les Aveugles / Les Sept Princesses*, 1890-1891), *Pelléas et Mélisande* (1892), *Trois petits drames pour marionnettes* (*Alladine et Palomides / Intérieur / La Mort de Tintagiles*, 1894);
- obras poéticas: *Serres chaudes* (1889), *Douze Chansons* (1896);
- ensaios: *Le Trésor des Humbles* (1896), *La Sagesse et la Destinée* (1898), *Le Temple enseveli* (1902), *Les Sentiers dans la Montagne* (1919);
- traduções: *L'Ornement des Nocces spirituelles* (1891) do místico belga Jan Van Ruysbroeck, *Les Disciples à Saïs et Les Fragments* (1895) do romântico alemão Novalis e *Macbeth* (1910) de William Shakespeare.

Especialmente graças à atividade de tradutor, Maeterlinck teve um profundo contato com diferentes fontes que serviram de inspiração para a sua teoria e prática literárias: a mística belga medieval e o teatro elisabetano (GORCEIX, 1999: 69). O escritor foi também um importante intermediário entre o romantismo alemão e a modernidade literária (GORCEIX, 2005: 71-72). O sonho de uma *obra de arte total* (*Gesamtkunstwerk*) do romântico Richard Wagner (1813-1883), que influenciou o projeto da modernidade, é caracterizado pela busca de uma expressão cénica capaz de abranger também as outras artes, especialmente a música, a dança e a poesia (VAZSONYI, 2016: 45-47). E é exatamente a partir do *Gesamtkunstwerk* wagneriano que Pessoa define o projeto cultural do Interseccionismo:

[...] Os românticos tentaram *juntar*. Os interseccionistas procuram *fundir*. Wagner queria música + pintura + poesia. Nós queremos música x pintura x poesia. [...]

(PESSOA, 2009: 109 [fragmento 71] [75-66^a] [Fig. 1])

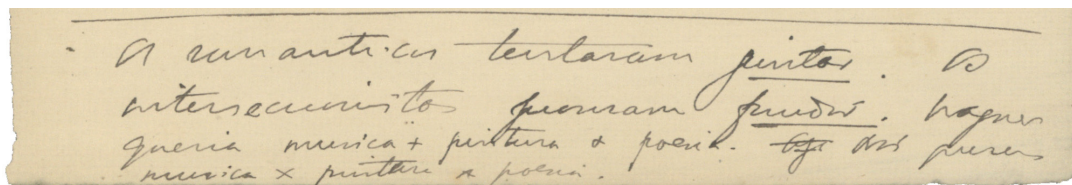


Fig. 1. "Os românticos tentaram" (BNP/E3, 75-66^a)

Para Pessoa, assim como para Maeterlinck, o lugar privilegiado da *fusão* moderna das artes seria o palco teatral. A reflexão do escritor belga constitui um dos grandes modelos para a teorização teatral pessoana, sobretudo no que concerne à noção de *teatro estático* (LOPES, 2004: 183-184). Na *Biblioteca Particular* de Fernando Pessoa encontram-se os três volumes do teatro de Maeterlinck, uma edição avulsa da peça *Monna Vanna* e a tradução dos textos de Novalis (PIZARRO, FERRARI e CARDIELLO, 2010: 279-280 e 295). Duas peças do primeiro volume do *teatro estático* maeterlinckiano, *Les Aveugles* e *L'Intruse* , foram intensamente anotadas pelo escritor português (MAETERLINCK, 1911: 199-300 [CFP 8-333])¹. A influência direta da leitura de Maeterlinck na criação de *O Marinheiro* (1914) é conhecida (FISCHER, 2012). A recente publicação do *Teatro estático* pessoano (PESSOA, 2017) possibilita a comparação entre duas visões de uma nova *arte total* : (i) influenciada pelas artes plásticas; (ii) intimamente associada à poesia lírica; (iii) empenhada no processo de revelação dos mistérios da alma humana; (iv) centrada não na ação dramática, mas na interação entre as personagens.

I. O teatro e as artes plásticas: a *vida imóvel* e a *cenografia poética*

No ensaio *Le Tragique quotidien* , publicado na coletânea *Le Trésor des Humbles* (1896), Maeterlinck define o *teatro estático* a partir da noção de *imobilidade* , já presente em certas tragédias gregas:

On me dira peut-être qu'une vie immobile ne serait guère visible [...]. Je ne sais s'il est vrai qu'un théâtre statique soit impossible. Il me semble même qu'il existe. La plupart des tragédies d'Eschyle sont des tragédies immobiles.

(MAETERLINCK, 2012: 105)

[Dirão talvez que uma vida imóvel não seria quase visível. Não sei se é verdade que um teatro estático seja impossível. Parece-me mesmo que ele existe. A maioria das tragédias de Ésquilo são tragédias imóveis.]²

Para Pessoa, a obra de Ésquilo seria um exemplo da *fusão* dos géneros dentro da escala lírico-dramática:

[...] Os generos não se separam com tanta facilidade intima, e se analysarmos bem aquillo de que se compõem, verificaremos que da poesia lyrica à dramatica ha uma gradação continua. Com effeito, e indo às mesmas origens da poesia dramatica – Eschylo, por exemplo –, será mais certo dizer que encontramos poesia lyrica posta na bocca de diversos personagens.

(PESSOA, 2016: 373 [anexo 25, 16-61^r e 62^r])

¹ A sigla CFP refere-se à cota dos volumes na *Biblioteca Particular* de Fernando Pessoa, que se pode consultar em: <<http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/index/index.htm>>.

² As traduções são da responsabilidade do/a autor/a, salvo indicação contrária.

Como Pizarro e Ferrari indicam (cf. PESSOA, 2016: 373 [nota]), esta apreciação do lirismo das tragédias de Ésquilo coincide com o comentário feito pelo tradutor de *The Lyrical Dramas of Æschylus*, disponível na *Biblioteca Particular* pessoana.

A representação cénica da *imobilidade no teatro estático* foi fortemente influenciada pelas artes plásticas: ao dinamismo da ação teatral tradicional, Maeterlinck opõe a *vida imóvel* de personagens que são mostradas no ponto culminante da tensão dramática, que precede a sua resolução (LEHMANN 2013: 520-521). As personagens maeterlinckianas parecem, muitas vezes, ter saído diretamente de um quadro: um exemplo desta relação entre a pintura e o teatro é *A Parábola dos Cegos* (1568), o famoso quadro de Pieter Bruegel, o Velho (1525-1569), que influenciou diretamente a construção da peça *Les Aveugles* de Maeterlinck (GORCEIX, 1997: 47).

O subtítulo de *Les Aveugles* é “drame statique en un tableau”: a denominação “tableau” (“quadro”), proveniente do vocabulário descritivo pictural, substitui o substantivo “acte” (“ato”). Aplicada à cena, a noção de *quadro* passa a indicar, na estética de Maeterlinck, a unidade mínima da peça teatral. A mesma nomenclatura é adotada por Fernando Pessoa em *O Marinheiro* (1914): “drama estático em um quadro” (PESSOA, 2017: 29). A representação da imobilidade pictórica das personagens, uma herança do teatro estático de Maeterlinck, inscreve-se também na complexa organização arquitetural da cena em *O Marinheiro* (BARBOSA LÓPEZ, 2015: 93-95).

A importância da representação cénica – pictórica e, ao mesmo tempo, arquitetónica – da *vida imóvel* na dramaturgia maeterlinckiana transparece em peças como *L’Intruse*: “Silence. Ils sont assis, immobiles, autour de la table”. [Silêncio. Eles estão sentados, imóveis, ao redor da mesa] (MAETERLINCK, 1911: 242). O texto didascálico resume a tensão dramática da peça: uma família, silenciosamente reunida ao redor da mesa da sala, encontra-se imóvel, à espera de um anúncio terrível – o falecimento de um dos seus membros. A morte, a *intrusa* à qual alude o título, e que corresponde também à chamada “troisième personnage” ou “personnage sublime” do prefácio do primeiro volume (MAETERLINCK, 1911: XVI), tornar-se-á, progressivamente, a protagonista invisível da peça. O medo invade o espaço cénico e afeta, uma a uma, as personagens do drama.

No *teatro estático* pessoano, a representação da *vida imóvel* produz e mantém o suspense de uma peça como *A Casa dos Mortos* (ca. 1917):

[...] The scene is all a representation of spirit-manifestations in a haunted house, the atmosphere of terror, which begins, say, with the dog, radiating upwards till it touches the scientist and the gardener last (?) and all bound together by one terror till the dawn is waited for in a silence broken by terrible footsteps resounding from other rooms, always from other rooms.)

(PESSOA, 2017: 191[11² CAS-1¹] [Fig. 2])

[...] A cena é toda uma representação das manifestações dos espíritos numa casa assombrada, a atmosfera de terror, que começa, digamos, com o cão, e que se expande até atingir por fim o cientista e o jardineiro e todos estão juntos pelo terror até à madrugada, que é esperada num silêncio interrompido por terríveis passos que ressoam de outros quartos, sempre de outros quartos.)

(PESSOA, 2017: 189)

Progressivamente contagiadas pelo terror, as personagens do *teatro estático* aguardam, paralisadas, que algo aconteça. A *imobilidade cénica*, percebida como a representação de um intervalo de espera, a expressão da calma que precede uma tempestade, constitui um dos grandes temas da pintura simbolista belga e neerlandesa (LAOUREUX, 2008: 256). Para Maeterlinck, em um comentário sobre a obra de Franz-Marie Melchers (1868-1944), a representação pictural da *imobilidade* pode ser, na verdade, tão expressiva quanto a sua transposição poética:

[...] j'avais presque oublié qu'en représentant une simple maison avec des volets verts, une porte entrouverte au bord d'une eau dormante, une fenêtre fermée, un petit jardin dans l'attente du dimanche, on pouvait dire des choses aussi profondes et aussi belles que les plus grands penseurs ou les plus grands poètes [...]

(MAETERLINCK, 1896: 92)

[...] tinha quase esquecido que, ao representar-se uma simples casa com batentes verdes, uma porta entreaberta ao bordo de águas calmas, uma janela fechada, um pequeno jardim à espera do domingo, poderiam ser ditas coisas tão profundas e tão belas quanto os maiores pensadores ou os maiores poetas (...)]

As *portas* e as *janelas* – *entreabertas* ou *fechadas* – constituem objetos valorizados por Maeterlinck na arte de Melchers que compõem também a cenografia descrita na didascália inicial da peça *L'Intruse*:

Une salle assez sombre en un vieux château. Une porte à droite, une porte à gauche et une petite porte masquée, dans un angle. Au fond, des fenêtres à vitraux où domine le vert, et une porte vitrée s'ouvrant sur une terrasse. Une grande horloge flamande dans un coin. Une lampe allumée.

(MAETERLINCK, 1911: 201)

[Uma sala bastante escura em um velho castelo. Uma porta à direita, uma porta à esquerda e uma pequena porta dissimulada, em um ângulo. Ao fundo, janelas com vitrais onde domina o verde, e uma porta envidraçada que se abre para um terraço. Um grande relógio de Flandres em um canto. Uma lâmpada acesa.]

Inspiradas pela pintura simbolista, as peças do *teatro estático* de Maeterlinck colocam em cena um jogo de oposições arquiteturais que contribui para a criação de uma *cenografia poética* específica (LEHMANN, 2013: 531). Esse aspeto da estética maeterlinckiana manifesta-se especialmente:

- na *interioridade* dos espaços domésticos, oposta à *exterioridade* dos jardins, parques, lagos e florestas;
- na *superficialidade* dos castelos, palácios, montanhas e ilhas, oposta à *profundidade* das grutas e passagens subterrâneas;
- em diferentes *objetos cenográficos* que promovem a transição entre esses domínios, tais como as portas, os portões e as janelas.

(LEHMANN, 2013: 528-532)

Na *cenografia poética* de *A Casa dos Mortos* de Pessoa, a *janela* acentua a tensão entre a aparente segurança do espaço doméstico e uma possível ameaça oriunda do exterior:

C – Por que é que...? Nada. O que é aquilo?

J – Aonde?

C – Não sei. É um barulho. Aparece um vento dentro de casa.

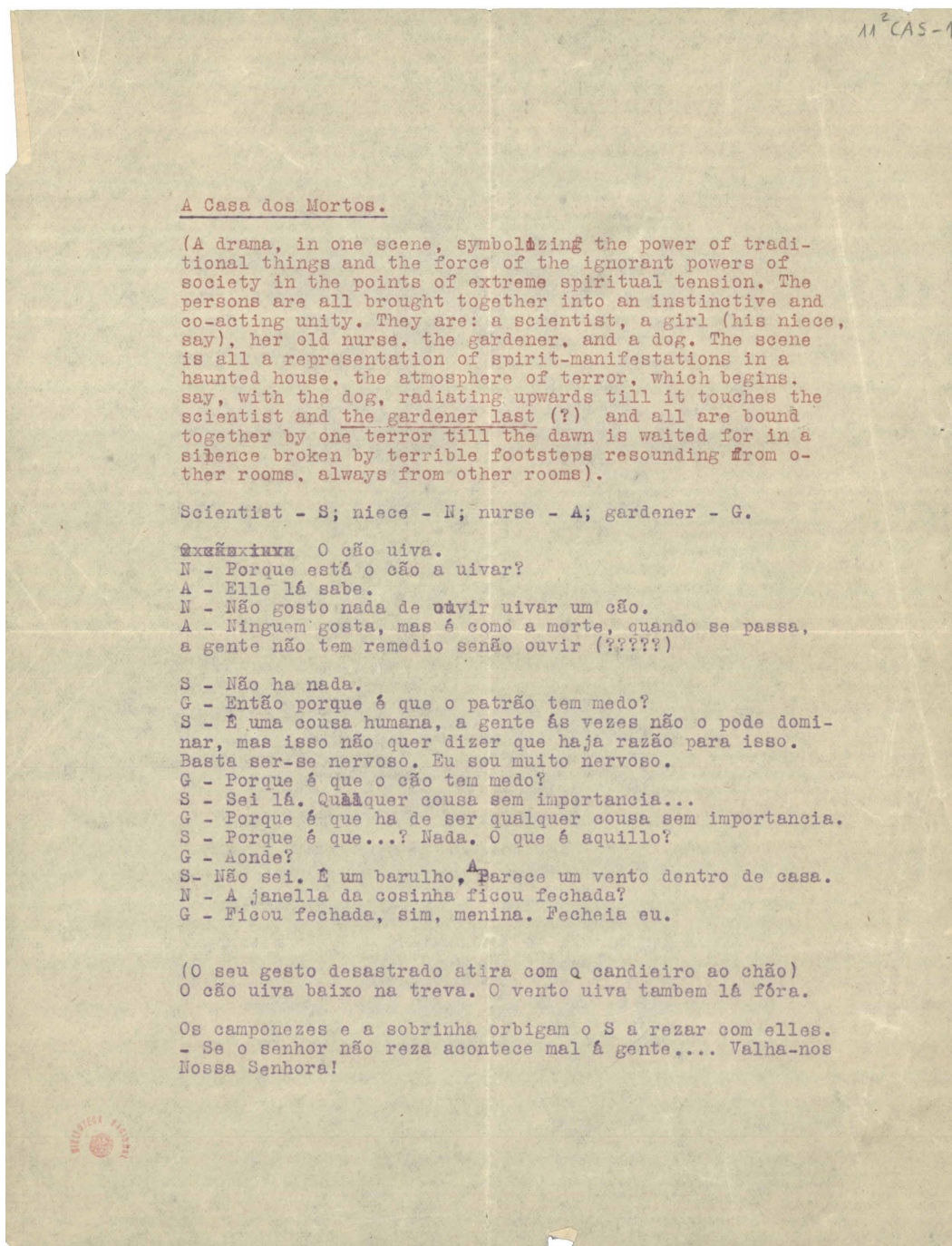
S – A janella da cosinha ficou fechada?

J – Ficou fechada sim, menina. Fechei-a eu.

(PESSOA, 2017: 190 [Fig. 2])

Na estética maeterlinckiana, as portas e janelas, percebidas como objetos cénicos, fecham-se para assegurar a separação entre um espaço externo e outro, interno, ou abrem-se para permitir a permeabilidade entre ambos (GULLENTOPS, 1998: 99). Consideradas simbolicamente, elas asseguram a proteção do indivíduo contra a realidade externa e, ao mesmo tempo, permitem que ele entre em contato com o seu psiquismo mais profundo (DEL LUNGO, 2014: 485-487). No teatro de Maeterlinck, assim como na poesia, a cenografia estabelece uma relação entre o espaço teatral e a mente humana, entre os conteúdos ocultos do psiquismo e as suas manifestações mais perceptíveis (ACCARDI, 2015: 357-358).

Fernando Pessoa, leitor de Maurice Maeterlinck, mostra-se particularmente sensível a esse aspeto da *cenografia poética* na sua teorização do *teatro estático*: “[...] pode haver criação de situações de inércia, meramente de alma, sem janellas ou portas para a realidade” (PESSOA, 2017: 276 [anexo 35]). Na obra de Maeterlinck, as portas e janelas abrem-se não para a realidade externa, mas para um outro espaço: “[...] la fenêtre fermée, en même temps qu'elle protège de l'extérieur, s'ouvre sur les horizons du rêve [...]” [(...) a janela fechada, ao mesmo tempo em que protege do exterior, abre-se para os horizontes do sonho] (DEL LUNGO, 2014: 488). O mesmo poderia ser dito da estética teatral pessoana: essa zona da inércia, do sonho e da ficção corresponde ao espaço da criação poética.

Fig. 2. A Casa dos Mortos (BNP/E3, 11² CAS-1^o)

II. O teatro e poesia: a *inércia* e o *drama lírico*

Em seus textos teóricos, Fernando Pessoa valoriza o aspecto lírico do *teatro estático*: “Chamo drama estatico áquelle que [...] pretende apresentar inercias [...]. O que seria mais normal que a literatura lyrica desse, ou quando muito, a poesia narrativa, no que parte da lyrica – fórmula isso a base do teatro estatico.” (PESSOA, 2017: 276 [anexo 35]). A *inércia*, no vocabulário de Fernando Pessoa – ou a *vida imóvel*, segundo Maurice Maeterlinck – são fatores que permitem uma recategorização da arte teatral. A partir de uma crítica da tripartição aristotélica dos gêneros – épico, dramático e lírico, Maeterlinck e Pessoa criaram uma nova forma teatral de natureza antiaristotélica: o *drama lírico* (LEHMANN, 2013: 531-532). A noção de *drama lírico* foi primeiramente aplicada por Maeterlinck à peça estática *Pelléas et Mélisande* (1892), transformada por Claude Debussy (1862-1918) em ópera em 1902. Influenciados pela ópera *Tristan und Isolde* de Wagner (1865), Maeterlinck e Debussy buscaram uma aproximação entre os gêneros dramático e lírico, entre a prática tradicional da declamação teatral e a musicalidade da linguagem poética: a criação de um *Gesamtkunstwerk* lírico e cénico (LEHMANN, 2013: 519-520).

Para Maeterlinck, as peças do novo teatro seriam verdadeiros poemas: “Il me semble que la pièce de théâtre doit être avant tout un poème” [Parece-me que a peça de teatro deve ser, antes de tudo, um poema] (MAETERLINCK, 1985: 155). Conformemente à estética de aproximação entre o teatro e a poesia no *drama lírico*, as falas das personagens do teatro de Maeterlinck evocam a poesia do autor e vice-versa (DESSONS, 2016: 125-129). É o caso por exemplo da canção “Les trois sœurs aveugles”, entoada por Mélisande na segunda cena do terceiro ato de *Pelléas et Mélisande* (MAETERLINCK, 1911: 48), que reaparece sob a forma de um poema avulso na coletânea *Quinze Chansons* (MAETERLINCK, 1983: 81). Os mesmos efeitos de eco entre a obra lírica e o drama estático transparecem, por exemplo, na relação entre o diálogo das veladoras da peça *O Marinheiro* de Fernando Pessoa e a poesia do ortónimo:

Segunda veladora - [...] Eu era pequena e barbara... Hoje tenho medo de ter sido... O presente parece-me que durmo... Fallae-me das fadas. Nunca ouvi fallar d'ellas a ninguem... O mar era grande demais para fazer pensar nellas... Na vida aquece ser pequeno.... Ereis feliz minha irmã?

Primeira - Começo neste momento a tel-o sido outr'ora... [...]

(PESSOA, 2017: 36)

A discussão das veladoras a propósito da infância é evocada no fim do célebre poema ortónimo “Realejo”:

Pobre velha música!
Não sei porque agrado,

Enche-se de lágrimas
Meu olhar parado.

Recordo outro ouvir-te.
Não sei se te ouvi
Nessa minha infância
Que me lembra em ti.

Com que ânsia tão raiva
Quero aquele outrora!
E eu era feliz? Não sei:
Fui-o outrora agora.

(PESSOA, 2018: 33)

A *vida imóvel* das personagens pode ser representada não apenas através do jogo cénico dos atores, mas também pelo carácter lírico das réplicas teatrais, graças ao uso de uma linguagem mais poética que aquela empregada no drama convencional. No *teatro estático*, não é a ação dramática, mas sim a interação poética entre as personagens que realmente conta.

III. O *teatro estático* e seu objetivo: a *revelação das almas*

Fernando Pessoa opõe o novo teatro às formas dramatúrgicas tradicionais:

Chamo drama estatico áquelle que, longe de buscar apresentar a acção, pretende apresentar inercias, isto é, que pretende revelar as almas n'aquillo que ellas conteem que não produz acção, nem se revela atravez da acção, mas fica dentro d'ellas, tudo quanto, no bom theatro dynamico, nunca pode apparecer no dialogo. O que seria mais normal que a literatura lyrica desse, ou quando muito, a poesia narrativa, no que parte da lyrica – fórma isso a base do theatro estatico.

(PESSOA, 2017: 276 [anexo 35] [18-115^r])

Esta definição *ex negativo*, baseada na oposição entre as noções de *estatismo* e *dinamismo*, indica também o objetivo fundamental do teatro estático: a *revelação das almas* das personagens. No simbolismo francês, o mesmo efeito é obtido graças à utilização das propriedades sugestivas do *símbolo*, assim explicadas por Stéphane Mallarmé (1842-1898):

Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet, et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements.

(MALLARMÉ, 1891: 2)

[Nomear um objeto é suprimir três quartos do prazer do poema, que consiste em adivinhar pouco a pouco: sugerir, eis o sonho; é a perfeita utilização desse mistério que constitui o símbolo: evocar pouco a pouco um objeto para mostrar um estado de alma, ou inversamente, escolher um objeto e extrair dele um estado de alma, através de uma série de adivinhas.]

Para Mallarmé, que influenciou tanto Maeterlinck quanto Pessoa, a base da poesia é o *símbolo*, um elemento responsável pela capacidade de evocar objetos e sugerir através deles, pouco a pouco, os estados mais profundos da alma humana (LOPES, 2004: 24)³. A noção de *símbolo* é também herdeira da reflexão do romântico alemão Friedrich von Hardenberg (1772-1801), mais conhecido como Novalis. No exemplar dos *Fragments* de Novalis, texto traduzido para o francês por Maeterlinck e disponível na *Biblioteca Particular* de Fernando Pessoa, lê-se:

[...] Il faut que toute production du poète soit symbolique et émouvante. Émouvant veut dire tout ce qui affecte, en général. Le symbolique n'affecte pas immédiatement. Il met en jeu l'activité personnelle. L'un stimule et provoque, l'autre touche et remue. [...]

(NOVALIS, 1914: 277-278 [CFP 8-388])⁴

[(...) Toda a expressão do poeta deve ser simbólica ou emotiva. Emotividade significa aqui mais precisamente tudo o que afeta. O simbólico não afeta imediatamente: ele incita o trabalho individual. Um estimula e instiga, o outro emociona e comove. (...)]

O *símbolo* que, segundo Novalis, estimula a atividade cognitiva do leitor e, para Mallarmé, constitui o grande revelador dos estados de alma das personagens, pode transformar-se em um objeto da *cenografia teatral*. No *teatro estático* de Maeterlinck e de Pessoa, os objectos-símbolo cénicos suscitam a reflexão do leitor e das personagens, ajudando-os a desvendar elementos centrais do enredo. É o caso do *candeeiro* em *A Casa dos Mortos*:

(O seu gesto desastrado atira com o candeeiro ao chão)
O cão uiva baixo na treva. O vento uiva também lá fóra.

Os camponeses e a sobrinha obrigam o C a rezar com elles.
S – Se o senhor não reza acontece mal á gente... Valha-nos Nossa Senhora!

(PESSOA, 2017: 190 [Fig. 2])

O *candeeiro*, única fonte de luminosidade do ambiente, é derrubado pelo jardineiro: as personagens, imóveis no meio da escuridão, são dominadas pelo

³ Dois ensaios da coletânea *Le Trésor des Humbles* (1896) do simbolista Maeterlinck intitulam-se justamente *Le réveil de l'âme* e *La vie profonde* (*O despertar da alma* e *A vida profunda*).

⁴ [(...) Alle Darstellung des Dichters muß symbolisch oder rührend sein. Rührend hier für affizierend überhaupt. Das Symbolische affiziert nicht unmittelbar, es veranlaßt Selbsttätigkeit. Dies reizt und erregt, jenes rührt und bewegt. (...)](NOVALIS, 1988: 292 [fragmento 80]).

medo e buscam amparo em práticas religiosas tradicionais. A descrição inicial propõe uma interpretação sociocultural para a peça, baseada no processo de simbolização:

(A drama, in one scene, symbolizing the power of traditional things and the force of the ignorant powers of society in the points of extreme spiritual tension. [...])

(PESSOA, 2017: 191 [Fig. 2])

(Um drama, num acto, que simboliza o poder das coisas tradicionais e a força dos poderes ignorantes da sociedade nos pontos de extrema tensão espiritual. [...])

(PESSOA, 2017: 189)

Luz e treva, conhecimento e ignorância: o *candeeiro* funciona como um objecto-símbolo das tensões do enredo que permite ao leitor o desvendamento da situação profunda das personagens, da qual elas mesmas não são conscientes. Em outras peças do teatro estático pessoano, a *cenografia poética* permite às personagens o autoconhecimento. Um exemplo é o *Diálogo no Jardim do Palácio* (ca. 1913-1914):

A – Não sabes que isto é um dialogo no Jardim do Palácio, um interludio lunar, uma ficção em que nos entretemos enquanto *as horas passam para os outros?*

B – Pois sim, mas eu estou a raciocinar...

(PESSOA, 2017: 83] [5-20 a 23] [Fig. 3])

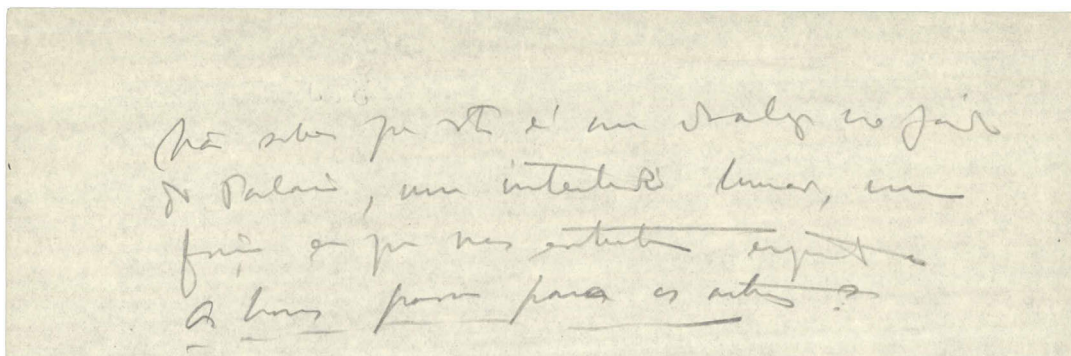


Fig. 3. “Não sabes que isto...” (BNP/E3, 5-20^o; o texto continua em 5-22^o)

A réplica da personagem A constitui, na verdade, uma fala metateatral que faz referência ao título: A e B adquirem, pouco a pouco, a consciência da sua própria ficcionalidade e descobrem o seu estado ontológico mais profundo – o fato de serem as personagens de uma peça intitulada *Diálogo no Jardim do Palácio*.

O processo de decodificação de símbolos e revelação das almas no *teatro estático* pessoano propaga-se do espaço teatral para o domínio extradiegético. Numa carta do heterónimo Álvaro de Campos ao diretor do *Diário de Notícias*, datada de 4 de junho de 1915, a noção de *estatismo* é aplicada à realidade extrateatral:

Ora se ha cousa que seja typica do Interseccionismo (tal é o nome do movimento portuguez) é a subjectividade excessiva, a synthese levada ao maximo, o exaggero da attitude *estática*. “Drama estático”, mesmo, se entitula uma peça, inserta no 1º numero do *Orpheu*, do sr. Fernando Pessoa. E o tédio, o sonho, a abstracção são as attitudes usuas dos poetas meus collegas n’aquela brilhante revista.

(PESSOA, 2014: 534)

O adjetivo *estático* passa a qualificar não apenas o novo teatro, mas também a postura de seu autor, transformando-se, assim, numa característica que define todo um grupo de artistas: a “atitude estática” da geração de *Orpheu*.

IV. O estatismo de um teatro de fantoches: da ação à interação

O *teatro estático* opõe-se à concepção mimética da atividade dramática em vigor no fim do século XIX e início do século XX, de origem aristotélica e influenciada pelo classicismo e pelo naturalismo (GORCEIX, 2008: 74). Segundo Aristóteles, a tragédia seria a representação de uma *ação*, conformemente à etimologia grega do substantivo “drama”, derivado de um verbo que significa “agir” (δράω):

É, pois, a tragédia imitação de uma acção de carácter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante actores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções.

(ARISTÓTELES, 1998: 110 [*Poética*, VI, 1449b]).

Maurice Maeterlinck busca novos modelos para a representação teatral, de forma que a *imobilidade* – ou seja, a *ausência de ação* – do jogo cénico dos atores possa melhor refletir a situação das personagens trágicas (ROSÉ, 2014: 41-43). Em um ensaio intitulado *Un Théâtre d’Androïdes* (1890), o escritor belga propõe uma série de opções:

Il faudrait peut-être écarter entièrement l’être vivant de la scène. [...] Sera-ce un jour l’emploi de la sculpture, au sujet de laquelle on commence à se poser d’assez étranges questions? L’être humain sera-t-il remplacé par une ombre, une projection de formes symboliques ou un être qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie? Je ne sais; mais l’absence de l’homme me semble indispensable. [...] Il est difficile de prévoir par quel ensemble d’êtres privés de vie il faudrait remplacer l’homme sur la scène, mais il semble que les étranges impressions éprouvées dans les galeries de figures de cire, par exemple, auraient pu nous mettre, depuis longtemps, sur les traces d’un art mort ou nouveau.

(MAETERLINCK, 1985: 86-87)

[Seria talvez necessário eliminar o ser vivo inteiramente da cena. [...] Será um dia através do uso da escultura, sobre a qual começam a surgir estranhas perguntas? O ser humano será substituído por uma sombra, uma projeção de formas simbólicas ou um ser dotado de uma aparência viva, mas sem vida? Não sei; entretanto, a ausência do ser humano parece-me indispensável. [...] É difícil prever por qual grupo de seres inanimados seria necessário

substituir o homem no palco, mas talvez as estranhas impressões vivenciadas nas galerias de figuras de cera, por exemplo, poderiam ter-nos colocado já há muito tempo nos traços de uma arte morta ou nova.]

Esculturas, sombras, projeções, bonecos de cera, andróides e marionetes constituem diferentes modelos possíveis a partir dos quais Maeterlinck imagina a presença cénica do ator no novo teatro. Influenciado pelo alemão Heinrich von Kleist (1777-1811), o escritor interessou-se pelo formato das marionetes em *Trois petits drames pour marionnettes* (GARCIN-MARROU, 2012: 147). Em um diálogo intitulado *Über das Marionettentheater* (*Sobre o teatro de marionetes*, 1810), um marionetista explicava a Kleist o aparente paradoxo da sua arte:

[Über die Marionetten] Der Kreis ihrer Bewegungen ist zwar beschränkt; doch diejenigen, die ihnen zu Gebote stehen, vollziehen sich mit einer Ruhe, Leichtigkeit und Anmuth, die jedes denkende Gemüth in Erstaunen setzen.

(KLEIST, 1965: 251-252)

[(Sobre as marionetes) A sua gama de movimentos é certamente reduzida; entretanto, os movimentos possíveis são efetuados com tanta calma, leveza e graciosidade que fascinam qualquer um.]

A marionete, quando comparada ao ser humano, possui uma quantidade reduzida de movimentos, mas, graças ao empenho do marionetista, eles podem tornar-se qualitativamente superiores aos movimentos humanos. No caso do teatro estático, a restrição da mobilidade do ator estimula a execução de movimentos cénicos coreografados, o que aproxima o teatro da dança e das demais artes performativas, conformemente ao sonho wagneriano do *Gesamtkunstwerk* (LEHMANN, 2013: 521-523). Ao mesmo tempo, a redução dos movimentos conduz à liberação do espaço cénico para o diálogo poético, o que permite a intensificação da interação discursiva entre as personagens (LEHMANN, 2013: 532-534). Pessoa, sensível a essa potencialidade do *teatro estático*, interessa-se pelos fantoches:

Chamo teatro estatico áquelle cujo enredo dramatico não constitue acção – isto é, onde os fantoches não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer teem sentidos capazes de produzir uma acção; onde não ha conflicto nem perfeito enredo.

(PESSOA, 2017: 276 [anexo 35])

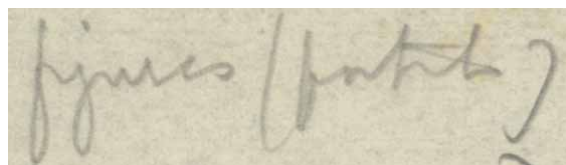


Fig. 4. Pormenor da palavra “fantoche” (BNP/E3, 18-115)⁵

⁵ No texto original, as variantes “figuras” e “fantoche” (entre parênteses) coexistem.

Marionete ou *fantoches* que não age, a personagem estática pessoana por excelência é o protagonista em *A Morte do Príncipe* (ca. 1914-1932):

X – Aquetae-vos, Senhor, aquetae-vos... Heis de viver... Este fim de dia é tão bello que não pode morrer alguém n'elle... Vêde como os restos do sol são roxos e cinzentos no occidente! Deveis viver, para viver... Espera-vos o amor e a lida...

PRÍNCIPE – Nunca agi.

(PESSOA, 2017: 96 [11º M-13º e 13º])

A réplica do príncipe, que não corresponde a uma resposta direta à fala da personagem X, constitui na verdade uma indicação metateatral: uma alusão ao *teatro estático* e às suas *personagens-fantoches* que refletem sobre a própria situação e dialogam – mas não agem. O mesmo paradoxo é expresso por Fernando Pessoa na década de 1920 sob a forma de um oxímoro:

A sensibilidade conduz normalmente á acção, o entendimento á contemplação. A arte, em que estes dois elementos se fundem, é uma contemplação activa, uma acção parada. É esta fusão, composta em sua origem, simples em seu resultado, que os gregos figuraram em Apollo, cuja acção é a melodia. Não tem porem valia como arte essa dupla unidade senão com seus elementos não só unidos mas equivalentes.

(PESSOA, 1924: 6)

A *contemplação ativa*, ou *acção parada*, é exatamente o efeito paradoxal ou oximórico admirado por Pessoa e Maeterlinck na arte grega em geral, e no teatro em particular. O drama estático, para Pessoa, não se baseia na *acção* teatral, mas na *interacção* entre as personagens:

Chama-se drama à forma totalmente synthetica da arte literaria. Porque essa fórmula é totalmente synthetica suprime todos os elementos accessorios e de algum modo dispensaveis na literatura. Porisso reduz a apresentação literaria ao mínimo – isto é, á personagem ou personagens, e, no caso de serem personagens, á sua interacção, visto que não é de crêr que existam, que sejam mais do que uma, para de qualquér modo que seja, não agirem umas sobre as outras.

(PESSOA, 2017: 276 [anexo 36] [14º-10º])

Mais do que simples *acção*, o drama é, segundo a descrição inicial em *A casa dos Mortos*, uma *coacção* e, portanto, uma manifestação da cooperação das personagens estáticas:

(A drama, in one scene, symbolizing the power of traditional things and the force of the ignorant powers of society in the points of extreme spiritual tension. The persons are all brought together into an instinctive and co-acting unity. They are: a scientist, a girl (his niece, say), her old nurse, the gardener, and a dog.

(PESSOA, 2017: 191 [Fig. 2])

(Um drama, num acto, que simboliza o poder das coisas tradicionais e a força dos poderes ignorantes da sociedade nos pontos de extrema tensão espiritual. As personagens juntam-se numa unidade instintiva e co-activa. Elas são: um cientista, uma rapariga (digamos, a sua sobrinha), a velha ama desta, o jardineiro, e um cão.

(PESSOA, 2017: 189)

O drama produz-se através da *interação* ou *coação* das personagens: o *diálogo*, e não a *ação* teatral, torna-se assim o elemento dramático central da estética dita *estática*. O mesmo princípio é aplicado por Fernando Pessoa ao heteronimismo na famosa *Tábua bibliográfica* (1928):

[...] a [obra] heterónima é do autor fora de sua pessoa, é de uma individualidade completa fabricada por ele, como seriam os dizeres de qualquer personagem de qualquer drama seu. As obras destes três poetas formam, como se disse, um conjunto dramático; e está devidamente estudada a entreação intelectual das personalidades, assim como as suas próprias relações pessoais. [...] É um drama em gente, em vez de em actos.

(PESSOA, 1928: 10)

Assim como o *teatro estático* surge graças à *interação* e à *coação* das personagens, o *drama em gente* forma-se a partir da *entreação* dos heterónimos. Exatamente como o príncipe ou as veladoras, os heterónimos são as personagens-fantoches de uma cenografia teatral: imobilizadas no ponto culminante da tensão dramática como as figuras de uma pintura, mas dotadas de uma expressividade discursiva própria à poesia lírica, as personagens do drama em gente revelam-se, com toda a sua profundidade existencial, ao leitor pessoano.

O elemento central constitutivo do *teatro estático*, o seu aspeto antiaristotélico de contestação da primazia da ação teatral como princípio dramático, é transposto por Pessoa, leitor de Maeterlinck, da cena para o domínio do *hors scène*: o heteronimismo transforma-se, assim, em uma variante extradiagética do teatro estático.

Bibliografia

- ARISTÓTELES (1998). *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ACCARDI, Andrea (2015). "Il fuori e il dopo: l'immagine della finestra nel primo teatro di Maurice Maeterlinck", in *Altre Modernità: rivista di studi letterari e culturali*, n.º 1, pp. 357-365.
- BARBOSA LÓPEZ, Nicolás (2015). "Unwinding the Sea: notes on H. D. Jennings's translation of *O Marinheiro*", in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 8, pp. 91-127.
- DEL LUNGO, Andrea (2014). *La Fenêtre: sémiologie et histoire de la représentation littéraire*. Paris: Seuil.
- DESSONS, Gérard (2016). *Maeterlinck, le théâtre du poème*. Paris: Garnier.
- FISCHER, Claudia J. (2012). *Auto-tradução e experimentação interlinguística na génese d'“O Marinheiro” de Fernando Pessoa*, in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 1, pp. 1-69.

- GARCIN-MARROU, Flore (2012). "Le théâtre comme creuset de l'image spirituelle de Maeterlinck à Beckett". *Le discours mystique dans la littérature et les arts de la fin du XIX^e siècle à nos jours*. Dirigé par Lydie Parisse. Paris: Garnier, pp. 141-154.
- GORCEIX, Paul (2008). "La théorie belge du symbolisme : origines et actualité". *Le symbolisme en Belgique ou l'éveil à une identité culturelle : une si rare différence*. Volume I. Paris: Eurédit, pp. 71-87.
- _____ (2005). *Les affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck*. Paris: Eurédit.
- _____ (1999). "De La Princesse Maleine à La Princesse Isabelle. Essai sur le théâtre de Maeterlinck". Maeterlinck, Maurice. *Œuvres II : Théâtre*. Bruxelles: Complexe, vol. 1, pp. 3-76.
- _____ (1997). "Introduction générale". *La Belgique fin de siècle : romans, nouvelles, théâtre*. Édition présentée par Paul Gorceix. Bruxelles: Complexe, pp. 13-54.
- GULLENTOPS, David (1998). "L'espace poétique dans Serres chaudes de Maeterlinck", in *La critique littéraire*, vol. 30, n.º 3, pp. 93-106.
- KLEIST, Heinrich von (1965). "Über das Marionettentheater". *Berliner Abendblätter*. Herausgegeben von Helmut Sembdner. Stuttgart: J. G. Cotta, pp. 247-261.
- LAOUREUX, Denis (2008). *Maurice Maeterlinck et la dramaturgie de l'image: les arts et les lettres dans le symbolisme en Belgique*. Brasschaat: Pandora.
- LEHMANN, Hans-Thies (2013). *Tragödie und dramatisches Theater*. Berlin: Alexander Verlag.
- LOPES, Maria Teresa Rita (2004). *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*. Paris: La Différence.
- MAETERLINCK, Maurice (2012). "Le Tragique quotidien". *Le Trésor des Humbles*. Édition de Marc Rombaut et Alberte Spinette. Bruxelles: Espace Nord, pp. 101-110.
- _____ (1985). *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits (1886-1896)*. Bruxelles: Labor.
- _____ (1913). *Monna Vanna: pièce en trois actes*. Paris: Charpentier et Fasquelle [CFP 8-332].
- _____ (1911/1912). *Théâtre*. Volumes I-III. Bruxelles: Lacomblez [CFP 8-333].
- _____ (1896). "Franz-M. Melchers à la Maison d'Art", in *L'Art moderne: revue critique des arts et de la littérature*, n.º 12, pp. 91-92.
- MALLARMÉ, Stéphane (1891). "Enquête sur l'évolution littéraire : entretien de Stéphane Mallarmé par Jules Huret", in *Écho de Paris: journal littéraire et politique du matin*, 14 de março 1891, p. 2.
- NOVALIS (1988). *Schriften: Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Herausgegeben von Paul Kluckhohn und Richard H. Samuel. Stuttgart: Kohlhammer. Vol. 5.
- _____ (1914). *Les disciples à Sais et Les fragments*. Traduits de l'allemand et précédés d'une introduction par Maurice Maeterlinck. Paris / Bruxelles: Lacomblez [CFP 8-388].
- PESSOA, Fernando (2018). *Poesia: antologia mínima*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china.
- _____ (2017). *Teatro estático*. Edição de Filipa de Freitas e Patricio Ferrari. Com a colaboração de Claudia J. Fischer. Lisboa: Tinta-da-china.
- _____ (2016). *Obra completa de Alberto Caeiro*. Edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta-da-china.
- _____ (2014). *Álvaro de Campos. Obra completa*. Edição de Jerónimo Pizarro e António Cardiello. Colaboração de Jorge Uribe e Filipa Freitas. Lisboa: Tinta-da-china.
- _____ (2012). *Ficções do Interlúdio (1914-1935)*. Edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim. [2.ª edição; 1.ª edição, 1998.]
- _____ (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edição de Jerónimo Pizarro. Edição crítica de Fernando Pessoa. Volume X. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____ (1928). "Tábua bibliográfica", in *Presença*, n.º 17, p. 10.
- _____ (1924). "Athena", in *Athena: revista de arte*, n.º 1, pp. 5-8.
- PIZARRO, Jerónimo, FERRARI Patrício, CARDIELLO, Antonio (2010). *A Biblioteca Particular de Fernando Pessoa*. Alfragide: Dom Quixote.

ROSÉ, Claire (2014). "La marionnette, 'vecteur de poème' pour Maeterlinck", in *Études théâtrales*, n.º 60/61, pp. 40-52.

VAZSONYI, Nicholas (2016). "The Play's the Thing: Shiller, Wagner, and Gesamtkunstwerk". *The Total Work of Art: Foundations, Articulations, Inspirations*. Edited by David Imoof, Margaret Eleanor Menninger, and Anthony J. Steinhoff. New York/Oxford: Berghahn, pp. 42-63.

Rendering the Formless: Language and Style in *Fausto*

John Pedro Schwartz*

Keywords

Fausto, Form, Formless, Language, Style, Milton, Shakespeare, Beckett, Bataille, Nietzsche, Flaubert, Eliot.

Abstract

To use *Fausto's* metaphors, the absence of any “forma” grounded in, or grounding, the intrinsic nature of things entails a situation in which all—mind, matter, self, world—is “informe” (PESSOA, 2018: 181). Pessoa’s struggle—and it is in this, I argue, that the drama of *Fausto* consists—is thus to find forms for the formlessness of the self and the world. The goal of this article is to investigate this paradox at the level of language and style. The ways in which words are used in *Fausto* to in-form the *informe* constitute, paradoxically, Pessoa’s grand style.

Palavras-chave

Fausto, Forma, Informe, Linguagem, Estilo, Milton, Shakespeare, Beckett, Bataille, Nietzsche, Flaubert, Eliot

Resumo

Para usar as metáforas de *Fausto*, a ausência de alguma “forma” fundamentada em, ou fundamentando, a natureza intrínseca das coisas conduz a uma situação em que tudo – mente, matéria, eu, mundo – é “informe” (PESSOA, 2018: 181). A luta de Pessoa – e é nisto, argumento, que o drama de *Fausto* consiste – é assim encontrar formas para o informe do eu e do mundo. O objetivo deste artigo é investigar este paradoxo ao nível da linguagem e do estilo. Os modos em que as palavras são usadas em *Fausto* para in-formar o *informe* constitui, paradoxalmente, o estilo grandioso de Pessoa.

* American University of Malta.

Fausto presents the spectacle of a consciousness tortured over the questions, “*Porque ha? Porque ha um universo? | Porque é um universo que é este? | Porque é assim composto o universo?*” (PESSOA, 2018: 238) [Why is there? Why is there a universe? | Why is it this universe? | Why is the universe composed thus?]. These are variations on what Heidegger called the first question of metaphysics: “Why are there beings at all instead of nothing?” (2000: 1). The question asks why reality should have this substance and structure in the first place, what its most fundamental and essential cause is. Like every serious “Why?”, it strives to reach a ground, a reason upon which to establish a position. In his searching, *Fausto* can find no ground that is truly originary but instead encounters an abyss at every turn. He invokes only to dismiss, or travesty, the “formulas” laid down by Western philosophy and Catholic theology, even as he recognizes their popular necessity (93). If beings as such and as a whole have no foundation, then neither generically do they have intrinsic natures, so that a duplicate abyss separates *Fausto* from himself and from the world. For no correspondence can obtain between his desires and the essential core of the human self, and between his beliefs and the essential core of nonhuman reality, if such cores do not exist; and so is widened the subject-object split.

To use *Fausto*'s metaphors, the absence of any “forma” grounded in, or grounding, the intrinsic nature of things entails a situation in which all—mind, matter, self, world—is “informe” (PESSOA, 2018: 181). And if language is a medium for both expression (articulating what lies deep within the self) and representation (showing the self what lies outside it), then language, in consequence, also must be “formless,” meaning inadequate to either task. But a language in which form matches content can, by its very formlessness, properly express or represent the formless. Such isomorphism follows the Sensationist principle that expression is conditioned by the emotion to be expressed (see PESSOA, 2009: 166-167, 185). Pessoa's struggle—and it is in this, I argue, that the drama of *Fausto* consists—is thus to find forms for the formlessness of the self and the world. The goal of this article is to investigate this paradox at the level of language and style.

I begin by contextualizing Pessoa's conception of the formless in relation to those of Beckett and Bataille in order to reveal the poet's participation in the broader modernist questioning of the viability and validity of form. Next, I examine how *Fausto* dramatizes a situation of partial or incomplete change in language games, as one description of the world, figured as the signature of creation, loses currency and no new description of the world is available yet to take its place. To understand this situation, I draw on American pragmatist philosopher Richard Rorty's discussion of changes from one cultural vocabulary to another, as well as Nietzsche's writings on the decay of conceptual metaphors. I then move into an analysis of Pessoa's use, if not invention, of a forced language capable of rendering the abyss of being, knowing, and personal identity. I interpret Pessoa's

stylistic techniques as metaphors for this double formlessness (linguistic and metaphysical). These techniques consist of a complex vocabulary, complicated grammatical constructions, allusions, extended similes, and repeated images. Such devices dovetail in many respects with Milton's "grand style" in *Paradise Lost*—understandably so, as Pessoa seeks to elevate his language in keeping with his lofty theme.¹ The ways in which words are used in *Fausto* to in-form the *informe* constitute, paradoxically, Pessoa's grand style.

Art is about form. Visual shape is a metaphor for conceptual form. But in the course of the twentieth century, the very notion of form becomes suspect (SCHA, 2006). Consider Georges Bataille's article on "L'informe" ("Formless") in the "critical dictionary" published in the dissident Surrealist journal *Documents*:

A dictionary begins when it no longer gives the meaning of words, but their tasks. Thus *formless* is not only an adjective having a given meaning, but a term that serves to bring things down in the world, generally requiring that each thing have its form. What it designates has no rights in any sense and gets itself squashed everywhere, like a spider or an earthworm. In fact, for academic men to be happy, the universe would have to take shape. All of philosophy has no other goal: it is a matter of giving a frock coat to what is, a mathematical frock coat. On the other hand, affirming that the universe resembles nothing and is only *formless* amounts to saying that the universe is something like a spider or spit.

(BATAILLE, 1985: 31)

The undervaluing of all things formless has its root in philosophies that posit an ideal form of things and, in so doing, privilege form over matter. Take Platonic philosophy, Bataille's *bête noire*. In his "Analogy of the Divided Line", in Book VI of *The Republic*, Plato argues that the relationship between the visible and intelligible worlds parallels the one between reflections of physical things and physical things themselves. The world of Ideas (Forms) is eternal and more real, just as the kind of knowledge that corresponds to it, mathematical reasoning and philosophical understanding, is truer than the kind of knowledge that corresponds to the physical world. Hypothesis-driven dialectic aims to progress through knowledge of the forms to the first principle of them all, the Form of the Good. Artistic form is thus always already implicated in the theory of Forms, so that any endorsement of the formless carries an anti-Platonic agenda, a repudiation of the eternal, the real, the true, and the good.

Bataille, in particular, promotes a "base materialism" irreducible to ontology as an antidote to his era's persistent idealism. This program involves submitting oneself and one's reason to matter, understood not as physical

¹ The style of *Paradise Lost* has been much debated. Detractors like ELIOT (1975) argue that Milton's involved syntax sacrifices sense to sound. Defenders like Christopher RICKS (1963) argue that such complications succeed at combining grandeur with delicacy and have their justification in the demands of decorum. My idea for and analysis of Pessoa's grand style owe a debt to Ricks' seminal work. See also LEWIS (1969) for his defense of Milton's style.

phenomena but as psychological or social facts so “low” that they resist against any attempt to elevate them into a superior principle (BATAILLE, 1985: 50). Examples include the two longer entries on spittle (“Crachat-d’âme” by Marcel Griaule and “L’eau à la bouche” by Michel Leiris) that immediately precede Bataille’s article on “L’informe.” In “Crachat-d’âme” (“Spittle-Soul”), GRIAULE draws on anthropology to show that spittle is more than the product of a gland: “Saliva is the soul distilled; spittle is soul in movement [...] To summarize: from evil will to good will, from insult to miracle, spittle behaves like the soul—balm or filth” (1995: 79). The juxtaposition of spittle and soul displaces the notion of the latter as the essence of the self. Spittle offers a parody of the soul, one too filthy to replace it in metaphysical considerations as the form of the body, the very idea of which the parody undermines. Bataille’s claim that “affirming that the universe resembles nothing and is only *formless* amounts to saying that the universe is something like a spider or spit” now gains clarity. Its juxtaposition with “Crachat-d’âme” satirizes the structure of nonhuman reality, along with the nature of the human species, as an academic construct no less redolent of magical thinking than the “spittle-soul” with which it is compared. Absent a metaphysical understanding of it, the universe hangs formless as spit. Something of this spittle-universe is present in Pessoa’s image of “o espaço sem mais nada | Que, se eu cuspir para elle, deixará | O que cuspi cahir em mim” (2018: 242).

Such base materialism, of course, differs greatly from the nihilism (really, idealism *manqué*) of *Fausto*. The Portuguese Decadent, operating out of a very different context—namely, at the intersection of *fin de siècle* pessimism and Sensationist fervor—does not share the French avant-gardist’s destructive aim. And where *o informe* in *Fausto* manifests itself at the level of language, Bataille’s conception of *l’informe* takes modernist art as its paradigm. As Bataille says elsewhere, “today certain plastic representations are the expression of an intransigent materialism, of a recourse to everything that compromises the powers that be in matters of form, ridiculing the traditional entities, naively rivaling stupefying scarecrows” (1985: 51). Duchamp’s ready-mades illustrate the kind of artistic formlessness that Bataille may have had in mind; for example, the porcelain urinal that the Dadaist signed “R. Mutt,” titled *Fountain*, and submitted for a 1917 exhibition of the Society of Independent Artists. These machine-made, mass-produced found objects subvert the “traditional entities” of Artist (origin of the artwork), Artwork (unique, hand-made, organic), and Art (beautiful, uplifting, useless, disinterested, universal, necessary, purposive), as well as disrupt established modes of producing, exhibiting, and consuming art. But Pessoa and Bataille agree that the rejection of idealism entails a devaluation of artistic form in favor of a formlessness that it is the task of art to pursue.

Another modernist who shared this view was Samuel Beckett, who articulated his distrust of form in *Three Dialogues*. This discussion with an art critic

about the nature of contemporary art doubles as a commentary on his thinking about his own literature. Beckett proposed a withdrawal from the modernist competition with reality given the crisis in representation he characterized as an “incoercible absence of relation” (1965: 125) between “the artist and his occasion” (1965: 124), or between artwork and world. He famously recommended that painting should instead strive toward “The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express” (1965: 103). Beckett fulfilled this impossible obligation in his own work by a great variety of means, including fiction that draws attention to its status as an artifact; fiction that treats words as the only reality; generic formlessness; bodiless voices; voiceless bodies; silence; negation; distorted syntax; verbal fragmentation; verbal permutation; paradox. As the eponymous character in his novel *Malone Dies* says, in an ironic inversion of Platonism that makes explicit the link between literary and metaphysical formlessness, “The forms are many in which the unchanging seeks relief from its formlessness” (2010: 17).

A sustained comparison of these many forms with the radical experiments with language and structure in *Fausto* and other of Pessoa’s works merits separate examination. In fact, the multiple convergences between Beckett’s constant aspiration to nothingness and Pessoa’s ethics and aesthetics of abdication, underpinned as they both are by ideas of non-being, demand serious scholarly attention.² Suffice it here to observe that Beckett’s project grows out of the conundrum presented when one must express although expression is judged impossible, and that the same productive tension between the necessity and the futility of expression animates much of *Fausto*. In fact, *Fausto* in his soliloquies resembles nothing so much as Beckett’s loquacious monologists: both are less verisimilar characters than they are denuded voices howling in the void. Metaphysical groundlessness, even as it moots all possibility of enunciation, does not stop *Fausto* from waxing volubly about this groundlessness, about the impossibility of enunciating. Indeed, it drives him in repeated monologues precisely to try to “say” (“dizer”) the unsayable, to attempt a name for the “Unnameable” (“Innominaveis”) (PESSOA, 2018: 70, 71). There are, of course, important differences, chiefly, *Fausto*’s eloquence (however hampered by linguistic difficulty), as compared with Beckett’s less articulate speakers, along with his character as a vehicle for ideas.³

Beckett’s remarks make clear that the very notion of form assumes a stable relation between “representer and representee” (1965: 125), so that in proportion as the relation frays form becomes suspect. Put differently, insofar as the relation

² Aino RINHAUG (2008) makes a good start in this direction.

³ Eduardo LOURENÇO refers to *Fausto*’s *dramatis personae* as “ideias-personagens ou personagens-ideias” (1988: 74).

between word and world unravels, formlessness throws down its gauntlet. Beckett takes up the challenge with a project doomed to failure since it is impossible to speak of silence, to communicate incommunicability. In *Fausto*, Pessoa, too, dares to fail, and in this venture roundly succeeds, with the difference that he attempts to describe the particular indescribability of the self and the universe. The forms for the formless that Beckett and Pessoa find more or less mirror the impossible feat of creating something out of nothing (*creatio ex nihilo*). By nothing, I mean their shared repudiation of the idea that anything—mind or matter, self or world—has an intrinsic nature to be expressed or represented.

Yet, whereas Beckett's works break cleanly with this idea, *Fausto's* anti-essentialism is qualified by regret. Discussion of the formlessness peculiar to the drama is thus necessary before turning to Pessoa's attempts at giving it linguistic form. According to RORTY, "About two hundred years ago, the idea that truth was made rather than found began to take hold of the imagination of Europe" (1999: 3). A purely negative drama, *Fausto* depicts the horror experienced by the protagonist as the full implications of the idea that truth is not found sink in—without the relief offered by the idea that truth is instead made. Rorty continues:

To say that truth is not out there is simply to say that where there are no sentences there is no truth, that sentences are elements of human languages, and that human languages are human creations. Truth cannot be out there—cannot exist independently of the human mind—because sentences cannot so exist, or be out there. The world is out there, but descriptions of the world are not. [...]

The suggestion that truth, as well as the world, is out there is a legacy of an age in which the world was seen as the creation of a being who had a language of his own.

(1999: 5)

Nostalgia for this age,⁴ in which "the world split itself up, on its own initiative, into sentence-shaped chunks called 'facts'" (1999: 5), permeates *Fausto*: "Sempre | Me foi a alma, ao ver a exterior | Variedade monotona do mundo, | Para vêr em cada coisa o abstracto objecto | No seu mysterioso alli-local de ser" (PESSOA, 2018: 61) [Always | My soul went out, upon seeing the external | Monotonous variety of the world, | To see in each thing the abstract object | In its mysterious local-there of being]. Where a trace of this world persists in Joyce's *Ulysses*—"Signatures of all things I am here to read," Stephen thinks while walking on Sandymount Strand (JOYCE, 1993: 3)—only dim memories remain in *Fausto*; hence the drama's elegiac character, as *Fausto* mourns the passing of a golden era. The Book of Nature has become illegible, "o livro de horror do mundo" (PESSOA, 2018: 197) [the book of horror of the world]. The horror of its illegibility cannot be stressed enough: "Objectos mudos | Que pareceis sorrir-me horridadmente | Só com essa existencia

⁴ FOUCAULT (1989) identifies this age with the episteme of the pre-Classical period (the later Middle ages and Renaissance up to the end of the sixteenth century), in which Western knowledge was constructed on the basis of resemblance.

e estar-*alli*, | Odeio-vos de horror” (PESSOA, 2018: 70) [Mute objects | That seem to smile at me horribly | Simply with that existence and being-there, | I hate you out of horror]. Essence (“*alli-local de ser*”) has yielded priority to “*existencia*” (“*estar-alli*”). This applies as much to natural things, the setting sun and the verdurous mountain, as to those man-made, such as the “*cousas simples*” [simple things] in his room that Fausto can no longer bear to look at (PESSOA, 2018: 71). Yet, even as he agonizes over the speechlessness of the world, Fausto clings to the idea of a nonhuman language that expresses a truth identical either with God or with the world as God’s project:

As pedras em que eu piso, as casas brancas,
Os homens, o convívio humano, a historia,
.....
Tudo não traz consigo a explicação
De existir, nem tem bocca com que falle.

Porque razão não raia o sol dizendo
O que é?

(PESSOA, 2018: 238)

[The stones I step on, the white houses,
Mankind, relationships, history,
.....
All does not bring with it the explanation
Of existing, nor has a mouth with which to speak.

Why doesn’t the sun shine saying
What it is?]

Fausto stubbornly insists that each thing body forth its essence.

Montanhas, solidoes, objectos todos,
Ainda que assim eu tenha de morrer,
Revelae-me a vossa alma, isso que faz
Que se me gele a mente ao perceber
Que realmente existis e em verdade,
Que sois factos, existencia, cousa, ser.

(PESSOA, 2018: 317)

[Mountains, solitudes, objects all,
Even at the cost of death,
Reveal to me your soul, that which makes
My mind freeze upon perceiving
That you really, in truth, exist,
That you are fact, existence, thing, being.]

Fausto remains stuck in the belief that descriptions of the world are—or should be—out there. He continues to think of the world, and the human self, as

possessing an intrinsic nature, an essence, that both world and self now strangely withhold. Fausto has yet to discover, with RORTY, that the world does not speak, only we do; that “languages are made rather than found, and truth is a property of linguistic entities, of sentences” (1999: 7). Rorty urges us to abandon the traditional philosophical search for a criterion that would tell us which vocabulary fits the world or expresses the real nature of the self. Indeed, the change from one language game to another does not occur by means of criteria or choice, he argues. Rather, the habit of using certain words gradually yields to the habit of using others, which offer a more useful way of describing the world and the self, not a more adequate one. *Fausto* dramatizes just such a moment of cultural change, except that the language game that has fallen into disuse has yet to be replaced by a new way of speaking, with the result that the protagonist finds himself linguistically bereft. Put differently, Fausto’s customary idiom, and the interlocked theses it took for granted, have lost their purchase, and no new idiom is available to relieve him of the formlessness that ensues. Note how the vocabulary, “Vida, l Ideia, Essencia, Transcendencia, Ser,” in the following passage is capitalized to indicate its desuetude; the words, as if put in quotation marks, are mentioned rather than used:

Tudo o que toma fôrma ou illusão
 De fôrma nas palavras não consegue
 Dar-me sequer, cerrado em mim o olhar
 Do pensamento, a illusão de ser
 Uma expressão d’isso que não se exprime,
 Nem por dizer que não se exprime. Vida,
 Ideia, Essencia, Transcendencia, Ser,

 Nem pelo horror dêsse impossivel deixa
 Transvêr sombra ou lembrança do *que é*.

(PESSOA, 2018: 131)

[All that takes form or the illusion
 Of form in words does not manage
 To give me so much as, the eyes of the mind closed
 Within me, the illusion of being
 An expression of that which is not expressed,
 Not even to say that it is not expressed. Life,
 Idea, Essence, Transcendence, Being,

 Not even through that impossible horror does it afford
 A glimpse of the shadow or remembrance of *what it is*.]

In fact, a number of words throughout *Fausto* are capitalized to mark their fading currency, and at least one word is actually put in quotation marks: “‘Existencia’” (PESSOA, 2018: 50). One way to describe this situation is to remark on the prominence of what JAKOBSON (1997) called the metalingual or reflexive function,

the use of language to discuss or describe itself. In his frequent questioning of basic terms, Fausto is trying to establish mutual agreement (with himself) on the code.

Nietzsche offers an alternative way of understanding the linguistic obsolescence dramatized above. In fact, his perspective “On Truth and Lying in an Extra-Moral Sense” deeply informs this passage, as well as the work as a whole. What Rorty considers a change in language games Nietzsche interprets as the replenishment of metaphors. According to NIETZSCHE, “Truths are illusions about which it has been forgotten that they are illusions, worn-out metaphors without sensory impact, coins which have lost their image and now can be used only as metal, and no longer as coins” (1989: 251). Words do not name our primary experience of reality but the conceptual substitutes for countless unique and individual perceptions. Concepts gain in utility what they lose in vividness until, all vividness gone, they lose their usefulness along with it to become the “sepulcher” of perceptions (NIETZSCHE, 1989: 254). If we think of the world in terms of conceptual metaphors, the sensuousness of “Vida,” “Ideia,” “Essencia,” and so forth has given way to abstraction; owing to overuse, these words no longer give the illusion of naming things themselves. To replace these dead metaphors, new metaphors of reality must again be minted. But Fausto is not up to the poet’s task; heroic enterprise forms no part of this subjective tragedy. All he can do is finger these coins that have lost their image and lament his lot. Of course, that is not entirely true. He can coin purposely abstract metaphors for the metaphysical formlessness that assails him. He can find rhetorical and linguistic forms that have no form—the drama consists in the struggle to do so—by these means his author endows him with grandeur. It should be noted that the passage above poses a modification to Nietzsche’s claim that the illusory nature of the truth gets forgotten as its original image fades. Rather, in *Fausto*, the linguistic “fórmula” having dulled from habit, the “illusão” that it once provided now stands exposed. Illusion expires as the concept loses all residue of metaphor; hence the need for new metaphors of perception.

Compounding the joint problem of lapsed language and intelligibility is the turbulence of Fausto’s thoughts and feelings. This is to say that the formlessness with which he struggles is really triple in nature: linguistic, metaphysical, and psychological. His “Tumultuarias | Ideias mixtas,” the “vãs desorganizações” of his childhood memories (PESSOA, 2018: 76), his “esvaida confusão nocturna” (70), his “surda | Nocturna confusão agglomerada | De □ e porções de pensamento” (126), his “atropellamento do sentir” (147) receive repeated emphasis throughout the text [Tumultuous mixed ideas, vain disorganizations, dissipated nocturnal confusion, deaf | Nocturnal agglomerated confusion | Of □ and portions of thought]. Fausto’s agitated state has its origins in the social and economic transformations that Pessoa, in his writings on Sensationism, diagnosed as the cause of the “tensão nervosa” [nervous tension] common to his generation (2009:

186). If emotion shapes its expression, only “o mais avançado desarticulamento de linguagem logica,” characteristic of *Orpheu*, can mirror the “hyperexcitação” that historically situates the protagonist of a drama otherwise studiously abstracted from its milieu (PESSOA, 2009: 185, 186). At the same time, such dislocation of language and logic, intended to reflect the sensory and psychological jangling induced by modernization, must not conflict, must somehow jibe, with the elevated subject-matter of the Faustian tragedy. On the one hand, the poet must force language into his meaning; as Fausto says, “A expressão | Fez-se para o vulgar, para o banal; | A poesia torce-a e dilacera-a” (PESSOA, 2018: 318) [Expression is made for the vulgar, for the banal; | Poetry twists and tears it].⁵ On the other hand, the poet must yet maintain a lofty tone. Both desiderata call for a language that deviates from common usage. To meet this paradoxical challenge Pessoa creates a gnarled grand style, adapted from *Paradise Lost*.

That the style of a nihilistic drama should intersect with that of a Puritan epic, that a work considered by Pessoa to be “perfectly ordered and constructed” would suggest a form for the formless, obeys a hidden logic (*apud* ANTUNES, 2016: 61). First, consumed with the “orgulho atro” [atrocious pride] of the “voraz pensador” [voracious thinker], despair at his auto- and ontic exile, revolt against his originating cause, envy of unconscious humanity, and terror of the void, Pessoa’s Fausto is a close analogue of Milton’s Satan, proud of his angelic supremacy, revolutionary from the first, despairing over his banishment from heaven, envious of his maker’s throne, fearful of further punishment (PESSOA, 2018: 37, 56). Both are apes of God. A Promethean grandeur links them; even more does their experience of consciousness as hell. Second, where *Fausto* travesties Christianity, *Paradise Lost* omits it. As Pessoa once said, echoing a common Romantic idea, Milton “was an Arian, his form of Christianity being the absence of Christianity. (His vast learning and experience of the learnt has put everything into his Christian epic; the only thing left out was Christ. Has anyone ever felt Christian after reading ‘Paradise Lost?’)” (1967: 210). Third, according to C. S. LEWIS, the style of *Paradise Lost* arose as a solution to the problem of achieving solemnity without the formality of setting that the original recited epics enjoyed (1969: 40). Similarly, *Fausto*’s style arises as a solution to the problem of achieving solemnity without the linguistic and conceptual forms that earlier versions of the drama took for granted. In each work, then, the style is artificial but has its rationale.

Six things produce the grandeur of Milton’s style: complex vocabulary, complicated grammatical constructions, allusions, extended similes, and repeated

⁵ Eliot believed that English poetry since the time of Milton had suffered a “dissociation of sensibility” (1975: 64), a divorce between thought and feeling. In order to combat this, the modern poet “must become more and more comprehensive, more allusive, more indirect, in order to force, to dislocate if necessary, language into his meaning” (1975: 65). Although arising out of a very different context, one beset by its own linguistic and cultural malaise, Fausto’s grand style bears much in common with the kind of “difficult” poetry Eliot is calling for (1975: 65).

images. Pessoa adapts the same means to a twofold end: not just achieving sublimity but also giving form to the formless. What follows is not a comparison of the overlapping styles, but a close analysis of *Fausto's* style alone; more specifically, of *Fausto's* way of speaking, as his fellow characters tend to a more simplified expression.

The first aspect of *Fausto's* style that readers might notice is its complex vocabulary. This includes neologisms formed by:

- a prefix:
 - *ante*: “Antegrito” (144) [Pre-shout]
 - *des*: “descompreendo” (317) [discomprehend]
 - *trans*: “transvêr” (131), “transsentidos” (82) [trans-see, trans-senses]
 - *super*: “supervistos” (61) [super-seen]
 - *sobre*: “sobrenada” (119) [over-nothing]
- a suffix:
 - *mente*:
 - the transformation of an adjective into an adverb: “negramente” (118, 120), “Tumultuariamente” (147) [blackly, tumultuously]
 - the transformation of a past participle into an adverb: “ennuviadamente” (68) [cloudily]
- the transformation of a noun into a reflexive verb: “Deus inconsciencando-se” (37) [God shedding his consciousness]
- the transformation of a non-reflexive into a reflexive verb: “Soluços qu’rendo-se a si esquecer” (48), “dessentir-se” (123) [Sobs wanting to forget themselves]
- the transformation of a direct transitive verb into a verb both direct and indirect: “sou mais real que o mundo | Por isso odeio-lhe a existencia enorme | O seu amontoar de cousas vistas” (37; italics mine) [I am more real than the world | That’s why I hate its enormous existence | Its pile of seen things]
- the verbalization of a noun: “nada-me uma dôr” (82) [a pain nothings me]
- the verbalization of a noun and the use of its past participle as an adjective: “abysmado” (186) [abyssed]
- a transitivized verb: “minha vida que morri” (242) [my life that I died]
- compound words: “não-real,” “não-alli” (37), “alli-local” (61), “estar-alli” (70), “não-pense” (246) [not-real, not-there, local-there, being-there, not-think]
- Latin loanword: “mensurante” (198) [mensurate]
- English loanwords: “fells him” (159) [mata-lo]

While all of these neologisms serve to lasso the formless (as well as lift the tone), the link between the two is more evident in some coinages than in others. The use of the negative prefix *des-*, beyond the single neologism, is common throughout the text, e.g., “deslembrados” (82), “desfeitas” (113), “dessentir-se” (123) [disremembered, unmade, lose himself]. Like the prefix *ir-*, e.g., “irrequieto” [unquiet] (100), the prefix *des-* helps convey the protagonist’s relentless negativity. The use of *trans-*, meaning “across,” suggests (failed) attempts to span the abysses that throughout the drama displace all grounds. The transformation of both nouns and non-reflexive verbs into verbs whose direct objects are the same as their subjects mirrors the reflexive character of Fausto’s thought about thought and language about language. The compound terms “*não-alli*,” “*alli-local*,” and “*estar-alli*” make deictic use of a place-word (“*alli*”), an empty vehicle of “*deixis*” or reference to the context of the enunciation, whose meaning and content vary depending on the place.⁶ The problem is that the context omits to specify the place, and as a result the vehicle remains devoid of meaning. *Deixis* is activated only to be disabled: a word is used whose meaning depends on a context so contrived as to withhold that meaning. Since the compound terms are used to refer to the essences of things, their tactical deployment illustrates the point that *Fausto* takes repeated pains to make: the property or set of properties that supposedly make an entity what it fundamentally is, are, in fact, “*não-alli*.” Thus skillfully does Pessoa here achieve a form for the formlessness of beings.

For all of its neologistic expansion of verbal resources, *Fausto* makes repeated use of a limited lexicon. Paired terms—e.g., *verdade / erro*, *conhecer / ignorar*, *compreensão / incompreensão*, *consciencia / inconsciencia* [truth / error, know / ignore, comprehension / incomprehension, consciousness / unconsciousness]—recur throughout the text. That they form antinomies crucial to the drama’s meaning suffices to justify their frequent usage.⁷ But this explanation does not account for the repetition of descriptive words, such as *abysmo*, *vacuidade*, *vazio*, *terror*, *horror*, *arrepio*, *pavor*, *suffocação*, *solidão*, *fundo*, *confrangido*, *transcendente*, *infinito* [abyss, vacuity, empty, terror, horror, fright, dread, suffocation, solitude, bottom, tormented, transcendent, infinite]. This repetition has its roots, rather, in verbal impoverishment, as Fausto operates within the constraints imposed by his linguistic predicament. Further justification derives from the obsessiveness of Fausto’s meditations, their recurrence to the same pool of nihilistic themes, the recursive structure of the drama itself. This structure is, no doubt, partly determined by the “*eterna viagem*” [eternal voyage] of thought in pursuit of the question of Being—a reimagining of Nietzsche’s eternal return—which, in the absence of convincing answers, the protagonist considers an “*eterno erro*” (PESSOA, 2018: 257) [eternal error]. Verbal repetition reaches its most condensed form in the

⁶ See JAMESON (2012: 19) for a capsule discussion of *deixis*.

⁷ See GUSMÃO, *O Poema Impossível* (1986: 50-86), for an analysis of these antinomies.

lines, “Fora Deus Deus, Deus”⁸ (247) [Were God God, God] and “Mais, mais e mais” (123) [More, more and more].

Yet further rationale comes from *Fausto’s* meticulous catalogue of metaphysical horrors. That each horror is a subtle shading or entailment of the other explains why repetition often takes the form of lexical permutation within a stanza:

Desde que despertei para a consciencia
Do abysmo da morte que me cerca,
Não mais ri nem chorei, porque passei
Na monstruosidade do soffrer
Muito alem da loucura, ou da que ri
Ou da que chora monstruosamente
Consciente de tudo e da consciencia
Que de tudo horriavelmente tenho.

(PESSOA, 2018: 130)

[Since awakening to consciousness
Of the abyss of death that surrounds me,
I no longer laugh nor cry, because I passed
Through the monstrosity of suffering
Far beyond madness, whether that which laughs
Or that which cries monstrously
Conscious of all and of the consciousness
That of everything I horrifically have.]

Note the (near-)repetition of *ri / ri, chorei / chora, monstruosidade / monstruosamente, consciencia / Consciente / consciencia, tudo / tudo* [laughed / laughs, cried / cries, monstrosity / monstrously, consciousness / Conscious / consciousness]. To focus on just the last two lines, permutation wrings nuanced meanings from the key words “Consciente” and “consciencia.” Conscious of all, Fausto also has consciousness of this consciousness. The lexical repetition-with-a-difference anticipates the infinite series of Fausto’s inner observers, even as the lines’ chiasmic structure mirrors the *mise en abyme*. The infinite regress of Fausto’s consciousness is but one type of infinite regress in *Fausto*, a drama that negates the existence of first principles (even as it threatens to make the negation itself into a first principle) and takes as its baseline, “o abysmo é abysmo num abysmo” (PESSOA, 2018: 245) [the abyss is an abyss in an abyss]. Infinite regress infects not only consciousness but also cosmology (the universe is infinite, with infinite worlds), knowing (an infinity of middles separates subject from predicate, rendering *saber* impossible), and being (every being is a dependent being whose existence was caused by another dependent being, with no self-existent being to anchor the chain). The point is that in lexical permutation Pessoa finds a form for rendering infinite regress.

⁸ Note the subtly different meanings of the three identical terms.

And yet, the chief reason for *Fausto's* verbal repetition lies in Pessoa's identification of poetry with the verbal behavior that fin-de-siècle medical discourse associated with madness. Pessoa's identification of the two built on Max Nordau's psychiatric diagnoses of Decadent literature. Nordau's interpretive approach suggested, or reinforced, the links that Pessoa drew between poetry in general and the paranomasia that Lombroso and others at the time were finding typical of madness. Two linkages must be clearly distinguished here: first is the disciplinary identification of madness with certain verbal activity; second is Pessoa's identification of poetry with madness, on the basis of their common verbal activity. Several entries in *Escritos sobre Génio e Loucura* (2006) show PESSOA noting or making these two linkages. In one entry, he writes, "Expressions proving the morbid, punning [. . .] nature of poetry," in connection with which he cites both Lombroso and Paulhan (2006: I, 104). Verses from Byron and Tennyson containing what I have called lexical permutation (*names / name, unconsumed / consuming, streams / stream, ruin / ruins, human / man*) exemplify "puns and inanities, such as may be seen in those poems of madmen" (2006: I, 75). The "echoing" of *distinct / distant* reminds Pessoa of the echolalia symptomatic of degeneration (2006: I, 75). He views alliteration in the same light. "Poetry," he writes, "expresses states of mind which cannot be expressed in normal language" (2006: I, 77). Lest poetry appear as "nonsense," the words must be understood in their "spiritual," as opposed to "rational," sense (2006: I, 76). Fausto is, of course, unsound, a man addled to the extreme by the upheavals of modernity; it is only fitting that he speak in the punning, paranomastic, alliterative, echolalic way that madmen do or were thought to do. And yet, this is the same way that poets speak. Thus, in the many cases of verbal repetition in *Fausto*, Pessoa exploits the links between poetry and madness both to portray the protagonist's disordered mind and to depict him as the poet he is. Again, Pessoa finds a form for the (psychologically) formless.

Inventive verbal strategies continue. Oxymoron pillories the law of identity, in keeping with this law's systematic contradiction in *Fausto*. Where each thing is not identical to itself, the protagonist understandably feels "differentemente o mesmo" (PESSOA, 2018: 119) [differently the same]. Only a drama that regards being and non-being as one and the same can accommodate "a forma informe" (189) [the formless form]. Oxymoron captures this alterity that Pessoa posits in place of identity. JAKOBSON'S (1973) famous account of the function of oxymoron in Pessoa bears comparison. Focusing his analysis on "Ulysses," Jakobson discovers an oxymoronic pattern at every structural level, from the metrical to the morphological, and relates this pattern to the poem's "dialectical" [dialectique] understanding of myth, in order to reveal Pessoa as indeed the poet of construction he claimed to be (463). Like Jakobson, I locate the meaning of *Fausto* in its linguistic properties and regard oxymoron as the drama's dominant figure. My method owes an obvious debt to Jakobson's stylistic analysis. But three differences

distinguish my work from Jakobson's. First, in *Fausto*, the figure of the oxymoron eschews the dialectical to reinforce the themes of alterity and negation. Second, I do not isolate the unit of analysis but rather situate the work in its broader aesthetic and philosophical context. Third, driven by his notion of poetry as combining and integrating form and function, Jakobson's approach privileges poems that exhibit "form," that is, the kinds of linguistic symmetry that he is so fond of analyzing; more broadly, "dialectical" relations between part and whole, and signifier and signified; more broadly still, the kind of idealism that the modernists I have been discussing are reacting against. But what if the poem is "formless" in the way (both artistic and metaphysical) I have been describing *Fausto*? Formless forms—such is the drama's root oxymoron—pose a challenge to Jakobson's conception of the poetic function, particularly its embodiment of the projective principle. While *Fausto* certainly engages in "regular reiteration of equivalent units" (JAKOBSON, 1997: 155), as I have been demonstrating in the case of the text's verbal repetition, its recursive structure and (as will be seen below) convoluted syntax belie the "well-ordered shape" (154) that Jakobson takes for granted. In short, the formless in poetry calls for an approach elastic enough to accommodate linguistic asymmetry, anti-dialectic, and ideas of non-being—the kind of approach I hope to be demonstrating in this paper.

In addition to giving emphasis and further instancing repetition, tautology, as a fault of style, tallies with *Fausto*'s linguistic travail: "O ser é o ser" (PESSOA, 2018: 77), "confusões confusas" (147), "differentemente diferente" (251) [Being is being, confused confusions, differently different]. There is at least one pun: "Este meu pensamento transciente | De transcendencia" (246) [This my transcient thought | Of Transcendence]. "Transciente" combines "transiente" and "transcendencia" to convey the way *Fausto*'s thought all too soon falls short of the absolute. Archaic spellings abound, e.g., "Christo," "cousas" (37), "má," "mau" (68), "objectos" (70), "explender" (216), "Doira" (225) [Christ, things, bad, bad, objects, expend, Gild]. Together with the cast of allegorical Voices, the *auto* of the Bacchantes, and the tavern-talk of kings, queens, and citadels, the archaism lends a period texture to Pessoa's version of a medieval legend, as the Walpurgis-Night scenes did for Goethe's *Faust*. It also makes the text more solemn, cultivated, and refined.

Punctuation marks offer another verbal resource. Within and at the end of lines words are often omitted, not because they are able to be understood from contextual clues but because *Fausto*'s thought has reached its limits, and ellipses indicate the resulting silence. Frequent dashes reflect *Fausto*'s delirium, driven into it as he is by the accelerated condition of modern life. They also mirror the contradiction and uncertainty of his thoughts, as he attempts to qualify or clarify them as soon as they arise.

Stylistic analysis of certain vocables reveals the subtlety involved in rendering the formless. Consider the effects gotten from the frequent use of the comparative conjunctive locution “como que”: “Como que nú me sinto e exilado | Entre cousas extranhas” (120) [As if naked I feel and exiled | Among strange things]. Such is its nuance that this locution effectively dilutes the comparison between the two terms, Fausto and nakedness. The speaker, “as if” grasping for a way to express his exilic feelings, from his corresponding linguistic exile latches onto “como que.” Pessoa achieves similar effects in the following lines: “me criava | Uma *como* inconsciencia que fazia | *Com que* o mysterio nao vivesse sempre” (126; italics mine) [created in me | A kind of unconsciousness that made | it so that the mystery did not live always]. The grammatical rule, of course, states that a preposition is only to be used after an indirect transitive verb. The unconventional use of “com” after the direct transitive verb “fazia” serves to emphasize the effort employed by the subject of the action. How the “inconsciencia” can carry out this action, though, remains tinged with an opacity that the semantic modulation here allows Pessoa to convey. In the second verse, the comparative subordinative conjunction “como” means “something similar to.” However, the fact that the word “something,” which would constitute the first term of comparison (the second being “inconsciencia”), is not explicit leads “como” to assume the function of an adjective. For the mental state described in these lines there can be no comparison, Pessoa seems to be saying—and showing, grammatically.

In addition to unfamiliar words, Pessoa tends to use unfamiliar constructions in *Fausto*. The piling-on of adjectives is noteworthy: “surda | Nocturna confusão aglomerada (126) [deaf | Nocturnal agglomerated confusion]. Inverted verb phrases are common, e.g., “Mas isto que eu em vão impôr-lhe quero” (318) [But this that I in vain to impose upon it wish]. Verbs are often used at once reflexively and non-reflexively, so that the action of the verb bears upon the subject and the object alike: “se me esfriaria em mêdo a alma” (136) [my soul would chill in fear], this *se me* + verb construction appearing frequently. That his soul here chills both itself and him emphasizes Fausto’s internal split. A similar effect is achieved through the nominalization of a verb doing this sort of double duty:

Às vezes eu olhando o proprio corpo
 Estremecia de terror ao vel-o
 Assim na realidade, tão carnal
 Incarnação do mysterio, tão proxima
 Mysteriosidade e transcendente
 Apontar-se-me em mim do negro e fundo
 Mysterio do universo.

(PESSOA, 2018: 121)

[At times I, looking at my body,
 Would tremble at seeing it

Thus in reality, so carnal
 An incarnation of mystery, so near
 A mysteriousness and transcendental
 Turning in me toward the black and deep
 Mystery of the universe.]

The noun infinitive “Apontar-se-me” functions as an appositive that renames “o proprio corpo.” The distance between the appositive and the noun it renames mirrors Fausto’s alienation from his body. Turning the verb “Apontar-se-me” into a noun sunders the action from its agent and reinforces the dissociation. That both the subject (“o proprio corpo”: *se*) and the direct object (the speaker: *me*) receive the action of the verb further heightens the sense of estrangement.

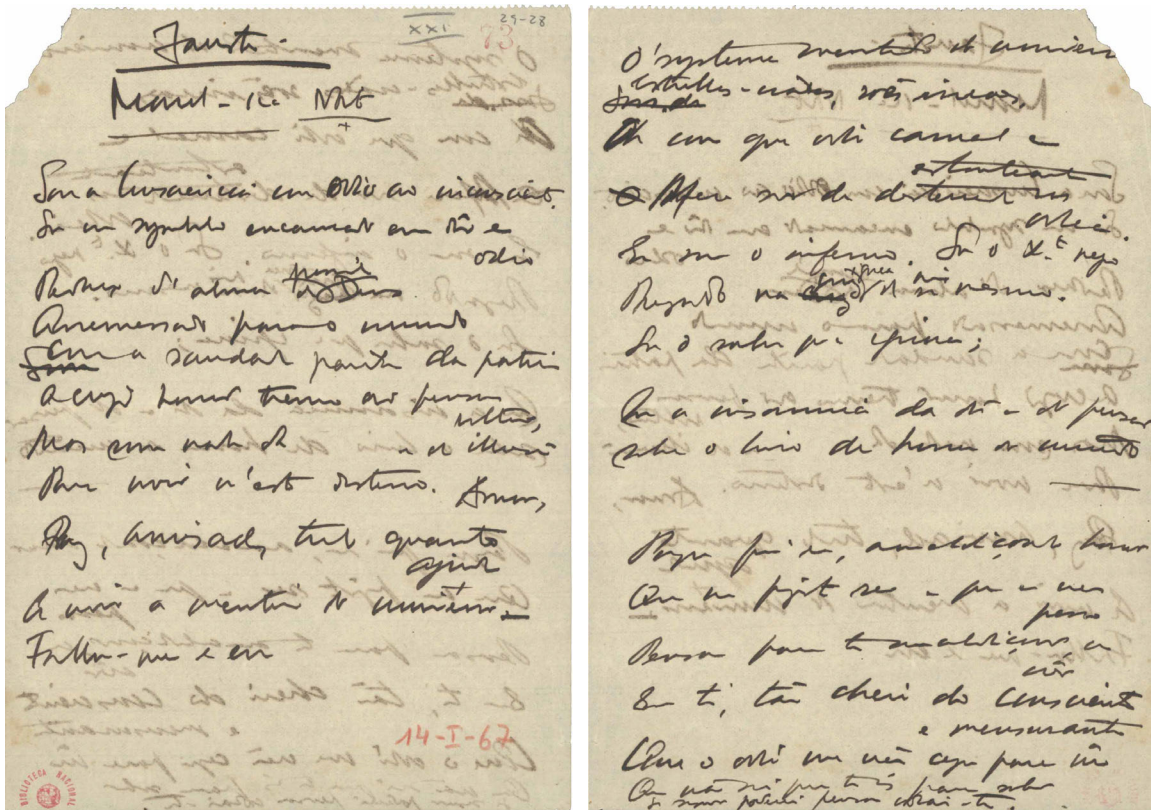
The syntax grows exceedingly complicated in this apostrophe to the Night:

Porque fui eu, amaldiçoado horror
 Que me fizeste ser e que eu nem posso
 Pensar para te amaldiçoar, ou crer
 Em ti, tão cheio do consciente e mensurante
 Que o odio me não cegue para ver
 Que não sei que tu es para saber
 Se sequer poderei pensar odiar-te? (197-98)

(PESSOA, 2018: 197-198 [Fig. 2])

[Why was it I, accursed horror
 That made me be and that I cannot even
 Think to curse you, or believe
 In you, so full of the conscious and mensurate
 That hatred does not blind me to see
 That I do not know what you are to know
 If I could so much as think of hating you?]

The fourfold relative clauses, the lexical permutation (“amaldiçoado” / “amaldiçoar”), the neologism (“mensurante”), the double negative (“me não cegue para ver | Que não sei”), the initial ambiguity over which noun the adjectival phrase (“tão cheio do consciente e mensurante”) modifies (“eu” or “ti”?), all typify Fausto’s convoluted style of soliloquy (his dialogue is more conventional). The syntax is so tortuous that most readers are probably unaware that a question is being asked until they see the question mark at the end of the passage. Yet the word-order is not meaninglessly contorted but meaningfully controlled. If Pessoa purposely strives for atypical syntactical patterns, it is because they offer a way both to elevate Fausto’s speech and imitate his sensibility. What Eliot says of a sentence in Henry James (to which he unfavorably compares a Miltonic sentence) applies as well to most sentences in *Fausto*: “The complication, with James, is due to a determination not to simplify, and in that simplification lose any of the real intricacies or by-paths of mental movement” (ELIOT, 1975: 261).



Figs. 1 e 2. Fausto's apostrophe to the Night (29-28^r e 28^v).

In his monologues Fausto is not conversing but thinking aloud, and so the style aims at tracing the contours of thought becoming speech. As his thoughts and feelings are deranged, so will his language be disturbed. If the syntax is labyrinthine, it is because Fausto, in pondering first principles, reasons like MILTON's devil: he finds "no end, in wandering mazes lost" (s.d.: 46). Where Fausto gropes in the dark, the sense cannot but be obscure. In short, the peculiarity of Pessoa's style is aimed at precision.

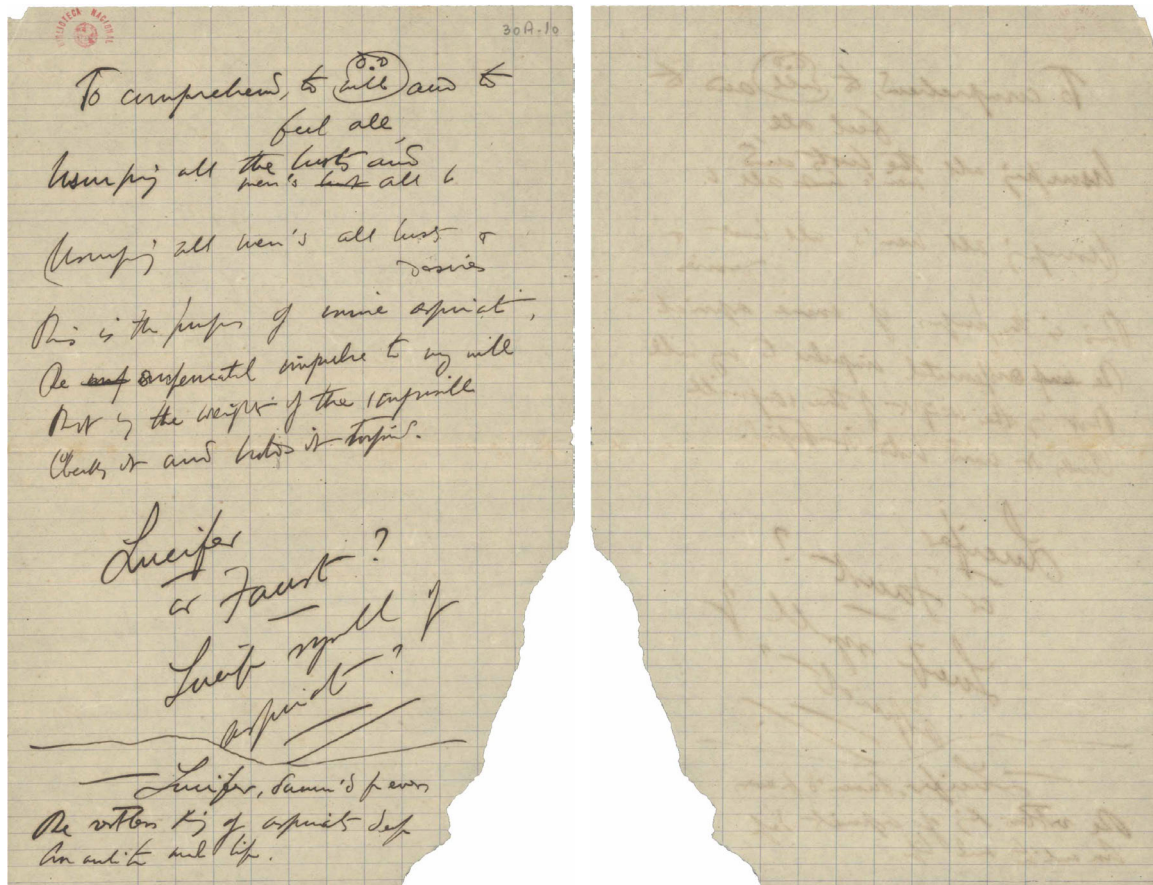
Another aspect of Pessoa's knotty grand style is the number of allusions and references, divisible into two kinds. First are the overt references to Fausto's *Mestres* (Christo, Buddha, Shakespeare, Goethe), his literary precursors (Marlowe's Doctor Faustus, Milton's Lucifer), and the Greeks whose philosophies mostly confirm his skepticism (Gorgias, Platão, Zenão de Eleia). These references strike up a kinship between *Fausto* and Pessoa's projected *Livro de Legendas* [Book of Captions], a book dealing with the figures, texts, and movements of world history and literature most responsible for the composition of the Portuguese, more broadly Western, cultural imaginary. Two fragmentary lists of *Legendas* and three references attest to the existence of this projected book. Buddha and Christo (together with Apollonio de Tyana) appear under the heading *Trez Deuzes* on one list; Lucifer and *A Tentação de Santo Antão* (which I discuss below) number among

the 17 cultural touchstones on the other list.⁹ That four of the intended figures and texts feature prominently in *Fausto* underscores the extent to which the drama serves as a compendium of the Western culture that Fausto has absorbed to no avail. If *Livro de Legendas* was supposed to affirm the spiritual-heroic tradition stretching from Homer to the Round Table and on to *Orpheu* and *Mensagem*, *Fausto* appears to negate it.

Second are the more or less veiled references. The allusions to *Paradise Lost*, together with the works' commonalities in style, character, and Christian heresy, make *Fausto* Pessoa's most sustained engagement with the poet Ricardo Reis called "maior que Shakespeare" (*apud* Antunes 2016: 61). The verse "Eu sou o inferno" (PESSOA, 2018: 197), of course, references Satan's line in Book IV of MILTON's epic: "Which way I fly is Hell; myself am Hell" (s.d.: 90). A scattering of verses stressing Fausto's experience of consciousness as hell—really, the whole work centers on this theme—repeat his identification with Satan. Fausto's "revolta" against the cause of life again links him with his revolutionary prototype (PESSOA, 2018: 66). This is to take only the most obvious allusions to *Paradise Lost*, as the similarities just mentioned stamp all of *Fausto*. The differences, of course, are more significant. Fausto aspires to nothing, unless it is nothingness to which he aspires. The impossibility of salvation, be it from Knowledge, Love, Action, or Dream, leads him toward resignation. No prospect of Eden, of Pyrrhic victory, spurs fallen Fausto on. To bring the analogy to a head, *Fausto* is the story of what Satan would have been like had he given up.

And yet, it was not always thus. The renouncing of lowly aims does not make for high drama. Fausto's tragedy arises from his abdication of a quest little less vaulting than that "bold enterprise which he [Satan] undertook alone against God and Man" (MILTON, s.d.: 88), namely, "To comprehend, to do and to feel all" (PESSOA, 2018: 187). The similarity between his quest and Sensationism's ultimate aim at representing "A maxima realidade" (PESSOA, 2009: 149) identifies Fausto as a Sensationist (anti-)hero and his (failed) undertaking as the *ne plus ultra* of this avant-garde movement. Poem 123 of the critical edition establishes precisely the link between Lucifer and Fausto, between "An ambition made life" and an aim of comparable magnitude, however defeated in the end. Fausto's quondam "will" to experience all sensations, now "check(ed)" by the impossibility of its object, is nothing less than Byronic (PESSOA, 2018: 281).

⁹ See VIZCAÍNO and PIZARRO (2018: 266-70) for a discussion of the *Livro de Legendas*, along with both lists. See Annex 102 of PESSOA (2018) for the list of 17 *Legendas*, as well as Annexes 100, 103, and 104 for references to the book.



Figs. 3 e 4. Poem 123 of the critical edition (30A-10^v e 10^v).

Indeed, *Fausto's* strong reminiscence of *Childe Harold's Pilgrimage* constitutes another layer of reference. Both works represent apotheoses of the individual will; both feature protagonists driven by disillusionment to seek refuge in distraction. According to Jerome MCGANN, *Childe Harold* served Byron as a mask through which to express his view that "man's greatest tragedy is that he can conceive of a perfection which he cannot attain", since "mask after mask is fashioned but to no redemptive avail" (1992: 307). The same view undergirds *Fausto*. In his Plan for the second of three *Faustos*, Pessoa writes, "Symbolo da aspiração insaciavel que, casada com Helena, ou Hellenismo, produz o espirito moderno—a perfeição humana—e é castigado como a *fallencia*, a imperfeição, e o desastre; como acontece ao espirito moderno" (PESSOA, 2018: 342). Pessoa takes from *Childe Harold's Pilgrimage* the paradigm of the modern tragedy and in *Fausto* deepens its negativity while reconceiving perfection in Sensationist terms. Like Byron, he fashions for himself a literary mask. If *Childe Harold* became a vehicle for Byron's own beliefs and ideas, *Fausto* serves as a spokesman for Pessoa's views on love, action, dreams, the body, sex, sensations, poetry, and other topics.

Another allusion occurs in what might be called *Fausto's* "To be, or not to be" soliloquy (lines 57-83 of poem 19), which evokes the one spoken by Hamlet in Act III Scene I of Shakespeare's play. The evocation occurs at the level of rhythm,

with line 61, “Morrer, talvez morrer” (PESSOA, 2018: 70) [To die, perhaps to die], echoing “To die, to sleep—| To sleep, perchance to dream” (lines 72-73). It also occurs at the level of theme, namely, the wish for death as an escape from the pain of living, were it not that death might bring something worse. Like Hamlet’s, Fausto’s speech ends in irresolution, as he sputters “Nada sei” and expresses a desire neither to live nor die (PESSOA, 2018: 71). A monologue on sleep, dream, and death is not all that Pessoa’s and Shakespeare’s protagonists have in common. What Fausto says in poem 70 about trying the magic potion—“Sou para elle a propria indecisão” [For it I am indecision itself]—Hamlet might have said regarding his whole enterprise (158). And yet, Fausto shows a flash of his precursor’s fire—for all his hesitation and delay, Hamlet remains Shakespeare’s most active character—when, like Hamlet stabbing his sword through the arras and killing Polonius, he fells the old man. This comes just after Fausto threatens the Velho with “acção” for withholding the philter (PESSOA, 2018: 159). The juxtaposition of indecision and action reinforces the characters’ comparison. The allusion to *Hamlet* continues in poem 75, in which two gravediggers micturate in the wake of a drunken mob (173-74). Just as the graveyard scene in *Hamlet* (v.i) serves as a *memento mori*, sharply contrasting life and death, so this tavern scene symbolizes the coexistence of disturbance and peace—and by extension, that of Fausto, inwardly tortured, and society, unburdened by consciousness. If *Fausto* is Pessoa’s *Hamlet*, it is also his *King Lear*: where the king’s abdication precipitates the tragedy, the scholar’s abdication, given the conditions that force it, is the tragedy.

Line 10 of the opening poem of *Fausto* alludes to *La Tentation de saint Antoine*. Pessoa’s character may agree with Flaubert’s that “L’homme, étant esprit, doit se retirer des choses mortelles. Toute action le degrade.” [Man, being spirit, should withdraw from mortal things. All action degrades him.] (FLAUBERT, 1910: 42). Of course, the desert ascetic chooses isolation as a form of worship, so that Hilarion’s (Lucifer’s) accusation of hypocrisy falls wide of the mark. But the accusation applies in no small measure to Fausto, who in his imagination indeed gives vent to his lusts and whose contempt for the world stems from his impotent hatred of it. More precisely, Fausto recognizes his sensations as the only reality, so that what escapes them pains him. Since all visible objects defy his scrutiny, scrutiny being the highest sensation, all visible objects earn his scorn. There are additional points of contact between the two works. Fausto’s cosmology owes something to the Gnostic accounts of creation with which a parade of phantasmagoria bombards Antoine. This parade feeds into the pageant of allegories that comprise the *Vozes* sections of *Fausto*. Where a stream of heretics seeks to lure the saint astray, a cast of personified abstractions, speaking of the sage, widen the compass of his drift.

Finally, clear echoes of specific lines in Keats, Shelley, and Wordsworth appear throughout *Fausto*, as do numerous glances at the *Gospel of John* posing a

variation upon the Arian heresy. But their identification and elaboration are unnecessary, as enough allusions have been unpacked to make my point. The purpose of all these references is twofold: to extend the reader's understanding through comparison and to situate *Fausto* within a horizon of classic Western works. This situation must not be confused with an Eliotic attempt at depersonalizing poetry via the sense of tradition. That tradition, like the "jarra divina" [divine vessel], lies shattered in *Fausto*, as does the organic work of art (PESSOA, 2018: 46). What "The Thunder Said" in *The Waste Land* the protagonist of *Fausto* cannot hope to say: "These fragments I have shored against my ruins" (ELIOT, 1922: 49). The fragments of tradition resist salvaging; they have disappeared into the abyss that separates Fausto from his happier forbears, those for whom the Word made flesh grounded the relation between word and world. Pessoa does not use allusions as ELIOT does Homeric myth: to give "a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history" (1975: 177). The aspiration to shape and significance gives way in *Fausto* to wallowing in fragments, in a manifold formlessness, including the structural kind. And yet, a trace of modernist nostalgia remains. For if the "divine vessel" of tradition cannot be reconstituted, yet in the tragedy's frequent allusions its fragments may shimmer.

Extended similes form still another aspect of *Fausto's* style. The use of epic similes goes back to Homer in the *Iliad* and *Odyssey*, but Pessoa uses similes with more detail than even Milton. In lines 56-61 of poem 45 Fausto likens his premonition of emotional disturbance to signs of an impending storm, finding for his psychic state a corollary in the physical world. But the typical simile in *Fausto* does not proceed along these lines, by comparing an abstract term (Fausto's thoughts and feelings) to a concrete one (the landscape). A concrete term will rarely do, since Pessoa wishes to depict not sensation in all its immediacy but rather sensation at a mental remove—or better, the sensation of mental removal. This removal is already evident in the simile above, which compares not emotional disturbance to an impending storm but the premonition of one to signs of the other. Because Pessoa aims at evoking not just physical or emotional sensations but the consciousness thereof, his terms of comparison tend equally towards abstraction. Put differently, in order to convey the sensation of consciousness, his similes frequently pose an analogy between progressively intellectualized terms.

The longest simile in *Fausto*, spread over all 63 lines of poem 48, exemplifies this tendency toward what Pessoa called "a concretização abstracta da emoção" (PESSOA, 2009: 172). Resuming the tempest motif mentioned above, this simile launches with an extended description of one adrift in a stormy sea and terrified almost to death, before introducing, by way of "Assim," the principal term of comparison, namely, Fausto's "pensamento" (PESSOA, 2018: 123). The effect is that, for a solid 32 lines, the reader is similarly stranded as to the poet's meaning. In

other words, the poet seems to do what he describes. It is not even clear from the start that we are dealing with a simile, since the comparison opens without the usual “Como” but rather straightaway with “Alguem” (122). While Fausto and Alguem share the experience of horror, Fausto’s has an internal object (horror in the face of metaphysical mystery) and Alguem’s an external object (horror at the prospect of a watery death)—but only at first, for Pessoa moves it inside. He dwells not on the concrete details of Alguem’s plight (e.g., external conditions, such as water, shipwreck, darkening sky, or physical sensations, such as cold, hunger, exhaustion) but on the terror that so fills his consciousness as to bring him near to madness. That Pessoa does so typifies his tendency to intellectualize sensations. Indeed, the body in Pessoa serves as but a vehicle for thought, an organ of consciousness: “E todo o corpo d’elle é um sentido | Para sentir pavor, e cada póro | É sentiente e consciente e agudo | Em ter uma atenção de terror cheia” (123) [And his whole body is one sense | For feeling dread, and each pore | Is sentient and conscious and sharp | In having an attention full of terror]. Fausto echoes these lines in describing himself: “Assim cada póro da alma se me torna | Um sentido para pensar” (123) [Thus each pore of the soul turns | Into a sense for thinking]. It is a commonplace that Pessoa thinks with his feelings and feels with his thoughts, but perhaps nowhere else does he state the paradox so crisply. A reformulation of Pessoa’s tendency to concretize the abstract and abstract the concrete, the paradox applies equally to the logic of Pessoa’s similes.

Besides extended similes, Pessoa also traces a number of images throughout *Fausto*. One of the most recurrent is the image of the “abismo / abysmo.” Over and over in the work, there are mentions of an abyss separating the self from the self, from others, or from the universe. The abyss, of course, is a metaphor for the groundlessness of being, knowing, and personal identity, as well as the consequent misfit between a given vocabulary and the reality of the self and the world that it purports to express or represent. Other images that Pessoa uses to refer to metaphysical formlessness include “poço” / “poço sem paredes” (118, 247) [well / well without walls], “Maëlstrom” (54), and “labyrintho” (292) [labyrinth], a repurposing of MILTON’s image for the serpent into which Satan entered (s.d.: 208). Since formlessness demands abstraction, Pessoa’s images are duly minimal (especially in contrast to Milton’s elaborate imagery). Another key image, thrice repeated, is the one whose rich fund of implications incited this paper: “informe.” The paradox at the heart of Pessoa’s style is neatly captured in the oxymoron “a forma informe | Da sombra” (189) [the formless form | Of the shadow] and again in “O informe tomou forma dentro em mim” (181) [The formless took form inside me]. Altogether, these repeated images (let us not forget the storm imagery mentioned above), by offering anticipations, echoes, and reminders, help unify the in-many-ways disjointed work.

Just as I have used the concept of the formless to explain the peculiarity of *Fausto's* language and style, so the concept may help in justifying the work's "unfinishable" character ("inacabavel"; GUSMÃO, 1986: 213). Certainly, the drama's recursive structure (and generic anomaly) merits patient study. My own concern has been to elucidate what I see as the central challenge Pessoa set himself in *Fausto*: to find a form for the formless. I take the metaphor of the *informe* directly from *Fausto* to refer to the metaphysical, linguistic, and psychological predicament dramatized therein: unanswered Why-questions; unavailable vocabulary; untranquil mind. The paradox of finding a form for this triple formlessness is compounded by the need to give it a grandeur appropriate to the lofty theme. I argue that Pessoa rose to the occasion of this double demand by elaborating a grand style modeled partly on *Paradise Lost*. This style is energetically abstract enough to trace the constrictions and involutions of thought thinking about itself, yet it is also hobbled by a paucity of words that neologism can never quite supply. While radical experimentation with language marks many of Pessoa's works (*Livro do Desasocego* [PESSOA, 2010] bristles with coinages), only in *Fausto* did he employ such an exalted, if hamstrung, style. A style of refined formlessness, of marred sublimity: the devising of this is Pessoa's heroic achievement in *Fausto*. Thus, the author's quest mirrors that of his character: the sage's struggle becomes the poet's own; in limning Fausto's failure Pessoa emphatically succeeds. If modernism can be defined as a suspicion of form that precipitates a search for forms for the formless—and I contend, in closing, that it can—then *Fausto* is paradigmatic of modernist enterprise.

Bibliography

- ANTUNES, Madalena Lobo (2016). "Fernando Pessoa: entre Milton e Shakespeare", in *Estranhar Pessoa*, n.º 3, pp. 58-74.
- BATAILLE, Georges (1985). *Visions of Excess. Selected Writings, 1927-1939*. Edited with an Introduction by Allan Stoekl. Minneapolis: University of Minnesota Press ["Informe" originally published in *Documents*, vol. 1, n.º 7, Paris, 1929, p. 382].
- BECKETT, Samuel (2010). *Malone Dies*. London: Faber and Faber.
- ____ (1965). *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*. London: John Calder [Originally published in *transition*, vol. 49, n.º 5, 1949, pp. 97-126].
- ELIOT, T.S. (1975). *Selected prose of T. S. Eliot*. Edited with an introduction by Frank Kermode. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- ____ (1922). *The Waste Land*. New York: Boni and Liveright.
- FLAUBERT, Gustave (1910). *La Tentation de saint Antoine*. Paris: Louis Conard.
- FOUCAULT, Michel (1989). *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Routledge.
- GRIAULE, Marcel (1995). "Spittle (1. Spittle-Soul)", in *Encyclopaedia Acephalica: Arkhive Three*. Translated by Dominic Faccini. Edited by Alastair Brotchie. London: Atlas Press, p. 79 ["Crachat-d'âme" originally published in *Documents*, vol. 1, n.º 7, Paris, 1929, p. 382].

- GUSMÃO, Manuel (1986). *O Poema Impossível. O "Fausto" de Pessoa*. Lisboa: Caminho.
- HEIDEGGER, Martin (2000). *Introduction to Metaphysics*. Translated by Gregory Fried and Richard Polt. London: Yale University Press. [1st ed.: 1953.]
- JAKOBSON, Roman (1997). "Closing Statement: Linguistics and Poetics", in *Semiotics: An Introductory Anthology*. Edited by Robert E. Innis. Bloomington: Indiana University Press, pp. 147-75.
- ____ (1973). "Les oxymores dialectiques de Fernando Pessoa", in *Questions de Poétique*. Paris: Editions du Seuil, pp. 463-83.
- JAMESON, Fredric (2012). *A Singular Modernity*. London: Verso.
- JOYCE, James (1993). *Ulysses*. Edition by Hans Walter Gabler et al. New York: Vintage.
- LEWIS, C.S. (1969). *A Preface to Paradise Lost*. London: Oxford University Press. [1st ed.: 1942.]
- LOURENÇO, Eduardo (1988). "Fausto ou a vertigem ontológica", Prefácio, in Fernando Pessoa, *Fausto*. Edição de Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Presença, pp. i-xvi.
- MCGANN, Jerome, ed. (1992). "Hero with a Thousand Faces: The Rhetoric of Byronism," in *Studies in Romanticism*, vol. 31, n.º 3, Byron's Sardanapalus (Fall), pp. 295-313. Stable URL: <<https://www.jstor.org/stable/25600964>>.
- ____ (1980-1993). *Byron: The Complete Poetical Works, ed. with Introduction, Apparatus, and Commentaries*. 7 Vols. Clarendon Press. The Oxford English Texts series.
- MILTON, John (s.d.). *The Poetical Works of John Milton*. Reverend Thomas Newton; preface by Theodore Alois Buckley; illustrations by William Harvey. London: George Routledge and Sons.
- NIETZSCHE, Friedrich (1989). *Friedrich Nietzsche on Rhetoric and Language*. Edited and translated with a Critical Introduction by Sander L. Gilman et al. Oxford: Oxford University Press.
- PESSOA, Fernando (2018). *Fausto*. Edição crítica de Carlos Pittella; com a colaboração de Filipa de Freitas. Lisboa: Tinta-da-china.
- ____ (2010). *Livro do Desasocego*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (2006). *Escritos sobre Génio e Loucura*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 2 vols.
- ____ (1967). *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- RICKS, Christopher (1963). *Milton's Grand Style*. Oxford: Oxford University Press.
- RINHAUG, Aino (2008). "Is the Absurd a Male-Dominated Terrain? Pessoa and Beckett as Case Studies", in *Portuguese Studies*, vol. 24, n.º 1, pp. 41-55.
- RORTY, Richard (1999). *Contingency, Irony, and Solidarity*. New York: Cambridge University Press. [1st ed.: 1989.]
- SCHA, Remko (2006). "Informe (formless)", in <<http://radicalart.info/informe/index.html>> [Radical Art].
- SHAKESPEARE, William. *The Tragedy of Hamlet Prince of Denmark*. Edition by Barbara A. Mowat and Paul Werstine. Folger Shakespeare Library. Available here: <<https://www.folgerdigitaltexts.org>>.
- VIZCAÍNO, Fernanda; PIZARRO, Jerónimo (2018). "Novos Poemas e Documentos Inéditos: o espólio Serpa", in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 13, Spring, pp. 238-347. <<https://doi.org/10.7301/Z0DR2T1H>>

Outros Faustos: as influências da tradição sobre o *Fausto* pessoano

Rodrigo Xavier*, Daniela Bos** & Carlos Pittella***

Palavras-chave

Fausto, Influências literárias, Intertextualidade, Fernando Pessoa, Goethe, Lord Byron, Gomes Leal, Eugénio de Castro, Christopher Marlowe, Eça de Queiroz.

Resumo

Embora Fernando Pessoa tenha sido indiscutivelmente influenciado por Goethe ao recriar a lenda do Fausto, argumenta-se aqui que uma série de outros poetas e prosadores terão impactado, positiva e negativamente, em maior ou menor grau, o desenvolvimento do *Fausto* pessoano. Este artigo visa, pois, a reconstruir tais influências, a partir de evidências encontradas no espólio pessoano na Biblioteca Nacional de Portugal e na biblioteca particular do poeta na Casa Fernando Pessoa.

Keywords

Faust, Literary influences, Intertextuality, Fernando Pessoa, Goethe, Lord Byron, Gomes Leal, Eugénio de Castro, Christopher Marlowe, Eça de Queiroz.

Abstract

If Fernando Pessoa was undeniably influenced by Goethe to recreate the legend of Faust, here we argue that a series of other poets and prose writers did also impact, positively and negatively, to a greater or lesser degree, the development of Pessoa's *Faust*. This article intends, thus, to reconstruct these influences, based on evidence found in the Pessoa archive at the National Library of Portugal and in the poet's private library at the Casa Fernando Pessoa.

* Universidade Federal do Rio de Janeiro, Departamento de Literaturas Vernáculas, Cátedra Jorge de Sena para Estudos Luso-Afro-Brasileiros.

** Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Departamento de Letras.

*** Brown University, Departamento de Estudos Portugueses e Brasileiros; Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Estudos de Teatro.

1. Dívidas Pessoanas¹

A primeira edição do *Fausto* de Fernando Pessoa (1952), preparada por Eduardo Freitas da Costa, apresentou uma antologia de poemas dramáticos, muitas vezes truncados, sobre a busca do conhecimento e os seus abismos. As duas edições que se seguiram (1986 e 1988), organizadas por Duílio Colombini e Teresa Sobral Cunha respectivamente, aprimoraram as transcrições de Costa e ampliaram grandemente o *corpus* da obra; além de darem a conhecer muitos mais versos, os organizadores apresentaram planos e listas que revelavam o fluido pensamento editorial de Pessoa sobre esse projeto dramático. Na edição crítica de 2018, propondo uma organização cronológica dos textos fáusticos, Carlos Pittella separou os poemas com atribuição explícita dos de atribuição conjectural, compilando ainda uma série de anexos: fragmentos, planos, listas e outras referências de Pessoa ao seu próprio *Fausto*.

Pode-se dizer que essas edições tomaram, pois, como *corpus* os papéis do espólio que o poeta atribuiu ao seu *Fausto*, ou que os editores consideraram atribuíveis ao drama – além dos textos de suporte em que o poeta equaciona, lista ou reflete sobre a obra. No entanto, nenhuma dessas edições considerou como parte integrante do *corpus* os apontamentos pessoanos sobre outros «Faustos» – i.e., outras recriações do mito que possam ter influenciado Pessoa.

Certamente isso é menos falha do que limitação das edições, pois a consideração de todo o material que possa ter influenciado o *Fausto* pessoano alargaria demasiadamente o *corpus*. Entretanto, desde a edição *princeps*, Costa apontava, em nota, a importância de contrapor a obra de Pessoa a outros Faustos:

Ficará para outro lugar o ensaio que parece indispensável sobre este *Primeiro Fausto* confrontado com o *Fausto* de Goethe e o *Manfredo* de Byron – como expressões dramáticas de um mesmo tema. Seria levar já muito longe uma simples e desprezível nota explicativa.

(Costa in PESSOA, 1952: 20)

Na edição de 2018, Pittella sugere algumas conexões de uma rede de influências, ao tecer considerações sobre o momento genesíaco do *Fausto* a partir da materialidade dos suportes usados por Pessoa:

se o poema que editamos como n.º 1 pode não ser o primeiro, o seu suporte material parece ser o mais antigo. Além disso, ao lado da atribuição «Fausto», o documento ostenta a

¹ Por falar em dívidas, os autores deste ensaio agradecem a participação entusiástica das seguintes alunas da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, *campus* Pato Branco, que colaboraram em transcrições presentes neste artigo, como projeto de pesquisa associado ao Curso de Licenciatura em Letras Português-Inglês: Vanessa de Andrade, Jaciely Martins de Moura, Larissa Rizzi Varela, Amanda Larissa Rodrigues de Paula, Mariliane dos Santos Dalmolin e Eliza Viganó.

indicação «Monólogo nas Trevas», ecoando o monólogo nocturno da primeira fala do Fausto goethiano.

Foi também em 1907 que Pessoa criou o autor fictício Faustino Antunes [...].

Também data de 1907 uma das edições do *Fausto* de Goethe na biblioteca pessoana, em tradução francesa, havendo outro volume mais antigo, de 1867, com a tradução inglesa de Anster (os demais volumes pertinentes são de publicação posterior). Ainda, segundo um diário de leituras do poeta (BNP/E3, 28A-1^r), foi precisamente em 8 de Maio de 1907 que Pessoa leu *Claridades do Sul* de Gomes Leal, livro que contém o poema «Fausto e Mephistopheles».

(Pittella in PESSOA, 2018: 24)

Este artigo visa, pois, a explorar as conexões sugeridas por apontamentos no espólio pessoano e por evidências constantes da biblioteca particular do poeta sobre seis recriadores do mito fáustico: Lord Byron, Johann Wolfgang von Goethe, Gomes Leal, Eugénio de Castro, Christopher Marlowe e Eça de Queiroz — assim listados, não em ordem cronológica de nascimento de autor, mas na ordem em que podem ter influenciado a criação pessoana.²

Numa investigação complementar a esta, que se poderia apresentar em separado, poderiam contrapor-se a este grupo de «influências da tradição» as «influências da tradução» — i.e., os tradutores do *Fausto* goethiano que terão impactado Pessoa de diversas formas, entendendo-se por «tradutores»: 1) os que verteram para português os versos do mestre alemão; 2) os que tentaram traduzir para o contexto português a lenda em si, buscando em São Frei Gil uma contraparte lusitana ao mito germânico; 3) além disso, devem ainda ser tidos em conta os autores que foram alvo de traduções do próprio Pessoa. Neste grupo, listar-se-ão: Almeida Garrett, António Feliciano de Castilho, Antero de Quental, Teófilo Braga, Franz Marzials, Nathaniel Hawthorne e José de Espronceda.

Note-se que nem todas as influências são necessariamente positivas; no mundo pessoano, há tanto dívidas quanto rupturas, de modo que uma influência pode acarretar ora filiação, ora afastamento. Não se pretende criar um catálogo exaustivo das possíveis dívidas do *Fausto*, mas sugerir aquelas que parecem ter sido determinantes para a gestação de alguns aspectos distintivos do drama pessoano. Nem seria possível exaurir as influências de autores num leitor-autor tão voraz e profícuo como Pessoa, que chegou a declarar que «tudo tem influência sobre mim.»³

Atentaremos, aqui, apenas nas relações *prováveis* do *Fausto* pessoano com outros autores da tradição. Por «provável», entenda-se uma relação entre Pessoa e um autor de outro *Fausto* que possa ser comprovada com base em apontamentos do espólio ou em evidências de leitura patentes na biblioteca particular do poeta.

² Com exceção de Castro, estas influências são listadas por Pittella na edição crítica do *Fausto*, juntamente com Marzials e Hawthorne (in PESSOA, 2018: 21).

³ Carta a João Gaspar Simões, de 11 de Dezembro de 1931 (PESSOA, 1998: 179).

2. Estado da Questão

Ainda que baseados em publicações do *Fausto* pessoano anteriores à edição crítica de 2018, outros investigadores ofereceram contributos para o estudo que aqui se propõe. Destaque-se o trabalho pioneiro de Albin Eduard Beau (1964), que não só explorou a presença de Goethe na cultura e nas letras portuguesas, mas também estudou os fragmentos do *Fausto* pessoano publicados na edição *princeps*, inserindo-os na tradição literária portuguesa. De Almeida Garret a Gomes Leal, passando por Teófilo Braga e Eça de Queiroz, muitas possíveis influências sobre Pessoa foram sugeridas por Beau, que, entretanto, enfocou as relações entre esses recriadores do mito fáustico e a obra de Goethe – ao passo que aqui se estudam as dívidas de Pessoa para com tais autores, a partir das *evidências* dessas dívidas encontradas no espólio e biblioteca pessoanos. Em suas conclusões, Beau deixa-nos a seguinte passagem, como um desafio à posteridade:

A obra, a personalidade e a cultura literária e filosófica de Fernando Pessoa ainda não foram suficientemente investigadas e analisadas para se entrar em pormenores acerca destas relações entre o *Fausto* de Pessoa e o de Goethe. Não deixa, porém, de ser significativo que Pessoa julgou ver na figura de Fausto a imagem mais impressionante da existência humana [...]

(BEAU, 1964: 518)

Apoiando-se em Beau e citando-o quase a cada página, Hans Dicter Hügens retomou e resumiu, num artigo de 1983, a presença de Goethe no mundo lusitano. Embora um mero parágrafo cite o *Fausto* pessoano, interessa-nos o resumo de Hügens, dado que pode considerar-se uma espécie de mapa cronológico das influências fáusticas no mundo lusófono.

Ludwig Scheidl (1987 e 2004), Maria Manuela Gouveia Delille (1984) e Markus Lasch (2006) também estudaram o mito fáustico na literatura portuguesa. Dentre eles, foi Scheidl quem propôs mais possibilidades de leitura do drama pessoano em confronto com outros Faustos – oferecendo pistas de relações literárias que este artigo busca comprovar. Por exemplo, num argumento generalizante, Scheidl compara os Faustos de Pessoa, Goethe e Byron:

Foi já apontado o carácter nocturno do *Primeiro Fausto* [de Pessoa] como «traço de derivação romântica»: sem querermos negar este aspecto, ainda que as cenas «tradicionais» de Fausto no seu gabinete decorram de noite, parece-nos mais importante da herança romântica a tónica niilista presente em *Manfredo* e que o *Fausto* de Fernando Pessoa igualmente exprime. Não foi a fábula de *Manfredo*, como não foi a do *Fausto* de Goethe, que interessou Fernando Pessoa: o que captou essencialmente foi a ambiência mental, o desespero niilista, a não aceitação das verdades tradicionais e das imposições sociais e religiosas, a afirmação do eu individual, a busca do esquecimento e da morte como alternativas à existência.

(SCHEIDL, 2004: 169-170)

3. As Influências da Tradição

3.1. Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)

No seu prefácio à edição do *Fausto* organizada por Teresa Sobral Cunha, Eduardo Lourenço afirma que «nada parece mais difícil de explicar, na perspectiva da restante criação de Fernando Pessoa [...] do que a competição com uma obra escrita por um homem tão diferente do que nos supomos ser Pessoa, como Goethe» (*in* PESSOA, 1988: II). Goethe não teria sido, porém, o único gigante da literatura europeia com o qual Pessoa se mediria; basta lembrar a anunciação do Supra-Camões proclamada por Pessoa (em 1912) e as suas numerosas críticas a Shakespeare (*vide* CASTRO, 2015). O «difícil de explicar» – para repetir as palavras de Lourenço – talvez esteja na surpreendente e significativa aproximação de Pessoa à cultura alemã,⁴ sobretudo se tivermos em conta que o poeta português, à primeira vista, estaria muito mais próximo da cultura inglesa, devido aos seus anos de educação na África do Sul.

Goethe foi uma influência decisiva sobre o *Fausto* pessoano, mas não terá sido a única – como pretende demonstrar o presente artigo. Na altura em que Lourenço escreveu o seu supracitado prefácio, não havia sido claramente formulada a hipótese de haver outras influências determinantes sobre o drama em questão – apesar de a própria Teresa Sobral Cunha sugerir, em nota, a possível influência de Gomes Leal, como mais tarde se discutirá (na seção dedicada a Leal). Quando se consideram as influências para além de Goethe, pode-se também reconsiderar a suposta competição de Pessoa para com Goethe, pois teríamos, mais do que um duelo literário, uma espécie de amálgama produzida a partir de uma constelação de influências devidamente digeridas por Pessoa.

Na biblioteca particular de Fernando Pessoa (doravante BpFP) existem três traduções do *Fausto* de Goethe, uma em francês⁵ e duas em inglês.⁶ Visto que nenhum desses volumes contém marginalia, pode-se perguntar: que leitura fez Pessoa do *Fausto* goethiano? Se Goethe influenciou Pessoa de maneira decisiva, por que motivo este não fez anotações nos volumes daquele? Para além das edições mencionadas, há na BpFP um exemplar de *Conversations of Goethe with Eckermann* (ECKERMANN, 1930), em tradução inglesa, uma espécie de panorama intelectual da mundividência de Goethe – ou, nas palavras da investigadora Carla Gago:

⁴ No que respeita aos contributos para avaliar a relação de Pessoa com a cultura alemã, podem-se listar: PIZARRO, 2006; BARRETO, 2014; RYAN, FAUSTINO & CARDIELLO, 2016; e RIBEIRO & SOUZA, 2017.

⁵ GOETHE, 1907.

⁶ GOETHE, 1867 e 1909a – essas duas edições inglesas contêm a mesma tradução de John Anster; a diferença encontra-se no fato de a edição de 1909 compreender o primeiro e o segundo *Faustos* de Goethe. A edição de 1867 parece ter tido um dono anterior, apresentando o nome «Constance E. Matthey», assim como a data «June 1880» (emendada para «1890»).

uma espécie de confirmação da genialidade de Goethe, repleta de máximas e de considerações sobre outros autores, muito ao gosto de Pessoa. Também na opinião de Nietzsche, *Conversações com Goethe* seria o melhor livro alguma vez escrito em alemão.

(GAGO, 2013: 303)

Como este último volume data de 1930, ele pode ter influenciado apenas os últimos poemas do *Fausto* pessoano; todavia, a referência reforça a importância do pensamento de Goethe para a poética de Pessoa.

Há muito a dizer sobre a influência do poeta alemão na obra do português. Em 2017, Nuno Ribeiro e Cláudia Souza compilaram os escritos de Pessoa sobre Goethe, oferecendo uma base documental consolidada para estudar as dívidas do poeta português para com o alemão. Dentre os numerosos textos de Pessoa que fazem alguma referência a Goethe, destaca-se um poema do *Fausto* pessoano em que o poeta alemão surge como personagem, proferindo a seguinte canção:

GOETHE:

Do fundo da inconsciência
Da alma sobriamente louca
Tirei poesia e ciência,
E não pouca.
Maravilha do inconsciente!
Em sonho sonhos creei
E o mundo attonito sente
Como é bello o que lhe dei.

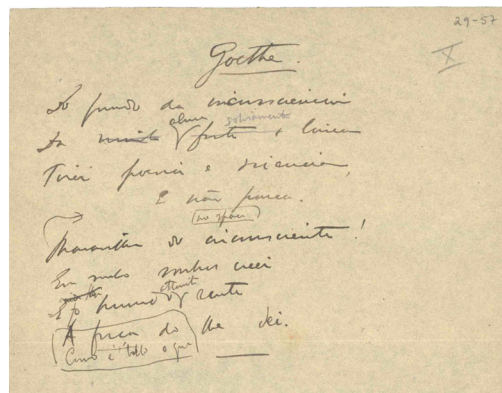


Fig. 1.1. BNP/E3, 29-57^r, pormenor (PESSOA, 2018: 87)

Tendo passado quase uma década em Durban, África do Sul, com apenas uma interrupção em 1901-1902 para visitar a família portuguesa, Fernando Pessoa regressou de vez a Portugal em Setembro de 1905. Imerso, por formação, numa cultura anglófona, até fins de 1908 Pessoa tinha produzido mais versos em inglês (e em francês) do que em português (FERRARI & PITTELLA, 2015: 227-228).

Sabe-se que foi a partir de 1908 que Pessoa começou a criar consistentemente em Português (FERRARI, 2012). Como demonstra a edição crítica do *Fausto* (PESSOA, 2018), a materialidade dos documentos mais antigos desse drama remonta a 1907, havendo dezenas de poemas e fragmentos datáveis de 1908 e 1909. Isso quer dizer que a gênese do *Fausto* de Pessoa está indissociavelmente ligada a esta fase de imersão e reinvenção criativa do poeta na língua portuguesa.

Justamente durante esta imersão na literatura portuguesa, Pessoa interpela Goethe, mesclando tradições literárias diversas. A influência do poeta alemão no *Fausto* pessoano é inegável – e seria mesmo inevitável a qualquer recriador do *Fausto* posterior à obra-prima de Goethe. Na introdução à edição crítica, Pittella

lembra que a tradução francesa do *Faust* de Goethe constante na biblioteca pessoana data de 1907 e que, também nesta altura, Pessoa estava a ler poemas fáusticos de Gomes Leal. Segundo a cronologia material da edição crítica (PESSOA, 2018: 37), o poema mais antigo do *Fausto* pessoano é um «Monólogo nas Trevas» datável de 1907-1908.

(*Monólogo nas Trevas*)

FAUSTO

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

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

Odeio o mundo porque o que eu sou
E me não sei sentir que sou conhece-o
Por não-real e não-alli.
Por isso odeio-o —
Seja eu o destruidor! Seja eu Deus-ira!

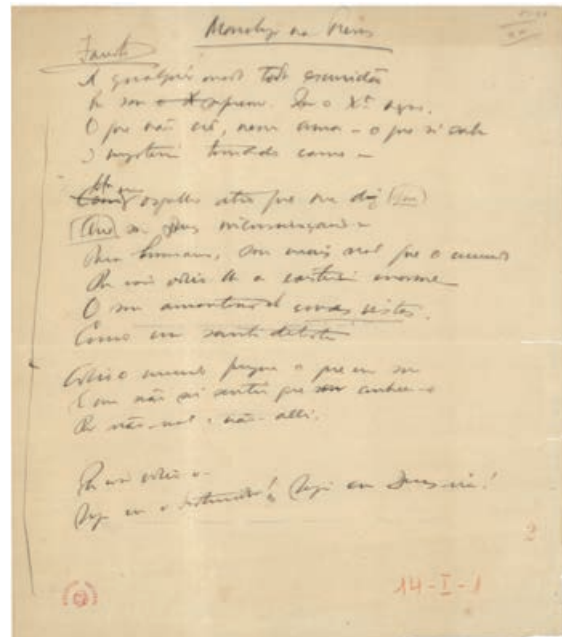


Fig. 1.2. BNP/E3, 29-27^r (PESSOA, 2018: 37)

A primeira fala do próprio Fausto no drama de Goethe é também um monólogo na noite. Segue-se uma transcrição da primeira página de cada um dos dois volumes do *Faust* de Goethe presentes na BpFP e publicados até 1907:

LA NUIT. — UNE CHAMBRE GOTHIQUE

TIME, *Night*

A VOUTES HAUTES ET ETROITES

SCENE: *A high-arched, narrow,
Gothic chamber —*

Faust, assis devant un pupitre, l'air agité.

FAUST *at his desk — restless*

Eh bien donc, philosophie,
jurisprudence, médecine... hélas! et toi
aussi, théologie! je vous ai toutes
appries, toutes étudiées, avec des
peines infinies; et, après tant et de si
longues veilles, me voici, pauvre fou,
aussi sage que devant. Je porte, il est
vrai, le titre de Docteur, celui de Maître;
et il y a bien dix ans, que je promène
mes sots élèves à travers un labyrinthe

Alas! I have explored
Philosophy, and Law, and Medicine;
And over deep Divinity have pored,
Studying with ardent and laborious zeal;
And here I am at last, a very fool,
With useless learning curst,
No wiser than at first!
Here am I—boast and wonder of the school;
Magister, Doctor, and I lead
These ten years past, my pupils' creed;

inextricable... Et je m'aperçois, enfin, que nous ne pouvons rien connaître. Rien!... J'en mourrai. Il n'est cependant pas au monde un seul homme, maître, docteur, clerc ou moine, qui en sache aussi long que moi: pas un doute ne m'arrête, pas un scrupule ne me travaille, je ne crains ni enfer ni diable... [...]

(GOETHE, 1907: 147; CFP, 8-225)

Winding, by dexterous words, with ease,
Their opinions as I please.
And now to feel that nothing can be known!
This is a thought that burns into my heart.
I have been more acute than all these triflers,
Doctors and authors, priests, philosophers;
Have sounded all the depths of every science.
Scruples, or the perplexity of doubt,
Torment me not, nor fears of hell or devil. [...]

(GOETHE, 1867: 23; CFP, 8-222)

É, pois, perfeitamente plausível imaginar Pessoa a ler a tradução francesa em prosa (na edição de 1907) e/ou a tradução de Anster em verso (na edição inglesa de 1867), e a responder ao monólogo noturno na obra do mestre alemão com um monólogo nas trevas do seu próprio punho.

Além de serem noturnos e de serem os monólogos inaugurais nas duas obras – seja em termos cronológicos, como se supõe em Pessoa, ou de ordenação da peça, como se sabe em Goethe – há outra relação entre esses textos: uma relação dialógica entre as falas destes Faustos distintos. Em ambos, há um mistério que envolve o conhecer-se a si mesmo e o mundo; os confins do conhecimento são tematizados por ambos os Faustos. Entretanto, as diferenças também são notáveis. Em Goethe, há uma espécie de arrogância indutiva do protagonista, que, após explorar diversas ciências, uma a uma, subitamente se percebe não mais sábio do que antes; Fausto é um «fool», um buscador que encontra um limite humano, demasiado humano, à sua sabedoria. Já o monólogo pessoano revela uma direção diferente – aparentemente oposta – do caminho do conhecimento: em vez de ir do plano humano para uma escala de saber divina e inacessível, Fausto apresenta-se como um deus a perder a consciência («Sou um Deus inconscienciando-se»); Pessoa mostra-nos um ser que é «mais real que o mundo» e que, no entanto, «não sabe sentir o que é»; sabe, divinamente, que o mundo é «não-real», «não-alli», mas não sabe sentir isso, o que evidencia uma barreira entre saber e realizar este saber.

Ambos os Faustos confrontam limites no ponto de partida de suas tragédias: mas, se o Fausto goethiano ainda quer, através de um pacto com o diabo, ir além dos termos humanos, o Fausto pessoano parece já conhecer a impossibilidade de antemão – como se tivesse desistido da busca mesmo antes de começá-la.

Além desse diálogo entre Faustos, a influência de Goethe aparece alhures no espólio do poeta português. Em alguns casos, Pessoa explicitamente cita o *Fausto* do mestre alemão, com implicações significativas. Vejam-se dois casos.

Num texto comparando Milton a Shakespeare, atribuído ao heterônimo Ricardo Reis, Pessoa refere Goethe, assim como Flaubert e Dickens, para mediar a comparação. Milton, segundo este texto de Pessoa, seria «maior» do que Shakespeare pelo argumento da grandiosidade individual de um texto (o *Paraíso Perdido*), pois «uma epopéia é mais difícil de escrever – e portanto maior – do que

um drama». Pessoa começa a argumentação com este resumo de opiniões: «ninguém diz que o *Rei Lear* seja maior do que o *Paraíso Perdido*; o que se diz é que a somma da obra, e sobretudo das tragedias de Shakespeare, é mais que aquella epopéa». Pessoa passa em seguida a apresentar uma série de argumentos contra a superioridade da obra de Shakespeare. No último destes argumentos, Goethe é invocado e confrontado com os dois poetas ingleses:

Ou então a obra de Sh[akespeare] contém mais cousas — outras que psychologicas — do que a de M[ilton]? Mas a de Goethe contém mais que a de S[hakespeare], e G[oethe] não é superior a Shakesp[ea]re]. Porquê? Porque constróe peor. E o *Faust* tem sobre qualquer drama de Sh[akespeare] as vantagens de conter mais ideação *romantica*, mais intuição de mysterio, mais *symbolismo*.

(PESSOA, 2013a: 182-183)

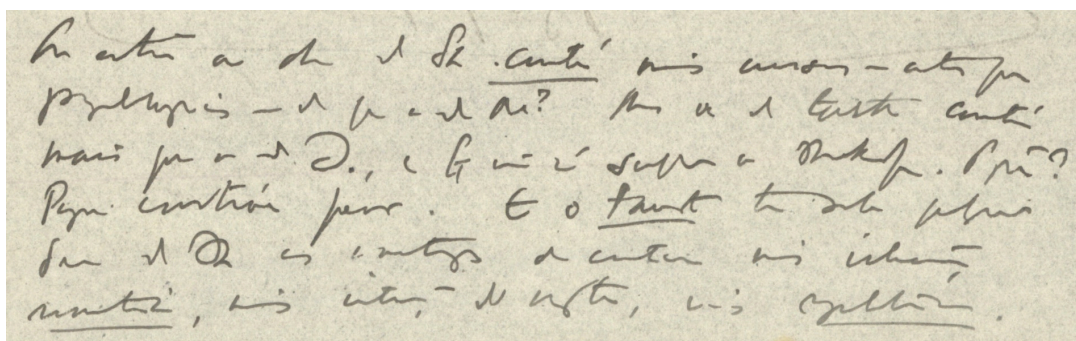


Fig. 1.3. BNP/E3, 76A-60r, pormenor

Como relatam Pittella e Pizarro em «Como Homenagear Goethe», em 1932, o ano de comemoração do centenário da morte de Goethe, Pessoa planejava, assim como outros escritores europeus, escrever um texto dedicado ao poeta alemão:

Pessoa também tentou homenagear Goethe, tendo sido convidado por Carlos Osorio de Oliveira para escrever um artigo celebrando o mestre alemão. O artigo, como tantos planos pessoanos, nunca foi terminado; ficaram apenas rascunhos da homenagem, que não deixou de ser homenagem, se o que vale é a intenção.

(PITTELLA & PIZARRO, 2017: 139)

Dentre os rascunhos que parecem pertencer a esse projeto de homenagem, é possível conjecturar a introdução:

Que venha escrever sobre Goethe alguém que, como eu, não conhece o allemão, não tendo portanto lido esse auctor no original, pode parecer, e em certo modo é, aquella especie de ousadia a que mais distinctivamente cabe o nome de atrevimento. Como, porém, sabios e illustres theologos, que a opinião culta consagra e a Igreja por vezes canoniza, fallaram largamente sobre Deus com ainda menor conhecimento, e licção do original, o meu atrevimento, a praticar-se, terá largo acompanhamento historico, honrosos precedentes intellectuaes, e, com isso, sufficiente justificação.

(BNP/E3, 14^a-83^r; cf. PITTELLA & PIZARRO, 2017: 141)

Sabe-se, hoje, que Pessoa chegou a estudar a língua alemã, e que na BpFP inclusive constava uma antologia de poemas alemães, hoje perdida (PIZARRO, FERRARI & CARDIELLO, 2010: 14-15). Após tal mea-culpa, Pessoa prossegue a pretendida homenagem com uma série de páginas sobre «as sciencias occultas»; como leitores, chegamos a interrogar se Pessoa não teria perdido o fio à meada de sua argumentação, pois sua homenagem parece debruçar-se mais sobre a cabala e o hermetismo do que sobre a obra goethiana. A certa altura, Pessoa enfim explica o porquê das divagações herméticas, mencionando pela primeira vez o *Fausto* de Goethe e comparando o mestre alemão a Shakespeare uma segunda vez:

Não é por simples literatura que, nestas palavras preliminares, me servi de imagens e comparações extrahidas da sciencia hermetica. Essas imagens e comparações surgem naturalmente quando o assumpto é Goethe, poisque tanto no primeiro quanto (e ainda mais) no segundo Fausto elle escreveu simbolicamente, hermeticamente até, em muitos pontos. Não se póde escrever sobre Goethe sem algum entendimento das cinco disciplinas symbolicas a que conveniente se chama «as sciencias occultas».

Goethe era um intuitivo e um observador. O magnifico equilibrio do seu espirito — manifestado mais na vida que nas obras — provém do modo como aquellas duas feições do seu espirito se completam, se complementam, se equilibram. O que nessa obra é falho e fruste — a deficiencia, por vezes assombrosa, de construcção, a falta de disciplina esthetica e racional — provém de que a essas duas qualidades oppostas do espirito elle não accrescentava a intelligencia discursiva, quer como raciocinio, quer como instincto de distribuir e de compor.

É curioso comparal-o a Shakespeare, que tambem foi um intuitivo e um observador. Shakespeare foi, porém, mais intuitivo que Goethe; e foi observador differentemente. Foi mais intuitivo que Goethe porque a sua intuição foi menos desvirtuada por cultura, e o seu poder de expressão — por vezes sobrehumano — era superior ao de Goethe. Foi observador differentemente porque, ao passo que a objectividade de Goethe se derivava de observação natural ou physica, a de Shakespeare era psychologica e poetica.

(BNP/E3, 14C-17^r; PESSOA, 2013a: 129)

Pode-se concluir que Goethe, mais uma vez, sai perdedor nesta comparação entre gigantes da literatura ocidental. É, deveras, uma curiosa homenagem, esta argumentação que culmina em críticas a Goethe. Por outro lado, porém, deve acentuar-se que Goethe só perde para Shakespeare (e talvez Milton). Lembrando o ditado, «Diga-me com quem andas e te direi quem és», no mundo da crítica pessoana, note-se com quem Pessoa compara, e se verá a gigantesca altura de Goethe e o tamanho de sua influência.

3.2. Lord Byron (1788-1824)

Embora tivesse estudado alemão quando criança, George Gordon Byron (mais conhecido como Lord Byron) já não falava o idioma em sua idade adulta. Quando acusado de plágio por o seu *Manfred* lembrar tanto o *Faust* de Goethe quanto o *Doctor Faustus* de Marlowe, Byron terá dito:

The devil may take both Faustuses, German and English—I have taken neither.

[Que o diabo leve ambos os Faustos, o Alemão e o Inglês – eu não levei nenhum dos dois.]

(apud SHORTER, 1965: 23)

Malgrado a negação enfática, Byron mais tarde admitiria a influência de Goethe, a qual se tornaria ainda mais evidente nas suas obras *Cain* (1821) e *The Deformed Transformed* (1824). Byron contaria ter escutado uma tradução oral de certas passagens do *Faust* goethiano feita por Matthew Gregory Lewis em 1816, justamente enquanto trabalhava em *Manfred* (BOYD, 1932: 161-162).

Independentemente do grau de influência de Goethe sobre Byron – hoje em dia tida por indiscutível –, é certo que Goethe não se sentiu «plagiado» por Byron. Muito pelo contrário, sabe-se que o poeta alemão ficou impressionado com o *Manfred*, tendo-o lido no mesmo ano de sua publicação (1817), escrevendo em seguida um artigo sobre o drama na revista *Über Kunst und Altertum*; nesse texto, Goethe defendeu, elogiosamente, que Byron incorporara o *Faust* no seu *Manfred* a tal ponto, que a personagem de Byron já não era mais o Fausto (SHORTER, 1965: 24). Byron apreciou o artigo, lendo-o com o auxílio de um conhecido, ao qual pediu que lho traduzisse (*ibidem*).

Fernando Pessoa não tinha dúvidas quanto à influência de Goethe sobre Byron. Isso fica claro num apontamento solto do poeta português sobre a obra byroniana, escrito num fragmento de papel pardacento, inicialmente publicado por Pauly Ellen Bothe (PESSOA, 2013a: 81):

Byron é pouco original. Nos seus primeiros annos litterarios soffreu a influencia de Gifford⁷ e de Scott,⁸ depois a de Goethe. As satiras; as narrativas; “Manfredo” —Depois foi a influencia de Hookham Frere⁹ — no *Beppo*¹⁰ e *Don Juan*.¹¹

⁷ Richard Gifford (1725-1807), poeta inglês, autor do poema «Contemplations» (1753).

⁸ Sir Walter Scott (1771-1832), escritor escocês, conhecido por obras como *Ivanhoe* (1820), que consta na biblioteca particular de Pessoa (CFP, 8-65 MN).

⁹ John Hookham Frere (1769-1846), diplomata e autor inglês, tradutor de Aristófanes e um dos pioneiros a usar *ottava rima* na literatura inglesa, empregada em sua obra *Prospectus and Specimen of an Intended National Work*, que influenciaria Byron.

¹⁰ Trata-se do longo poema «Beppo: A Venetian Story», escrito por Byron em 1817.

¹¹ *Don Juan* é uma sátira épica de Byron, publicada em 1819.

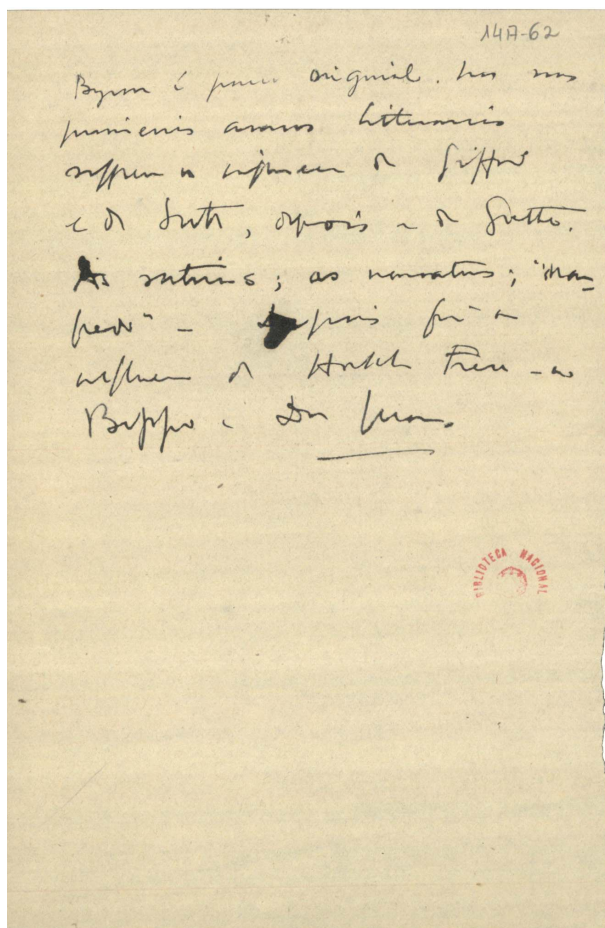


Fig. 2.1. Menção ao *Manfred* de Byron (BNP/E3, 14A-62¹)

Pode-se conjecturar que o esse apontamento solto tenha sido escrito *c.* 1907-1908 – certamente *a quo* 1905, ano em que Pessoa regressou de vez para Lisboa, após concluir os estudos na Durban High School, na África do Sul. O exemplar das obras poéticas de Byron preservado na BpFP é de 1905 (CFP, 8-82); das três obras citadas na nota de Pessoa – *Manfred*, *Beppo* e *Duan Juan* – apenas *Beppo* apresenta marcas de leitura, na forma de uma dúzia de versos sublinhados. Reforçando a datação conjectural do apontamento, existe uma lista de influências de Pessoa, manuscrita pelo poeta e anotada por Armando Côrtes-Rodrigues, indicando Byron quatro vezes como presença determinante entre 1904 e 1905:

1904-1905 = Influencia de Milton e dos poetas ingleses da epoca romantica – Byron, Shelley, Keats e Tennyson. (Tambem, um pouco depois, e influenciando primeiro o *contista*, Edgar Poe.) Ligeiras influencias tambem da escola de Pope. Em prosa, Carlyle. Restos de influencias de sub-poetas portuguezes lidos na infancia. – N'este periodo a ordem das influencias foi, pouco mais ou menos: – (1) Byron; (2) Milton, Pope e Byron; (3) Byron, Milton, Pope, Keats, Tennyson e ligeiramente Shelley; (4) Milton, Keats, Tennyson, Wordsworth e Shelley; (5) Shelley, Wordsworth e Keats e Poe.

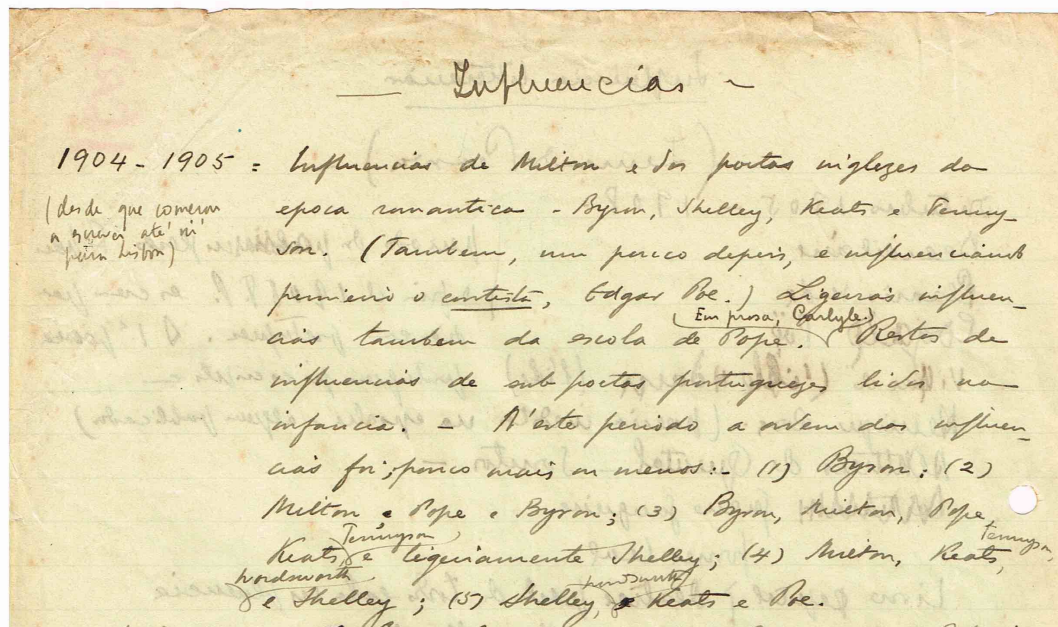


Fig. 2.2. Influências de Pessoa em 1904-1905 (ACR, 219J-f3^v, pormenor)

Três dos nomes listados – Keats, Tennyson e Poe – integrariam a biblioteca particular do poeta em 1903, quando o jovem Pessoa recebeu o Queen Victoria Memorial Prize pelo melhor ensaio em inglês no Matriculation Exam da University of the Cape of Good Hope. O volume da poesia de Byron teria sido aquisição posterior, alargando a coleção romântica.

Numa nota inédita e provavelmente posterior à lista de influências supracitada,¹² Pessoa busca resumir a psicologia do romantismo, mencionando Byron junto a Goethe e outros românticos, em oposição a Shakespeare:

Psych[ology] of Romanticism

Aspiration the essence of romanticism. Before romanticism no aspiration; no aspiration in Shakespeare. Hamlet a weary, not an aspiring man.

All romantics are essentially people who aspire, who are dissatisfied aspiring. Aspiration has many forms.

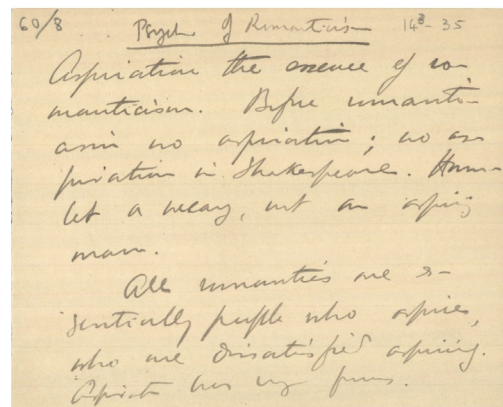


Fig. 2.3. BNP/E3, 14³-35^r

¹² No verso desta folha, Pessoa refere as canções de Victor Hugo («contrast enthusiasm of Victor Hugo song with enthusiasm of Camoens»). A BpFP conta com um exemplar das canções de Hugo (CFP, 8-622MN) sem data de publicação, mas com uma dedicatória da mãe do poeta: «A Mamã | oferece ao Fernando | em 30/XII/1911». Supõe-se, pois, a datação 1912-1913 para as notas.

[Psicologia do Romantismo]

A aspiração é a essência do romantismo. Antes do romantismo, nenhuma aspiração; nenhuma aspiração em Shakespeare. Hamlet um homem fatigado, não aspirante.

Todos os românticos são essencialmente pessoas que aspiram, que estão insatisfeitas aspirando. A aspiração tem muitas formas.]¹³

No verso da folha (14³-35^v), consta uma série de notas e tipologias, entre elas: dois tipos de aspiração («extatic» e «despairing»); uma classificação da aspiração segundo os seus objetos («beauty», «goodness», «truth» e «pleasure»); uma lista de nomes: «Aspiration in Byron, Shelley, Keats; Musset □; Baudelaire (exacerbated) | Goethe – Byron – Victor Hugo. □ Poe.»; e, entre outros apontamentos, duas frases que compõem uma interrogação: «Enthusiasm as form of aspiration» (Entusiasmo como forma de aspiração), «Or is aspiration only one form of romanticism» (Ou será a aspiração apenas uma forma de romantismo).

A assertiva sobre românticos serem pessoas que aspiram estando insatisfeitas («All romantics are essentially people who aspire, who are dissatisfied aspiring») é consistente com uma avaliação que o próprio Goethe faria de Byron:

Everywhere is too narrow for him, with the most perfect personal freedom he felt confined; the world seemed a prison. His Grecian expedition was the result of no voluntary resolution; his misunderstanding with the world drove him to it.

[Todo lugar era demasiado estreito para ele, com a mais perfeita liberdade pessoal ele sentia confinado; o mundo parecia uma prisão. A sua expedição à Grécia não resultou de resolução voluntária alguma; o seu desentendimento com o mundo levou-o a ela.]

(ECKERMANN, 1930: 88)

Os grifos da citação foram aparentemente feitos por Pessoa, num volume de sua biblioteca do particular com importância para este estudo. Em 1836 (4 anos após a morte de Goethe e 12 após a de Byron), foram publicados os primeiros volumes de *Gespräche mit Goethe*. Trata-se de uma compilação de conversas que Johann Peter Eckermann teve com o poeta alemão, a quem serviu como um secretário particular por nove anos (os últimos da vida do mestre). Uma primeira tradução inglesa, de Sarah Margaret Fuller, seria publicada em 1839, sob o título *Conversations with Goethe in the last years of his life*. Uma nova tradução, feita por John Oxenford e lançada em 1850 seria, em 1930, incluída na famosa coleção Everyman's Library, com o título *Conversations of Goethe with Eckermann*. Pessoa possuía um exemplar desta última edição. Do conjunto das marcas de leitura deixadas pelo poeta português, destacam-se passagens sublinhadas em que Goethe reflete sobre Byron:

¹³ Salvo indicação contrária, as traduções entre colchetes são dos autores deste artigo.

But Lord Byron is only great as a poet; as soon as he reflects, he is a child. He knows not how to help himself against stupid attacks of the same kind made upon him by his own countrymen. He ought to have expressed himself more strongly against them. 'What is there is mine,' he should have said; 'and whether I got it from n book or from life, is of no consequence; the only point is, whether I have made a right use of it.' [...] Lord Byron's transformed Devil is a continuation of Mephistopheles, and quite right too.

[Mas Lord Byron só é grande como poeta; assim que começa a refletir, é uma criança. Ele não sabe como ajudar a si mesmo contra estúpidos ataques da mesma espécie feitos a ele por seus conterrâneos. Deveria ele ter-se expressado mais fortemente contra eles. «O que ali está, é meu», ele deveria ter dito; «e se eu o tirei de um livro ou da vida não tem qualquer importância; o único ponto que interessa é se eu fiz bom uso disso». (...) O Diabo transformado de Lord Byron é uma continuação de Mefistófeles, e bastante boa também.]

(ECKERMANN, 1930: 82-83)

Note-se que Eckermann data tais reflexões de Janeiro de 1825 (menos de um ano após a morte de Byron). Noutra passagem grifada por Pessoa (datada de Fevereiro do mesmo ano), Goethe reforça a incompatibilidade entre poesia e reflexão na obra de Byron, declarando que o inglês nunca conseguiu alcançar a auto-reflexão e ilustrando tal ponto com esta imagem: «He [Byron] produced his best things as women do the pretty children, without thinking about it or knowing how it is done» [*Ele produziu as suas melhores coisas tal como as mulheres fazem crianças bonitas, sem pensar sobre isso ou saber como é feito*] (*idem*: 89).

Certamente a leitura de Byron entre 1904 e 1905 teve impacto no jovem Pessoa, o que se pode verificar não só pela lista de influências feita pelo próprio poeta português, mas também através de imagens e idéias trabalhadas tanto na obra dos pré-heterônimos Charles Robert Anon e Alexander Search, quanto em poemas que ficaram por assinar e que, assim, se podem atribuir ao ortônimo.¹⁴ É, pois, natural que a recriação fáustica de Byron – e não apenas a obra de Goethe – tenha sido uma das primeiras influências sobre o longo processo de escrita do *Fausto* pessoano – como aliás já suspeitava Eduardo Freitas da Costa, na supracitada nota à edição *princeps* do Fausto.

Se os primeiros poemas do *Fausto* pessoano datam de 1907-1908, quando as leituras pessoanas de Byron ainda eram recentes, os poemas tardios datam de 1932

¹⁴ Pittella editou um soneto inglês de Pessoa sob o título geral «Moonlight Sonnets», datado «28/6/7» e atribuível ao ortônimo, notando que o poema parece recuperar a célebre imagem lunar de Byron dos versos «She walks in Beauty, like the night» (PITELLA, 2014: 126-129). Jackson vê Pessoa escrevendo como Byron no soneto «Perfection», datado de Outubro de 1904 e assinado por Alexander Search (JACKSON, 2016: 22), embora tenha anteriormente pertencido a Charles Robert Anon (*cf.* BNP/E3, 13-23^r); note-se que o próprio volume de *Poetical Works* de Byron na BpFP exibe a assinatura de Search. Wiesse argumentou que, ao traduzir para o inglês *El estudiante de Salamanca* de Espronceda, Pessoa pensava em – e se aproximava de – Byron, cujo *Don Juan* grandemente influenciou a obra de Espronceda em primeiro lugar (WIESSE, 2016: 213-215; *cf.* BARBOSA, 2016).

e 1933. Como a edição de Pessoa das conversas de Goethe e Eckermann foi publicada em 1930, Pessoa terá lido, na mesma altura em que escrevia seus últimos poemas fáusticos, os pensamentos de Goethe não só sobre o seu próprio *Faust*, mas também sobre as personagens fáusticas de Byron. Assim, o poema de *incipit* «O segredo da Busca é que não se acha», cronologicamente o último no *Fausto* pessoano (PESSOA, 2018: 257-258), talvez esteja a responder às faustosas aspirações de mais de um poeta romântico.

3.3. Gomes Leal (1848-1921)

Teresa Sobral Cunha talvez tenha sido a primeira investigadora a notar a possível influência da obra de António Duarte Gomes Leal no *Fausto*. Num texto intitulado «Monologo na Noite» (BNP/E3, 29-28), o Fausto pessoano declara «Eu sou o inferno. Sou o Christo negro» (PESSOA, 2018: 197). Em nota a esse texto, Sobral Cunha escreve: «O "Cristo Negro" (que como tal surgia já em o *Anti-Cristo* de Gomes Leal) ocorre sempre associado à noite e à treva» (Cunha *in* PESSOA, 1988: 209). Uma segunda vez, agora em comentário à fala da personagem *Christo* (BNP/E3, 29-55), a investigadora menciona Gomes Leal:

Depois de textos que magnificam a loucura e o sonho, parece deverem colocar-se aqueles que se reclamam de falas, na 1ª pessoa, dos grandes iluminados: Cristo, Buda, Shakespeare e Goethe. De acordo com o proj. 29-58, permaneceram ausentes desta enunciação Mahomet e Camões. [...] Deve ainda acrescentar-se que já em *Anti-Cristo*, com que Gomes Leal pretendia dar um «Fausto contemporâneo», são convocadas algumas figuras universais, estando Buda, Cristo e Mahomet entre elas.

(Cunha *in* PESSOA, 1988: 209)

Embora o livro *O Anti-Christo* (1884) não conste da biblioteca particular de Fernando Pessoa (BpFP), não restam dúvidas de que o poeta o conhecia, pelas duas razões que se explicam a seguir.

A) O título aparece riscado numa lista de livros a vender, feita por Pessoa *c.* 1914 (BNP/E3, 93-100^r; PIZARRO *et al.*, 2010: 436). Embora nos ocorra a interpretação imediata de que os títulos riscados poderão corresponder a livros vendidos, apenas duas dessas entradas estão acompanhadas da nota «and sold». Assim, é também possível que Pessoa tenha desistido de vender alguns dos títulos riscados; logo o primeiro desses, *Le libre arbitre* de Schopenhauer, sugere tal interpretação, pois o volume ainda existe na BpFP – ao contrário de *O Anti-Christo*, que pode ter sido vendido, oferecido ou perdido.

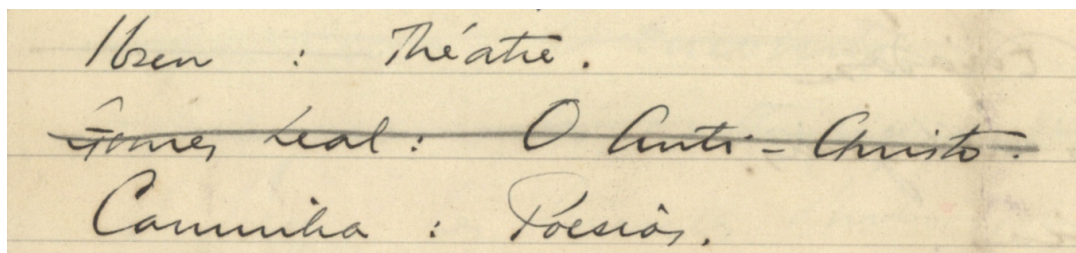


Fig. 3.1. Título riscado em lista de livros a vender (BNP/E3, 93-100r, pormenor)

B) Pessoa menciona – e faz rima com – «Anti-Christo» num poema incompleto de Maio de 1909, intitulado «Ao poeta Gomes Leal» (BNP/E3, 56-29r). Trata-se de versos humorísticos assinados por Joaquim Moura Costa, autor fictício que Pizarro e Ferrari descrevem como «colaborador previsto dos jornais *O Phosphoro* e *O Iconoclasta*», autor de «poesia satírica, antimonárquica e anticlerical» (PESSOA, 2013b: 313). Para citar apenas a primeira estrofe do poema em questão:

Vão longe, Gomes Leal,
Os tempos do "Anti-Christo".
Com que então "crente"? Afinal
Chegamos todos a isto.

(BNP/E3, 56-29r; cf. LOPES, 1990: 215)

Apesar do escárnio, a opinião de Pessoa sobre Leal também compreendia evidente admiração. Em 1924, *i.e.*, quinze anos após aquela sátira e já após a morte do autor de *O Anti-Christo*, Pessoa escreveria o soneto «Gomes Leal», que apresenta o homenageado como poeta saturnino e que seria publicado em 1928:

Gomes Leal

Sagra, sinistro, a alguns o astro baço.
Seus trez anneis irreversiveis são
A desgraça, a tristeza, a solidão...
Oito luas fataes fitam do espaço.

5 Este poeta, Apollo em seu regaço
A Saturno entregou. A plumbea mão
Lhe ergueu ao alto o afflicto coração,
E, erguido, o apertou, sangrando lasso.

10 Inuteis oito luas da loucura
Quando a cintura triplice denota
Solidão, e desgraça, e amargura!

Mas da noite sem fim um rastro brota,
Vestigio de maligna formosura...
É a lua além de Deus, algida e ignota.

A N T H O L O G I A

G O M E S L E A L

*Sagra, sinistro, a alguns o astro baço.
Seus trez anneis irreversiveis são
A desgraça, a amargura, a solidão...
Oito luas fataes fitam do espaço.*

*Este, poeta, Apollo em seu regaço
A Saturno entregou. A plumbea mão
Lhe ergueu ao alto o afflicto coração,
E, erguido, o apertou, sangrando lasso.*

*Inuteis oito luas da loucura
Quando a cintura triplice denota
Solidão, e desgraça, e amargura!*

*Mas da noite sem fim um rastro brota,
Vestigio de maligna formosura...
E' a lua além de Deus, algida e ignota.*

FERNANDO PESSOA

Fig. 3.2. Soneto em *O Notícias Ilustrado*

Será muito antiga, porém, a influência lealina sobre o *Fausto* pessoano. Dentre os livros de Leal que permaneceram na BpFP e chegaram até nós, destaca-se *Claridades do Sul* (1875). Trata-se de uma leitura cuja data Pessoa chegou a especificar como 8 de Maio, num diário de 1907 (BNP/E3, 28A-1^r).

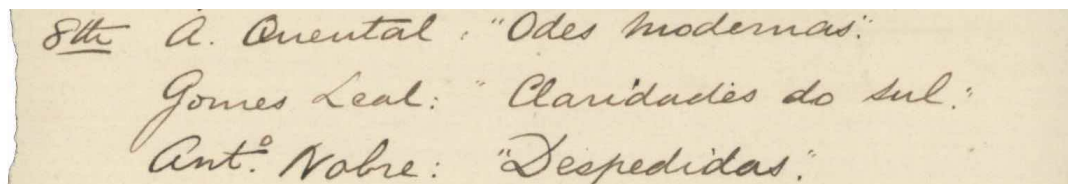


Fig. 3.3. Leituras de Pessoa em 8 de Maio de 1907 (BNP/E3, 28A-1^r, pormenor)

Ora, é também de 1907 que datam os primeiros poemas do *Fausto*. Isso sugere que, para além da patente influência de Goethe sobre o drama, também Leal terá ocupado a mente de Pessoa, provavelmente como fonte de inspiração. De fato, «Fausto» surge em três poemas de *Claridades do Sul*, sob formas diferentes: 1) Como referência no fim do soneto «Á Janella do Occidente» (p. 10):

Apenas sobre o mundo eterno e afflicto,
Procura Fausto o *x* do infinito,
E Satan dorme em cima do Evangelho.

2) Como termo de metáfora no refrão de «Idyllio Triste», estrofe que abre e fecha o poema (pp. 192-194):

Olha, sinto-me exausto
Pomba da minha vida!
Eu serei o teu Fausto,
Sê minha Margarida!

Note-se que Margarida completa a metáfora e que, no mesmo poema, Leal alude ao rei de Thule, o rei da canção que introduz «Margaret» («Gretchen» em alemão) no *Faust* de Goethe; eis a quarta estrofe do poema (p. 193):

Sob esta curva azul
Amemos, bem amada!
Na torre levantada
Que gema o rei de Thule!

3) Como personagem dramática *per se* a dialogar com Mephistopheles em «Debaixo d'uma Janella», sem dúvida o mais importante poema para o nosso estudo, não só pelas personagens explícitas, mas também pelas marcas de leitura deixadas por Pessoa em duas estrofes (pp. 123 e 125):

A VOZ (*cantando dentro*)

As estrelas mais brilhantes,
Entre as outras as primeiras,
São os prantos de Maria
E o suor das Oliveiras. ✕

[...]

MEPHISTOPHELES (*ao longe*)

O nosso bom arcebispo
Perdeu a sobrepeliz
Uma vez em casa de...
São cousas que o povo diz!

A primeira dessas estrofes, dita por uma voz inominada, abstrata e psicológica, lembra as vozes que apareceriam no *Fausto* pessoano.

Ainda se deve notar que, para além da presença do próprio Fausto, *Claridades do Sul* inclui diversas referências a «Satan/Satanaz», «Christo» e «Budha» como personagens dramáticas, as quais tanto dizem versos como têm versos a si dirigidos; tal como Sobral Cunha já notara, «Christo» e «Budha» reapareceriam no *Fausto* pessoano (PESSOA, 2018: 85-86).

Do conjunto dos documentos tradicionalmente editados como parte do *corpus* do *Fausto* de Pessoa, há um fragmento sem atribuição, datável de c. 1909, que também é relevante (BNP/E3, 30-31^r). O documento exhibe três decassílabos brancos, escritos abaixo de uma nota rasurada sobre Gomes Leal. Acrescendo a evidência arquivística da influência aqui proposta, este papel relaciona, pelo menos materialmente (por contigüidade), Leal e o *Fausto* pessoano. Vê-se que, durante a própria gênese dos versos fáusticos, Pessoa ainda se lembrava de Leal:

<G[omes] Leal – um grande poeta
estragado /intimamente/ ->

Tivesse eu mil parentes ou cercado
Fosse de amigos, camaradas mil,
Eu estaria tão só como hoje estou.

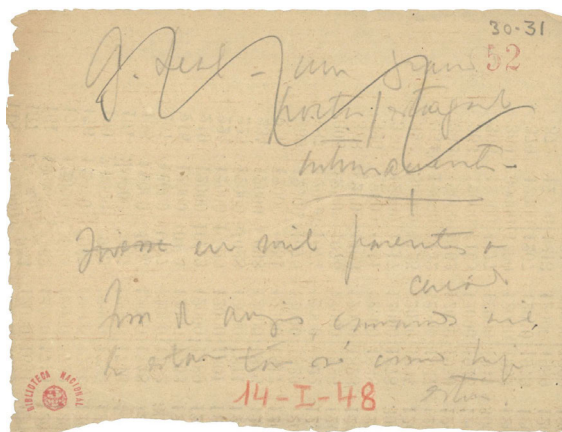


Fig. 3.4. Nota sobre Leal e versos (BNP/E3, 30-31^r)

3.4. Eugénio de Castro (1869-1944)

Na BpFP foi preservado apenas um livro de Eugénio de Castro: a antologia *Poesias Escolhidas* (1902). No entanto, se considerarmos os anexos publicados em *A Biblioteca Particular de Fernando Pessoa* (PIZARRO *et al.*, 2010), surgem três outros títulos castrianos em listas de volumes que Pessoa planejava vender (BNP/E3, 93-100 e 48B-72^r):

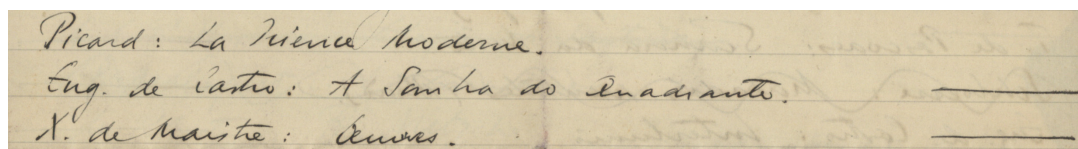


Fig. 4.1. Lista de livros de Pessoa em consignação (BNP/E3, 93-100^r, pormenor)

Um desses títulos, *Interlunio*, surge riscado, o que sugere ter sido vendido; os outros dois que constam dessas listas – *A Sombra do Quadrante* e *Belkiss* – embora não riscados, provavelmente terão sido liquidados, pois já não se encontram na BpFP. Lembre-se que, na época, Castro já tinha alcançado uma popularidade considerável, publicando regularmente em mais de uma dúzia de revistas no fim do século XIX e princípios do XX (como a revista *Imprensa*, 1885-1891, a *Revista de turismo*, 1916-, e o periódico *O Azeitonense*, 1919-1920). Em 1890, ano de publicação do livro *Oaristos*, o poeta seria consagrado como o fundador do Simbolismo em Portugal.

Pessoa foi um crítico mordaz, freqüentemente dirigindo as suas invectivas àqueles que admirava, como Camões, Victor Hugo, Shakespeare, Gomes Leal e Guerra Junqueiro, para citar apenas alguns que sofreram loas e esculachos de estatura equivalente (*vide* PESSOA, 2013a). Não é surpresa que Pessoa também tenha criticado Eugénio de Castro como ícone da poesia «nephelebata». O neologismo vem da combinação dos radicais gregos *nephélē* (nuvem) e *bátēs* (andador), significando, literalmente, «aquele que anda nas nuvens» e, por extensão, aquele que sonha acordado ou que desrespeita as convenções.

O termo «nephelebata» já surgia, por exemplo, no livro de Miguel de Unamuno *Por Tierras de Portugal y de España*: «Eugenio de Castro era un nefelibata – uno que anda por las nubes» (UNAMUNO, 1911: 13). Duas das principais manifestações *nubíguas* (para usar um sinónimo de *nephelebata*), seriam a originalidade rítmica, com cesuras deslocadas nos versos alexandrinos, e a preferência por vocábulos raros no lugar de perífrases, gerando estranhamento. Numa avaliação de Pessoa não datada (provavelmente resultante de um primeiro encontro com a poesia de Castro), o trabalho rítmico dos poetas *nephelebatas*, segundo Pessoa, não vinha acompanhado de uma inspiração à altura:

Eugenio de Castro.

Os livros dos poetas nephelebas são armazens de caixotes d'inspiração vazios, ou livros poeticos sem nada dentro.

/O sentimento do rhytmo é em E[ugénio] de C[astro] uma cousa do exterior da sua alma; não é consubstancial com ella./ Mais justo, sente o rhytmo, não a alma do rhytmo.

O seu verso, mesmo o mais bello, tem um não sei quê de rigido.

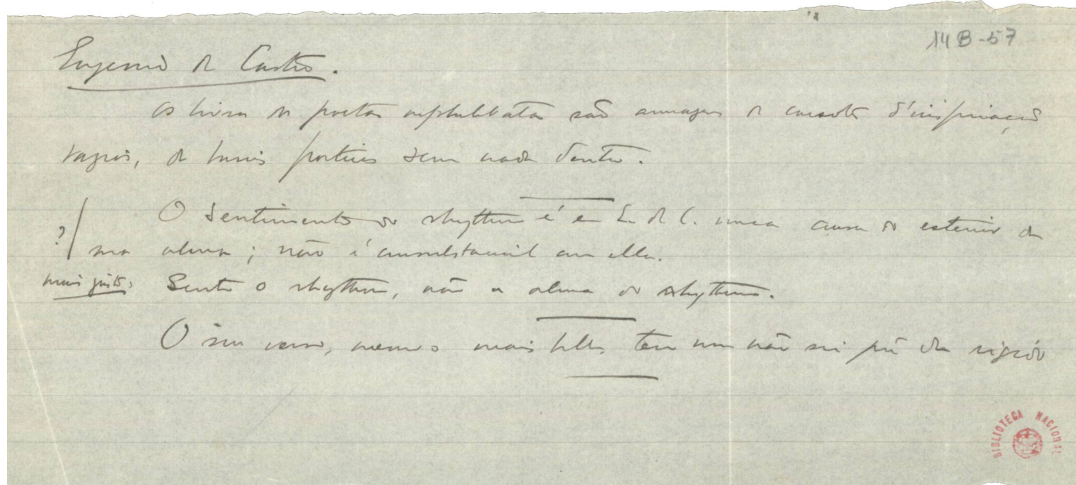


Fig. 4.2. Crítica de Pessoa à poesia de Eugenio de Castro (BNP/E3, 14B-57; cf. PESSOA, 2013a: 95).

Por outro lado, deve assinalar-se o deslumbre de Pessoa pelo poema «Epigraphe», publicado em *A Sombra do Quadrante* em 1906 – título que, como vimos, constava de uma lista de livros consignados por Pessoa. O elogio, datável de c. 1908, não poupa adjetivos sublinhados (transcritos em itálico):

A “Epigraphe” de Eugenio de Castro é a poesia mais completa e absolutamente *perfeita* que nos lembramos de ter lido em qualquer das linguas que conhecemos. É *lapidar* em toda a extensão metaphorica da palavra. É um diamante puro.

(BNP/E3, 14D-26a^r; cf. PESSOA, 2013a: 96)

Entre críticas e elogios, parece certo que Castro terá tido impacto sobre Pessoa. Na lista de influências supracitada em relação a Byron, embora o *nephelebata* português não apareça explicitamente, Pessoa inclui os simbolistas franceses e o Simbolismo em geral como presenças marcantes entre 1909 e 1913:

1909-1911 – Os symbolistas francezes, Camillo Pessanha.

1912-1913 – (1) O saudosismo (2) Os futuristas (cartas de M[ário de] S[á] Carneiro)

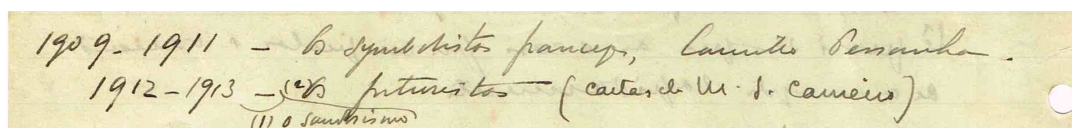


Fig. 4.3. Influências de Pessoa em 1909-1913 (ACR, 219J-f3^v, pormenor)

Numa outra lista, Pessoa nomeia o próprio Eugénio de Castro entre as influências (como o suporte é um papel timbrado da firma Lima Mayer, o texto será de *a quo* 1913, quando o poeta começou a trabalhar nesse escritório):

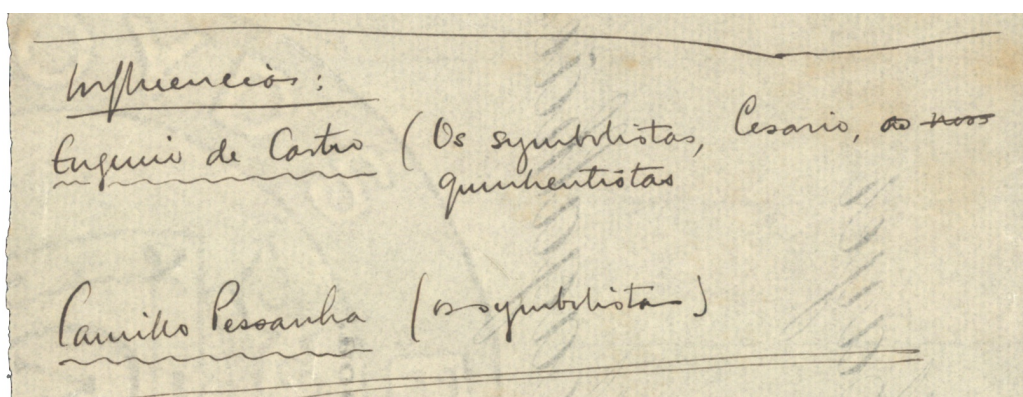


Fig. 4.4. Influências de Pessoa (BNP-E3, 48D-20^o, pormenor)

No único livro de Castro preservado na BpFP – a *Antologia* de 1902 –, constam vários trechos do poema dramático «Sagramor», inicialmente publicado em 1895. Segundo Scheidl, há certas semelhanças entre «Sagramor» e o *Fausto*: «o caminho de tormento de Sagramor aparece cada vez mais marcado pela angústia existencial e neste sentido antecipa algumas questões centrais do *Fausto* de Fernando Pessoa» (SCHEIDL, 2004: 168). Assim, é possível que Pessoa não apenas tenha se inspirado em Castro, mas também se apropriado de traços característicos do poema dele. Por exemplo, as muitas vozes incorpóreas que povoam o ambiente sombrio do *Fausto* lembram as vozes metafísicas de «Sagramor». Tais vozes abundam no primeiro rojo de inspiração do drama pessoano, com centenas de versos dessa ordem escritos entre 1908 e 1910:

PRIMEIRA VOZ

Ó peregrino, que estás chorando,
 Porque é que choras?
 Anda comigo: rirão cantando
 As tuas horas.

 Anda, não tardes! Eu sou o amor.
 Quero dar asas aos teus desejos!
 Por lindas bocas — taças em flor,
 Beberás doces, macios beijos!

(CASTRO, 1902: 86)

UMA VOZ

Dorme, dorme, eu vou cantar-te
 Melodias d'alem-céo
 E a Ilusão ha-de amar-te
 Que por enquanto és só meu...
 Dorme e apaga o pensamento...
 Se pensar é um tormento,
 Ninguém como tu soffreu.

 Hei-de envolver-te no manto
 Que a Dôr teceu para ti;
 A Vida causa-te espanto
 E a Morte não te sorri.
 Deixa, deixa que assim seja:
 Minha boca, quando beija,
 Chama o coração a si.

(PESSOA, 2008: 47)

3.5. Christopher Marlowe (1564-1593)

Se não há *Faustos* modernistas sem a sombra de Goethe, também seria difícil imaginar o *Faust* de Goethe sem a sombra de Christopher Marlowe. Tal como Pittella resume na introdução à edição crítica do *Fausto* pessoano:

se Goethe tivesse dado a palavra final sobre Fausto, a lenda não teria contado com tantos reinventores, entre eles Mikhail Bulgárov, Stephen Vincent Benét, Gertrude Stein, Thomas Mann e Paul Valéry, além de Pessoa. Nem teve Goethe a palavra inicial, pois o seu *Fausto* foi precedido por uma impressão anónima, em alemão (1587), que seria traduzida para o inglês por P. F. Gent (1592) e dramatizada por Marlowe (tendo a estreia ocorrido entre 1588 e 1593).

(Pittella in PESSOA, 2018: 21)

Sublinhe-se a importância da obra de Marlowe como a primeira dramatização da lenda do Doutor Fausto, que seria traduzida para o alemão e encenada na Alemanha a partir do século XVII, sendo crucial no desenvolvimento da obra-prima de Goethe. No fim da introdução à edição ao *Doctor Faustus* de Marlowe, que Pessoa guardou em sua biblioteca particular, Israel Gollancz nota:

There can be little doubt that directly or indirectly the genius of Goethe, in elaborating the fascinating allegory, owed no small debt to the adventurous founder of English Romantic Tragedy [i.e., Marlowe], who first seized the dramatic possibilities of the weird legend, and impressed it with his own Titanic genius.

[Não pode haver grandes dúvidas sobre o fato de que, direta ou indiretamente, o gênio de Goethe, ao elaborar a fascinante alegoria, tinha uma não pequena dívida para com o fundador da Tragédia Romântica Inglesa (i.e., Marlowe), que primeiro agarrou as possibilidades dramáticas da estranha lenda e a impressionou com o seu gênio Titânico.]

(Gollancz in MARLOWE, 1912: xiii-xiv)

A introdução de Gollancz termina recordando uma conversa de Goethe com Crabb Robinson, que teria mencionado o *Faustus* de Marlowe ao mestre alemão, provocando uma exclamação imediata de elogio por parte de Goethe: «How great it [Marlowe's *Faustus*] is all planned!» (Quão bem a peça de Marlowe é estruturada!), ao que Robinson anota: «He [Goethe] was fully aware that Shakespeare did not stand alone» (Goethe estava plenamente ciente de que Shakespeare não se sustinha desacompanhado).

Como o volume de Marlowe preservado na BpFP data de 1912, supõe-se que o *Doctor Faustus* terá sido uma influência secundária sobre o *Fausto* pessoano – secundária em sentido temporal, i.e., posterior à de Goethe e de Gomes Leal, por exemplo. Os números suportam este ponto: segundo a edição crítica, antes de 1912 Pessoa já tinha escrito 77 dos 123 poemas atribuíveis ao seu *Fausto*. No entanto,

ainda que tardia, a influência de Marlowe é inegável. Num papel alaranjado e dobrado em bifólio, Pessoa escreve um longo poema em inglês com o mesmo título da tragédia de Marlowe, «Doctor Faustus». Somando 88 versos, é de longe o maior e mais significativo dos quatro textos ingleses que a edição crítica atribui ao *Fausto* pessoano. Somando-se a data da edição de Marlowe na BpFP ao título e ao conteúdo deste poema inglês, conjectura-se que Pessoa tenha escrito o seu «Doctor Faustus» aquando da sua leitura da peça de Marlowe, i.e., a *quo* 1912. Reproduzem-se, a seguir: o facsímile da primeira página manuscrita do poema em questão, os versos transcritos da primeira estrofe do poema pessoano (que se estende pela segunda página manuscrita), e uma tradução em Português:

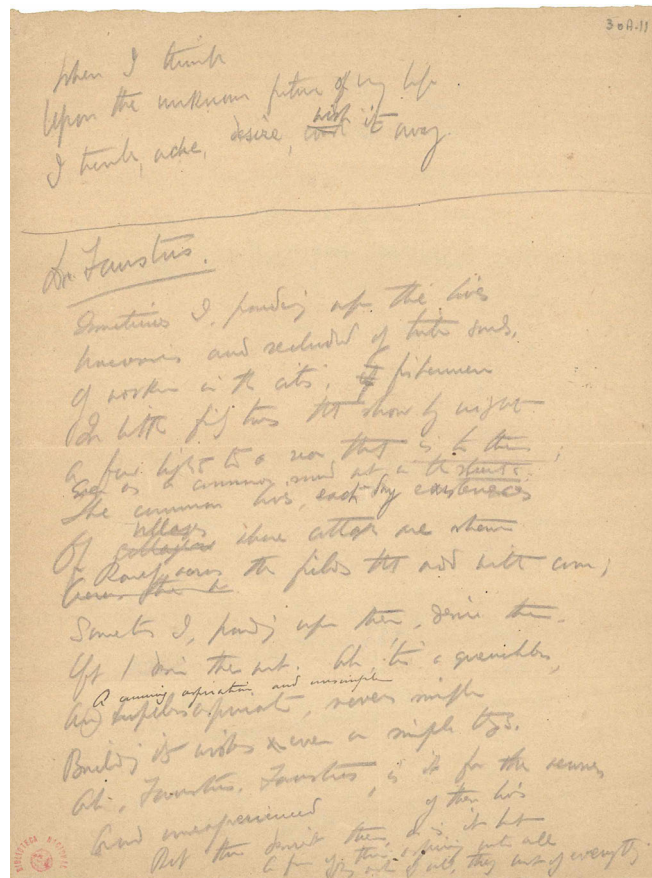


Fig. 5.1. Começo de «Dr. Faustus» de Pessoa (BNP-E3, 30A-11^r)

DR. FAUSTUS

Sometimes I, pondering upon the lives
Unconscious and secluded of trite souls,
Of workers in the cities; fishermen
In little fishing towns that show by night
A few lights to a sea that is to them
Ever as a common sound out in the streets;
The common lives, each-day existences
Of villages where cottages are strewn

DR. FAUSTUS

Às vezes, ponderando sobre as vidas
Incôncias e isoladas de almas simples,
De obreiros nas cidades; pescadores
De aldeolas de pesca que de noite
Brilham lumes a um mar que é para eles
Tal como o corriqueiro som das ruas;
Vidas comuns, diárias existências
De vilas com cabanas espalhadas,

Rarely across the fields that add with corn;
Sometimes I, pondering upon them, desire
them.

Yet I desire them not. Ah, 'tis a quenchless,
A cunning aspiration and unsimple
Building its wishes even on simple things.

Ah, Faustus, Faustus, is it for the senses,
And unexperienced ◊ of their lives
That thou desirest them, or is it but
A form of thou aspiring unto all,
Thy wish of all, thy lust of everything,
A lust of all senses ◊

And of all forms of things, an ardour struck
At heart with hopelessness; a love, a fire
Consuming its frail fuel but to mount
One span into the heaven and to die
Leaving ashes behind. Is this thy life?
Why wert not thou, oh Faustus, born a man
Like most others, sociable & warm?

Raras por campos onde cresce o milho;
Às vezes, ponderando assim, desejo-as.
E inda não as desejo. Ah, é insaciável
Aspiração, manhosa e complicada,
Pondo querer mesmo em coisas
simples.

Ah, Faustus, Faustus, é pelos sentidos
E inexperiente ◊ das suas vidas
Que tu os desejas, ou será somente
Um modo de aspirares tu a tudo,
Desejo inteiro, uma avidez de tudo ,
De todos os sentidos ◊

E toda forma, ardor tocado ao cerne
Por uma desesp'rança; amor, um fogo
Que o frágil óleo queima só pra alçar
Uma centelha aos céus e então morrer
Deixando cinzas. É esta a tua vida?
Porque, Faustus, tu não nasceste um
homem

Como os demais, ameno e sociável?

(PESSOA, 2018: 271-272)

(Tradução de Carlos Pittella
in PESSOA, 2018: 274-275)

Este poema é um monólogo em que *Fausto* se interpela a si mesmo, chegando a usar o próprio nome como vocativo – tal como o protagonista de Marlowe faz repetidamente em seu primeiro monólogo, do qual se passam a citar alguns versos:

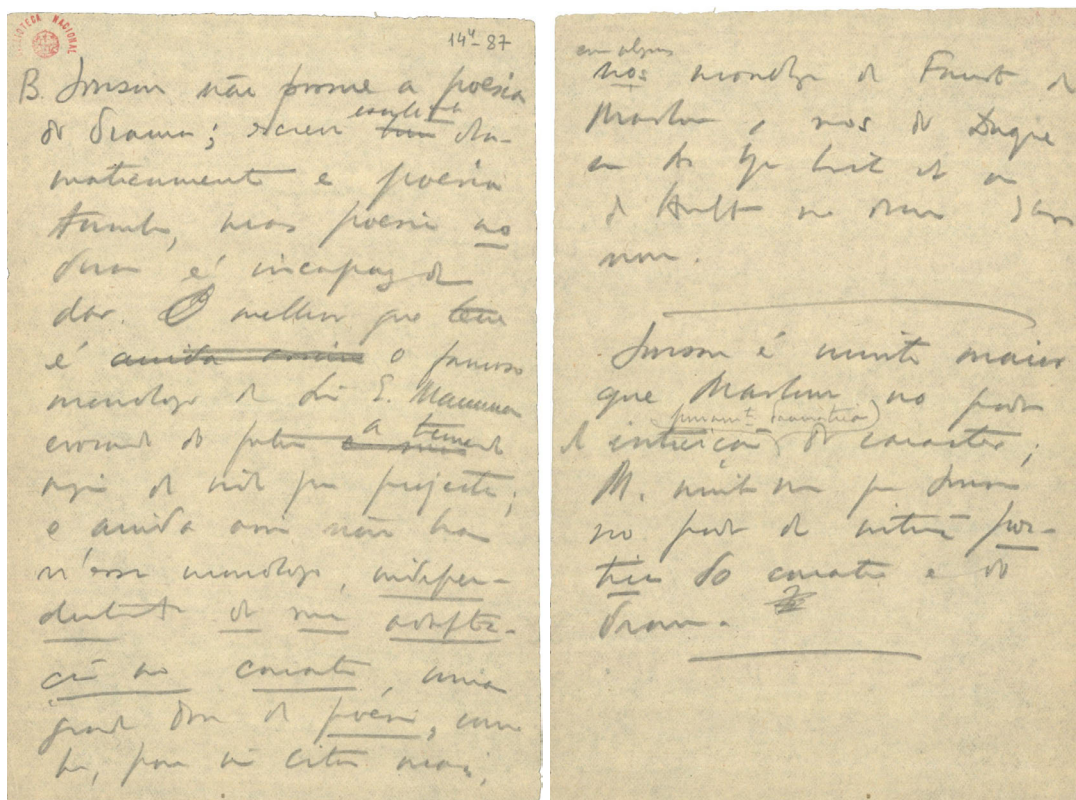
These metaphysics of magicians,
And necromantic books are heavenly;
Lines, circles, scenes, letters, and characters;
Ay, these are those that Faustus most desires.
O, what a world of profit and delight,
Of power, of honour, of omnipotence,
Is promised to the studious artizan!
All things that move between the quiet poles
Shall be at my command: emperors and kings
Are but obeyed in their several provinces,
Nor can they raise the wind, or rend the clouds;
But his dominion that exceeds in this,
Stretcheth as far as doth the mind of man;
A sound magician is a mighty god:
Here, Faustus, tire thy brains to gain a deity!

(MARLOWE, 1912: 4)

Esse monólogo, que é um diálogo do eu-lírico consigo mesmo, conjuga-se muito bem com a poética da pluralização do *eu* que distingue a obra de Pessoa – poeta que se fragmentaria numa constelação de *personae*, criando o que ele próprio

chamaria de «drama em gente» numa tábua bibliográfica publicada pela primeira vez em 1928 (*vide* PESSOA, 2013b: 638-640). Se admitirmos a conjectura de *circa* 1912 para o monólogo pessoano do Doutor Faustus, encontramos dois anos antes da criação dos grandes heterônimos pessoanos: Caeiro-Campos-Reis.

A qualidade dos monólogos de Marlowe é explicitamente enfatizada num texto em que Pessoa o compara a Ben Jonson e Shakespeare (tal como Goethe, Pessoa vê Shakespeare em grande companhia na presença de Marlowe):



Figs. 5.2 e 5.3. Pessoa compara Ben Jonson a Christopher Marlowe (BNP-E3, 14^a-87)

B[en] Jonson não possui a poesia do drama; escreve excell[ente]mente dramaticamente e poesia também, mas poesia no drama é incapaz de dar. O melhor que tem é o famoso monólogo de Sir E[picure] Mammmon evocando do futuro a tremenda origem da vida que projecta; e ainda assim não ha n'esse monólogo, *independentemente da sua adaptação ao caractere*, uma grande dose de poesia, como ha, por não citar mais, em alguns monólogos do Fausto de Marlowe, nos do Duque em *As You Like it* ou de Hamlet no drama d'esse nome.

Jonson é muito maior que Marlowe no poder de intuição puram[en]te dramatica do caractere; M[arlowe] muito maior que Jonson no poder de intuição poetica do caractere e do drama.

(PESSOA, 2013a: 147)

Marlowe é mencionado uma vez mais nos apontamentos de Pessoa. Num texto aparentemente inédito do seu espólio, destinado a uma «História da Literatura Inglesa» (abreviada «H.L.I.»), Pessoa faz uma análise da literatura do

período elisabetano, mencionando Shakespeare e Marlowe e indicando (com um sinal de hesitação) que o segundo teria tom menos conceituoso do que o primeiro:

H. L. I.

Os conceitos nasceram de John Lyly e da sua escola. Todo o poder de expressão de Shakespeare, aquelle peculiar modo de dizer que no *Hamlet* toca o seu mais alto ponto é realmente devido á influencia dos conceitos, é uma transformação genial d'elles. Todos os dramaturgos, /todos os escriptores/ d'aquelle tempo teem o mesmo tom peculiarmente conceituoso; nenhum tanto como Shakespeare, com tanta perfeição e profundeza, mas todos em certo grau. Era da atmosphaera litteraria d'aquelle tempo.

Em Marlowe ha menos (?)

Os outros elementos da poesia elizabethana são: 1º a sensuosidade da poesia; 2º a intuição e sentimentaçaõ dramatica.

São estes os 3 elementos do periodo litterario (poetico) da Rainha Isabel.

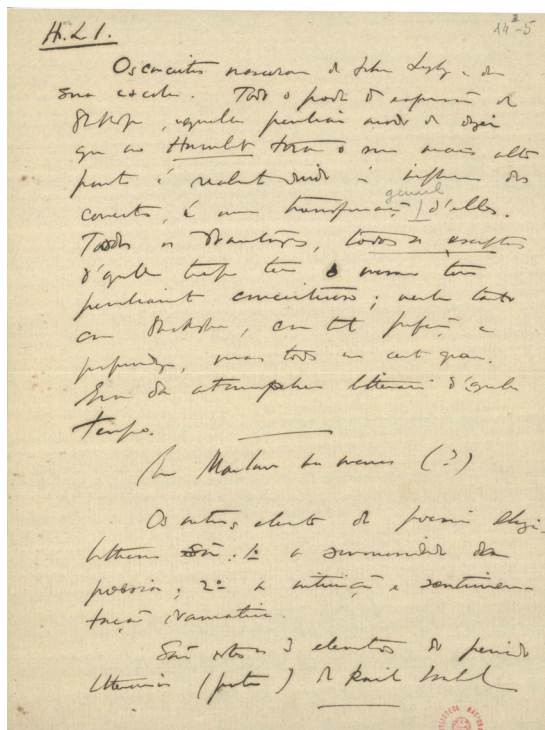


Fig. 5.4. Sobre a poesia elisabetana (BNP/E3, 14³-5^r)

Note-se que «sensuosidade» não é erro de transcrição, mas um neologismo pessoano, como o poeta explica num outro fragmento, que trata de John Keats, mas que se pode citar em defesa da palavra cunhada:

Ha uma palavra ingleza, que desejariamos vêr /introduzida/ na lingua «portugueza» que descreve Keats totalmente; é frequentemente usada com respeito a elle. Keats é um poeta *sensuoso*. Differe sensuoso (*sensuous*) de sensual (*sensual*) em não ter referencia ao amôr sexual, ou, propriamente, a amôr algum. O amôr á belleza, por ser belleza, quando não tirado da idéa metaphysica — isto é, quando não perdido o fervôr que caracteriza □ é a sensuosidade (*sensuousness*). É isto que tem Keats. Em Shelley a belleza é sempre intellectualizada, sempre etherealizada, espiritualizada sempre. Em Keats não. Elle mergulha-se no mar da belleza — qualquer belleza — mulher, flôr, mar, luz de luar, canto de ave — sem pensar no fundo d'esse mar.

(BNP/E3, 14⁴-80; PESSOA, 2013a: 82)

Parece-nos que o «Dr. Faustus» de Pessoa deixa transparecer algo de sensuoso, por exemplo na sua «lust of everything, a lust of all senses» em nas grandes enumerações whitmanianas... Ou algo de meta-sensuoso, pois o próprio Pessoa, em sua avidez fáustica, parece ter amado muitos Faustos.

3.6. Eça de Queiroz (1845-1900)

É evidente a importância de Eça de Queiroz nos rumos culturais do Portugal novecentista. Embora seja seguro que Pessoa tenha lido Eça, o nome do romancista aparece escassamente no espólio e na biblioteca pessoanos. A BpFP não preserva qualquer obra queiroziana. Contudo, como ocorreu com Gomes Leal e Eugénio de Castro, cujos livros eram facilmente vendidos devido à sua popularidade na época, é possível que Pessoa tenha lido e revendido obras de Queiroz. O mesmo documento em que aparecem livros de Leal e Castro deixados em consignação por Pessoa também lista o estudo de José Agostinho sobre Eça:

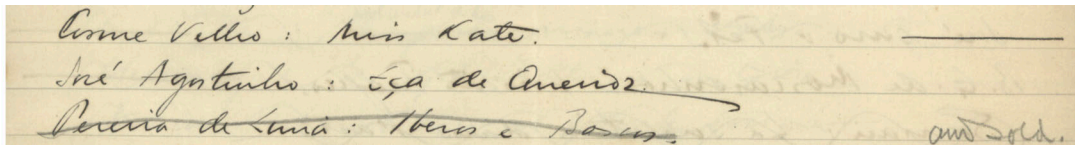


Fig. 6.1. Lista de livros de Pessoa em consignação (BNP/E3, 93-100; pormenor)

Pelo menos no caso de um título, pode-se ter certeza de que foi lido por Pessoa, pois *O Mandarim* é incluído pelo poeta numa lista de traduções a fazer atribuída a Charles James Search, que na ficção pessoana seria o irmão mais velho do mais conhecido – e muito mais prolífico – Alexander Search:

Charles James Search.

in l.: Charles Search.

Supposed to be born in 1886 and ∴ [therefore] to be two years older than Alexander [Search].
To be precise, born on the 18th April 1886.

Task: solely that of translation. May write the prefaces to his translations if these do not involve analysis, etc., when they will be written by Alexander.

Translations to be undertaken:

1. Espronceda's "Student of Salamanca."
2. A[nthero] de Quental's "Complete Sonnets." (together with pessimistic pieces -?-).
3. Couto Guerreiro's "Epigrams."
4. Sonnets (chosen) of Camoens.
5. G[uerra] Junqueiro – Choice.
6. E[ça] de Queiroz's "The Mandarin."
7. "Some Sonnets from Portugal" (excluding those separately translated).
8. H[enrique] Rosa's Poems (Some).
9. Almeida-Garrett – Choice.

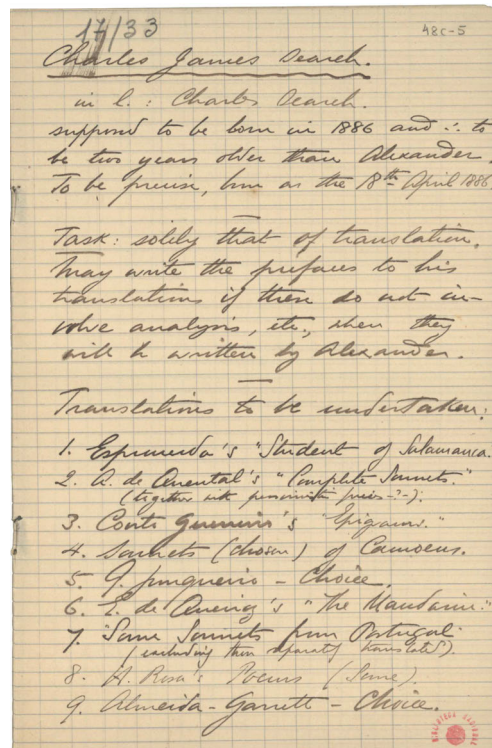


Fig. 6.2. Traduções de Charles Search (BNP/E3, 48C-5; cf. LOPES, 1990: 196-197)

Contendo um pacto do narrador-personagem com o Diabo, *O Mandarin* insere-se na tradição da literatura fáustica, chegando a referir diretamente «a acida gargalhada de Mephistopheles» (QUEIROZ, 1880: 52). No entanto, não seria esta a primeira nem a última aparição mefistofélica na obra queiroziana. Já em *O Primo Basílio* (lançado em 1878), a personagem Luísa assiste à ópera *Fausto*, de Charles Gounod, que foi baseada na primeira parte do *Faust* de Goethe:

Mas na orchestra correram fortes estremecimentos metallicos, dando um pavor sobrenatural; Fausto tremia como um arbusto ao vento; um ruido de fôlhas de lata, fortemente sacudidas, estalou; e Mephistopheles ergueu-se ao fundo, escarlate, lançando a perna com um ar charlatão, as duas sobranceiras arrebitadas, uma barbilha insolente, *un bel cavalier*; e enquanto a sua voz poderosa saudava o Doutor, as duas plumas vermelhas do gorro oscillavam sem cessar d'um modo fanfarrão.

[...]

E depois d'uma aria, Fausto, que ficára immovel ao fundo do palco, debateu-se um momento dentro da tunica e das barbas, e emergiu joven, gordinho, vestido de côr de lilaz, coberto de pós d'arroz, compondo o frisado do cabelo. As luzes da rampa subiram: uma instrumentação alegre e expansiva ressoou: Mephistopheles, apossando-se d'elle, arrastou-o sôfrego através da decoração. E o pano desceu rapidamente.

(QUEIROZ, 1887: 516-517)

Segundo o jornalista Júlio César Machado, escrevendo para o *Diário de Notícias* em 1873, o *Fausto* de Gounod então «se tornara verdadeira mania portuguesa»; estreando em dezembro de 1865, a ópera seria encenada 87 vezes em apenas seis anos (ROSENTHAL, 1990: 38-39; cf. ARAÚJO, 2008: 53). É altamente provável, pois, não apenas que Pessoa tenha lido *O Primo Basílio* de Eça, mas que também conhecesse a obra de Gounod, seja via uma apresentação ao vivo, seja via alguma gravação da ópera.

Há outros elementos fáusticos espalhados pelo conjunto de obras de Eça: no conto «O Senhor Diabo», publicado na *Gazeta de Portugal* (1867), narra-se o último amor do Diabo na Alemanha, numa provável alusão à obra de Goethe, como nota Araújo (2008: 52); no mesmo ano e para o mesmo jornal, Eça discorre comparativamente sobre a ópera de Gounod e o livro homônimo de Goethe num ensaio intitulado «Mephistopheles». Ambos os textos seriam republicados, postumamente, em *Prosas Bárbaras* (1903), que contaria com mais referências a recriações do mito fáustico (mais de uma dezena delas). No segundo capítulo de *A Relíquia* (1887), Teodorico Raposo sonha com Mefistófeles; em *Os Maias* (1888), é vestido de Mefistófeles que João da Ega vai a um baile de máscaras.

Entretanto, é através de uma obra inacabada aquando da sua morte que Eça intentaria recriar de modo mais ambicioso o mito de Fausto. Trata-se da lenda de *S. Frei Gil de Santarém*, impressa em 1912 num volume intitulado *Últimas Páginas*, que também continha recriações das lendas de São Cristóvão e Santo Onofre. Desde que Almeida Garret propusera em *Viagens na Minha Terra* (1846) a figura de

São Frei Gil como o Fausto português, proliferaram tentativas de «traduzir» culturalmente o mito germânico para o mundo lusitano. Embora incompleta, a tentativa de Eça nesse sentido, ao reescrever a lenda de São Frei Gil, terá sido particularmente influente na literatura portuguesa; a narração contém, como é praxe na prosa de Eça, passagens memoráveis, como a despedida entre Gil e o diabo disfarçado de pobre estudante, após o seu primeiro encontro:

Gil abriu a escarcella, e, corando, tirou uma moeda de prata que pôz na mão do estudante. E, sem saber porquê, sentia uma attracção para elle, como um desejo estranho de se juntar áquelle destino errante. Mas o moço, atirando o cajado para as costas, dando um geito á saccola, partiu. E de novo cantava:

Dia e noite caminho
Para onde irei?
E o saber que procuro,
Onde encontrarei?

A meio da encosta ainda se voltou, acenou com a mão a Gil — e subitamente desapareceu. No chão, em que os seus pés se tinham pousado, a herva seccara toda.

(QUEIROZ, 1912: 412)

Embora essa obra também não conste na BpFP, há documentos do espólio pessoano que parecem indicar, mais que conhecimento, uma reverberação do Frei Gil queiroziano no planeamento do *Fausto* de Pessoa, como sugerem pelo menos três documentos. A edição crítica do *Fausto* propõe a data «1912-1913» para um cartão com um convite para o «Salão de Humoristas Portugueses», evento que ocorreu em Lisboa nesses dois anos.

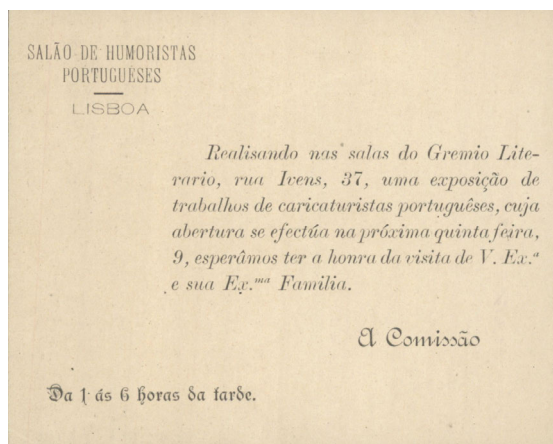


Fig. 6.3. Cartão do Salão de Humoristas Portugueses (BNP/E3, 481-12^v)

Na outra face desta folha, Pessoa rascunhou um plano de obras que inseria o *Fausto* numa «Trilogia da Noite», junto a «Jesus Christo» e a uma terceira figura caracterizada apenas como «Um dominador»; abaixo do plano e de algumas notas

tematicamente afins, surgem os nomes «Frei Gil» e «Paracelso», que parecem ser candidatos alternativos a protagonistas da segunda e terceira partes da Trilogia.

Trilogia da Noite

1. Fausto. (a consciencia)
- ? 2. Jesus Christo (a illusão)
3. (Um dominador) (◊)

Meu pae, meu pae, porque me abandonastes?
Judas a symbol. (Satan enters then)

Frei Gil.
 Paracelso.

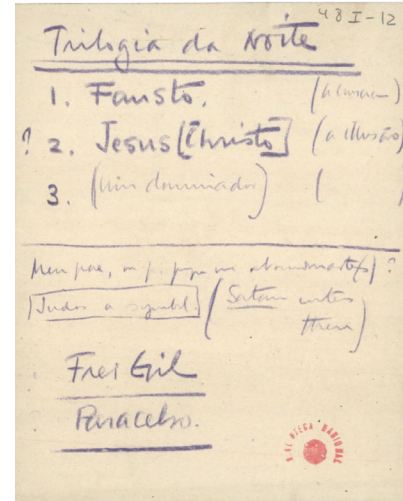


Fig. 6.4. BNP/E3, 48I-12^r (PESSOA, 2018: 350)

«Frei Gil» e «Paracelso» reapareceriam junto a «Fausto» numa tríade em dois outros documentos datáveis da mesma época (c. 1913): um deles com os três nomes riscados, outro com notas explicativas ao lado de cada item da trilogia:

Fausto.
 Frei Gil de Santarem.
 Paracelso.

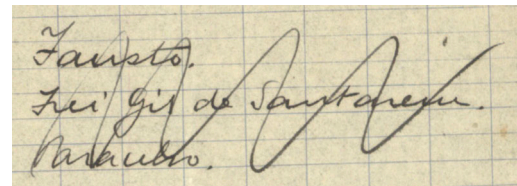


Fig. 6.5. BNP/E3, 48A-48^v, pormenor (idem: 351)

Fausto (ou Outro Fausto): horror da morte puro e simples, por mysterio.
 Frei Gil de Santarem: horror da morte por cortar os prazeres á vida; like real Faust-legend.
 Paracelso (?): desejo de vida eterna, por vida eterna, por viver simplesmente.

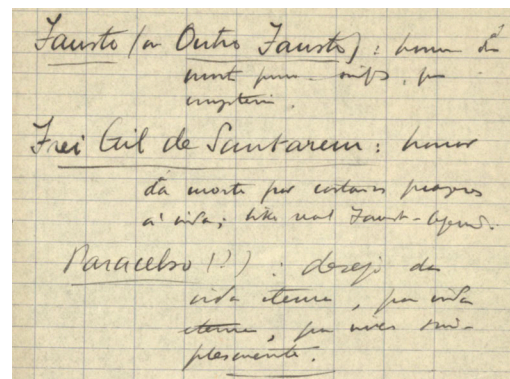


Fig. 6.6. BNP/E3, 48D-15^r, pormenor (idem: 352)

Logo após a publicação da versão de Eça da lenda de São Frei Gil, é significativo verificar que Pessoa contempla o frei como candidato a *segundo Fausto*, integrando uma trilogia noturna. Mais do que influência, parece-nos uma homenagem indireta – deveras pessoana – a Eça.

4. Conclusão: uma constelação de *Faustos*

A partir da análise das evidências encontradas no espólio e na biblioteca particular de Pessoa, buscou-se provar, neste artigo, que a influência de Goethe sobre o *Fausto* pessoano, embora inegável, não foi exclusiva. Desde o princípio da escrita do drama em questão, em 1907-1908, pareciam coexistir no pensamento de Pessoa as influências de Byron e Gomes Leal, além, obviamente, da de Goethe. A influência de Eugénio de Castro (mais acentuada a partir de 1908-1909), assim como a de Marlowe e Eça de Queiroz (a partir de 1912), embora secundárias em termos cronológicos, podem ter sido tão importantes para o desenvolvimento do *Fausto* pessoano quanto as suas influências iniciais. Além disso, a partir da argumentação aqui apresentada e no desconhecimento de provas em contrário, é plausível admitir que esta rede de influências tenha perdurado até a escrita dos últimos poemas que Pessoa atribuiu ao drama, em 1933. O gráfico a seguir resume essas conclusões, indicando os períodos em que se pode equacionar a presença de tais influências (note-se que a de Byron é comprovadamente anterior à própria gênese do *Fausto*).

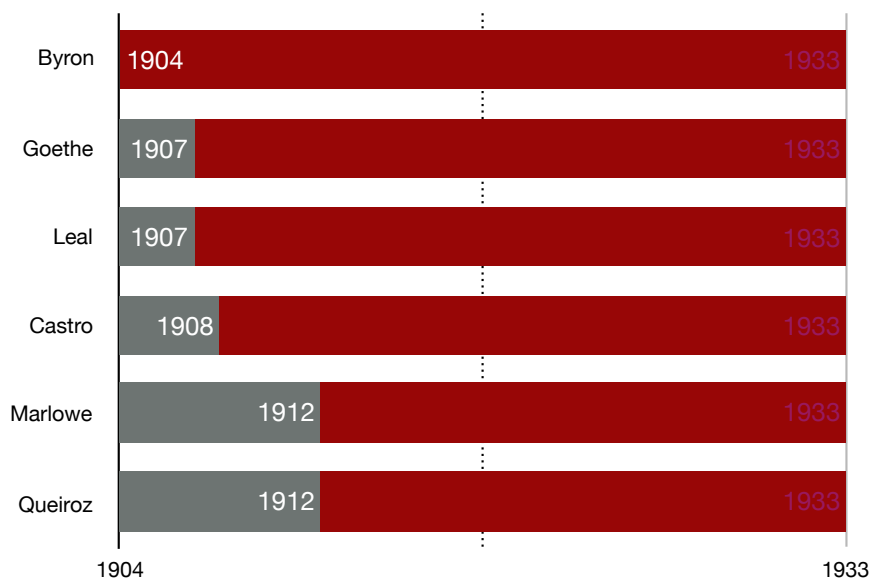


Fig. 7. Gráfico de influências sobre o *Fausto* pessoano

Às voltas com a definição de «influência literária», o teórico literário Ihab Hassan interrogou-se sobre o seu papel nos estudos da obra de um autor em particular. Perante o grau inextirpável de especulação que permeia a busca pelas influências de um autor, qual seria o valor da empreitada?

So conceived, the idea of influence becomes tantamount, not to causality and similarity operating in time, but to multiple correlations and multiple similarities functioning in a historical sequence, functioning, that is, within that framework of assumptions which each individual case will dictate. But even so conceived, a measure of speculation and

uncertainty seems ineradicable. [...] As an effort to suggest pattern in variety, and as an accretion to the noble volume of human knowledge, that pursuit has its value, little as it may have to do with what we understand by influence. If nothing else, it is part of what Berdyaev has called “the triumph of memory over the spirit of corruption.”

[Assim concebida, a idéia de influência equivale, não a causalidade e similaridade ao longo do tempo, mas a múltiplas correlações e múltiplas similaridades operando numa seqüência histórica, operando, isto é, num enquadramento de suposições ditado por cada caso individual. Mas, mesmo concebida desta maneira, um grau de especulação e incerteza parece inextirpável. (...) Como esforço de sugerir padrões em meio à variedade, e como acréscimo ao nobre volume de conhecimento humano, esta busca tem o seu valor, mesmo quando pareça ter pouco a ver com o que entendemos por influência. No mínimo, é parte do que Berdyaev chamou de «o triunfo da memória sobre o espírito da corrupção».]

(HASSAN, 1955: 73-74)

Embora procurando essencialmente expandir a rede de influências sobre o *Fausto* para além da sombra exclusiva de Goethe, este artigo está longe de esgotar o estudo das intertextualidades do drama pessoano. A investigação limitou-se a seis dos numerosos recriadores da lenda fáustica cujos nomes surgem em leituras ou apontamentos de Pessoa. Já foi mencionado que o grupo de «influências da tradução» mereceria um estudo à parte, incluindo as traduções literárias e culturais do *Fausto* para o contexto português, com a apropriação da história de São Frei Gil. Para além de Eça de Queiroz, já contemplado, seria preciso investigar, no espólio e biblioteca pessoanos, a presença de Almeida Garrett, Antero de Quental, Teófilo Braga, António Feliciano de Castilho e Agostinho D’Ornellas.

Além de Frei Gil, um outro santo fáustico é Santo Antão do Deserto, a quem Gustave Flaubert dedicou a obra dramática *La Tentation de Saint Antoine* (1874), inspirado por uma pintura de Pieter Bruegel, o Velho. A influência de Flaubert sobre Pessoa é provável, mas também é possível que o poeta português conhecesse o outro grande quadro sobre as tentações de Santo Antão, de Hieronymus Bosch, abrigado no Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa desde 1913. Talvez seja proveitoso investigar esse intertexto pintura/drama em Flaubert/Pessoa. A relação de Pessoa com a tradição musical do *Fausto*, para além de Gounod, pode ser mais explorada, resgatando-se as *Valsas de Mefisto* (*Mephisto-Walzer*) de Franz Liszt, inspiradas, não no *Fausto* de Goethe, mas no de Nikolaus Lenau. Também o *best-seller* de Marie Corelli, *The Sorrows of Satan* (1895) pode ter tido algum impacto junto de Pessoa, positiva ou negativamente – e é outra pista a ser explorada.

As temáticas fáusticas no universo pessoano espraiam-se em vertigem rizomática, sendo detectável a presença dos vultos de *Fausto*, *Satã*, *Diabo*, *Lúcifer*, *Mefistófeles*, *Santo Antão* e *São Frei Gil* em diversas representações transfiguradas. Num poeta que sempre buscou o conhecimento de si mesmo e que encontrou tantos dentro de si, havia muitas almas disponíveis para barganhar com o diabo.

5. Bibliografia

BIBLIOGRAFIA ATIVA

- PESSOA, Fernando (2018). *Fausto*. Edição de Carlos Pittella; com a colaboração de Filipa de Freitas. Lisboa: Tinta-da-china (col. «Pessoa»).
- ____ (2013a). *Apreciações Literárias de Fernando Pessoa*. Edição de Pauly Ellen Bothe. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda («Edição Crítica de Fernando Pessoa», col. «Estudos», vol. IV).
- ____ (2013b). *Eu Sou Uma Antologia: 136 autores fictícios*. Edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta-da-china (col. «Pessoa»).
- ____ (1998). *Cartas entre Fernando Pessoa e os Directores da Presença*. Edição e estudo de Enrico Martines. Lisboa: Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda (col. «Estudos», vol. II).
- ____ (1988). *Fausto – Tragédia Subjectiva (fragmentos)*. Estabelecimento do texto, ordenação, nota à edição e notas de Teresa Sobral Cunha; prefácio de Eduardo Lourenço. Lisboa: Presença.
- ____ (1986). *Primeiro Fausto*. Organização e introdução de Duílio Colombini. São Paulo: Epopéia.
- ____ (1952). *Poemas Dramáticos de Fernando Pessoa*. Edição de Eduardo Freitas da Costa. Lisboa: Ática («Obras Completas de Fernando Pessoa», col. «Poesia», vol. VI).
- ____ (1928). «Gomes Leal». *O Notícias Ilustrado*, s. 2, 1 (20), 28 Out. Lisboa, p. 7.

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

BIBLIOTECA PARTICULAR¹⁵

- BYRON, Lord (1905). *The Poetical Works of Lord Byron*. Edited, with a memoir, by Ernest Hartley Coleridge. London: John Murray [CFP, 8-82].
- ECKERMANN, Johann Peter (1930). *Conversations of Goethe with Eckermann*. Translated by John Oxenford. Edited by James Kennedy Moorhead. London: J.M. Dent & Sons; New York: E.P. Dutton & Co. (col. «Everyman's Library») [CFP, 8-376].
- GOETHE, Johann Wolfgang von (1909a). *Goethe's Faust*. Translated by John Anster. London: Cassel & Company (col. «The People's Library») [CFP, 8-224].
- ____ (1909b). *Goethe: Lieds, Ballades, Odes, Poésies Diverses, Sonnets, Épigrammes, Élégies, Prométhée, Divan Oriental-Occidental*. Choix, notice biographique et bibliographique par Alphonse Séché. Paris: Louis Michaud (col. «Bibliothèque des poètes français et étrangers», n.º 6) [CFP, 8-223].
- ____ (1907). *Werther – Faust – Hermann & Dorothee*. Paris: Ernest Flammarion (col. «Les meilleurs auteurs classiques, français et étrangers») [CFP, 8-225].
- ____ (1867). *Faust by Goethe – from the German*. [Translated] from the German by John Anster. Leipzig: Bernhard Tauchnitz; London: Sampsonlow, Son & Marston; Paris: Reinwald (col. «German authors», n.º 5) [CFP, 8-222].
- HUGO, Victor (s/d). *Ceuvres complètes de Victor Hugo. Poésie. Les chansons des rues et des bois*. Paris: J. Hetzel [CFP, 8-622 MN].
- LEAL, Gomes (1901). *Claridades do Sul*. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal (2ª ed., revista e aumentada) [CFP, 8-308].
- MARLOWE, Christopher (1912). *The Tragical History of Doctor Faustus*. Edição de Israel Gollancz [CFP, 8-339].
- SCOTT, Sir Walter (1900). *Ivanhoe: a romance. With Introduction and Notes by J. Higham*. London: Adam and Charles Black [CFP, 8-651 MN].

¹⁵ CFP = Casa Fernando Pessoa; MN = coleção de Manuela Nogueira.

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

OUTRAS REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, José (1909). *Eça de Queiroz*. Porto: Casa Editora de A. Figueirinhas (col. «Os Nossos Escritores», IV).
- ANÔNIMO (1592). *Historie of the Damnable Life, and Deserved Death of Doctor Iohn Faustus*. Translated into English by P.F. Gent. London: by T. Orwin for Edward White.
- ____ (1587). *Historia von D. Johann Fausten*. Frankfurt am Main: Johann Spies.
- ARAÚJO, Roberta Rosa de (2008). *O Legado de Fausto na Obra de Eça de Queirós* [dissertação de mestrado em Letras]. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.
- BARBOSA LÓPEZ, Nicolás (2016). «'The Student of Salamanca': an English translation.» *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 10 (Inside the Mask: the English Poetry of Fernando Pessoa), Outono, pp. 318-551 [Doi: 10.7301/Z07P8WKJ].
- BEAU, Albin Eduard (1964). *Estudos, vol. II: Goethe – Herculano – Burckhardt – Antero de Quental – Vianna da Motta – Vossler – Croce – Hoffmannsthal – Rilke – Gundolf – Fernando Pessoa – Heidegger*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- BOYD, James (1932). *Goethe's Knowledge of English Literature*. Oxford: Clarendon Press.
- DELILLE, Maria Manuela Gouveia (1984). «O Fausto de Goethe na Literatura Portuguesa do Século XIX». *Fausto na Literatura Europeia*. Organização de João Barrento. Lisboa: apáginastantas, pp. 145-159.
- FERRARI, Patricio (2012). *Meter and Rhythym in the Poetry of Fernando Pessoa* [tese de doutoramento]. Lisboa: Universidade de Lisboa, Departamento de Linguística.
- FERRARI, Patricio; PIZARRO, Jerónimo [eds.] (2015). *Portuguese Literary and Cultural Studies*, n.º 28 (Fernando Pessoa as English Reader and Writer). Dartmouth: Tagus Press, Umass Dartmouth.
- GAGO, Carla (2013). «À sombra de Goethe, à luz da revolução científica. As leituras pessoanas de Goethe». *Nietzsche, Pessoa e Freud*. Lisboa: CFUL, pp. 301-310.
- HASSAN, Ihab H. (1955). «The Problem of Influence in Literary History: Notes towards a Definition». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 14, n.º 1, Sep., pp. 66-76.
- HÜSGEN, Hans Dicter (1983). «Goethe e o Mundo Lusitano». *Humanidades: Revista Trimestral da AEFLUP*, n.º 3, pp. 95-106.
- JACKSON, Kenneth David (2016). «Pessoa's voluptuous skepticism». *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 10 (Inside the Mask: the English Poetry of Fernando Pessoa), Outono, pp. 16-33 [Doi: 10.7301/Z0F769RC].
- LASCH, Markus (2006). *Pessoas Faust: fragmente einer subjektiven Tragödie*. Berlim: Rombach Verlag.
- LOPES, Maria Teresa Rita (1990). *Pessoa por Conhecer – Textos para um Novo Mapa*. Lisboa: Estampa.
- PITTELLA, Carlos (2014). «Noturnos de Pessoa – Noite, Morte & Temporalidade nos Sonetos de Fernando Pessoa.» *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 6, Outono, pp. 125-151 [Doi: 10.7301/Z0PZ579R].
- PITTELLA, Carlos; PIZARRO, Jerónimo (2017). *Como Fernando Pessoa Pode Mudar a sua Vida*. Lisboa: Tinta-da-china (col. «Pessoa»).
- PIZARRO, Jerónimo (2006). «A representação da Alemanha na obra de Fernando Pessoa». *Românica. Revista de Literatura*, n.º 15. Lisboa: Colibri, pp. 95-108.
- PIZARRO, Jerónimo; FERRARI, Patricio; CARDIELLO, Antonio (2010). *A Biblioteca Particular de Fernando Pessoa / Fernando Pessoa's Private Library*. Alfragide: D. Quixote.
- QUEIROZ, Eça de (1912). *Últimas Páginas (manuscriptos inéditos) – S. Christovam, S^{to} Onofre, S. Frei Gil, Artigos Diversos*. Porto: Livraria Chardron; Lello & Irmão, editores.
- ____ (1903). *Prosas Barbaras*. Com uma introdução por Jayme Batalha Reis. Porto: Livraria Chardron; Lello & Irmão, editores.

- ____ (1887). *O Primo Bazilio: episodio domestico*. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chadron; Lugan & Genelioux, Sucessores, 3ª ed. [1ª ed., 1878].
- ____ (1880). *O Mandarin*. Porto e Braga: Livraria Internacional de Ernesto Chadron, Editor.
- RIBEIRO, Nuno; SOUZA, Cláudia (2017). *Fernando Pessoa & Goethe*. Edição, notas e estudo introdutório de Nuno Ribeiro e Cláudia Souza. Lisboa: Apenas Livros (col. «Pessoana»).
- ROSENTHAL, Erwin Theodor (1990). *Perfis e Sombras: Estudos de Literatura Alemã*. São Paulo: E.P.U.
- SCHEIDL, Ludwig (2004). *Estudos de Literatura de Expressão Alemã e Portuguesa*. Coimbra: FLUC.
- ____ (1986) «O “Fausto” em tempos de crise (Goethe, Fernando Pessoa, Valéry)». *Circumnavegando Fernando Pessoa*. Coimbra: Faculdade de Letras, pp. 27-48.
- SEPÚLVEDA, Pedro; URIBE, Jorge (2016). *O Planeamento Editorial de Fernando Pessoa*. Com a colaboração de Pablo Javier Pérez López. Lisboa: INCM (col. «Pessoana, Ensaios»).
- SHORTER, Mary Dee Harris (1965). *Faust and Byron: The Influence of Goethe's Faust on Certain Writings of Lord Byron*; a Master of Arts thesis in English. Lubbock: Texas Technological College [URI: <http://hdl.handle.net/2346/61128>, accessed on 31 July 2018].
- UNAMUNO, Miguel de (1911). *Por Tierras de Portugal y de España*. Madrid: Biblioteca Renacimiento.
- WIESSE, Jorge (2016). «On Pessoa's The Student of Salamanca». *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 10 (Inside the Mask: the English Poetry of Fernando Pessoa), Outono, pp. 193-218 [Doi: 10.7301/Z0QR4V92].

Pessoa, tradutor sucessivo de Shakespeare

Teresa Filipe*

Palavras-chave

Biblioteca particular de Fernando Pessoa, William Shakespeare, *A Tormenta*, Tradução, Marginalia.

Resumo

A Biblioteca particular de Fernando Pessoa actualmente possui mais de 1,300 volumes, a maioria dos quais apresenta anotações de diferentes tipos, de rascunhos a comentários estéticos, a traduções. A partir de 1906, Pessoa planeou uma tradução para português, que executou quase na sua totalidade, de *A Tormenta*, de William Shakespeare. Este artigo apresenta a primeira transcrição completa da tradução e das suas diferentes campanhas de escrita. A transcrição é acompanhada por anotações de índole genética e imagens do exemplar de *The Tempest* com a marginalia original.

Keywords

Fernando Pessoa's Private Library, William Shakespeare, *The Tempest*, Translation, Marginalia.

Abstract

Fernando Pessoa's private library comprises over 1,300 books, most of them annotated in all sorts of different ways, from scribblings to aesthetic commentaries, to translations. From 1906 onwards, Pessoa planned a Portuguese translation of William Shakespeare's *The Tempest*, which he left near completed. This article presents the first full transcription of that translation and of the different writing stages of it. The transcription is complemented by notes of a genetic nature and images of Pessoa's copies of *The Tempest* with original marginalia.

* Centro de Linguística da Universidade de Lisboa (CLUL).

Este contributo¹ apresenta a primeira transcrição completa da tradução de Fernando Pessoa de *The Tempest*, de William Shakespeare. Essa tradução encontra-se localizada fundamentalmente num exemplar de uma edição de 1908 da obra shakespeariana, hoje à guarda da Casa Fernando Pessoa. A transcrição é precedida por uma proposta de datação crítica do projecto pessoano de tradução, tendo em conta que na Biblioteca particular de Fernando Pessoa existem três edições da obra e que no espólio 3 da Biblioteca Nacional de Portugal se conservam diversos documentos autógrafos relevantes: diários de leitura, listas editoriais, cartas, etc. A transcrição é acompanhada por anotações de índole genética que procuram evidenciar as diferentes campanhas de escrita, e imagens do exemplar de *The Tempest* com a marginália original. Segundo Fernando Pessoa, o trabalho de tradução requer “Aquella reinspiração sem a qual traduzir é só paraphrasear em outra lingua” (BNP/E3, 65-20^r; PESSOA, 2013: 61; PITTELLA e PIZARRO, 2017: 253), pelo qual esta tarefa se constitui não como uma meramente reprodutiva mas como uma que faz parte dos processos criativos do autor. A esta introdução segue-se uma análise textual das anotações e dos materiais de escrita usados. O presente artigo não esgota todas as possibilidades de investigação nem no domínio da história do projecto de tradução e publicação da *Tormenta*, nem de análise textual da marginália, pelo que entendemos dever continuar a análise aos documentos disponíveis e apresentar em ocasiões futuras resultados cada vez mais compreensivos que possam contribuir para um renovado conhecimento da biblioteca do autor como fonte primária para o estudo da génese e dos processos criativos do autor.

*

We pass and dream.
Inscriptions (1921)

A Biblioteca particular de Fernando Pessoa (BpFP) é um dos principais recursos de investigação acerca dos interesses de Fernando Pessoa e das fontes da sua obra. Por via da marginália aí existente, afirma-se também como recurso imprescindível para a análise textual da produção do autor. A influência da obra de William Shakespeare em Fernando Pessoa, assumida pelo próprio em diversos escritos, é

¹ Realizado no âmbito de projecto de doutoramento intitulado “Edição digital e estudo da marginália de Fernando Pessoa”, apoiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) SFRH/BD/118378/2016. Agradeço à actual directora da Casa Fernando Pessoa, Dra. Clara Riso, a generosa disponibilização de recursos para o desenvolvimento e escrita do presente artigo. Ao Centro de Linguística da Universidade de Lisboa pela disponibilização de imagens. A Jerónimo Pizarro pela constante colaboração na transcrição de marginália; e também a Carlos Pittella. De resto, a escrita do presente artigo não teria sido possível sem o cuidado e a atenção permanentes de João Dionísio, José Camões e Jerónimo Pizarro, a quem muito agradeço.

atestada pela presença de uma extensa bibliografia de e sobre o dramaturgo inglês na sua biblioteca particular. Na BpFP preservam-se três volumes da autoria de Shakespeare: uma edição das *Obras Completas*, oferecida a Pessoa em Durban, em 1905; e duas edições de *The Tempest*, com treze anos de diferença entre si.

The Complete Works of William Shakespeare. Oxford: Clarendon Press, [s.d.].

The Tempest. London, Paris, New York, Toronto & Melbourne: Cassell & Co Ltd., 1908;

The Tempest. Cambridge: Cambridge University Press, 1921.

A este número junta-se uma numerosa bibliografia sobre a vida e obra do dramaturgo inglês, que representa igualmente um testemunho expressivo da longevidade e diversidade deste interesse.²

Planos de tradução

Além de textos que atestam a influência de Shakespeare na produção poética pessoana, sobreviveram vários documentos que testemunham a intenção de Pessoa de traduzir para português algumas das peças do dramaturgo inglês. A actividade de tradutor não é estranha à biografia do português. Pessoa era bilingue, tendo vivido e estudado em Durban entre 1896 e 1905, data em que regressou definitivamente a Lisboa. Aqui, e depois de uma rápida passagem pelo Curso Superior de Letras em Lisboa, Fernando Pessoa trabalhou durante anos como correspondente comercial, sendo que uma das suas funções era a redação de cartas comerciais em inglês e francês. Não esqueçamos que na designada *nota*

² Pessoa sentiu-se atraído pelo génio de Shakespeare desde muito cedo e sempre ao longo da sua vida. A bibliografia shakespeariana actualmente existente na BpFP é extensa: as obras com data de edição mais antiga são de Walter Begley (1903) *Is It Shakespeare?* London: John Murray, assinada “Fernando Pessôa”, e Thomas Carlyle (1903) *Sartor Resartus; Heroes; Past and Present*, London: Chapman & Hall Ltd, assinada “F. A. N. Pessôa” e datada em Durban, “February 1904” (esta obra, não sendo exclusivamente sobre Shakespeare possui sobre este autor importantes análises, com marginalia de Pessoa) e a mais recente, de John Mackinnon Robertson (1930) *The Genuine in Shakespeare*, London: Routledge Ltd. A esta bibliografia acrescem numerosos documentos autógrafos no Espólio 3 à guarda da Biblioteca Nacional de Portugal onde se encontram registos da presença de Shakespeare em Pessoa, em diários de leitura, planos de tradução, fragmentos. O interesse que o dramaturgo desperta é diversificado, da célebre controvérsia acerca da autoria dos textos shakespearianos a questões relacionadas com a genialidade ou a sua suposta homossexualidade. (Para um estudo e transcrição de documentos sobre “A questão Shakespeare-Bacon”, ver Fernando PESSOA, *Escritos Sobre Génio e Loucura* (2006-I: 341-378). O fascínio pela obra do dramaturgo manifestou-se de igual modo na intenção de traduzir as suas obras para português, vontade que o acompanhou nas diferentes empresas de edição que projectou; ver, por exemplo, Arnaldo SARAIVA (1996: 31-40), *Fernando Pessoa, Poeta-Tradutor de Poetas*. Para a influência de Shakespeare em Pessoa, ver, entre outros, João Almeida FLOR (1990), ALMEIDA (2008) CASTRO (in SHAKESPEARE, 2011). Para Shakespeare e a génese dos heterónimos, ver, entre outros, MONTEIRO (2008); PIZARRO e FERRARI (2010) e CASTRO (2016).

autobiográfica de 30 de Março de 1935, acercou-se do nome a dar à sua actividade profissional: “a designação mais propria será ‘traductor’, a mais exacta a de ‘correspondente estrangeiro em casas commerciaes’”.³

A tradução é um lugar natural para quem, como Pessoa, viveu maioritariamente entre duas línguas mas igualmente para quem teve a dada altura a ambição de entrar e mesmo revolucionar o mercado editorial português. O interesse de Pessoa pelo mercado editorial acompanha a sua actividade de poeta, crítico, tradutor e de leitor. No Outono de 1909, e com uma pequena herança da sua avó, Pessoa funda a *Empreza Ibis, Typographica e Editora*, na Rua da Conceição à Glória, imprime papel timbrado desta empresa e produz diversos planos de publicação, entre os quais, numa lista de “livros traduzidos a editar”, o projecto de tradução de várias obras de Shakespeare: “(1) Tragedias. (2) Comedias. (3) ‘Historias’” (BNP/E3, 144V-6r; cf. <<http://purl.pt/1000/1/cadernos/index.html>>). Os ambiciosos projectos da empresa Ibis não tiveram seguimento e a empresa iniciada em finais de 1909 viria a ser liquidada no ano seguinte.⁴

Muitos destes projectos reaparecem na Olisipo-Agentes, Organizadores e Editores, uma casa editora que começaria a funcionar em 1921, e que publicaria em poucos anos os *English Poems I-II*, integrando uma versão revista de *Antinous e Inscriptions*, e *English Poems III*, com *Epithalamium* (1921), de Fernando Pessoa, *A Invenção do Dia Claro* (1921), de José de Almada Negreiros, uma reedição de *As Canções* (1922), de António Botto, e *Sodoma Divinisada* (1923), de Raul Leal.⁵

Estas duas últimas escolhas editoriais da Olisipo causam forte agitação na moral vigente, o que terá consequências graves para a editora. Os livros de António Botto e de Raul Leal foram censurados e retirados do mercado, tendo dado ocasião a dois panfletos onde Fernando Pessoa sai em defesa destes autores: *Aviso por Causa da Moral*, assinado por Álvaro de Campos, datado em “Europa 1923”, e, no mesmo ano, *Sobre um manifesto de estudantes*, em apoio de Raul Leal, assinado por Fernando Pessoa. A Olisipo extingue-se em 1923.⁶

³ Para a história da escrita e edição da nota autobiográfica, imagens do dactiloscrito e transcrição ver José BARRETO (2017) “A chamada nota autobiográfica”.

⁴ Para a constituição da empresa Ibis e informação sobre os cadernos de Pessoa onde figuram alguns dos planos editoriais, ver Jerónimo PIZARRO (2007: 130-134).

⁵ Os opúsculos de Fernando Pessoa podem ser consultados em <<http://purl.pt/13967>> (cons. em 10-12-2018). As edições da Olisipo podem ser consultadas a partir da Biblioteca particular de Fernando Pessoa, <<http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt>>. Em 2009, a editora Guimarães iniciou uma colecção intitulada “Pessoa Editor”, onde foram publicados alguns dos títulos que Fernando Pessoa tinha planeado publicar na sua empresa Olisipo (ver *infra*).

⁶ Para a polémica em torno dos livros de António Botto e Raul Leal, ver José BARRETO (2012). Este contributo inclui, entre outros documentos, fac-símiles e transcrição dos panfletos de Álvaro de Campos e Fernando Pessoa. Veja-se também GONÇALVES (2014), *Notícia do Maior Escândalo Erótico-Social do Século XX em Portugal*.

No espólio pessoano encontram-se diversos planos que atestam a ambição editorial da *Olisipo*, entre os quais, o texto intitulado *Projecto “Olisipo”*⁷, datável de post 19 de Setembro de 1918, onde Pessoa, analisando a *enfermidade* da organização do mercado editorial português, propõe a sua editora como resposta às deficiências apontadas. Esta empresa possuiria “a dentro de si, os precisos elementos, quer para conhecimento das obras que mais proveitosamente pode editar, quer para traduzir essas obras, onde sejam estrangeiras” (BNP/E3, 137D-45^r); e a título de exemplo indica-se o projecto de tradução do “nome maior de toda a litteratura europeia”.

O nome maior de toda a litteratura europeia é o de Shakespeare. Uma traducção de obra de Shakespeare é um emprehendimento seguro, porque o interesse por Shakespeare é universal. Mas uma traducção verdadeiramente boa de Shakespeare é uma difficuldade enorme, tão grande que não ha uma traducção que sequer se approxime de boa em qualquer das linguas latinas, e porcerto nem a França nem a Italia são paizes de cultura inferior. É que, para traduzir Shakespeare de modo a dar uma idéa nitida da maneira e do estylo do original, são precisas qualidades especiaes; não bastam um espirito culto e um conhecimento, embora profundo, da lingua ingleza. A maneira e o estylo de Shakespeare [são] tão individuaes que só pode traduzir Shakespeare bem quem, além de ter aquellas qualidades, esteja, ainda, inteiramente penetrado do espirito da obra shakespeareana. — “Olisipo” é a primeira empreza editora dos paizes chamad[o]s latinos que tem elementos para realizar essa traducção. O traductor portuguez que a fará, tendo publicado um livro de versos *em inglez*, foi, a proposito d’esse livro, mencionado em um artigo elogioso do “Times”⁸ como “absolutamente penetrado do espirito shakespeareano”, e o critico manifestava o seu pasmo pelo facto, sobretudo tratando-se de um estrangeiro. Igual circumstancia não consta, nem seria de esperar que constasse, de nenhum dos traductores de Shakespeare em nenhum dos paizes de lingua latina.

Pela demonstração, que acaba de fazer-se, de haver competencia para este caso, que é o mais difficil de todos os casos editoriaes dos paizes não de lingua ingleza, se pode avaliar que haja nesta empreza competencia para projectar e orientar edições menores e menos difficeis.

(BNP/E3, 137D-45^r)

O tradutor português não era outro do que o próprio Pessoa, que tinha lido a crítica do *Times*, e julgava-a “elogiosa”.

Num outro plano editorial da *Olisipo*⁹, anterior a 1921 – uma vez que ainda se encontra aí o projecto de publicação dos *English Poems* de Fernando Pessoa –, *A Tormenta* surge em segundo lugar na lista de intenções (à cabeça encontra-se a reedição de António Botto) e em primeiro nas traduções a publicar. Ainda de

⁷ Transcrito por António Mega FERREIRA (1986: 154-159), em *Fernando Pessoa – O Comércio e a Publicidade*. Nas citações foi confrontado o original: BNP/E3, 137D-44 a 47.

⁸ Publicado no *Times Literary Supplement* de 19 de Setembro de 1918.

⁹ Ver FERREIRA (1986: 159-161) e BNP/E3, 137A-21^r a 24^v.

William Shakespeare constam as tragédias *Hamlet*, *Príncipe da Dinamarca* e *Rei Lear*.¹⁰

Apesar da editora Olisipo não ter sobrevivido às suas escolhas editoriais, os planos de tradução mantiveram-se. Numa carta datada de 20 de Junho de 1923, ao amigo e editor João de Castro¹¹, Fernando Pessoa apresenta a proposta de tradução de dez peças de Shakespeare:

“A Tormenta”, “Hamlet, Príncipe da Dinamarca”, “O Rei Lear”, “Macbeth”, “Othello”, “Antonio e Cleopatra”, “O Mercador de Veneza”, “Sonho de uma Noite de Verão”, e duas outras, sobre cuja escolha não estou ainda decidido, mas que serão provavelmente o “Coriolano” e a comédia “Como quizerdes”.¹²

(BNP/E3, 114¹-32^r)

Note-se mais uma vez que *A Tormenta* aparece à cabeça do mesmo trio de textos mencionados no documento da Olisipo referido antes.

A marginalia presente no exemplar de *Complete Works of William Shakespeare* corrobora a ideia segundo a qual, das peças a traduzir de Shakespeare, estas três terão sido as eleitas para iniciar o projecto de publicação das obras do autor inglês.

¹⁰ Neste plano editorial da Olisipo encontram-se ainda referidas outras intenções de tradução. O plano permitiu, em 2009, que a editora Guimarães propusesse uma colecção intitulada “Pessoa Editor”, onde foram publicados alguns dos títulos que Fernando Pessoa tinha planeado publicar na sua empresa Olisipo, entre os quais, a tradução para inglês das *Canções* de António Botto (2010); os *Sonetos Completos de Antero de Quental* (2010); *A Tormenta* de William Shakespeare (2011); e os *Principais Poemas de Edgar Allan Poe* (2011). Salvo a tradução completa de *A Tormenta*, da responsabilidade de Fátima Vieira, as traduções parciais são sempre aquelas de Fernando Pessoa. A esta lista de traduções, acrescente-se a que Nicolás BARBOSA revelou em 2016, em artigo desta mesma revista, sob o título “‘The Student of Salamanca’, an English translation”.

¹¹ O destinatário desta carta é João de Castro Osório de Oliveira (1899-1970), poeta, dramaturgo, historiador literário e ensaísta. “No início da sua actividade editorial e literária, usava apenas o apelido Castro” (SILVA, in PESSOA, 1999: II, 363). Filho de Ana de Castro Osório e de Paulino de Oliveira, poeta e jornalista, de quem aliás se conserva um exemplar de *Poemas* (1932) na Biblioteca particular de Fernando Pessoa (CFP 8-396), oferecido pelo próprio João Castro Osório, em seu nome e de seu irmão, José Castro Osório, como atesta a dedicatória presente no volume. A mãe de João de Castro Osório, Ana de Castro Osório, era proprietária da Lusitania Editora “que, à volta de 1920, a dirigia” (SILVA, in PESSOA, 1999: II, 363). Esta editora foi responsável por várias edições de João de Castro Osório, entre as quais um volume de discursos de Sidónio Paes, existente na Biblioteca particular de Fernando Pessoa, *Um Ano de ditadura*, Lisboa, Lusitania, 1924, com um estudo político de João de Castro Osório, que foi director da revista *Descobrimento*, onde de resto Pessoa publicou uma crítica ao volume de *Poemas* de Paulino de Oliveira (SILVA, in PESSOA, 1999: II, 424). Arnaldo Saraiva, que cita a carta de 20 de Junho de 1923 para o Dr. João de Castro, refere-o como “gerente e sócio de uma editora” (SARAIVA, 1996: 32). A editora será muito provavelmente a Lusitania, onde, nesta altura, Pessoa terá pensado editar as traduções de Shakespeare. O espólio de João de Castro Osório encontra-se à guarda da Biblioteca Nacional de Portugal (BNP/E43), no Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea, assim como numerosos documentos relativos à família Castro Osório: <<http://purl.pt/14369/1/cor-familia-osorio-ana-castro.html>>.

¹² Transcrito em LOPES (1993: 222-223); cf. BNP/E3, 114¹-32^r e 33^r.

Apesar das poucas anotações ao longo das suas 1264 páginas, *Hamlet* é o texto mais anotado, com traduções de vários passos do texto, seguido de *The Tempest* (também com algumas traduções) e *Rei Lear* (três anotações não-verbais: dois traços à margem e um sublinhado). Para além destas, o exemplar exhibe ainda no início de praticamente todas as peças um apontamento acerca da sua primeira publicação. No caso de *Tempest* lê-se: “First published in the First Folio. 1623”. Já a existência de mais duas edições exclusivas de *The Tempest* (o exemplar de 1908 que serve de base a este artigo encontra-se praticamente anotado em todas as páginas, e o de 1921, que Pessoa viria a adquirir, também possui marcas de leitura e algumas traduções) atesta a cronologia das traduções, referida na mesma carta:

Pedi ainda, numa especie de postscripto á minha proposta, tal como primeiro verbalmente a fiz por intermedio do sr. Geraldo Coelho de Jesus¹³, que, por conta d’estas traducções me fôsse abonada, até ao fim do mez de Junho corrente, a quantia de dois mil escudos. Como tenho promptas, e sujeitas apenas á necessaria revisão final, a traducção de “A Tormenta” de Shakespeare e a dos “Principaes Poemas” de Edgar Poe, tendo adeantada a dos “Principaes Poemas” de Robert Browning, não tardará muito que a entrega dos manuscriptos equilibre o adeantamento que peço. Accresce que, de aqui a não muito tempo, terei prompta tambem a traducção do “Hamlet”.

A atentar na veracidade do conteúdo da carta, a 20 de Junho de 1923, *A Tormenta* estaria pronta e sujeita apenas à necessária revisão final sendo esta, portanto, a data provável da última campanha de tradução no exemplar de trabalho de Pessoa. No entanto, em carta a João Gaspar Simões, citada adiante, de 3 de Dezembro de 1930, Pessoa refere que as “traduções de Shakespeare” (PESSOA, 1998: 141; VIZCAÍNO, 2017: 394; Coleção particular) ainda não estão concluídas. Admitindo a hipótese de *A Tormenta* estar incluída nas traduções referidas, a revisão de que se fala em 1923 pode não ter chegado a ser efectuada. Por outro lado, o facto de João Gaspar Simões se referir às traduções ainda em 1930 coloca a hipótese de Pessoa ter continuado esse trabalho, ainda que intermitentemente, e de poderem existir no exemplar de 1908 anotações posteriores a 1923.

Pela permanência destes títulos (*Tormenta*, *Hamlet* e *Rei Lear*) nos rascunhos, planos de tradução e correspondência, tudo leva a crer que estas três peças, mais as sete que figuram na lista que se transcreve abaixo, fariam parte das “autenticas” (PESSOA, 1998: 114; VIZCAÍNO, 2017: 362; Coleção particular) peças de Shakespeare que, ainda em 1930, em carta a João Gaspar Simões, Pessoa mostrava ter intenção de traduzir.

No espólio pessoano à guarda da Biblioteca Nacional de Portugal foram localizadas três folhas com traduções de *Hamlet* (74-72 a 74-74|74a) e oito folhas,

¹³ Geraldo Coelho de Jesus, “amigo, sócio e correlegionário sidonista de Pessoa [...] engenheiro e administrador das minas de Porto de Mós” (PESSOA, 1999: I, 451); com quem Pessoa fundou, em 1919, o jornal *Acção*” (PESSOA, 1999: II, 363).

contendo anotações, com traduções de *A Tempestade* (74-78 a 74-85). Note-se que em 74-83^r o título é *A Tempestade* (Fig. 1).¹⁴

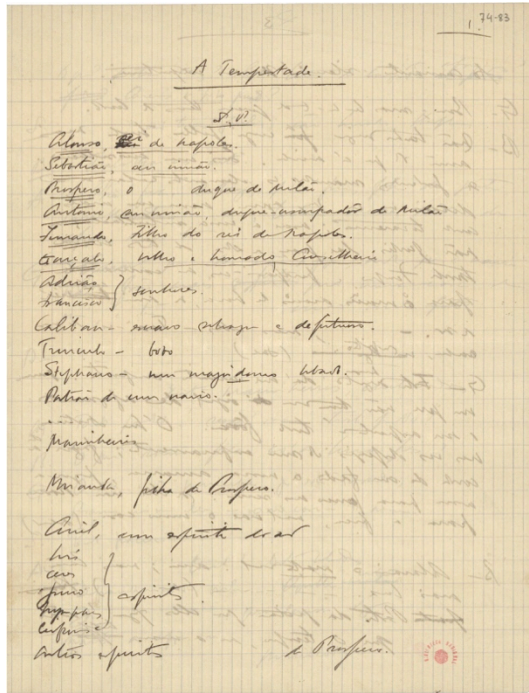


Fig. 1. *A Tempestade* (BNP/E3, 74-83^r).

A Tempestade.

/D.V./

Alonso, <Rei> [↑rei] de Napoles.
 Sebastião, seu irmão.
 Prospero, o □ duque de Milão.
 Antonio, seu irmão, duque-usurpadôr de Fernando, Filho do rei de Napoles.
 Gonçalo, /velho e honrado Conselheiro/
 Adrião/ } Senhores
 Francisco }
 Caliban – escravo selvagem e defeituoso.
 Trinculo – bobo
 Stephano – um /majordomo / bebado.
 Patrão de um navio.
 ...
 Marinheiros
 Miranda, filha de Prospero.
 Ariel, um espirito do ar
 Iris
 Ceres
 Juno
 Nymphas
 Ceifeiras } espiritos.
 Outros espiritos □ de Prospero.

O documento acima reproduzido exhibe anotações efectuadas a caneta de tinta preta, em papel quadriculado amarelado, com as dimensões 208 x 268 mm (meio bifólio). Numerado, no canto superior direito, do exterior (1/2) para o interior (3/4). Com evidência de ter estado dobrado a meio, na horizontal.¹⁵

As anotações correspondem à tradução do elenco de personagens de *The Tempest*. Nele destacamos dois elementos: o título e a tradução de “Adrian”. Trata-se, até ao momento, do único testemunho onde o título aparece traduzido por *A Tempestade*.

¹⁴ Referido por Rosa Maria Pereira BAPTISTA, em *Pessoa Tradutor* (1990: 92). Para o presente artigo, as folhas mencionadas com traduções de *Hamlet* não foram estudadas. Dos documentos relacionados com a tradução de *The Tempest*, inclui-se neste artigo a imagem da página 74-83^r. O trabalho de comparação textual e material entre os dois testemunhos (marginália da BpFP e autógrafo da BNP), ficou reservado para outra ocasião.

¹⁵ Podemos encontrar um tipo de papel muito semelhante em outros documentos do espólio de Fernando Pessoa referentes a projectos díspares, inclusivamente no tempo, nomeadamente, anotações referentes a *Fausto* e poemas assinados por Alexander Search (PESSOA, 2018: 402), e na tradução de Espronceda (BARBOSA, 2016: pp.405-410). Para a identificação do suporte agradeço a Carlos Pittella os conhecimentos partilhados com grande generosidade.

É por *Tormenta* que Pessoa se refere à peça, por exemplo, no caderno onde regista a sua leitura (E3/144N-16v; cf. PESSOA, 2009a: 210), datável de 1906, e na já citada carta de 1923 a João de Castro Osório. No exemplar de 1908, p.115, Pessoa efectuou uma emenda de “tempestade” para “tormenta” (Figs. 8 e 9). Se admitirmos que a razão da emenda efectuada no exemplar de 1908 aponta, de algum modo, para a intenção de tradução do título, então, o testemunho reproduzido acima será provavelmente anterior à data da emenda. Mas o exemplar de 1908 possui diferentes campanhas. Será preciso determinar a data das diferentes campanhas de tradução e, nomeadamente, aquela onde a emenda surge para se conseguir estabelecer uma relação, baseada na tradução do título e na emenda, com o testemunho autógrafo à guarda da BNP (Fig. 1).

O documento acima reproduzido revela ainda que no momento da sua redacção, Pessoa estaria hesitante em relação à tradução de Adrian para Adrião, como se verifica pelo traço de hesitação abaixo da terminação “ão”. Na primeira página anotada no exemplar de 1908 (p.19), onde traduz para português, a lápis de carvão, os nomes de algumas das personagens pela indicação das suas terminações, Pessoa inscreve na margem esquerda junto a Adrian “ – o”, sugerindo a tradução para Adriano.

Verifica-se também no documento, a existência de espaços deixados em branco pelo autor (assinalados na transcrição através do símbolo □) que sugerem um estado inicial do trabalho de tradução.

Três edições

Actualmente, existem três edições de *The Tempest* na Biblioteca particular de Fernando Pessoa. A mais antiga é a do exemplar das *Complete Works of William Shakespeare* [s.d.], oferecido a Fernando Pessoa como prémio escolar em Durban em 16 de Agosto de 1905, de acordo com a seguinte inscrição nas páginas iniciais “F. A. N. Pessoa | With kind regards from | Wm. Storm | Durban | Augt. 16th. 1905.”¹⁶. De acordo com caderno de leitura com a cota da BNP, E3/144N, Pessoa leu *A Tormenta*, no dia 17 de Agosto de 1906 (cf. PESSOA, 2009a: 210). Terá sido este o exemplar a partir do qual Pessoa fez a sua primeira leitura de *The Tempest*. Neste encontram-se já alguns esboços de tradução. Existe também um exemplar de *The Tempest*, de 1908, adquirido em Lisboa na livraria inglesa de M. Lewtas & M. Taboada, situada na Rua do Arsenal, que serve de base a este artigo e onde se encontram as sucessivas etapas de tradução do texto, um trabalho que ocupará Pessoa intermitentemente pelo menos até 1923. Existe ainda uma edição de 1921, com algumas poucas anotações e menor evidência de manuseamento e não se encontra assinada nem datada.

¹⁶ Uma transcrição da dedicatória encontra-se igualmente em João Almeida FLOR (1990: 58).

A edição de 1908

Assinada “Fernando Pessôa” – assinatura que Pessoa usou até 1916, de acordo com carta a Armando Côrtes-Rodrigues de 4 de Setembro de 1916, onde o remetente informa da decisão de deixar cair o acento circunflexo¹⁷ –, esta edição possui, na contracapa, o selo dos livreiros “M. Lewtas | M. | Taboada | Booksellers | Rua do | Arsenal | 144 | Lisboa”, livraria inglesa onde Pessoa encomendava e adquiria vários dos seus livros¹⁸. Esta foi a edição preenchida por Pessoa com traduções em quase todas as páginas. Das 106 páginas ocupadas pelo texto da peça propriamente dito – para este número conta-se apenas as páginas do drama excluindo-se as folhas de guarda iniciais e finais, introdução e glossário – apenas 6 não exibem qualquer tipo de anotação. Talvez possamos imaginar que Pessoa terá adquirido esta edição da peça precisamente com a intenção de a utilizar como exemplar de trabalho. O livro é de dimensão mais pequena, fácil de transportar e manusear, ao contrário do luxuoso exemplar das *Complete Works* que, para além do mais, lhe fora oferecido em Durban como prémio escolar. Para além disso, possui suficiente espaço em branco nas entrelinhas e margens generosas onde foi possível ir registando as sucessivas campanhas de tradução.

É possível que Pessoa tenha adquirido o exemplar no ano da sua edição ou pouco tempo depois e que tenha começado a trabalhar logo na sua tradução. Em 1909 Pessoa já fazia planos editoriais destinados à Empresa Ibis, onde já existia a intenção de traduzir Shakespeare. Ora, se no já referido plano editorial da Ibis não são discriminadas as peças a traduzir – cf. 144V-6^r, “(1) Tragedias. (2) Comedias. (3) ‘Historias’” –, a avaliar pelas listas posteriores da Olisipo e pela carta de 1923 onde se referem as 10 peças a traduzir – onde *A Tormenta* surge sempre em primeiro lugar –, é muito provável que *The Tempest* estivesse já no seu plano de intenções.

O registo de leitura da *Tormenta* efectuado no caderno da BNP, E3/144N, em 17 de Agosto de 1906, leva a crer que a primeira leitura da obra shakespeariana terá sido realizada por Pessoa no exemplar das *Complete Works*, oferecido em 1905. Além disso, é plausível considerar que as anotações nesse exemplar foram sendo registadas à medida que Pessoa ia avançando na leitura. Em 1909, o plano editorial da Ibis incluía traduções de Shakespeare. Podemos considerar então que Pessoa se ocupou da leitura, tradução e publicação da *Tormenta* no período de 1906 a 1923 (ano em que a Olisipo encerra e Pessoa, propondo a publicação ao editor João Castro Osório, indica que a tradução da *Tormenta* está praticamente concluída).

¹⁷ Nessa missiva, Pessoa refere que vai fazer uma grande alteração na sua vida, tirar o acento circunflexo do seu apelido, porque vai “publicar umas cousas em inglez” e “o inutil ^ [...] prejudica o nome cosmopolitamente” (PESSOA, 2009b: 400; [Machado 3953]).

¹⁸ Para mais informações sobre livrarias onde Pessoa adquiria os seus livros e, especificamente, a livraria inglesa, ver o texto assinado por Antonio Cardillo sob o título “Selos”, <<http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/index/selos.htm>>.

No entanto, os planos de tradução de Shakespeare, como vimos, não terminam em 1923.

Em carta de 10 de Janeiro de 1930 a João Gaspar Simões, onde os dois acertam pormenores acerca da edição das obras completas de Mário de Sá-Carneiro, Pessoa refere “que, ha pouco tempo, tive que estudar para a hypothese de fazer, eu, uma traducção integral das obras (das authenticas, bem entendido) de Shakespeare” (PESSOA, 1998: 114; VIZCAÍNO, 2017: 362; Colecção particular). Em 24 de Novembro do mesmo ano, João Gaspar Simões envia a Fernando Pessoa o pedido de colaboração para o número 30 da *presença*

Se não fôsse ter receio de pedir muito, lembrava-lhe já para o nº 30, a sua colaboração. Se mandasse um ensaio? Desculpe, sim. Sabe de que me lembrei? Creio que o Fernando Pessoa tem traduzido Shakspeare. Porque não publica na *Presença*, alguns trechos das suas traduções? Lembro-me daquelas maravilhosas traduções de Poë!¹⁹ Terá traduzido alguns sonetos de Shakspeare?

(PESSOA, 1998: 140)

A 3 de Dezembro, Pessoa responde que prefere “não enviar trecho algum das traducções de Shakespeare; todas ellas estão sujeitas a revisão, e não conto sequer olhar para ellas dentro de um mez ou dois”(PESSOA, 1998: 141). Portanto, em Dezembro de 1930 Pessoa considerava que as traduções de Shakespeare ainda não estavam prontas.

Pessoa nunca publicará a sua tradução sucessivamente revisitada de *A Tormenta* – ou qualquer outra das suas traduções de obras de Shakespeare – e, provavelmente, nas anotações a que hoje temos acesso nas entrelinhas e margens do exemplar de 1908 estará talvez a sua versão mais acabada. Para além do valor intrínseco e da qualidade literária da própria tradução, o exemplar de 1908 contém um documento inestimável para a apreciação das técnicas de composição e dos processos textuais do autor, aferíveis por exemplo, a partir das suas escolhas de tradução e emendas efectuadas nas diferentes campanhas de escrita.²⁰ Um estudo mais demorado poderá evidenciar o trabalho do autor em cada uma das campanhas mas, por agora, podemos afirmar que serão mais do que as duas versões propostas por João Almeida Flor.²¹

¹⁹ Nota de rodapé de Enrico Martines: “Fernando Pessoa tinha publicado no nº 1 de *Athena* (Outubro de 1924) a tradução de *O Corvo*, de Edgar Allan Poe; no nº 4 de *Athena* (Janeiro de 1925) tinha publicado, do mesmo autor, a tradução de *Annabel Lee*, nos dois casos, antes das traduções, lê-se: “Traducção de Fernando Pessoa, rhythmicamente conforme com o original” (PESSOA, 1998: 140).

²⁰ Consideramos aqui a tradução como trabalho autoral, onde é possível surpreender os processos criativos de um autor. Para teorias de tradução em Pessoa consultar, por exemplo, Arnaldo SARAIVA (1996: 37-58) e Rita PATRÍCIO (2012: 285-330).

²¹“Na realidade, e cingindo-nos ao caso de *The Tempest*, podemos afirmar que o esboço de tradução pessoana existe, em várias versões, na biblioteca e no espólio. A primeira, escrita a lápis nas entrelinhas do exemplar de 1908, representa a aproximação preliminar aos problemas linguísticos

Como adiante especificaremos, e em consonância com os dados revelados por planos editoriais e correspondência, a análise da marginalia no exemplar de 1908 sugere que Pessoa terá efectuado várias leituras, realizadas em momentos diferentes. Entre as páginas anotadas, registam-se pelo menos quatro instrumentos de escrita diferentes, em alguns momentos, há sobreposição de um instrumento sobre outro com inclusão de variantes manuscritas com um terceiro instrumento de escrita. A caligrafia também apresenta diferenças significativas.

Transcrição

Neste contributo, a transcrição dos segmentos manuscritos é acompanhada pelo fac-símile das páginas do exemplar já referido, aquele de 1908, e intercalada com chamadas de nota de rodapé que contêm informação genética²². Se em alguns momentos a tradução se fixa desde cedo sem alterações, noutros, a ocorrência de rasuras, emendas, variantes deixadas sem eliminação do que Pessoa começou por redigir, obriga ao estabelecimento de uma cronologia das anotações, nem sempre evidente. A representação genética ajuda a explicar as actuais hipóteses de leitura.

Disposta lado a lado com o texto de Shakespeare, a transcrição, que conserva a ortografia de Pessoa e procura manter as suas características documentadas – capitalização, pontuação, acentuação –, resulta de um compromisso entre a forma que assume na página do exemplar (a orientação na página), e a proximidade com o passo traduzido. Ou seja, para esta edição, o texto de Pessoa não foi transcrito *linha a linha*, conforme a orientação que assume na página do exemplar, privilegiando-se a conformidade com a disposição do texto shakespeariano, por forma a permitir uma melhor comparação entre o passo traduzido e a tradução de Pessoa. Em todos os casos, as mudanças de linha no texto de Pessoa foram registadas no aparato genético em nota de rodapé com recurso ao sinal (|).

Marginália

As anotações verbais são maioritariamente traduções, não se verificando a ocorrência de outro tipo de anotações, como comentários ou análise textual ou métrica. Existe, no entanto, uma apreciação inscrita na guarda final do exemplar, seguida de uma lista onde Pessoa contabiliza o número de páginas referentes a cada Acto. A intenção não é imediatamente evidente. Estaria Pessoa a medir o modo como uma língua mais analítica como o português se poderia comportar

do texto, com especial relevo para vocábulos, expressões ou versos que ofereciam maior grau de dificuldade. A segunda versão, ainda no mesmo volume mas a tinta, aproveita boa parte da experiência anterior, confirmando soluções e aperfeiçoando aspectos prosódicos” (FLOR, 1990: 60).

²² A chave de símbolos encontra-se antes da transcrição

frente a um idioma mais sintético como o inglês, ou apenas a ter uma noção do tamanho do livro para calcular o valor da produção do mesmo, ou outra?

As anotações não verbais existentes neste exemplar e comuns noutros da Biblioteca Particular são os traços verticais à margem (cf. Anexo B). São marcas de *leitor*. Porém, verificam-se neste exemplar outras marcas que, por se tratar de um exemplar muito anotado, com traduções, assumem características próprias do *escritor*: setas e traços de ligação usados para remissão de uma determinada anotação a outra, símbolos usados por Pessoa para indicar hesitação, designadamente, o uso de barras oblíquas, sublinhado em cruz, traço vertical cortado a meio, sublinhado arredondado (cf. Anexo B). O uso do círculo pode indicar dubitação ou preferência. Na p. 101 (Fig. 2), por exemplo, Pessoa traduz inicialmente a fala de Próspero, nas entrelinhas imediatamente acima do texto impresso, como: “Tenho esquecido a vil conspiração | D’aquella /fera/ □ e dos cúmplices”. Aqui, a primeira tradução de “beast” para “fera” parece não ter sido imediatamente aceite, tendo sido desenhado um círculo em seu redor. Passando depois para a margem esquerda, introduz uma variante: [← Da fera]. No entanto, a variante acaba por manter a palavra inicialmente hesitada, alterando-se apenas a expressão “D’aquella fera” para “Da fera”.

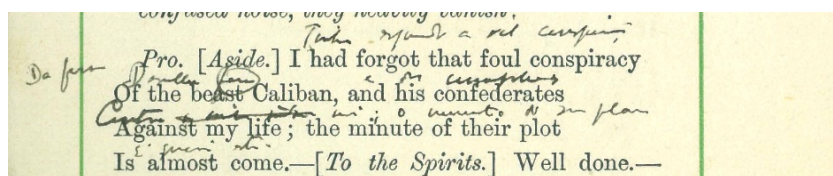


Fig. 2. SHAKESPEARE (1908: 101; pormenor).

Na figura 3, o círculo parece indicar a dispensabilidade do artigo “o”, provavelmente após a introdução da variante, obtendo-se uma versão mais económica: (1) Esta canção recorda o m[eu] pae morto; (2) Esta canção lembra m[eu] pae morto.

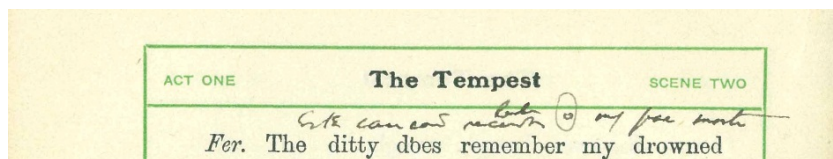


Fig. 3. SHAKESPEARE (1908: 44; pormenor).

O uso de diferentes materiais, assim como nos casos em que existe sobreposição, permite determinar a cronologia das emendas e identificar diferentes fases de escrita. Traços de ligação que servem para relacionar emendas que estão remotas na página (pp. 20, 21, 23, 57, 62, 69, 74, 75, 107), como na página 21 (Fig. 4):

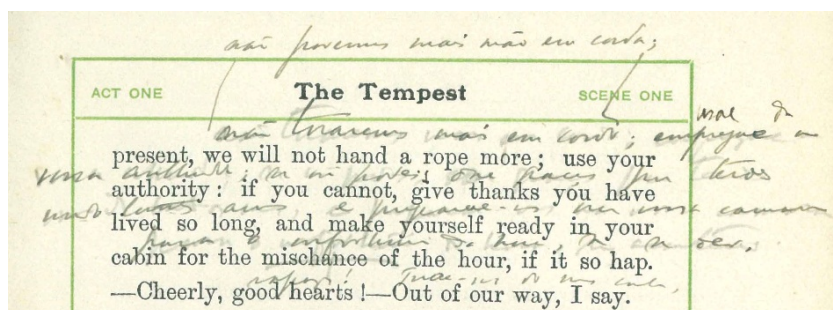


Fig. 4. SHAKESPEARE (1908: 21; pormenor).

Nesta página existe uma primeira escrita a lápis de carvão, reforçada a tinta preta. A esse reforço foram acrescentadas as emendas: na primeira linha, aparentemente pela mesma caneta, e com recurso aos traços de ligação, alterou-se de “não tocaremos mais em corda”, para “não poremos mais mão em corda;”. Também a tinta preta, mas podendo ser de outro instrumento, de “empregue a” passou para “usae da”; e na segunda linha, de “podes” para “podeis”, com um traço muito semelhante ao da emenda anterior.

Os casos de reforço concentram-se entre as páginas 81-86 (cf. Tabela Anexo A), existindo também noutras páginas avulsas, como é o caso da p. 21, reproduzida acima (Fig. 4).

O gesto de sobreposição a tinta preta sugere uma fase de escrutínio do que fora escrito antes, com momentos de aprovação e outros de rejeição. Em alguns casos, no processo de reforço, foram inseridas variantes, como se verifica na página 83, na fala de Stephano que começa em “Do I so? Take thou that. [*Strikes him.*] As | you like this, give me the lie another time”, traduzido inicialmente a lápis por “Ah, minto! Toma! Se gostas, | diz-me que minto outra vez”, reforçado a caneta preta com variações nos sinais de pontuação, um acrescento, e uma alteração de lugar “Ah, minto? Toma! Se gostas d’isto | diz-me outra vez que minto”. Outras vezes, apenas se conserva o que já estava escrito (cf. p. 85, a última anotação da página, “O que é isto?”).

Assim, nas páginas anotadas predomina um elevado número de rasuras, emendas, variantes, sugerindo um trabalho constante de aperfeiçoamento, registando-se ainda passos que parecem ter permanecido como a escolha do tradutor desde a primeira instância: cf. pp. 23-25; pp. 30-31; págs. 40-41; p. 65, fala de Gonçalo “Por minh’ honra”; p.43, a canção de Ariel, traduzida à margem e apenas com uma rasura.

Estas diferenças e a presença de diversos instrumentos de escrita sugere um trabalho realizado durante um espaço de tempo considerável, provavelmente, interrompido e retomado em diferentes ocasiões. Isto é corroborado também pelo intervalo de tempo de que outros documentos nos dão notícia (listas editoriais, correspondência).

Como referido, até ao momento, a análise da marginália presente neste volume sugere que Pessoa terá feito várias leituras e campanhas de tradução realizadas em momentos diferentes. Isto torna-se evidente pela presença de pelo menos quatro instrumentos de escrita, com momentos de sobreposição de um instrumento por outro, diferenças na caligrafia, e a presença de numerosas emendas efectuadas com recurso a diferentes instrumentos. As emendas revelam um esforço constante de aperfeiçoamento linguístico e estilístico.

As emendas efectuadas podem ser mediatas e imediatas, tendo em conta o tempo que as emendas demoram a ser materializadas. Coexistem casos onde as emendas ocorrem na altura da escrita, em que o autor interrompe o processo de escrita para imediatamente alterar uma palavra ou frase e outros, onde a emenda terá ocorrido algum tempo depois da primeira campanha de escrita. Isto evidencia-se principalmente pelo instrumento de escrita usado, caligrafia, marcas de hesitação e preferência e, também, pela localização da emenda (a mais recente, normalmente, mais afastada do texto).

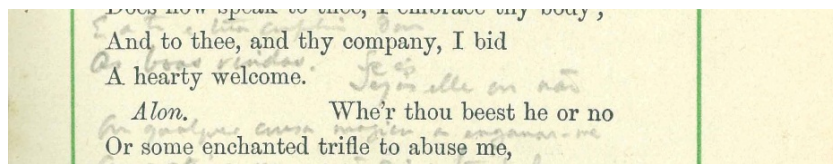


Fig. 5. SHAKESPEARE (1908: 113; pormenor).

Na figura 5, na tradução do início da fala de *Alon.*, não existe rasura da variante dispensada. Considera-se como primeira inscrição “Sejas elle ou não”, por esta se encontrar na entrelinha imediatamente acima do passo traduzido, à qual então se sobrepõe a variante “Se és”, aceite como última lição.

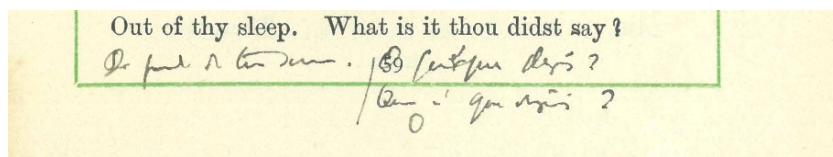


Fig. 6. SHAKESPEARE (1908: 59; pormenor).

Na figura 6 existem três variantes: (1) O que é que dizeis? (o “é” aparece numa posição superior indicando ter sido, aparentemente, acrescentado imediatamente à primeira redacção da frase); (2) Que é que dizeis?; e (3) O [que dizeis?]. Nenhuma das três foi rasurada e o traço vertical à esquerda parece indicar que as três são igualmente válidas. Se aplicarmos o critério da variante mais afastada em relação à primeira, “O que dizeis?” impõe-se como última lição. (Veja-se o que Ivo Castro escreveu sobre *cronologia relativa e topografia das revisões*, em CASTRO [2013: 19-20].)

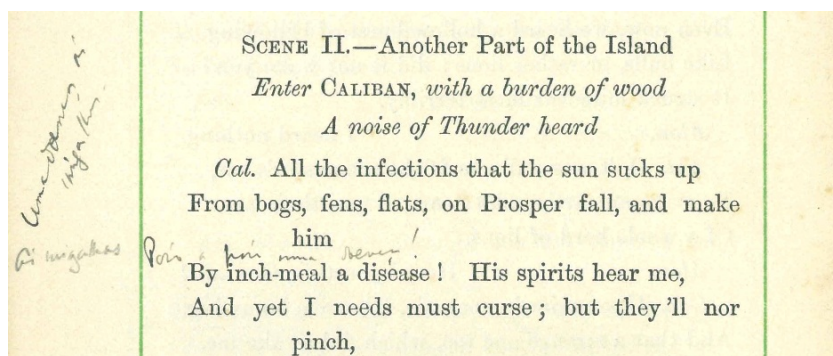


Fig. 7. SHAKESPEARE (1908: 66; pormenor).

Um exemplo de estabelecimento da cronologia em articulação com o instrumento de escrita usado e a ocupação das margens é o da página 66 (Fig. 7). Como já referido, neste exemplar, e ainda que existam contra-exemplos, a maioria das vezes Pessoa traduz na entrelinha superior ao passo traduzido, ocupando o espaço da margem apenas quando já não resta espaço no corpo da página. Neste caso: (1) Póro a póro uma doença! [caneta preta, na entrelinha superior]; (2) Ás migalhas [lápiz de carvão, margem esquerda]; e (3) Uma doença ás | migalhas. [caneta preta, acima da variante a lápis de carvão, na vertical sentido ascendente.]

Um caso particularmente significativo, por corresponder também ao título da peça, é o da alteração de *tempestade* para *tormenta*.

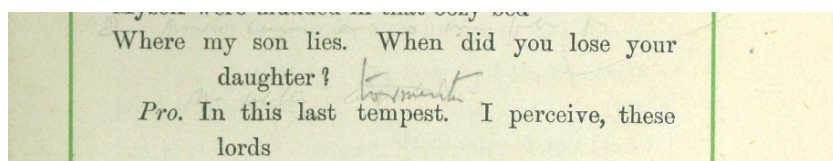


Fig. 8. SHAKESPEARE (1908: 115; pormenor).

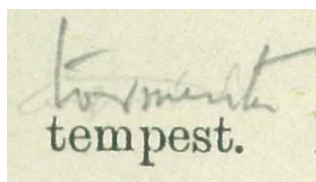


Fig. 9. SHAKESPEARE (1908: 115; pormenor aumentado).

Na lista editorial da Olisipo (E3/137A-21^r a 24^v; FERREIRA, 1986: 159-161) no caderno de leitura consultado (E3/144N-16^v; cf. PESSOA, 2009a: 210), e na correspondência com Castro Osório (BNP/E3, 114¹-32^r) Pessoa refere-se sempre à tradução com o título *Tormenta*. Arnaldo Saraiva refere ainda uma lista «manuscrita em duas folhas de papel de uma agenda francesa, (...) encimada pela palavra 'antologia'», onde *A Tormenta* surge em primeiro lugar (E3/48-4 e 48-5; Saraiva 1996: 36). Até agora, a exceção é o testemunho com a cota BNP/E3, 74-83^r (Fig. 1), onde aparece *Tempestade*. No exemplo acima, em que há uma sobreposição sobre uma forma que, embora apagada, conserva alguma legibilidade, não restam

muitas dúvidas acerca da precedência de uma sobre outra. Pode, contudo, questionar-se acerca do tempo decorrido entre a primeira inscrição e a emenda e, a partir daí, a sequência de trabalho. Ao longo da página 115, verifica-se um tipo de traço mais ou menos semelhante – fino e quase sumido– e uma emenda efectuada num traço que se mantém ainda legível e definido. A emenda pode ter sido imediata, havendo apenas diferença de pressão no instrumento de escrita. Porém, pode contribuir também para a hipótese já avançada de um longo intervalo de tempo decorrido entre as diferentes campanhas. Na p. 82 verifica-se uma sobreposição, que também ocorre a lápis e com traço semelhante, de “ás troças”, para “trocista”. De igual forma, verifica-se ao longo da página um tipo de traço a carvão mais ou menos semelhante – fino e quase sumido– e uma emenda efectuada num traço que se mantém ainda legível e definido. Esta página apresenta ainda uma campanha a tinta preta.

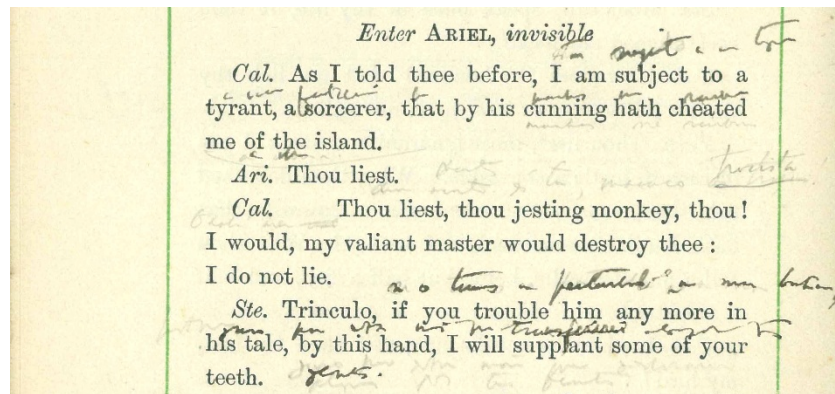


Fig. 10. SHAKESPEARE (1908: 82; pormenor).

Se nos casos em que o lápis de carvão se encontra reforçado a tinta preta é possível afirmar a precedência de um instrumento sobre o outro, o contrário também se verifica. Ou seja, casos onde sobre uma primeira anotação a tinta preta são inscritas variantes a lápis de carvão (Figs. 11 a 14), o que permite identificar fases de escrita (por exemplo: [1] carvão; [2] tinta; [3] carvão; e [4] tinta) mas impede uma identificação total entre as campanhas e os instrumentos usados.

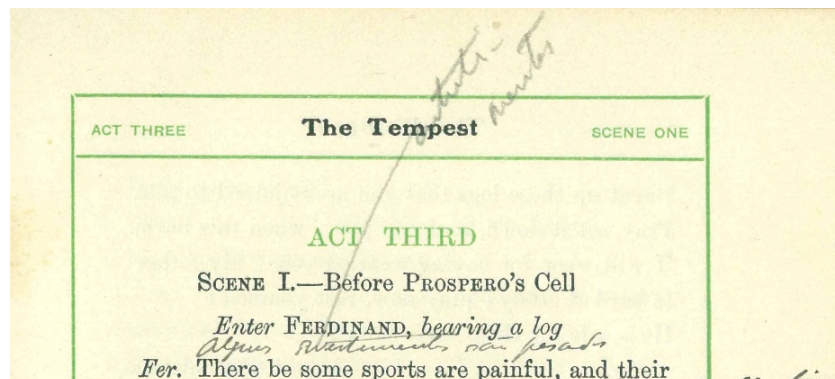


Fig. 11. SHAKESPEARE (1908: 75; pormenor).

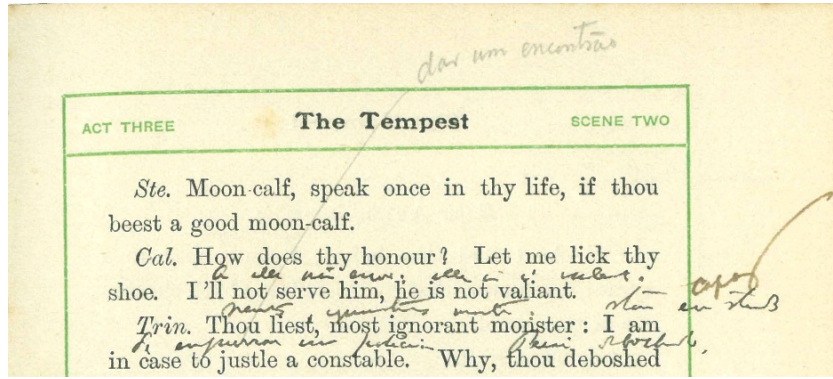


Fig. 12. SHAKESPEARE (1908: 81; pormenor).

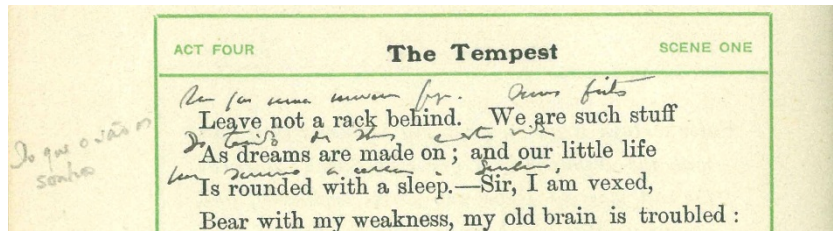


Fig. 13. SHAKESPEARE (1908: 102; pormenor).

No exemplo seguinte (Fig. 14), existe uma primeira campanha a lápis de carvão, e uma segunda, reforçada a caneta preta, com acrescentos, novamente, a lápis de carvão.

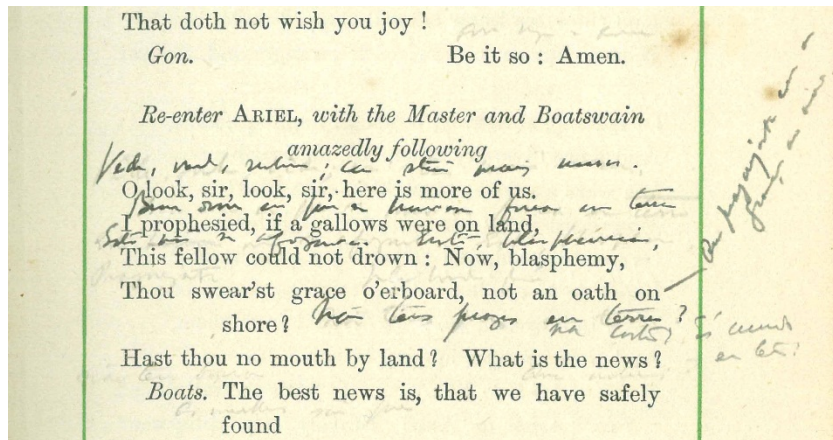


Fig. 14. SHAKESPEARE (1908: 119; pormenor).

Como já referido, grande parte da marginália deste exemplar encontra-se inscrita nas entrelinhas, sendo normalmente usada a entrelinha superior para traduzir o passo que se encontra imediatamente abaixo, mas também se verificam anotações nas margens propriamente ditas: margem superior, inferior, esquerda, direita e igualmente no espaço interior do livro (cf. pp. 62-63):

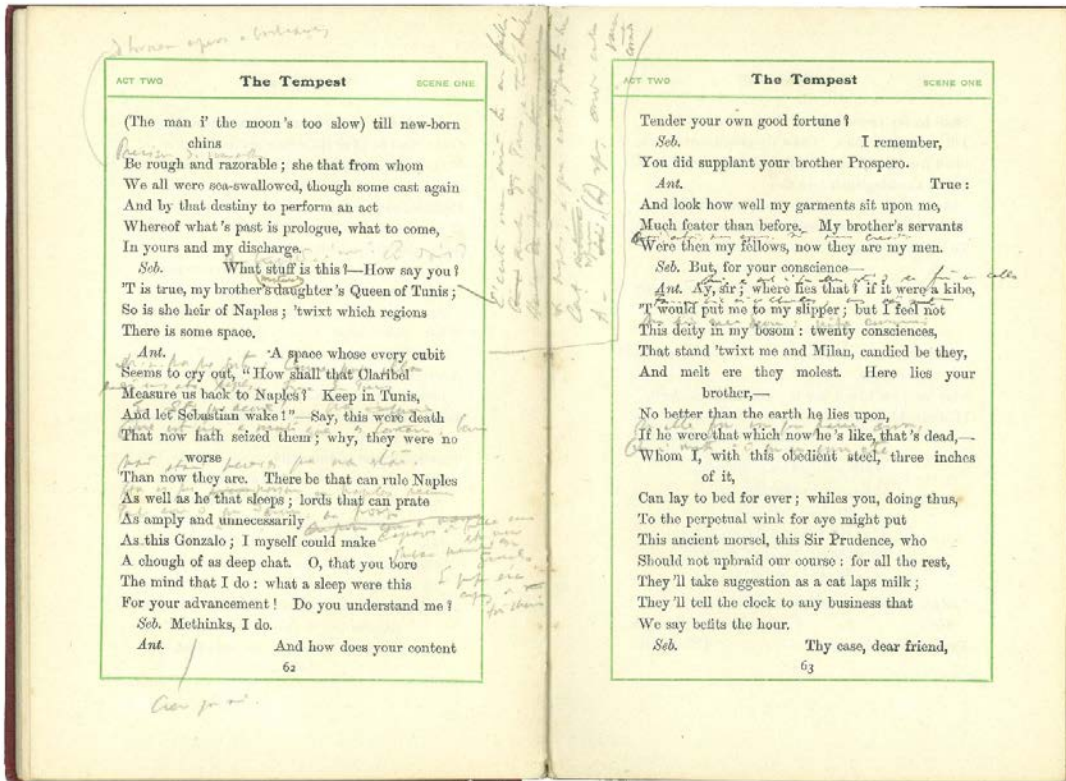


Fig. 15. SHAKESPEARE (1908: 62-63).

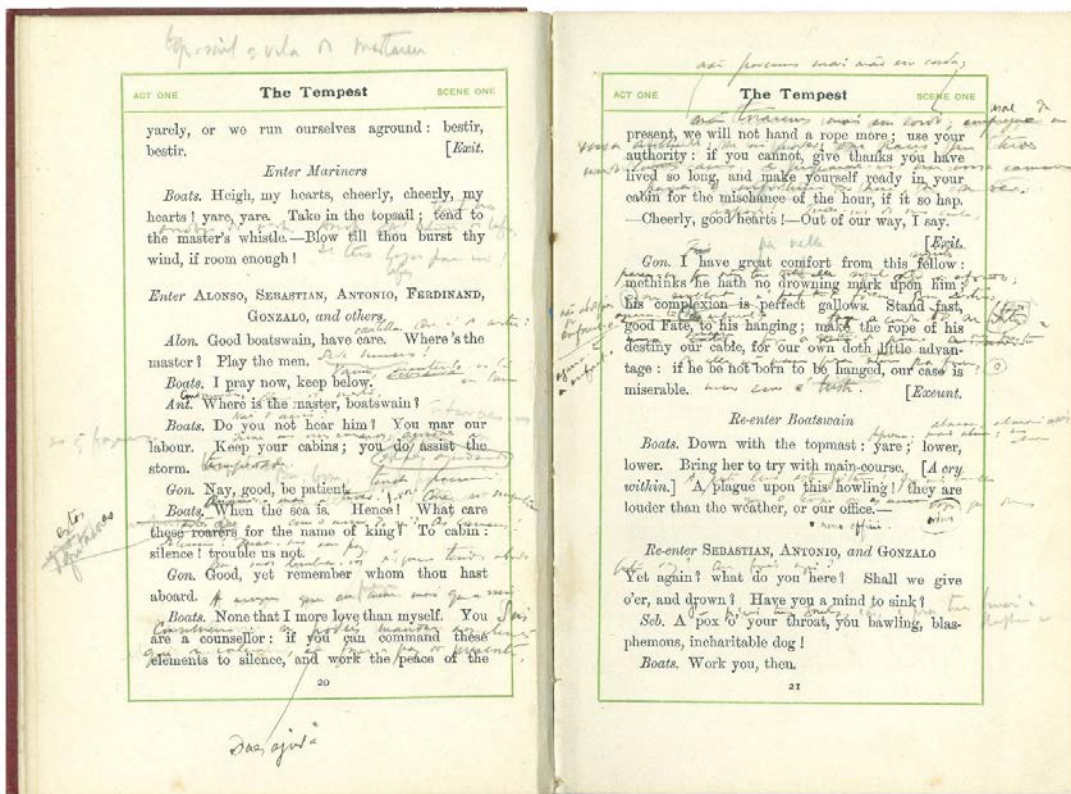


Fig. 16. SHAKESPEARE (1908: 20-21).

No exemplar de trabalho, as margens são usadas principalmente como recurso por manifesta falta de espaço nas entrelinhas. As anotações passam para as margens quando as emendas superam o espaço disponível no corpo do texto (pp. 20-21, Fig. 16). A página 20 exemplifica também a utilização da margem, neste caso, superior, como espaço de anotação extra-texto. Aqui, a margem superior guarda o registo da tradução de um termo náutico para o qual, aparentemente, Pessoa consultou um dicionário. A tradução registada acabou por não ser incorporada no texto.

A página 22 (Fig. 17) apresenta igualmente estas mesmas duas características (ocupação das margens como recurso por falta de espaço e margem superior como espaço extra-texto) e outra: a palavra “Empresta”, inscrita na margem esquerda, a lápis de carvão, sugere que aqui Pessoa não estaria ocupado na tradução integral da frase – o que em princípio o levaria a escrever imediatamente na entrelinha superior ou inferior ao passo a traduzir – mas apenas a fazer um registo rápido de uma hipótese de tradução, neste caso de “Lay”, que concluiria mais tarde.

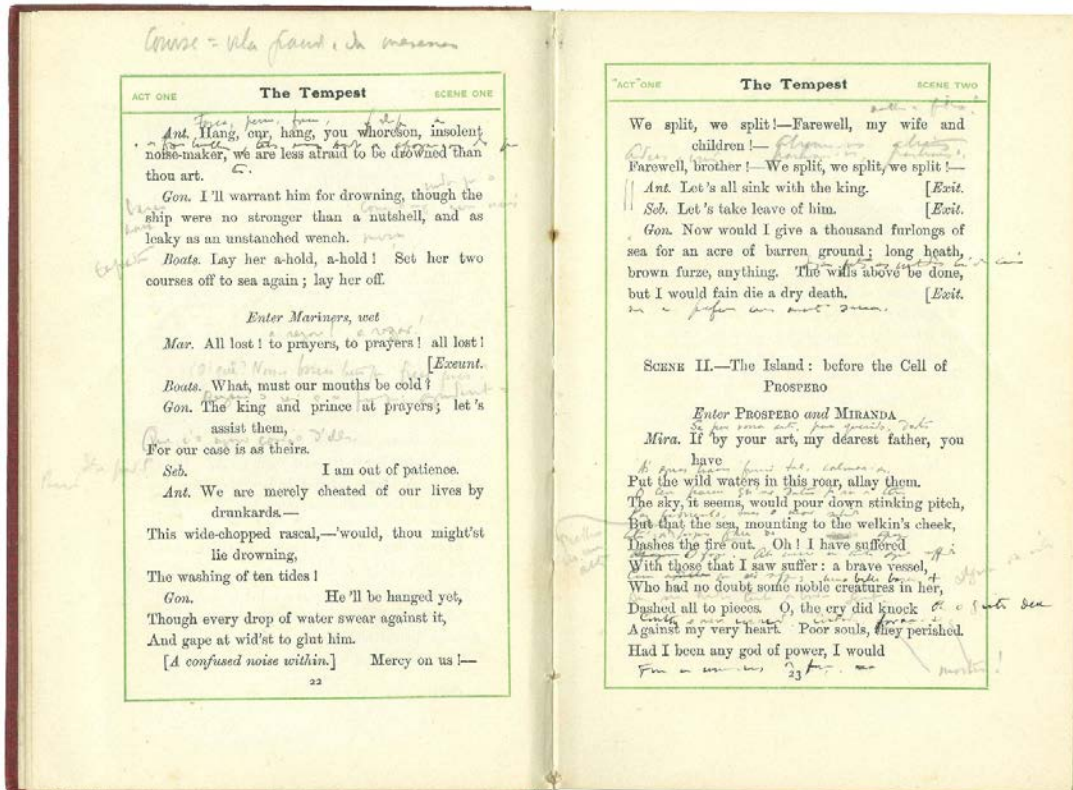


Fig. 17. SHAKESPEARE (1908: 22-23).

O uso da margem como espaço extra-texto verifica-se também na p. 54 (Fig. 18), com a presença de uma palavra isolada, inscrita na margem esquerda em baixo, na vertical e em sentido ascendente, e que se encontra ainda por decifrar

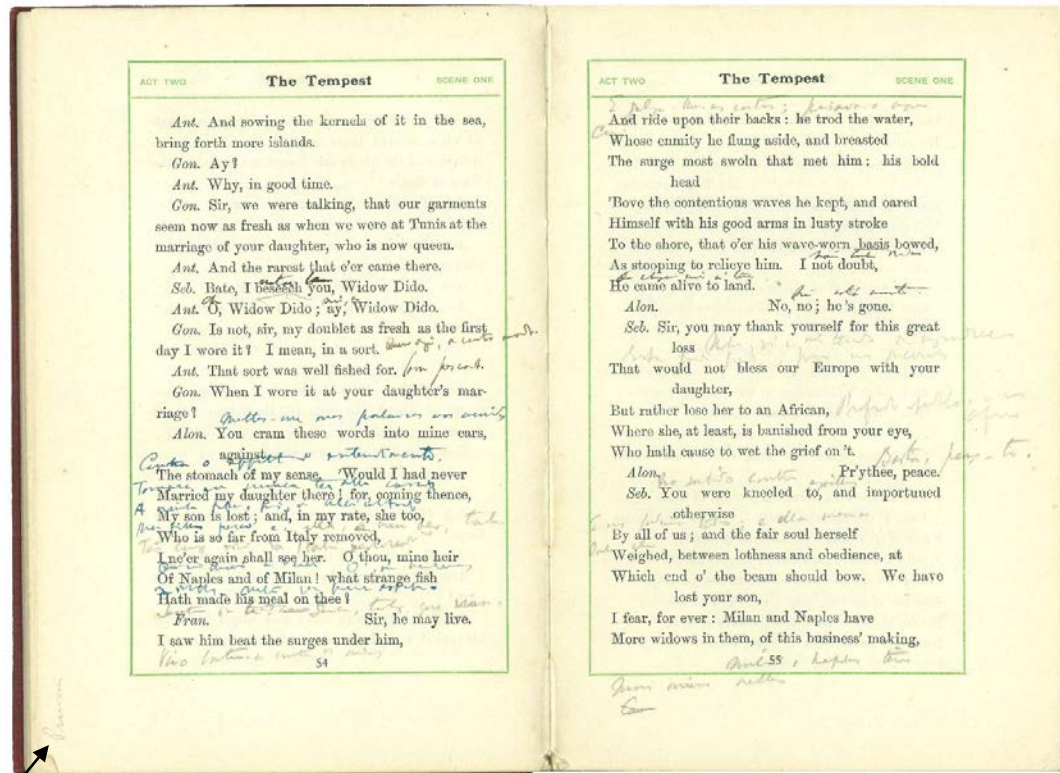


Fig. 18. SHAKESPEARE (1908: 54-55).

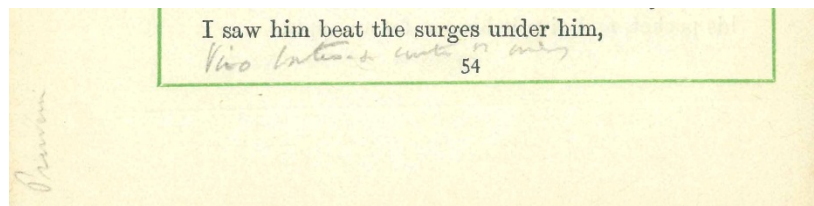


Fig. 19. SHAKESPEARE (1908: 54; pormenor).

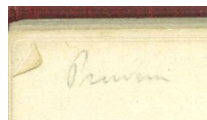


Fig. 20. SHAKESPEARE (1908: 54; pormenor aumentado).

Também existem exemplos onde a margem é ocupada como primeira opção, ficando as entrelinhas desocupadas. Na p. 120 (Fig. 21), o início da tradução da fala do Contramestre (*Boats.*) encontra-se na margem superior, a lápis de carvão.

Pelo exposto, conclui-se que a edição de 1908 foi usada por Fernando Pessoa como exemplar de trabalho durante um largo período de tempo, provavelmente desde a data da sua edição até 1930, data que em carta a João Gaspar Simões indica que as traduções de Shakespeare ainda não estavam concluídas. As diferentes campanhas de escrita sugerem que o trabalho terá sido interrompido e retomado diversas vezes, provavelmente em articulação com as diferentes tentativas de publicação: *Ibis*, *Olisipo*, *Lusitania* e *presença*.

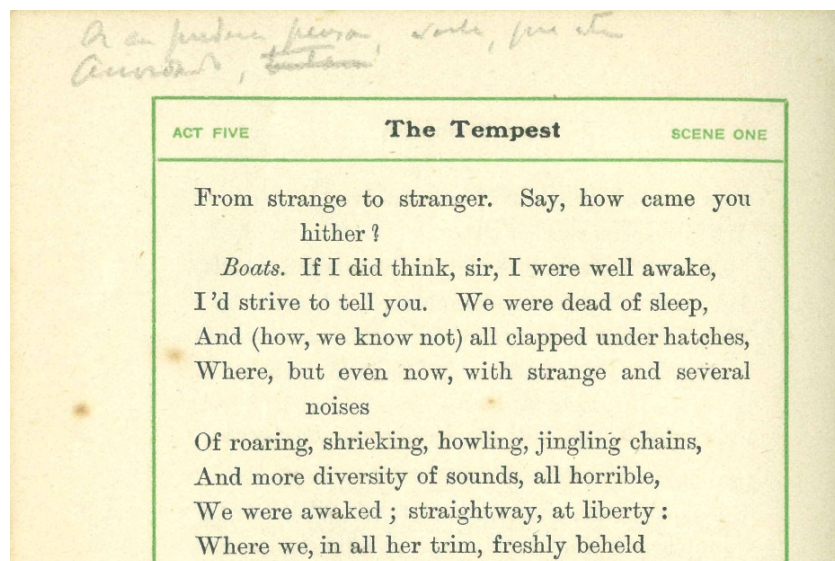


Fig. 21. SHAKESPEARE (1908: 120; pormenor).

Nas páginas seguintes, o leitor poderá estudar e percorrer quatro anexos: Anexo A: Tabela de instrumentos de escrita usados por Pessoa (edição de 1908); Anexo B: Exemplos de anotações não-verbais (1908); Anexo C: Fac-símile das páginas com marginalia verbal e não verbal (*Complete Works*); e Anexo D: Fac-símile das páginas com marginalia verbal e não verbal (1921). A Bibliografia encontra-se no final deste contributo e a chave de símbolos, como já se disse, antes da transcrição acompanhada de notas genéticas.

Anexo A

A Tabela abaixo identifica os vários instrumentos de escrita usados por Fernando Pessoa nas anotações deixadas no exemplar de William SHAKESPEARE, *The Tempest*, Cassell & Co Ltd, London, Paris, New York, Toronto & Melbourne, 1908, com a cota da Biblioteca particular de Fernando Pessoa, CFP 8-507. A coluna do lado esquerdo regista o número da página onde as anotações ocorrem.

As páginas não numeradas no exemplar foram colocadas entre parênteses rectos. A primeira página numerada é a 7, a partir da qual se conta em sentido decrescente até ao início do livro (capa), pelo que a indicação [-1] corresponde à folha de guarda inicial, com a assinatura, e [-2] corresponde ao verso da capa, onde se encontra o selo dos livreiros M. Lewtas & M. Taboada.

Foram identificados pelo menos quatro instrumentos de escrita diferentes: duas canetas e dois lápis: uma caneta preta e uma azul; um lápis de carvão e um azul.

Na fase de estudo em que nos encontramos não é ainda possível afirmar com segurança se a caneta preta utilizada é sempre a mesma ou se é possível distinguir o uso de diferentes canetas, por exemplo, a partir de uma comparação com o uso de instrumentos de escrita em outros documentos. O mesmo se passa em relação ao lápis de carvão que exhibe diferenças de traço. Estas podem ser explicadas como uma diferença na pressão do instrumento de escrita, ou indicar, por outro lado, tratar-se de um outro instrumento de escrita.

Com excepção da assinatura a caneta preta, e partindo do suposto que Pessoa começou a traduzir a partir do início da peça, as anotações do exemplar iniciam-se a lápis de carvão, sendo este o instrumento mais usado (95 páginas), seguido da caneta de tinta preta (72 páginas).

Caso excepcional na Biblioteca particular Fernando Pessoa, encontramos anotações a lápis de carvão reforçadas a caneta preta (16 páginas). A tinta azul aparece em 9 páginas, concentradas entre as páginas 44 e 54, correspondendo possivelmente a uma mesma campanha de revisão. Registámos o uso de caneta azul na p. 64 porque até ao momento não foi possível confirmar com segurança se se trata de uma caneta preta com pouca tinta ou se a anotação foi iniciada a azul e depois mudada para preto. O lápis azul, de traço grosso, pouco definido, surge pontualmente em algumas emendas (quatro ocorrências). Em 70 páginas (do total de 102 anotadas por Pessoa, incluindo folha de guarda inicial e final), convivem mais do que um instrumento de escrita, indicando que Pessoa revisitou frequentemente a tradução. Em 1 página (p. 50), foram utilizados todos os instrumentos identificados.

Tabela de instrumentos de escrita usados por Pessoa (edição de 1908)

Página	Tinta preta	Lápis carvão	Carvão reforçado a tinta preta	Lápis azul	Tinta azul
[-1]	X				
19	X	X			
20	X	X	X		
21	X	X	X		
22	X	X			
23	X	X			
24	X	X			
25	X	X			
26	X	X			
27		X		X	
28		X			
29		X			
30		X			
31	X	X	X		
32		X		X	
33	X				
34					
35		X			
36		X			
37		X			
38		X			
39	X	X			
40	X	X			
41		X			
42	X	X	X		
43		X			
44	X	X			X
45	X	X			X
46		X			
47		X			X
48		X			X
49		X			X
50	X	X		X	X
51	X	X			X
52	X	X			
53	X	X			
54	X	X			X
55	X	X			
56	X	X		X	
57	X	X			
58		X			
59	X	X			
60	X	X			

Página	Tinta preta	Lápis carvão	Carvão reforçado a tinta preta	Lápis azul	Tinta azul
61		X			
62	X	X			
63	X	X			
64	X	X	X		X
65	X	X			
66	X				
67	X	X			
68	X	X			
69	X	X			
70	X	X	X		
71	X	X			
72	X	X	X		
73	X	X			
74	X	X			
75	X	X			
76	X	X			
77	X				
78	X	X			
79	X	X			
80	X	X			
81	X	X	X		
82	X	X	X		
83	X	X	X		
84	X				
85	X	X	X		
86	X	X	X		
87	X	X			
88					
89	X	X			
90		X			
91		X			
92		X			
93					
94		X			
95	X				
96	X				
97					
98					
99	X	X			
100	X	X			
101	X	X			
102	X	X			
103	X	X			
104	X	X			

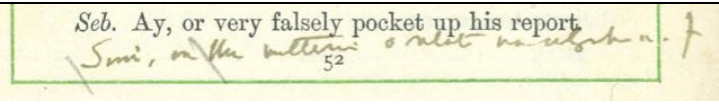
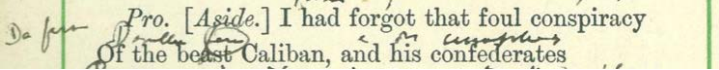
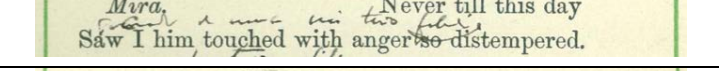
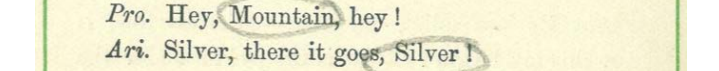
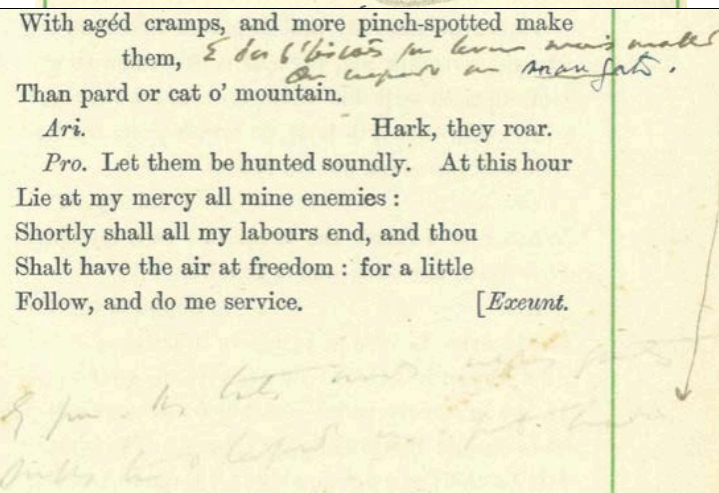
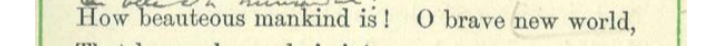
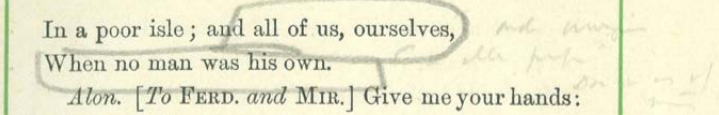
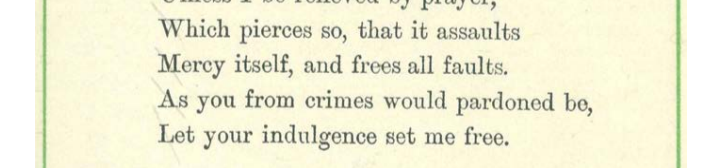
Página	Tinta preta	Lápis carvão	Carvão reforçado a tinta preta	Lápis azul	Tinta azul
105	X	X			
106	X	X	X		
107	X	X			
108					
109	X	X			
110		X			
111		X			
112		X			
113	X	X			
114		X			
115		X			
116		X			
117	X	X	X		
118	X	X			
119	X	X	X		
120		X			
121	X	X			
122	X	X	X		
123	X	X			
124		X			
125					
[126]					
127					
128					
129					
[130]					
131					
134					
135					
136					
137					
[138]		X			
[139]					
[140]					
[141]					

Anexo B

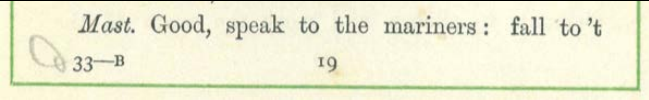
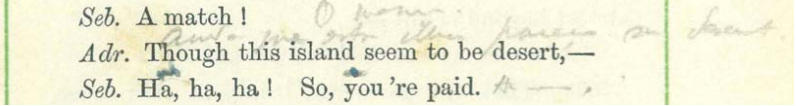
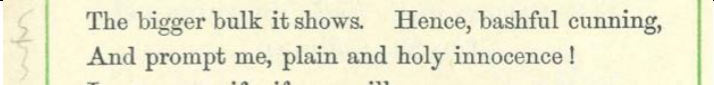
A tabela abaixo é indicativa e não exaustiva do tipo de anotações não-verbais presentes no exemplar de 1908. As anotações ocorrem no texto autógrafo e no texto impresso. Neste exemplar, existem anotações não verbais comuns noutros exemplares da Biblioteca particular de Fernando Pessoa como os traços verticais à margem (simples, duplos, rectos e arredondados), para destacar um determinado passo. Tratando-se de um exemplar de trabalho, a presença do autor, para além do leitor, é significativa pelo que se verifica a presença de símbolos comuns em manuscritos, designadamente, símbolos de hesitação: traço vertical cortado a meio (cf. p. 25), sublinhado em cruz (cf. p. 48), barras oblíquas (cf. p. 52), sublinhado arredondado (cf. p. 101); setas e traços de ligação usados para ligar anotações distantes entre si. Neste exemplar, o uso do círculo pode indicar hesitação ou preferência.

Exemplos de anotações não-verbais (1908)

Descrição	Marginália	Página
Duplo traço vertical		23
Traços de ligação		23
Traço vertical cortado a meio		25
Parênteses		25
Traço vertical		32
Traço vertical arredondado		39
Sublinhado em cruz		48
Meio círculo		49

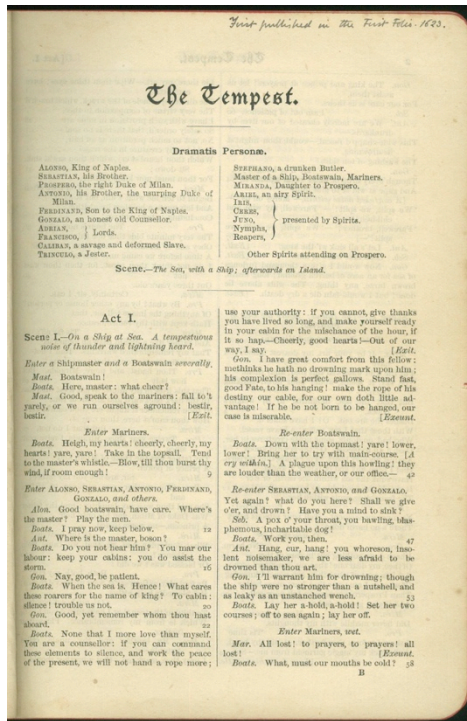
Barras oblíquas e traço cortado a meio		52
Círculo em texto autógrafo		101
Sublinhado arredondado		101
Círculo em texto impresso		106
Seta		107
Traço		117
Rectângulos arredondados		119
Barras oblíquas		125

Encontram-se também outros símbolos, cujo significado é ainda incerto.

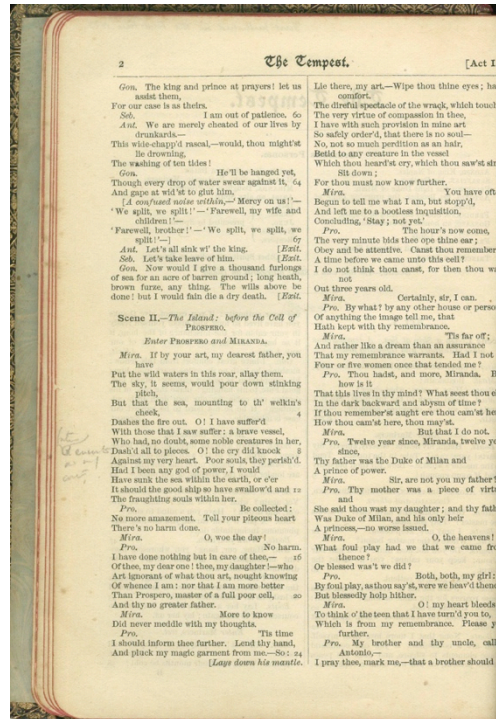
Descrição	Marginália	Página
Inscrito na margem esquerda, pé de página.		19
Risco e ponto apostado ao lápis de carvão, a caneta azul		51
Traço vertical ondulado, cortado a meio por traço mais curto.		79

Anexo C

Fac-símiles das páginas com marginalia verbal

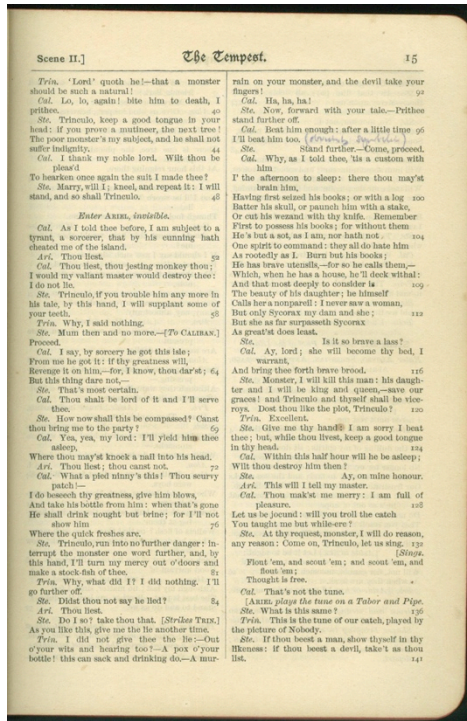


First published in the First Folio. 1623.



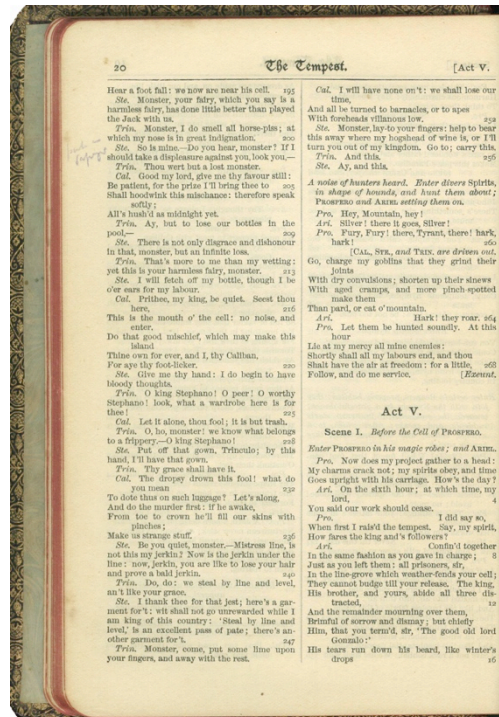
[↑ bateu]
 <d>/D\ e encontro
 ao m/
 coração.

Figs. 22 e 23. *The Tempest*, in *The Complete Works of William Shakespeare*.
 Oxford: Clarendon Press, [s.d.], pp. 1 e 2. [CFP 8-506]



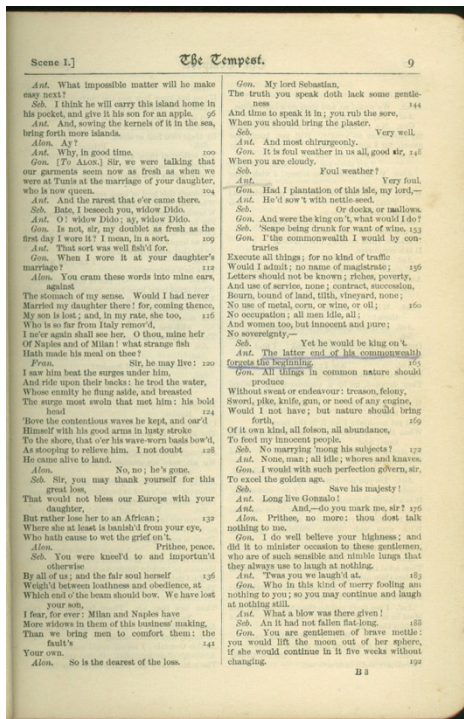
(obviously symbolic)

ponho um desprazer



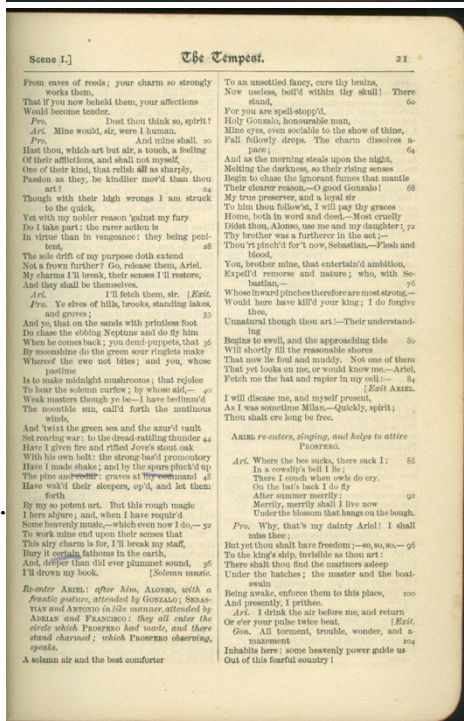
Figs. 24 e 25. The Tempest, in The Complete Works of William Shakespeare. Oxford: Clarendon Press, [s.d.], pp. 15 e 20. [CFP 8-506]

Fac-símiles das páginas com marginália não verbal



Sublinhado a lápis de carvão.

Sublinhado a lápis roxo.



Sublinhado a lápis roxo (shake /

Sublinhado a lápis roxo (certain).

Figs. 26 e 27. *The Tempest*, in *The Complete Works of William Shakespeare*. Oxford: Clarendon Press, [s.d.], pp. 9 e 21. [CFP 8-506]

23 Note-se a proximidade da grafia e da sonoridade destas duas palavras com Shakespeare. Ver capítulo "The Names 'Shakspere' and 'Shake-speare'", (GREENWOOD, 1908: 31-37) com diversos sublinhados e outra marginália, e (CASTRO, 2016: 86).

Anexo D

Fac-símiles das páginas com margália verbal

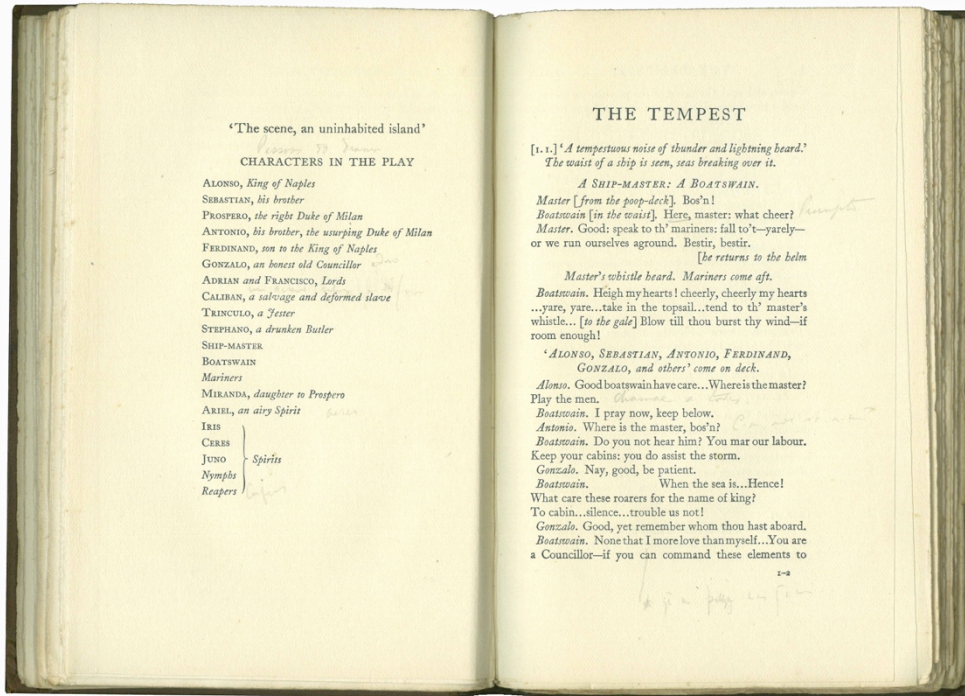


Fig. 28. William Shakespeare. *The Tempest*.
Cambridge: Cambridge University Press, 1921, pp. 0-1. [CFP 8-508]

Pessoas do drama

Prompto

[Conselh]eiro

Um escravo selvagem e disforme

Aereo

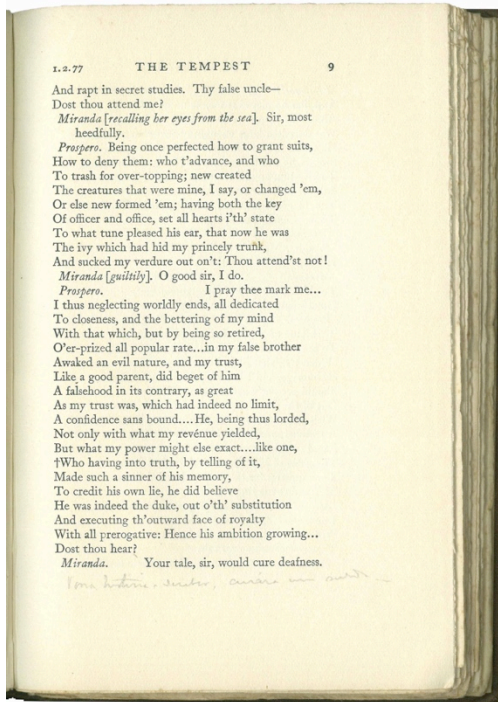
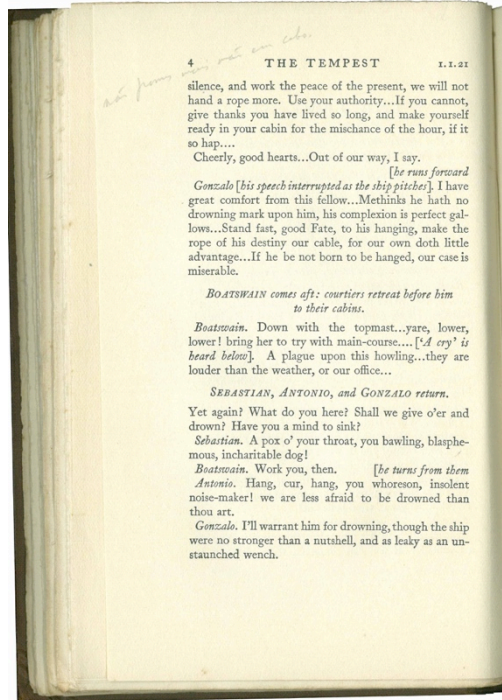
Chamae a todos.

Ceifeiras

C.[ontra]m.[estre], onde está o mestre?

[nenhum] q[ue] eu preze mais q[ue] a mim.

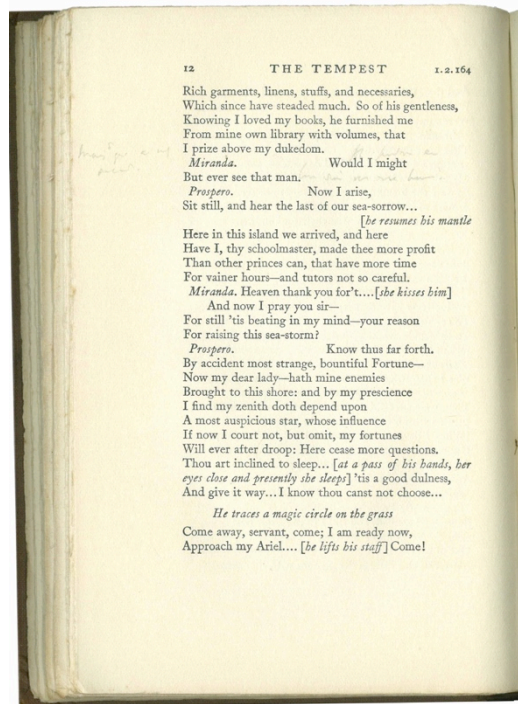
não pomos mais mão em cabo.



Vossa historia, senhor, curára um surdo.

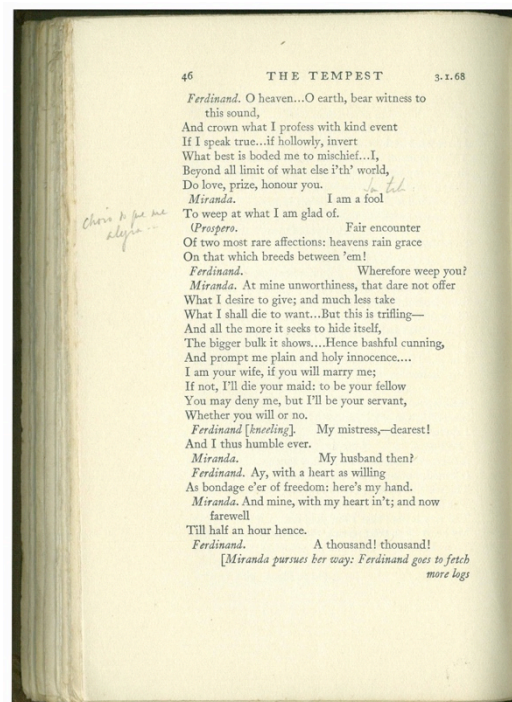
Figs. 29 e 30. William Shakespeare. *The Tempest*. Cambridge: Cambridge University Press, 1921, pp. 5 e 9. [CFP 8-508]

Mais do que o m/
ducado



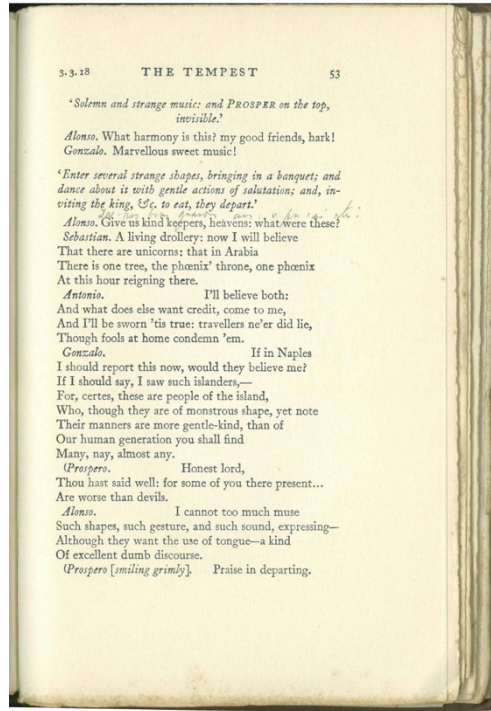
Se pudesse eu
Uma vez ver esse
homem.

choro do que me
alegra...

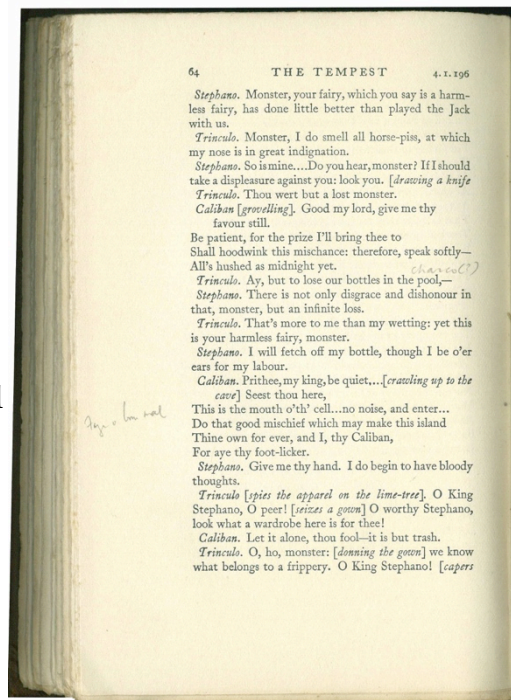


Sou tola:

Figs. 31 e 32. William Shakespeare. *The Tempest*.
Cambridge: Cambridge University Press, 1921, pp. 12 e 46. [CFP 8-508]



Dae-nos bons guardas,
ceus: o qu' são estes?

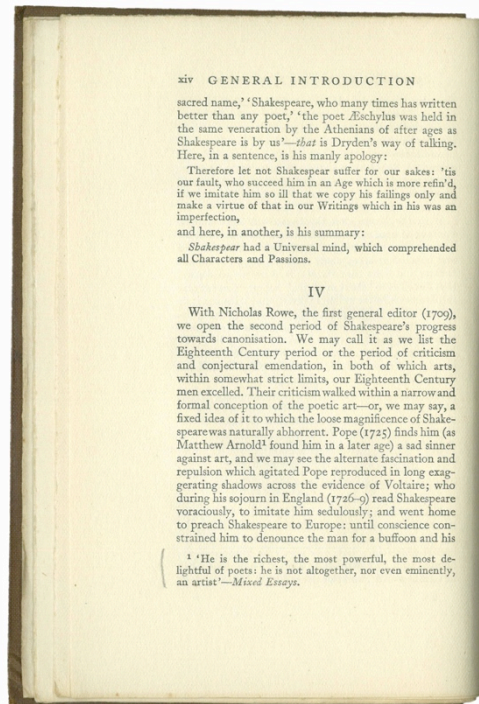
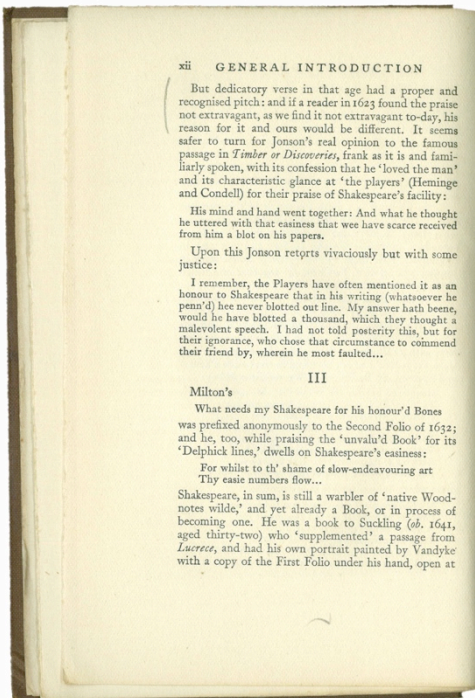
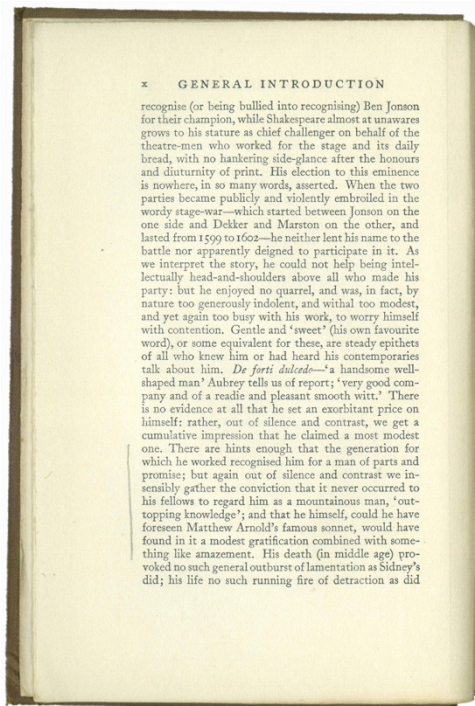


Faze o bom mal

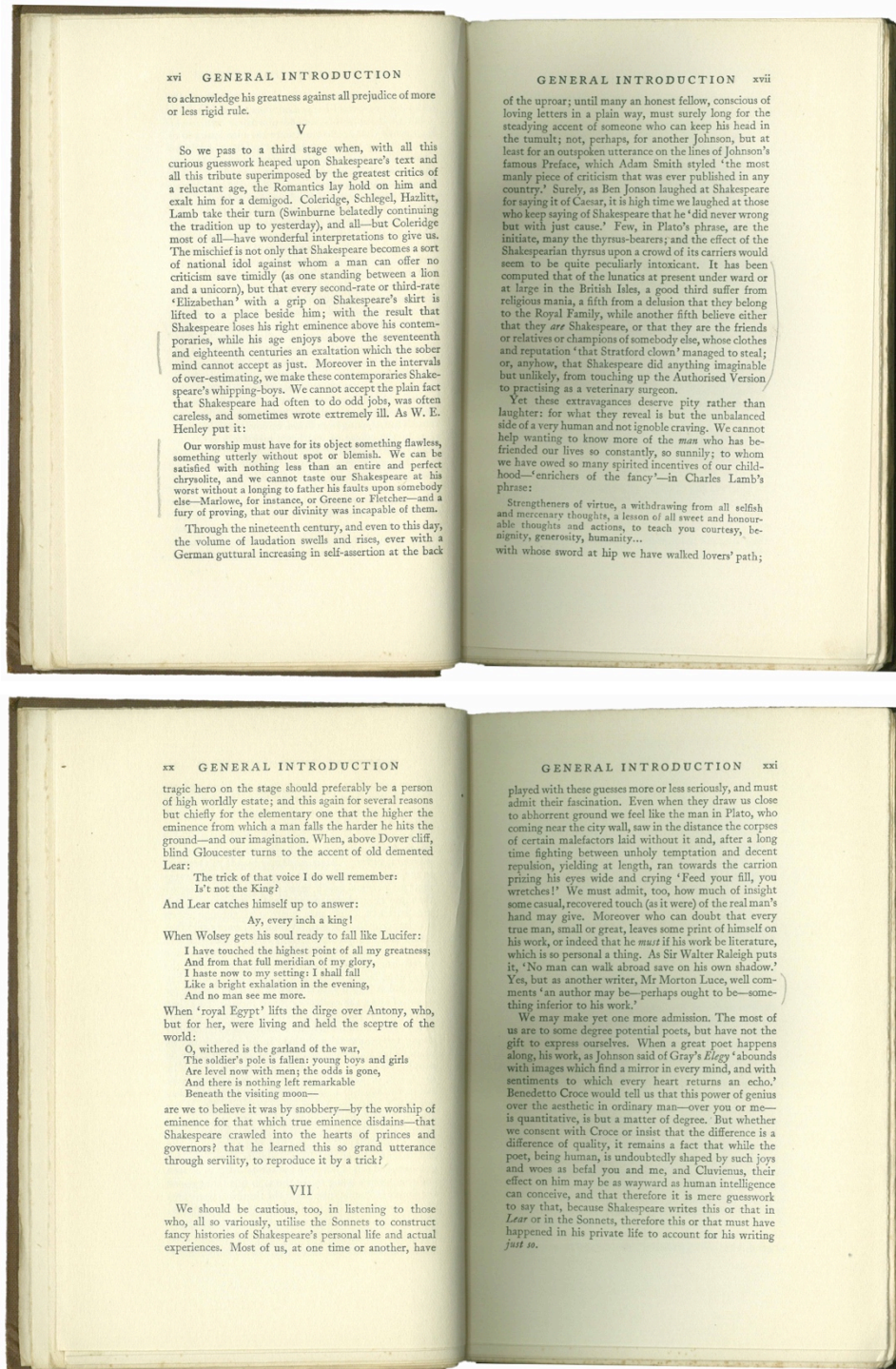
charco (?)

Figs. 33 e 34. William Shakespeare. *The Tempest*.
Cambridge: Cambridge University Press, 1921, pp. 53 e 64. [CFP 8-508]

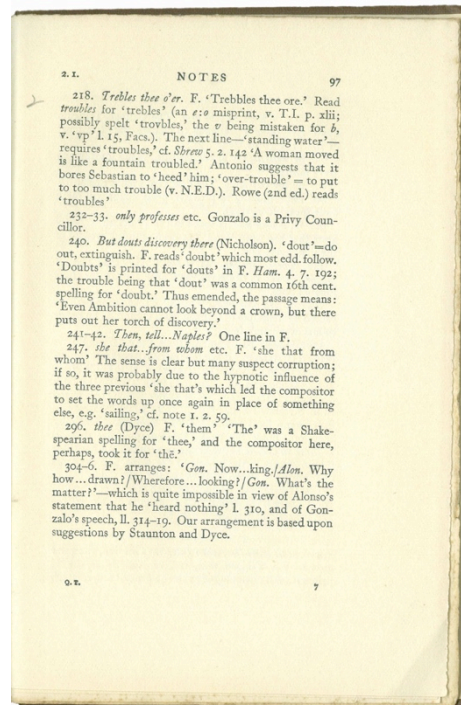
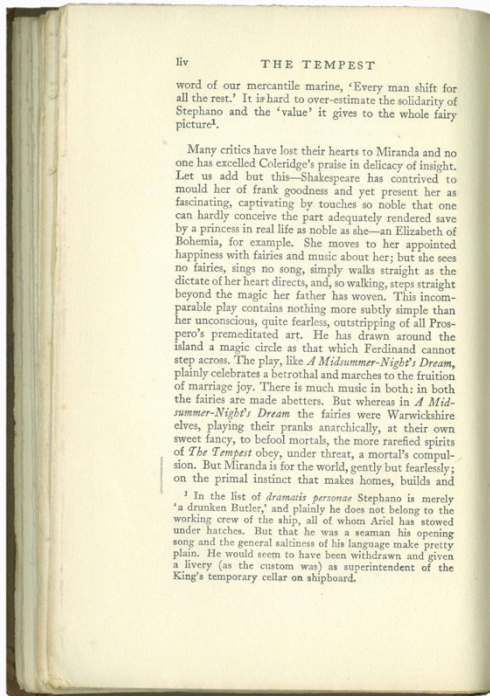
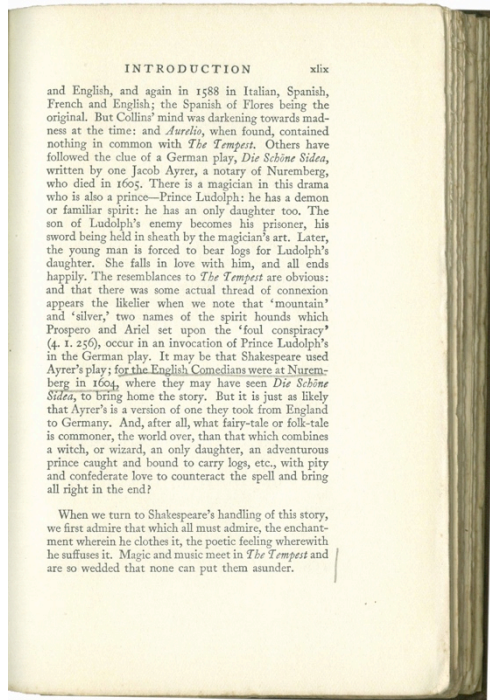
Fac-símiles das páginas com marginália não verbal



Figs. 35, 36 e 37. William Shakespeare. *The Tempest*.
Cambridge: Cambridge University Press, 1921, pp. x, xii e xiv. [CFP 8-508]



Figs. 38 e 39. William Shakespeare. *The Tempest*.
Cambridge: Cambridge University Press, 1921, pp. xvi, xvii e xxi. [CFP 8-508]



Figs. 40 e 41. William Shakespeare. *The Tempest*.
Cambridge: Cambridge University Press, 1921, pp. xliv, liv e 97. [CFP 8-508]

Tradução de Fernando Pessoa de *The Tempest* localizada num exemplar de 1908

Nesta parte, publica-se a transcrição dos segmentos manuscritos nos moldes já definidos no texto do presente artigo (cf. Transcrição). Disposta lado a lado com o texto de Shakespeare, a transcrição encontra-se intercalada com chamadas de nota de rodapé que contêm informação genética e é acompanhada pelo fac-símile das páginas.

A transcrição do texto manuscrito por Fernando Pessoa figura a azul (o de Shakespeare, a preto), o desenvolvimento de abreviaturas ou acrescentos de pontuação figuram entre colchetes, a preto, assim como outra marginália existente no livro não identificável como do autor, por exemplo, informação de preço ou a transcrição do selo da livraria onde o exemplar terá sido adquirido.

O testemunho-base usado para a transcrição é o exemplar de William Shakespeare, *The Tempest*, London, Paris, New York, Toronto & Melbourne: Cassell & Co Ltd, 1908. Este exemplar encontra-se na Biblioteca particular de Fernando Pessoa à guarda da Casa Fernando Pessoa, e recebeu a cota [CFP 8-507].

Para além deste, a Biblioteca particular de Fernando Pessoa, possui duas edições de *The Tempest*. As anotações existentes no exemplar das *The Complete Works of William Shakespeare*. Oxford: Clarendon Press, [s.d.], não foram incorporadas nesta transcrição e podem ser consultadas no Anexo C.

As notas existentes no exemplar de *The Tempest*. Cambridge: Cambridge University Press, 1921, [CFP 8-508], foram registadas em nota de rodapé.

Em duas ocasiões, assinaladas em nota de rodapé, o exemplar de 1921 serviu de base à transcrição uma vez que no exemplar de 1908 não existia tradução para esses segmentos. Cf. “Dae-nos bons guardas, ceus: o qu’ são | estes?» (SHAKESPEARE, 1921: 53) / (SHAKESPEARE, 1908: 88) [Fig. 122]; e “Se pudesse eu uma vez ver esse homem” (SHAKESPEARE, 1921: 12) / (SHAKESPEARE, 1908: p.31) [Fig. 65]. O fac-símile das páginas com anotações verbais e não-verbais deste exemplar encontra-se no Anexo D. Uma das diferenças, não assinalada em rodapé, mas que se apresenta agora, encontra-se em [CFP 8-508: (2)], onde, em vez de “Dramatis Personae”, está “Characters in the Play”, traduzido, em letra identificável como a de Fernando Pessoa por “Pessoas no drama”; cf. Anexo D [Fig. 28]; e veja-se: também na página: <http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-508/1/8508_item1/index.html?page=72>.

*

No texto transcrito a utilização dos colchetes serve para desenvolver abreviaturas, acrescentos de ortografia ou outras intervenções (ex. “stou capaz de dar um encontrão [a] um policia”); cf. (SHAKESPEARE, 1908, p.81) [Fig. 115]. No texto e nas

notas de rodapé que contêm informação de natureza genética figuram os seguintes símbolos inicialmente utilizados na edição crítica das obras de Fernando Pessoa da Imprensa Nacional-Casa da Moeda e nas edições da Tinta-da-china. A estes foi acrescentado o símbolo |–| que indica um traço separador efectuado por Fernando Pessoa.

- espaço deixado em branco pelo autor
- | mudança de linha
- * leitura conjecturada
- † palavra ilegível
- // passagem dubitada pelo autor
- ◇ segmento autógrafo riscado
- ◇ / \ substituição por superposição
- ◇ [↑] substituição por riscado e acrescento
- [↑] acrescento na entrelinha superior
- [↓] acrescento na entrelinha inferior
- [→] acrescento na margem direita
- [←] acrescento na margem esquerda
- |–| traço separador

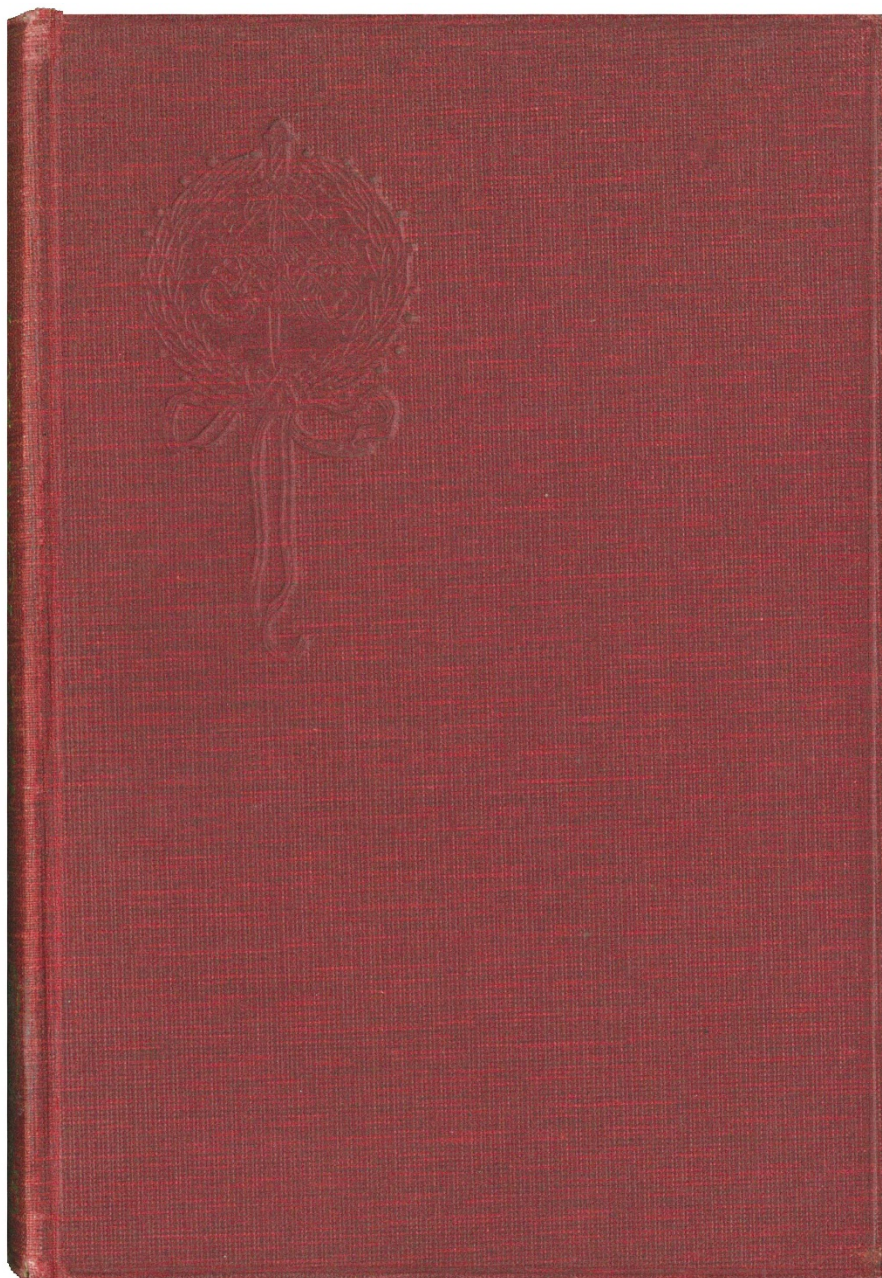
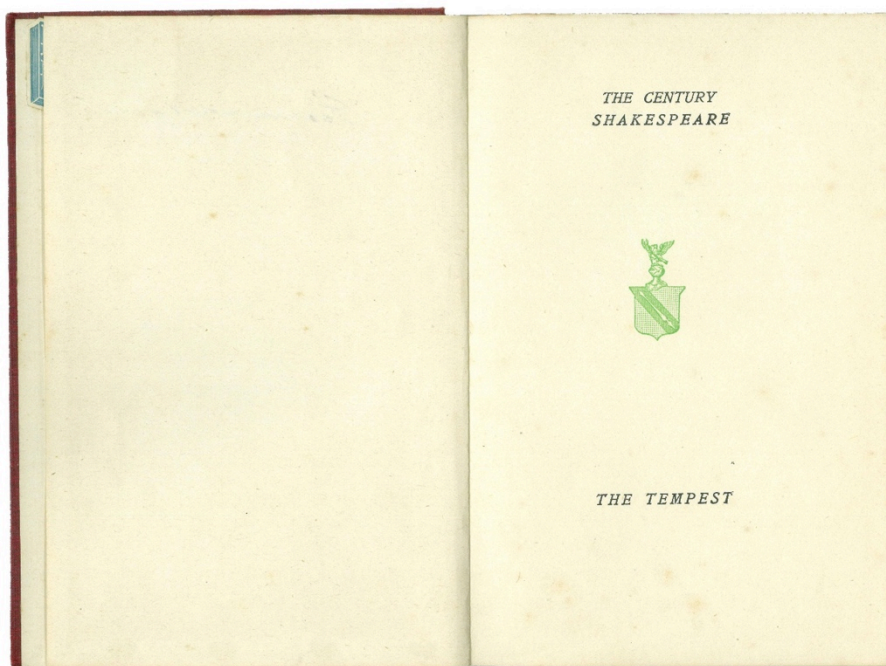


Fig. 42. William Shakespeare, *The Tempest*. London, Paris, New York, Toronto & Melbourne: Cassell & Co Ltd, 1908. Capa. [CFP 8-507].

M. Lewtas²⁴ Rua do
& M. Arsenal
Taboada 144
Booksellers Lisboa

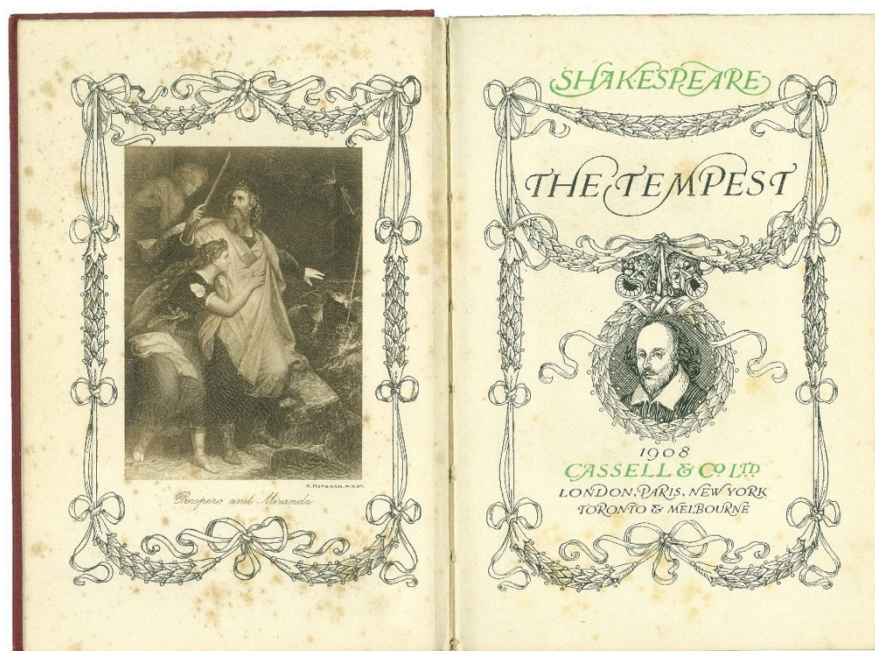
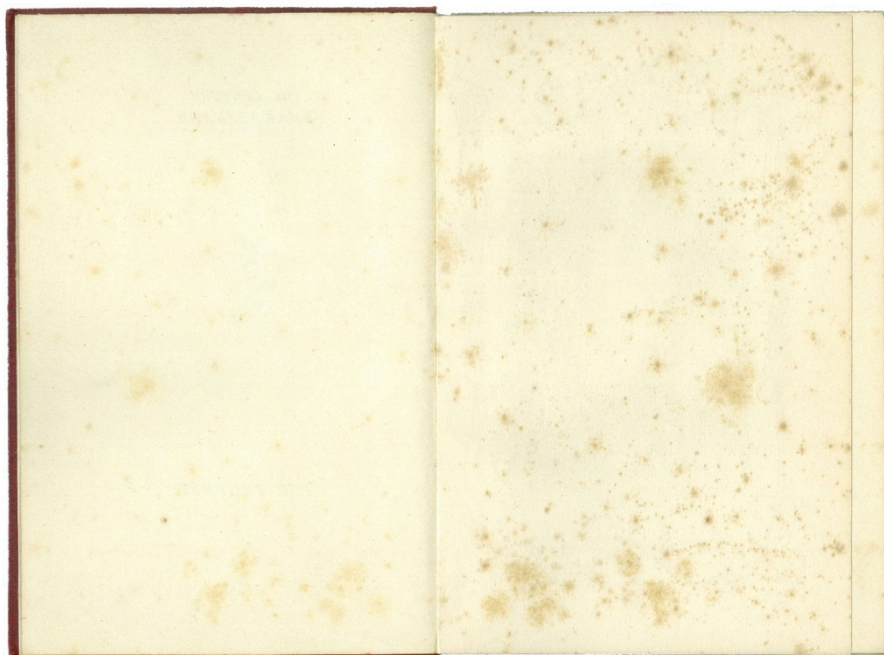
250²⁵Fernando Pessoa.²⁶

Figs. 43 e 44. William Shakespeare, *The Tempest*.
Folhas de guarda e pp. [0]-[1]. [CFP 8-507].

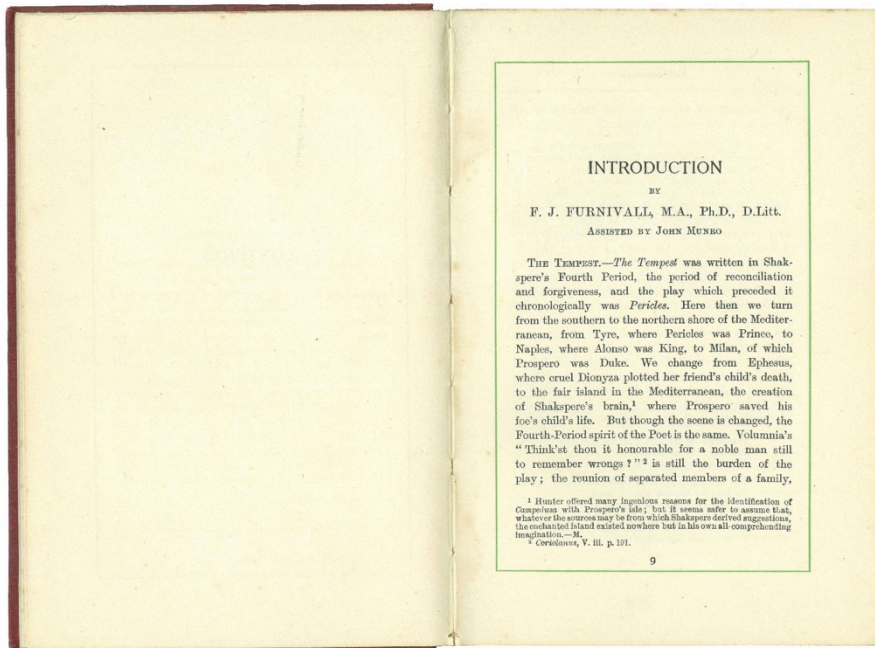
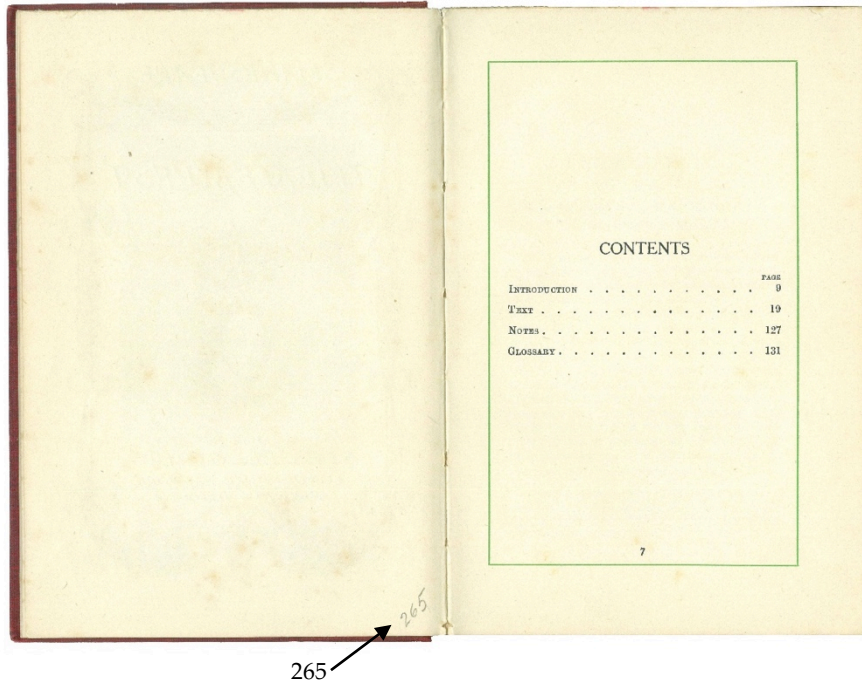
²⁴ Selo da Livraria Inglesa, ou *English Library*, de M. Lewtas & M. Taboada, fundada em 1855 e localizada na Rua do Arsenal, onde Fernando Pessoa terá adquirido este exemplar.

²⁵ Provavelmente, informação de preço.

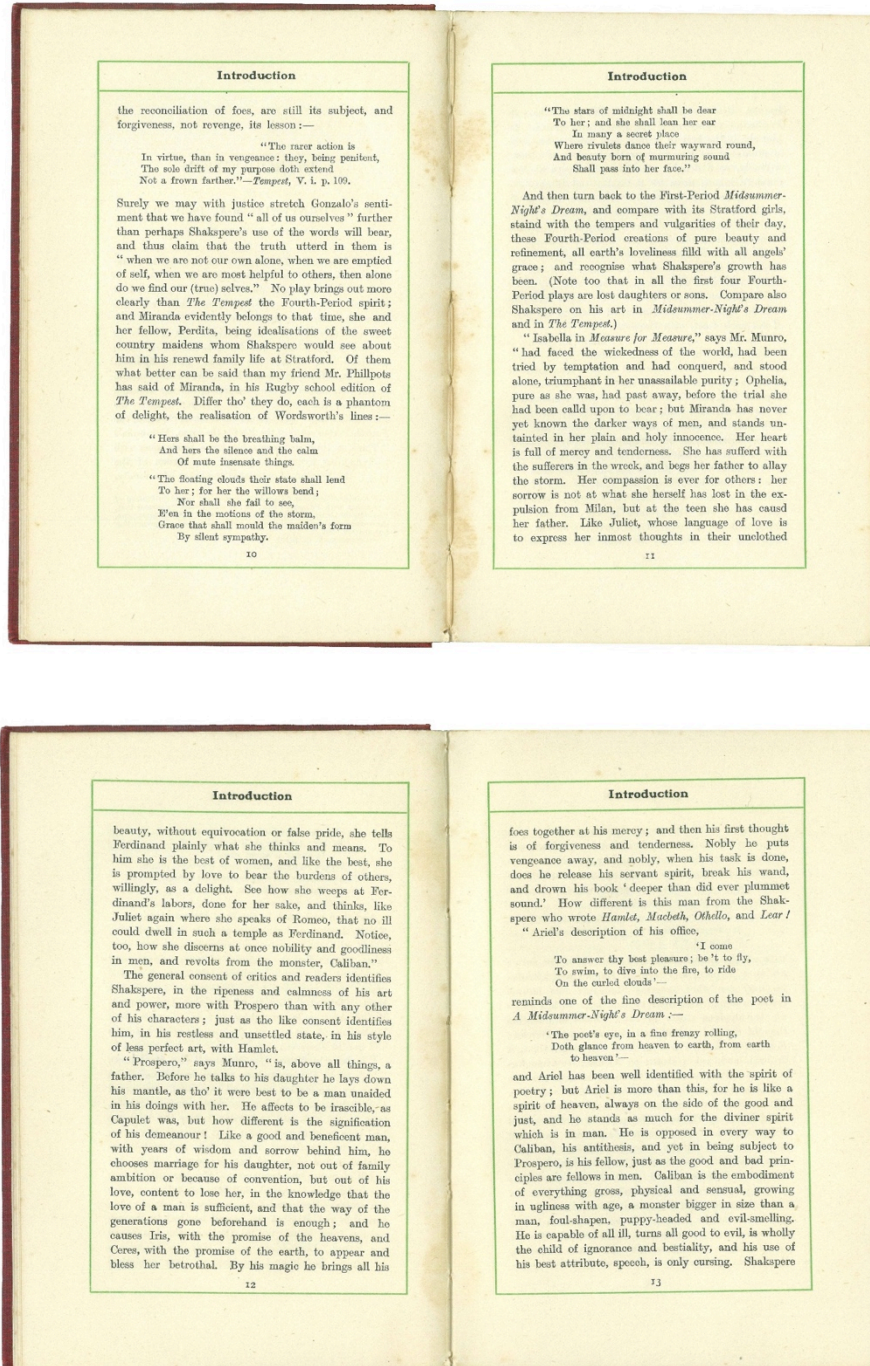
²⁶ Assinatura com acento circunflexo, ponto final e traço.



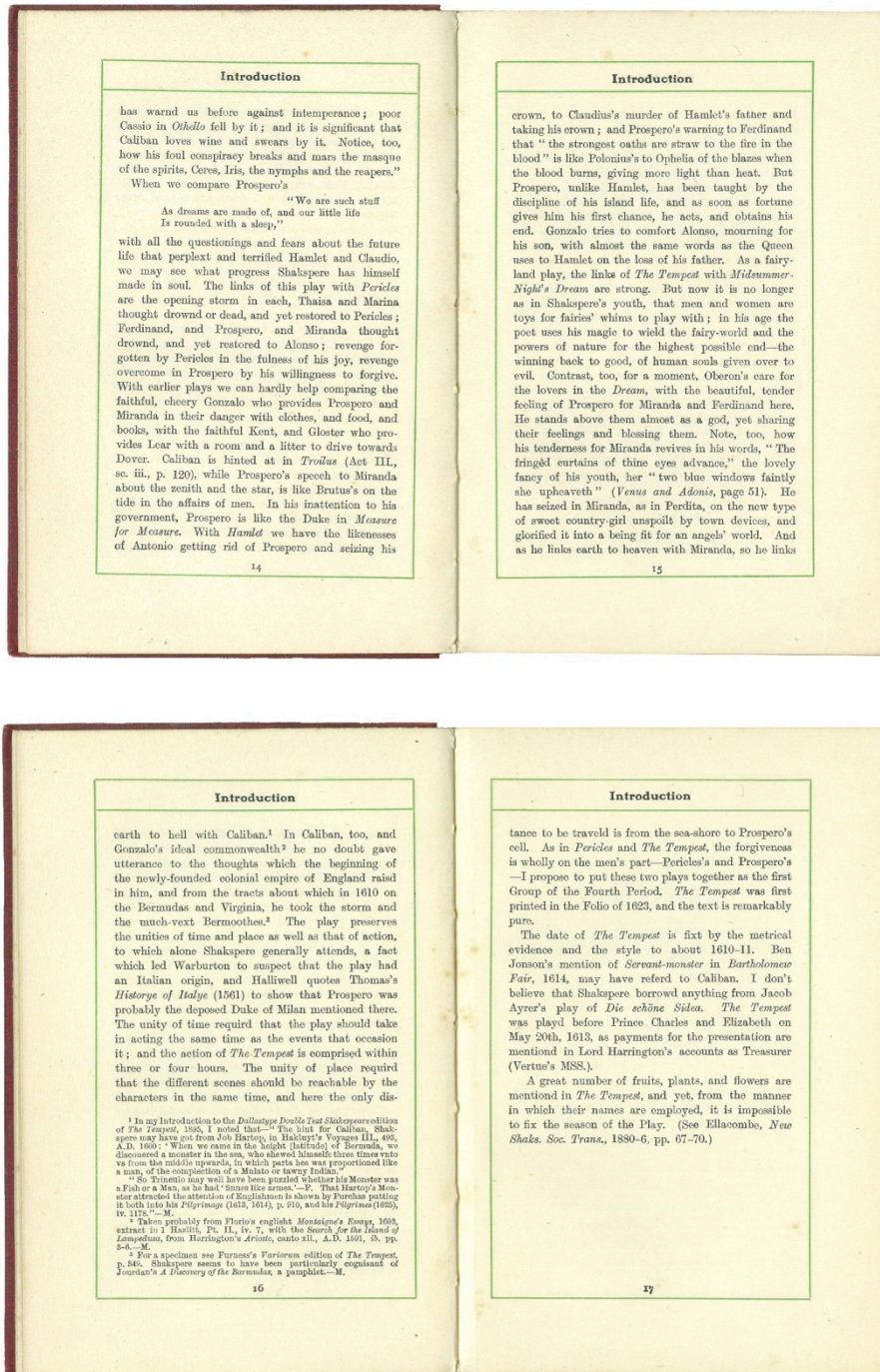
Figs. 45 e 46. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. [2]-[5]. [CFP 8-507].



Figs. 47 e 48. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. [6]-9. [CFP 8-507].



Figs. 49 e 50. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 10-13. [CFP 8-507].



Figs. 51 e 52. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 14-17. [CFP 8-507].

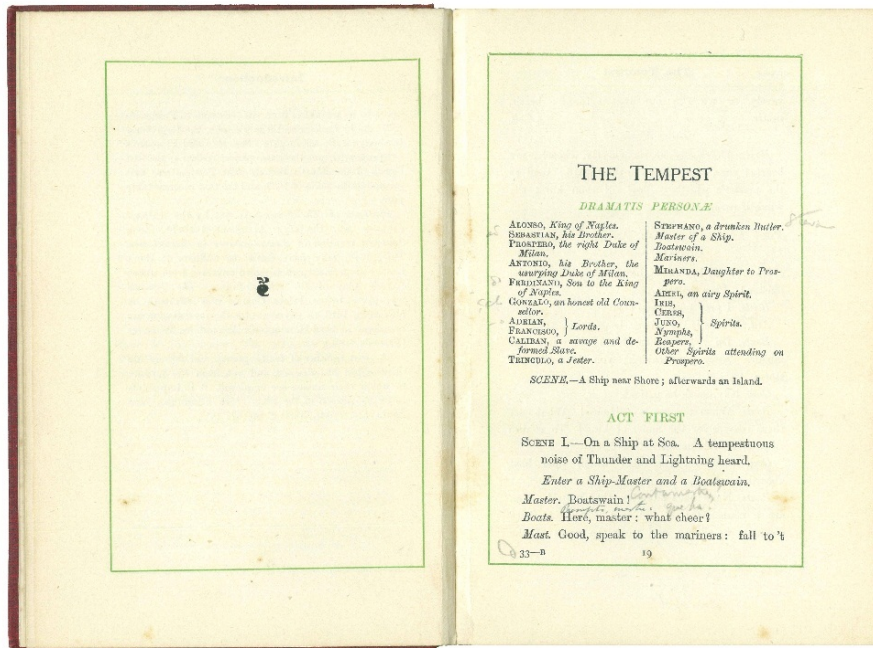


Fig. 53. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. [18]-19. [ICFP 8-507].

THE TEMPEST

DRAMATIS PERSONAE

ALONSO, *King of Naples.*
 ão SEBASTIAN, *his Brother.*
 PROSPERO, *the right Duke of Milan.*
 ANTONIO, *his Brother, the usurping Duke of Milan.*
 do FERDINAND, *Son to the King of Naples.*
 çalo GONZALO, *an honest old Counsellor.*
 no ADRIAN } *Lords.*
 FRANCISCO, }
 CALIBAN, *a savage and deformed Slave.*
 TRINCULO, *a Jester.*

STEPHANO, *a drunken Butler.*
 Master of a Ship.
 Boatswain.
 Mariners.
 MIRANDA, *Daughter to Prospero.*
 ARIEL, *an airy Spirit.*
 IRIS,
 CERES,
 JUNO, } *Spirits.*
 Nymphs,
 Reapers, }
 Other Spirits attending on Prospero.

Stevam

SCENE. – A Ship near Shore; afterwards an Island.

ACT FIRST

SCENE I. – On a Ship at Sea. A tempestuous noise of Thunder and Lightning heard.

Enter a Ship-master and a Boatswain.

Master. Boatswain!

Boats. Here, master: what cheer?

Mast. Good, speak to the mariners: fall to 't

Mestre. **Contramestre!**

Contr. **Prompto²⁷, mestre: que ha?**

²⁷ Igual em SHAKESPEARE (1921: [3]).

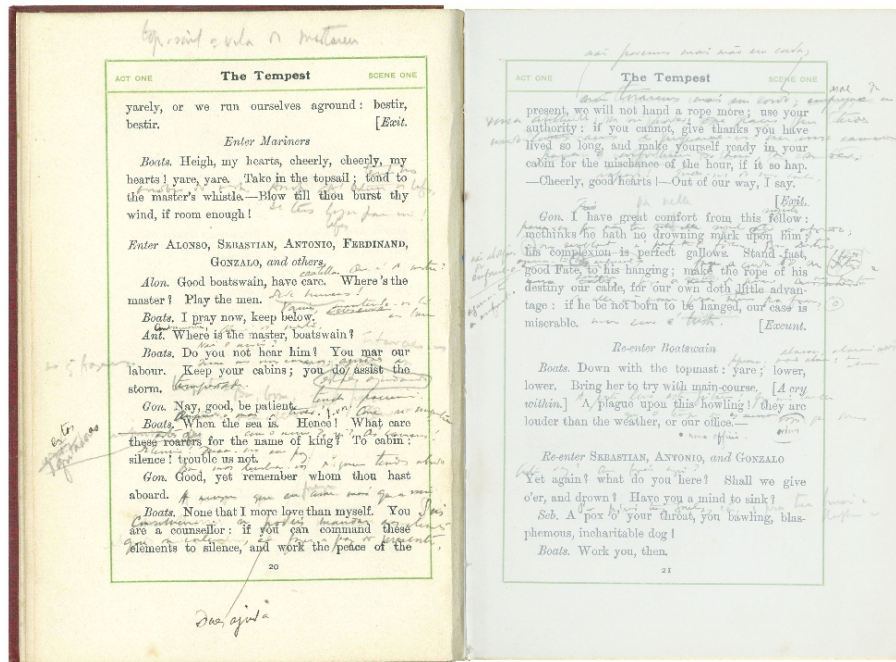


Fig. 54. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 20-21. [CFP 8-507].

top-sail: vela de mastareu.

yarely, or we run ourselves aground: bestir,
bestir. [Exit.]

Enter Mariners.

Boats. Heigh, my hearts, cheerly, cheerly,
my hearts! yare, yare. Take in the topsail; tend
to the master's whistle. – Blow till thou burst thy
wind, if room enough!

Enter ALONSO, SEBASTIAN, ANTONIO,
FERDINAND, GONZALO, and others

Alon. Good boatswain, have care.
Where's the master? Play the men.

Boats. I pray now, keep below.

Ant. Where is the master, boatswain?

Boats. Do you not hear him? You mar our
labour. Keep your cabins; you do assist the
storm.

Gon. Nay, good, be patient.

Boats. When the sea is. Hence! What care
these roarers for the name of king? To cabin:
silence! trouble us not.

Contr.

tento no
assobio do mestre □ Assopra até
estourar os bofes, se tens logar²⁸
para isso!

Alon. cautella.
Que é do mestre? Sede homens!²⁹

Contr. Vamos, mantende-vos³⁰ lá em baixo

Ant. Contramestre, que³¹ é do mestre,

Contr. Não o ouvis? Estorvaes-nos no
que fazemos³². Ficae nas vossas camaras;
Daes ajuda a tempestade.³³

Gon. Bom, bom, tende paciencia.³⁴

Contr. Quando o mar a tiver!³⁵ I-vos.
Que se importam estas gritadoras³⁶
com o nome do rei? Às camaras!
Silencio! Deixae-nos em paz.

²⁸ [↓ bofes].

²⁹ Chamae a todos. (SHAKESPEARE, 1921:[3]).

³⁰ <conserva>.

³¹ Contramestre, Que é do mestre,

³² Não o ouvis? Estorvaes-nos | no q fazemos.

³³ <ajudaes a> /ajudaes a \ [↓ estaes ajudando] [↓ Daes ajuda] a! <tempestade> /tempestade \.

³⁴ <tende paciencia> /tende paciencia \.

³⁵ <Quando o mar a tiver> /Quando o mar a tiver!\.

³⁶ <Que[m] se> /Que se \ <importam> importam estes <*que> [←estas] <grit> | gritador<es>/as \].

Gon. Good, yet remember whom thou hast aboard.

Boats. None that I more love than myself.

You are a counsellor: if you can command these elements to silence, and work the peace of the

Gon. Bom, mas lembrae-vos de³⁷ quem tendes abordo

Contr. A ninguém que eu ame preze mais que a mim[.]³⁸ Sois conselheiro: se podeis mandar aos elementos que se callem, e fazer a paz do presente,

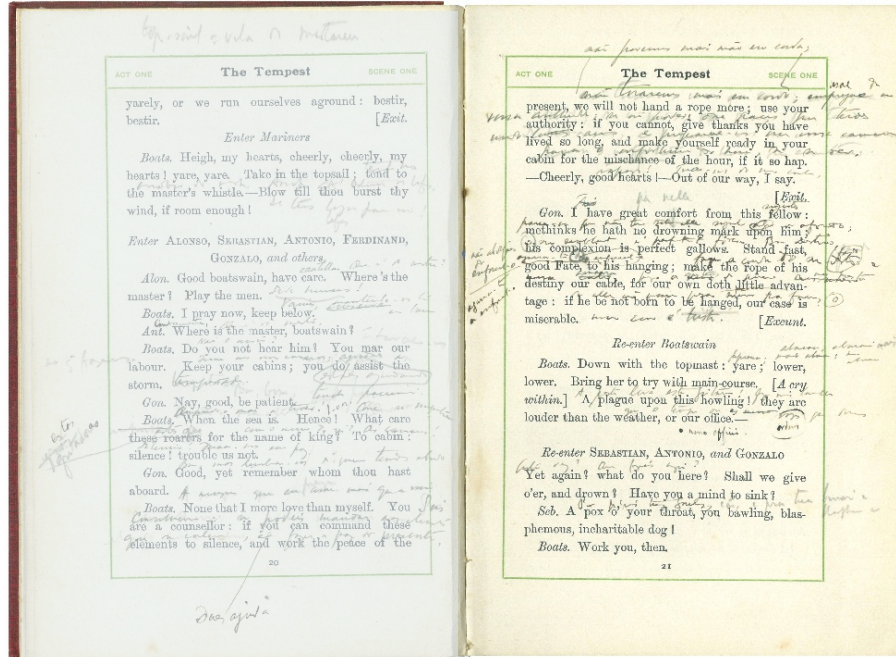


Fig. 55. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 20-21 [CFP 8-507].

present, we will not hand a rope more; use your authority: if you cannot, give thanks you have lived so long, and make yourself ready in your hap. – Cheerly, good hearts! – Out of our way, I say. [Exit.]

Gon. I have great comfort from this fellow: methinks he hath no drowning mark upon him; his complexion is perfect gallows. Stand fast, good Fate, to his hanging; make the rope of his

não poremos mais mão em corda;³⁹ use da⁴⁰ vossa authoridade; se não podeis, dae graças por terdes vivido tantos anos e preparaе-vos na vossa camara para o infortunio da hora, se se der.⁴¹ rapazes! Tiraе-vos do nosso caminho,

Gon. sujeito⁴² parece-nos que não ha nelle signal de afogamento⁴³; seu⁴⁴ semblante é perfeito para fôrca. Bom destino,

³⁷ d[↑e].

³⁸ <A ninguém que eu ame [↑ preze] mais que a mim> /A ninguém que eu ame mais que a mim\ <Sois> /Sois\ | <conselheiro: se podeis mandar aos> /conselheiro: se podeis mandar aos elementos\ | <elementos que se callem,> /que se callem,\ e fazer a paz do presente,

³⁹ <não tocaremos mais em corda;> /não tocaremos mais em corda;\ [↑ não poremos mais mão em corda;]

Em (SHAKESPEARE, 1921: 4): Não pomos mais mão em cabo

⁴⁰ <empregae a> / empregae a\ [↑usae da]

⁴¹ <vossa authoridade; se não podeis,./1\ dae graças por terdes> /vossa authoridade; se não podeis, ./1\ dae graças por terdes\ <vivido tantos anos, e preparaе-vos na vossa camara> /vivido tantos anos e preparaе-vos na vossa camara\ <para o /infortunio/ da hora, se acontecer.> /para o infortunio da hora, se se der.\

⁴² <†> □ sujeito

⁴³ parece-nos que não tem sobre elle [↑ ha nelle] signal /algum/ de afogamento;

⁴⁴ /o/ seu

destiny our cable, for our own doth little advantage: if he be not born to be hanged, our case is miserable. [Exeunt.]

não abduques de enforcal-o⁴⁵; faze a corda do seu fado⁴⁶ a nossa amarra⁴⁷ porque a que tens de pouco nos presta⁴⁸[:] se elle não nasceu pra forca, nosso caso é triste⁴⁹.

Re-enter Boatswain.

Boats. Down with the topmast: yare; lower, lower. Bring her to try with main-course. [A cry within] A plague upon this howling! they are louder than the weather, or our office. –

Contr. depressa; abaixa, abaixa mais.⁵⁰
A peste leve esta gritaria! Faz[em] mais barulho que o tempo ou as ordens que damos⁵¹.

Re-enter SEB., ANT., and GON.

Yet again? what do you here? Shall we give o'er, and drown? Have you a mind to sink?

Outra vez? Que fazeis aqui?

Seb. A pox o' your throat, you bawling, blasphemous, incharitable dog!

Seb. Ó - p-rás tuas goelas, cão, e pra tua blasphemia e □

Boats. Work you, then.

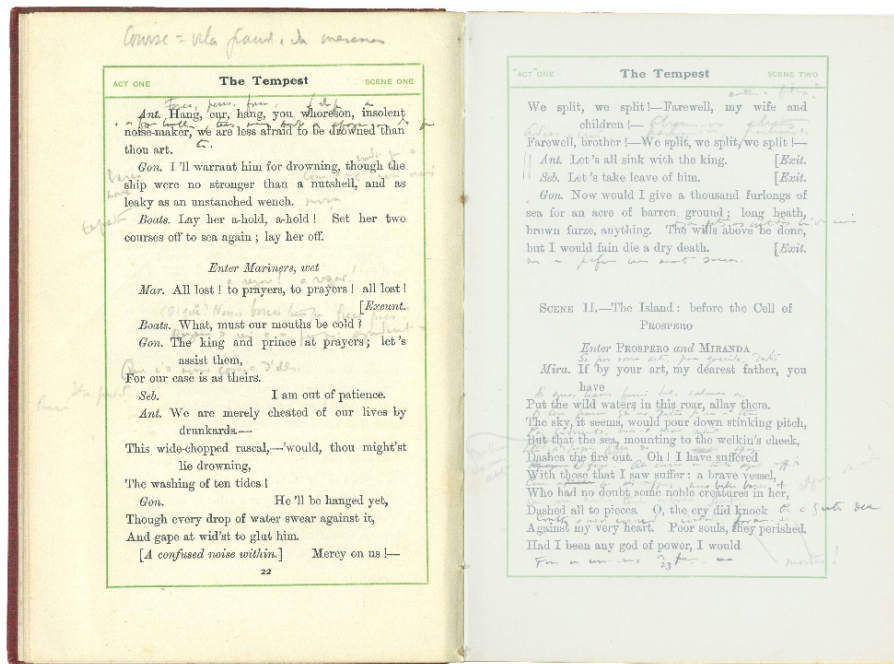


Fig. 56. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 22-23 [CFP 8-507].

Course = vela grande e da mesena

Ant. Hang, cur, hang, you whoreson, insolent noise-maker, we are less afraid to be

Ant. Forca, perro, forca, filho da puta⁵², □⁵³ e a fazer barulho, temos menos medo a

⁴⁵ agarra-te a[↑d]o enforcal-o [← não abduques de | enforcal-o | -| agarra-te | de enforcal-o]

⁴⁶ destino[↑<fado>/fado\]

⁴⁷ <o> /a \ noss<o>/a \< cabo> [↑ amarra]

⁴⁸ porque a <nossa> [↑ que tens] de pouco <nos serve> [↑ nos presta]

⁴⁹ ? /O/ | nosso caso <é triste> /é triste\.

⁵⁰ mais abaixo; mais | abaixo [↑ abaixa, abaixa → mais.]

⁵¹ <o> /as \ <nosso> vozes [↓ordens] que damos | o nosso officio.

⁵² f da p

⁵³ Não é evidente o que se encontra acima da palavra “insolent”. Pode eventualmente tratar-se de um rabisco para indicar tradução fácil: “insolente”.

drowned than thou art.

Gon. I'll warrant him for drowning, though the ship were no stronger than a nutshell, and as leaky as an unstanch'd wench.

Boats. Lay her a-hold, a-hold! Set her two courses off to sea again; lay her off.

Enter Mariners, wet.

Mar. All lost? to prayers, to prayers! all lost!
[Exeunt.]

Boats. What, must our mouths be cold?

Gon. The king and prince at prayers; let's assist them,
For our case is as theirs.

Seb. I am out of patience.

Ant. We are merely cheated of our lives by drunkards. –

This wide-chopped rascal, – 'would thou might'st lie drowning,
The washing of ten tides!

Gon. He'll be hanged, yet,
Though every drop of water swear against it,
And gape at wid'st to glut him.

[A confused noise within] Mercy on us! –

afogar-nos do que | tu.

Gon. inda que
o barco □ casca de noz[,], nem mais
† □ moça⁵⁴

Contr. Empresta

Mar. a rezar! a rezar!

Contr. Quê? Nossas boccas teem que ficar frias?⁵⁵

Gon. Rezam o rei e o principe;
ajudemol-os
Que é o nosso como é o d'elles.⁵⁶

Seb. Stou perdendo a paciencia.⁵⁷

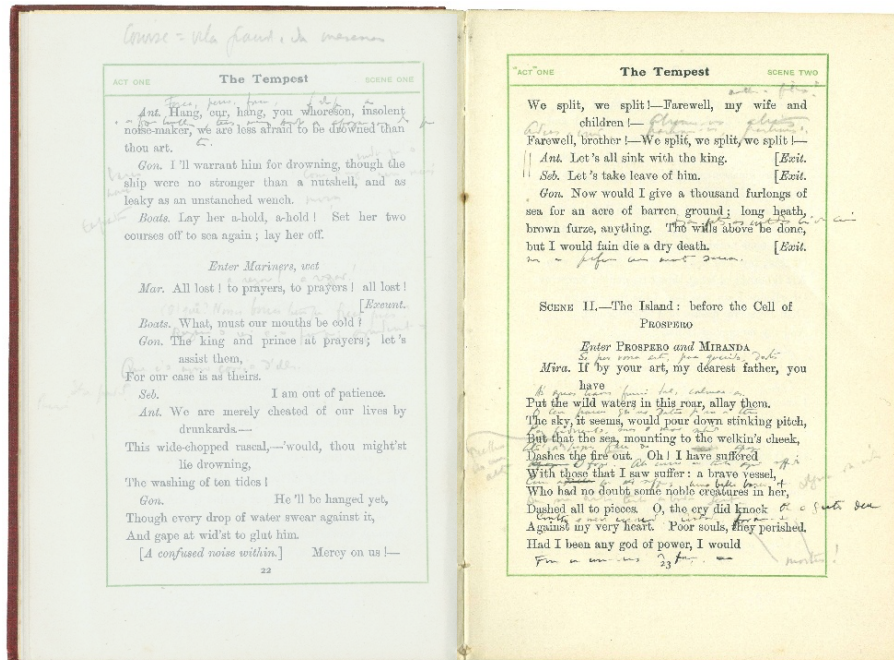


Fig. 57. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 22-23. [CFP 8-507].

We split, we split! – Farewell, my wife and children! –

mulher e filhos!
Adeus, irmão, partimo-nos,

⁵⁴ inda que o barco □ casca de noz | † □ moça | *Espeta

⁵⁵ /O/quê? Nossas boccas teem que ficar frias?

⁵⁶ Que é o nosso como [lé] o d'elles.

⁵⁷ *Stou perdendo | Paciencia

Farewell, brother! – We split, we split, we split! –
Ant. Let's all sink with the king.⁵⁹ [*Exit.*]
Seb. Let's take leave of him. [*Exit.*]
Gon. Now would I give a thousand furlongs
of sea for an acre of barren ground; long heath,
brown furze, anything. The wills above be
done, but I would fain die a dry death. [*Exit.*]

SCENE II. – The Island: before the Cell of
PROSPERO.

Enter PROSPERO and MIRANDA.

Mira. If by your art, my dearest father, you
have
Put the wild waters in this roar, allay them.
The sky, it seems, would pour down stinking pitch,
But that the sea, mounting to the welkin's cheek,
Dashes the fire out. Oh! I have suffered

With those that I saw suffer: a brave vessel,
Who had no doubt some noble creature in her,
Dashed all to pieces. O, the cry did knock
Against my very heart. Poor souls, they perished.
Had I been any god of power, I would

partimos.⁵⁸

Gon.

Sejam feitas as vontades lá do céu[,]
mas eu prefiro uma morte secca.

Mira. Se por vossa arte, pae querido, destes
Às aguas bravas furia tal, calmae-as.
O ceu parece qu'rer deitar p'ra a terra
Pez fedorento, mas o mar subindo
Até á grelha do ceu alto □ apaga⁶⁰
O fogo. Ah como eu tenho aqui
sufrido⁶¹
Com os que vi sofrer; um bello barco⁶²
Que sem duvida tendo a bordo gente
digna de vida⁶³ □ Oh o grito deu
Contra o meu coração. Coitados,
mortos!⁶⁴
Fosse eu um Deus de força, <†>

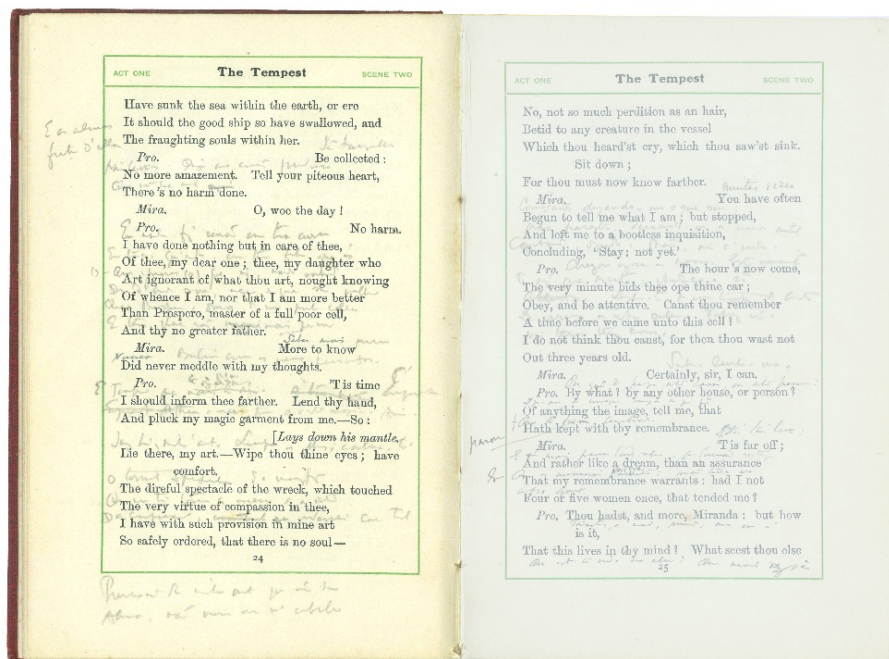


Fig. 58. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 24-25. [CFP 8-507].

⁵⁸ Adeus, irmão, partimo-nos [↑Abrimo-nos], partimos [↑Abrimos].

⁵⁹ Duplo traço, a lápis de carvão, destaca, na margem esquerda, a fala de *Ant.* e a seguinte de *Seb.*

⁶⁰ Até à propria face do [← *grelha| do ceu | alto] □<*seio> apaga

⁶¹ <Apaga><o> /O\ fogo. Ah como <eu> tenho aqui sofrido

⁶² O sinal inscrito no final da linha indica hesitação para toda a frase traduzida /Com <aquelles> [↑ os] que vi sofrer; um<a> bello barco\

⁶³ Que sem duvida tendo a bordo gente [→ digna de vida]

⁶⁴ Contra o meu coração. Coitados, foram-se. [↓ mortos!]

Have sunk the sea within the earth, or ere
It should the good ship so have swallowed, and
The fraughting souls within her.

Pro. Be collected:

No more amazement. Tell your piteous heart,
There's no harm done.

Mira. O, woe the day!

Pro. No harm.

I have done nothing but in care of thee,
Of thee, my dear one; thee, my daughter, who
Art ignorant of what thou art, nought knowing
Of whence I am, nor that I am more better
Than Prospero, master of a full poor cell,
And thy no greater father.

Mira. More to know

Did never meddle with my thoughts.

Pro. 'Tis time

I should inform thee farther. Lend thy hand,
And pluck my magic garment from me. – So:

[Lays down his mantle.

Lie there, my art. – Wipe thou thine eyes; have
comfort. calma-te.

The direful spectacle of the wreck, which
touched

The very virtue of compassion in thee,

I have with such provision in mine art

So safely ordered, that there is no soul –

E as almas fruto d'ella

Pro. Sê tranquilla

Não *temas. Dize ao coração piedoso

Que não há mal⁶⁵

Pro.

Eu nada fiz senão em tua cura

Em tua, qu'rida, em tua filha que és

Que ignoras que és, nada sabendo⁶⁶

De d'onde sou, nem de que sou melhor

Que Prospero, dono de uma pobre
cella

E teu pae não mais que eu⁶⁷

Mira. Saber mais nunca⁶⁸

Buliu com os meus pensamentos.

Pro.

É tempo que te o diga.⁶⁹

Emquanto a tua mão tira a veste
magica.⁷⁰ Assim:

Jaz lá, minh'arte. Limpa os olhos;

O terrível spectaculo do naufragio

Que em ti tocou a essencia e a virtude

Da compaixão, comtudo eu ordenei

com tal

Previsão da minha arte que não há

No, not so much perdition as an hair,
Betid to any creature in the vessel
Which thou heard'st cry, which thou saw'st
sink. Sit down;

For thou must now know farther.

Mira. You have often

Begun to tell me what I am; but stopped,

And left me to a bootless inquisition,

Concluding, 'Stay: not yet'.

Pro. The hour's now come,

The very minute bids thee ope thine ear;

Obey, and be attentive. Canst thou remember

A time before we came unto this cell?

I do not think thou canst, for then thou wast not

Out three years old.

Alma, não nem um só cabelo

Mira. muitas vezes

Começastes dizendo-me o que sou;

mas parastes, deixando-me a uma

inutil

Cogitação, dizendo: não, não é inda.

Pro.

Chegou agora a hora. Este minuto

Te diz que escutes: obedece e sê □

Lembras-te de um tempo de antes⁷¹

De virmos a esta cella. Talvez não.

Não tinhas trez annos.

⁶⁵ Que não há mal <aqui>

⁶⁶ [← O] Que ignoras /o/ que és, nada sabendo

⁶⁷ E teu pae não <maior> mais [↓ mais] que eu

⁶⁸ Saber mais | Nunca [→ nunca]

⁶⁹ É | Tempo ---> Emquanto | É Tempo que <mais te digo>. [↑ digo a vos ↑ te o diga].

⁷⁰ <Emquanto a tua> /A tua mão tira\

⁷¹ <Attenta>. Lembras-te de um tempo de antes

Mira. Certainly, sir, I can.
Pro. By what? By any other house, or person?
 Of any thing the image, tell me, that Hath kept with thy remembrance?
Mira. 'Tis far off;
 And rather like a dream, than an assurance
 That my remembrance warrants: had I not
 Four or five women once, that tended me?
Pro. Thou hadst, and more, Miranda: but how is it,
 That this lives in thy mind? What seest thou else

Mira. Senhor, lembro-me.
Pro. Por quê? Por que outra casa, ou outra pessoa?
 Diz-me a imagem seja a que fôr
 Que te parou lembrada.⁷²
Mira. Está tão longe;
 E mais parece sonho, que certeza⁷³
 Em que a memória assigne; não tive eu⁷⁴
 *Outro *quanto
Pro. Tivestes, e mais, Miranda, mas como é
 Que isto lá vive na alma? Que mais vês⁷⁵

In the dark backward and abysm of time?
 If thou remember'st aught ere thou cam'st here,
 How thou cam'st here thou may'st.
Mira. But that I do not.
Pro. Twelve year since, Miranda, twelve year since,
 Thy father was the Duke of Milan, and
 A prince of power.
Mira. Sir, are not you my father?
Pro. Thy mother was a piece of virtue, and
 She said – thou wast my daughter; and thy father
 Was Duke of Milan, and his only heir
 And princess; – no worse issued.
Mira. O, the heavens!
 What foul play had we, that we came from
 thence?
 Or blessed was't, we did?
Pro. Both, both, my girl:
 By foul play, as thou say'st, were we heaved
 thence;
 But blessedly holp hither.
Mira. O, my heart bleeds
 To think o' the teen that I have turned you to,
 Which is from my remembrance. Please you,
 farther.
Pro. My brother and thy uncle, called
 Antonio, –

No escuro abysmo para traz do tempo⁷⁶
 Se te lembras do de antes de aqui vieres
 Talvez te lembres de como vieste
Mira. Não; isso não.
Pro. Ha 12 annos, M[iranda], ha 12 annos
 O teu pae era duque de Milão⁷⁷
 E um principe da força.
Mira. Senhor, não sois meu pae?⁷⁸
Pro. Tua mãe era □ de virtude
 E ella diz que eras minha filha⁷⁹
 Que o duque de Milão era o teu pae
 E a sua unica herdeira uma princeza
 De raça não peor.
Mira. Oh, ceus! Com mal
 Humor que d'alli viemos
 Ou foi por bem que viemos.
Pro. Ambos, ambos, filha
 p'ra aqui fomos atirados
 Mas houve sorte em vir⁸⁰
Mira. Ó o meu coração sangra, pensando
 No mal e cura *que *vos *fui então
 E que não está □
 Dizei mais.
Pro. Meu irmão e teu tio[,]
 [Antonio]⁸¹

⁷² /Que te ficou [← parou] lembrada./

⁷³ E <é> mais parece /um/ sonho, que /uma/ certeza

⁷⁴ [← Em] Que a memória garanta [↑ assigne]; não tive eu

⁷⁵ Que isto lá vive na alma? Que mais <vez> vês

⁷⁶ No <escuro> [↑ abysmo] e escuro [↑ escuro abysmo] para traz do tempo

⁷⁷ O teu pae era /o/ duque de Milão

⁷⁸ Senhor, não sois meu pae <.> /? \

⁷⁹ E ella diz que eras m/ filha

⁸⁰ Mas com sagrado *amanhã [arrastão] [↓ aqui trazidos]. Acrescento na margem esquerda [← Mas houve | sorte em | vir]

⁸¹ Meu irmão e teu tio ———

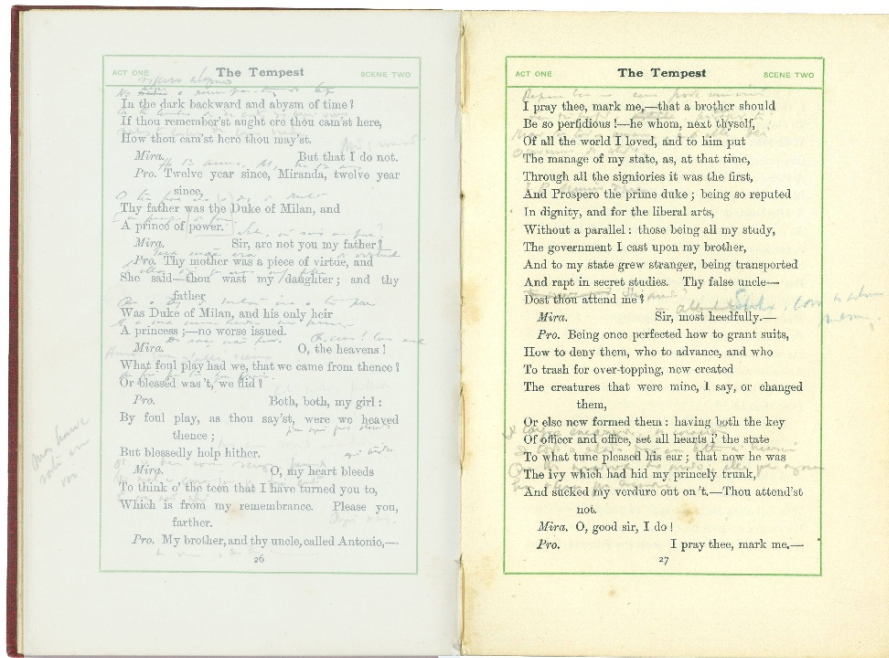


Fig. 61. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 26-27. [CFP 8-507].

I pray thee, mark me, – that a brother should
 Be so perfidious! – he whom, next thyself,
 Of all the world I loved, and to him put
 The manage of my state, as, at that time,
 Through all the signories it was the first,
 And Prospero the prime duke; being so reputed
 In dignity, and for the liberal arts,
 Without a parallel: those being all my study,
 The government I cast upon my brother,
 And to my state grew stranger, being
 transported
 And rapt in secret studies. Thy false uncle –
 Dost thou attend me?
Mira. Sir, most heedfully. –
Pro. Being once perfected how to grant
 suits,
 How to deny them, who to advance, and who
 To trash for over-topping, new created
 The creatures that were mine, I say, or changed
 them,
 Or else new formed them: having both the key
 Of officer and office, set all hearts i' the state
 To what tune pleased his ear; that now he was
 The ivy which had hid my princely trunk,
 And sucked my verdure out on 't.

Repara bem – como pode um irmão
 Ser tão perfido. Esse, que era após tu;⁸²
 Mas que todos amam, e a elle dei
 O governo do stado,

E P[rospéro] primeiro duque

Stais ouvindo?⁸³

Mira. Senhor, com a alma mesmo.⁸⁴
Pro.

Do *cofre encarregado os corações
 De todo o estado paga em letras á
 musica
 Que lhe agradava ao ouvido; elle que
 agora
 Era a hera que escondia

⁸² Ser tão perfido. <aquelle [↑ esse]>, que [↑ era] após tu;

⁸³ <Tu ouves-me?> Stais ouvindo?

⁸⁴ — <attentamente> Senhor, com a alma | mesmo. [O traço inicial indica, muito provavelmente, uma tradução fácil “sir — senhor”.]

– Thou attend'st
not.

Mira. O, good sir, I do!

Pro. I pray thee, mark me. –

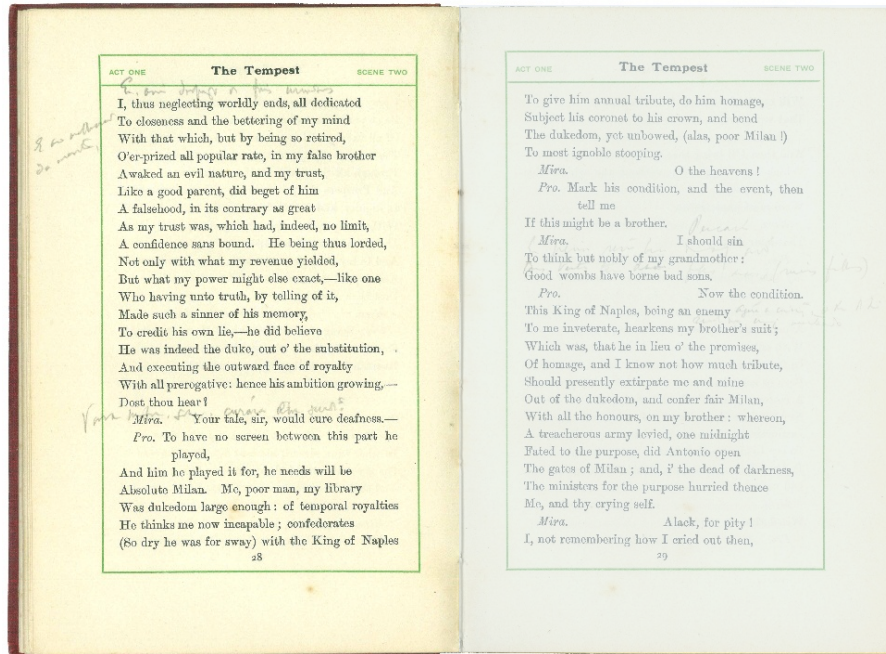


Fig. 62. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 28-29. [CFP 8-507].

I, thus neglecting worldly ends, all dedicated
To closeness and the bettering of my mind
With that which, but by being so retired,
O'er-prized all popular rate, in my false brother
Awaked an evil nature, and my trust,
Like a good parent, did beget of him
A falsehood, in its contrary as great
As my trust was, which had, indeed, no limit,
A confidence sans bound. He being thus lorded,
Not only with what my revenue yielded,
But what my power might else exact, – like one
Who having unto truth, by telling of it,
Made such a sinner of his memory,
To credit his own lie, – he did believe
He was indeed the duke; out o' the substitution,
And executing the outward face of royalty
With all prerogative: hence his ambition
growing, –
Dost thou hear?

Mira. Your tale, sir, would cure deafness. –

Pro. To have no screen between this part
he played,
And him he played it for, he needs will be
Absolute Milan. Me, poor man, my library

Eu, assim desprezando os fins
mundanos
E ao melhorar da mente,⁸⁵

Mira. Vossa historia, Senhor, curára esta
surda?⁸⁶

⁸⁵ [← E ao melhorar | da mente,]

⁸⁶ Vossa historia, senhor, curára um surdo. (SHAKESPEARE, 1921: 9)

Was dukedom large enough: of temporal
royalties
He thinks me now incapable; confederates
(So dry he was for sway) with the King of Naples

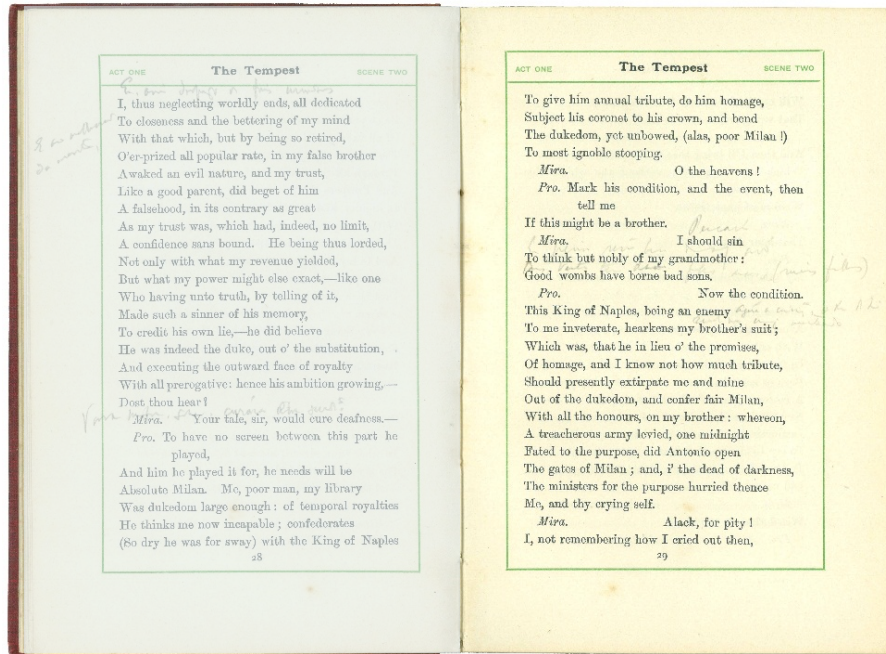


Fig. 63. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 28-29. [CFP 8-507].

To give him annual tribute, do him homage,
Subject his coronet to his crown, and bend
The dukedom, yet unbowed, (alas, poor
Milan!)

To most ignoble stooping.

Mira. O the heavens!

Pro. Mark his condition, and the event,
then tell me.

If this might be a brother.

Mira. I should sin

To think but nobly of my grandmother:

Good wombs have borne had sons.

Pro. Now the condition.

This King of Naples, being an enemy
To me inveterate, hearken my brother's suit;
Which was, that he in lieu o' the premises,
Of homage, and I know not how much tribute,
Should presently extirpate me and mine
Out of the dukedom, and confer fair Milan,
With all the honours, on my brother: whereon,
A treacherous army levied, one midnight
Fated to the purpose, did Antonio open
The gates of Milan; and, i' the dead of darkness,

Mira. Peccaria

*Em *pensar senão bem da minha avó⁸⁷

Bons ventres te[e]m *dado filhos maus
(ruins filhos)

Pro. agora a condição,
o Rei de N[ápoles] sendo meu inimigo
inveterado⁸⁸

⁸⁷ *Em *pensar senão bem da m/ avó

⁸⁸ agora a condição, o Rei de N | sendo meu inimigo inveterado

The ministers for the purpose hurried thence
 Me, and thy crying self.
Mira. Alack, for pity!
 I, not remembering how I cried out then,

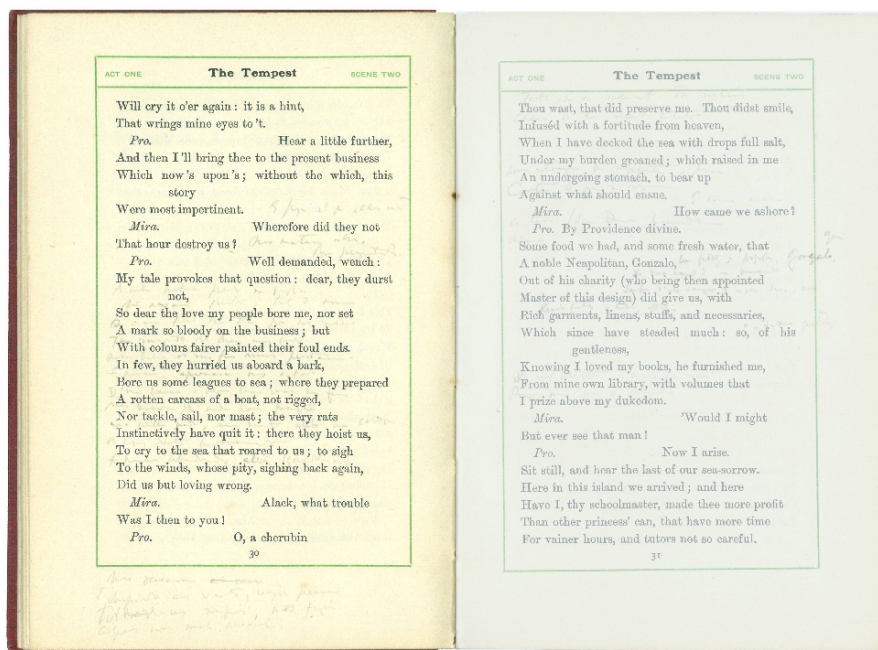


Fig. 64. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 30-31. [CFP 8-507].

Will cry it o'er again: it is a hint,
 That wrings mine eyes to 't.
Pro. Hear a little further,
 And then I'll bring thee to the present business
 Which now's upon's; without the which, this
 story
 Were most impertinent.
Mira. Wherefore did they not
 That hour destroy us?
Pro. Well demanded, wench:
 My tale provokes that question: dear, they durst
 not,
 So dear the love my people bore me, nor set
 A mark so bloody on the business; but
 With colours fairer painted their foul ends.
 In few, they hurried us aboard a bark,
 Bore us some leagues to sea; where they prepared
 A rotten carcass of a boat, not rigged,
 Nor tackle, sail, nor mast; the very rats
 Instinctively have quit it: there they hoist us,
 To cry to the sea that roared to us; to sigh
 To the winds, whose pity, sighing back again,
 Did us but loving wrong.
Mira. Alack, what trouble
 Was I then to you!
Pro. O, a cherubin

Mira. E porque é q'elles não
 nos mataram alli⁸⁹?
Pro. Bem perguntado.
 A minha historia pede essa pergunta
 *Não *ousam *querida, tal o amor
 Que o meu povo me tem que me
 sublima
 Tão sangrento da obra; mas cores
 Quase bellas os seus fins ruins pintaram.
 Em summa, apressam-nos a bordo
 D'um barco e algumas leguas mar em
 fim
 Nos levaram 'té onde haviam preparado
 Uma quilha podre, sem mastro, <†> nem
 corda
 Os proprios ratos instinctivamente
 A *barca abandonando, alli içando-nos
 *Nos deixaram⁹⁰

⁸⁹ E porque é q'elles não | nos mataram alli.

⁹⁰ *Nos deixaram <*no *mar>. [Esta e a restante fala de Prospero está inscrita na margem inferior da página.]

E suspirando aos ventos, cuja pena
Tornando-nos suspiros, nos fazem
Apenas um mal amavel.

Mira. Alack, what trouble

Was I then to you!

Pro. O, a cherubin

Pro.

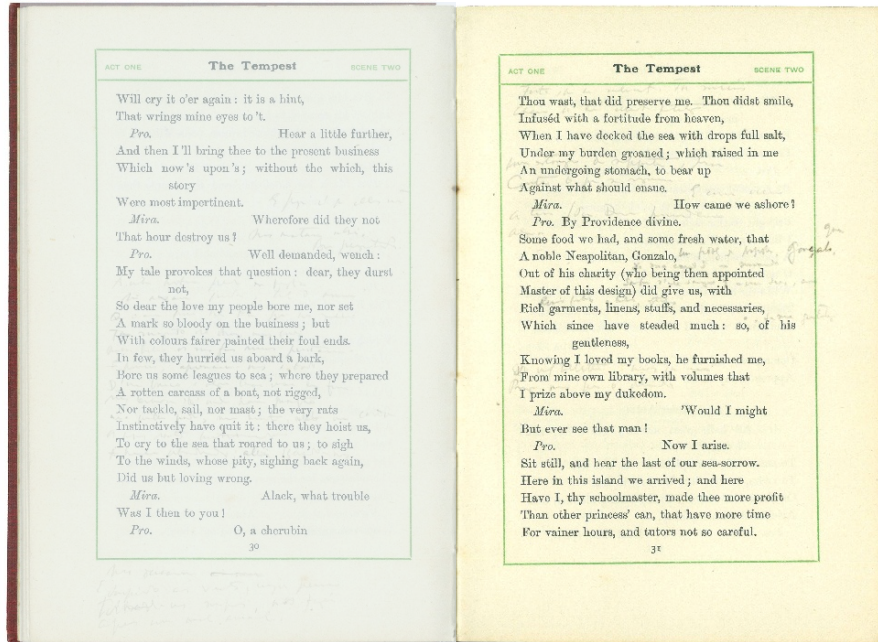


Fig. 65. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 30-31. [CFP 8-507].

Thou wast, that did preserve me. Thou didst smile,
Infuséd with a fortitude from heaven,
When I have decked the sea with drops full salt,
Under my burden groaned; which raised in me
An undergoing stomach, to bear up
Against what should ensue.

Mira. How came we ashore?

Pro. By Providence divine.

Some food we had, and some fresh water, that
A noble Neapolitan, Gonzalo,
Out of his charity (who being then appointed
Master of this design) did give us, with
Rich garments, linens, stuffs, and necessaries,
Which since have steaded much: so, of his
gentleness,

Knowing I loved my books, he furnished me,
From mine own library, with volumes that
I prize above my dukedom,

Mira. 'Would I might

But ever see that man!

Foste, que me salvaste.
Tu sorris
Cheia de uma celeste fortaleza

Um estomago de suporte, †
Contra o que se seguira

Mira. E como viemos a terra
Pro. Por Divina providencia⁹¹

alguma □ que
Um fidalgo de Napoles, Gonçalo,
da sua caridade – nomeado
Senhor d'este *desenho) o que deu, com
Ricos fatos e linhos, estofos
e, da sua
gentileza

Da minha bibliotheca livros que eu⁹²
Prezo mais que o ducado⁹³

Mira. Se pudesse eu uma vez ver esse homem.⁹⁴

⁹¹ E como viemos | A terra / Por Divina providencia

⁹² Da m/ bibliotheca livros que eu

⁹³ Mais do que o m/ | ducado (SHAKESPEARE, 1921: 12).

⁹⁴ Se pudesse eu | uma vez ver esse homem (SHAKESPEARE, 1921: 12).

Pro. Now I arise,
Sit still, and hear the last of our sea-sorrow.
Here in this island we arrived; and here
Have I, thy schoolmaster, made thee more profit
Than other princess' can, that have more time
For vainer hours, and tutors not so careful.

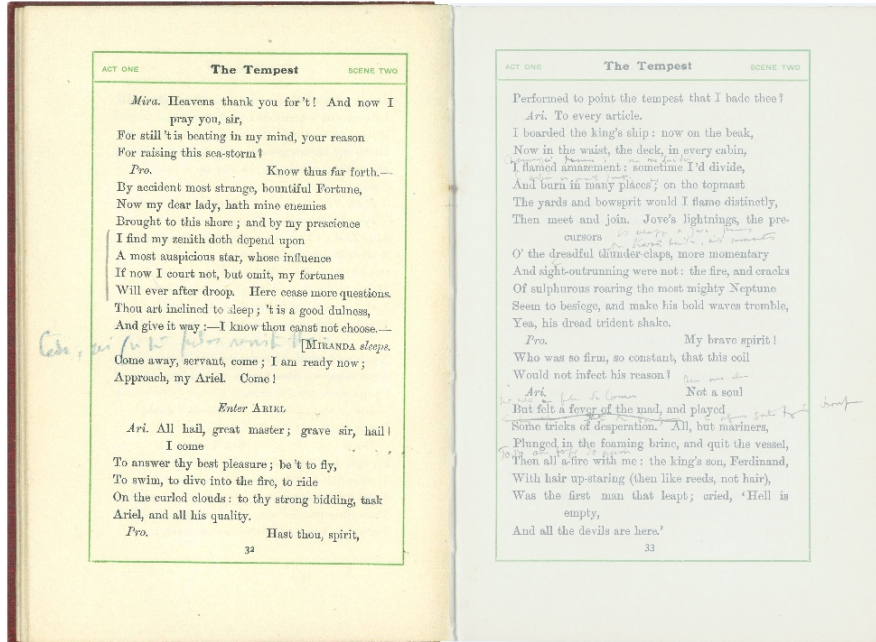


Fig. 66. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 32-33. [CFP 8-507].

Mira. Heavens thank you for 't! And now I
pray you, sir,
For still 't is beating in my mind, your reason
For raising this sea-storm?
Pro. Know thus far forth. –
By accident most strange, bountiful Fortune,
Now my dear lady, hath mine enemies
Brought to this shore; and by my prescience
I find my zenith doth depend upon⁹⁵
A most auspicious star, whose influence
If now I court not, but omit, my fortunes
Will ever after droop. Here cease more
questions.
Thou art inclined to sleep; 't is a good dulness,
And give it way: – I know thou canst not choose. –
[MIRANDA sleeps.
Come away, servant, come; I am ready now;
Approach, my Ariel. Come!
Enter ARIEL.
Ari. All hail, great master; grave sir, hail!
I come
To answer thy best pleasure; be 't to fly,
To swim, to dive into the fire, to ride
On the curled clouds: to thy strong bidding, task
Ariel, and all his quality.
Pro. Hast thou, spirit,

Pro.

Cede, sei que não podes resistir-lhe.

⁹⁵ Esta linha e as quatro seguintes, destacadas por traço vertical na margem esquerda.

On the curled clouds: to thy strong bidding, task
Ariel, and all his quality.

Pro. Hast thou, spirit,

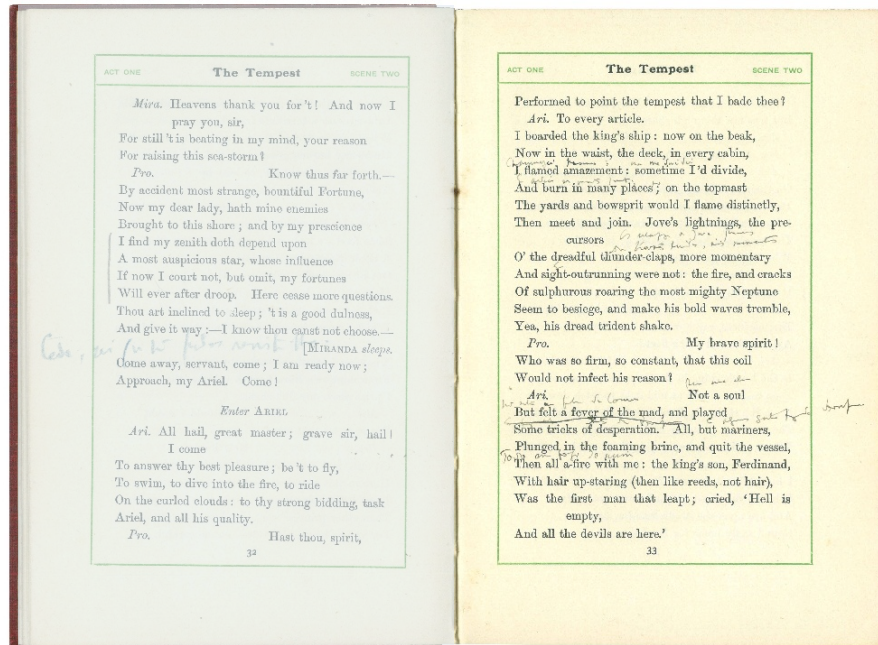


Fig. 67. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 32-33. [CFP 8-507].

Performed to point the tempest that I bade thee?

Ari. To every article.

I boarded the king's ship: now on the beak,
Now in the waist, the deck, in every cabin,
I flamed amazement: sometime I'd divide,
And burn in many places; on the topmast
The yards and bowsprit would I flame
distinctly,
Then meet and join. Jove's lightning, the
precursors
O' the dreadful thunder-claps, more momentary
And sight-outrunning were not: the fire, and
cracks
Of sulphurous roaring the most mighty
Neptune
Seem to besiege, and make his bold waves
tremble,
Yea, his dread trident shake.

Pro. My brave spirit!
Who was so firm, so constant, that this coil
Would not infect his reason?

Ari. Not a soul
But felt a fever of the mad, and played
Some ticks of desperation. All, but mariners,
Plunged in the foaming brine, and quit the
vessel,
Then all a-fire with me: the king's son,

Ari.

Chammejei pasmo; ora me dividia
E ardia em muitos pontos; no

Os relampagos de Jeova precursors
Dos trovões temidos, mais
momentaneos
†

Ari. Nem uma alma
Não sentiu a febre dos loucos
E alguns gestos fez de desespero⁹⁶

Todo em fogo de mim

⁹⁶ <E fez alguns *gestos de desespero> E alguns gestos fez de desespero

Ferdinand,
 With hair up-staring (then like reeds, not hair)
 Was the first man that leapt; cried, 'Hell is empty,
 And all the devils are here'.

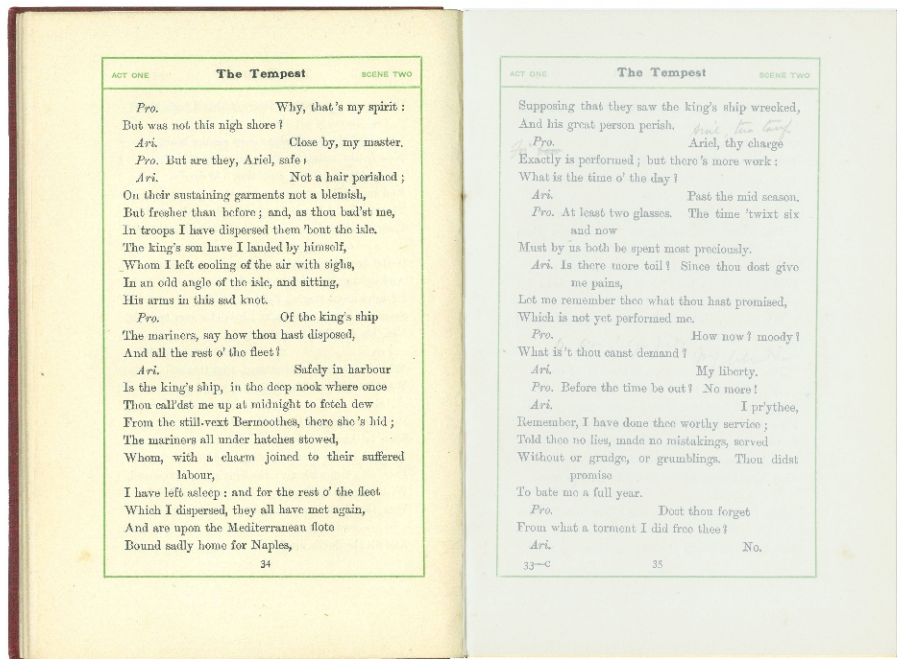


Fig. 68. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 34-35. [CFP 8-507].

Pro. Why, that's my spirit:
 But was not this nigh shore?
Ari. Close by, my master.
Pro. But are they, Ariel, safe?
Ari. Not a hair perished;
 On their sustaining garments not a blemish,
 But fresher than before; and, as thou bad'st me,
 In troops I have dispersed them 'bout the isle.
 The king's son have I landed by himself,
 Whom I left cooling of the air with sighs,
 In an odd angle of the isle, and sitting,
 His arms in this sad knot.
Pro. Of the king's ship
 The mariners, say how thou hast disposed,
 And all the rest o' the fleet?
Ari. Safely in harbour
 Is the king's ship, in the deep nook, where once
 Thou call'dst me up at midnight to fetch dew
 From the still-veit Bermoothes, there she's hid;
 The mariners all under hatches stowed,
 Whom, with a charm joined to their suffered
 labour,
 I have left asleep: and for the rest o' the fleet,
 Which I dispersed, they all have met again,
 And are upon the Mediterranean flote
 Bound sadly home for Naples,

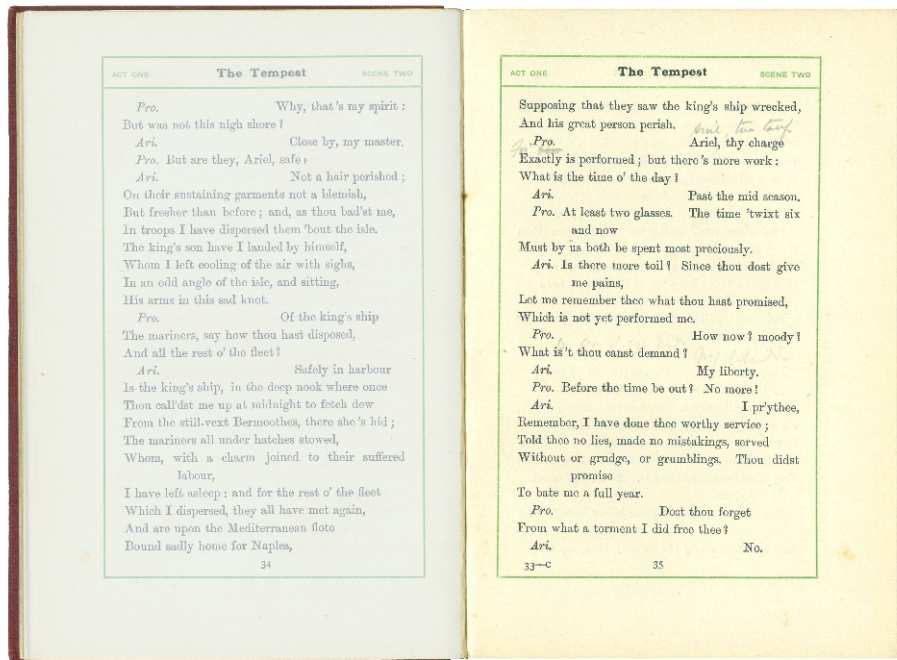


Fig. 69. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 34-35. [CFP 8-507].

Supposing that they saw the king's ship
wrecked,
And his great person perish.
Pro. Ariel, thy charge
Exactly is performed; but there's more work:
What is the time o' the day?
Ari. Past the mid season.
Pro. At least two glasses. The time 'twixt
six and now
Must by us both be spent most preciously.
Ari. Is there more toil? Since thou dost give me
pains,
Let me remember thee what thou hast promised,
Which is not yet performed me.
Pro. How now? moody?
What is 't thou canst demand?
Ari. My liberty.
Pro. Before the time be out? No more!
Ari. I pr'ythee,
Remember, I have done thee worthy service;
Told thee no lies, made thee no mistakings,
served
Without or grudge, or grumblings. Thou didst
promise
To bate me a full year.
Pro. Dost thou forget
From what a torment I did free thee?
Ari. No.

Pro. Ariel, tua tarefa
Foi⁹⁷

Pro. O que é que pedes.
Ari. Minha liberdade.⁹⁸

⁹⁷ Foi <bem>

⁹⁸ M/ liberdade

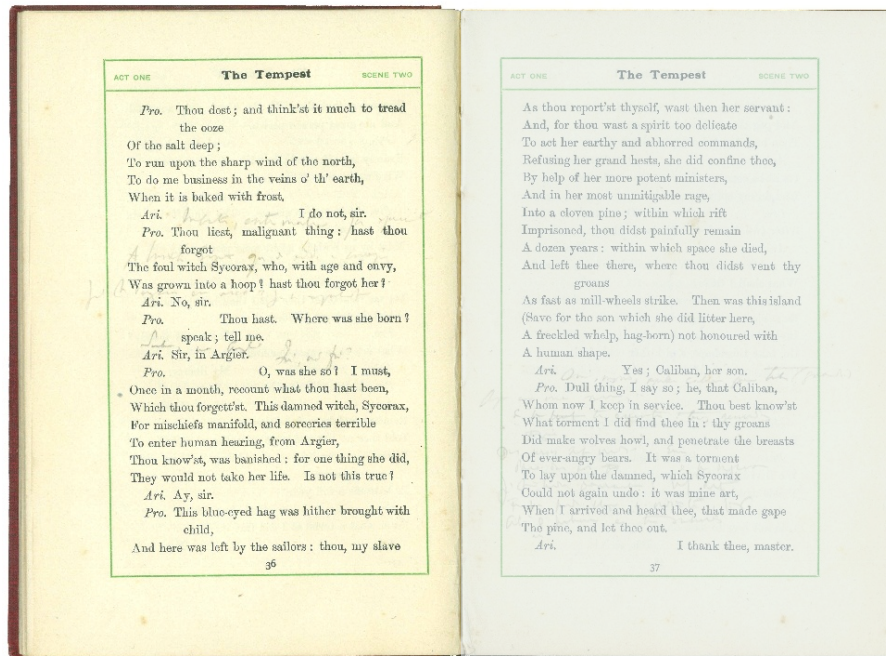


Fig. 70. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 36-37. [CFP 8-507].

Pro. Thou dost; and think'st it much to tread
the ooze
Of the salt deep;
To run upon the sharp wind of the north,
To do me business in the veins o' th' earth,
When it is baked with frost.
Ari. I do not, sir.
Pro. Thou liest, malignant thing: hast thou
forgot
The foul witch Sycorax, who, with age and envy,
Was grown into a hoop? hast thou forgot her?
Ari. No, sir.
Pro. Thou hast. Where was she born?
Ari. speak; tell me.
Ari. Sir, in Argier.
Pro. O, was she so? I must,
Once in a month, recount what thou hast been,
Which thou forgett'st. This damned witch, Sycorax,
For mischiefs manifold, and sorceries terrible
To enter human hearing, from Argier,
Thou know'st, was banished: for one thing she did,
They would not take her life. Is not this true?
Ari. Ay, sir.
Pro. This blue-eyed hag was hither brought with
child,
And here was left by the sailors: thou, my slave

Pro. Mentas, ente maligno já
esqueceste
A bruxa Sycorax que de idade e inveja
Já se vergara em arco? Ja a esqueceste⁹⁹

Ari. Senhor, na Argelia
Pro. Foi, não foi?

⁹⁹ [←Já] Se vergara em arco? Ja a esqueceste

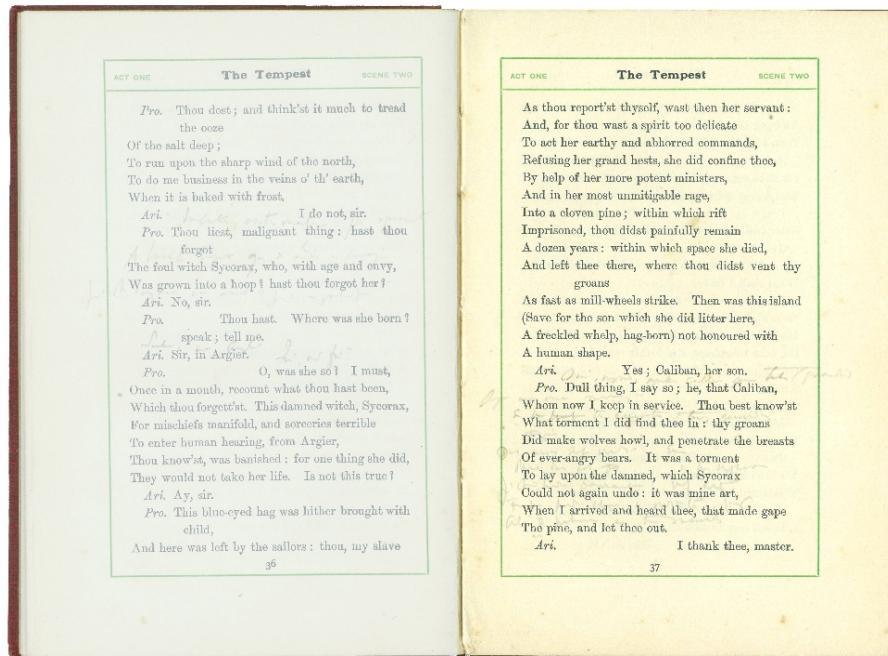


Fig. 71. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 36-37. [CFP 8-507].

As thou report'st thyself, wast then her servant:
 And, for thou wast a spirit too delicate
 To act her earthy and abhorred commands,
 Refusing her grand hests, she did confine thee,
 By help of her more potent ministers,
 And in her most unmitigable rage,
 Into a cloven pine; within which rift
 Imprisoned, thou didst painfully remain
 A dozen years: within which space she died,
 And left thee there, where thou didst vent thy
 groans
 As fast as mill-wheels strike. Then was this
 island
 (Save for the son that she did litter here,
 A freckled whelp, hag-born) not honoured with
 A human shape.
Ari. Yes; Caliban, her son.
Pro. Dull thing, I say so; he, that Caliban,
 Whom now I keep in service. Thou best know'st
 What torment I did find thee in: thy groans
 Did make wolves howl, and penetrate the
 breasts
 Of ever-angry bears. It was a torment
 To lay upon the damned, which Sycorax
 Could not again undo: it was mine art,
 When I arrived and heard thee, that made gape
 The pine, and let thee out.
Ari. I thank thee, master.

Pro. Sim, mono¹⁰⁰, aquela Caliban que
 tenho (guardo) agora ao meu serviço.
 Em que tormento te encontrei: teus gemidos
 Faziam □
 Dos ursos sempre irados. Era
 Para dar nos □ e que Sycorax
 Já não podia desmanchar: minha arte¹⁰¹
 Foi que quando cheguei e ouvi-te, fiz
 Abrir o pinheiro e te salvares¹⁰²

¹⁰⁰ *mono

¹⁰¹ [←] Já Não podia desmanchar: m/ arte

¹⁰² Abrir [↓↑] o pinheiro e *te *salvares

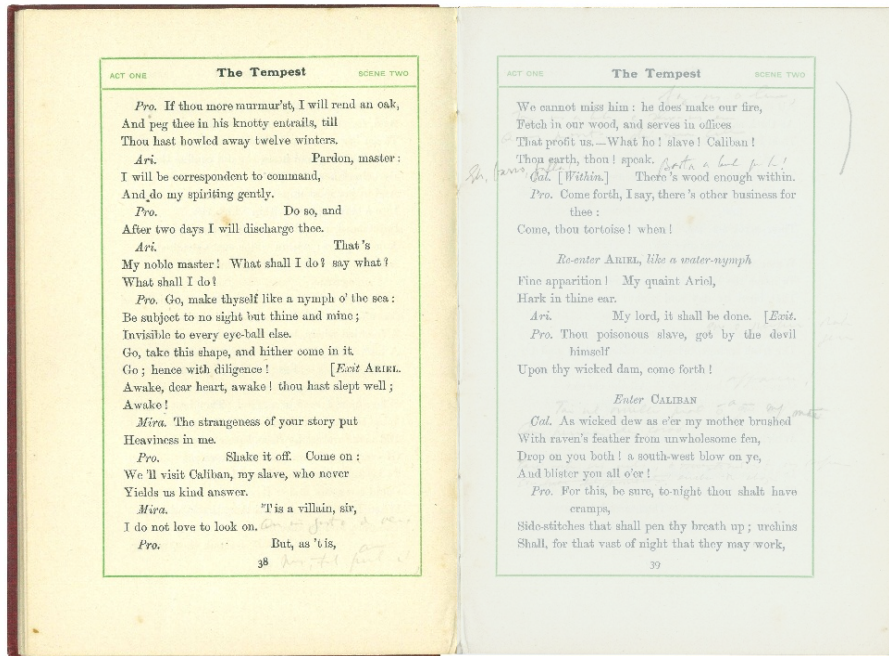


Fig. 72. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 38-39. [CFP 8-507].

Pro. If thou more murmur'st, I will rend an oak,

And peg thee in his knotty entrails, till
Thou hast howled away twelve winters.

Ari. Pardon, master:
I will be correspondent to command,
And do my spiriting gently.

Pro. Do so; and after two days
I will discharge thee.

Ari. That's my noble master!
What shall I do? say what. What shall I do?

Pro. Go, make thyself like a nymph o' the sea:
be subject

To no sight but thine and mine; invisible
To every eyeball else. Go, take this shape,

And hither come in it. Go; hence with diligence!

[Exit ARIEL.]

Awake, dear heart, awake; thou hast slept well;
Awake!

Mira. The strangeness of your story put
Heaviness in me.

Pro. Shake it off. Come on:
We'll visit Caliban, my slave, who never
Yields us kind answer.

Mira. 'Tis a villain, sir,
I do not love to look on.

Pro. But, as 't is,

We cannot miss him: he does make our fire,
Fetch in our wood, and serves in offices
That profit us.—What ho! slave! Caliban!

Cal. [Within.] There's wood enough within.
Pro. Come forth, I say, there's other business for
thee:

Come, thou tortoise! when!

Re-enter ARIEL, like a water-nymph
Fine apparition! My quaint Ariel,
Hark in thine ear.

Ari. My lord, it shall be done. [Exit.
Pro. Thou poisonous slave, got by the devil
himself
Upon thy wicked dam, come forth!

Enter CALIBAN
Cal. As wicked dew as e'er my mother brushed
With raven's feather from unwholesome fen,
Drop on you both! a south-west blow on ye,
And blister you all o'er!

Pro. For this, be sure, to-night thou shalt have
cramps,
Side-stitches that shall pen thy breath up; urchins
Shall, for that vast of night that they may work,

Mira.

Que não gosto de ver.¹⁰³

Pro. Mas, tal qual como é,¹⁰⁴

¹⁰³ Que não gosto d[e] ver.

¹⁰⁴ Mas, tal qual [↑como] é,

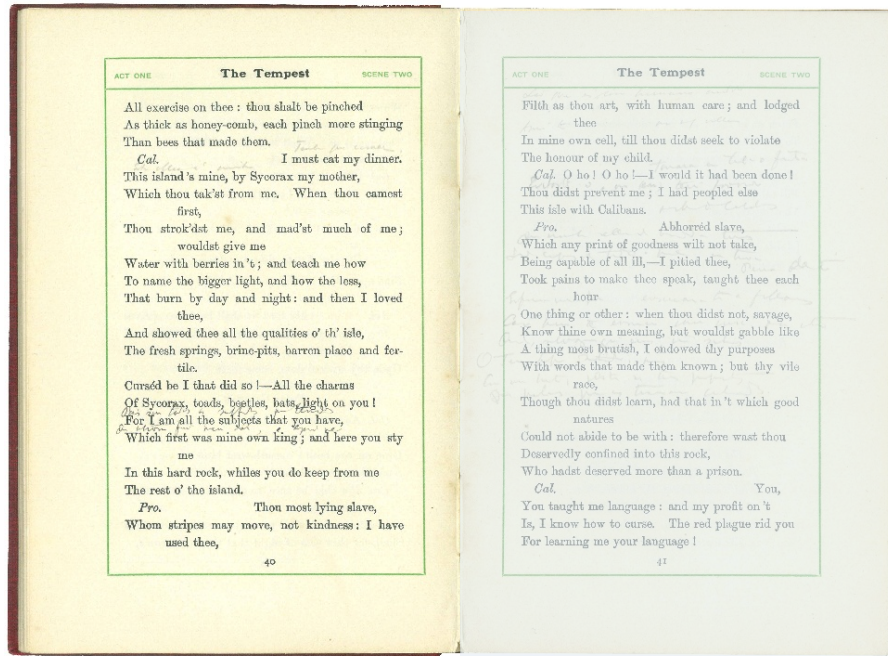


Fig. 74. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 40-41. [CFP 8-507].

All exercise on thee: thou shalt be pinched
 As thick as honey-comb, each pinch more stinging
 Than bees that made them.
Cal. I must eat my dinner.
 This island's mine, by Sycorax my mother,
 Which thou tak'st from me. When thou camest
 first,
 Thou strok'dst me, and mad'st much of me;
 wouldst give me
 Water with berries in't; and teach me how
 To name the bigger light, and how the less,
 That burn by day and night: and then I loved
 thee,
 And showed thee all the qualities o' th' isle,
 The fresh springs, brine-pits, barren place and fer-
 tile.
 Curséd be I that did so! – All the charms
 Of Sycorax, toads, beetles, bats, light on you!
 For I am all the subjects that you have,
 Which first was mine own king; and here you sty
 me
 In this hard rock, whiles you do keep from me
 The rest o' the island.
Pro. Thou most lying slave,
 Whom stripes may move, not kindness: I have
 used thee,

Cal. Tenho que comer.
 Esta ilha é minha

Pois sou todos os subditos que tendes
 Que outrora foi meu rei, e aqui me □

Pro.

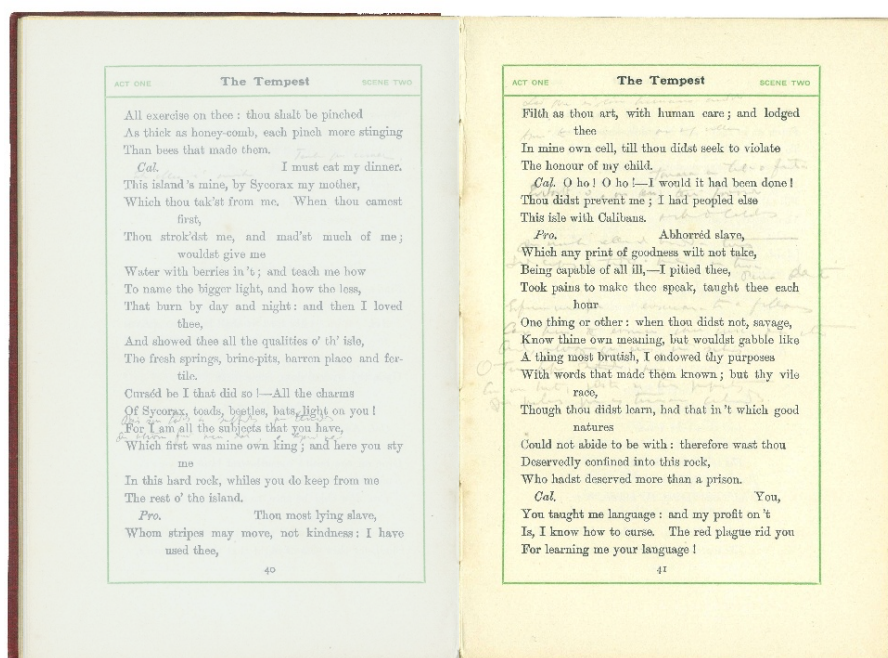


Fig. 75. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 40-41. [CFP 8-507].

Filth as thou art, with human care; and lodged thee

In mine own cell, till thou didst seek to violate The honour of my child.

Cal. O ho, O ho! – I would it had been done! Thou didst prevent me; I had peopled else This isle with Calibans.

Pro. Abhorred slave, Which any print of goodnes wilt not take, Being capable of all ill, - I pitied thee,

Took pains to make thee speak, taught thee each hour

One thing or other: when thou didst not, savage, Know thine own meaning, but wouldst gabble like

A thing most brutish, I endowed thy purposes With words that made them known; but thy vile race,

Though thou didst learn, had that in 't which good natures

Could not abide to be with: therefore wast thou

Deservedly confined into this rock, who hadst Deserved more than a prison

Cal. You taught me language: and my profit on't

Is, I know how to curse. The red plague rid you For learning me your language!

Lixo que és, com humano cuidado

Aqui te □ na minha cella¹¹⁰

Cal. – Tomara eu tel-o feito!¹¹¹
Evitaste-o, ou teria povoado¹¹²
a ilha de Calibans.¹¹³

Pro.
Que nenhum sello de bondade tens
Sendo capaz de todo o mal, eu tive
Pena de ti
Esforcei-me por □ ensinar-te a fallares
Cada hora te ensinar uma cousa ou outra
Qual, selvagem que eras não sabias
O teu proprio sentido, mas □
Como um bruto, vês tu os teus propositos
Das palavras que os tornam conhecidos

¹¹⁰ Aqui te □ na m/ cella

¹¹¹ tomara eu tel-o feito

¹¹² Evitaste-o, ou /eu/ teria povoado

¹¹³ a ilha de Calibans

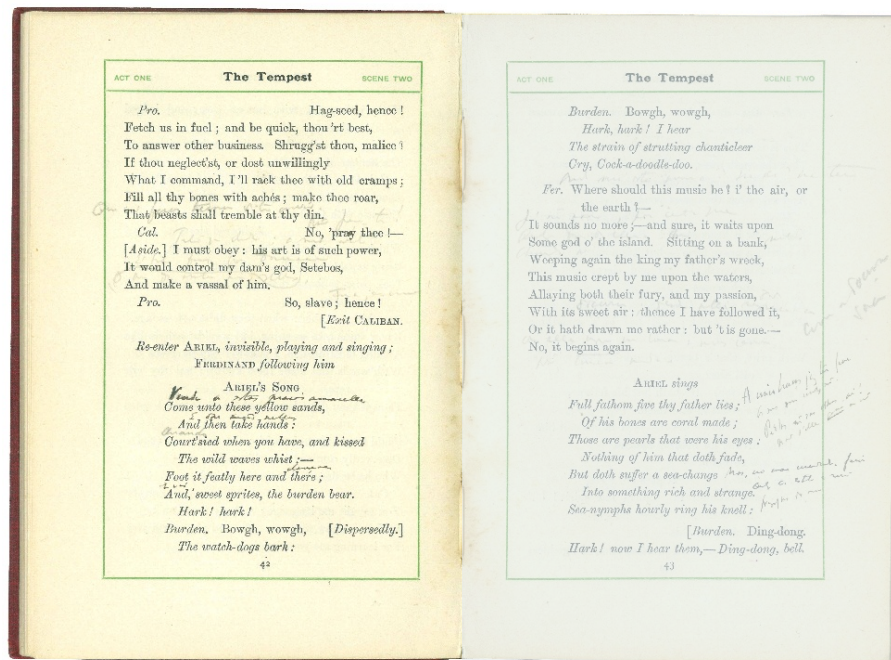


Fig. 76. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 42-43. [CFP 8-507].

Pro. Hag-seed, hence!
Fetch us in fuel; and be quick, thou 'rt best,
To answer other business. Shrugg'st thou,
malice?
If thou neglect'st, or dost unwillingly
What I command, I'll rack thee with old
Cramps;
Fill all thy bones with achés; make thee roar,
That beasts shall tremble at thy din.
Cal. No, 'pray thee! –
[*Aside.*] I must obey: his art is of such power,
It would control my dam's god, Setebos,
And make a vassal of him.
Pro. So, slave; hence!

[*Exit CALIBAN.*]

Re-enter ARIEL invisible, playing and singing;
FERDINAND following him

ARIEL'S SONG.

Come unto these yellow sands,
And then take hands:
Court'sied when you have, and kissed
The wild waves whist: –
Foot it featly here and there;
And, sweet sprites, the burden bear.
Hark, hark!
Burden. Bowgh, wowgh, [*Dispersedly.*]
The watch-dogs bark:

Pro.

Cal.

Pro.

Bowgh, wowgh,
Hark, hark! I hear
The strain of strutting chanticleer
Cry, Cock-a-doodle-doo.
Fer. Where should this music be! 't the air, or
the earth? –
It sounds no more; – and sure, it waits upon
Some god o' the island. Sitting on a bank,
Weeping again the king my father's wreck,
This music crept by me upon the waters,
Allaying both their fury, and my passion,
With its sweet air: thence I have followed it,
Or it hath drawn me rather: but 't is gone. –
No, it begins again.
ARIEL sings
Full fathom five thy father lies; A maid, /
Of his bones are coral made; /
Those are pearls that were his eyes. /
Nothing of him that doth fade, /
But doth suffer a sea-change, /
Into something rich and strange. /
Sea-nymphs hourly ring his knell: /
[*Burden.* Ding-dong:
Hark! now I hear them, – Ding-dong, bell.

¹¹⁴ Não peço-te!

¹¹⁵ [← Setebos], o deus da minha mãe.

¹¹⁶ <Vinde> /Vinde\

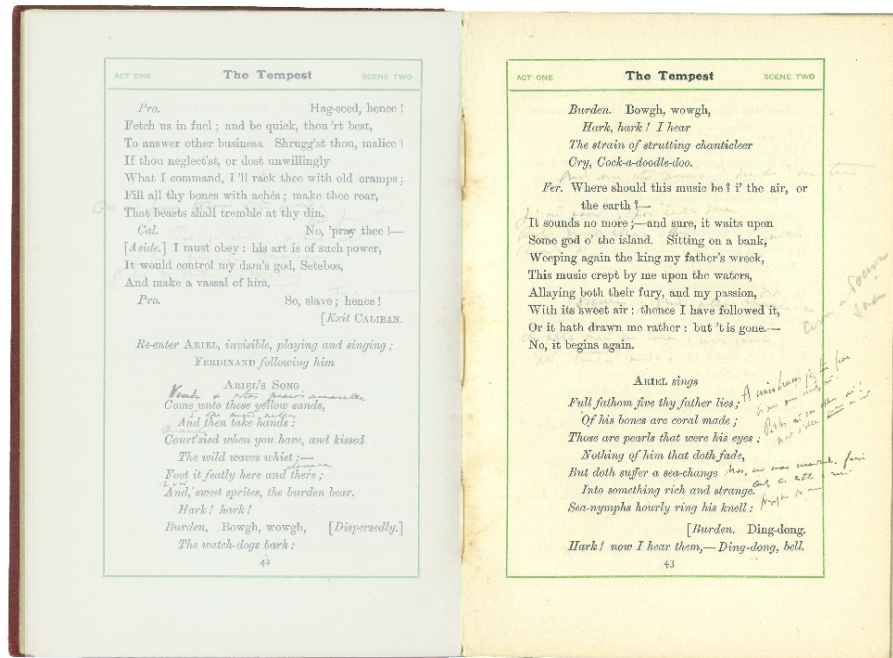


Fig. 77. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 42-43. [CFP 8-507].

Burden. Bowgh, wowgh,
Hark, hark! I hear
The strain of strutting chanticleer
Cry, Cock-a-doodle-doo.

Fer. Where should this music be? i' the
air, or the earth? –
It sounds no more; – and sure it waits upon
Some god o' the island. Sitting on a bank,
Weeping again the king my father's wreck,
This music crept by me upon the waters,
Allaying both their fury, and my passion,
With its sweet air: thence I have followed it,
Or it hath drawn me rather: but 't is gone. –
No, it begins again.

ARIEL sings
Full fathom five thy father lies;
Of his bones are coral made;
Those are pearls that were his eyes:
Nothing of him that doth fade,
But doth suffer a sea-change
Into something rich and strange.
Sea-nymphs hourly ring his knell:

[Burden. Ding-dong.
Hark! now I hear them, – Ding-dong, bell.

Fer. Onde será esta musica? no
ar? na terra?
Já não soa, por certo que
Qualquer deus da ilha. Num □ sentado
Chorando de
dor
com a doçura †; desde alli segui-a¹¹⁷
Ou ella aqui me levou: mas cessa
Não, torna ainda.

A cinco braças jaz teu pae
Os seus ossos coral, são:
Pé 'las são seus olhos, ai!
Nada d' elle cessa em vão¹¹⁸
Mas, no mar mudado ficou
Qualquer coisa estranha e rica¹¹⁹
Nymphas do meu □¹²⁰

¹¹⁷ doçura [→ com a doçura †]; desde alli segui-a

¹¹⁸ Nada d' elle <morre> [† cessa] em vão

¹¹⁹ Qualquer c. estranha e rica

¹²⁰ Mariana Gray Castro transcreve esta canção na edição de *A Tormenta* de 2011, da Guimarães|Babel, pp. 28-29 e em *Fernando Pessoa's Shakespeare* (2016: 36).

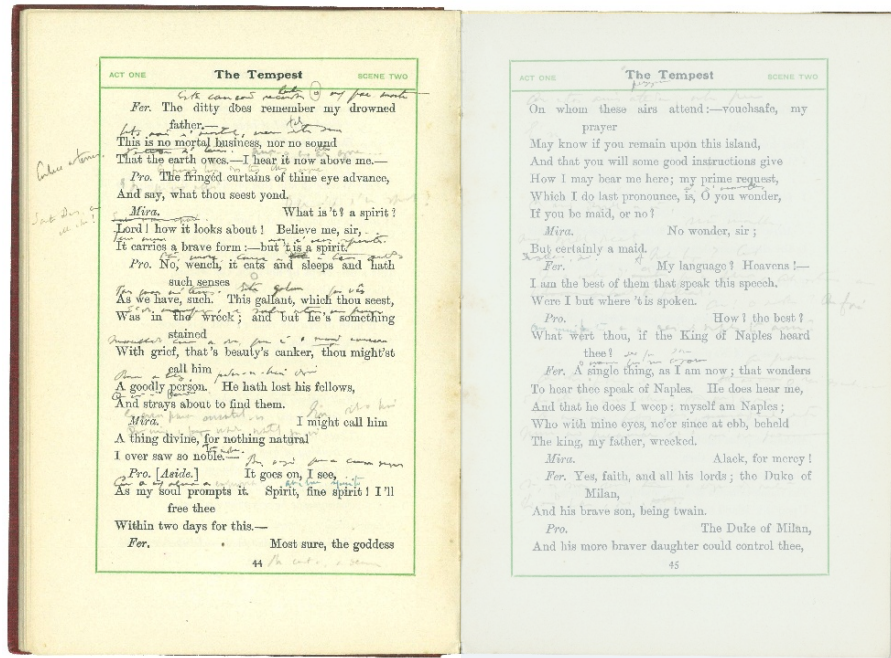


Fig. 78. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 44-45. [CFP 8-507].

Fer. The ditty does remember my
drowned father. –
This is no mortal business, nor no sound
That the earth owes. – I hear it now above me. –
Pro. The fringed curtains of thine eye
advance,
And say, what thou seest yond.
Mira. What is 't? a spirit?
Lord, how it looks about! Believe me, sir,
It carries o brave form: – but 't is a spirit.
Pro. No, wench, it eats and sleeps and hath
such senses
As we have, such. This gallant, which thou seest,
Was in the wreck; and but he's something
stained
With grief, that's beauty's canker, thou might'st
call him
A goodly person. He hath lost his fellows,
And strays about to find them.
Mira. I might call him
A thing divine, for nothing natural
I ever saw so noble. –
Pro. [Aside.] It goes on, I see,
As my soul prompts it. Spirit, fine spirit! I'll
free thee
Within two days for this. –
Fer. Most sure, the goddess

Fer. Esta canção lembra meu pae morto¹²¹

Isto não é mortal, nem tal som¹²²
Conhece a terra. Ouço-o no alto agora...¹²³
Pro. As franjas leves dos teus olhos
ergue
E diz que vês allém
Mira. O que é, é um spirito?
Santo Deus, como elle olha!¹²⁴
Tem uma □ mas é um spirito.
Pro. Não, moça, come e dorme e tem
sentidos¹²⁵
Taes quaes nós temos. O galam que vês¹²⁶
É do naufragio, e salvo estar um pouco
Manchado
com a dor, que é o maior cancro¹²⁷
Para a belleza, poder-se-hia dizer
Que não é feio. □
E erra para enconral-os[.]
Mira. Eu vel-o hia
Divino, nada natural ja vi¹²⁸
Tão nobre.

¹²¹ Esta canção recorda [↑ lembra] /o/ m/ pae morto

¹²² Isto não é mortal, nem este [↑ tal] som

¹²³ Pertence á terra. [← Conhece a terra.] Ouço-o no ar [↑ alto] agora...

¹²⁴ <Senhor, como repara.> [← Santo Deus, como | elle olha!]

¹²⁵ Não, moça, come e <sente> [↑ dorme] e tem sentidos

¹²⁶ Taes quaes nós temos. <Este> [↑ O] galam que vês

¹²⁷ Manchado com a dor, que é o /maior/ cancro

¹²⁸ Divino, <porque> nada natural ja vi

Pro. [Aside] It goes on, I see,
As my soul prompts it. Spirit, fine spirit! I'll
free thee
Within two days for this. –
Fer. Most sure, the goddess

Pro. Bom, vejo que a cousa segue
Como a minha¹²⁹ alma a empurra. Ah, bom
spirito¹³⁰
Fer. Por certo, a deusa

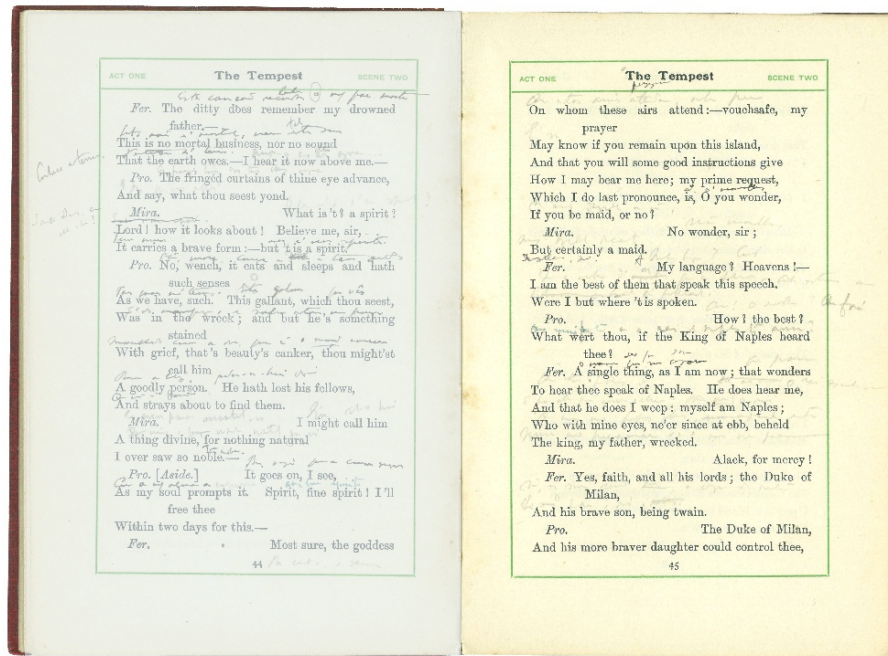


Fig. 79. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 44-45. [CFP 8-507].

On whom these airs attend: – vouchsafe, my
prayer
May know if you remain upon this island,
And that you will some good instructions give
How I may bear here; my prime request,
Which I do last pronounce, is, O you wonder!
If you be maid, or no?
Mira. No wonder, sir;
But certainly a maid.
Fer. My language? Heavens! –
I am the best of them that speak this speech.
eu¹³⁴
Were I but where 't is spoken.
Pro. How? the best?
What wert thou, if the King of Naples heard
thee?

Que estas arias perseguem, nenhuma
prece¹³¹
E se □
é, ó maravilha,
Se sois donzella ou não,
Senão maravilha.
Donzella, sim.¹³²
A minha lingua? Céus¹³³
Sou o melhor d'os que a fallam, ah estivesse
Onde é fallada.¹³⁵
Como? O melhor?¹³⁶
Que seria de ti se o rei de Napoles te
ouvisse?¹³⁷

¹²⁹ m/

¹³⁰ [→Ah, bom spirito]

¹³¹ Que estas arias attendem [↑ perseguem], nenhuma prece

¹³² Mas donzella decerto [↓ Donzella, sim.]

¹³³ [← A] Minha lingua? Céus

¹³⁴ Sou o melhor d' <aquelles> [↑ os] que a fallam, ah estivesse eu

¹³⁵ <Estivesse eu><o>/O\nde é fallada.

¹³⁶ Como? O melhor? Que *faria[s]

¹³⁷ <†> /Que seria de ti\ se o rei de Napoles te ouvisse?

Fer. A single thing, as I am now; that wonders
To hear thee speak of Naples. He does hear me,
And that he does I weep: myself am Naples;
Who with mine eyes, ne'er since at ebb, beheld
The king, my father, wrecked.

Mira. Alack, for mercy!

Fer. Yes, faith, and all his lords; the Duke
of Milan,

And his brave son, being twain.

Pro. [Aside.] The Duke of Milan,
And his more braver daughter could control
thee,

Fer. O mesmo ser que sou,¹³⁸ que procura
Que tu falles de □. O rei escutava-me¹³⁹
E por elle me ouvir eu *chorava: eu sou o rei
Que com meus proprios olhos, desde então¹⁴⁰
Seccos ao preamar vi o rei meu pae □

Sim, os seus ducados, o duque
de Milão¹⁴¹

E o bravo, dois, <†>.¹⁴²

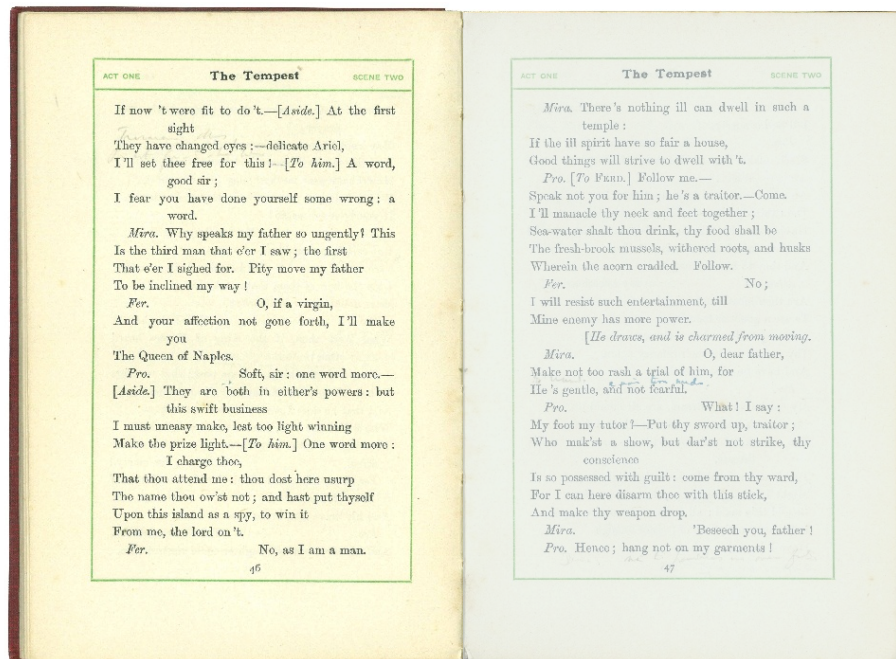


Fig. 80. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 46-47. [CFP 8-507].

If now 't were fit to do't. — [Aside.] At the first
sight

They have changed eyes: — delicate Ariel,
I'll set thee free for this! — [To him.] A word,
good sir;

I fear you have done yourself some wrong: a
word.

Mira. Why speaks my father so ungently? This
Is the third man that e'er I saw; the first
That e'er I sighed for. Pity move my father
To be inclined my way!

Fer. O, if a virgin,

Trocaram olhos,
Por isto por-te-hei livre

¹³⁸ O mesmo [que sou agora {↑ ser que sou}] □ que procura

¹³⁹ Que tu falles de □ <Elle me ouvia> o rei escutava-me

¹⁴⁰ Que com meus proprios olhos, <*morrer> desde então

¹⁴¹ Sim, os seus ducados <todos> o duque de Milão

¹⁴² E <seu> [↑o] bravo, dois, <†>.

And your affection not gone forth, I'll make
you
The Queen of Naples.
Pro. Soft, sir: one word more. –
[Aside] They are both in either's powers: but
this swift business
I must uneasy make, lest too light winning
Make the prize light. – [To him.] One word
more: I charge thee,
That thou attend me: thou dost here usurp
The name thou ow'st not; and hast put thyself
Upon this island as a spy, to win it
From me, the lord on't.
Fer. No, as I am a man.

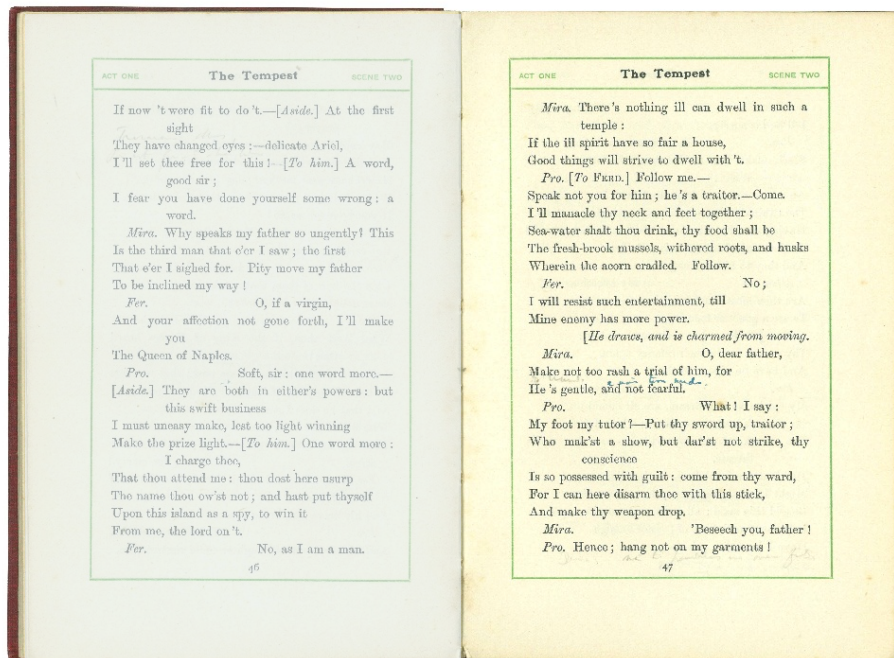


Fig. 81. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 46-47. [CFP 8-507].

Mira. There's nothing ill can dwell in such a
temple:
If the ill spirit have so fair a house,
Good things will strive to dwell with 't.
Pro. [To FERD.] Follow me. –
Speak not you for him; he's a traitor. – Come.
I'll manacle thy neck and feet together;
Sea-water shalt thou drink, thy food shall be
The fresh-brook mussels, withered roots, and
husks
Wherein the acorn cradled. Follow.
Fer. No;
I will resist such entertainment, till
Mine enemy has more power.
[He draws, and is charmed from moving.]
Mira. O, dear father,
Make not too rash a trial of him, for
He's gentle, and not fearful.

Mira. There's nothing ill can dwell in such a
temple:
If the ill spirit have so fair a house,
Good things will strive to dwell with 't.
Pro. [To FERD.] Follow me. –
Speak not you for him; he's a traitor. – Come.
I'll manacle thy neck and feet together;
Sea-water shalt thou drink, thy food shall be
The fresh-brook mussels, withered roots, and
husks
Wherein the acorn cradled. Follow.
Fer. No;
I will resist such entertainment, till
Mine enemy has more power.
[He draws, and is charmed from moving.]
Mira. O, dear father,
Make not too rash a trial of him, for
He's gentle, and not fearful.
Pro. What! I say:
My foot my tutor! – Put thy sword up, traitor;
Who mak'st a show, but dar'st not strike, thy
conscience
Is so possessed with guilt: come from thy ward,
For I can here disarm thee with this stick,
And make thy weapon drop.
Mira. Beseech you, father!
Pro. Hence; hang not on my garments!

Mira. É brando, e não tem medo.

Pro. What! I say:
My foot my tutor? – Put thy sword up, traitor;
Who mak'st a show but dar'st not strike, thy
conscience
Is so possessed with guilt: come from thy ward,
For I can here disarm thee with this stick,
And make thy weapon drop.
Mira. 'Beseech you, father!
Pro. Hence; hang not on my garments!

Pro. Deixa: não te pendures nos meus fatos.

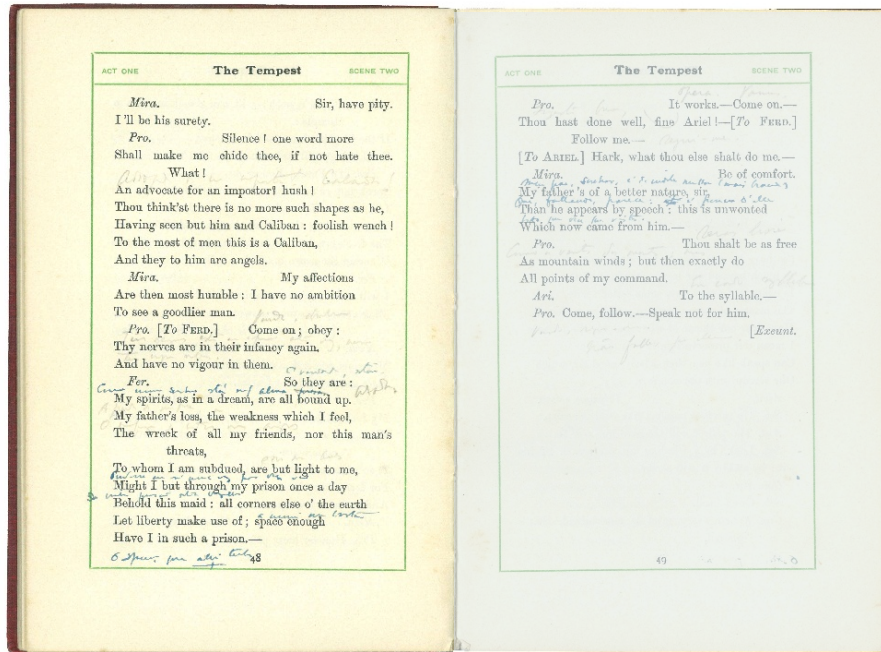


Fig. 82. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 48-49. [CFP 8-507].

Mira. Sir, have pity.
I'll be his surety.
Pro. Silence! One word more
Shall make me chide thee, if not hate thee.
What!
An advocate for an impostor? hush!
Thou think'st there is no more such shapes as he,
Having seen but him and Caliban: foolish wench!
To the most of men this is a Caliban,
And they to him are angels.
Mira. My affections
Are then most humble: I have no ambition
To see a goodlier man.
Pro. [To FERD.] Come on; obey:
Thy nerves are in their infancy again.
And have no vigour in them.
Fer. So they are:
My spirits, as in a dream, are all bound up.
My father's loss, the weakness which I feel,
The wreck of all my friends, nor this man's
threats,
To whom I am subdued, are but light to me,
Might I but through my prison once a day
Behold this maid: all corners else of the earth
Let liberty make use of; space enough
Have I in such a prison.—

Pro.

Advogada de um impostor! Calada!

Pro.

Vinde, obedece
Teus nervos estão na infância outra vez, nem
tem vigor nelles.

Fer.

É verdade, estão.
Como num sonho stá minha alma atada.¹⁴³
A perda de meu pae, a □

¹⁴³ Como num sonho stá m/ alma <presa> [→ atada.]

The wreck of all my friends, nor this man's
threats,
To whom I am subdued, are but light to me,
Might I but through my prison once a day
Behold this maid: all corners else o' th' earth
Let liberty make use of; space enough
Have I in such a prison. –

O naufragio de todos meus amigos
são me leves
Pudesse eu só uma vez por dia ver
Da minha prisão esta donzella
a mim me basta
O espaço que alli tenho¹⁴⁴

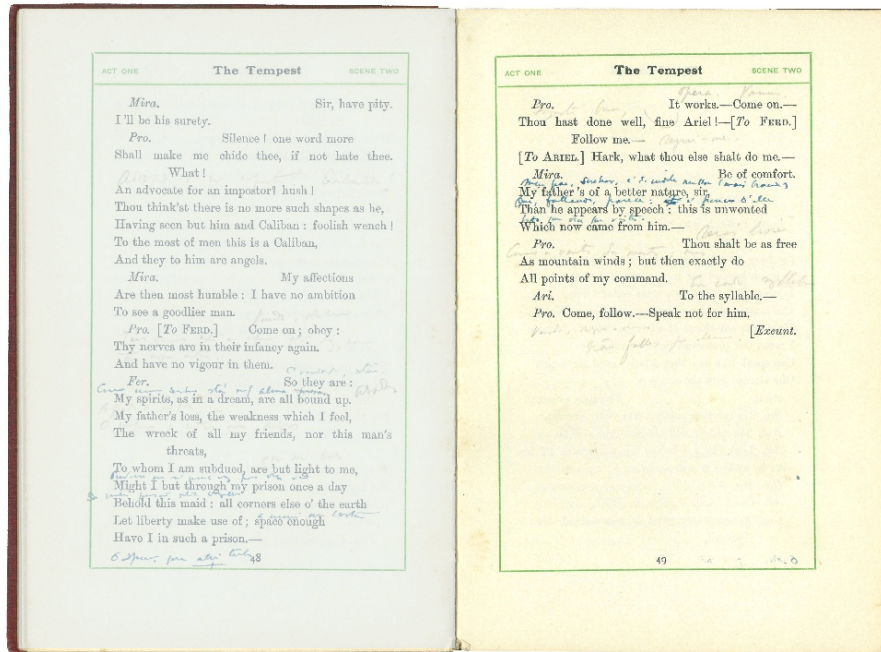


Fig. 83. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 48-49. [CFP 8-507].

Pro. It works. – Come on. –
Thou hast done well, fine Ariel! – [To FERD.]
Follow me. –
[To ARIEL.] Hark, what thou else shalt do me.
Mira. Be of comfort.
My father's of a better nature, sir,
Than he appears by speech: this is unwonted
Which now came from him. –
Pro. Thou shalt be as free
As mountain winds; but then exactly do
All points of my command.
Ari. To the syllable. –
Pro. Come, follow. – Speak not for him.
[Exeunt.]

Pro. Opera. Vamos.
Fizeste bem, □
Segui-me.
Mira. Meu pae, Senhor, é de indole mais branda¹⁴⁵
Que, fallando, parece: é pouco d'elle¹⁴⁶
Isto que ora lhe vistes.
Pro. Serás livre
Como os ventos dos montes; mas □
Ari. Em cada syllaba
Pro. Vinde, segue-me. Não falles por elle.

¹⁴⁴ O espaço que /alli / tenho

¹⁴⁵ Meu pae, Senhor, é de indole melhor (mais branda)

¹⁴⁶ Que, fallando, parece: <isto> é pouco d'elle

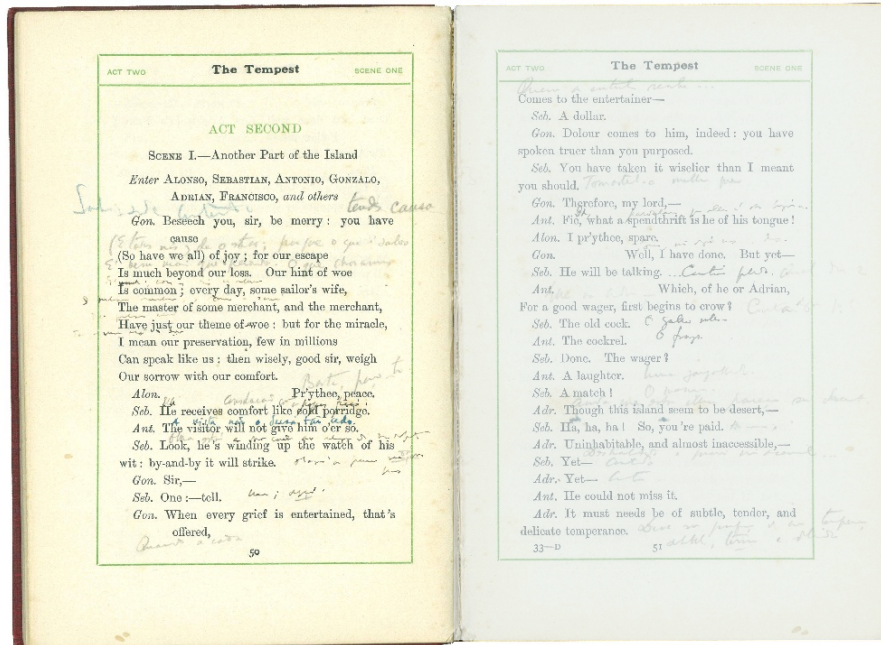


Fig. 84. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 50-51. [CFP 8-507].

ACT SECOND

SCENE I. – Another Part of the Island

Enter ALONSO, SEBASTIAN, ANTONIO, GONZALO,
ADRIAN, FRANCISCO, and others

Gon. Beseech you, sir, be merry: you have
cause
(So have we all) of joy; for our escape
Is much beyond our loss. Our hint of woe
Is common; every day, some sailor's wife,
The master of some merchant, and the merchant,
Have just our theme of woe: but for the miracle,
I mean our preservation, few in millions
Can speak like us: then wisely, good sir, weigh
Our sorrow with our comfort.

Alon. Pr'ythee, peace.

Seb. He receives comfort like cold
porridge.

Ant. The visitor will not give him o'er so.

Seb. Look, he's winding up the watch of his
wit: by-and-by it will strike.

Gon. Sir, –

Seb. One: – tell.

Gon. When every grief is entertained that's
offered,

Gon. Senhor, sede contente □ tendes
causa
(E todos nós) de o estar; porque o que é salvo
É bem mais que o perdido. O que choramos
É normal; todos os dias a mulher □
De qualquer marinheiro, o dono *do *navio
De qualquer *navio
Tem a mesma razão de dor □

Alon. Basta, peço-te.

Seb. Elle □ consolação como as papas
frias.

Ant. A visita não o deixa tão cedo.

Seb. Olha, está a dar corda ao relógio do seu
spirito:¹⁴⁷ daqui a pouco dá horas.¹⁴⁸

Seb. Um; dizei.¹⁴⁹

Gon. Quando a cada □

¹⁴⁷ Olha, está [→ a dar corda ao relógio do seu spirito]

¹⁴⁸ daqui a pouco vae dar [↑ /dá/] | horas

¹⁴⁹ Um; /dizei/.

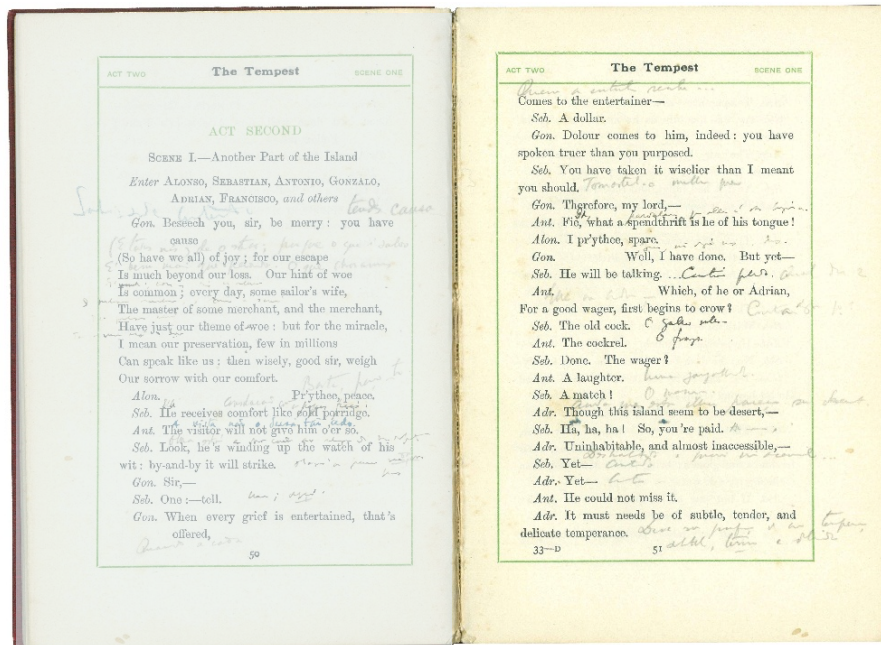


Fig. 85. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 50-51. [CFP 8-507].

Comes to the entertainer –	Quem a entretém senhor...
Seb. A dollar.	
Gon. Dolour comes to him, indeed; you have spoken truer than you purposed.	
Seb. You have taken it wiselier than I meant you should.	Seb. Tomastel-o melhor que
Gon. Therefore, my lord, –	
Ant. Fie, what a spendthrift is he of his tongue!	Ant. Id, □ perdulario que elle é da lingua.
Alon. I pr’ythee, spare.	
Gon. Well, I have done. But yet –	Gon. Bem, não digo mais. Mas –
Seb. He will be talking.	Seb. ... Continua fallando.
Ant. Which, of he or Adrian, For a good wager, first begins to crow?	Ant. Qual dos dois ¹⁵⁰ – elle ou Adriano –, canta agora primeiro?
Seb. The old cock.	Seb. O gallo velho.
Ant. The cockrel.	Ant. O frango.
Seb. Done. The wager?	
Ant. A laughter.	Ant. Huma ¹⁵¹ gargalhada.
Seb. A match!	Seb. O mesmo.
Adr. Though this island seem to be desert, –	Adr. Ainda que esta ilha pareça ser deserta.
Seb. Ha, ha, ha! so, you’re paid.	Seb. Ha, ha, ha! ¹⁵²
Adr. Uninhabitable, and almost inaccessible, –	Adr. Deshabitado e quasi inacessivel...
Seb. Yet –	Seb. Comtudo
Adr. Yet –	Adr. Comtudo
Ant. He could not miss it.	
Adr. It must needs be of subtle, tender, and delicate temperance.	Adr. Deve ser porforça de uma temperança subtil, terna e delicada. ¹⁵³

¹⁵⁰ ... Continua fallando. [→ Qual dos 2] | Elle ou Adriano – [→ Canta agora 1º?]

¹⁵¹ huma

¹⁵² Ha —,

¹⁵³ Deve ser porforça de uma temperança | subtil, /terna/ e delicada

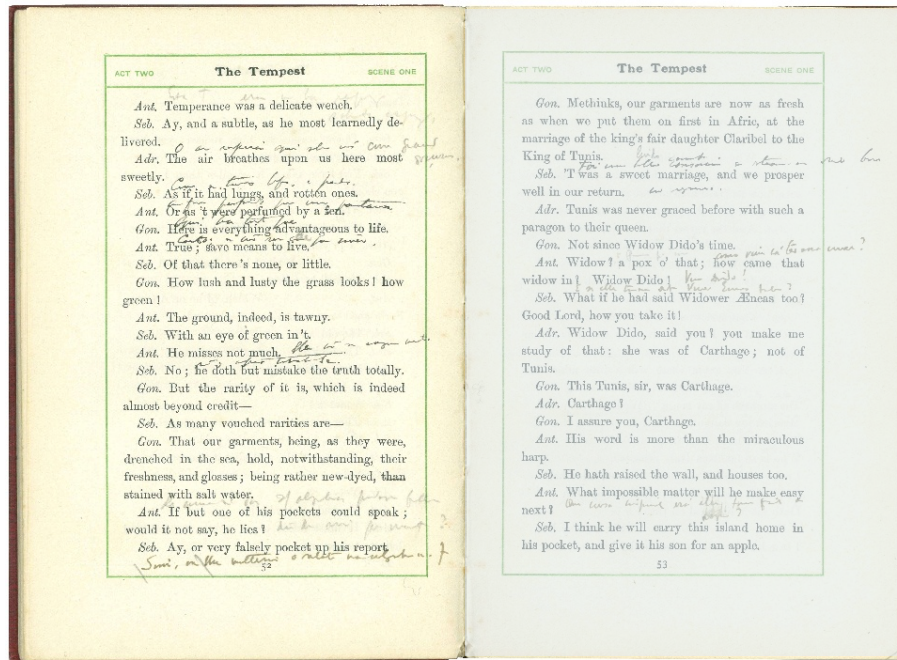


Fig. 86. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 52-53. [CFP 8-507].

Ant. Temperance was a delicate wench.	Ant.	Esta temperança era uma boa rapariga. ¹⁵⁴
Seb. Ay, and a subtle, as he most learnedly delivered.	Seb.	□ sabiamente empregue.
Adr. The air breathes upon us here most sweetly.	Adr.	O ar respira aqui sobre nós com grande doçura. ¹⁵⁵
Seb. As if it had lungs, and rotten ones.	Seb.	Como se tivesse bofes, e podres.
Ant. Or as 't were perfumed by a fen.	Ant.	Ou fosse perfumado por um pantano.
Gon. Here is everything advantageous to life.	Gon.	Aqui ha tanto que □
Ant. True; save means to live.	Ant.	Certo; a não ser de que vivêr. ¹⁵⁶
Seb. Of that there's none, or little.		
Gon. How lush and lusty the grass looks! how green!		
Ant. The ground, indeed, is tawny.		
Seb. With an eye of green in 't.		
Ant. He misses not much.	Ant.	Ele não se engana muito.
Seb. No; he doth but mistake the truth totally.	Seb.	Não, aqui totalmente.
Gon. But the rarity of it is, which is indeed almost beyond credit—		
Seb. As many vouch'd rarities are—		
Gon. That our garments, being, as they were, drenched in the sea, hold, notwithstanding, their freshness, and glosses; being rather new-dyed, than stained with salt water.		
Ant. If but one of his pockets could speak; would it not say, he lies!	Ant.	Se uma só das suas ¹⁵⁷ algibeiras pudesse falar; não lhe diria que mente?
Seb. Ay, or very falsely pocket up his report.	Seb.	Sim, ou lhe metteria o relato na algibeira. ¹⁵⁸

¹⁵⁴ Esta t □ era uma boa rapariga

¹⁵⁵ O ar respira aqui sobre nós [→ com grande! doçura.]

¹⁵⁶ Certo; a não ser com [↑ de] que vivêr.

¹⁵⁷ s/

¹⁵⁸ //Sim, ou/ lhe metteria o relato na algibeira.../

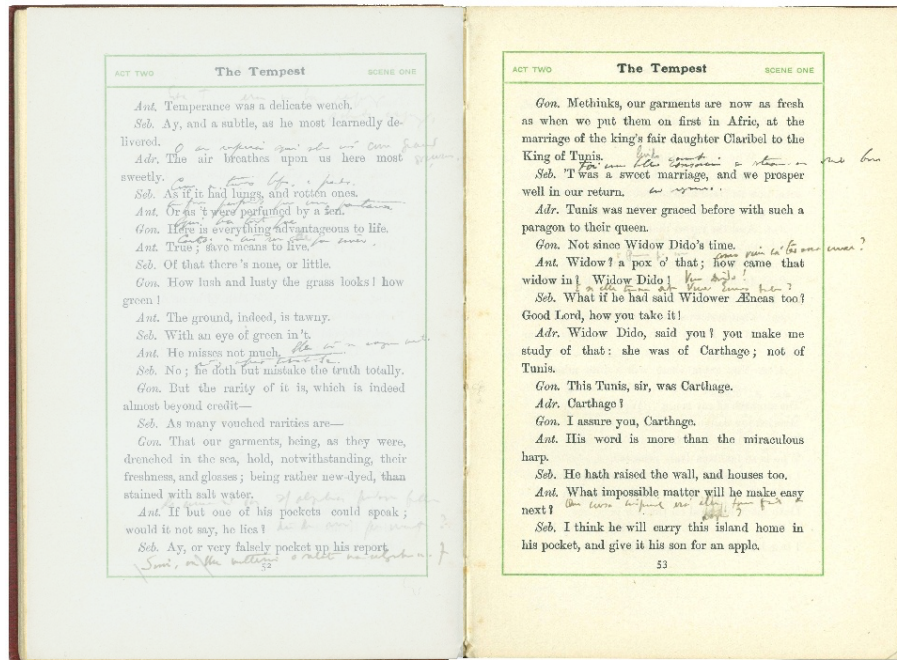


Fig. 87. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 52-53. [CFP 8-507].

Gon. Methinks, our garments are now as fresh as when we put them on first in Afric, at the marriage of the king's fair daughter Claribel to the King of Tunis.

Seb. 'Twas a sweet marriage, and we prosper well in our return.

Adr. Tunis was never graced before with such a paragon to their queen.

Gon. Not since Widow Dido's time.

Ant. Widow! a pox o' that; how came that widow in? Widow Dido!

Seb. What if he had said Widower Aeneas too? Good Lord, how you take it!

Adr. Widow Dido said you? you make me study of that: she was of Carthage; not of Tunis.

Gon. This Tunis, sir, was Carthage.

Ant. Carthage?

Gon. I assure you, Carthage.

Ant. His word is more than the miraculous harp.

Seb. He hath raised the wall, and houses too.

Ant. What impossible matter will he make easy next?

Seb. I think he will carry this island home in his pocket, and give it his son for an apple.

Seb. Foi um lindo casamento e estamo-nos dando bem no regresso.¹⁵⁹

Ant. P--- pr' isso. Como veio cá ter essa viuva?¹⁶⁰
Viuva Dido!

Seb. E se elle tivesse dito Viuvo Eneas tambem?

Ant. Que coisa impossivel irá elle tornar facil a seguir?

¹⁵⁹ Foi um bello [↑ lindo] consorcio [↑ casamento] e estamo-nos dando bem | no regresso.

¹⁶⁰ P--- pr' isso. [→ como veio cá ter essa viuva?]

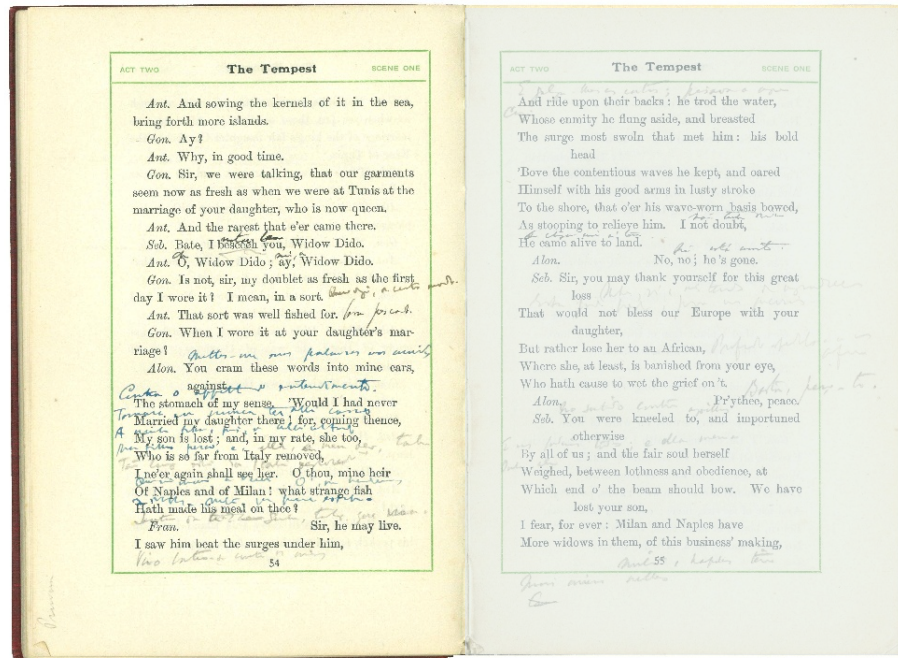


Fig. 88. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 54-55. [CFP 8-507].

Ant. And sowing the kernels of it in the sea,
 bring forth more islands.

Gon. Ay?

Ant. Why, in good time.

Gon. Sir, we were talking, that our garments
 seem now as fresh as when we were at Tunis at the
 marriage of your daughter, who is now queen.

Ant. And the rarest that e'er came there.

Seb. Bate, I beseech you, Widow Dido.

Ant. O, Widow Dido; ay, Widow Dido.

Gon. Is not, sir, my doublet as fresh as the first
 day I wore it? I mean, in a sort.

Ant. That sort was well fished for.

Gon. When I wore it at your daughter's
 marriage?

Alon. You cram these words into mine ears,
 against

The stomach of my sense. 'Would I had never
 Married my daughter there! for, coming thence,
 My son is lost; and, in my rate, she too,
 Who is so far from Italy removed,
 I ne'er again shall see her. O thou, mine heir
 Of Naples and of Milan! what strange fish
 Hath made his meal on thee?

Fran. Sir, he may live.
 I saw him beat the surges under him,

Seb. □, notae bem.¹⁶¹

Ant. Oh, □ sim, a □

Gon.

Quero dizer, de certo modo.

Ant. Bem¹⁶² pescado.

Alon.

Mettes-me essas palavras nos ouvidos
 Contra o apetite do entendimento.
 Tomara eu nunca ter alli casado
 A minha filha, pois, de alli voltando,
 Meu filho perco e, ella, a meu ver, tambem¹⁶³
 Tão longe está da Italia deslocada
 Que não mais a verei. Ó, minha herdeira,
 De Nápoles e Milão, que peixe extranho
 Jantou de ti?? <+>

Fran. Senhor, talvez que viva.
 Vi-o bater-se contra as ondas

¹⁶¹ /notae bem/

¹⁶² bem

¹⁶³ Meu filho perco e, [→ ella, /a\ meu /ver/, tambem]

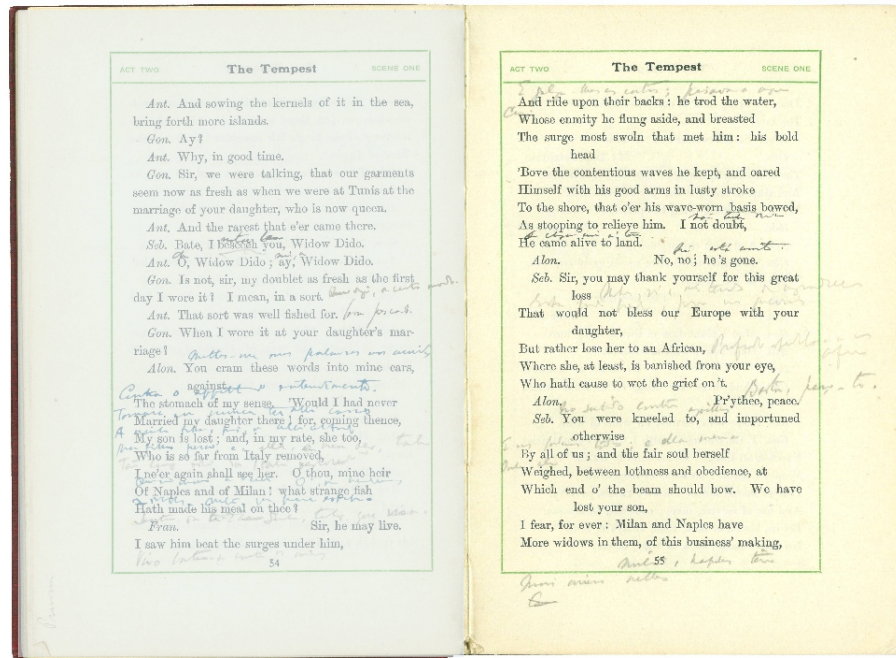


Fig. 89. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 54-55. [CFP 8-507].

And ride upon their backs: he trod the water,
Whose enmity he flung aside, and breasted
The surge most swoln that met him: his bold
head
'Bove the contentious waves he kept, and oared
Himself with his good arms in lusty stroke
To the shore, that o'er his wave-worn basis
bowed,
As stooping to relieve him. I not doubt,
He came alive to land.
Alon. No, no; he's gone.
Seb. Sir, you may thank yourself for this
great loss,
That would not bless our Europe with your
daughter,
But rather lose her to an African,
Where she, at least, is banished from your eye,
Who hath cause to wet the grief on't.
Alon. Pr'ythee, peace.
Seb. You were kneeled to, and importuned
otherwise
By all of us; and the fair soul herself
Weighed, between lothness and obedience, at
Which end o' the beam should bow. We have
lost your son,
I fear, for ever: Milan and Naples have
More widows in them, of this business' making,

E galgar-lhes¹⁶⁴ as costas; pisava a agua
Cujo □

Não tenho duvidas,¹⁶⁵
Que chegou vivo á terra.
Alon. Não, está morto.
Seb. Senhor, só a vós tendes de agradecer
Esta grande perda, porque nos queiras □

Preferindo perdê-la a um Africano¹⁶⁶

Alon. Basta, peço-te.
Seb. No sentido contra ajoelhas

E nos perdeis todos; e ella mesma
*Nobre alma

Milão e Napoles têm
mais viúvas nellas

¹⁶⁴ Galga[r]-lhes

¹⁶⁵ Não tenho duvidas[,]

¹⁶⁶ Preferindo perdê-la a um | Africano

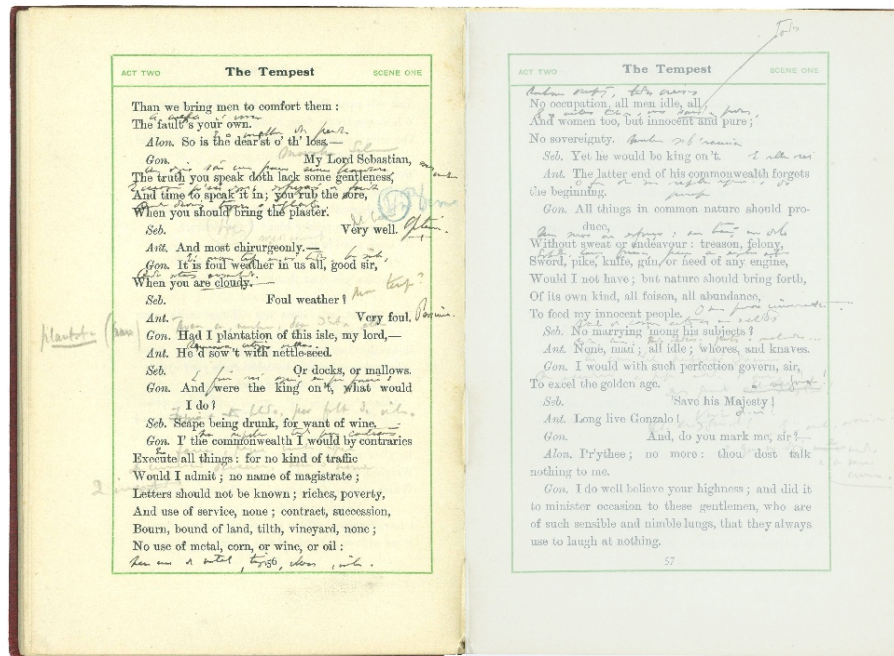


Fig. 90. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 56-57. [CFP 8-507].

Than we bring men to comfort them:

The fault's your own.

Alon. So is the dear'st o' th' loss. —

Gon. My lord Sebastian,
The truth you speak doth lack some gentleness,
And time to speak it in; you rub the sore,
When you should bring the plaster.

Seb. Very well.

Ant. And most chirurgically. —

Gon. It is foul weather in us all, good sir,
When you are cloudy.

Seb. Foul weather?

Ant. Very foul.

Gon. Had I plantation of this isle, my lord, —

Ant. He'd sow 't with nettle-seed.

Seb. Or docks, or mallows.

Gon. And were the king on't, what would I
do?

Seb. Scape being drunk, for want of wine.

Gon. I' the commonwealth I would by contraries
execute all things: for no kind of traffic

would I admit; no name of magistrate;
Letters should not be known; riches, poverty,
And use of service, none; contract, succession,
Bourn, bound of land, tillth, vineyard, none;
No use of metal, corn, or wine, or oil:

Alon.

Gon.

Seb.

Ant.

Gon.

Seb.

Ant.

Gon.

Ant.

Gon.

Seb.

Gon.

A culpa é vossa.¹⁶⁷

E o melhor da perda

Monsenhor Sebastião,¹⁶⁸

Essas verdades que dizeis são um pouco sem
brandura,¹⁶⁹

E corações p'rás dizer; esfregais a ferida
Quando devíeis trazer o emplasto.

Optimo.¹⁷⁰

Medicamento.¹⁷¹

É mau tempo em nós todos, bom senhor,
Quando estaes ensombrado.¹⁷²

Mau tempo?

Pessimo.

Tivesse eu, senhor, dom d'esta ilha¹⁷³

Semeava urtigas nella.

E fui rei aqui, eu que faria?

Fugia a estar bebado, por falta de vinho.

Na republica tudo por contrarios
Eu faria, porque nenhuma especie
De comercio deixaria, nem o nome
De magistrado

¹⁶⁷ A culpa é vossa.[.]

¹⁶⁸ *Monsenhor Seb—

¹⁶⁹ [→ essas verdades] Que dizeis são um pouco sem brandura,

¹⁷⁰ Muito bem [↑ /Stá/ bem] [↓ /Optimo./]

¹⁷¹ /Faz[→er] bem/ medicamento.

¹⁷² Quando estaes /ensombrado/.

¹⁷³ Tivesse eu, senhor, /dom/ [← plantation (†)] d'esta ilha

And use of service, none; contract, succession,
Bourn, bound of land, tilth, vineyard, none;
No use of metal, corn, or wine, or oil:

Nem uso de metal, trigo, oleos, vinho.

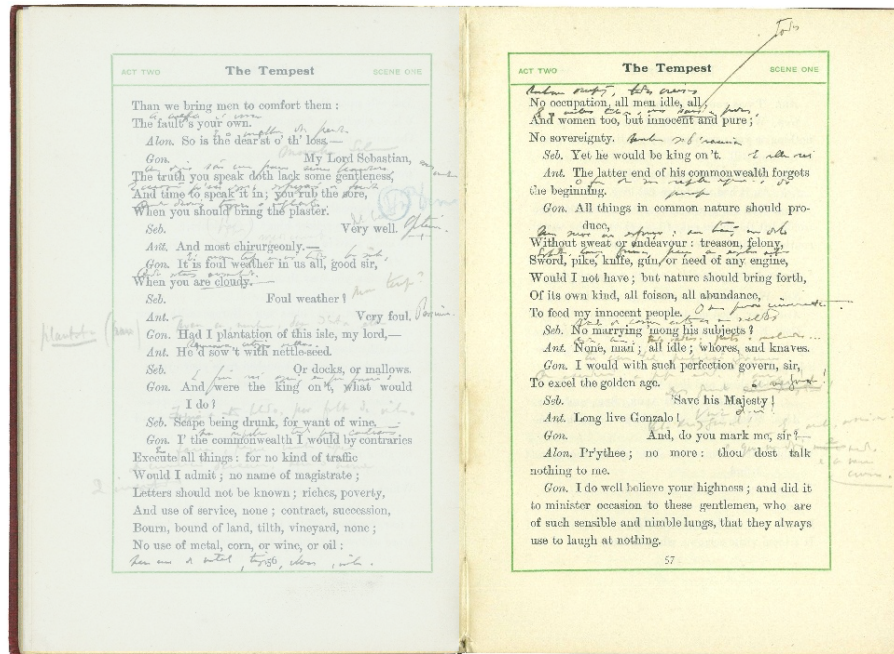


Fig. 91. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 56-57. [CFP 8-507].

No occupation, all men idle, all;
And women too, but innocent and pure;
No sovereignty.

Seb. Yet he would be king on't.
Ant. The latter end of his commonwealth
forgets the beginning.
Gon. All things in common nature should
produce,
Without sweat or endeavour: treason, felony,
Sword, pike, knife, gun, or need of any engine,
Would I not have; but nature should bring
forth,
Of it own kind, all foison, all abundance,
To feed my innocent people.
Seb. No marrying 'mong his subjects?
Ant. None, man; all idle; whores and
knaves.
Gon. I would with such perfection govern,
sir,
To excel the golden age.
Seb. 'Save his Majesty!
Ant. Long live Gonzalo!

Nenhuma ocupação, todos ociosos
E as mulheres também, mas todas sans e
puras,¹⁷⁴
Nenhuma sob'rania.
E elle rei
O fim da sua republica esquece-se do
principio.

Seb. E elle rei
Ant. O fim da sua republica esquece-se do
principio.
Gon. Sem suor ou esforço: sem traição nem dolo
Espada, lança faca, peça ou engenho †
O meu povo innocente.
Seb. Nada de casar entre os seus subditos?¹⁷⁵
Ant. Nada, homem: tudo vadios; putas e malan-
dros...
Gon. Eu com tal perfeição governaria
Que excederia a propria idade¹⁷⁶ de ouro.
Seb. Deus guarde o rei Gonçalo!¹⁷⁷
Ant. Viva el-rei!¹⁷⁸

¹⁷⁴ E as mulheres também, mas sans e [↑ todas] puras,

¹⁷⁵ Nada de casar entre os seus subditos[?]

¹⁷⁶ [edad]

¹⁷⁷ Deus guarde <Sua Majestade>! [↑ <El-Rei> /o rei Gonçalo!\]

¹⁷⁸ Viva [→ el-rei!] [↓ /El-Rei/ Gonçalo!]

Gon. And, do you mark me, sir? –
 Alon. Pr'ythee; no more: thou dost talk nothing to me.
 Gon. I do well believe your highness; and did it to minister occasion to these gentlemen, who are of such sensible and nimble lungs, that they always use to laugh at nothing.

Gon. - E - senhor, ouvis-me?
 Alon. □ o que me dizeis é nada e a mesma cousa.¹⁷⁹

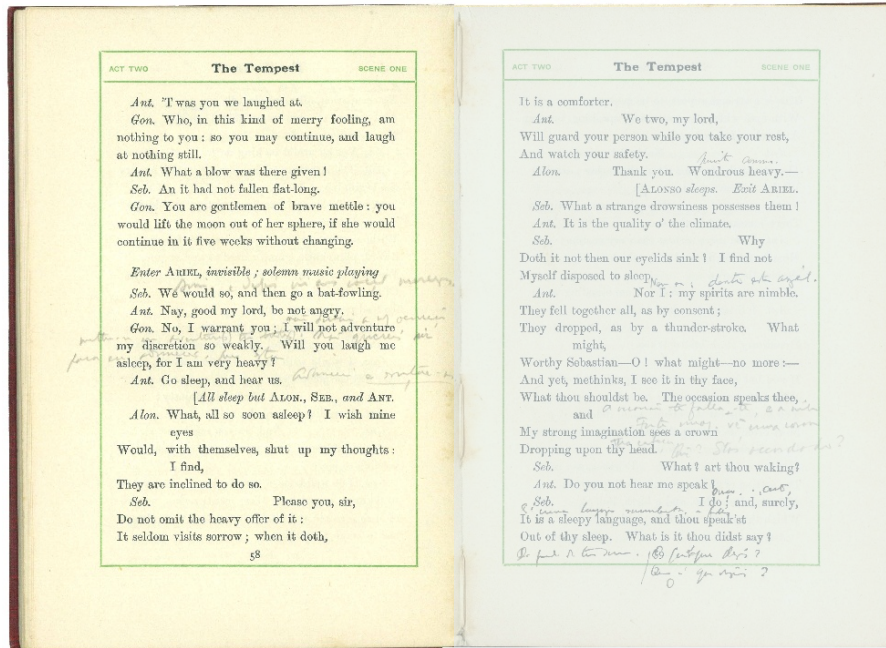


Fig. 92. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 58-59. [CFP 8-507].

Ant. 'T was you we laughed at.
 Gon. Who, in this kind of merry fooling, am nothing to you: so you may continue, and laugh at nothing still.
 Ant. What a blow was there given!
 Seb. An it had not fallen flat-long.
 Gon. You are gentlemen of brave mettle: you would lift the moon out of her sphere, if she would continue in it five weeks without changing.

Enter ARIEL, invisible; solemn music playing
 Seb. We would so, and then go a bat-fowling.
 Ant. Nay, good my lord, be not angry.
 Gon. No, I warrant you; I will not adventure my discretion so weakly. Will you laugh me asleep, for I am very heavy?
 Ant. Go sleep, and hear us.

Seb. Sim, e depois iríamos caçar morcegos.
 Gon. não deixarei a minha¹⁸⁰ discrição metter-me em aventura tão triste. Não quereis rir¹⁸¹ para eu adormecer, que estou □
 Ant. Adormecei e escutae-nos.¹⁸²

¹⁷⁹ o que me dizeis <me é> [↑ é] nada | e a mesma | cousa. | - |

¹⁸⁰ m/

¹⁸¹ aventura/s/ tão triste/s/. Não querei rir

¹⁸² Adormecei /e escutae-nos./

[All sleep but ALON., SEB. and ANT.
 Alon. What, all so soon asleep! I wish mine
 eyes
 Would, with themselves, shut up my thoughts:
 I find,
 They are inclined to do so.
 Seb. Please you, sir,
 Do not omit the heavy offer of it:
 It seldom visits sorrow; when it doth,

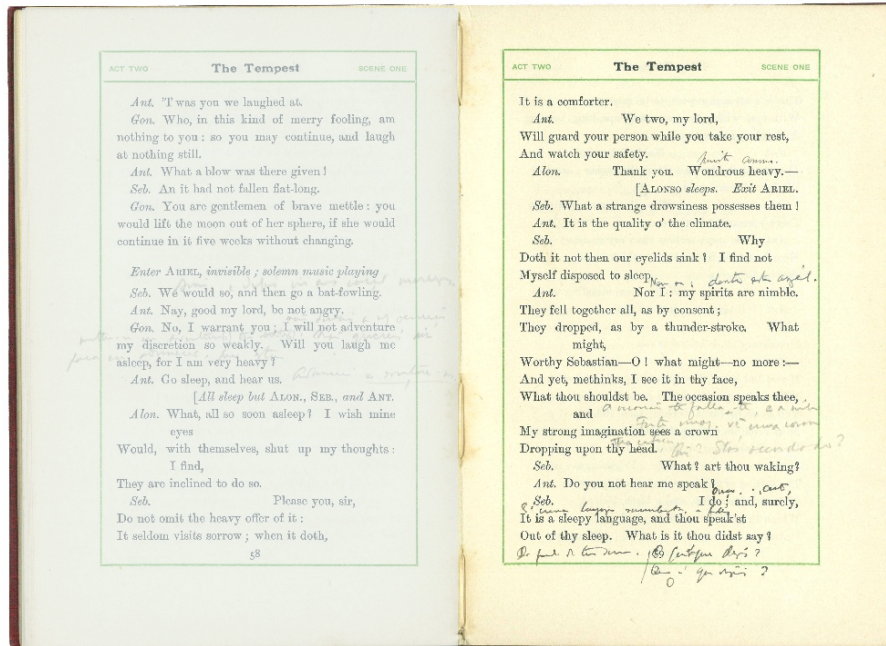


Fig. 93. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 58-59. [CFP 8-507].

It is a comforter.
 Ant. We two, my lord,
 Will guard your person while you take your
 rest,
 And watch your safety.
 Alon. Thank you. Wondrous heavy. –
 [ALONSO sleeps. Exit ARIEL.
 Seb. What a strange drowsiness possesses
 them!
 Ant. It is the quality o' the climate.
 Seb. Why
 Doth it not then our eyelids sink? I find not
 Myself disposed to sleep.
 Ant. Nor I: my spirits are nimble.
 They fell together all, as by consent;
 They dropped, as by a thunder-stroke. What
 might,
 Worthy Sebastian – O! what might – no more: –
 And yet, methinks, I see it in thy face,
 What thou shouldst be. The occasion speaks thee,
 and

Alon. □ Muito somno.

Ant. Nem eu: dentro estão *agil.

A ocasião falla-te,¹⁸³
 e a minha

¹⁸³ A ocasião <te> falla<,>-te,

My strong imagination sees a crown
Dropping upon thy head.
Seb. What? art thou waking?
Ant. Do you not hear me speak?
Seb. I do; and surely,
It is a sleepy language, and thou speak'st
Out of thy sleep. What is it thou didst say?

Forte imaginação¹⁸⁴ vê uma coroa
□ tua cabeça.
Seb. Quê? Stás acordado?
Seb. Ouço, e, certo,
É uma linguagem somnolenta, e fallas
Do fundo do teu somno. O que dizeis?¹⁸⁵

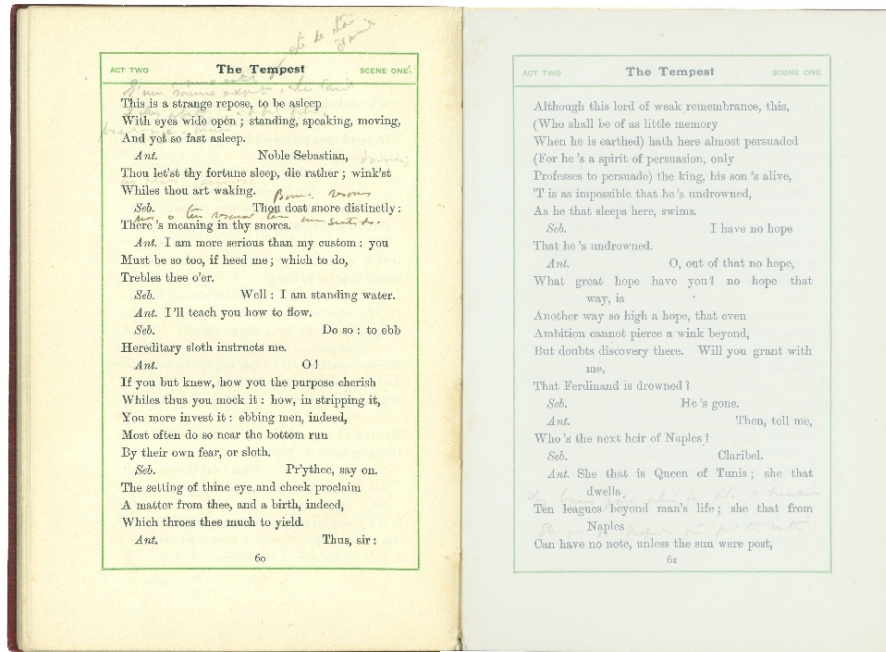


Fig. 94. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 60-61. [CFP 8-507].

This is a strange repose, to be asleep
With eyes wide open; standing, speaking,
moving,
And yet so fast asleep.
Ant. Noble Sebastian,
Thou let'st thy fortune sleep, die rather;
wink'st.
Whiles thou art waking.
Seb. Thou dost snore distinctly:
There's meaning in thy snores.
Ant. I am more serious than my custom:
you
Must be so too, if heed me; which to do,
Trebles thee o'er.
Seb. Well: I am standing water.
Ant. I'll teach you how to flow.
Seb. Do so: to ebb
Heditary sloth instructs me.
Ant. O!
If you but knew, how you the purpose cherish
Whiles thus you mock it: how, in stripping it,
You more invest it: ebbing men, indeed,
Most often do so near the bottom run
By their own fear, or sloth.
Seb. Pr'ythee, say on.
The setting of thine eye and cheek proclaim
A matter from thee, and a birth, indeed,
Which throes thee much to yield.
Ant. Thus, sir:

É um repouso extranho, este de estar
dormindo¹⁸⁶
De olhos abertos, e de pé, fallando
Mexendo-se, e a dormir.¹⁸⁷
Ant. Então, tell me,
Who's the next heir of Naples?
Seb. Claribel.
Ant. She that is Queen of Tunis; she that
dwells,
Ten leagues beyond man's life; she that from
Naples
Can have no note, unless the sun were post,

¹⁸⁴ imag.[inação]

¹⁸⁵ O que [↑ é] que dizeis? [↓ Que é] [↓ O] que dizeis?

¹⁸⁶ É um somno exquisito [↑ repouso extranho], estar dormindo [↑ este de estar | dormindo]

¹⁸⁷ Dormir[.]

If you but knew, how you the purpose cherish
Whiles thus you mock it: how, in stripping it,
You more invest it: ebbing men indeed,
Most often do so near the bottom run
By their own fear, or sloth.

Seb. Pr'ythee, say on.

The setting of thine eye and cheek proclaim
A matter from thee, and a birth, indeed,
Which throes thee much to yield.

Ant. Thus, sir:

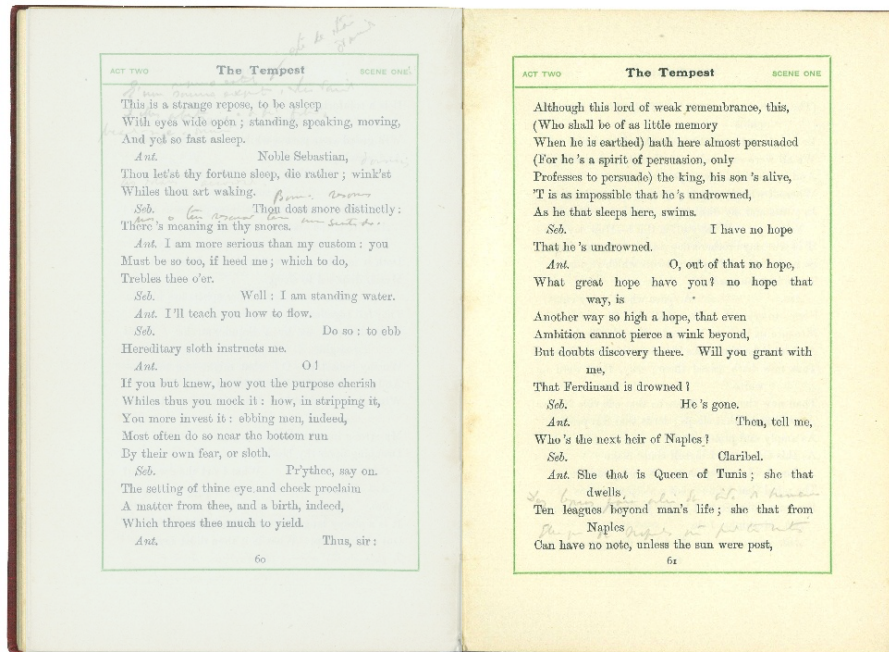


Fig. 95. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 60-61. [CFP 8-507].

Although this lord of weak remembrance, this,
(Who shall be of as little memory
When he is earthed) hath here almost
persuaded
(For he's a spirit of persuasion, only
Professes to persuade) the king, his son's alive,
'T is as impossible that he's undrowned,
As he that sleeps here, swims.

Seb. I have no hope
That he's undrowned.

Ant. O, out of that no hope,
What great hope have you? no hope that
way, is

Another way so high a hope, that even
Ambition cannot pierce a wink beyond,
But doubts discovery there. Will you grant with
me,

That Ferdinand is drowned?

Seb. He's gone.

Ant. Then, tell me,

Who's the next heir of Naples?

Seb. Claribel.

Ant. She that is Queen of Tunis; she that dwells
Ten leagues beyond man's life; she that from Naples
Can have no note, unless the sun were post,

Ant.

Dez leguas para além da vida do homem
Ella que de Napoles não pode ter notas

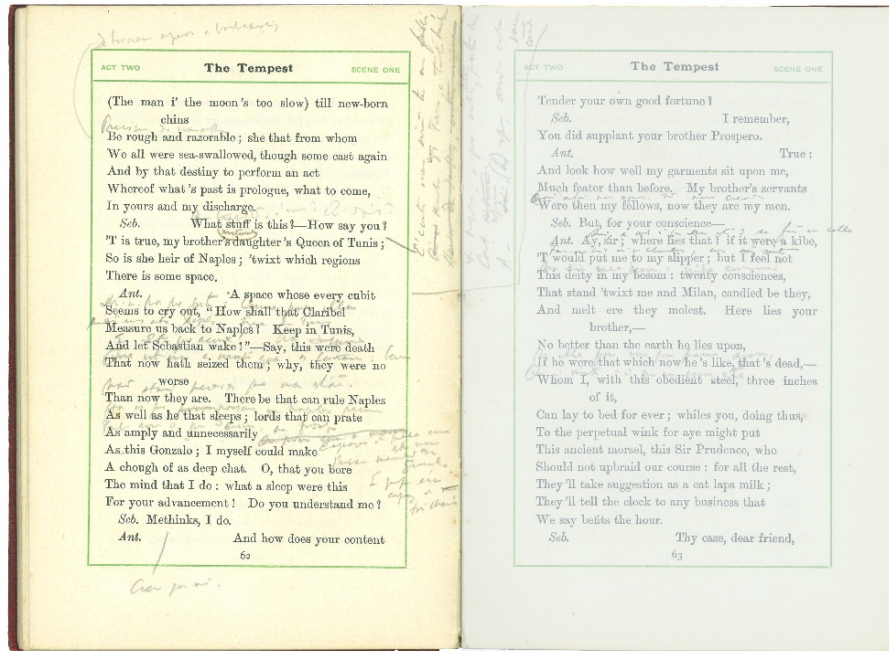


Fig. 96. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 62-63. [CFP 8-507].

(The man if the moon's too slow) till new-born
chins
Be rough and razorable; she that from whom
We all were sea-swallowed, though some cast
again
And by that destiny to perform an act
Whereof what's past is prologue, what to come,
In yours and my discharge.

Seb. What stuff is this! – How say you?
'T is true, my brother's daughter's Queen of
Tunis;
So is she heir of Naples; 'twixt which regions
There is some space.

Ant. A space whose every cubit
Seems to cry out, "How shall that Claribel
Measure us back to Naples? Keep in Tunis,
And let Sebastian wake!" – Say, this were death
That now hath seized them; why, they were no
worse

Seb.

Se tornem asperos e barbeaveis¹⁸⁸

Que misturada é essa? Que dizeis?¹⁸⁹
É certo meu irmão tem uma filha,
Rainha em¹⁹⁰ Tunes, e também herdeira
de Napoles, e que entre estas partes ha
certo espaço.¹⁹¹

Ant.

Espaço onde cada corado¹⁹²
Dir-se-ha que grita: Como pode ella
Medir-nos até Napoles. Fique em Tunes
E Sebastião¹⁹³ que acorde! Ora suppondo
Que esta era a morte que os tomara; bem
Não estariam peores

¹⁸⁸ Precisem de navalha [↑ Se tornem asperos e barbeaveis]

¹⁸⁹ Que trapalhada [↓ misturada] é essa? Que dizeis?

¹⁹⁰ <Que é> Rainha de [↑ em]

¹⁹¹ <Herdeira de Napoles, entre os que> | [63] de Napoles, e que entre [↑ estas], partes ha | Certo <distancia> [↓ espaço].

¹⁹² A.[antonio] <Senhor>, (ha) espaço onde cada | /berra/ | corado

¹⁹³ São

Than now they are. There be that can rule
Naples
As well as he that sleeps; lords that can prate
As amply and unnecessarily
As this Gonzalo; I myself could make
A chough of as deep chat. O, that you bore
The mind that I do: what a sleep were this
For your advancement! Do you understand me?
Seb. Methinks, I do.
Ant. And how does your content

que ora estão. Ha os que possam em
Nápoles reinar
Tal como o que dorme; ou fidalgos capazes
de falla com esta mesma palavra medida
de Gonçalo. Eu proprio era capaz de tão
cheio¹⁹⁴ □

Seb. Creio que sim.

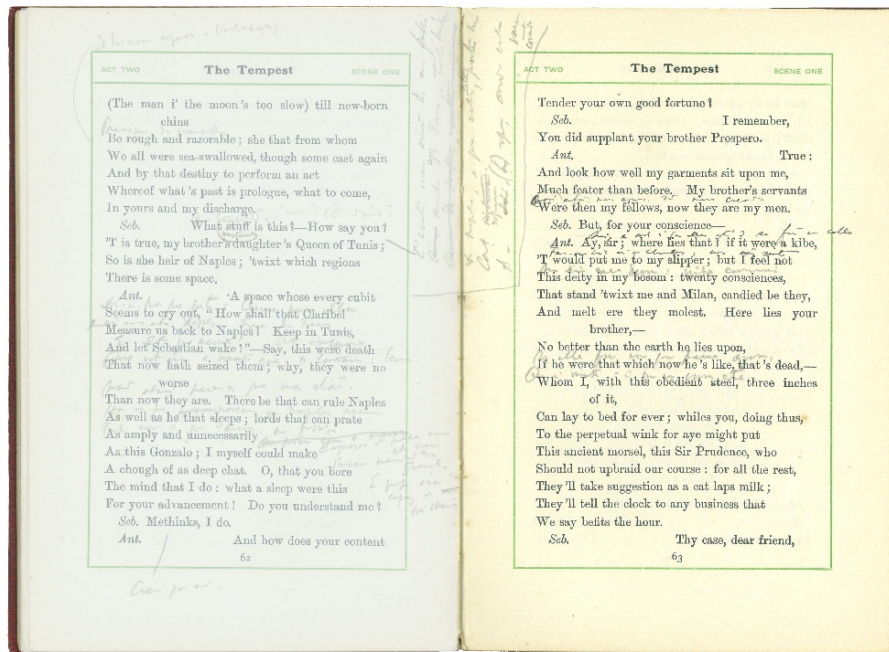


Fig. 97. William Shakespeare, *The Tempest*, pp.62-63. [CFP 8-507].

Tender your own good fortune?
Seb. I remember,
You did supplant your brother Prospero.
Ant. True: Ant.
And look how well my garments sit upon me,
Much feater than before. My brother's servants
Were then my fellows, now they are my men.
Seb. But, for your conscience –
Ant. Ay, sir; where lies that? if it twere a kibe, Ant.
'T would put me to my slipper; but I feel not
This deity in my bosom: twenty consciences,
That stand 'twixt me and Milan, candied be they,
And melt ere they molest. Here lies your
brother, –
No better than the earth he lies upon,
If he were that which now he's like, that's dead, –
Whom I, with this obedient steel, three inches
of it,

Então, meus eguaes, são meus creados¹⁹⁵

Sim, e onde é que ella está? Se fosse um callo
Far-me-hia ir em chinelos, mas não sinto
no seio esses deuses: vinte consciencias

Que é morto – o que eu com este □

Se elle fosse esse que parece agora,
Que é morto – o que eu com este □

¹⁹⁴ <Que podem com a mesma> |Capazes de falla com | esta mesma |Palavra medida de| Gonçalo. | Eu proprio era | capaz de <ser> | tão cheio □

¹⁹⁵ /Quasi/, então, meus eguaes, são meus creados

Can lay to bed for ever; whiles you, doing thus,
 To the perpetual wink for aye might put
 This ancient morsel, this Sir Prudence, who
 Should not upbraid our course: for all the rest,
 They'll take suggestion as a cat laps milk;
 They'll tell the clock to any business that
 We say befits the hour.
Seb. Thy case, dear friend,

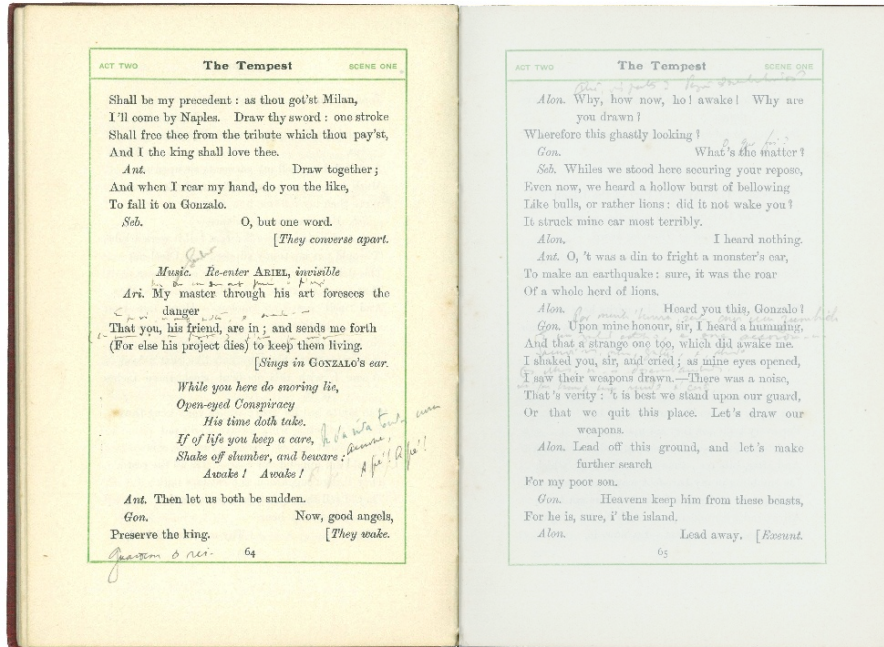


Fig. 98. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 64-65. [CFP 8-507].

Shall be my precedent; as thou got'st Milan,
 I'll come by Naples. Draw thy sword: one stroke
 Shall free thee from the tribute which thou
 pay'st,
 And I the King shall love thee.
Ant. Draw together;
 And when I rear my hand, do you the like,
 To fall it on Gonzalo.
Seb. O, but one word.
 [They converse apart.]

Music. Re-enter ARIEL, invisible
Ari. My master through his art foresees the
 danger
 That you, his friend, are in; and sends me
 forth
 (For else his project dies) to keep them living.
 [Sings in GONZALO'S ear.]

*While you here do snoring lie,
 Open-eyed Conspiracy
 His me doth take.
 If of life you keep a care,
 Shake off slumber, and beware:*

Ari. Meu Senhor com sua arte prevê o
 p'riço
 Em que vós, seu amigo está, e
 manda-me
 (Ou morre o seu projecto) p'ra que vivam

Se da vida tendes cura
 Accordae,

Awake! Awake!

*A pé! A pé!*¹⁹⁶

Ant. Then let us both be sudden.

Ant.

Gon. Now, good angels,
Preserve the king. [*They wake.*]

Guardem o rei.

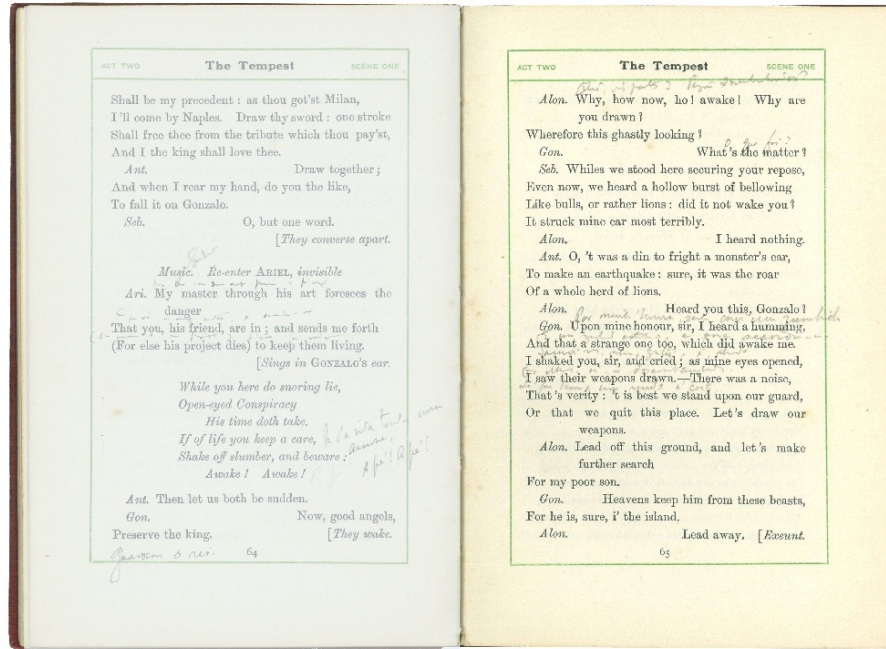


Fig. 99. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 64-65. [CFP 8-507].

Alon. Why, how now, ho! awake! Why are you drawn?

Alon. *Quê, vós partis? Porquê desembainhados?*

Wherefore this ghastly looking?

Gon. What's the matter?

Gon. *O que foi?*

Seb. Whiles we stood here securing your repose,

Even now, we heard a hollow burst of bellowing
Like bulls, or rather lions: did it not wake you?

It struck mine ear most terribly.

Alon. I heard nothing.

Ant. O, 't was a din to fright a monster's ear,
To make an earthquake: sure, it was the roar
Of a whole herd of lions.

Alon. Heard you this, Gonzalo?

Gon. *Por minh' honra, senhor, ouvi um zumbido*

Gon. Upon mine honour, sir, I heard a humming,
And that a strange one too, which did awake me

E um zumbido extranho, e esse accordou-me

I shaked you, sir, and cried; as mine eyes opened,
I saw their weapons drawn. – There was a noise,
That's verity: 't is best we stand upon our guard,
Or that we quit this place. Let's draw our weapons.

Sacudi-vos, senhor, gritei, e, abrindo Os olhos, vi-os desembainhando.

Lá que houve um ruído é certo, □

Alon. Lead off this ground, and let's make further search

¹⁹⁶ <A pé! A pé!> /A pé! A pé!\

For my poor son.

Gon. Heavens keep him from these beasts,

For he is, sure, i' the island.

Alon. Lead away. [Exeunt.]

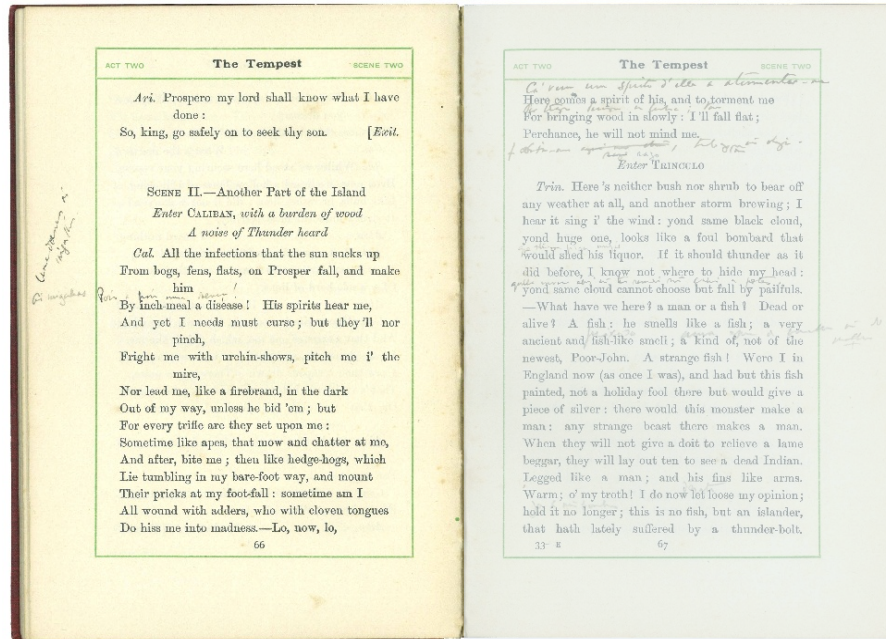


Fig. 100. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 66-67. [CFP 8-507].

Ari. Prospero my lord shall know what I have done:

So, king, go safely on to seek thy son. [Exit.]

SCENE II. – Another Part of the Island

Enter CALIBAN, with a burden of wood

A noise of Thunder heard

Cal. All the infections that the sun sucks up
From bogs, fens, flats, on Prosper fall, and make
him

By inch-meal a disease! His spirits hear me,
And yet I needs must curse; but they'll nor
pinch,

Fright me with urchin-shows, pitch me i' the
mire,

Nor lead me, like a firebrand, in the dark

Out of my way, unless he bid 'em; but

For every trifle are they set upon me:

Sometime like apes, that mow and chatter at me,

And after, bite me; then like hedge-hogs, which

Lie tumbling in my bare-foot way, and mount

Their pricks at my foot-fall: sometime am I

All wound with adders, who with cloven tongues

tongues

Do hiss me into madness. – Lo, now, lo,

Cal.

Uma doença ás migalhas.¹⁹⁷

¹⁹⁷ Póro a póro uma doença! [← Ás migalhas {↑ Uma doença ás | migalhas.}]

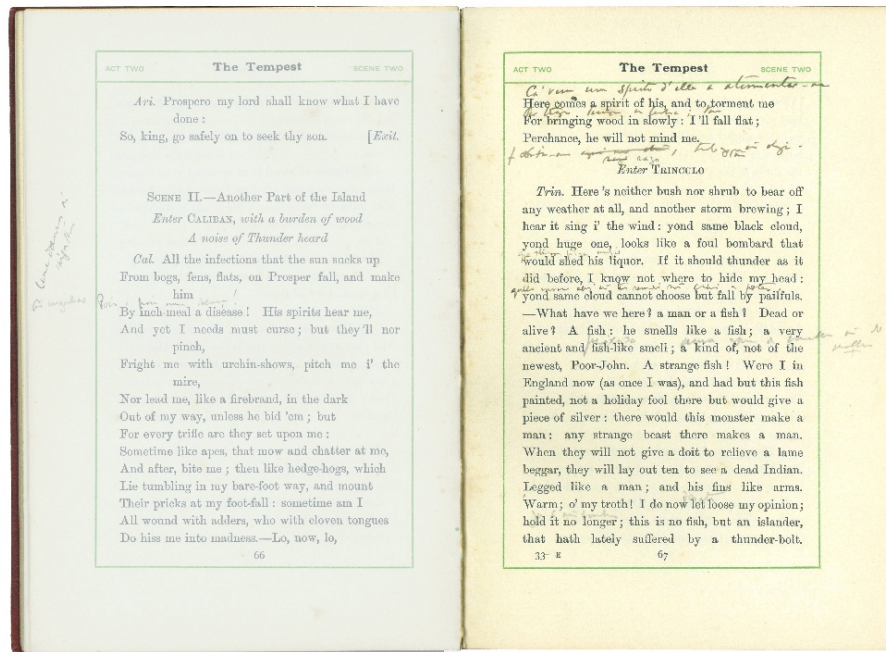


Fig. 101. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 66-67. [ICFP 8-507].

Here comes a spirit of his, and to torment me
For bringing wood in slowly: I'll fall flat;
Perchance, he will not mind me.

Enter TRINCULO

Trin. Here's neither bush nor shrub to bear
off any weather at all, and another storm
brewing; I hear it sing i' the wind:
yond same black cloud, yond huge one, looks
like a foul bombard that would shed his liquor.
If it should thunder as it did before, I know not
where to hide my head: yond same cloud
cannot choose but fall by pailfuls. – What have
we here? a man or a fish? Dead or alive? A fish: he
smells like a fish; a very ancient and fish-like
smell; a kind of, not of the newest, Poor-John. A
strange fish! Were I in England now (as once I
was), and had but this fish painted, not a holiday
fool there but would give a piece of silver: there
would this monster make a man: any strange
beast there makes a man. When they will not
give a doit to relieve a lame beggar, they will lay
out ten to see a dead Indian. Legged like a man;
and his fins like arms. Warm; o' my troth! I do
now let loose my opinion; hold it no longer; this
is no fish, but an islander, that hath lately
suffered by a thunder-bolt.

Cá vem um spirito d'elle a atormentar-me
Por trazer devagar a lenha; vou □
Deito-me razo, talvezme não veja.¹⁹⁸

Trin.

que estivesse p'ra mijar
aquella nuvem alli não tem remedio senão
cahir a potes.

□ ; uma especie de bacalhau não do¹⁹⁹ peixoso

desata □ ; já a não tenho²⁰⁰

¹⁹⁸ /Deito-me <aqui no chão> [↓ <razo> {→ razo}], talvez [↓ me] não veja./

¹⁹⁹ peixoso □ uma especie de bacalhau não do | /melhor/

²⁰⁰ desata □ | já a não tenho

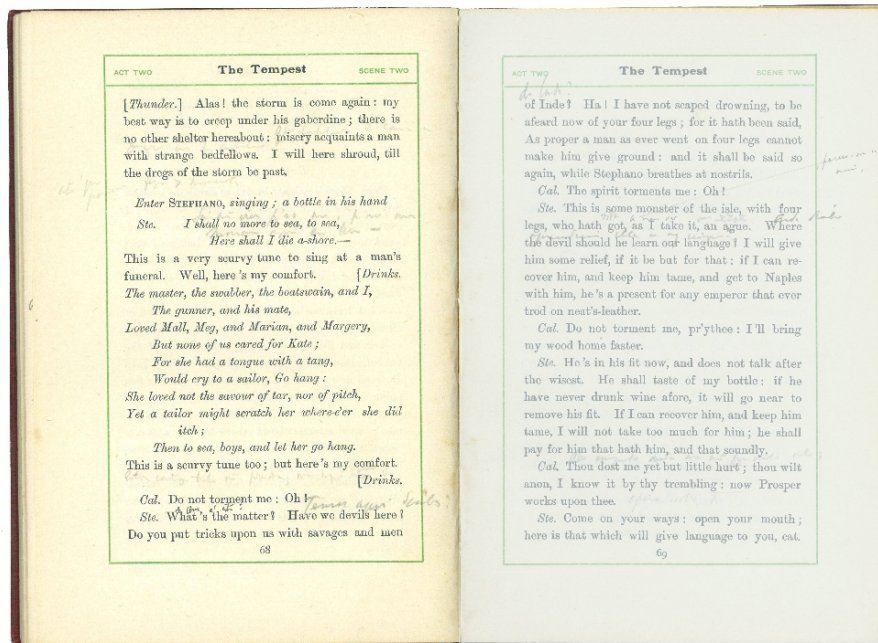


Fig. 102. William Shakespeare, *The Tempest*, pp- 68-69. [CFP 8-507].

[Thunder] Alas! the storm is come again: my best way is to creep under his gaberline; there is no other shelter hereabout: misery acquaints a man with strange bedfellows. I will here shroud, till the dregs of the storm be past.

Enter STEPHANO, singing; a bottle in his hand

Ste. I shall no more to sea, to sea,
Here shall I die a-shore. –

This is a very scurvy tune to sing at a man's funeral. Well, here's my comfort. [Drinks.

The master, the swabber, the boatswain,
and I,

The gunner, and his mate,
Loved Mall, Meg, and Marian, and Margery,
But none of us cared for Kate;
For she had a tongue with a tang,
Would cry to a sailor, Go hang:

She loved not the savour of tar, nor of pitch,
Yet a tailor might scratch her where-e'er she did
itch;

Then to sea, boys, and let her go hang!

This is a scurvy tune too; but here's my comfort. [Drinks.

Cal. Do not torment me: Oh!

Ste. What's the matter? Have we devils here?
Do you put tricks upon us with savages
and men

of Inde! Ha! I have not scaped drowning, to be afear'd now of your four legs; for it hath been said, As proper a man as ever went on four legs cannot make him give ground: and it shall be said so again, while Stephano breathes at nostrils.

Cal. The spirit torments me: Oh!

Ste. This is some monster of the isle, with four legs, who hath got, as I take it, an ague. Where the devil should he learn out language! I will give him some relief, if it be but for that; if I can recover him, and keep him tame, and get to Naples with him, he's a present for any emperor that ever trod on nest's-leather.

Cal. Do not torment me, pr'ythee: I'll bring my wood home faster.

Ste. He's in his fit now, and does not talk after the wisest. He shall taste of my bottle: if he have never drunk wine afore, it will go near to remove his fit. If I can recover him, and keep him tame, I will not take too much for him; he shall pay for him that hath him, and that soundly.

Cal. Thou dost me yet but little hurt; thou wilt anon, I know it by thy trembling: now Prosper works upon thee.

Ste. Come on your ways: open your mouth; here is that which will give language to you, eat.

69

que companheiros de cama a
desgraça nos faz conhecer[.]
até que passem [as] fezes da tormenta[.]²⁰¹

Ste. Já não irei p'ro mar, p'ro mar
morrerei aqui em terra –

Esta cantiga também não presta; mas aqui
está o □

Ste. Que é isto?²⁰² Temos aqui diabos?

²⁰¹ [← até que | passem] fezes da tormenta

²⁰² /Que é isto?/ Temos aqui diabos?

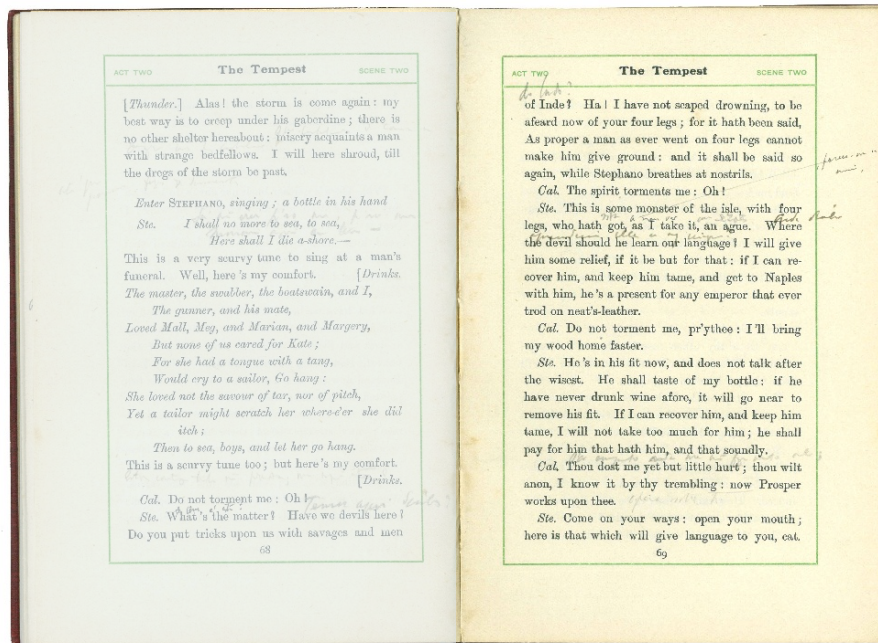


Fig. 103. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 68-69. [CFP 8-507].

of Inde? Ha! I have not scaped drowning, to be afeard now of your four legs; for it hath been said, As proper a man as ever went on four legs cannot make him give ground: and it shall be said so again, while Stephano breathes at nostrils.

Cal. The spirit torments me: Oh!

Ste. This is some monster of the isle with four legs, who hath got, as I take it, an ague. Where the devil should he learn our language? I will give him some relief, if it be but for that: if I can recover him, and keep him tame, and get to Naples with him, he's a present for any emperor that ever trod on neat's leather.

Cal. Do not torment me, pr'ythee: I'll bring my wood home faster.

Ste. He's in his fit now, and does not talk after the wisest. He shall taste of my bottle: if he have never drunk wine afore, it will go near to remove his fit. If I can recover him, and keep him tame, I will not take too much for him; he shall pay for him that hath him, and that soundly.

Cal. Thou dost me yet but little hurt; thou wilt anon, I know it by thy trembling: now Prosper works upon thee.

Ste. Come on your ways: open your mouth; here is that which will give language to you, cat.

do Indo?

Ste.

□ está, parece-me a mim, com sezões. Onde diabo aprenderia elle a nossa lingua?²⁰³

Cal. Por emquanto ainda me não fazes muito mal;

□ opera sobre ti.

²⁰³ está a meu ver [→, parece-me a | mim,] com sezões. Onde diabo | aprenderia elle a n/ lingua?

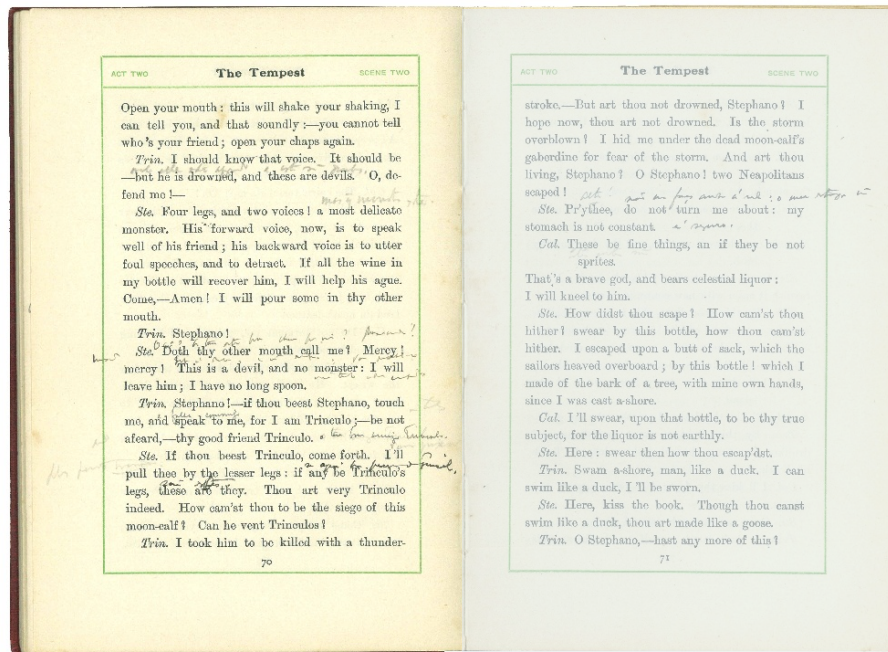


Fig. 104. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 70-71. [CFP 8-507].

Open your mouth: this will shake your shaking, I can tell you, and that soundly: – you cannot tell who's your friend; open your chaps again.

Trin. I should know that voice. It should be – but he is drowned, and these are devils. O, defend me! –

Ste. Four legs, and two voices! a most delicate monster! His forward voice, now, is to speak well of his friend; his backward voice is to utter foul speeches, and to detract. If all the wine in my bottle will recover him, I will help his ague. Come, – Amen! I will pour some in thy other mouth.

Trin. Stephano!

Ste. Doth thy other mouth call me? Mercy!

mercy! This is a devil, and no monster: I will leave him; I have no long spoon.

Trin. Stephano! – if thou beest Stephano, touch me, and speak to me, for I am Trinculo; – be not afeard, – thy good friend Trinculo.

Ste. If thou beest Trinculo, come forth. I'll pull thee by the lesser legs: if any be Trinculo's legs, these are they. Thou art very Trinculo

Trin.

onde elle está afogado e estes são diabos.

Ste.

mas que monstro este.²⁰⁴

Ste.

O quê? A tua outra bocca chama por mim? Misericordia! Misericordia! Isto é diabo, e não monstro: Vou deixal-o; não tenho colher usada.²⁰⁵

Trin.

□ e falla commigo não tenhas medo,²⁰⁶ o teu bom amigo Trinculo.²⁰⁷

Ste.

Vou puxar pelas pernas †.²⁰⁸ se aqui ha pernas de Trinculo, são estas.²⁰⁹

²⁰⁴ mas q[ue] monstro este.

²⁰⁵ [← Misericordia] Isto é diabo, e não monstro: Vou deixal-o | não tenho *colher *usada.

²⁰⁶ não tenhas | medo

²⁰⁷ <o teu amigo Trinculo>/o teu bom amigo Trinculo.\

²⁰⁸ Vou puxar | pelas pernas /†/.

²⁰⁹ se aqui ha pernas de Trinculo, | são estas.

indeed. How cam'st thou to be the siege of this moon-calf? Can he vent Trinculos?
Trin. I took him to be killed with a thunder-

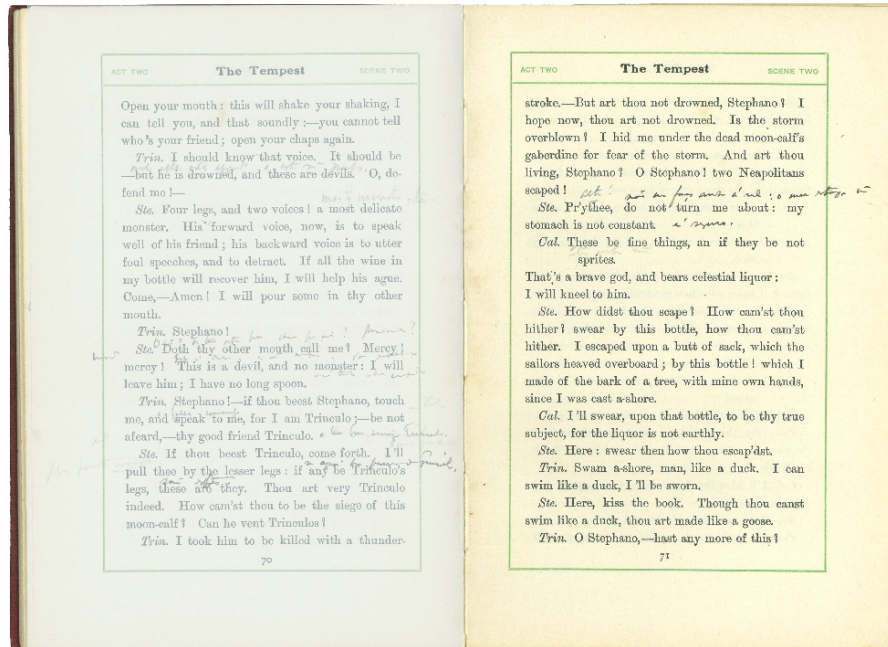


Fig. 105. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 70-71. [CFP 8-507].

stroke. – But art thou not drowned, Stephano? I hope now, thou are not drowned. Is the storm overblown? I hid me under the dead moon-calf's gaberdine for fear of the storm. And art thou living, Stephano? O Stephano! two Neapolitans scaped!

Ste. Pr'ythee, do not turn me about: my stomach is not constant.

Cal. These be fine things, an if they be not sprites.

That's a brave god, and bears celestial liquor: I will kneel to him.

Ste. How didst thou scape? How cam'st thou hither? swear by this bottle, how thou cam'st hither. I escaped upon a butt of sack, which the sailors heaved overboard; by this bottle! which I made of the bark of a tree, with mine own hands, since I was cast a-shore.

Cal. I'll swear, upon that bottle, to be thy true subject, for the liquor is not earthly.

Ste. Here: swear then how thou escap'dst.

Trin. Swam a-shore, man, like a duck. I can swim like a duck, I'll be sworn.

Ste. Here, kiss the book.

Though thou canst swim like a duck, thou art made like a goose.

Trin. O Stephano, – hast any more of this?

Ste. Alto! Não me façás andar á roda: o meu estomago não é seguro.²¹⁰

Cal. Estes entes são □

²¹⁰ /Alto!/ Não me façás andar á roda: o meu estomago não é seguro.

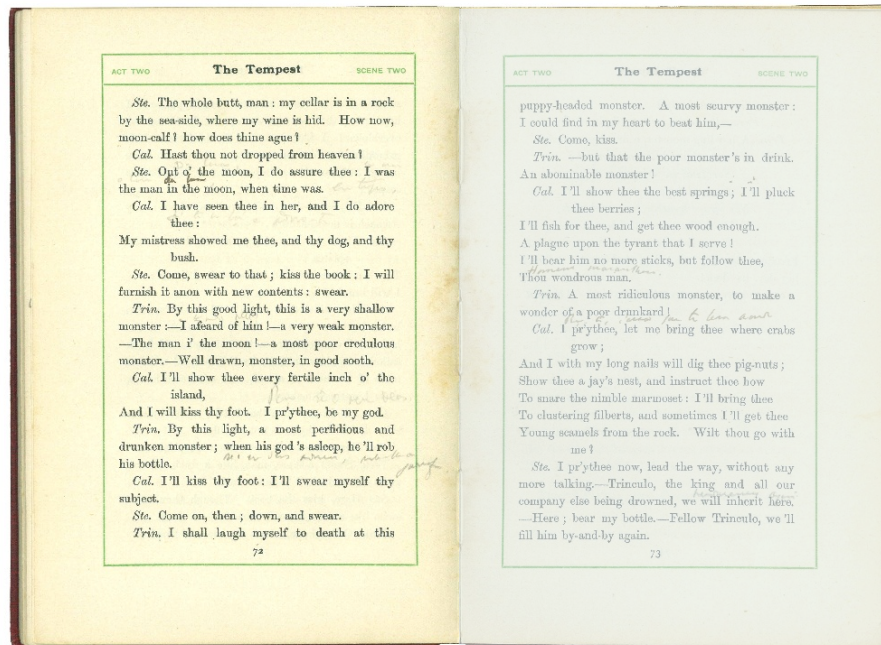


Fig. 106. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 72-73. [CFP 8-507].

Ste. The whole butt, man: my cellar is in a rock by the sea-side, where my wine is hid. How now, moon-calf! how does thine ague?

Cal. Hast thou not dropped from heaven?

Ste. Out o' the moon, I do assure thee: I was the man in the moon, when time was.

Cal. I have seen thee in her, and I do adore thee:

My mistress showed me thee, and thy dog, and thy bush.

Ste. Come, swear to that; kiss the book: I will furnish it anon with new contents: swear.

Trin. By this good light, this is a very shallow monster: – I afraid of him! – a very weak monster. – The man i' the moon! – a most poor credulous monster. – Well drawn, monster, in good sooth.

Cal. I'll show thee every fertile inch o' the island;

And I will kiss thy foot. I pr'ythee, be my god.

Trin. By this light, a most perfidious and drunken monster; when his god's asleep, he'll rob his bottle.

Cal. I'll kiss thy foot: I'll swear myself thy subject.

Ste. Come on, then; down, and swear.

Trin. I shall laugh myself to death at this

puppy-headed monster. A most scurvy monster: I could find in my heart to beat him, –

Ste. Come, kiss.

Trin. –but that the poor monster's in drink. An abominable monster!

Cal. I'll show thee the best springs; I'll pluck thee berries;

I'll fish for thee, and get thee wood enough.

A plague upon the tyrant that I serve!

I'll bear him no more stinks, but follow thee, thou wondrous man.

Trin. A most ridiculous monster, to make a wonder of a poor drunkard!

Cal. I pr'ythee, let me bring thee where crabs grow;

And I with my long nails will dig thee pig-nuts; Show thee a jay's nest, and instruct thee how

To snare the nimble marmoset: I'll bring thee To clustering filberts, and sometimes I'll get thee

Young scamels from the rock. Wilt thou go with me?

Ste. I pr'ythee now, lead the way, without any more talking. – Trinculo, the king and all our

company else being drowned, we will inherit here. – Here; bear my bottle. – Fellow Trinculo, we'll fill him by-and-by again.

Ste. Da lua, □ eu era
era o homem da lua, □ em tempos,
Cal. Já te vi lá e adoro-te.²¹¹

Trin.
– Eu tive medo delle!²¹²

Cal.
Trin. Peço: sê o meu deus.²¹³

se o seu deus adormecer, rouba-lhe a garrafa.²¹⁴

²¹¹ Já te vi lá e adoro-te[.]

²¹² eu tive medo delle!

²¹³ Peço: sê o meu deus,

²¹⁴ se o seu deus adormecer, rouba-lhe a | garrafa.

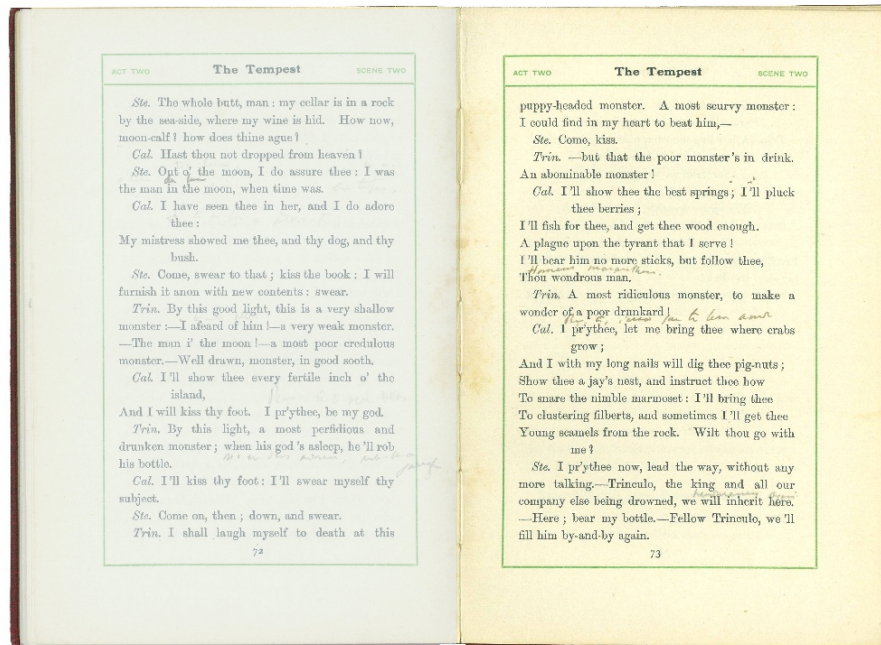


Fig. 107. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 72-73. [CFP 8-507].

puppy-headed monster. A most scurvy monster:
I could find in my heart to beat him, –

Ste. Come, kiss.

Trin. – but that the poor monster's in drink.

An abominable monster!

Cal. I'll show thee the best springs; I'll pluck
thee berries;

I'll fish for thee, and get thee wood enough.

A plague upon the tyrant that I serve!

I'll bear him no more sticks, but follow thee,
Thou wondrous man.

Trin. A most ridiculous monster, to make a
wonder of a poor drunkard!

Cal. I pr'ythee, let me bring thee where crabs
grow;

And I with my long nails will dig thee pignuts;
Show thee a jay's nest, and instruct thee how
To snare the nimble marmoset: I'll bring thee
To clustering filberts, and sometimes I'll get thee
Young scamels from the rock. Wilt thou go with
me?

Ste. I pr'ythee now, lead the way, without
any more talking. – Trinculo, the king and all our
company else being drowned, we will inherit
here. – Here; bear my bottle. – Fellow Trinculo,
we'll fill him by-and-by again.

Cal.

Homem maravilhoso.

Cal.

Peço-te, deixa que te leve aonde

Ste.

herdaremos aqui.

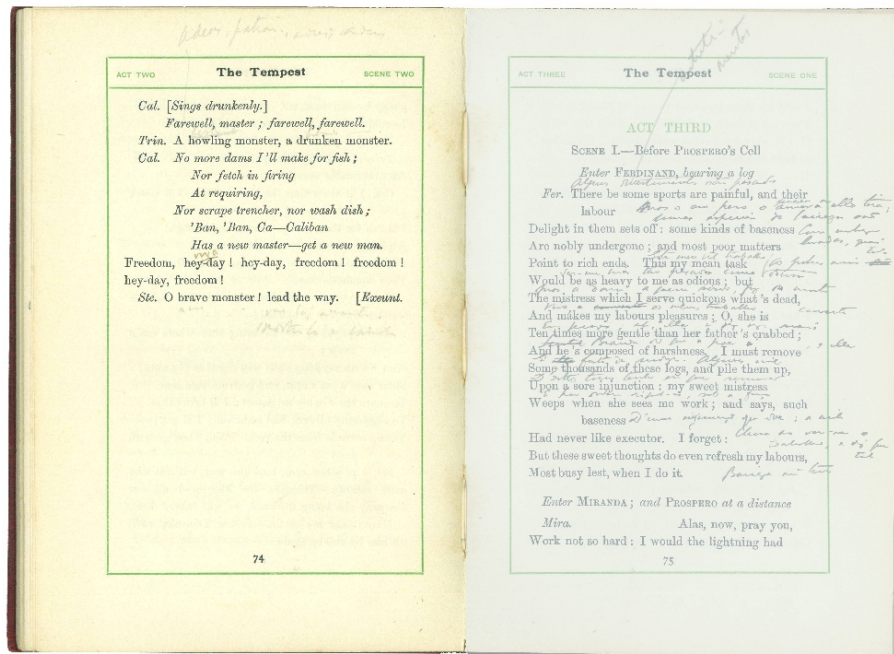


Fig. 108. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 74-75. [CFP 8-507].

Cal. [Sings drunkenly.] Farewell, master;
farewell, farewell!

Trin. A howling monster, a drunken
monster!

Cal. No more dams I'll make for fish;
Nor fetch in firing
At requiring,

Nor scrape trencher, nor wash dish;
'Ban, 'Ban, Ca – Caliban

Has a new master – get a new man.

Freedom, hey- day! hey-day, freedom!
freedom! hey-day, freedom!

Ste. O brave monster! lead the way.
[Exeunt.

Cal. Adeus, patrão;
adeus, adeus.²¹⁵

Trin. bebado
monstro.²¹⁶

Cal. viva²¹⁷

Ste. a ira □ Mostra lá o caminho!²¹⁸

²¹⁵ Adeus, patrão; adeus, adeus.

²¹⁶ <berrante> □ bebado monstro.

²¹⁷ /viva/

²¹⁸ a ira □ Vai lá adeante! [↓ Mostra lá o caminho!]

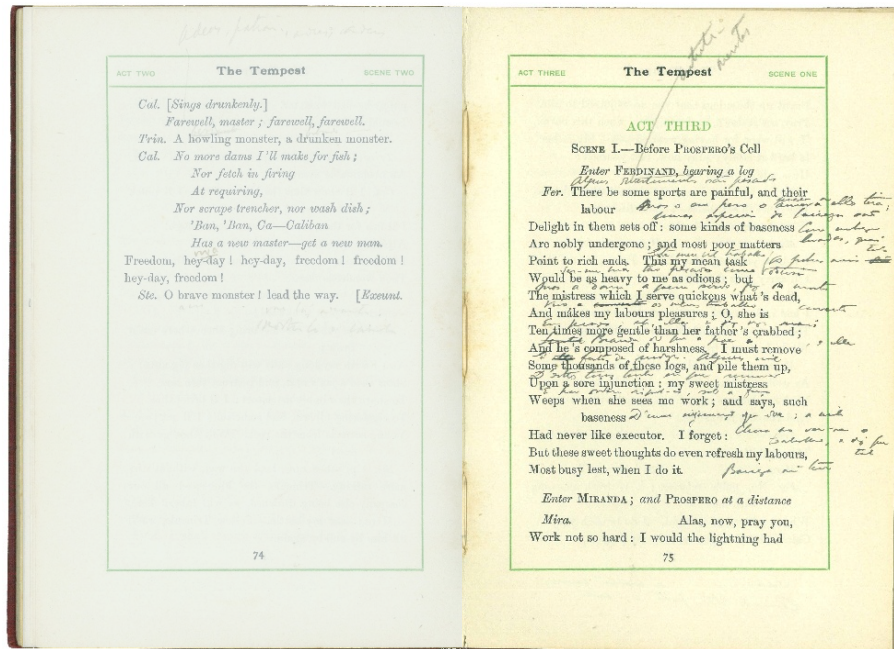


Fig. 109. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 74-75. [CFP 8-507].

ACT THIRD

SCENE I. – Before PROSPERO'S Cell.

Enter FERDINAND, bearing a log

Fer. There be some sports are painful,
and their labour
Delight in them sets off: some kinds of baseness
Are nobly undergone; and most poor matters
Point to rich ends. This my mean task
Would be as heavy to me as odious; but
The mistress which I serve quickens what's
dead,
And makes my labours pleasures; O, she is
Ten times more gentle than her father's crabbed;
And he's composed of harshness. I must remove
Some thousands of these logs, and pile them up,
Upon a sore injunction: my sweet mistress
Weeps when she sees me work; and says, such
baseness
Had never like executor. I forget:
But these sweet thoughts do even refresh my
labours,
Most busy, least when I do it.

Enter MIRANDA; and PROSPERO at a distance

Mira. Alas, now, pray you,
Work not so hard: I would the lightning had

Fer. Alguns entretenimentos são pesados²¹⁹
Mas o seu peso o prazer a elles tira;²²⁰
Umás especies de baixaza são
Com nobreza levadas, quasi todos os
pobres aneis □.²²¹ Este meu vil trabalho
Ser-me hia tão pesado como odioso
Mas a dama a quem sirvo, fez do morto
Vivo, e os meus trabalhos converte²²²
Em prazeres; ah, ella é dez vezes mais
Branda do que o pae é □, e elle²²³
É feito de rudeza. Alguns mil²²⁴
D'estes toros tenho eu que remover
E por ordem dispol-os, sob a força
D'uma injunção que doe; a minha □
Chora ao ver-me o trabalho, e diz que
tal baixaza não teve □²²⁵

²¹⁹ Alguns divertimentos [↑ entreti-|mentos] são pesados

²²⁰ <E>/M\as o seu peso o amor a [↑ prazer a] elles tira;

²²¹ Umás especies de baixaza são | Com nobreza | levadas, quasi | todos | los pobres *aneis <dão> □

²²² Vivo, e <converte> os meus trabalho[s] [→ converte]

²²³ <Gentil> Branda do que o pae é □ [→ , e elle]

²²⁴ É <elle> feito de rudeza. Alguns mil

²²⁵ D'uma injunção que doe; a minha □ | Chora ao ver-me o | trabalho, e diz que | tal | Baixeza não teve

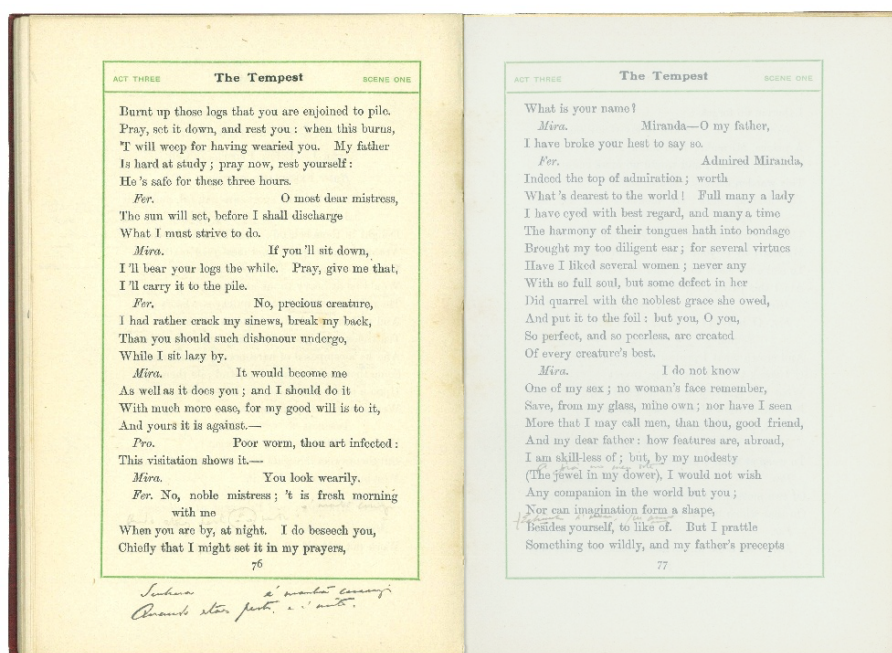


Fig. 110. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 76-77. [CFP 8-507].

Burnt up those logs that you are enjoined to pile.
Pray, set it down, and rest you: when this burns,
'T will weep for having wearied you. My father
Is hard at study; pray now, rest yourself:
He's safe for these three hours.

Fer. O most dear mistress,
The sun will set, before I shall discharge
What I must strive to do.

Mira. If you'll sit down,
I'll bear your logs the while. Pray, give me that,
I'll carry it to the pile.

Fer. No, precious creature;
I had rather crack my sinews, break my back,
Than you should such dishonour undergo,
While I sit lazy by.

Mira. It would become me
As well as it does you; and I should do it
With much more ease, for my good will is to it,
And yours it is against. —

Pro. Poor worm, thou art infected:
This visitation shows it. —

Mira. You look wearily.

Fer. No, noble mistress; 't is fresh
morning with me
When you are by, at night. I do beseech you,
Chiefly that I might set it in my prayers,

Fer. Senhora □ é minha commigo
Quando estaes perto, e é noite.²²⁶

²²⁶ I: é minha commigo | Quando estaes perto /e a [↑ á]/ noite.

II: Senhora □ é minha commigo | Quando estaes perto, e é noite.

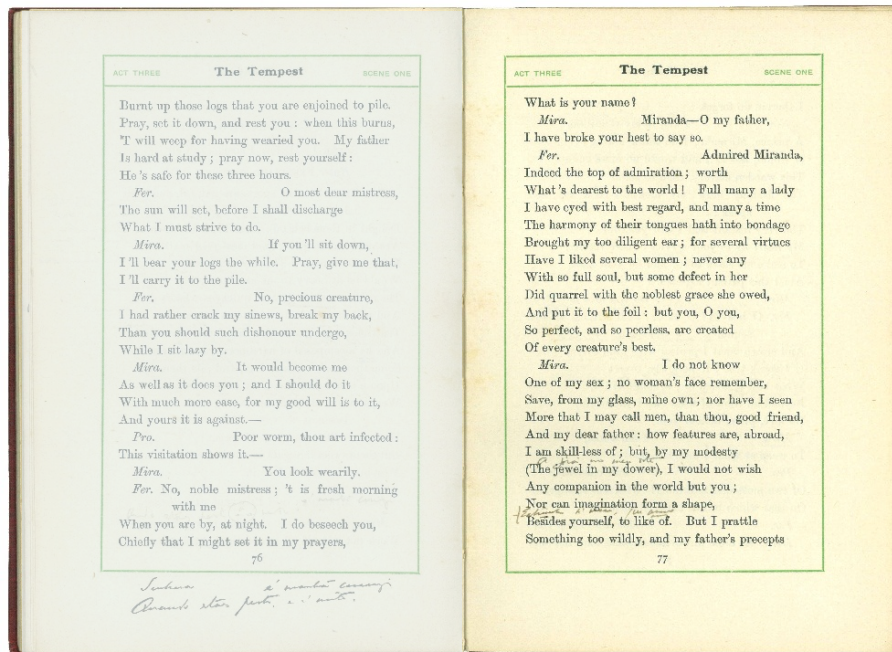


Fig. 111. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 76-77. [CFP 8-507].

What is your name?

Mira. Miranda – O my father,
I have broke your hest to say so!

Fer. Admired Miranda!
Indeed the top of admiration; worth
What's dearest to the world! Full many a lady
I have eyed with best regard, and many a time
The harmony of their tongues hath into bondage
Brought my too diligent ear; for several virtues
Have I liked several women; never any
With so full soul, but some defect in her
Did quarrel with the noblest grace she owed,
And put it to the foil: but you, O you,
So perfect, and so peerless, are created
Of every creature's best!

Mira. I do not know
One of my sex; no woman's face remember,
Save, from my glass, mine own; nor have I seen
More that I may call men, than you, good friend,
And my dear father: how features are, abroad,
I am skill-less of; but, by my modesty
(The jewel in my dower), I would not wish
Any companion in the world but you;
Nor can imagination form a shape,
Besides yourself, to like of. But I prattle
Something too wildly, and my father's precepts

Mira.

(A joia no meu dote)²²⁷

Extranha á vossa, que ame.²²⁸

²²⁷ a joia no meu dote

²²⁸ //Extranha/ á vossa, que *amara [↓ ame]/

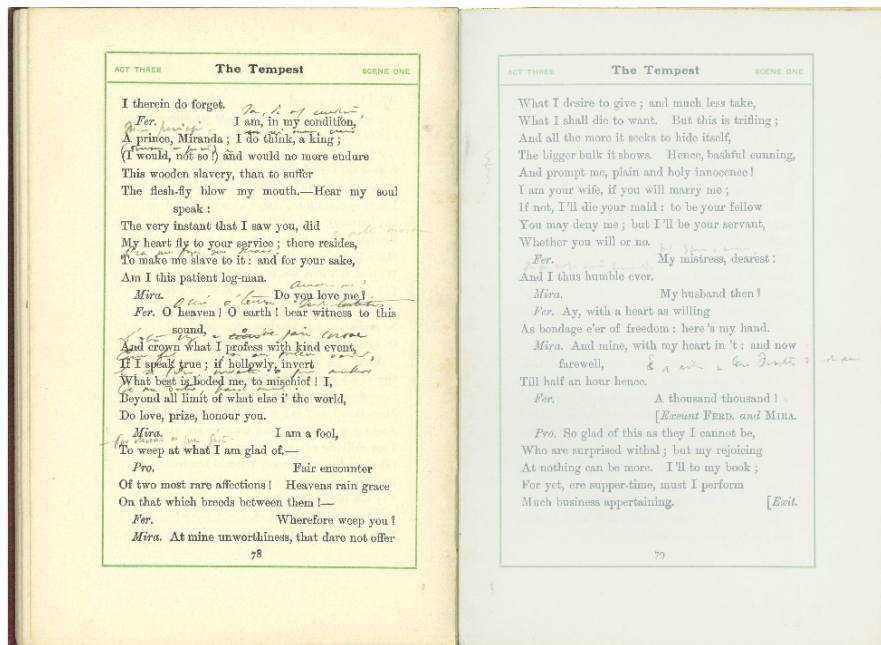


Fig. 112. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 78-79. [CFP 8-507].

I therein do forget.

Fer. I am, in my condition,
A prince, Miranda; I do think, a king;
(I would, not so!) and would no more endure
This wooden slavery, than to suffer
The flesh-fly blow my mouth. – Hear my soul
speak:

The very instant that I saw you, did
My heart fly to your service; there resides,
To make me slave to it: and for your sake,
Am I this patient log-man.

Mira. Do you love me?
Fer. O heaven! O earth! bear witness to this
sound,
And crown what I profess with kind event,
If I speak true; if hollowly, invert
What best is boded me, to mischief! I,
Beyond all limit of what else í' the world,
Do love, prize, honour you.

Mira. I am a fool,
To weep at what I am glad of. –

Pro. Fair encounter
Of two most rare affections! Heavens rain grace
On that which breeds between them! –

Fer. Wherefore weep you?

Mira. At mine unworthiness, that dare not
offer

Fer. Sou, da minha²²⁹ condição,
Miranda, príncipe, □ rei vosso, creio²³⁰
(tomara eu que não) e □

e alli mora
Pra me fazer seu escravo,

Mira. Amas-me?
Fer. Ó céu! ó terra! Sede testemunhas²³¹
D'esta voz e o que sair coroa²³²
Com feliz □ se eu fallar verdade;
E se falso, inverti o que melhor
Se me *destinou, para mal.

Mira. Por chorar do que gósto.²³³

²²⁹ m/

²³⁰ M.– príncipe, □ <um> rei vosso, creio

²³¹ O [Ó] céu [!] ó terra [!] Sede testemunhas

²³² D'esta voz e <coroa> [↑ o] que *sair coroa

²³³ /Por chorar do que gósto./

Em (SHAKESPEARE, 1921: 46): Sou tola: l choro do que me alegra...

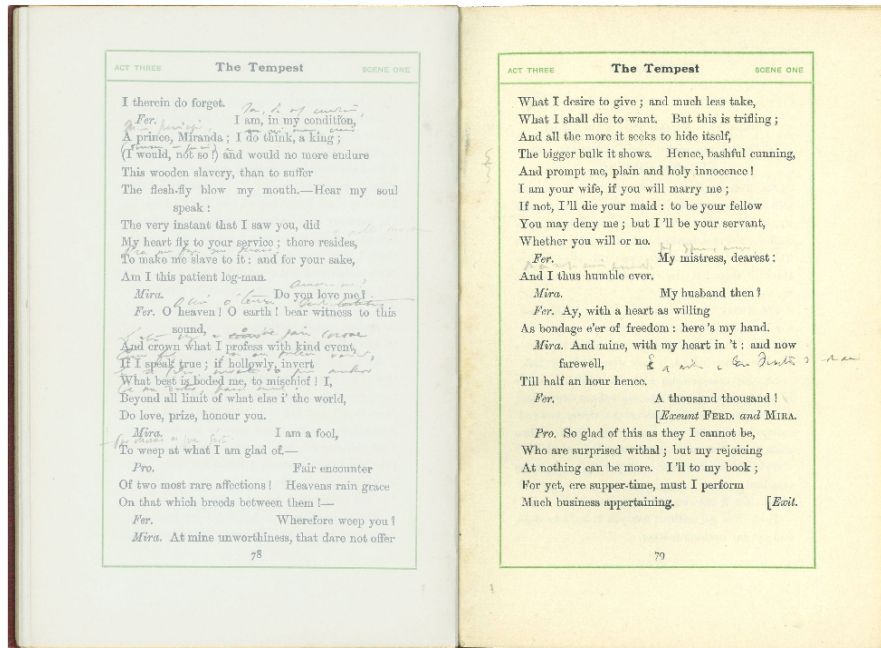


Fig. 113. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 78-79. [CFP 8-507].

What I desire to give; and much less take,
 What I shall die to want. But this is trifling;
 And all the more it seeks to hide itself,
 The bigger bulk it shows. Hence, bashful
 cunning,
 And prompt me, plain and holy innocence!
 I am your wife, if you will marry me;
 If not, I'll die your maid: to be your fellow
 You may deny me; but I'll be your servant,
 Whether you will or no.

Fer. My mistress, dearest:
 And I thus humble ever.

Mira. My husband, then?

Fer. Ay, with a heart as willing
 As bondage e'er of freedom: here's my hand.

Mira. And mine, with my heart in't: and now
 farewell,

Till half an hour hence.

Fer. A thousand thousand!

[*Exeunt FERD. and MIRA.*]

Pro. So glad of this as they I cannot be,
 Who are surprised withal; but my rejoicing
 At nothing can be more. I'll to my book;
 For yet, ere supper-time, must I perform
 Much business appertaining. [*Exit.*]

Fer. Minha²³⁴ dama, amor,
 E eu sempre mais humilde[.]

Mira. E²³⁵ a minha e tem dentro o coração □

²³⁴ M/

²³⁵ <e> /E\

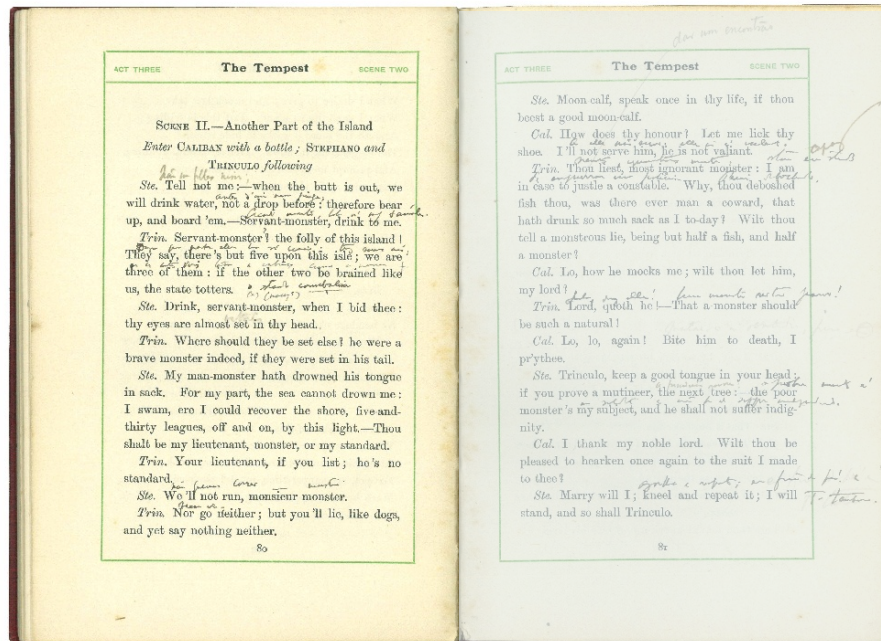


Fig. 114. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 80-81. [CFP 8-507].

SCENE II. – Another Part of the Island

Enter CALIBAN with a bottle; STEPHANO and TRINCULO following

Ste. Tell not me: – when the butt is out, we will drink water, not a drop before: therefore bear up, and board 'em. – Servant-monster, drink to me.

Trin. Servant-monster? the folly of this island! They say there's but five upon this isle; we are three of them: if the other two be brained like us, the state totters.

Ste. Drink, servant-monster, when I bid thee: thy eyes are almost set in thy head.

Trin. Where should they be set else? he were a brave monster indeed, if they were set in his tail.

Ste. My man-monster hath drowned his tongue in sack. For my part, the sea cannot drown me: I swam, ere I could recover the shore, five-and-thirty leagues, off and on, by this light. – Thou shalt be my lieutenant, monster, or my standard.

Trin. Your lieutenant, if you list; he's no standard.

Ste. We'll not run, monsieur monster.

Trin. Nor go neither; but you'll lie, like dogs, and yet say nothing neither.

Ste. Não me falles nisso; □
□ antes d'isso nem pinga;
Creado monstro, bebe á minha²³⁶
saúde.

Dizem que nesta ilha ha só cinco; trez somos nós;²³⁷ se os outros dois tem a cabeça como a nossa,²³⁸ o estado cambaleia.²³⁹

Ste. mettidos

Ste. Não queremos correr, *senhor monstro.²⁴⁰

Trin. Nem ir; □

²³⁶ m/

²³⁷ Dizem que nesta ilha ha só cinco; trez somos nós:

²³⁸ /se os outros dois tem a cabeça como a nossa/

²³⁹ o estado [↓/a/ /nação/] /cambaleia/

²⁴⁰ Não queremos correr ____ monstro.

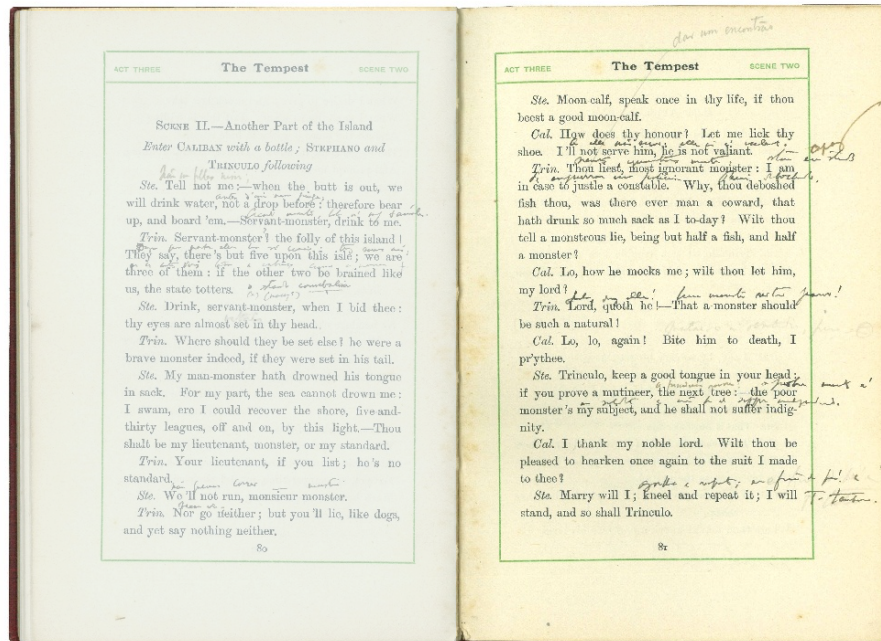


Fig. 115. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 80-81. [CFP 8-507].

Ste. Moon calf, speak once in thy life, if thou beest a good moon-calf.

Cal. How does thy honour? Let me lick thy shoe.

I'll not serve him, he is not valiant.

Trin. Thou liest, most ignorant monster: I am in case to juggle a constable. Why, thou deboshed fish thou, was there ever man a coward, that hath drunk so much sack as I to-day? Wilt thou tell a monstrous lie, being but half a fish, and half a monster?

Cal. Lo, how he mocks me; wilt thou let him, my lord?

Trin. Lord, quoth he! – That a monster should be such a natural!

Cal. Lo, lo again! Bite him to death, I pr'ythee.

Ste. Trinculo, keep a good tongue in your Head: if you prove a mutineer, the next tree: – the poor monster's my subject, and he shall not suffer indignity.

Cal. I thank my noble lord. Wilt thou be pleased to hearken once again to the suit I made to thee?

Ste. Marry will I; kneel and repeat it; I will stand, and so shall Trinculo.

Cal.

Trin.

Trin.

Cal.

Ste.

Ste.

Ste. Moon calf, speak once in thy life, if thou beest a good moon-calf.

Cal. How does thy honour? Let me lick thy shoe. I'll not serve him, he is not valiant.

Trin. Thou liest, most ignorant monster: I am in case to juggle a constable. Why, thou deboshed fish thou, was there ever man a coward, that hath drunk so much sack as I to-day? Wilt thou tell a monstrous lie, being but half a fish, and half a monster?

Cal. Lo, how he mocks me; wilt thou let him, my lord?

Trin. Lord, quoth he! – That a monster should be such a natural!

Cal. Lo, lo, again! Bite him to death, I pr'ythee.

Ste. Trinculo, keep a good tongue in your head; if you prove a mutineer, the next tree: – the poor monster's my subject, and he shall not suffer indignity.

Cal. I thank my noble lord. Wilt thou be pleased to hearken once again to the suit I made to thee?

Ste. Marry will I; kneel and repeat it; I will stand, and so shall Trinculo.

A elle não sirvo: elle não é valente.

Mentes, ignorantissimo monstro: stou capaz²⁴¹ de dar um encontrão [a] um policia.²⁴² □ Pesai debochado,

Senhor, diz elle! Um monstro ser tão parvo!

Matae-o á dentada, peço-te.²⁴³

a proxima arvore:
o pobre monstro é meu subdito e não ha de soffrer indignidade.

ajoelha e repete; eu fico de de pé; e Trinculo também.²⁴⁴

²⁴¹ Mentes, ignorantissimo monstro: stou em stado [↑ capaz]

²⁴² de empurrar [↑ dar um encontrão] um policia. □ Pesai debochado,

²⁴³ Matae-o á dentada, peço-/te/

²⁴⁴ ajoelha e repete; <eu fico de pé; e | T.[rinculo] tambem.> /eu fico de pé; e | T.[rinculo] tambem. \

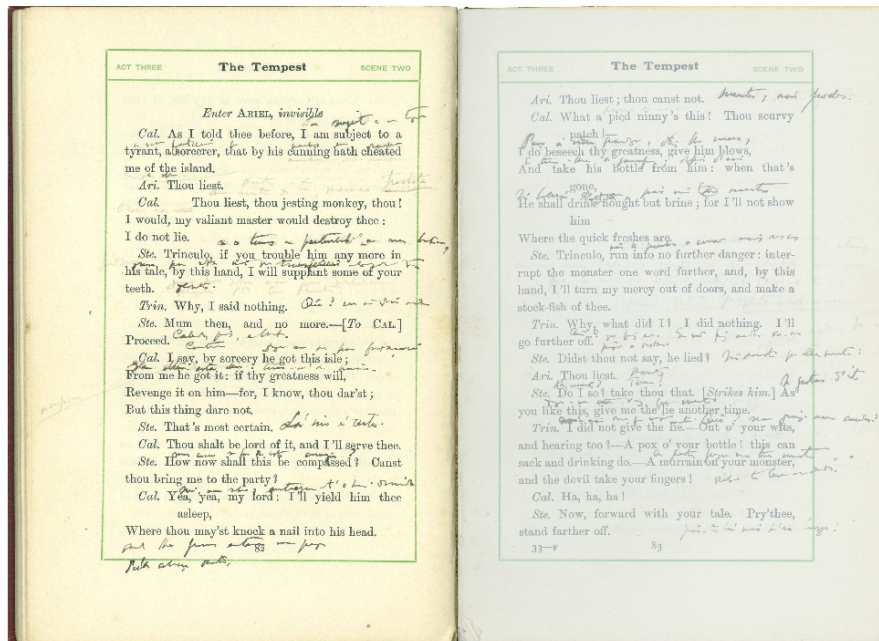


Fig. 116. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 82-83. [CFP 8-507].

Enter ARIEL, invisible

Cal. As I told thee before, I am subject to a tyrant, a sorcerer, that by his cunning hath cheated me at the island.

Ari. Thou liest.

Cal. Thou liest, thou jesting monkey, thou! I would, my valiant master would destroy thee: I do not lie.

Ste. Trinculo, if you trouble him any more in his tale, by this hand, I will supplant some of your teeth.

Trin. Why, I said nothing.

Ste. Mum then, and no more. – [To CAL.]

Proceed.

Cal. I say, by sorcery he got this isle; From me he got it: if thy greatness will, Revenge it on him – for, I know, thou dar'st; But this thing dare not.

Ste. That's most certain.

Cal. Thou shalt be lord of it, and I'll serve thee.

Ste. How now shall this be compassed? Canst thou bring me to the party?

Cal. Yea, yea, my lord: I'll yield him thee asleep,

Where thou may'st knock a nail into his head.

Cal. estou sujeito a um tyranno²⁴⁵

a um feiticeiro que □ manhas me roubou²⁴⁶ a ilha.²⁴⁷

Ari. Mentos.

Cal. Quem mente és tu, macaco trocista!²⁴⁸ Oxalá meu²⁴⁹

Ste. [Trinculo,] se o tornas a perturbar na sua historia,²⁵⁰ juro por esta mão que deslocarei alguns dos teus dentes.²⁵¹

Trin. Quê? eu não disse nada.

Ste. Calados, pois, e basta.

Continua.

Cal. Digo eu que por feiticeira Elle occupou esta ilha: tirou-m'a assim²⁵²

Ste. Lá isso é certo.

Ste. Mas como se ha de isto arranjar?

²⁴⁵ <sujeito> /estou sujeito a um tyranno\

²⁴⁶ manhas me roubou [↑ a um feiticeiro que □ manhas me roubou]

²⁴⁷ <a ilha.> /a ilha\

²⁴⁸ Quem mente és tu, macaco <ás troças> [↑ trocista]!

²⁴⁹ Oxalá meu <val>

²⁵⁰ <se tornas a perturba-o na sua | historia> /se o tornas a perturbar na sua\ historia,

²⁵¹ I: juro por esta mão que <†>/transferirei\ alguns dos teus | dentes.

II: juro por esta mão que deslocarei | alguns dos teus dentes.

²⁵² <† ilha †> /Elle obteve [← occupou] esta ilha\ : tirou-m'a assim.

Cal. Yea, yea my lord: I'll yield him thee
asleep,
Where thou may'st knock a nail into his head.

Cal. Sim, meu senhor, entregar-t'o hei
dormindo
Onde lhe possas enterrar um prego
Pela cabeça dentro,

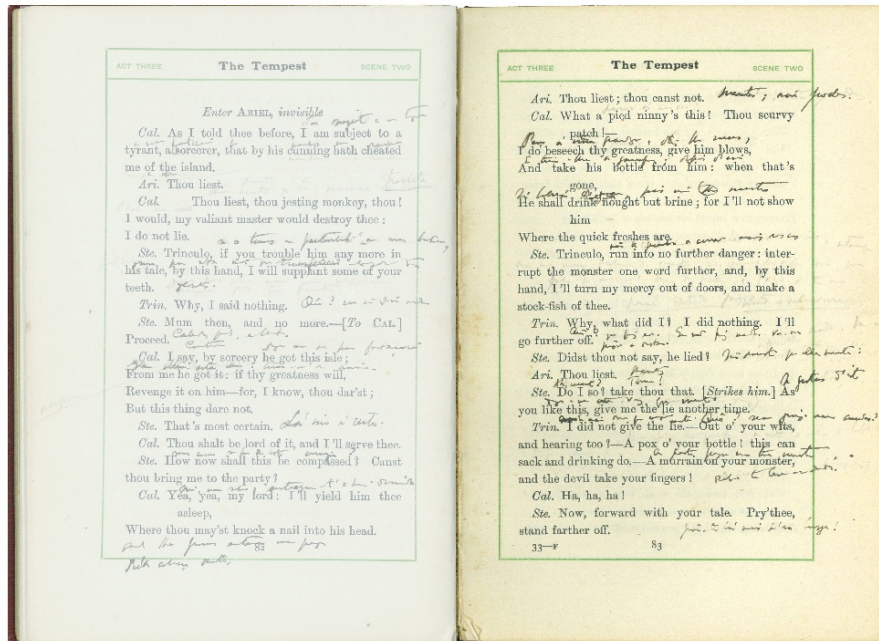


Fig. 117. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 82-83. [CFP 8-507].

Ari. Thou liest; thou canst not.
Cal. What a pied ninny's this! Thou scurvy
patch! –
I do beseech thy greatness, give him blows,
And take his bottle from him: when that's
gone,
He shall drink nought but brine; for I'll not
show him
Where the quick freshes are.
Ste. Trinculo, run into no further danger:
interrupt the monster one word further, and, by
this hand, I'll turn my mercy out of doors, and
make a stock-fish of thee.

Trin. Why, what did I? I did nothing. I'll go
farther off.
Ste. Didst thou not say, he lied?

Ari. Mentees; não podes.²⁵³
Cal. Parvo²⁵⁴ às riscas!

Peço á tua grandeza, dê-lhe socos,²⁵⁵
E tirai-lhe a garrafa; depois d'isso
Só beberá do mar salgado, pois não
mostró²⁵⁶

Ste. [Trinculo,] não te ponhas a correr mais ris-
cos, interrompe²⁵⁷ com mais uma palavra o
monstro e, juro pela minha mão que
ponho a misericórdia fora de portas, e faço
de ti uma salmoura.²⁵⁸

Trin. Quê? Que fiz eu. Eu não fiz nada. Vou-me
pôr a dentro.²⁵⁹
Ste. Não disseste que elle mente?²⁶⁰

²⁵³ <Mentes; não podes.>/Mentes; não podes. \

²⁵⁴ parvo

²⁵⁵ <Peço á vossa grandeza, dê-lhe socos>/Peço á vossa [↑ tua] grandeza, dê-lhe socos, \

²⁵⁶ Só beberá do mar [↓ salgado], pois não /lhe/ mostró

²⁵⁷ <não te ponhas a correr mais riscos>/não te ponhas a correr mais riscos \, interrompe

²⁵⁸ faço de ti um /peixe-*cortado/ [→faço de ti | uma salmoura]

²⁵⁹ Quê? <Quê? Que fiz eu. Eu não fiz nada. Vou-me | *apartar >/Que fiz eu. Eu não fiz nada. Vou-me \ | pôr a *dentro [desta].

²⁶⁰ <Não disseste que elle | mente>/Não disseste que elle mente:\

Ari. Thou liest.

Ste. Do I so? take thou that. [Strikes him.] As you like this, give me the lie another time.

Trin. I did not give the lie. – Out o' your wits, and hearing too? – A pox o' your bottle! this can sack and drinking do. – A murrain on your monster, and the devil take your fingers!

Cal. Ha, ha, ha!

Ste. Now, forward with your tale.

Pr'ythee, stand farther off.

Ari. Mentés.²⁶¹

Ste. Ah, minto? Toma! Se gostas d'isto²⁶² diz-me outra vez que minto.²⁶³

Trin. Eu nem para ninguem menti.²⁶⁴ Quê? Sem juízo nem ouvidos? *Diabo p'ra tua garrafa[!] a isto o vinho e bebedeira trazem um homem. A peste pegue no teu monstro e o diabo te leve os dedos.²⁶⁵

Ste.

□ põe-te lá mais p'ra longe!

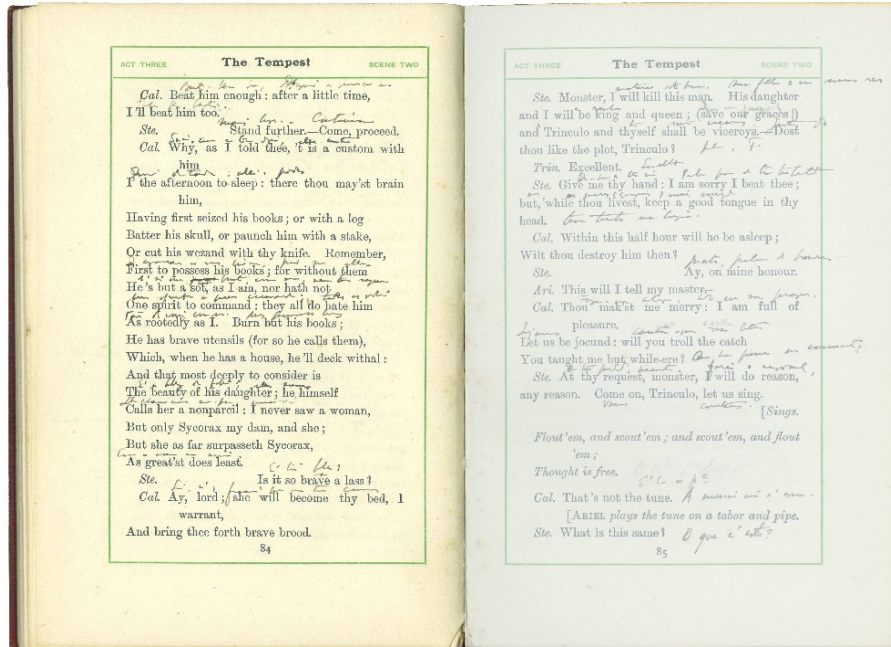


Fig. 118. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 84-85. [ICFP 8-507].

Cal. Beat him enough: after a little time, I'll beat him too.

Ste. Stand further. – Come, proceed.

Cal. Why, as I told thee, 't is a custom with him

I' the afternoon to sleep: there thou may'st brain him,

Having first seized his books; or with a log
Batter his skull, or paunch him with a stake,
Or cut his wezand with thy knife. Remember,
First to possess his books; for without them
He's but a sot, as I am, nor hath not
One spirit to command: they all do hate him
As rootedly as I. Burn but his books;

Cal. Bate-lhe bem, d'aqui a pouco eu tambem lhe bato.

Ste. Mais longe. – Continua

Cal. Será, como eu te digo, elle costuma

Dormir de tarde; alli o podes

De agarrar os seus livros, pois sem elles
É só um bruto, como eu, nem tem sequer²⁶⁶
um espirito a quem comandar: todos o odeiam
Tão de raiz como eu. Mas queima os livros

²⁶¹ <Mentes>/Mentes \

²⁶² <Ah, minto!> /Ah, minto?\ <Toma!> /Toma! \ <Se gostas,>/Se gostas d'isto \

²⁶³ diz-me <diz-me que minto outra vez>/outra vez que minto \

²⁶⁴ <Nem> Eu <não> *nem *para ninguem menti.

²⁶⁵ <e o diabo te leve os dedos!>/diabo te leve os dedos. \

²⁶⁶ É só um </parvo/> bruto, como eu, nem tem sequer

He has brave utensils (for so he calls them),
Which, when he has a house, he'll deck withal:
And that most deeply to consider is
The beauty of his daughter; he himself
Calls her a nonpareil: I never saw a woman,
But only Sycorax my dam, and she;
But she as far surpasseth Sycorax,
As great'st does least.

Ste. Is it so brave s lass?
Cal. Ay, lord; she will become thy bed, I
warrant,
And bring thee forth brave brood.

É a beleza da filha; elle mesmo
Lhe chama uma sem-par, nunca vi

Como o menor ao maior.

É tão bella?²⁶⁷

Sim, é, ficará bem como tua cama[.]

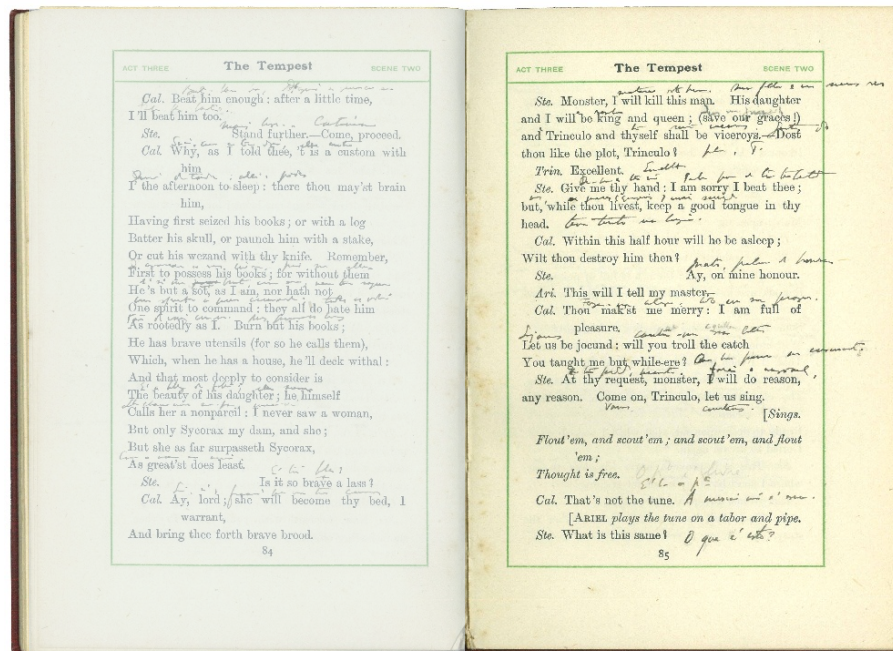


Fig. 119. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 84-85. [CFP 8-507].

Ste. Monster, I will kill this man. His
daughter and I will be king and queen; (save
our graces!) and Trinculo and thyself shall be
viceroys. – Dost thou like the plot, Trinculo?
Trin. Excellent.
Ste. Give me thy hand: I am sorry I beat
thee, but, while thou livest, keep a good tongue
in thy head.
Cal. Within this half hour will he be asleep;
Wilt thou destroy him then?
Ste. Ay, on mine honour.
Ari. This will I tell my master.
Cal. Thou mak'st me merry: I am full of
pleasure.

Ste. □ matarei este homem. Sua
filha e eu seremos rei e rainha; (deus
nos guarde) e □ [e] tu serão
vicereis. Gostas do plano, T.²⁶⁸
Trin. Excelente.
Ste. Da-me a tua mão[:] tenho pena de te ter
batido mas, se quizeres²⁶⁹ viver socegado
tem tento na lingua.
Ste. Grato, palavra de honra.
Cal. Fazes-me alegre: todo eu sou
prazer.

²⁶⁷ É tão /bella/?

²⁶⁸ matarei este homem. Sua filha e eu seremos rei | e rainha □ deus nos guarde | e □ tu serão vicereis. Gostas do | plano, T.

²⁶⁹ mas, se queres (quizeres)

Let us be jocund: will you troll the catch
 You taught me but while-ere?
Ste. At thy request, monster, I will do
 reason, any reason. Come on, Trinculo, let us
 sing. [Sings.]

*Flout 'em and scout 'em;
 and scout 'em and flout 'em;
 Thought is free.*

Cal. That's not the tune.
 [ARIEL plays the tune on a tabor and pipe.]
Ste. What is this same?

Sejamos □ canta-me essa letra²⁷⁰
 Que há pouco me ensinastes.²⁷¹
Ste. Ao teu pedido, monstro, farei o razoavel,²⁷²
 □Vamos, □ cantemos.

É livre o pensamento.²⁷³

Cal. A musica não é essa.

Ste. O que é isto?²⁷⁴

Trin. This is the tune of our catch, played by
 the picture of Nobody.

Ste. If thou beest a man, show thyself in
 thy likeness: if thou beest a devil, take 't as thou
 list.

Trin. O, forgive me my sins!

Ste. He that dies, pays all debts: I defy thee. –
 Mercy upon us.

Cal. Art thou afeard?

Ste. No, monster, not I.

Cal. Be not afeard; the isle is full of noises,
 Sounds, and sweet airs, that give delight, and
 hurt not.

Sometimes a thousand twangling instruments
 Will hum about mine ears; and sometime
 voices,

That, if I then had waked after long sleep,
 Will make me sleep again: and then, in
 dreaming,

Trin. Isto é a musica da nossa letra, tocada²⁷⁵
 pelo retrato de Ninguem.²⁷⁶

Ste. Se és homem, mostra-te como és;
 se és diabo, faze o que quizeres²⁷⁷

Ste. Quem morre, paga todas as dividas:
 Misericordia.²⁷⁸

Cal. Tens medo?²⁷⁹

Ste. Não, monstro, não tenho.²⁸⁰

Cal. Não tenhas; a ilha está cheia de ruidos,
 Sons, arias vans que encantam e não
 ferem.²⁸¹

Às vezes mil²⁸² □

Jorram aos meus ouvidos; e as vozes, as
 vezes²⁸³

Que se após longo somno eu acordára²⁸⁴

Me fariam dormir de novo, e então²⁸⁵

Em sonho as nuvens, sem *pausa se *abrem

²⁷⁰ Sejamos □ <† aquella> /Canta-me essa letra \

²⁷¹ <Que há pouco me ensinastes.> /Que há pouco me ensinastes. \

²⁷² <Ao teu pedido, monstro.> /Ao teu pedido, monstro, \ farei o razoavel,

²⁷³ O pto é livre. [↓É l_ o p.to]

²⁷⁴ <O que é isto?> /O que é isto? \

²⁷⁵ <Isto é a musica da n/ letra, tocada> /Isto é a musica da n/ letra, tocada \

²⁷⁶ <pelo retrato de Ninguem.> /pelo retrato de Ninguem. \

²⁷⁷ [↓ faze o que | quizeres]

²⁷⁸ [↓ Quem morre, paga todas as dividas: Misericordia]

²⁷⁹ <Tens medo?> /Tens medo? \

²⁸⁰ <Não, monstro, não tenho.> /Não, monstro, não tenho. \

²⁸¹ <Não tenhas; a ilha está cheia de> /Sons, <a> arias <suaves> [† *vans], que encantam e não ferem. \ | Sons, arias suaves, que encantam, e não ferem.

²⁸² <Às vezes mil> /Às vezes mil \

²⁸³ <*Jorram aos meus ouvidos;> /*Jorram aos meus ouvidos; \ e as vozes, as vezes

²⁸⁴ <Que se após longo ††> /Que se após longo somno eu acordára \

²⁸⁵ Me fariam tornar ao somno [†dormir de novo], e então

The clouds, methought, would open, and show riches
 Ready to drop upon me, that when I waked
 I cried to dream again.
Ste. This will prove a brave kingdom to me, where I shall have my music for nothing.
Cal. When Prospero is destroyed.
Ste. That shall be by-and-by: I remember the story.

E mostram joias prontas a cair

chorava

Por tornar a sonhar.²⁸⁶

Ste. Isto vai ser um vivo reino para mim,²⁸⁷
 onde teria música de graça.²⁸⁸

Ste. Isso é logo; não me esqueço da história.²⁸⁹

Trin. The sound is going away: let's follow it, and after do our work.
Ste. Lead, monster; we'll follow. – I would, I could see this taborer: he lays it on.
Trin. Wilt come? I'll follow, Stephano.

Trin. O som vai-se afastando, sigamol-o e □

Ste. Vae adiante, monstro, nós seguimos.²⁹⁰
 músico

Trin. Vens? Eu sigo[,] Stepham.

[*Exeunt.*]

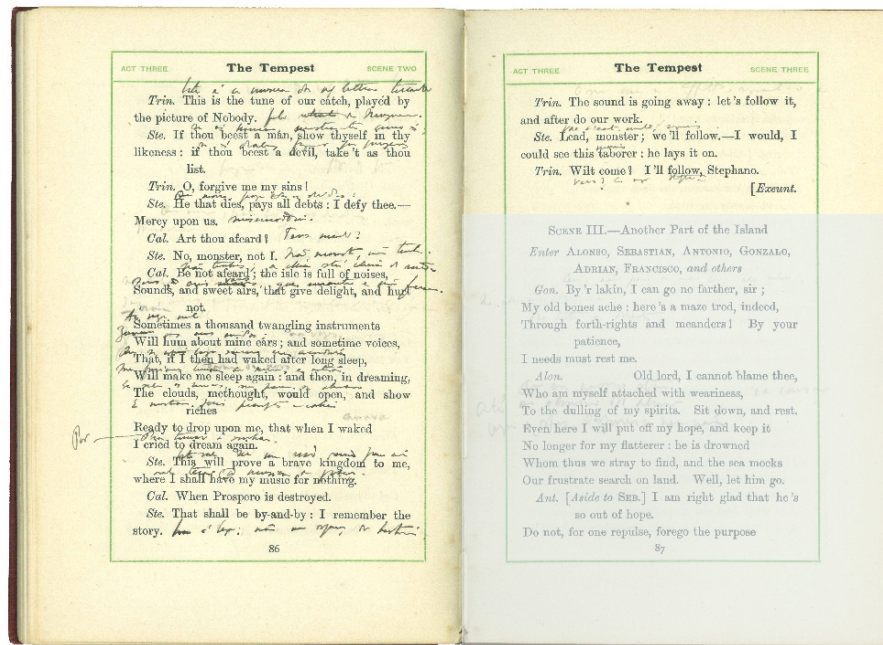


Fig. 120. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 86-87. [CFP 8-507].

²⁸⁶ Pra [← Por] tornar a sonhar.

²⁸⁷ <Isto vai ser um vivo>/Isto vai ser um vivo reino para mim,\

²⁸⁸ onde teria /a/ música de graça.

²⁸⁹ <Isso é logo; não me esqueço da história.>/Isso é logo; não me esqueço da história.\

²⁹⁰ Vae adiante, monstro, [↑ nós] seguimos.

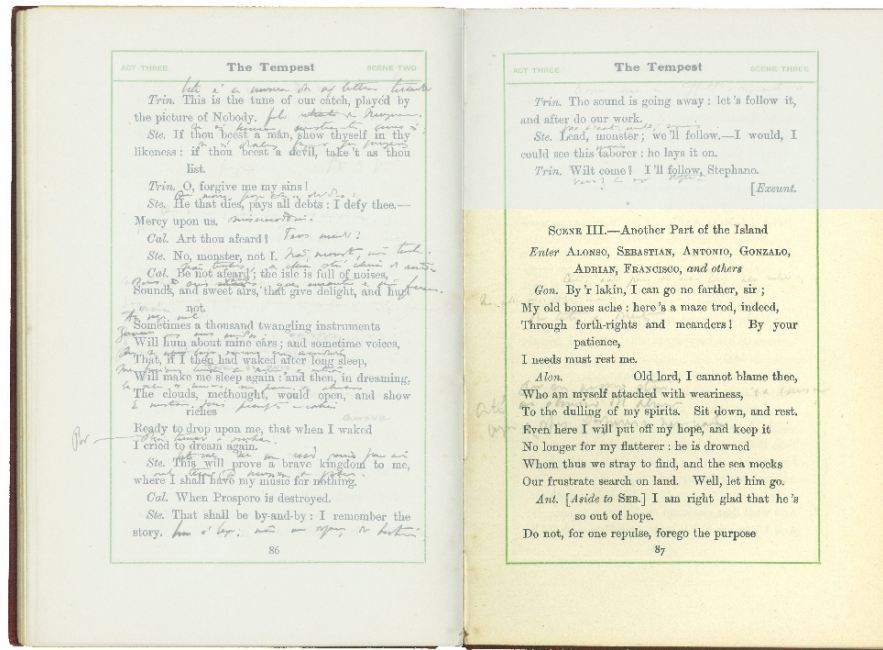


Fig. 121. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 86-87. [CFP 8-507].

SCENE III. – Another Part of the Island

Enter ALONSO, SEBASTIAN, ANTONIO, GONZALO,
ADRIAN, FRANCISCO, and others.

Gon. By 'r lakin, I can go no further, sir;
My old bones ache: here's a maze trod, indeed,
Through forth-rights and meanders! By your
patience,
I needs must rest me.

Alon. Old lord, I cannot blame thee,
Who am myself attached with weariness,
To the dulling of my spirits. Sit down, and rest.
Even here I will put off my hope, and keep it
No longer for my flatterer: he is drowned
Whom thus we stray to find, and the sea mocks
Our frustrate search on land. Well, let him go.

Ant. [Aside to SEB.] I am right glad
that he's so out of hope.
Do not, for one repulse, forego the purpose

Gon. Ceus, não posso ir mais longe, meu senhor;
Meus velhos ossos doem me; □
Por tortos e direitos □

Alon. Que eu mesmo stou □ de cansaço
Até ao aborrecer da alma
Aqui a spes dispenso ††

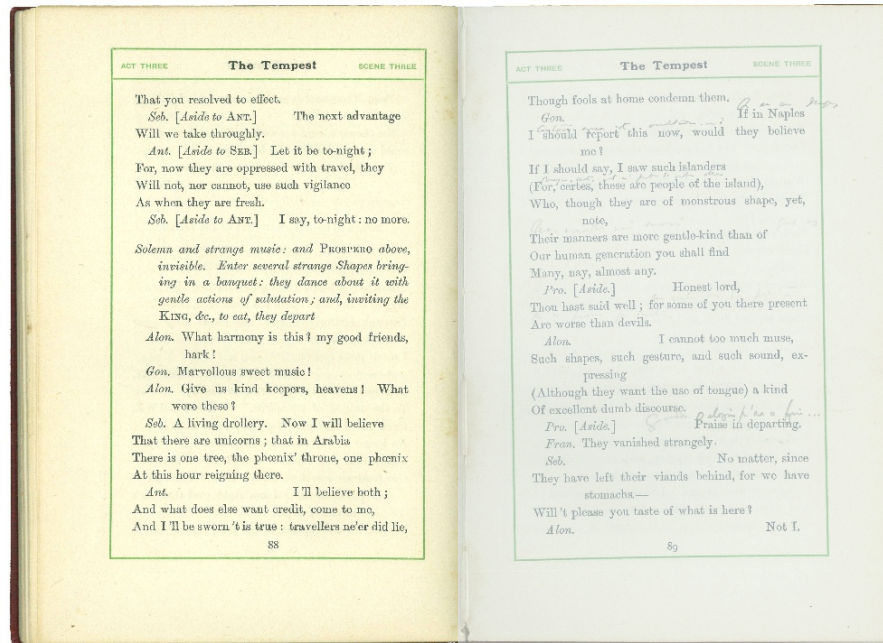


Fig. 122. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 88-89. [CFP 8-507].

That you resolved to effect.
Seb. [Aside to ANT.] The next advantage
 Will we take throughly.
Ant. [Aside to SEB.] Let it be to-night;
 For, now they are oppressed with travel, they
 Will not, nor cannot, use such vigilance
 As when they are fresh.
Seb. [Aside to ANT.] I say, to-night: no more.

*Solemn and strange music: and PROSPERO above,
 invisible. Enter several strange Shapes
 bringing in a banquet: they dance about it with
 gentle actions of salutation; and, inviting the KING,
 &c., to eat, they depart*

Alon. What harmony is this? my good friends,
 hark!
Gon. Marvellous sweet music!
Alon. Give us kind keepers, heavens! What
 were these?
Seb. A living drollery. Now I will believe
 That there are unicorns; that in Arabia
 There is one tree, the phoenix' throne, one
 phoenix
 At this hour reigning there.
Ant. I'll believe both;
 And what does else want credit, come to me,
 And I'll be sworn 't is true: travellers ne'er did lie,

Though fools at home condemn them.
Gon. If in Naples
 I should report this now, would they believe
 me!
 If I should say, I saw such islanders
 (For, certes, these are people of the island),
 Who, though they are of monstrous shape, yet,
 note,
 Their manners are more gentle-kind than of
 Our human generation you shall find
 Many, nay, almost any.
Pro. [Aside.] Honest lord,
 Thou hast said well; for some of you there present
 Are worse than devils.
Alon. I cannot too much muse,
 Such shapes, such gestures, and such sound, ex-
 pressing
 (Although they want the use of tongue) a kind
 Of excellent dumb discourse.
Pro. [Aside.] Praise in departing.
Fran. They vanished strangely.
Seb. No matter, since
 They have left their viands behind, for we have
 stomachs—
 Will't please you taste of what is here?
Alon. Not I.

Alon. Dae-nos bons guardas, ceus:
 o qu' são estes?²⁹¹

²⁹¹ (SHAKESPEARE, 1921: 53)

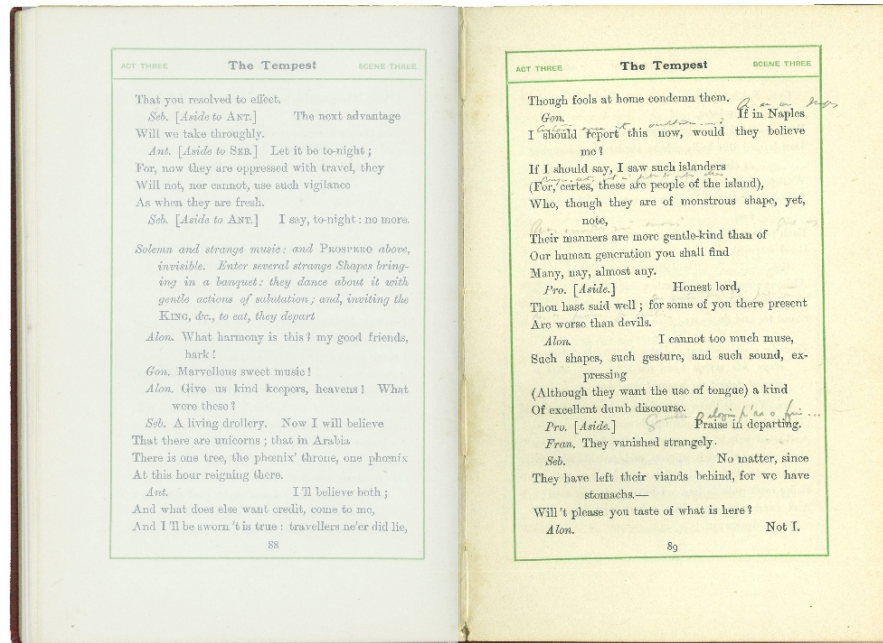


Fig. 123. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 88-89. [CFP 8-507].

Though fools at home condemn them.		
Gon. If in Naples	Gon.	Se eu em Napoles
I should report this now, would they believe me?		Contasse agora isto, acreditavam-me?
If I should say, I saw such islanders		
(For, certes, these are people of the island),		(Porque, certo, isto é gente d'esta ilha),
Who, though they are of monstrous shape yet,		
note,		
Their manners are more gentle kind than of		Seus modos são mais □ que os
Our human generation you shall find		
Many, nay, almost any.		
Pro. [Aside.] Honest lord,	Pro.	que entre vos lá
Thou hast said well; for some of you there		presentes,
present		Ha os peores que diabos.
Are worse than devils.		
Alon. I cannot too much muse,		
Such shapes, such gesture, and such sound,		
expressing,		
(Although they want the use of tongue) a kind		
Of excellent dumb discourse.		
Pro. [Aside.] Praise in departing.	Pro.	Guarda o elogio p'ra o fim...
Fran. They vanished strangely.		
Seb. No matter, since		
They have left their viands behind, for we have		
stomachs. —		
Will't please you taste of what is here?		
Alon. Not I.		

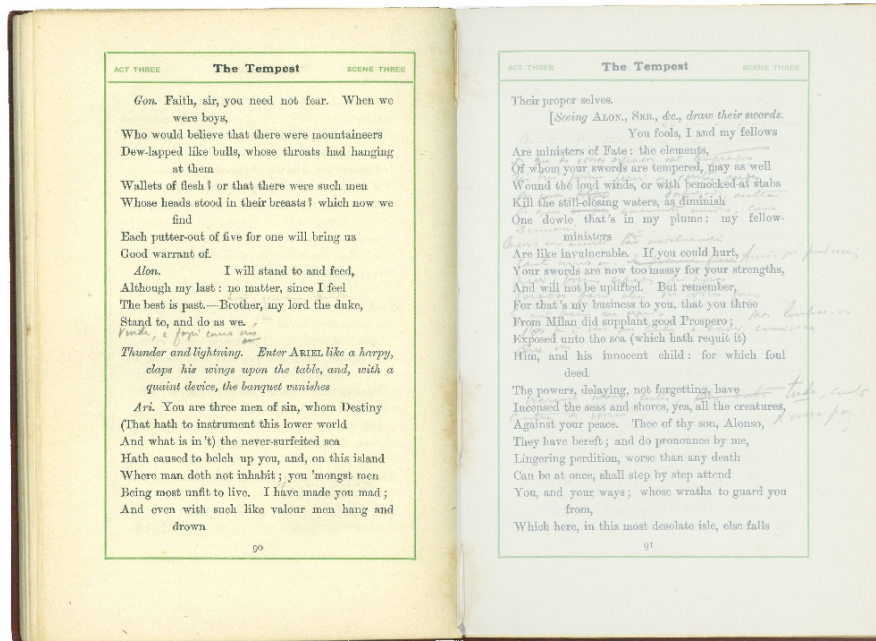


Fig. 124. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 90-91. [CFP 8-507].

Gon. Faith, sir, you need not fear. When we were boys,
Who would believe that there were mountaineers
Dew-lapped like bulls, whose throats had hanging at them
Wallets of flesh? or that there were such men
Whose heads stood in their breasts? which now we find
Each putter-out of five for one will bring us
Good warrant of.

Alon. I will stand to and feed,
Although my last: no matter, since I feel
The best is past. — Brother, my lord the duke,
Stand to, and do as we.

Thunder and lightning. Enter ARIEL like a harpy, claps his wings upon the table, and, with a quaint device, the banquet vanishes.

Ari. You are three men of sin, whom Destiny
(That hath to instrument this lower world
And what is in't) the never-surfeited sea
Hath caused to belch up you, and, on this island
Where man doth not inhabit; you 'mongst men
Being most unfit to live. I have made you mad;
And even with such like valour men hang and
drown

Their proper selves.
[Seeing ALON., SON, &c., draw their swords.]
You fools, I and my fellows
Are ministers of Fate: the elements,
Of whom your swords are tempered, may as well
Wound the lord winds, or with tempest-at stakes
Kill the still-closing waters, as diminish
One dowle that's in my plume: my fellow-
ministers
Are like invulnerable. If you could hurt,
Your swords are now too massy for your strengths,
And will not be uplifted. But remember,
For that's my business to you, that you three
From Milan did supplant good Prospero;
Exposed unto the sea (which hath requit it)
Him, and his innocent child: for which foul
deed
The powers, delaying, not forgetting, have
Incens'd the seas and shores, you, all the creatures
Against your peace. Three of thy son, Alonso,
They have bereft; and do pronounce by me,
Lingering perdition, worse than any death
Can be at once, shall step by step attend
You, and your ways; whose wraths to guard you
from,
Which here, in this most desolate isle, else falls

Alon.

Irmão, meu senhor duque,²⁹²
Vinde, e fazei como nós.²⁹³

Ari.

Fiz vos loucos[.]

²⁹² *Irmão, [↓ meu] senhor duque

²⁹³ Vinde, e fazei como nós [↓ <eu>]

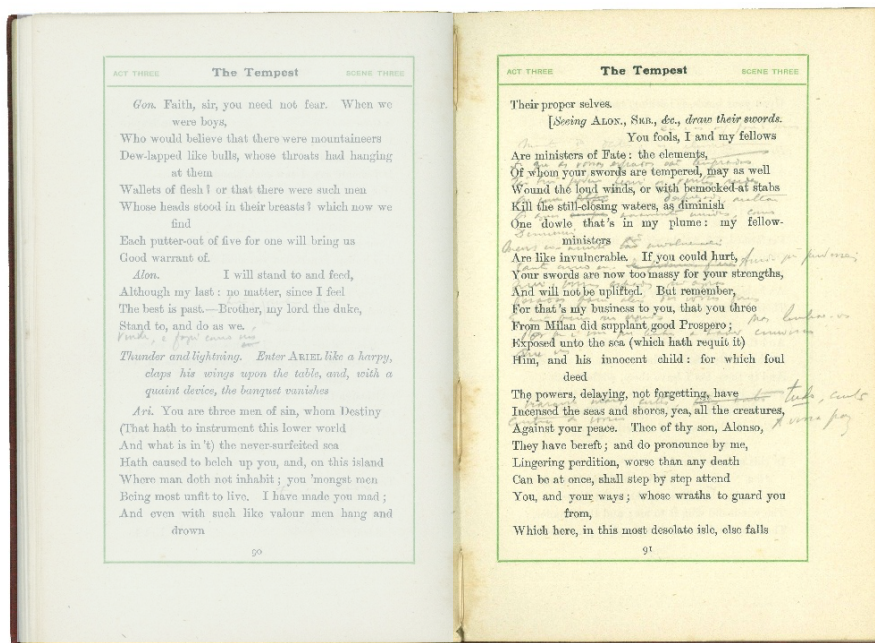


Fig. 125. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 90-91. [CFP 8-507].

Their proper selves.

[Seeing ALON., SEB., &c., draw their swords.

You fools, I and my fellows

Are ministers of Fate: the elements,
Of whom your swords are tempered, may as well
Wound the loud winds, or with bemocked-at
stabs

Kill the still-closing waters, as diminish
One dowle that's in my plume: my
fellow-ministers

Are like invulnerable. If you could hurt,
Your swords are now too massy for your
Strengths,
And will not be uplifted. But remember,
For that's my business to you, that you three
From Milan did supplant good Prospero;
Exposed unto the sea (which hath requit it)
Him, and his innocent child: for which foul
deed

The powers, delaying, not forgetting, have
Incensed the seas and shores, yea, all the
creatures,
Against your peace. Thee of thy son, Alonso,
They have bereft; and do pronounce by me,
Lingering perdition, worse than any death
Can be at once, shall step by step attend

eu e os meus²⁹⁴ pares somos

Ministros do destino: os elementos

De que as vossas espadas são tempradas

Tão bem podem ferir os ventos rudes

Ou como □ desprezadas, mattar²⁹⁵

As aguas novamente²⁹⁶ unidas, como

Diminui

Meus co-ministros são²⁹⁷ invulneraveis

Tanto como eu. Ainda que pudesseis²⁹⁸

Ferir, vossas espadas são agora

Pesadas para além das vossas forças

E não querem ser erguidas □ Mas lembrae-vos

Por que é um que tenha a haver comvosco

Que vos □

Iriram mares, costas, tudo contra a vossa
paz.²⁹⁹

²⁹⁴ m/

²⁹⁵ Ou como <golpes> □ desprezadas, mattar

²⁹⁶ <sempre> novamente

²⁹⁷ <tão> [↑ são]

²⁹⁸ <Se pudesseis ferir> Ainda que pudesseis

²⁹⁹ Iriram mares, costas <todos entes> | contra a vossa [→ tudo contra | A vossa paz.]

You, and your ways; whose wraths to guard you
from,
Which here, in this most desolate isle, else falls

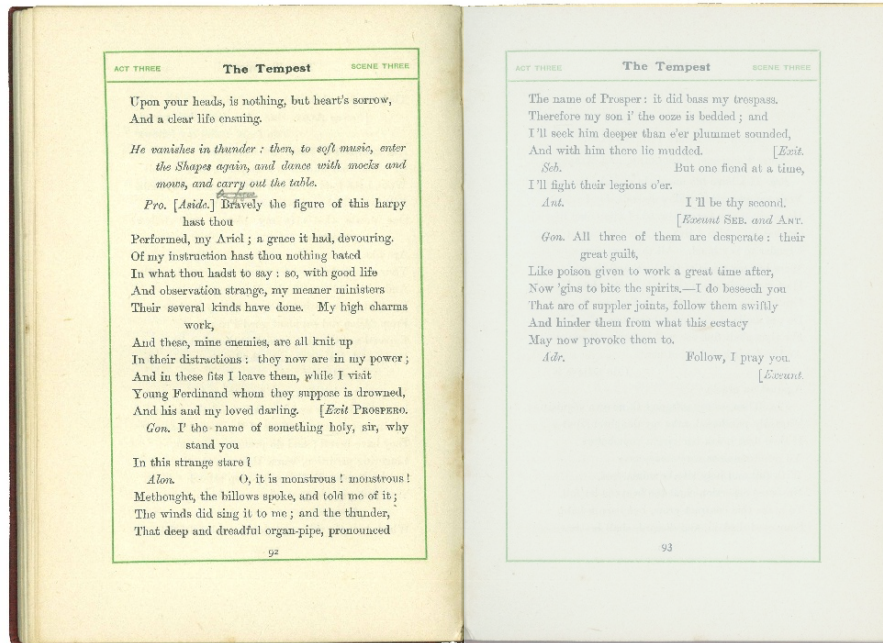


Fig. 126. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 92-93. [CFP 8-507].

Upon your heads, is nothing, but heart's
sorrow,
And a clear life ensuing.

*He vanishes in thunder: then, to soft music, enter the
Shapes again, and dance with mocks and mows,
and carry out the table.*

Pro. [Aside.] Bravely the figure of this harpy hast
thou

Performed, my Ariel; a grace it had, devouring.
Of my instruction hast thou nothing bated
In what thou hadst to say: so, with good life
And observation strange, my meaner ministers
Their several kinds have done. My high charms
work,

And these, mine enemies, are all knit up
In their distractions: they now are in my power;
And in these fits I leave them, while I visit
Young Ferdinand whom they suppose is drowned,
And his and mine loved darling.

[Exit PROSPERO.]

Gon. 'T' the name of something holy, sir, why
stand you
In this strange stare?

Alon. O, it is monstrous! monstrous!
Methought, the billows spoke, and told me of it;
The winds did sing it to me; and the thunder,
That deep and dreadful organ-pipe, pronounced

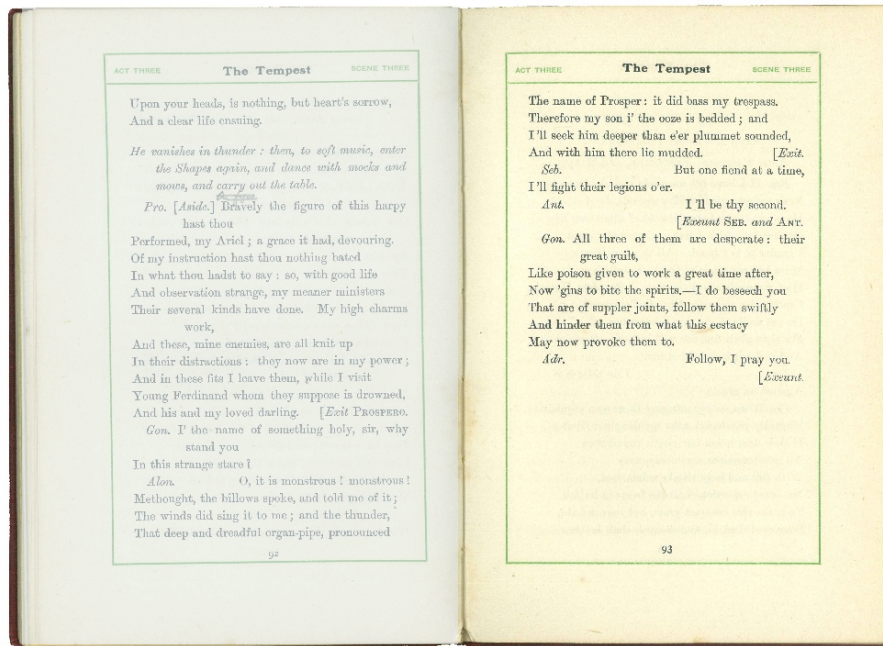


Fig. 127. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 92-93. [CFP 8-507].

The name of Prosper: it did bass my trespass.
 Therefore my son i' the ooze is bedded; and
 I'll seek him deeper than e'er plummet sounded,
 And with him there lie mudded. [Exit.
Seb. But one fiend at a time,
 I'll fight their legions o'er.
Ant. I'll be thy second.
 [Exeunt *SEB. and ANT.*
Gon. All three of them are desperate: their
 great guilt,
 Like poison given to work a great time after,
 Now 'gins to bite the spirits. – I do beseech you
 That are of suppler joints, follow them swiftly
 And hinder them from what this ecstasy
 May now provoke them to.
Adr. Follow, I pray you.
 [Exeunt.

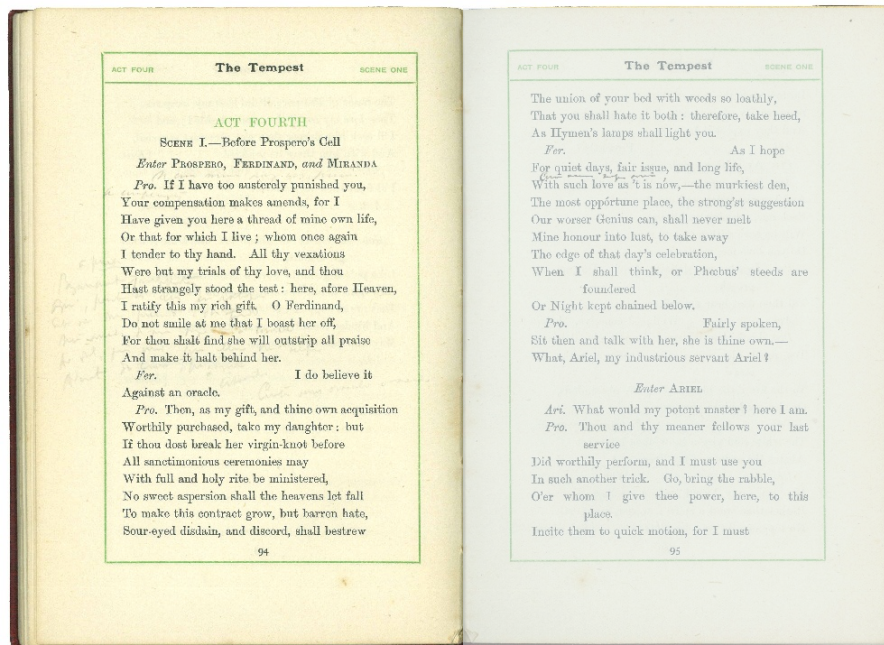


Fig. 128. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 94-95. [CFP 8-507].

ACT FOURTH

SCENE I. – Before Prospero's Cell.

Enter PROSPERO, FERDINAND, and MIRANDA

Pro. If I have too austere punished you,
Your compensation makes amends, for I
Have given you here a thread of mine own life,
Or that for which I live; whom once again
I tender to thy hand. All thy vexations
Were but my trials of thy love, and thou
Hast strangely stood the test: here, afore Heaven,
I ratify this my rich gift. O Ferdinand,

Do not smile at me that I boast her off,
For thou shalt find she will outstrip all praise
And make it halt behind her.

Fer. I do believe it
Agaisnt an oracle.

Pro. Then, as my gift, and thine own
acquisition
Worthily purchased, take my daughter: but
If thou dost break her virgin-knot before
All sanctimonious ceremonies may
With full and holy rite be ministered,
No sweet aspersion shall the heavens let fall
To make this contract grow, but barren hate,
Sour-eyed disdain, and discord, shall bestrew

Pro. N'essa mesma *cruz vos puni.
A compensação □

a *prova

*Paganamente *tu *superaste: aqui perante os ceus
eu ratifico este meu bem precioso, oh
Fernando

Não sorrias de mim porque a venere
Ao dobro, pois verás que ella irá sempre
Adeante do louvor, que a segue.³⁰⁰

Fer. Admito
Contra um oraculo o creio.

³⁰⁰ *Paganamente *tu *superaste | Aqui, perante os ceus eu ratifico | Este meu bem precioso, oh Fernando | Não sorrias de mim porque a venere | Ao *dobro, pois verás que ella irá sempre | Adeante do louvor, que a [↓ a] segue

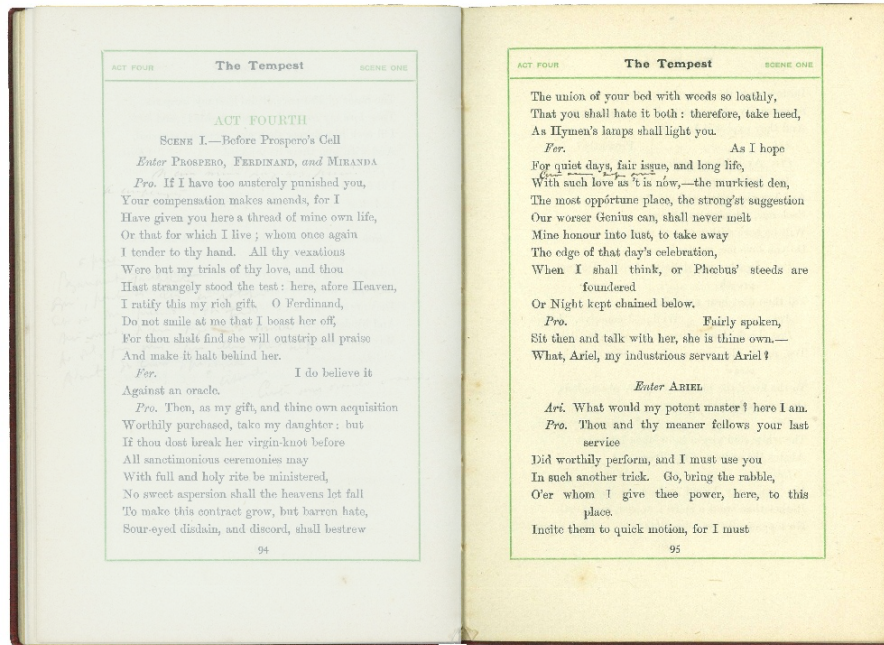


Fig. 129. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 94-95. [CFP 8-507].

The union of your bed with weeds so loathly,
That you shall hate it both: therefore, take heed,
As Hymen's lamps shall light you.

Fer. As I hope
For quiet days, fair issue, and long life,
With such love as 'tis now, – the murkiest den,
The most oppórtune place, the strong'st
suggestion
Our worse Genius can, shall never melt
Mine honour into lust, to take away
The edge of that day's celebration,
When I shall think, or Phoebus' steeds are
foundered
Or Night kept chained below.

Pro. Fairly spoken,
Sit then and talk with her, she is thine own. –
What, Ariel, my industrious servant Ariel?

Enter ARIEL.

Ari. What would my potent master? here I am.

Pro. Thou and thy meaner fellows your last
service

Did worthily perform, and I must use you
In such another trick. Go, bring the rabble,
O'er whom I give thee power, here, to this
place.

Incite them to quick motion, for I must

Fer.

Com amor sempre assim,

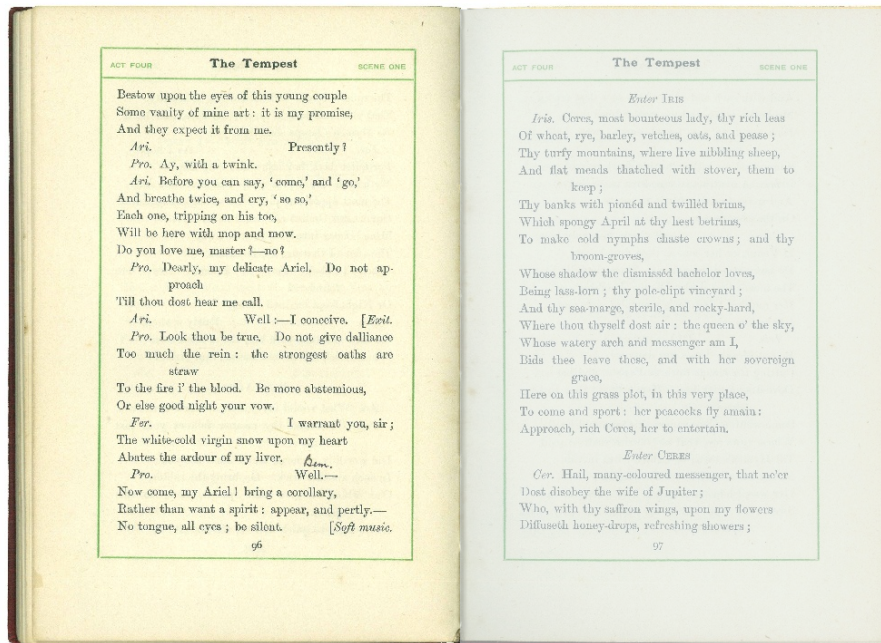


Fig. 130. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 96-97. [CFP 8-507].

Bestow upon the eyes of this young couple
Some vanity of mine art: it is my promise,
And they expect it from me.

Ari. Presently?

Pro. Ay, with a twink.

Ari. Before you can say, 'come', and 'go',
And breathe twice, and cry, 'so so',
Each one, tripping on his toe,
Will be here with mop and mow.

Do you love me, master? – no?

Pro. Dearly, my delicate Ariel. Do not approach

Till thou dost hear me call.

Ari. Well: – I conceive. [*Exit.*]

Pro. Look thou be true. Do not give dalliance

Too much the rein: the strongest oaths are straw

To the fire i' the blood. Be more abstemious,
Or else good night your vow.

Fer. I warrant you, sir;

The white-cold virgin snow upon my heart
Abates the ardour of my liver.

Pro. Well. –

Now come, my Ariel! bring a corollary,
Rather than want a spirit: appear, and pertly. –
No tongue, all eyes; be silent. [*Soft music.*]

Pro. Bem.

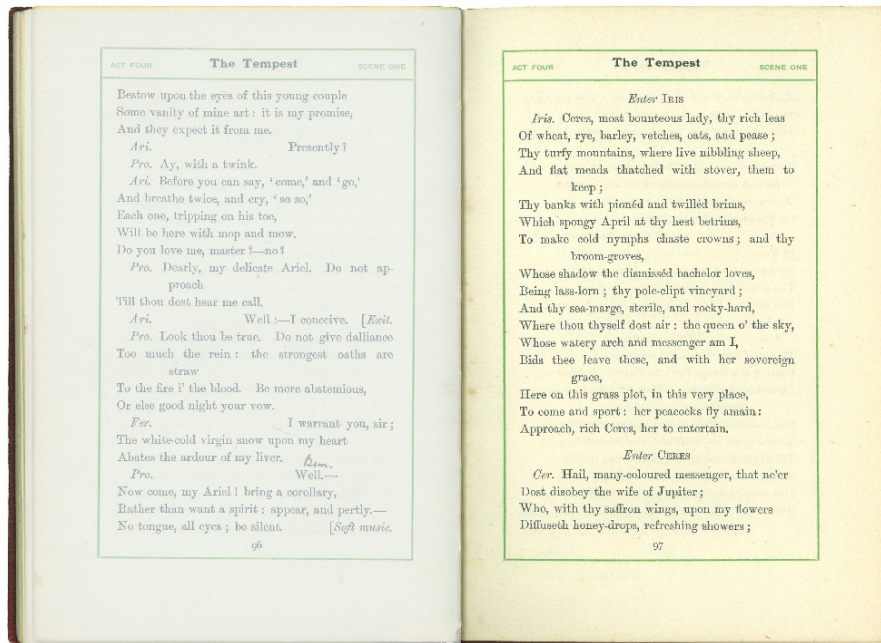


Fig. 131. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 96-97. [CFP 8-507].

Enter IRIS

Iris. Ceres, most bounteous lady, thy rich leas
Of wheat, rye, barley, vetches, oats, and pease;
Thy turfy mountains, where live nibbling sheep,
And flat meads thatched with stover, them to
keep;
Thy banks with pionéd and twilléd brims,
Which spongy April at thy hest betrimms,
To make cold nymphs chaste crowns; and thy
broom-groves,
Whose shadow the dismissed bachelor loves,
Being lass-lorn; thy pole-clipt vineyard;
And thy sea-marge, sterile, and rocky-hard,
Where thou thyself dost air: the queen o' the
sky,
Whose watery arch and messenger am I,
Bids thee leave these, and with her sovereign
grace,
Here on this grass plot, in this very place,
To come and sport: her peacocks fly amain:
Approach, rich Ceres, her to entertain.

Enter CERES

Cer. Hail, many-coloured messenger, that ne'er
Dost disobey the wife of Jupiter;
Who, with thy saffron wings, upon my flowers
Diffuseth honey-drops, refreshing showers;

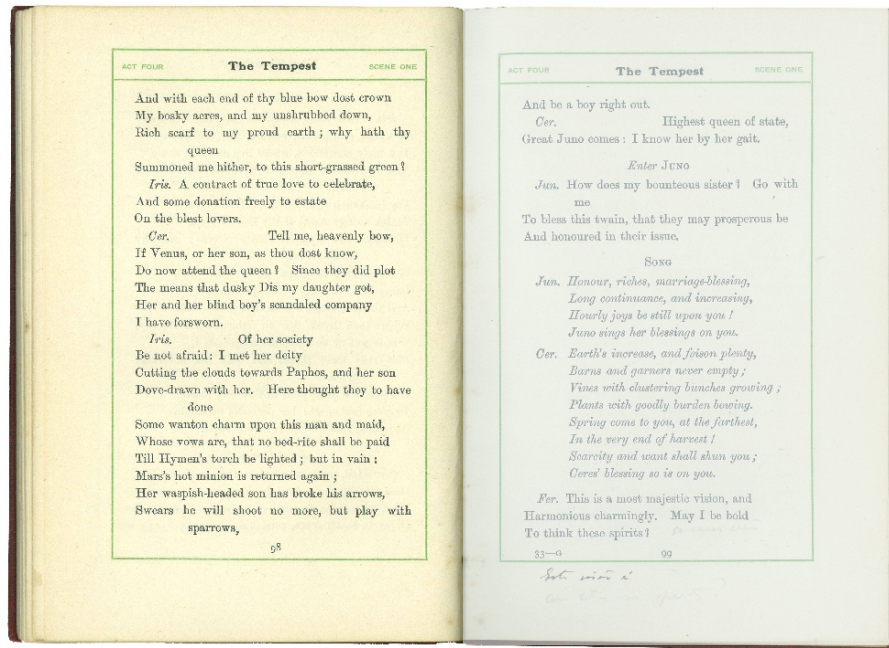


Fig. 132. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 98-99. [CFP 8-507].

And with each end of thy blue bow dost crown
 My bosky acres, and my unshrubbed down,
 Rich scarf to my proud earth; why hath thy
 queen
 Summoned me hither, to this short-grassed
 green?
Iris. A contract of true love to celebrate,
 And some donation freely to estate
 On the blest lovers.
Cer. Tell me, heavenly bow,
 If Venus, or her son, as thou dost know,
 Do now attend the queen? Since they did plot
 The means that dusky Dis my daughter got,
 Her and her blind boy's scandaled company
 I have forsworn.
Iris. Of her society
 Be not afraid: I met her deity
 Cutting the clouds towards Paphos, and her son
 Dove-drawn with her. Here thought they to have
 done
 Some wanton charm upon this man and maid,
 Whose vows are, that no bed-rite shall be paid
 Till Hymen's torch be lighted; but in vain:
 Mars's hot minion is returned again;
 Her waspish-headed son has broke his arrows,
 Swears he will shoot no more, but play with
 sparrows,

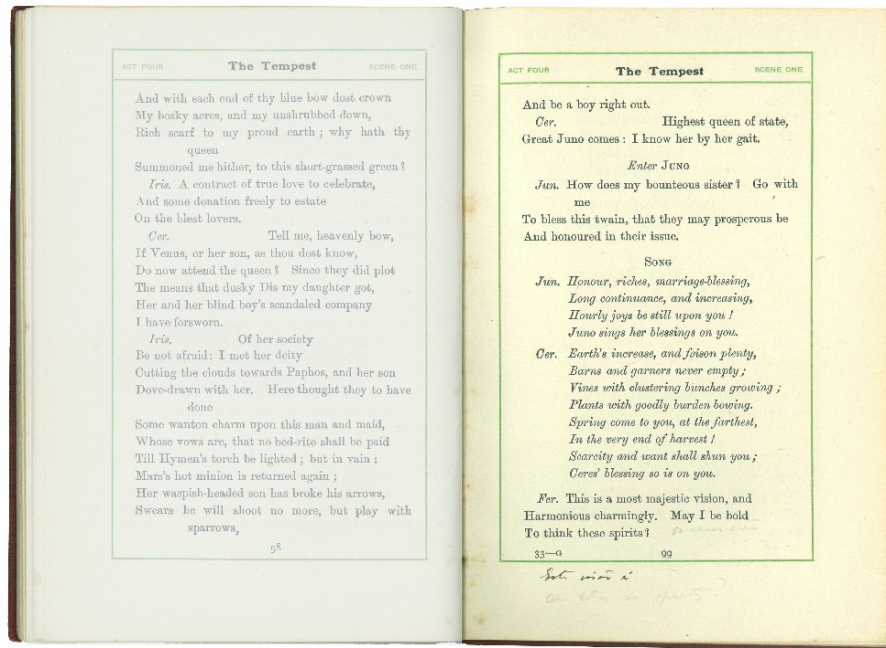


Fig. 133. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 98-99. [CFP 8-507].

And be a boy right out.

Cer. Highest queen of state,
Great Juno, comes: I know her by her gait.

Enter JUNO

Jun. How does my bounteous sister? Go with
me
To bless this twain, that they may prosperous be
be
And honoured in their issue.

SONG

Jun. Honour, riches, marriage-blessing,
Long continuance, and increasing,
Hourly joys be still upon you!
Juno sings her blessings on you.

Cer. Earth's increase, and foison plenty,
Barns and garners never empty;
Vines with clustering bunches growing;
Plants with goodly burden bowing.
Spring come to you, at the farthest,
In the very end of harvest!
Scarcity and want shall shun you;
Ceres' blessing so is on you.

Fer. This is a most majestic vision, and
Harmonious charmingly. May I be bold
To think these spirits?

Fer. Esta visão é □
Ousarei crêr
Que estes são spiritos?³⁰¹

³⁰¹ Ousarei crêr [↓ Que estes são spiritos?]

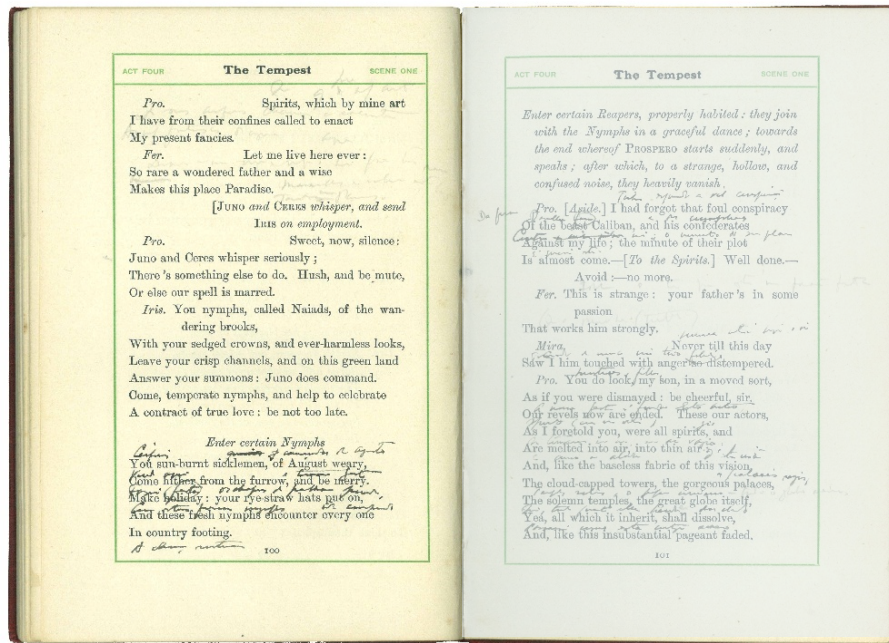


Fig. 134. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 100-101. [CFP 8-507].

Pro. Spirits, which by mine art
I have from their confines called to enact
My present fancies.
Fer. Let me live here ever:
So rare a wondered father and a wise
Makes this place Paradise.
[JUNO and CERES whisper, and send
IRIS on employment.
Pro. Sweet, now, silence:
Juno and Ceres whisper seriously;
There's something else to do. Hush, and be mute,
Or else our spell is marred.
Iris. You nymphs, called Naiads, of the wan-
dering brooks,
With your saged crowns, and ever-harmless looks,
Leave your crisp channels, and on this green land
Answer your summons: Juno does command.
Come, temperate nymphs, and help to celebrate
A contract of true love: be not too late.

Enter certain Nymphs
You sun-burnt sicklemen, of August weary,
Come hither from the furrow, and be merry.
Make holiday: your eyes' service hath put on,
And these fresh nymphs encounter every one
In country footing.

Enter certain Nymphs
You sun-burnt sicklemen, of August weary,
Come hither from the furrow, and be merry.

Pro. Spiritos que por minha arte³⁰²
Dos seus confins chamei ao encontro
As minhas³⁰³ fantasias d'agora.
Fer. Deixai-me viver aqui sempre:
Um pae tão raro maravilhoso e sabio
Este lugar torna em Paraiso.³⁰⁴

Ceifais □ cançados de agosto³⁰⁵
Vinde aqui □ e tomæ gosto

³⁰² S.[piritos] q[ue] [↑ por] m/ arte

³⁰³ m/

³⁰⁴ Deixai-me viver sempre: Um pae tão raro | [← <*Raro>] maravilhoso e sabio este lugar | Torna [↑ em] Paraiso

³⁰⁵ Ceifais □ <queimais> <†> cançados de agosto

Make holiday: your rye-straw hats put on,
And these fresh nymphs encounter every one
In country footing.

Fazei festa³⁰⁶ □ os chapéus de palha pondo,
Com estas frescas nymphas □ ide compondo
A dança nocturna.³⁰⁷

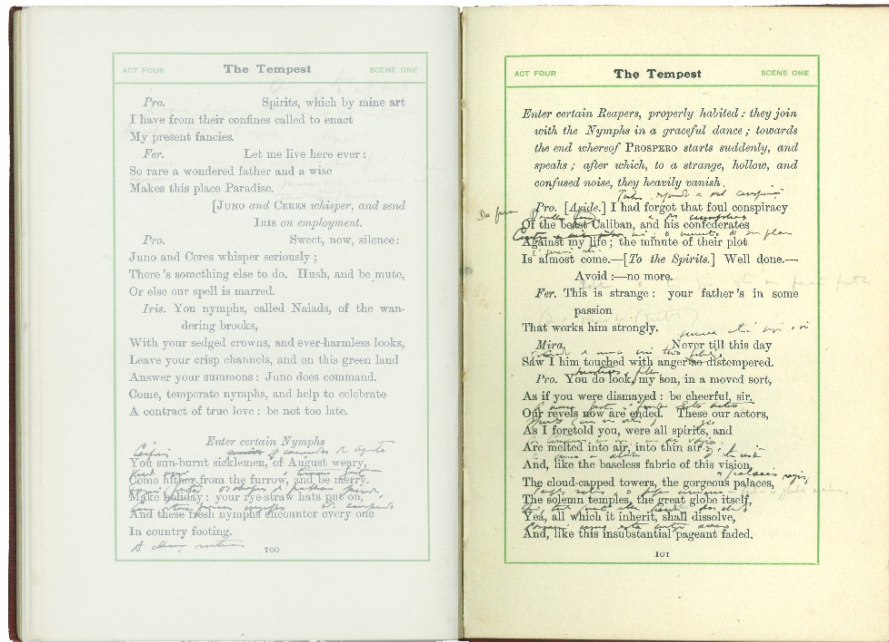


Fig. 135. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 100-101. [CFP 8-507].

Enter certain Reapers, properly habited; they join with the Nymphs in a graceful dance; towards the end whereof PROSPERO starts suddenly, and speaks; after which, to a strange, hollow, and confused noise, they heavily vanish.

Pro. [*Aside.*] I had forgot that foul conspiracy
Of the beast Caliban, and his confederates
Against my life; the minute of their plot
Is almost come. – [*To the Spirits.*] Well done. –
Avoid; – no more.

Fer. This is strange: your father's in some
passion
That works him strongly.

Mira. Never till this day
Saw I him touched with anger so distempered.

Pro. You do look, my son, in a moved sort,
As if you were dismayed: be cheerful, sir.
Our revels now are ended. These our actors,
As I foretold you, were all spirits, and

Pro. Tenho esquecido a vil conspiração
conspiração
Da fera □ e dos cúmplices³⁰⁸
Contra mim; o minuto do seu plano³⁰⁹
É quasi isto.

Fer. Extranho: o teu pae stá numa paixão
forte³¹⁰
Que o perturba³¹¹

Mira. Nunca até hoje o vi
Tocado de uma ira tão febril.³¹²

Pro. Mostraes, filho, □

A nossa festa é finda. Estes actores,
Spiritos (como eu disse) □ já,

³⁰⁶ /festa/

³⁰⁷ *nocturna

³⁰⁸ D'aquella /fera/ [← Da fera] □ e dos *cúmplices

³⁰⁹ Contra <a minha vida> mim; o minuto do seu plano

³¹⁰ *Extranho[:]; o teu pae stá numa paixão forte

³¹¹ Que o perturba (turba)

³¹² To<m>/c\ado de uma ira tão /febril/.

Are melted into air, into thin air:
And, like the baseless fabric of this vision,
The cloud-capped towers, the gorgeous palaces,
The solemn temples, the great globe itself,
Yea, all which it inherit, shall dissolve,
And, like this insubstantial pageant faded,

Se tornaram em ar, em ar vazio:
E como a alada □ d'esta visão
□ os palacios regios,
Templos solenes e todo o globo mesmo,³¹³
Sim, tudo quanto elle herde, deve dissolver-o³¹⁴
Passará como esta certeza aerea³¹⁵

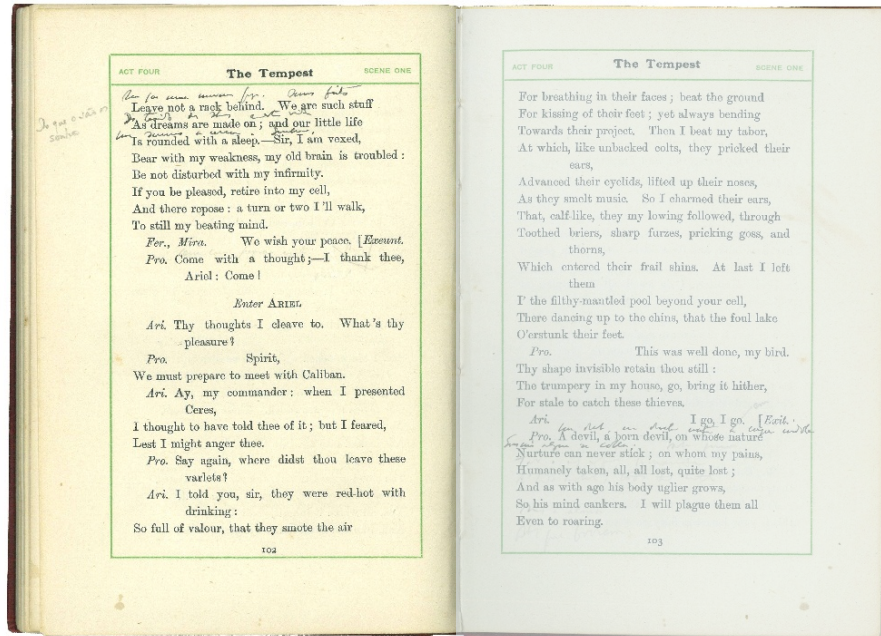


Fig. 136. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 102-103. [CFP 8-507].

Leave not a rack behind. We are such stuff
As dreams are made on; and our little life
Is rounded with a sleep. – Sir, I am vexed,
Bear with my weakness, my old brain is
troubled:

Be not disturbed with my infirmity.
If you be pleased, retire into my cell,
And there repose: a turn or two I'll walk,
To still my beating mind.

Fer., Mira. We wish your peace. [*Exeunt.*
Pro. Come, with a thought; – I thank thee,
Ariel: Come!

Enter ARIEL

Ari. Thy thoughts I cleave to. What's thy
pleasure?

Pro. Spirit,
We must prepare to meet with Caliban.

Ari. Ay, my commander: when I presented
Ceres,
I thought to have told thee of it; but I feared

Sem que uma nuvem fique. Somos feitos
Do que o são os sonhos³¹⁶ e esta vida
Um somno a cerca. Senhor, □

Pro. Vem, com pensamento; obrigado, Ariel:
Vem!³¹⁷

³¹³ Templos solenes e o proprio universo [→ – todo o globo mesmo,]

³¹⁴ Sim, tudo quanto elle herda [→ e,] *deve *dissolver-o

³¹⁵ *aerea

³¹⁶ [← Do que o são os | sonhos] Do tecido dos sonhos e esta vida

³¹⁷ Vem[,] com pensamento[;] Obrigado[,] Ariel | Vem!

Lest I might anger thee.
Pro. Say again, where didst thou leave
 these varlets?
Ari. I told you, sir, they were red-hot with
 drinking:
 So full of valour, that they smote the air

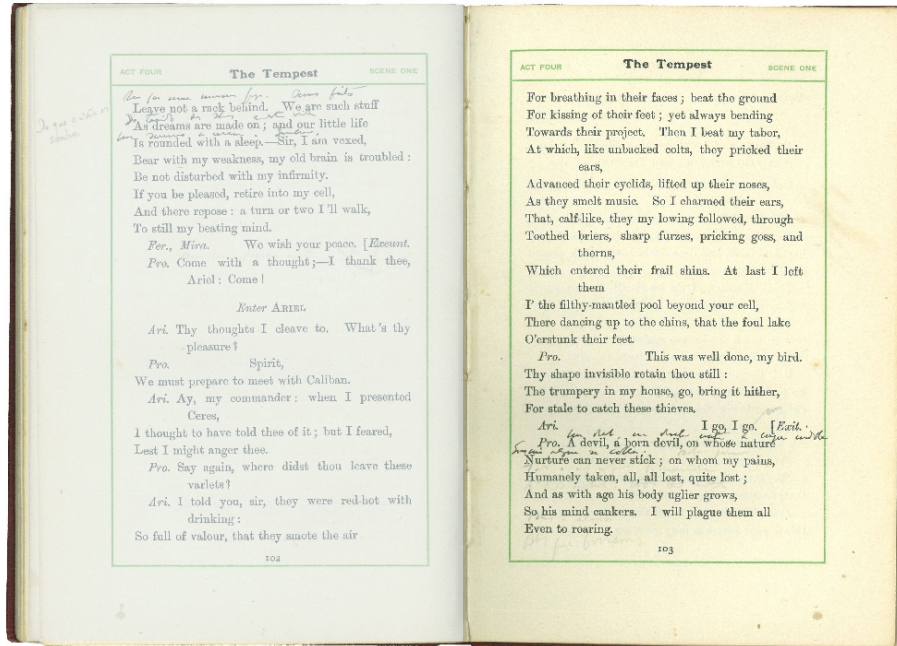


Fig. 137. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 102-103. [CFP 8-507].

For breathing in their faces; beat the ground
 For kissing of their feet; yet always bending
 Toward their project. Then I beat my tabor,
 At which, like unbacked colts, they pricked their
 ears,
 Advanced their eyelids, lifted up their noses,
 As they smelt music. So I charmed their ears,
 That, calf-like, they my lowing followed, through
 Toothed briers, sharp furzes, pricking goss, and
 thorns,
 Which entered their frail shins. At last I left
 them
 I' the filthy-mantled pool beyond your cell,
 There dancing up to the chins, that the foul lake
 O'erstunk their feet.
Pro. This was well done, my bird.
 Thy shape invisible retain thou still:
 The trumpery in my house, go, bring it hither,
 For stale to catch these thieves.
Ari. I go, I go. [*Exit.*
Pro. A devil, a born devil, on whose nature
 Nurture can never stick; on whom my pains,

Pro. Um diabo, um diabo nato em cuja indole³¹⁸
 Ensino algum se colla; sobre quem

³¹⁸ Um diabo, um diabo nato a [↑ em] cuja indole

Humanely taken, all, all lost, quite lost;

And as with age his body uglier grows,
So his mind cankers. I will plague them all,
Even to roaring.

Todo o meu³¹⁹ esforço humanamente
É tudo *devastado, tudo tão *devastado

Mas a alma□
Até que berrem.

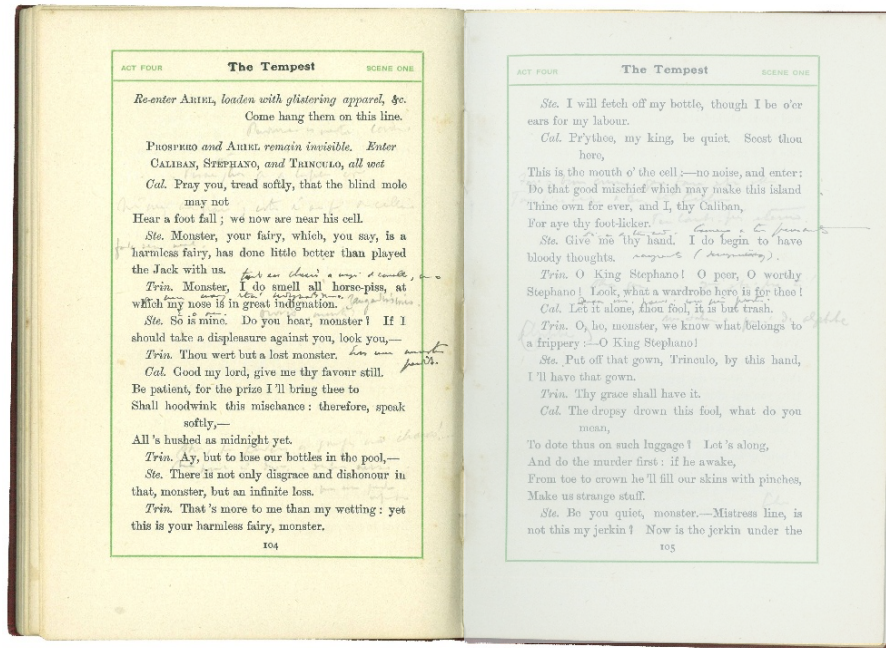


Fig. 138. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 104-105. [CFP 8-507].

Re-enter ARIEL, loaden with glistering apparel, &c.
Come hang them on this line.

Prospero and ARIEL remain invisible. Enter
CALIBAN, STEPHANO, and TRINCULO, all wet

Cal. Pray you, tread softly, that the blind
mole may not
Hear a foot fall; we now are near his cell.
Ste. Monster, your fairy, which you say is
a harmless fairy, has done little better than
played the Jack with us.
Trin. Monster, I do smell all horse-piss at
which my nose is in great indignation.
Ste. So is mine. Do you hear, monster?
If I should take a displeasure against you, look
you, —
Trin. Thou wert but a lost monster.
Cal. Good my lord, give me thy favour still.
Be patient, for the prize I'll bring thee to

Pendurem-os nesta corda.

Cal. □ Pesae leve, que a toupeira cega³²⁰
Não
oiça um passo; isto é ao pé do celleiro.³²¹
Ste. fada sem mal,
Trin. □ tenho eu cheiro a mijo de cavallo, com o
que meu nariz stá zangadissimo.³²²
Ste. E o meu. Ouvis, monstro?
Trin. Eras um monstro perdido.³²³

³¹⁹ m/

³²⁰ Pesae, leve que a *toupeira cega

³²¹ celleiro[.]

³²² indignadissimo. [→ zangadissimo]

³²³ Eras um monstro | perdido.

Shall hoodwink this mischance: therefore, speak softly, –

All's hushed as midnight yet.

Trin. Ay, but to lose our bottles in the pool, –

Ste. There is not only disgrace and dishonour in that, monster, but an infinite loss.

Trin. That's more to me than my wetting; yet this is your harmless fairy, monster.

Trin. *Sim, mas perderes as garrafas num charco³²⁴!...

Ste. Não houve só desgraça e deshonra nisso mas uma perda infinita.³²⁵

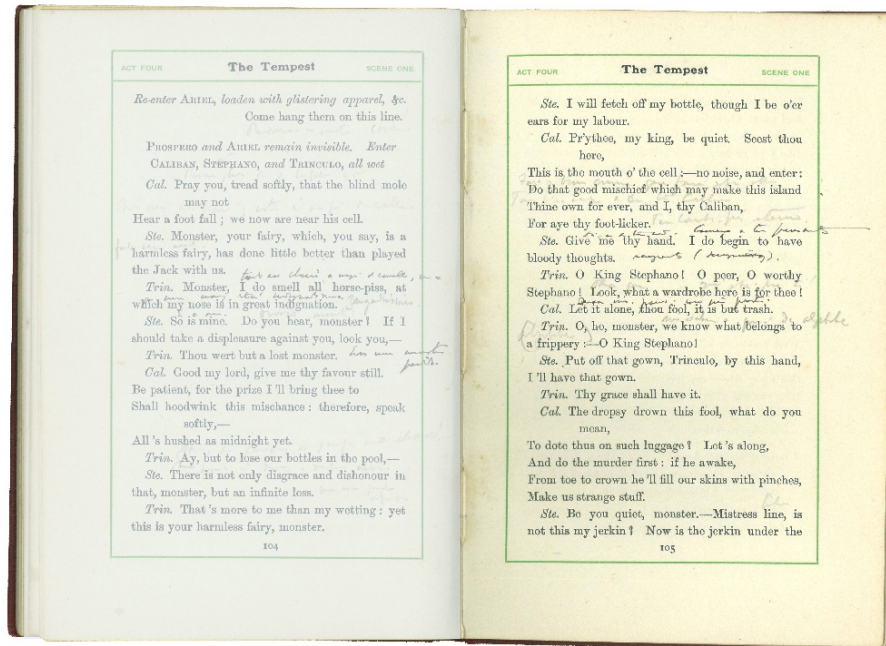


Fig. 139. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 104-105. [CFP 8-507].

Ste. I will fetch off my bottle, though I be o'er ears for my labour.

Cal. Pr'ythee, my king, be quiet. Seest thou here,

This is the mouth o' the cell: – no noise, and enter: Do that good mischief which may make this island

Thine own for ever, and I, thy Caliban, For aye thy foot-licker.

Ste. Give me thy hand. I do begin to have bloody thoughts.

Trin. O King Stephano! O peer, O worthy Stephano! Look what a wardrobe here is for thee!

Cal. Let it alone, thou fool, it is but trash.

Trin. O, ho, monster, we know what belongs to a frippery: – O King Stephano!

Cal.

Faze o bom crime³²⁶ que fará desta ilha

Tua p'ra sempre e eu, teu Caliban, Teu lambe-pés eterno.

Ste. Dá-me a tua mão. Começo a ter pensamentos sanguinarios.³²⁷

Trin.

Olha que □ aqui stá pra ti!

Cal. Deixa ir, parvo: isso não presta.

Trin.

□ nós sabemos o que é de algibebe.³²⁸

³²⁴ charco (?) (SHAKESPEARE, 1921: 64)

³²⁵ Não houve só desgraça e deshonra nisso | mas uma perda | infinita[.]

³²⁶ Faze o bom mal (SHAKESPEARE, 1921: 64)

³²⁷ sangrentos (sanguinarios).

³²⁸ nós sabemos o que é de algibebe[.] | (algibebe)

Ste. Put off that gown, Trinculo, by this hand, I'll have that gown.
 Trin. Thy Grace shall have it.
 Cal. The dropsy drown this fool, what do you mean,
 To dote thus on such luggage? Let's along,
 And do the murder first: if he awake.
 From toe to crown he'll fill our skins with pinches,
 Make us strange stuff.
 Ste. Be you quiet, monster. – Mistress line, is not this my jerkin? Now is the jerkin under

Ste.

linha

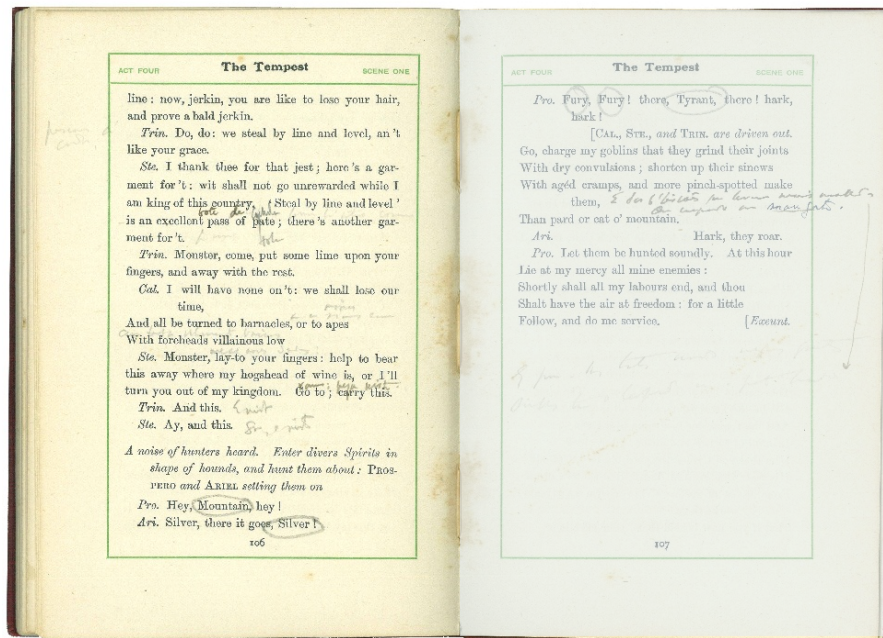


Fig. 140. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 106-107. [CFP 8-507].

the line: now, jerkin, you are like to lose your hair, and prove a bald jerkin.

Trin. Do, do: we steal by line and level, an't like your grace.

Ste. I thank thee for that jest; here's a garment for't: wit shall not go unrewarded while I am king of this country. 'Steal by line and level' is an excellent pass of pate; there's another garment for't.

Trin. Monster, come put some lime upon your fingers, and away with the rest.

Cal. I will have none on't: we shall lose our time,

And all be turned to barnacles, or to apes

Trin. pescar á corda,³²⁹

Ste.

bote de tola,³³⁰ toma lá outro casaco pr' isso.³³¹

Cal.

ou a monos³³²

³²⁹ pescar á | corda,

³³⁰ bote <de cachola> /de cachola \ [↓ tola]

³³¹ *toma lá outro casaco | pr' isso.

³³² ou a simios [↑ monos] com

With foreheads villainous low.

Ste. Monster, lay-to your fingers: help to bear this away where my hoghead of wine is, or I'll turn you out of my kingdom. Go to; carry this.

Trin. And this.

Ste. Ay, and this.

A noise of hunters heard. Enter divers Spirits in shape of hounds, and hunt them about:

PROSPERO and ARIEL setting them on

Pro. Hey, Mountain, hey!

Ari. Silver! there it goes, Silver!

Com testas vilmente baixas.³³³

Ste. □ mexe esses dedos:

Vamos; pega

nisto.

Trin. E nisto.

Ste. Sim, e nisto.

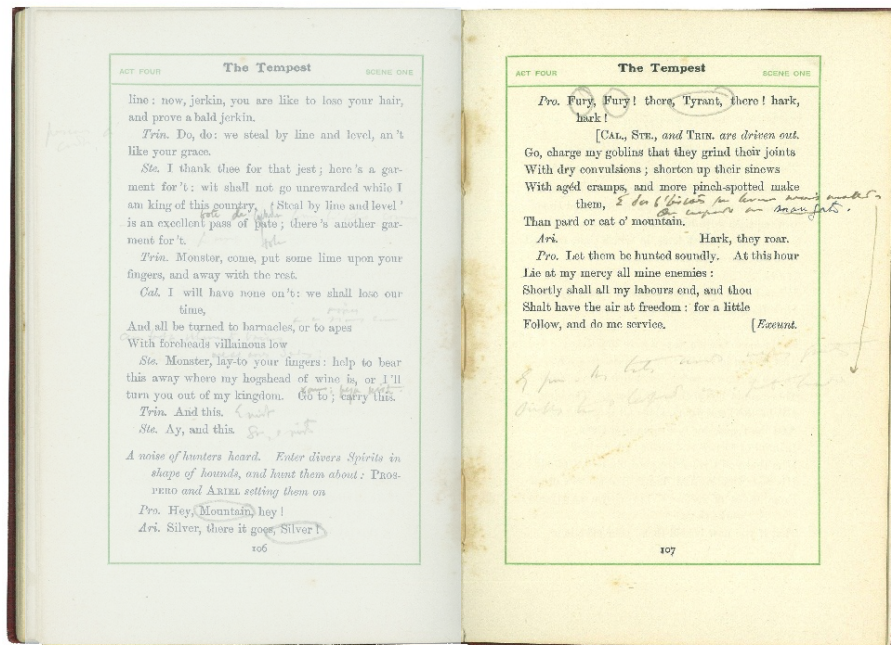


Fig. 141. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 106-107. [CFP 8-507].

Pro. Fury, Fury! there, Tyrant, there!
hark, hark!

[CAL., STE., and TRIN. are driven out.]

Go charge my goblins that they grind their joints
With dry convulsions; shorten up their sinews
With agéd cramps, and more pinch-spotted
make them,
Than pard or cat o' mountain.

Ari. Hark, they roar.

Pro. Let them be hunted soundly. At this hour

Lie at my mercy all mine enemies:
Shortly shall all my labours end, and thou
Shalt have the air at freedom: for a little
Follow, and do me service. [Exeunt.]

Pro.

E poe-lhes tantas nodoas negras quantas
Manchas tem o leopardo ou o gato bravo.³³⁴

³³³ baixas[.]

³³⁴ E dos b'liscões que levam mais malhado | Que leopardo ou <□> /mau gato.\ [↓ E poe-lhes tantas nodoas negras quantas | *Manchas tem o leopardo ou o gato bravo]

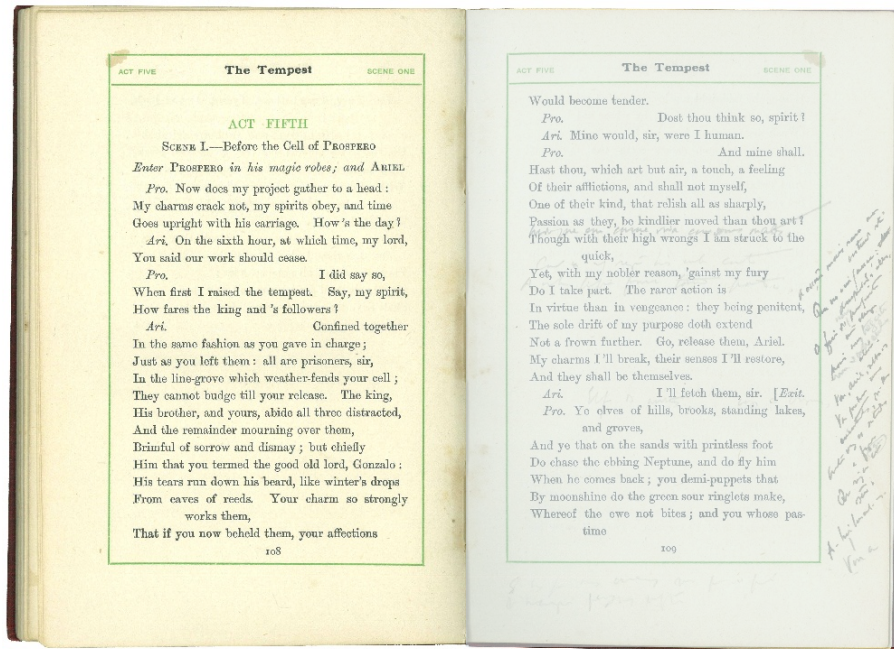


Fig. 142. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 108-109 [CFP 8-507].

ACT FIFTH

SCENE I. – Before the Cell of PROSPERO

Enter PROSPERO in his magic robes; and ARIEL

Pro. Now does my project gather to a head:
My charms crack not, my spirits obey, and time
Goes upright with his carriage. How's the day?

Ari. On the sixth hour, at which time, my lord,
You said our work should cease.

Pro. I did say so,
When first I raised the tempest. Say, my spirit,
How fares the king and 's followers?

Ari. Confined together
In the same fashion as you gave in charge;
Just as you left them: all prisoners, sir,
In the line-grove which weather-fends your cell;
They cannot budge till your release. The king,
His brother, and yours, abide all three
distracted,

And the remainder mourning over them,
Brimfull of sorrow and dismay; but chiefly
Him that you termed the good old lord,
Gonzalo:

His tears run down his beard, like winter's drops
From eaves of reeds. Your charm so strongly
works them,
That if you now beheld them, your affections

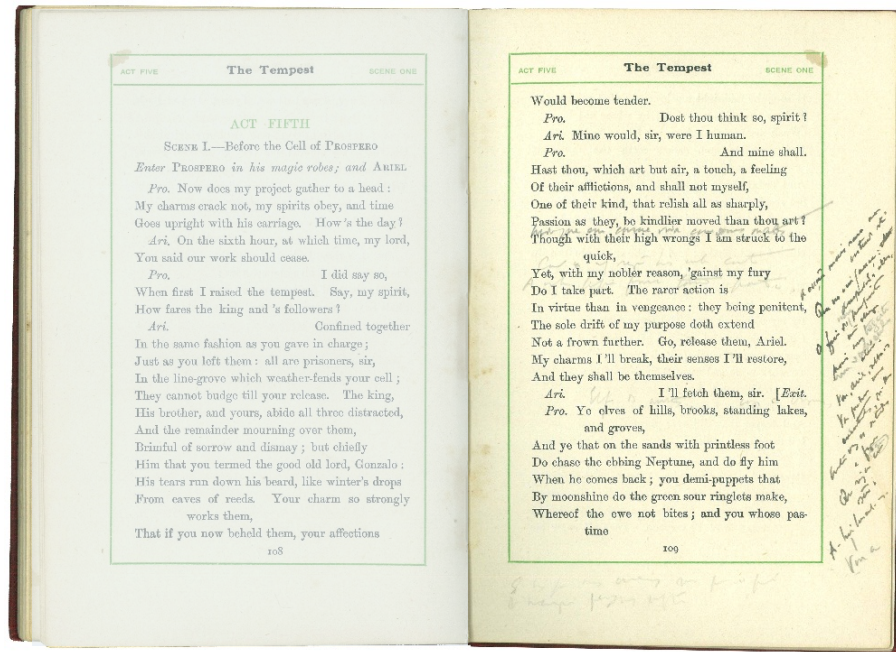


Fig. 143. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 108-109. [CFP 8-507].

Would become tender.

Pro. Dost thou think so, spirit?

Ari. Mine would, sir, were I human.

Pro. And mine shall.

Hast thou, which art but air, a touch, a feeling
Of their afflictions, and shall not myself,
One of their kind, that relish all as sharply,
Passion as they, be kindlier moved than thou art?

Though with their high wrongs I am struck to
the quick,

Yet, with my nobler reason, 'gainst my fury
Do I take part. The rarer action is
In virtue than in vengeance: they being
penitent,
The sole drift of my purpose doth extend
Not a frown further. Go, release them, Ariel.

My charms I'll break, their senses I'll restore,
And they shall be themselves.

Ari. I'll fetch them, sir. [*Exit.*]

Pro. Ye elves of hills, brooks, standing
lakes, and groves,
And ye that on the sands with printless foot
Do chase the ebbing Neptune, and do fly him
When he comes back; you demi-puppets that
By moonshine do the green sour ringlets make,

Pro.

Inda que em carne viva com seus males

Com a minha³³⁵ razão mais nobre contra
A minha própria furia tomo parte.
A acção mais rara na virtude stá
Que na vingança: arrependidos elles,
O fim do meu proposito não chega
Pois um tregeito na sobrançelha.
Vai, Ariel, solta-os.

Vou quebrar meus encantamentos, dar-lhes
Outra vez os sentidos e fazer que sejam o
O que são.

Vou a buscal-os.³³⁶

Ari.

Pro.

Elf[os] dos montes, □
lagos e bosques,
E vós que nos areais sem por o pé
Na margem perseguis Neptuno □

³³⁵ m/

³³⁶ A acção mais rara na | virtude stá | Que na vingança: <elles> | arrependidos elles, | O fim do [↑ meu] proposito | não chega | pois um [→ tregeito | na sobrançelha] | além. | Vai, Ariel, solta-os | Vou quebrar meus | encantamentos, dar-lhes | Outra vez os sentidos | e fazer | Que sejam como [↑ o que] | são. | A.[riel] Irei buscal-os. [↓ Vou a]

Whereof the ewe not bites; and you whose
pastime

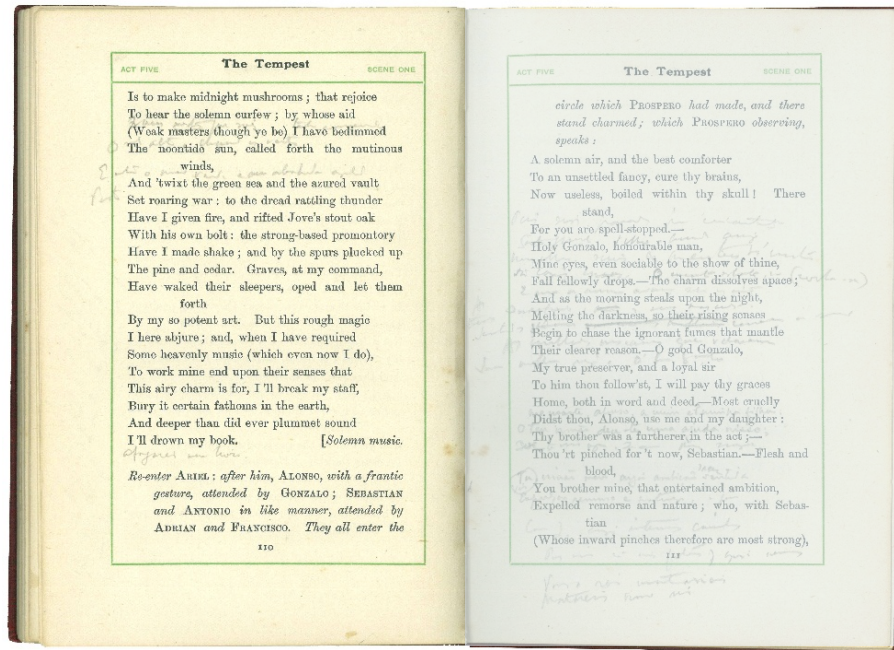


Fig. 144. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 110-111. [CFP 8-507].

Is to make midnight mushrooms; that rejoice
To hear the solemn curfew; by whose aid
(Weak masters though ye be) I have bedimmed
The noontide sun, called forth the mutinous
winds,
And 'twixt the green sea and the azured vault
Set roaring war: to the dread rattling thunder
Have I given fire, and rifted Jove's stout oak
With his own bolt: the strong-based promontory
Have I made shake; and by the spurs plucked up
The pine and cedar. Graves, at my command,
Have waked their sleepers, oped and let them
forth
By my so potent art. But this rough magic
I here abjure; and, when I have required
Some heavenly music (which even now I do),
To work mine end upon their senses that
This airy charm is for, I'll break my staff,
Bury it certain fathoms in the earth,
And deeper than did ever plummet sound
I'll drown my book. [Solemn music.

*Re-enter ARIEL: after him, ALONSO, with a frantic
gesture, attended by GONZALO; SEBASTIAN
and ANTONIO in like manner, attended by
ADRIAN and FRANCISCO. They all enter the*

(Fracos mestres que sois) tenho escurecido³³⁷
O sol alto, chamei os ventos

E entre o mar verde e a abobada azulada³³⁸
Posto

Afogarei meu livro.

³³⁷ Fracos /mestres/ que sois tenho escurecido

³³⁸ E entre o mar verde e <t>/a\ abobada azulada

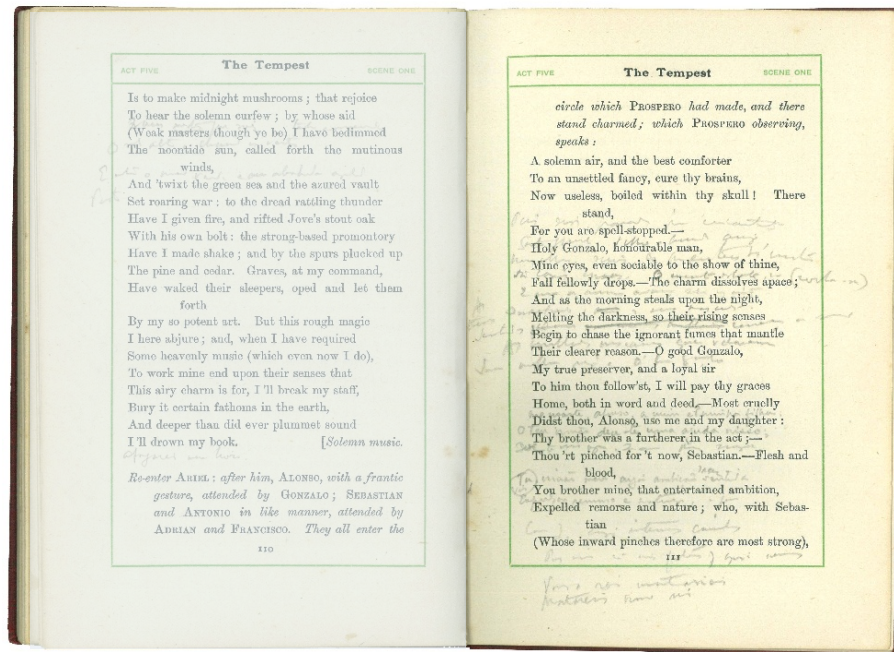


Fig. 145. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 110-111. [CFP 8-507].

circle which PROSPERO had made, and there stand charmed; which PROSPERO observing, speaks:

A solemn air, and the best comforter
To an unsettled fancy, cure thy brains,
Now useless, boiled within thy skull! There stand,
For you are spell-stopped. –
Holy Gonzalo, honourable man,
Mine eyes, even sociable to the show of thine,
Fall fellowly drops. – The charm dissolves apace;
And as the morning steals upon the night,
Melting the darkness, so their rising senses
Begin to chase the ignorant fumes that mantle

Their clearer reason. – O good Gonzalo,
My true preserver, and a loyal sir
To him thou follow'st, I will pay thy graces
Home, both in word and deed. – Most cruelly
Didst thou, Alonso, use me and my daughter:
Thy brother was a furtherer in the act; –
Tou 'rt pinched for't now, Sebastian. – Flesh and blood,
You brother mine, that entertained ambition,
Expelled remorse and nature; who, with Sebastian

Pois sois parados por encantados
Santo Gonçalo velho e honrado amigo,
Meus olhos, sociais do que em teus se mostra[,]
Dão lágrimas eguaes. O encanto † (evola-se)
E como a aurora avança sobre a noite
As trevas derretendo, os seus nascentes³³⁹
Sentidos começam a ser³⁴⁰
As nubladas † que velaram
Sua melhor razão. Ó bom Gonçalo

Me usaste, Alonso, a mim e a³⁴¹ minha filha:
O teu irmão deu-te uma ajuda nisso;
Doe-te isso agora, Sebastião. –³⁴²Meu sangue
Vós irmão meu cuja ambição pressentida³⁴³
Expulsou remorso e natureza, e que
Com Sebastião³⁴⁴ cujos internos *carinhos

³³⁹ [← As|trevas] derretendo, <nas> os seus nascentes

³⁴⁰ Sentidos <*Saberes † nubladas> começam a *ser

³⁴¹ [† a]

³⁴² Doe-te isso agora, S.--- Meu sangue

³⁴³ Tu [↓ Vós] irmão meu cuja ambição [† pres-] sentida

³⁴⁴ S.[ebastião]

(Whose inward pinches therefore are most strong),

Por mim são mais fortes, aqui mesmo

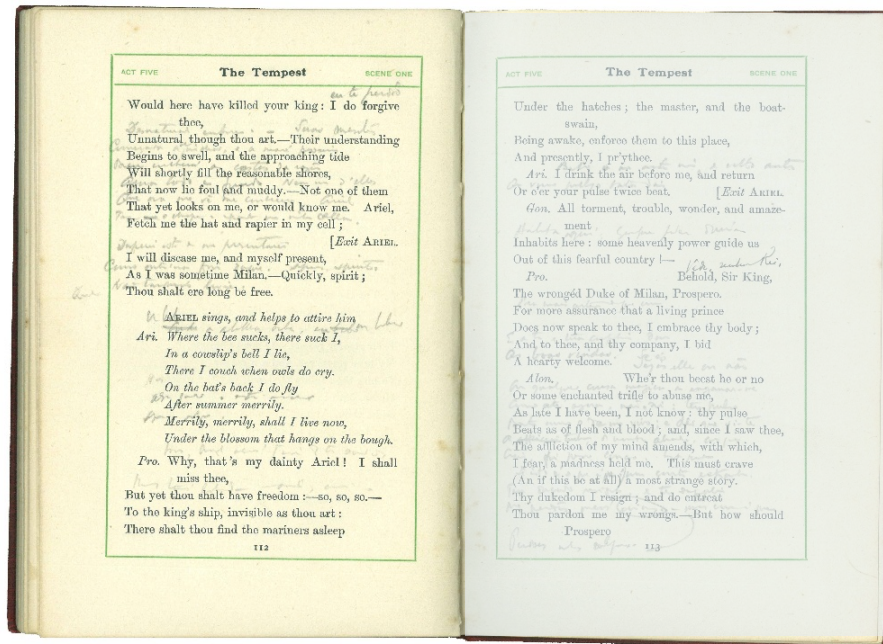


Fig. 146. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 112-113. [CFP 8-507].

Would here have killed your king: I do forgive thee,
 Unnatural though thou art. – Their understanding
 Begins to swell, and the approaching tide
 Will shortly fill the reasonable shores,
 That now lie foul and muddy. – Not one of them
 That yet looks on me, or would know me. Ariel,
 Fetch me the hat and rapier in my cell;
 [Exit ARIEL.
 I will discase me, and myself present,
 As I was sometime Milan. – Quickly, spirit;
 Thou shalt ere long be free.

ARIEL sings, and helps to attire him
 Ari. Where the bee sucks, there suck I,
 In a cowslip's bell I lie,
 There I couch when owls do cry.
 On the bat's back I do fly
 After summer merrily.
 Merrily, merrily, shall I live now,
 Under the blossom that hangs on the bough.

Pro. Why, that's my dainty Ariel! I shall miss thee,

Matareis vosso rei³⁴⁵: eu te perdôo
 Desnatural embora. – Suas mentes
 Começam a inchar, e a maré proxima³⁴⁶
 Breve encherá as costas da razão
 Agora lodo e fundo. Nem um d'elles
 Que ora me vê me conhecera. Ariel
 Traz o chapéu e espada em minha cella.³⁴⁷
 Despirei isto e me presentarei
 Como outr'ora fui duque. Depressa, spirito
 Que não tardando livre.³⁴⁸

Ari. A libar a abelha bebe, eu libo³⁴⁹

Na □
 Alegre quando o estio morrer
 Alegre, alegre, □

Pro. Isso, Ariel meu! Terei de ti saudades

³⁴⁵ Vosso rei matareis [↓ Matareis vosso rei] [cf. margem inferior da página 111]

³⁴⁶ Começam a [↑ se] inchar, e a maré proxima

³⁴⁷ Traz-<me> o chapéu e espada em minha cella.

³⁴⁸ [← Que] Não tardando livre.

³⁴⁹ <Onde> [↑ A *beber {libar}] a abelha bebe, eu <bebo> eu bebo [libo]

But yet thou shalt have freedom: – so, so, so. –
To the king's ship, invisible as thou art:
There shalt thou find the mariners asleep

Mas terás liberdade: – sim, sim.³⁵⁰

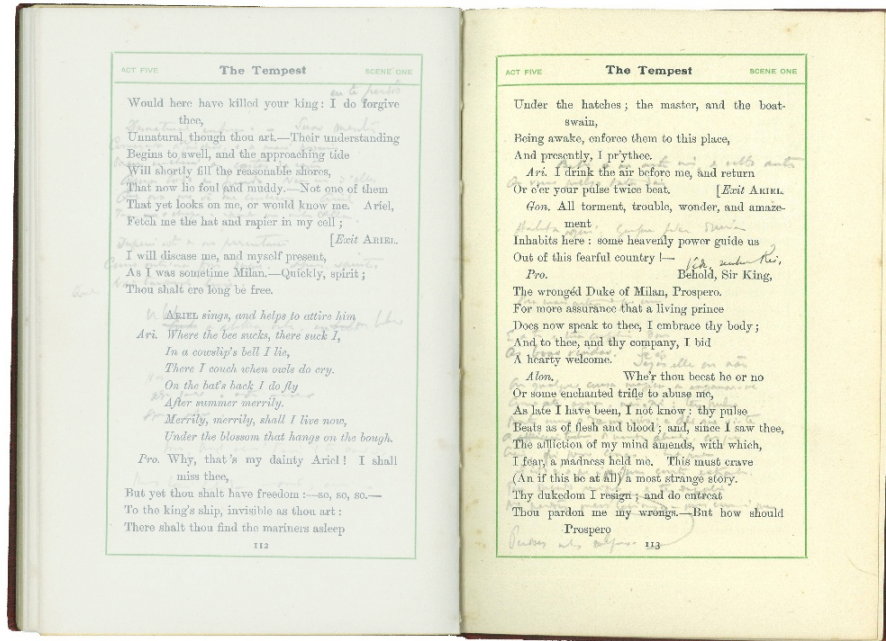


Fig. 147. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 112-113. [CFP 8-507].

Under the hatches; the master, and the
boatswain,
Being awake, enforce them to this place,
And presently, I pr'ythee.
Ari. I drink the air before me, and return
Or e'er your pulse twice beat. [Exit ARIEL.
Gon. All torment, trouble, wonder and
amazement
Inhabits here: some heavenly power guide us
Out of this fearful country! –
Pro. Behold, Sir King,
The wrongéd Duke of Milan, Prospero.
For more assurance that a living prince
Does now speak to thee, I embrace thy body;
And to thee, and thy company I bid
A hearty welcome.
Alon. Whe'r thou beest he or no
Or some enchanted trifle to abuse me,
As late I have been, I not know: thy pulse
Beats as of flesh and blood; and, since I saw
thee,
The affliction of my mind amends, with which,
I fear, a madness held me. This must crave

Ari. Bebo o ar ante mim, e volto antes
Que vosso pulso bata dois[.]
Gon. Habita aqui: qualquer poder divino
Pro. Vêde, senhor Rei,
Pra mais certeza do que um □
E a ti e tua companhia dou
As boas vindas.
Alon. Se és elle ou não³⁵¹
Ou qualquer cousa magica a enganar-me
Como até agora, não o sei: teu pulso
Bate como o de um vivo; e dês que vi-te
A turbação da mente abranda, com que³⁵²
Creio, fui preso louco. Logo³⁵³ pede

³⁵⁰ Mas terás liberdade[:] – *sim, sim.

³⁵¹ Sejas [↑ Se és] elle ou não

³⁵² A <afflição> *turbação da mente abranda, com que

³⁵³ *Logo

(An if this be at all) a most strange story.
Thy dukedom I resign; and do entreat
Thou pardon me my wrongs. – But how should
Prospero

(Se isto é o que é que é)³⁵⁴ um conto estranho.
Teu ducado resigno, e te supplico
Perdoes minhas culpas.³⁵⁵ – mas como é que

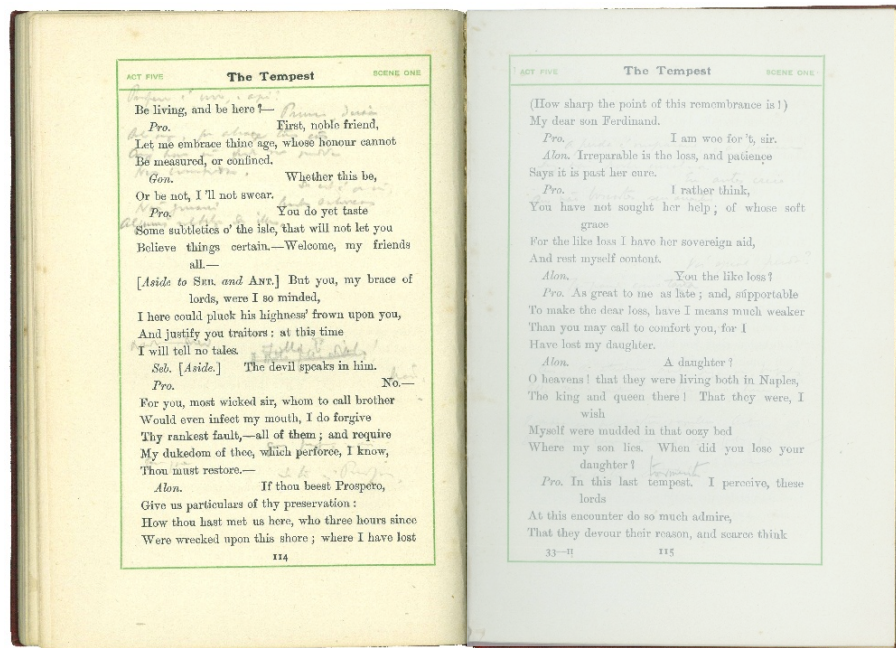


Fig. 148. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 114-115. [CFP 8-507].

Be living, and be here? –		Prospero é vivo, e aqui?
<i>Pro.</i> First, noble friend,	<i>Pro.</i>	Primeiro, deixa
Let me embrace thine age, whose honour cannot		Nobre amigo, que abraçe tuas câs Cuja honra não pode ser medida Nem limitada.
Be measured, or confined.		
<i>Gon.</i> Whether this be,	<i>Gon.</i>	Se isto é ou não,
Or be not, I'll not swear.		Não jurarei[.]
<i>Pro.</i> You do yet taste	<i>Pro.</i>	Ainda saboreas
Some subtleties o' the isle, that will not let you Believe things certain. – Welcome, my friends all. –		Algumas subtilidades da ilha,□
[<i>Aside to SEB. and ANT.</i>] But you, my brace of lords, were I so minded, I here could pluck his highness' frown upon you, And justify you traitors: at this time I will tell no tales.		Nada direi[.]
<i>Seb.</i> [<i>Aside.</i>] The devil speaks in him.	<i>Seb.</i>	Falla do diabo! ³⁵⁶
<i>Pro.</i> No. –	<i>Pro.</i>	Não.
For you, most wicked sir, whom to call brother Would even infect my mouth, I do forgive Thy rankest fault, – all of them; and require My dukedom of thee, which perforce, I know, Thou must restore. –		que porforça, sei[.]
		Tens que□

³⁵⁴ Se isto é o que é que é) um conto estranho.

³⁵⁵ me perdões meus /ociosos/ [↓ Perdoes minhas culpas.]

³⁵⁶ <O diabo falla †> [↑ Falla o {†do} diabo]!

Alon. If thou beest Prospero,
Give us particulars of thy preservation:
How thou hast met us here, who three hours
since
Were wrecked upon this shore; where I have
lost

Alon. Se tu és Prospero,

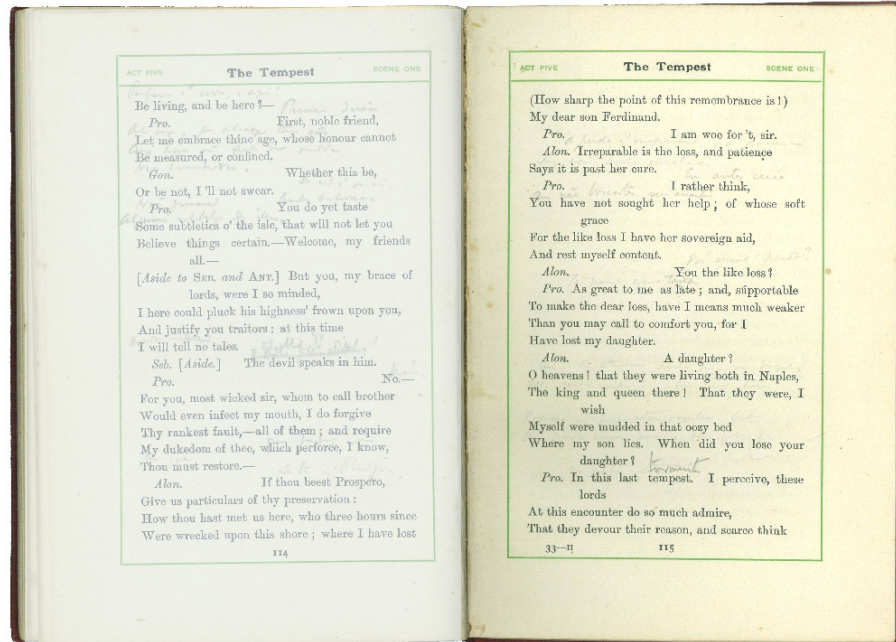


Fig. 149. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 114-115. [CFP 8-507].

(How sharp the point of this remembrance is!)
My dear son Ferdinand.

Pro. I am woe for 't, sir.

Alon. Irreparable is the loss; and patience
Says it is past her cure.

Pro. I rather think,
You have not sought her help; of whose soft
grace

For the like loss I have her sovereign aid,
And rest myself content.

Alon. You the like loss?

Pro. As great to me as late; and,
súpportable
To make the dear loss, have I means much
weaker

Than you may call to comfort you, for I
Have lost my daughter.

Alon. A daughter!
O heavens! that they were living both in Naples,
The king and queen there! That they were, I
wish

Myself were mudded in that oozy bed
Where my son lies. When did you lose your
daughter?

Alon. A perda é irreparável, e a paciência
Diz não puder cural-a.

Pro. Eu antes creio
Que não buscastes seu auxílio

Alon. Vós igual perda?

Pro. Tão grande como tardia³⁵⁷

Alon. Céus! Se estivessem ambos hoje em Napoles
Alli rei e rainha! Pra que o fôssem

Tomara eu proprio estar naquelle leito
De funda lama onde o meu filho jaz

³⁵⁷ /tardia/

Pro. In this last tempest. I perceive, these
lords
At this encounter do so much admire,
That they devour their reason, and scarce think

Pro. Na ultima tormenta[.]³⁵⁸

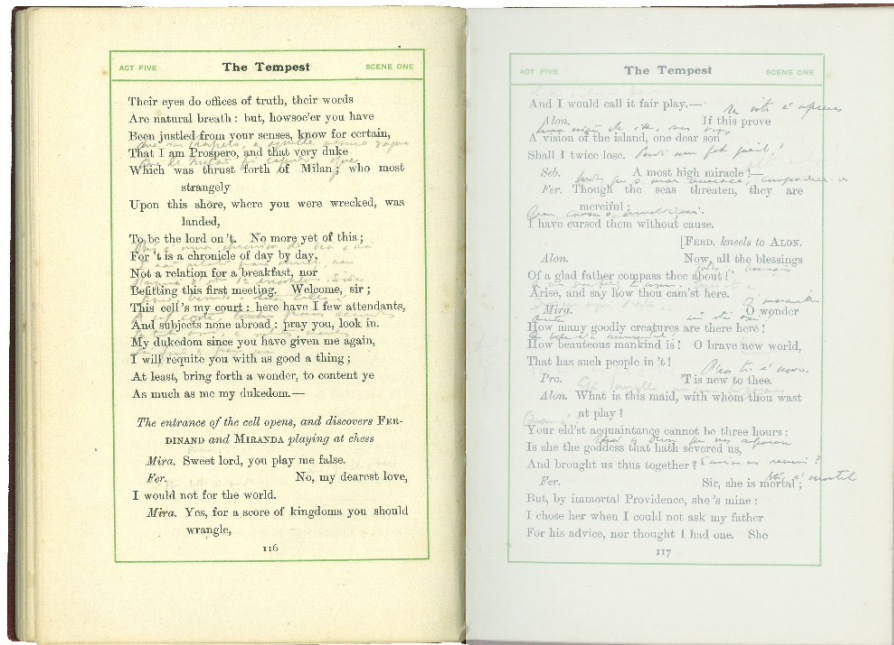


Fig. 150. William Shakespeare, *The Tempest*, p. 116-117. [CFP 8-507].

Their eyes do offices of truth, their words
Are natural breath: but, howsoe'er you have
Been justled from your senses, know for certain,
That I am Prospero, and that very duke
Which was thrust forth of Milan; who most
strangely
Upon this shore, where you were wrecked, was
landed,
To be the lord on't. No more yet of this;
For 't is a chronicle of day by day,
Not a relation for a breakfast, nor
Befitting this first meeting. Welcome, sir;
This cell's my court: here have I few attendants,
And subjects none abroad: pray you, look in.
My dukedom since you have given me again,
I will requite you with as good a thing;
At least, bring forth a wonder, to content ye
As much as me my dukedom. –

The entrance of the cell opens, and discovers FERDINAND and MIRANDA playing at chess

Mira. Sweet lord, you play me false.

Fer. No, my dearest love,
I would not for the world.

Mira. Yes, for a score of kingdoms you should
wrangle,

And I would call it fair play.—
Alon. If this prove
A vision of the island, one dear son
Shall I twice lose.
Seb. A most high miracle!
Fer. Through the seas threaten, they are
merciful.
I have cursed them without cause.
[FERD. kneels to ALON.]
Alon. Now, all the blessings
Of a glad father compass thee about!
Alon. and say how thou canst here.
Mira. O wonder!
How many goodly creatures are there here!
How beauteous mankind is! O brave new world,
That has such people in't!
Pro. 'T is now to thee.
Alon. What is this maid, with whom thou wast
at play?
Your oldst acquaintance cannot be three hours:
Is she the goddess that hath severed us,
And brought us thus together?
Fer. Sir, she is mortal;
But, by immortal Providence, she's mine:
I chose her when I could not ask my father
For his advice, nor thought I had one. She

Que sou Prospero, e aquelle mesmo duque
Que de Milão foi expulso; que □

Pois é uma chronica de dia a dia
E não relato para almoço, nem
Propria d'este 1º encontro. Sêdes
Senhor, bemvindo. Esta cella é
A minha corte, poucos servidores³⁵⁹
Eu tenho aqui, e subditos nenhuns
Lá fóra a graça que □

Mira. Amor,
Fer. Não, querida, nem
Por todo o mundo.

³⁵⁸ Na ultima <tempestade> /tormenta\

³⁵⁹ A m/ corte, <tenho> poucos servidores

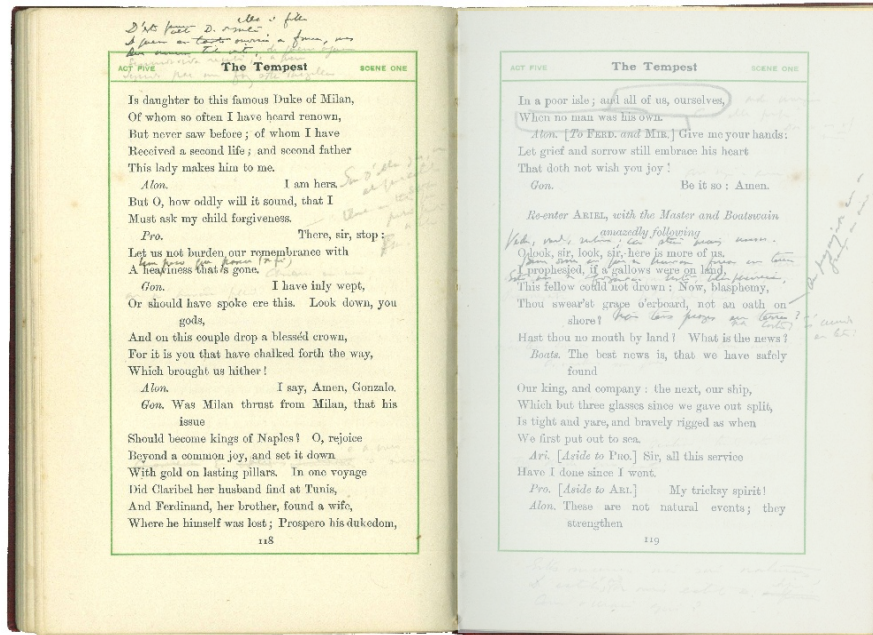


Fig. 152. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 118-119. [CFP 8-507].

Is daughter to this famous Duke of Milan,
Of whom so often I have heard renown,
But never saw before; of whom I have
Received a second life; and second father
This lady makes him to me.

Alon. I am hers.

But O, how oddly will it sound, that I
Must ask my child forgiveness.

Pro. There, sir, stop:
Let us not burden our remembrance with
A heaviness that's gone.

Gon. I have inly wept,
Or should have spoke ere this. Look down,
you gods,

And on this couple drop a blesséd crown,
For it is you that have chalked forth the way,
Which brought us hither!

Alon. I say, Amen, Gonzalo.

Gon. Was Milan thrust from Milan, that his
issue

Should become kings of Naples? O, rejoice
Beyond a common joy, and set it down
With gold on lasting pillars. In one voyage
Did Claribel her husband find at Tunis,
And Ferdinand, her brother, found a wife,
Where he himself was lost; Prospero his
dukedom,

In a poor isle; and all of us, ourselves,
When no man was his own.

Alon. [To FERD. and MIR.] Give me your hands:
Let grief and sorrow still embrace his heart
That doth not wish you joy!

Gon. Be it so: Amen.

Re-enter ARIEL, with the Master and Boatswain

amazedly following
Vide, vide; mirum; eia; osten. mirum.
O look, sir, look, sir, here is more of us,
I prophesied, if a gallows were on land,
This fellow could not drown: Now, blasphemy,
Thou swear'st grape o'erboard, not an oath on
shore!

Hast thou no mouth by land? What is the news?

Boats. The best news is, that we have safely
found

Our king, and company: the next, our ship,
Which but three glasses since we gave out split,
Is tight and yare, and bravely rigged as when
We first put out to sea.

Ari. [Aside to Pro.] Sir, all this service

Have I done since I went.

Pro. [Aside to Ari.] My tricky spirit!

Alon. These are not natural events; they
strengthen

D'este celebre D. de Milão ella é filha³⁶³

De quem eu tanto ouvira a fama, mas
Que nunca tinha visto; de quem agora
Segunda vida recebi; e a quem
Segundo pae me fez esta donzella

Alon.

Sou d'ella pae, mas

ah que extranho soa que eu tenha

Que pedir perdão a minha Filha.³⁶⁴

Pro.

Um peso que se foi[.]³⁶⁵

Gon.

Chorei em mim,

Ou já haveria fallado

Gon.

e a ouro

Em perenes columnas o escrevam.³⁶⁶

³⁶³ D'este famoso [↓ celebre] D. de Milão [↑ ella é filha]

³⁶⁴ Sou d'ella pae, mas | ah que extranho | soa | Que eu tenha que | pedir perdão | a minha | <f>/F\ ilha.

³⁶⁵ Um peso que passou (se foi)

³⁶⁶ <Escrevam><e>/E\ m <eternos>/perenes \ <*monumentos>/columnas \ o escrevam

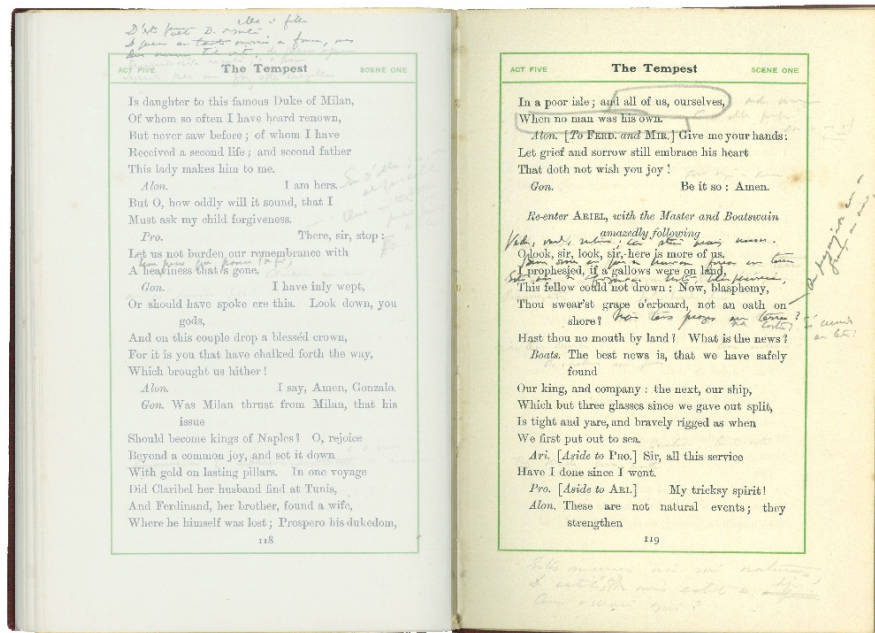


Fig. 153. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 118-119. [CFP 8-507].

In a poor isle; and all of us, ourselves,

When no man was his own.

Alon. [To FERD. and MIR.] Give me
your hands:

Let grief and sorrow still embrace his heart

That doth not wish you joy!

Gon. Be it so: Amen.

Re-enter ARIEL, with the Master and Boatswain
amazedly following

O look, sir, look, sir, here is more of us.

I prophesied, if a gallows were on land,

This fellow could not drown: Now, blasphemy,

Thou swear'st grace o'erboard, not an oath on
shore?

Hast thou no mouth by land? What is the news?

Boats. The best news is, that we have safely
found

Our king, and company: the next, our ship,

Which but three glasses since we gave out
split,

Is tight and yare, and bravely rigged as when

We first put out to sea.

onde ninguém

Como elle proprio

Alon. Dae-me as vossas³⁶⁷ mãos

Gon. Assim seja: Amen.

Vede, vede, senhor ; ca stão mais nossos,³⁶⁸

Bem disse eu que se houvesse força em
terra³⁶⁹

Este não se afogara. Então, blasphemia,³⁷⁰

Que praguejaste com a graça ao mar,³⁷¹

Não tens prazer na costa? És mudo em
terra?³⁷² Que noticias?

Boats. As melhores são que □

³⁶⁷ v/

³⁶⁸ <Vêde, senhor, vêde; ca stão mais nossos.> /Vede, vede, senhor ; ca stão mais nossos. \

³⁶⁹ <Bem disse eu que se houvesse força em terra> /Bem disse eu que se houvesse força em terra \

³⁷⁰ <Este não se afogar. Então, blasphemia,> /Este não se afogara. Então, blasphemia, \

³⁷¹ Praguejaste □ p'la borda fóra, [→ Que praguejaste com a | graça ao mar,]

³⁷² <Não tens prazer em terra? | Não tens bocca □> /Não tens prazer em terra? [□ na costa?] \ És mudo | em terra?

Ari. [*Aside to PRO.*] Sir, all this service
Have I done since I went.

Pro. [*Aside to ARI.*] My tricky spirit!

Alon. These are not natural events; they
strengthen

Ari. Senhor, tudo isto
Fiz desde que parti.

Alon. Estes sucessos não são naturaes,

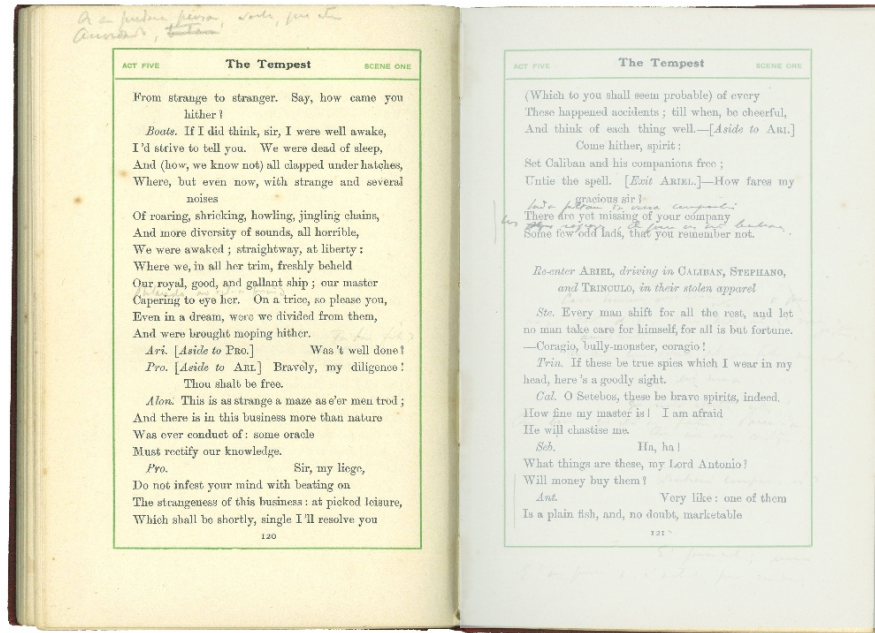


Fig. 154. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 120-121. [CFP 8-507].

From strange to stranger. Say, how came you
hither?

Boats. If I did think, sir, I were well
awake,

I'd strive to tell you. We were dead of sleep,
And (how, we know not) all clapped under
hatches,

Where, but even now, with strange and several
noises

Of roaring, shrieking, howling, jingling chains,
And moe diversity of sounds, all horrible,
We were awaked; straightway, at liberty:

Where we, in all her trim, freshly beheld
Our royal, good, and gallant ship; our master
Capering to eye her. On a trice, so please you,
Even in a dream, were we divided from them,
And were brought moping hither.

Ari. [*Aside to PRO.*] Was't well done?

Pro. [*Aside to ARI.*] Bravely, my diligence!
Thou shalt be free.

Alon. This is as strange a maze as e'er men
trod;

And there is in this business more than nature
Was ever conduct of: some oracle

De extranhos vão a mais extranho. Dizei
Como vierais aqui?³⁷³
Boats. Se eu pudera pensar, Senhor, que stou
Accordado,³⁷⁴

Pulando ao vel-a *lascivo[.]

Ari. Foi bem feito?

³⁷³ Estes sucessos não são naturaes, | De extranhos [↑ vão] a mais extranho. <*confiai> [↑ Dizei] | Como vierais aqui?

³⁷⁴ Se eu pudera pensar, Senhor, que stou | Accordado, <tentaria>

Must rectify our knowledge.

Pro. Sir, my liege, Pro.

Do not infest your mind with beating on

The strangeness of this business: at picked

leisure,

Which shall be shortly, single I'll resolve you,

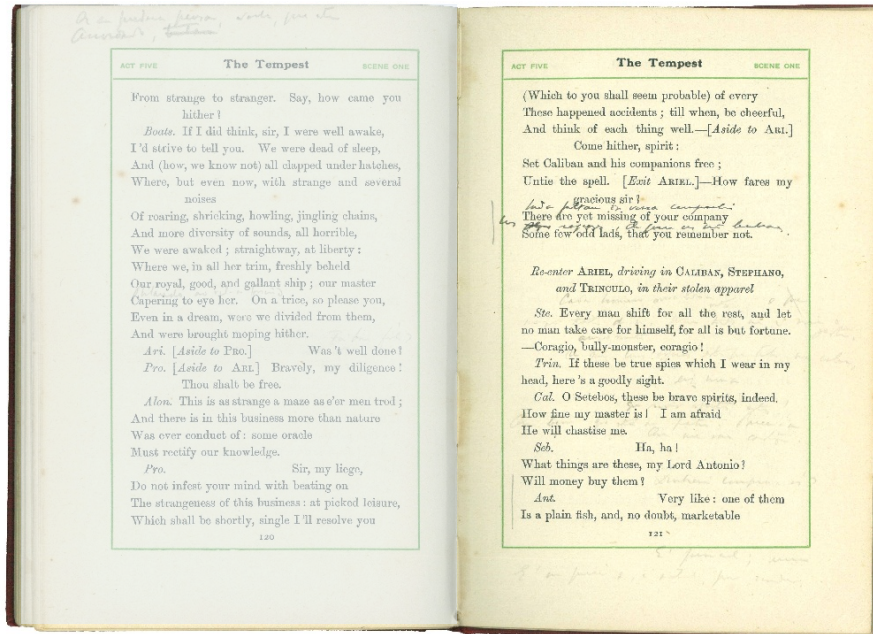


Fig. 155. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 120-121. [CFP 8-507].

(Which to you shall seem probable) of every
These happened accidents; till when, be cheerful,
And think of each thing well. – [Aside to ARI.]
Come hither, spirit:
Set Caliban and his companions free;
Untie the spell. [Exit ARIEL.] – How fares my
gracious sir?
There are yet missing of your company
Some few odd lads, that you remember not.

Re-enter ARIEL, driving in CALIBAN, STEPHANO,
and TRINCULO, in their stolen apparel

Ste. Every man shift for all the rest, and let
no man take care for himself, for all is but
fortune. – Coragio, bully- monster, coragio!
Trin. If these be true spies which I wear in
my head, here's a goodly sight.
Cal. O Setebos, these be brave spirits,
indeed.
How fine my master is! I am afraid
He will chastise me.

(Which to you shall seem probable) of every
These happened accidents; till when, be cheerful,
And think of each thing well. – [Aside to ARI.]
Come hither, spirit:
Set Caliban and his companions free;
Untie the spell. [Exit ARIEL.] – How fares my
gracious sir?
There are yet missing of your company
Some few odd lads, that you remember not.

Re-enter ARIEL, driving in CALIBAN, STEPHANO,
and TRINCULO, in their stolen apparel

Ste. Every man shift for all the rest, and let
no man take care for himself, for all is but fortune.
– Coragio, bully- monster, coragio!
Trin. If these be true spies which I wear in my
head, here's a goodly sight.
Cal. O Setebos, these be brave spirits, indeed.
How fine my master is! I am afraid
He will chastise me.
Seb. Ha, ha!
What things are these, my Lord Antonio?
Will money buy them?
Ant. Very like: one of them
Is a plain fish, and, no doubt, marketable

Inda faltam da vossa companhia
Uns rapazes, de quem vos não lembraes.³⁷⁵

Ste. Cada homem muda tudo o resto □ e³⁷⁶
Ninguém trata de si porque tudo não é
mais o destino.³⁷⁷ □ amigo monstro □
Trin. Se são bons espíões estes que tenho na
cabeça, eis uma □
Cal. □ que ruins spiritos estes!

Que bem que stá meu patrão. Parece-me
Que me vae castigar.

³⁷⁵ <Alguns> [← Uns] rapazes, de quem vos não lembraes.

³⁷⁶ Cada homem *muda *tudo o [↓ resto] □ e <que>

³⁷⁷ Ninguém trata de si porque tudo não é mais o | destino.

Seb. Ha, ha!
 What things are these, my lord Antonio?
 Will money buy them?
 Ant. Very like; one of them
 Is a plain fish, and, no doubt, marketable

Seb.
 Dinheiro compra-os?
 Ant. É provavel; uma
 É um peixe e, é portanto, para vender:

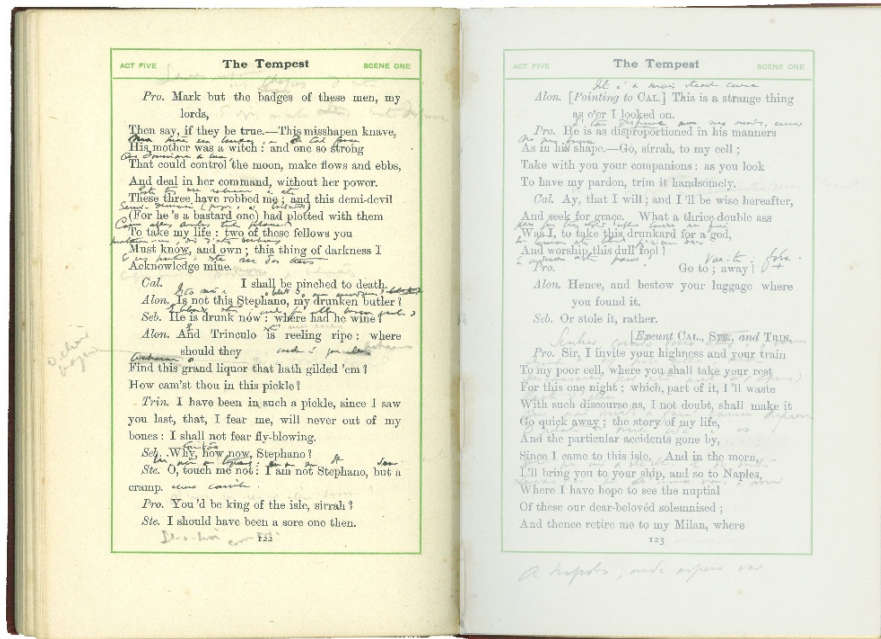


Fig. 156. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 122-123. [CFP 8-507].

Pro. Mark but the badges of these men,
 my lords.
 Then say if they be true. – This misshapen
 knave,
 His mother was a witch: and one so strong
 That could control the moon, make flows and
 ebbs,
 And deal in her command, without her power.
 These three have robbed me; and this
 demi-devil
 (For he's a bastard one) had plotted with them
 To take my life: two of these fellows you
 Must know, and own; this thing of darkness I
 Acknowledge mine.
 Cal. I shall be pinched to death.
 Alon. Is not this Stephano, my drunken
 butler?
 Seb. He is drunk now: where had he wine?
 Trin. I have been in such a pickle, since I saw
 you last, that, I fear me, will never out of my
 bones: I shall not fear fly-blowing.
 Seb. Why, how now, Stephano?
 Ste. O, touch me not: I ain not Stephano, but a
 crump.
 Pro. You'd be king of the isle, sirrah?
 Ste. I should have been a sore one then.

Pro. Senhores,
 reparem nas chapas d'estes³⁷⁸ □
 E dize se esta bem. Este disforme³⁷⁹
 □
 Sua³⁸⁰ mãe era bruxa, e de tal força
 Que dominava a lua,
 Estes trez me roubaram e este
 Semi-demonio
 (porque o é bastardo) com elles ambos tinha
 planeado matarem-me, dois d'estes senhores □
 E vos pertencem, este ser das trevas
 Confio meu.³⁸¹
 Cal. Morro de beliscões.³⁸²
 Alon. Isto não é □ o bebado do meu
 mordomo?³⁸³
 Seb. E bebado está; onde foi elle buscar vinho?

³⁷⁸ Senhores, reparem [↓nas <*chapas> {↑ chapas} d'estes]

³⁷⁹ E dize se esta <certo> [↑ bem]. Este disforme

³⁸⁰ <Sua>/Sua\

³⁸¹ Estes trez me roubaram e este | Semi-demonio (porque o é bastardo) | Com elles ambos tinha planeado | Matarem-me, dois d'estes senhores □ | E vos pertencem, este ser das trevas | *Confio meu.

³⁸² <Morrerei> [↑ Morro] de beliscões.

³⁸³ Isto não é □ o bebado do meu mordomo? <bebado?>

Alon. And Trinculo is reeling ripe: where should they
Find this grand liquor that hath gilded 'em?
How cam'st thou in this pickle?
Trin. I have been in such a pickle, since I
saw you last, that, I fear me, will never out of my
bones: I shall not fear fly-blowing.
Seb. Why, how now, Stephano?
Ste. O, touch me not: I am not Stephano,
but a cramp.
Pro. You'd be king of the isle, sirrah?
Ste. I should have been a sore one then.

Alon. E □ está um cacho[:]
onde é que acharam
O elixir magico que os dourou assim?³⁸⁴
Seb. Então
Ste. Ai, não me toqueis: eu não sou St □
sou uma caimbra[.]³⁸⁵
Pro. Qu'res ser rei da ilha, homem?
Ste. Sel-o-hei um dia.

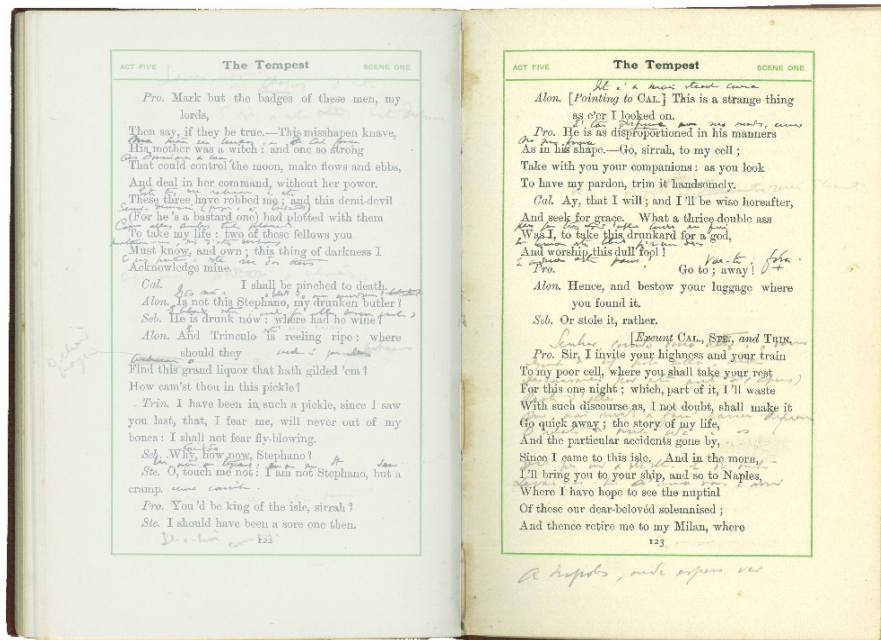


Fig. 157. William Shakespeare, *The Tempest*, pp.122-123. [CFP 8-507].

Alon. [Pointing to CAL.] This is a strange
thing as e'er I looked on.
Pro. He is as disproportioned in his
manners
As in his shape. – Go, sirrah, to my cell;
Take with you your companions: as you look
To have my pardon, trim it handsomely.
Cal. Ay, that I will; and I'll be wise hereafter,
And seek for grace. What a thrice-double ass
Was I, to take this drunkard for a god,
And worship this dull fool!
Pro. Go to; away!

Alon. Isto é a mais strana coisa □
Pro. É tão disforme³⁸⁶ nos seus modos,
como
Na sua forma[.]
Cal. Vou já, vou já; e † serei doravante³⁸⁷
Mas que trez † duplo burro eu fui
Em tomar este bebado p'rum deus
E adorar este parvo!
Pro. Vae-te; fóra³⁸⁸.

³⁸⁴ onde é que <elles> [↑ acharam] | Acharam o □ [←O elixir | magico] que os dourou assim?

³⁸⁵ <Ai, não me toqueis: eu não sou St sou | uma caimbra> /Ai, não me toqueis: eu não sou St □ sou | uma caimbra \

³⁸⁶ /disforme/

³⁸⁷ Vou já, vou já; e [↑ †] <é doravante> serei doravante

³⁸⁸ /fóra/

Alon. Hence, and bestow your luggage where you found it.

Seb. Or stole it, rather.

[Exeunt CAL., STE., and TRIN.]

Pro. Sir, I invite your highness and your train

To my poor cell, where you shall take your rest
For this one night; which, part of it, I'll waste
With such discourse as, I not doubt, shall make it

Go quick away; the story of my life,
And the particular accidents gone by,
Since I came to this isle. And in the morn,
I'll bring you to your ship, and so to Naples,
Where I have hope to see the nuptial
Of these our dear-belovéd solemnised;
And thence retire me to my Milan, where

Pro. Senhor, convido vossa alteza e o vosso
Sequito á minha³⁸⁹ pobre cella, onde
Descansareis por esta noite só (apenas)
Parte d'ella □
Que não duvido a fará correr depressa

O relato da minha vida e os □

Desde que vim a esta ilha. E de manhã
Levar-vos-hei á vossa nave e assim³⁹⁰
A Napoles, onde espero ver □

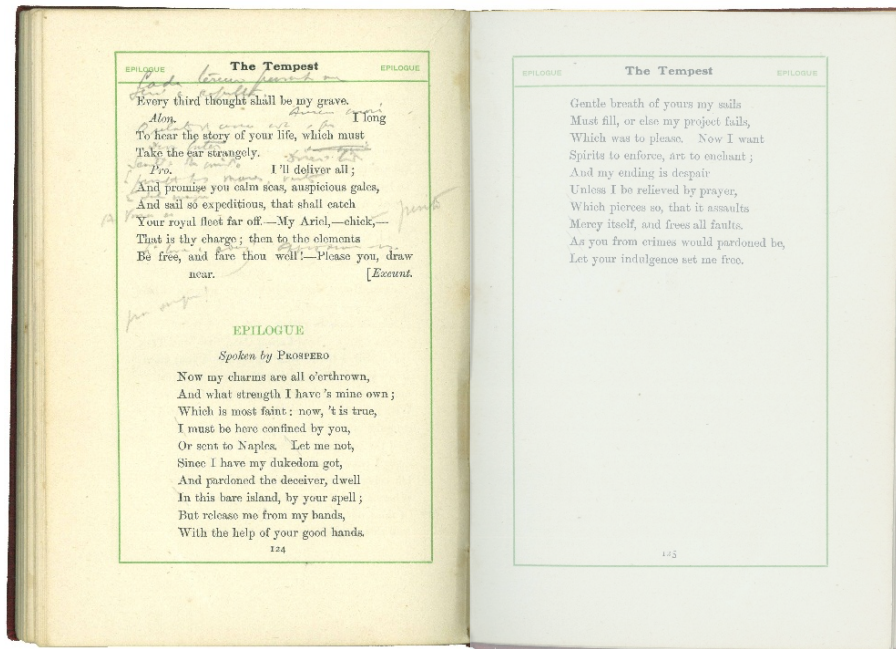


Fig. 158. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 124-125. [CFP 8-507].

Every third thought shall be my grave.

Alon. I long
To hear the story of your life, which must
Take the ear strangely.

Pro. I'll deliver all;
And promise you calm seas, auspicious gales,
And sail so expeditious, that shall catch
Your royal fleet far off. — My Ariel, — chick, —
That is thy charge; then to the elements

Cada terceiro pensamento meu
Será a sepultura.

Alon. Anseio ouvir
O relato da vossa vida, que
Deve bater □³⁹¹

Pro. Direi tudo
E prometto leves mares, ventos
E tal viagem □
A vossa † □ pinto

³⁸⁹ m/

³⁹⁰ Levar-vos-hei < ao vosso > /á vossa \ nave e assim

³⁹¹ Deve bater □ <no ouvido> | *Sentidos de ouvido

Be free, and fare thou well! – Please you, draw
near.
[*Exeunt.*]

Sê livre e adeus! p'ra sempre!
Approximae-vos.³⁹²

EPILOGUE

Spoken by PROSPERO

Now my charms are all o'erthrown,
And what strength I have's mine own;
Which is most faint: now 't is true,
I must be here confined by you,
Or sent to Naples. Let me not,
Since I have my dukedom got,
And pardoned the deceiver, dwell
In this bare island, by your spell;
But release me from my bands,
With the help of your good hands.

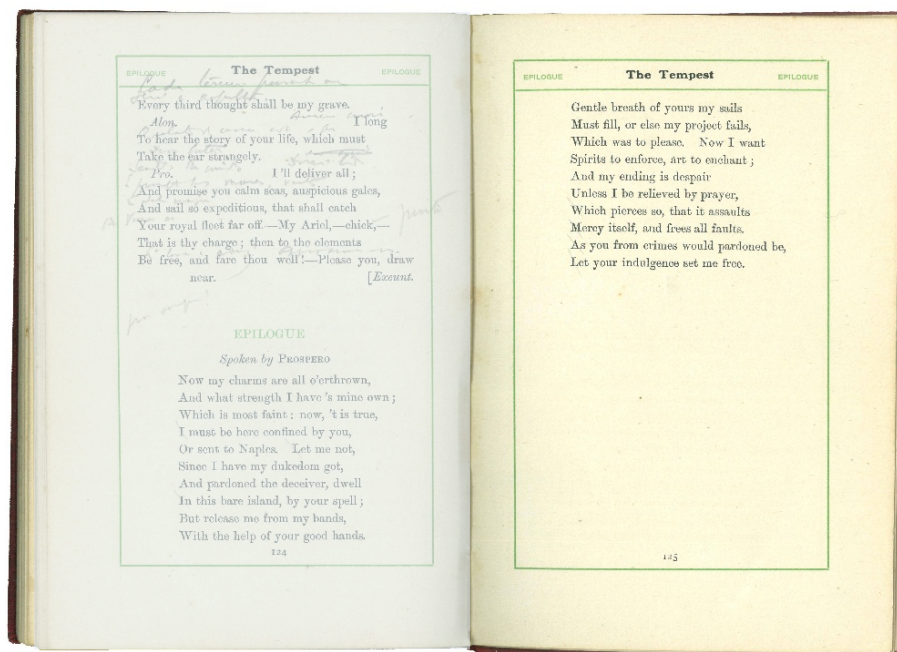
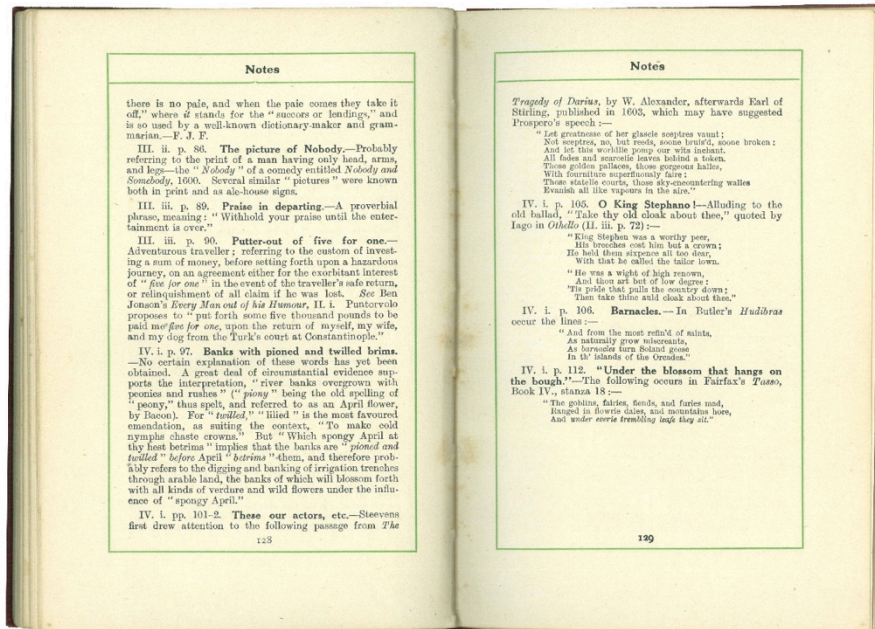
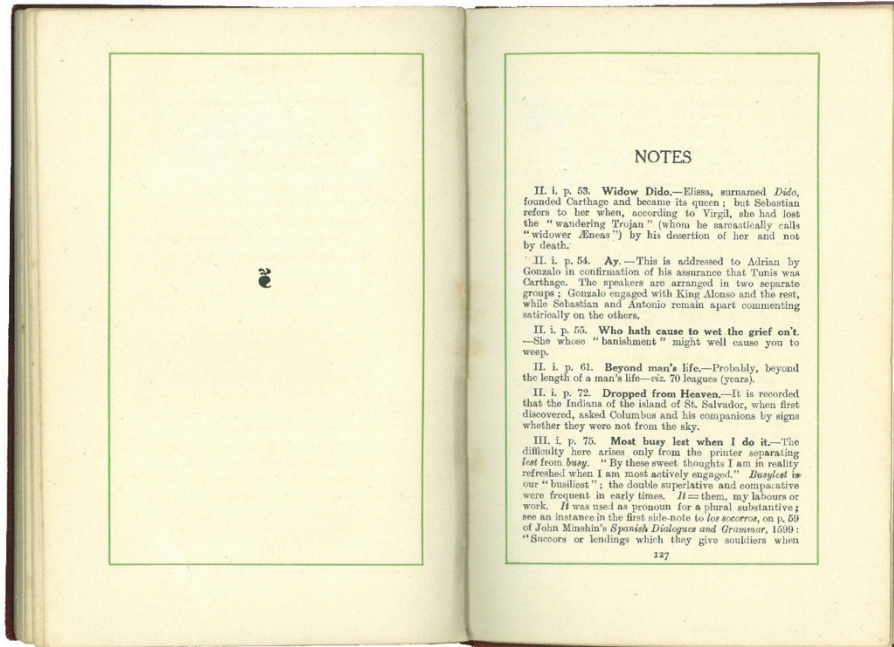
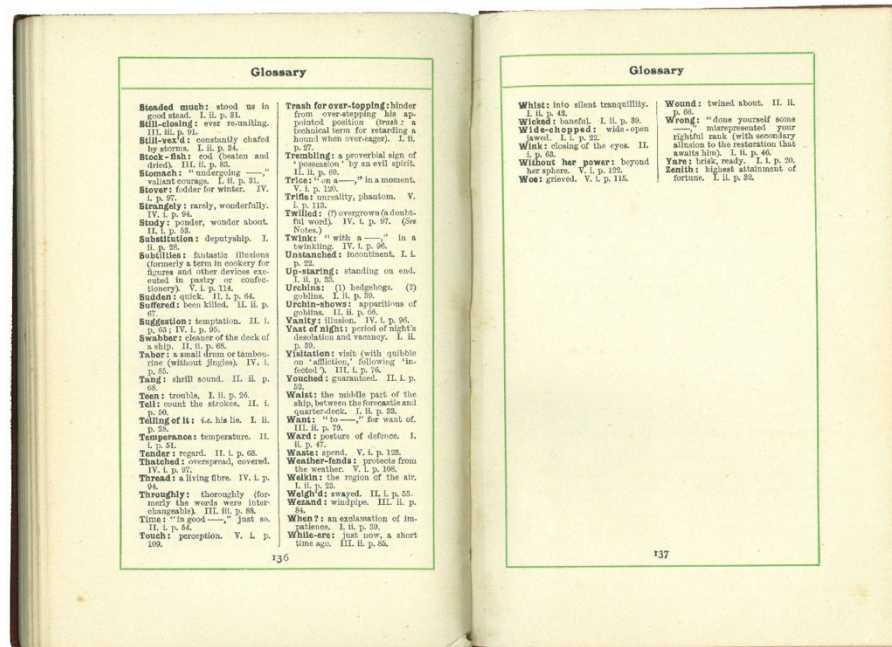
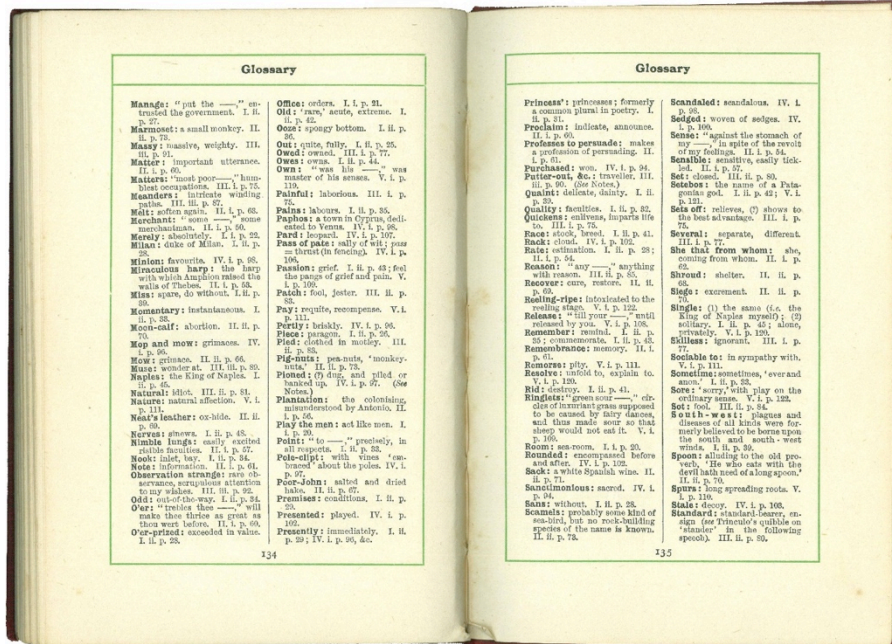


Fig. 159. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 124-125. [CFP 8-507].

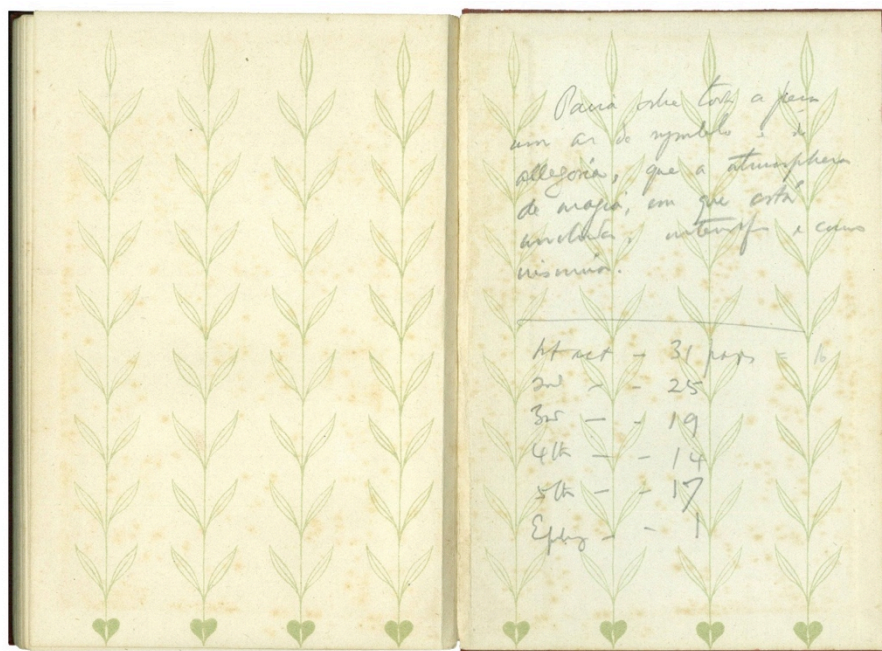
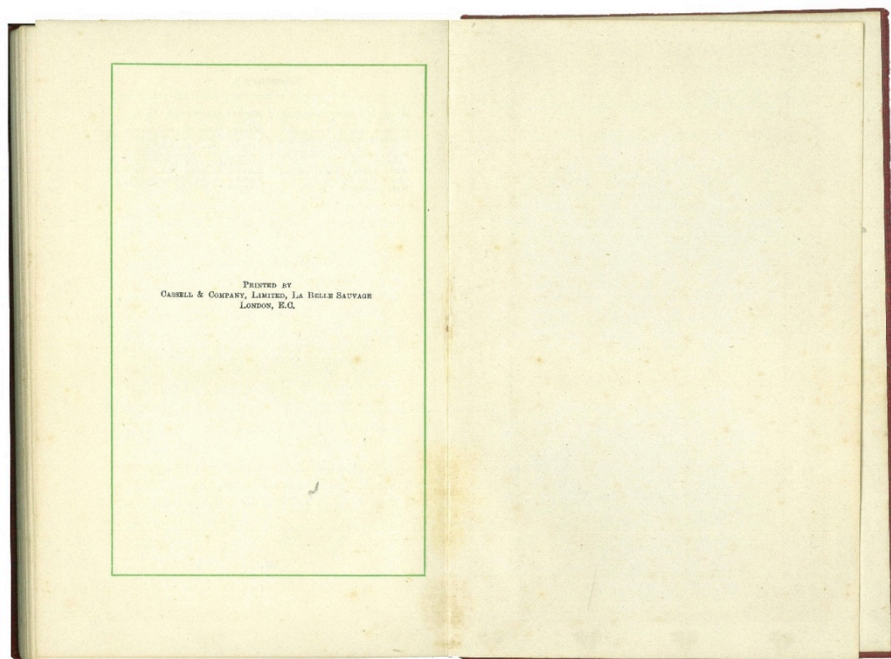
Gentle breath of yours my sails
Must fill, or else my project fails,
Which was to please. Now I want
Spirits to enforce, art to enchant;
And my ending is despair
Unless I be relieved by prayer,
Which pierces so, that it assaults
Mercy itself, and frees all faults.
As you from crimes would pardoned be,
Let your indulgence set me free.

³⁹² Sê livre e adeus! [↓ p'ra sempre!] Approximae-vos.

Figs. 160 e 161. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. [126]-129. [CFP 8-507].



Figs. 164 e 165. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 134-137. [CFP 8-507].



Figs. 166 e 167. William Shakespeare, *The Tempest*, pp. [138]-[141]. [CFP 8-507].

Para sobre toda a peça
um ar de symbolo e de allegoria,
que a atmosphaera
de magia, em que está
envolvida, interrompe e como
insinua
|—|

1st act – 31 pages = 16
2nd – – 25
3rd – – 19
4th – – 14
5th – – 17
Epilog – – 1

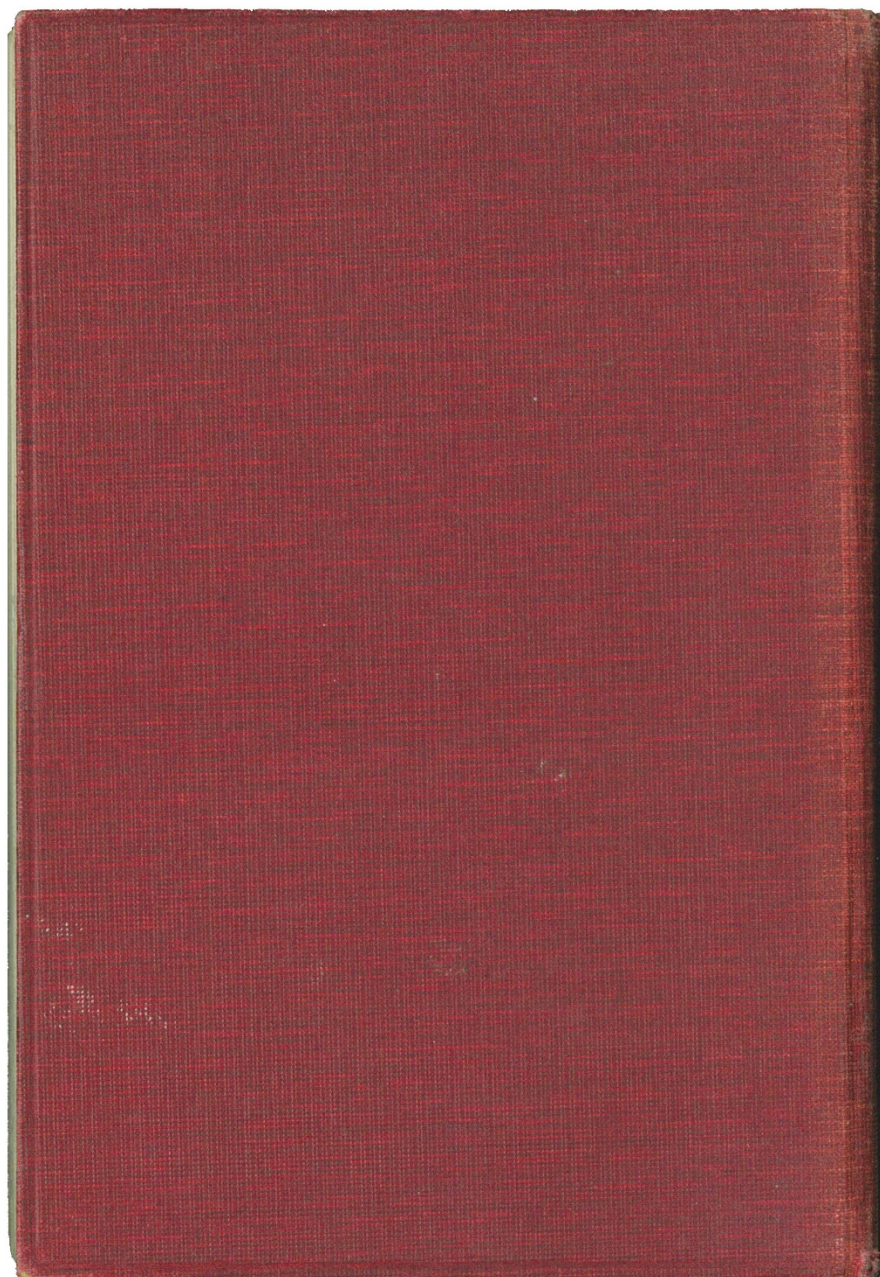


Fig. 168. William Shakespeare, *The Tempest*. Contracapa. [CFP 8-507].

Bibliografia

- ALMEIDA, Onésimo Teotónio (2008). “Fernando Pessoa and Antero de Quental: with Shakespeare in between”, in *Portuguese Studies*, vol. 24, n.º 2, pp. 51-68. Número especial, “Pessoa: The Future of the Arcas”, editores convidados, Jerónimo Pizarro e Steffen Dix.
- BAPTISTA, Rosa Maria Pereira (1990). *Pessoa Tradutor*. Dissertação de Mestrado apresentada à FCSH-UNL. Texto policopiado.
- BARBOSA, Nicolás (2016). “The Student of Salamanca: an English translation”, in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 10, pp. 318-551. <<https://doi.org/10.7301/Z07P8WKJ>>.
- BARRETO, José (2017). “A chamada ‘nota autobiográfica’ de Fernando Pessoa de 30 de Março de 1935”, in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 12, pp. 502-520. Veja-se em: <<https://doi.org/10.7301/Z0RV0KXN>>
- ____ (2012). “Fernando Pessoa e Raul Leal contra a campanha moralizadora dos estudantes em 1923”, *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 2, pp. 240-270. Veja-se em: <<https://doi.org/10.7301/Z02V2DM3>>
- BEGLEY, Walter (1903). *Is it Shakespeare? The great question of Elizabethan literature. Answered in the light of new revelations and important contemporary evidence hitherto unnoticed*. London: John Murray. [CFP 8-275]
- BLANCO, José (2008). *Pessoana*. Lisboa: Assírio & Alvim. 2 vols.
- BOTTO, António (2010). *Canções*. Tradução para o inglês, Fernando Pessoa. Edição, prefácio e notas, Jerónimo Pizarro e Nuno Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores. Coleção Pessoa Editor.
- CARDIELLO, Antonio (2010). “Selos”. Texto integrado na página we da Casa Fernando Pessoa; ver: <<http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/index/selos.htm>> (consulta, Dezembro de 2018).
- CARLYLE, Thomas (1903) *Sartor Resartus; On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History; Past and Present*. London: Chapman & Hall Ltd. [CFP 8-89].
- CASTRO, Ivo (2013) *Editar Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Uma primeira edição, mais curta, foi publicada em 1990.
- CASTRO, Mariana Gray de
 ____ (2013) (org.). *Fernando Pessoa’s Modernity without Frontiers: Influences, Dialogues, Responses*. Woodbridge, Suffolk; Rochester, NY: Boydell and Brewer, 2013. Link estável, em: <<http://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt31njm2>>.
- ____ (2016) *Fernando Pessoa’s Shakespeare: The Invention of the Heteronyms*. London: Critical, Cultural and Communications Press.
- FERRARI, Patricio (2008) “Fernando Pessoa as a Writing-reader: Some Justifications for a Complete Digital Edition of his Marginalia”, in *Portuguese Studies*, vol. 24, n.º 2, pp. 69-114. Número especial, “Pessoa: The Future of the Arcas”, editores convidados, Jerónimo Pizarro e Steffen Dix.
- FERRARI, Patricio e PIZARRO, Jerónimo (2010) “Uma biblioteca em expansão. Sobrecapas de livros de Fernando Pessoa / A Growing Library: dustjackets from Fernando Pessoa’s book collection” [artigo bilingue], in *Pessoa – Revista de Ideias*, n.º 3, Lisboa, pp. 58-96.
- FERREIRA, António Mega (1986). *Fernando Pessoa – O Comércio e a Publicidade*. Lisboa: Cinevoz / Lusomedia.
- FLOR, João Almeida (1990). “Shakespeare em Pessoa”, in *Shakespeare*, actas de colóquio. Lisboa: Acarte, pp. 51-63.
- GONÇALVES, Zetho Cunha (2014). *Notícia do Maior Escândalo Erótico-Social do Século XX em Portugal*. Lisboa: Letra Livre.
- GREENWOOD, George G. (1908) *The Shakespeare Problem Restated*. London: John Lane, the Bodley Head. New York: John Lane company.

- LOPES, Teresa Rita (1993). *Pessoa Inédito*. Lisboa: Livros Horizonte.
- ____ (1990). *Pessoa por Conhecer*. Lisboa: Estampa. 2 vols.
- MARTINS, Fernando Cabral (2008) (org.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho.
- MONTEIRO, George (2008). "Shakespeare, the 'MissingAll'", in *Portuguese Studies*, vol. 24, n.º 2, pp. 33-50. Número especial, "Pessoa: The Future of the Arcas", editores convidados, Jerónimo Pizarro e Steffen Dix.
- MOURA, Vasco Graça (1990). "Traduzir Shakespeare", in *Shakespeare*, actas de colóquio. Lisboa: Acarte, pp. 119-140.
- OLIVEIRA, Paulino de (1932). *Poemas*. Prefácio de João de Castro Osório de Oliveira. Lisboa: Descobrimento.
- OSÓRIO, João de Castro (1924). *Um ano de ditadura: discursos e alocuções de Sidónio Pais*. Coligidos e ordenados por Feliciano de Carvalho; com um estudo político de João de Castro. Lisboa: Lusitania.
- PATRÍCIO, Rita (2012). *Episódios da Teorização Estética em Fernando Pessoa*. Vila Nova de Famalicão: Húmus.
- PESSOA, Fernando (2018). *Fausto*. Edição de Carlos Pittella; com a colaboração de Filipa de Freitas. Lisboa: Tinta-da-china. Coleção Pessoa.
- ____ (2013). *Apreciações Literárias*. Edição de Paully Ellen Bothe. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (2009a). *Cadernos*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (2009b). *Sensacionismo e outros ismos*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (2006). *Escritos sobre Génio e Loucura*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (1999). *Correspondência 1905-1922 | Correspondência 1923-1935*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim. 2 vols.
- ____ (1998). *Cartas entre Fernando Pessoa e os Directores da presença*. Edição e estudo de Enrico Martines. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (1993a). *Pessoa Inédito*. Coordenação de Teresa Rita Lopes *et al.* Lisboa: Livros Horizonte.
- ____ (1993b). *Poemas Ingleses I*. Edição de João Dionísio. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PITTELLA, Carlos (2017) "Sonnet 101 with Prof. Pessoa: Fernando Pessoa's Marginalia on an Anthology of 19th Century English Sonnets", in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 11, pp. 277-375. <<https://doi.org/10.7301/Z089142K>>.
- PITTELLA, Carlos; PIZARRO, Jerónimo (2017). *Como Fernando Pessoa Pode Mudar a sua Vida*. Lisboa: Tinta-da-china.
- PIZARRO, Jerónimo (2009) (org.). *Fernando Pessoa: o guardador de papéis*. Lisboa: Texto Editores
- ____ (2007) *Fernando Pessoa: entre génio e loucura*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PIZARRO, Jerónimo; FERRARI, Patricio; CARDIELLO, Antonio (2010) (org.). *A Biblioteca Particular de Fernando Pessoa / Fernando Pessoa's Private Library*. Alfragide: Dom Quixote.
- POE, Edgar Allan. (2011) *Principais Poemas*. Introdução, Fernando Pessoa; traduções, Fernando Pessoa e Margarida Vale de Gato; edição, prefácio e notas, Margarida Vale de Gato. Lisboa: Guimarães Editores. Coleção Pessoa Editor.
- QUENTAL, Antero de (2010) *Os Sonetos Completos*. Com tradução parcial em língua inglesa por Fernando Pessoa; prefácio, J. P. Oliveira Martins; nota prévia, transcrições e pós-fácio, Patricio Ferrari. Lisboa: Guimarães Editores. Coleção Pessoa Editor.
- ROBERTSON, John Mackinnon (1930). *The Genuine in Shakespeare: a conspectus*. London: George Routledge & Sons, Ltd. [CFP 8-472]
- SARAIVA, Arnaldo (1996). *Fernando Pessoa, Poeta-Tradutor de Poetas*. Porto: Lello Editores.

- SHAKESPEARE, William (2011). *A Tormenta*. Introdução, Mariana Gray de Castro; tradução e notas, Fátima Vieira. Lisboa: GuimarãesEditores. Coleção Pessoa Editor.
- ____ (1921). *The Tempest*. Cambridge: Cambridge University Press. [CFP 8-508]
- ____ (1908). *The Tempest*. London, Paris, New York, Toronto & Melbourne: Cassell & Co Ltd. Te Century Shakespeare. [CFP 8-507]
- ____ [s.d.]. *The Complete Works of William Shakespeare*. Edited with a glossary by W. J. Craig. Oxford: Clarendon Press. The Oxford Shakespeare. [CFP 8-506]
- SIMÕES, João Gaspar. ([1950] 1973). *Vida e Obra de Fernando Pessoa*. Amadora: Bertrand.
- VIZCAÍNO, Fernanda Maria Cardoso Pereira (2017) *Correspondência de Fernando Pessoa Revisitada*. Tese de Doutoramento em Modernidades Comparadas: Literaturas, Artes e Culturas, Universidade do Minho. Texto policopiado.

Abrandamentos que adiantam: sobre o teatro estático de Fernando Pessoa

Fernando Matos Oliveira*

PESSOA, Fernando (2017). *Teatro Estático*. Edição de Filipa de Freitas e Patricio Ferrari; com a colaboração de Claudia J. Fischer. Lisboa: Tinta-da-china, 419 p. [ISBN: 978-989-671-388-1].

A expansão do arquivo com origem na fábrica da escrita pessoana tem na “Coleção Pessoa” que Jerónimo Pizarro dirige, nas edições Tinta-da-china, um momento particularmente feliz. Os vários volumes já publicados, no seu conjunto, representam um esforço crítico de índole geracional e comportam um desejo de recolocação pública da obra de Pessoa, que se manifesta no alargamento dos textos conhecidos, na reordenação temática e metodológica, na consolidação crítica e editorial da obra pessoana. O volume dedicado ao *Teatro Estático*, editado em 2017 por Filipa de Freitas e por Patricio Ferrari, com a colaboração de Claudia J. Fischer, constitui um esforço amplo de revisitação de um eixo da criação pessoana com forte identidade. Neste eixo converge um trajeto de escrita centrado no “teatro estático” enquanto genealogia duplamente reconhecível: na evidência, agora consolidada, da própria obra pessoana e nas relações que esta mantém com o legado histórico de Maurice Maeterlinck, no contexto da dramaturgia e da cultura europeias. A publicação da peça *O Marinheiro* no primeiro número de *Orpheu*, em 1915, adquire assim um sentido mais amplo, mas também menos unívoco quanto ao processo e à evolução desta aventura, aqui exposta na sua temporalidade, nos seus processos e dinâmicas emergentes.

O teatro estático constitui em si uma problemática geralmente relacionada com a injunção autoral do “drama em gente” e os editores não deixam de assinalar a anterioridade desta relação, ao recordarem que “os textos dramáticos de Pessoa precedem o desenvolvimento dos heterónimos” (p. 9), considerando, por exemplo, o facto de *Fausto* remontar a 1908. A estrutura do volume dá conta da escala do trabalho realizado e mostra como o “paradigma do teatro estático” é agora ampliado e documentado, 40 anos após a publicação do estudo de referência de Teresa Rita Lopes, intitulado *Fernando Pessoa et le drame symboliste: heritage et creation* (Paris: Fundação Calouste Gulbenkian / Centro Cultural Português, 1977). O volume inclui assim, além de *O Marinheiro*, treze peças “mais ou menos fragmentadas”: *Dialogo no Jardim do Palacio*, *A Morte do Principe*, *As Cousas*, *Dialogo na Sombra*, *Os Emigrantes*, *Inercia*, *Os Estrangeiros*, *A Cadella*, *Sakyamuni*, *Salomé*, *A Casa dos Mortos*, *Calvario* e *Intervenção Cirurgica*. Segue-se uma secção de anexos, onde se dispõem sucessivamente versões parciais de *O Marinheiro*, em francês, e

* Universidade de Coimbra.

traduções em inglês. Entre os anexos, merece menção especial a recolha de outros fragmentos de três peças (*Sakyamuni*, *Salomé* e *Calvario*), além do alinhamento de diversos projetos autorais relativos à organização de um volume dedicado ao teatro estático, datados entre 1913 e 1918. (Há, também, um projecto que indica a publicação em dois volumes.) São especialmente importantes para o âmbito das ideias estéticas de Fernando Pessoa e para a aferição de uma poética explícita presente na elaboração deste teatro a inclusão das páginas dedicadas aos textos sobre *O Marinheiro* (pp. 260-264) e aos textos sobre o teatro estático (pp. 276-280). O leitor poderá encontrar ainda um conjunto denso de notas, que são uma resposta refratada à deriva infinita (ou à “caixa de Pandora”) que se abre a quem penetra no espólio de Pessoa. As notas registam criteriosamente as variações de cada texto a partir dos originais depositados na Biblioteca Nacional de Portugal (BNP). Há, portanto, uma lacuna importante que este livro vem efetivamente preencher, enquanto edição crítico-genética, recuperando obviamente uma dimensão da obra pessoana menos visitada, trazendo a público peças apenas parcialmente divulgadas por Teresa Rita Lopes (e outros investigadores, como Monteiro e Pina Coelho), que acrescenta num total de seis peças inéditas: *Dialogo na Sombra*, *Os Emigrantes*, *Os Estrangeiros*, *A Cadella*, *A Casa dos Mortos* e *Intervenção Cirurgica*. (cinco completamente inéditas, tendo em conta que *Dialogo na Sombra* foi parcialmente publicado por Pina Coelho).

Este trabalho editado por Freitas e Ferrari distingue-se por incluir um trabalho crítico especialmente robusto, pois além da apresentação inicial, integra um longo posfácio a fechar a edição (pp. 349-402). A apresentação descreve genericamente a proposta editorial em causa, situa-a no panorama editorial pessoano e no contexto do teatro estático. São relevantes para a compreensão do processo da escrita as indagações sobre a cronologia interna da obra, a existência de versões e suas precedências, permitindo a confirmação documentada de “dois períodos distintos” de criação em torno do teatro estático (p. 13): o mais significativo de 1913/1914 a 1918 e o segundo entre 1932 e 1934. A cronologia é sustentada não apenas pela datação explícita, mas também pela informação que advém do contacto direto e proficiente dos editores com a materialidade dos documentos, permitindo observar recorrências e descontinuidades nos suportes dos textos ou cruzar os caminhos do teatro estático com a restante produção pessoana. Este tipo de procedimentos é decisivo perante a existência desamparada de grande parte dos documentos do espólio, incluindo os que informam diretamente esta edição: “De entre os 76 documentos que compõem o *corpus* das peças do teatro estático de Pessoa aqui publicadas, apenas um está explicitamente datado: trata-se de um dactiloscrito de *A Morte do Príncipe*” (p. 14).

O acesso à totalidade destes documentos potencia o estabelecimento de relações intertextuais, tornadas visíveis através do processo de indexação das peças neste *puzzle* dramático. Assim sucede, por exemplo, quando os editores assinalam

a contemporaneidade da escrita de várias obras, destacam as relações intertextuais entre *Inercia* e *Os Emigrantes*, deduzem a ordem relacional e complementar entre *A Morte do Príncipe*, *As Cousas* e *Diálogo na Sombra* (p.11) ou ainda quando identificam as referidas semelhanças entre o teatro estático e o processo de desenvolvimento heteronímico (p.18). De igual forma, a identificação da tópica horaciana num dos fragmentos permite-lhes o estabelecimento de uma relação com as 40 odes que, nesse mesmo ano de 1916, são atribuídas a Ricardo Reis, o heterónimo que tem Horácio como uma das suas principais influencias (p. 19).

Este movimento de associações revela-se igualmente na relação entre Pessoa e outros autores nacionais ou internacionais, não poucas vezes reforçada pela evidência complementar produzida pela Biblioteca particular do autor (veja-se: <<http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt>>). Tal sucede com o fragmento *Salomé*, que remete para a figura bíblica e nos confirma Pessoa como “leitor voraz de Mallarmé, mas também de Wilde” (p. 20); ou ainda com a afinidade sugerida entre a peça incompleta *A Casa dos Mortos* e a leitura das obras de Edgar Allan Poe, também presentes na sua Biblioteca particular (p. 21).

Por vezes, este movimento de imersão total no *corpus* presentificado do arquivo pessoano amplia o alcance crítico de textos que, pela sua reduzida dimensão, pouco podem fazer para sustentar um procedimento hermenêutico autónomo, como é o caso de *As Cousas*, um fragmento de (muito) poucas linhas (p. 111) ou mesmo o caso de *Os Estrangeiros* e a sua dedicatória auspiciosa a Evreinoff, o autor do *Teatro da Alma*, que Pessoa possuía em versão inglesa. Este tipo de ocorrências configura obviamente um conjunto de sinais e indícios de algo potencialmente mais vasto e estrutural, mas que surgem algo diminuídos na sua capacidade para sustentar de forma plena novas linhas de leitura. De resto, os editores são em geral muito criteriosos em extrapolações com base em atribuições conjecturais de autoria, optando por uma argumentação associativa, que se mantém próxima dos textos e das inúmeras relações que os tecem, procurando construir e propor leituras ancoradas na evidência textual e crítica, recorrendo à descrição, à enumeração, à citação, à notação, em suma, colocando ao serviço desta edição o conhecimento da obra do autor e o capital de experiências editoriais que se cruzam entre os diversos estudiosos que esta coleção congrega.

O posfácio é neste trabalho de edição o momento onde, de modo mais demorado e documentado, se procede à identificação, descrição e ao estudo minucioso das conexões intertextuais que irradiam dos textos. O alinhamento do teatro estático com o todo da obra de Pessoa torna visível semelhanças estilísticas e temáticas. Estas consubstanciam o sentido profundo do próprio impasse estático, projetado em campos semânticos dominantes, como os da “incapacidade de amar”, da “impossibilidade de acesso ao todo”, o da “prisão do homem no mundo” ou o modo como esta escrita “evidencia problemas fundamentais, como o mistério e o desconhecimento” (p. 360). O posfácio é ainda o lugar onde se procede

à descrição renovada da influência particularmente relevante das obras de Maurice Maeterlinck e de Shakespeare (pp. 351-352), bem como ao rastreio de dramaturgos universais presentes na sua biblioteca, incluindo os trágicos gregos, Marlowe, Goethe, Racine, Tchekov ou Ibsen (p. 353).

O leitor dispõe aqui de uma análise cuidada da aproximação de Pessoa ao teatro estático, com destaque para a configuração que vem a ter n' *O Marinheiro*. Trata-se de uma reflexão atualizada, com remissões pertinentes às leituras e às fontes diretas e indiretas de Pessoa, tendo mesmo em consideração os sublinhados efetuados pela mão do autor. Assistimos nestas páginas à construção dos caminhos que conduzem Pessoa em direção a uma dramaturgia marcada pelo privilégio da elocução poética e pela estética da inação (pp. 356-357). A este propósito, o comentário dos textos sobre o teatro estático permite-nos também observar como esta designação veio a triunfar sobre designações concorrentes, como a de *Theatro d'Extase* (p. 362).

Após a reflexão sobre o processo de aproximação autoral ao teatro estático e a sua realização em *O Marinheiro*, os editores procedem, no posfácio, ao comentário de cada uma das restantes 13 peças, o que constitui uma primeira análise de conjunto deste *corpus*. Se estes textos não atingem o estado de elaboração formal da única peça concluída por Pessoa, expandem, contudo, o território da escrita pessoana em sentidos que aprofundam dinâmicas próprias do teatro estático. Se o *Diálogo no Jardim do Palacio* se mantém mais próximo do legado pós-simbolista e do símbolo como mediação possível com o mistério da vida, a peça *Inercia*, por exemplo, expõe o “fenómeno da inércia”, que os editores mostram ter uma relação fundamental com a obra de Pessoa, de Bernardo Soares ao Barão de Teive (p. 384). Por outro lado, a divergência irrevogável entre viver e contemplar é o assunto principal de *A Cadella* (p. 385), enquanto a peça *Os Estrangeiros* nos confronta com “a natureza multiplicável de perceções” (p. 387). *Sakyamuni* e *Salomé* convergem no tratamento de figuras históricas, o primeiro numa inflexão mística afim ao budismo, o segundo no sentido da interrogação feminina sobre “o que significa conhecer alguma coisa?” e sobre a influência pervasiva do sonho na existência humana (p. 396).

Este conjunto de textos permite ainda consolidar e inscrever no tecido cultural português a dinâmica de futuro contida no projeto e no conceito de um teatro estático, rastreável em diversas geografias, nas primeiras décadas do século XX. Refiro-me especialmente ao modo como os pressupostos de um teatro estático deslocaram a dramaturgia para além da ação e da causalidade aristotélicas, abrindo espaço para os processos de manipulação (paragem, interrupção, abrandamento) do tempo e da ação, que são centrais em modos contemporâneos de escrita e criação teatral. Nos textos sobre o teatro estático, Pessoa mostra que não acredita no dinamismo do “teatro representável”, na sua linearidade positiva, “todo ligado à interação” de diferentes psiquismos (p. 277). Como estes textos

agora confirmam de forma mais abrangente, em lugar deste teatro de personagens e de ações movidas por uma causalidade visível, o autor prefere um teatro estático que pudesse “apresentar inercias”, “situações de inercia”, de “forma impenetravelmente individual” (p. 277). Esta conjuntura do sujeito pessoano apenas viabiliza, como se pode ver, formas monológicas e um caminho afim ao não-dramático. Ora é justamente este capital de modernidade que integra a genealogia da contemporaneidade: na segunda metade do século XX este caminho virá a desaguar nas representações da imobilidade e na potência crítica do “furacão congelado” que podemos rastrear em propostas como *A Descrição de uma Imagem*, a peça-quase-programa que Heiner Müller nos legou, como diagnóstico tardio de um tempo histórico em busca de uma saída, sempre frustrada.

Post-scriptum. Esta edição foi traduzida para a editora Bid & Co., da Venezuela, por Ana Lucía de Bastos Herrera, e apresentada na Feira Internacional do Livro de Guadalajara a 30 de novembro, de 2018.



A Mensagem de Fernando Pessoa e o prémio de poesia do SPN de 1934

José Barreto*

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Mensagem, António Ferro, Secretariado de Propaganda Nacional, Alberto Osório de Castro, Acácio de Paiva, Mário Beirão, Teresa Leitão de Barros.

Resumo

Pretende-se neste estudo historiar, recorrendo nomeadamente a documentação recém-revelada, o modo como o livro *Mensagem* de Fernando Pessoa foi premiado na “segunda categoria” do Prémio Antero de Quental (poesia), na primeira edição dos Prémios Literários do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), ocorrida em 1934. Sabia-se da aposta pessoal de António Ferro em premiar Pessoa – uma aposta que se viria a revelar falhada, como também se tratará de mostrar. Faltava, porém, conhecer em maior detalhe as vicissitudes da votação do júri de poesia, os votos individuais dos jurados, as características pessoais destes, bem como as suas apreciações das obras a concurso e as possíveis motivações de cada um. O reaparecimento da acta da reunião do júri, que nunca se tinha podido consultar, veio proporcionar novas clarificações desses e de outros aspectos até agora obscuros, ainda que várias interrogações permaneçam. Espera-se deste modo contribuir para a contextualização histórica do prémio que a *Mensagem* obteve do organismo de propaganda do Estado Novo e para a compreensão do significado de tal facto, sempre mencionado entre os dados biográficos de Fernando Pessoa.

Keywords

Fernando Pessoa, Mensagem, António Ferro, Secretariado de Propaganda Nacional, Alberto Osório de Castro, Acácio de Paiva, Mário Beirão, Teresa Leitão de Barros.

Abstract

Taking into account the most recent documentation, we intend to present the history of how Fernando Pessoa’s book *Mensagem* won the “second place” of the Prize Antero de Quental (poetry), during the first edition of the Literary Awards of the Bureau of National Propaganda [Secretariado de Propaganda Nacional (SPN)] in 1934. The purpose Antonio Ferro had to award a prize to Pessoa is known – a failed purpose, as we will try to prove. But not the details concerning the election process for the Poetry Prize, the individual votes of the juries, their personal characteristics, their appreciation of the different works, and their motivations. The recent finding of the minute of the jury meeting has brought new light to these and other aspects which until now had been obscure, even though some questions still remain unanswered. In this way we hope to contribute to the understanding of the historical context of the Prize awarded to *Mensagem* by Portugal’s “New State” [Estado Novo] Propaganda office and to understand the meaning of this fact, always mentioned in Fernando Pessoa’s biographies.

* Universidade de Lisboa, Instituto de Ciências Sociais.

O regulamento do concurso

Um decreto-lei de Salazar, datado de 25 de setembro de 1933, criou junto da presidência do Conselho de Ministros o Secretariado de Propaganda Nacional, organismo incumbido da “direcção e superintendência da Propaganda Nacional interna e externa”. Nesse decreto-lei (23054), entre as numerosas funções do novo organismo, incumbia-se o SPN da tarefa de “estimular, na zona da sua influência, a solução de todos os problemas referentes à vida do espírito, colaborando com os artistas e escritores portugueses e podendo estabelecer prémios que se destinem ao desenvolvimento de uma arte e de uma literatura acentuadamente nacionais” (art. 4.º, alínea g). A atribuição de prémios a artistas e escritores estava, pois, prevista como uma das competências do SPN desde o momento da sua concepção e criação. Sublinhe-se que o objectivo dos prémios era o de promover uma arte e uma literatura “acentuadamente nacionais”, entenda-se, nacionalistas.

A 26 de outubro de 1933 foi solenemente inaugurada por Salazar a sede do SPN, com António Ferro como seu director. Volvido cerca de um mês, a 29 de novembro, o *Diário de Notícias*, sob o título “Política do Espírito”, transcreveu na sua primeira página um comunicado oficial do SPN em que, declarando desejar contribuir para revelar, aproveitar e auxiliar os renovadores das artes e das letras nacionais, anunciava a “instituição de cinco prémios literários para o ano de 1933-1934” e transcrevia as bases do respectivo regulamento (*DIÁRIO DE NOTÍCIAS*, 1933: 1). Os prémios eram os seguintes: Prémio Eça de Queirós (romance), Prémio Alexandre Herculano (história), Prémio Antero de Quental (poesia), Prémio Ramalho Ortigão (ensaio) e Prémio António Enes (jornalismo).

Na parte relativa ao Prémio Antero de Quental, dizia o regulamento contido no comunicado do SPN de 29 de novembro de 1933:

1) O Prémio Antero de Quental será atribuído a obras de duas categorias: a) ao melhor livro de versos, não inferior a 100 páginas, que seja publicado de 1 de julho de 1933 a 1 de julho de 1934, e em que se revele uma inspiração bem portuguesa e mesmo, de preferência, um alto sentido de exaltação nacionalista; b) a um poema, ou poesia solta, onde as mesmas qualidades e intenções se manifestem. 2) À primeira categoria será concedida uma recompensa de 5.000 escudos; à segunda, uma recompensa de 1.000 escudos. 3) As obras escolhidas serão designadas durante o mês de outubro de 1934. 4) O júri será constituído por: a) um poeta de grande nome nacional; b) um poeta da nova geração literária; c) e d) dois críticos literários em exercício na imprensa de Lisboa.

E nas “disposições gerais” do citado regulamento era dito:

1) De todos os júris fará parte o director do Secretariado de Propaganda Nacional, ou, em caso de seu impedimento, um representante do mesmo Secretariado. 2) Os concorrentes a cada um dos prémios devem enviar, até 1 de julho de 1934, seis exemplares das suas obras ao Secretariado de Propaganda Nacional, que fará a competente distribuição pelos membros dos vários júris.

Apesar de apresentado como “um breve resumo das bases e condições a que está sujeita a concessão dos prémios”, o articulado contido no referido comunicado de imprensa viria a constituir, de facto, o texto oficial do regulamento, tendo ulteriormente sido alterado apenas em dois pontos: o prazo para a entrega das obras a concurso, que no decurso de 1934 seria prolongado, em todos os prémios, da data inicialmente prevista de 1 de julho para 31 de outubro desse ano, e o prazo para o anúncio das obras premiadas, que do mês de outubro passou para o final do mesmo ano.¹ O regulamento, como se constata, não incluía qualquer referência a quem presidiria aos vários júris. Na prática, a presidência viria a ser assumida por António Ferro, em cujo gabinete de director do SPN se realizaram todas as reuniões dos júris. Várias fontes, entre as quais a biografia de Fernando Pessoa da autoria de Robert Bréchon, indicam erradamente que o júri do Prémio Antero de Quental teria sido presidido por Mário Beirão (BRÉCHON, 1996: 516). Como se pode igualmente verificar, o regulamento também não estipulava expressamente que o director do SPN, que integrava todos os júris, teria apenas voto de desempate, mas foi isso o que o próprio decidiu, segundo a imprensa noticiou depois: como não se verificou empate em nenhum júri, António Ferro não teve de intervir em qualquer das resoluções tomadas (cf. *DIÁRIO DE LISBOA*, 1934: 16). Compreende-se que o director do SPN quisesse manter uma aparência de distanciamento das decisões dos júris, para não ser acusado de interferência em matérias literárias ou artísticas, dado o seu cargo político, à frente de um organismo directamente dependente da presidência de Salazar. A partir do ano de 1935, no novo regulamento dos prémios literários, já se incluirá a menção expressa de que o director do SPN “intervirá apenas nas decisões em caso de empate” (FERRO, 1935: 37), mas continuará a não se fazer referência explícita a quem presidia as reuniões do júri.

Como se pode ainda constatar pela leitura do regulamento divulgado em novembro de 1933, desde o início que ficara estipulado que o prémio de poesia Antero de Quental seria “atribuído a obras de duas categorias”, a primeira, “livro de versos, não inferior a 100 páginas” e, a segunda, “poema ou poesia solta”. João Gaspar Simões, porém, na sua biografia de Fernando Pessoa, sustentaria erradamente que não havia de início senão *um prémio de poesia* e que, “perante a situação criada pelo júri”, ao conceder o prémio ao livro *A Romaria* de Vasco Reis, António Ferro havia decidido instituir um “prémio de segunda categoria”, para assim poder premiar Pessoa (SIMÕES, 1981: 654, nota 6). Esta informação errada, contida já na 1.^a edição da biografia (SIMÕES, [1950]: II, 320), nunca foi corrigida pelo autor nas seis edições posteriores, apesar de logo em 1951 ter sido rebatida (FREITAS DA COSTA, 1951: 155-156). Esse erro acha-se bastante disseminado na literatura posterior. Alfredo Margarido, em 1986, declarava que a segunda

¹ Cf. o regulamento divulgado em *DIÁRIO DE NOTÍCIAS* (1933: 1) com o “Regulamento dos prémios literários para o ano 1933-1934” reproduzido em FERRO (1935: 27-31), versão definitiva do mesmo.

categoria do Prémio Antero de Quental fora “criada especialmente” para Fernando Pessoa, por intervenção de António Ferro, após a decisão do júri de premiar *A Romaria* (MARGARIDO, 1986: 13). Fernanda de Castro, nas suas memórias publicadas em 1988, contribuiu para dar novo alento ao mal-entendido, ao afirmar que o seu marido, António Ferro, confrontado com a intransigência dos membros “demasiado legalistas” do júri, que faziam finca-pé na questão do número insuficiente de páginas da obra de Pessoa, teria tido de “inventar, à pressa, um prémio extra”, para que a *Mensagem* “não ficasse à margem, esquecida numa gaveta” e Fernando Pessoa pudesse vir a ser considerado “o continuador de Camões” e este seu livro como “um novo capítulo de *Os Lusíadas*” (CASTRO, 1988: 314). Como é sabido, Ferro não inventou “à pressa” qualquer “prémio extra” para a *Mensagem*, apenas elevou o prémio pecuniário da segunda categoria ao nível do prémio que *A Romaria* obtivera.

As revelações da reaparecida acta do júri do Prémio Antero de Quental

Não foi até hoje localizado, no núcleo do SPN/SNI conservado da Torre do Tombo, ainda não tratado arquivisticamente na sua totalidade, o original do livro de actas dos júris dos prémios literários atribuídos por aquele organismo a partir do ano de 1934. A falta de tão importante documento, há muito lamentada pelos investigadores pessoanos, causaria ao longo dos anos várias interrogações e propiciaria, também, diversas especulações infundadas sobre o modo como ocorreu atribuição do prémio à *Mensagem* de Fernando Pessoa.

A recente descoberta, no arquivo da família de António Ferro, de uma fotocópia da acta do júri do Prémio Antero de Quental de 1934, entretanto dada à estampa (ANSELMO, 2015: 184-195), veio enfim permitir lançar luz sobre alguns aspectos duvidosos da história da atribuição do prémio de poesia da “segunda categoria” ao autor de *Mensagem*, ainda que deixando vários outros aspectos na penumbra. O texto da acta, aqui reproduzido integralmente no **Apêndice 1**, foi transcrito directamente da referida fotocópia, cuja consulta nos foi facultada no arquivo da Fundação António Quadros, à qual aqui se agradece. A fotocópia em questão corresponde à “Acta número quatro”, inserta a folhas 9 a 13, recto e verso, de um livro de actas do qual se desconhece o âmbito temporal e se ignora o paradeiro actual. Trata-se de uma fotocópia em papel sensível, o que indicia ter sido produzida na década de 1960 ou de 1970, e procede do espólio pessoal de Fernanda de Castro, conservado no dito arquivo. Tanto quanto foi possível apurar, não existem no arquivo da Fundação António Quadros outras fotocópias de actas dos prémios literários do SPN, nem de 1934, nem de anos posteriores.

Até 2015, do conteúdo da acta do júri do Prémio Antero de Quental apenas se conhecia o nome dos premiados e a circunstância de ambos terem sido escolhidos “por maioria”. Conhecia-se ainda, ou julgava conhecer-se, alguns

trechos da acta divulgados pela imprensa lisboeta a 31 de dezembro de 1934 e 1 de janeiro de 1935, alguns deles referentes a Fernando Pessoa e à *Mensagem*, porque a sua leitura terá sido facultada a alguns jornalistas no final da cerimónia de anúncio dos prémios, ocorrida a 31 de dezembro. Diga-se, a este respeito, que os supostos trechos da acta referentes a Fernando Pessoa e à *Mensagem*, que viriam a ser citados em vários jornais daqueles dias – nomeadamente no *Diário de Lisboa* (1934: 16), no *Diário de Notícias* (1935: 1-2) e no *Diário da Manhã* (1935: 1 e 3) – divergem bastante do teor textual da acta de cuja fotocópia agora dispomos, embora não divirjam muito do seu sentido. Como vários desses trechos citados nos jornais são iguais, pode concluir-se que a sua fonte foi a mesma, possivelmente um comunicado de imprensa do SPN, mas não a acta cuja fotocópia apareceu. Note-se ainda que esta acta não está assinada por nenhum dos membros do júri, como seria devido, mas apenas pelo secretário da reunião, António de Meneses, tendo as linhas destinadas às assinaturas dos membros do júri e do presidente do SPN ficado por preencher.

O discurso que António Ferro pronunciou no fim da cerimónia de anúncio dos prémios, a que a imprensa também fez referência, citando-lhe alguns trechos, é aqui reproduzido integralmente no **Apêndice 2**, com base no original manuscrito, presumivelmente inédito, que também se encontra no arquivo da Fundação António Quadros. Procedendo a idêntico cotejo com a passagem do discurso publicada no *Diário de Lisboa* de 31 de dezembro de 1934, conclui-se que ela foi transcrita com inteira fidelidade.

A acta da reunião do júri do Prémio Antero de Quental, datada de 29 de dezembro de 1934, refere que a sessão foi iniciada por António Ferro, que começou por ler o regulamento do concurso e teceu diversas considerações sobre a instituição dos Prémios Literários do SPN, cujo teor não ficou registado. Em seguida, Ferro enumerou as catorze obras e respectivos autores concorrentes ao prémio da primeira categoria (“livro de versos, não inferior a 100 páginas”), com a *Mensagem* de Fernando Pessoa listada logo à cabeça, bem como as oito obras concorrentes ao prémio de segunda categoria (“poema ou poesia solta”). Diga-se que sete das oito obras a concurso na segunda categoria eram também livros e não propriamente poemas ou poesias soltas. Procedeu-se seguidamente ao exame das obras apresentadas, vindo três delas a ser consideradas “fora dos termos do concurso”, nomeadamente a *Mensagem*, por ter menos de 100 páginas, dado que o “corpo do livro” (*sic*) acabava na página 96. A outra obra excluída do concurso por motivo idêntico, *Água do meu Poço*, de Marques Matias, tinha um total de apenas oitenta páginas, aliás inumeradas. Mais adiante retomaremos a descrição ordenada do conteúdo da acta.

Uma das primeiras questões que a leitura da acta vem esclarecer reside na circunstância, agora indiscutivelmente provada, de a obra *Mensagem* ter sido proposta pelo seu autor na categoria de “livro de versos”, tendo depois “transitado” dessa primeira categoria para a segunda, correspondente a “poema

ou poesia solta”, por o júri ter achado que não cumpria o requisito mínimo das 100 páginas fixado no regulamento. O termo “transitado” é da acta, para mais num contexto em que se infere que a passagem da *Mensagem* de uma categoria para a outra ocorreu em virtude de uma decisão tomada durante a reunião do júri. Refira-se que este episódio foi, desde cedo, alvo de interpretações contraditórias, tendo João Gaspar Simões declarado, em 1950, que a *Mensagem* se apresentara ao concurso como *livro de versos* (SIMÕES, 1981: 654, nota 6) e Freitas da Costa sustentado contra ele, em 1951, ser “evidente” que a obra de Pessoa fora proposta na categoria de *poema ou poesia solta*, pela razão de ser “a única a que podia propor-se” (FREITAS DA COSTA, 1951: 157). Nesta particular questão, há que dar agora razão a João Gaspar Simões, visto que da acta se depreende de forma inequívoca que a *Mensagem* se apresentara como livro de versos e não como poema ou poesia solta. A argumentação de Freitas da Costa não se baseava em qualquer prova documental, mas sim numa dedução falaciosa. O próprio facto de a paginação do livro *Mensagem* ter sido artificialmente dilatada, com muitas páginas intercalares, de modo a obter-se um volume com 100 ou mais páginas, sugere claramente que a intenção do autor (ajudado nos contactos com a tipografia pelo seu amigo Augusto Ferreira Gomes, autor da capa e do grafismo do livro) foi a de satisfazer essa condição do regulamento relativa ao “livro de versos”.

A questão levantada pelo júri sobre o alegado número insuficiente de páginas, de que a acta nos dá agora testemunho directo, afigura-se, de resto, uma falsa questão, dado que o livro *Mensagem* tem, de facto, mais de 100 páginas: a última página numerada do livro, a segunda do Índice, ostenta o número 100, à qual se seguem ainda a terceira página do Índice e a página do colofon, ambas inumeradas. O regulamento oficial do Prémio Antero de Quental falava simplesmente do *número de páginas* das obras a submeter a concurso, sem aludir ao “corpo do livro”, duvidoso conceito referido na acta. Em tipografia, *corpo do livro* é simplesmente o conjunto das folhas de um livro, reunidas em cadernos, com exclusão das capas e sobrecapas. Há uma outra expressão, *corpo do texto*, que alude por sua vez ao texto principal de um livro, com exclusão de quadros, legendas, citações longas, notas de rodapé, bibliografia, índices, etc. Ora o regulamento, como se viu, não falava nem de “corpo do livro” nem de “corpo do texto”. O singular critério do júri, que de modo algum se pode considerar “legalista”, consistiu, pois, arbitrariamente, em não contabilizar como válidas as três páginas do Índice (pp. 97 a 101, das quais se acham numeradas apenas as pp. 99 e 100) e a página do colofon (p. 102, inumerada). Era um critério aparentemente *à medida* para excluir a *Mensagem*, ainda que por falta de apenas três páginas. Sublinhe-se que a objecção sobre o número de páginas do alegado “corpo do livro” da *Mensagem* foi levantada na primeira parte da reunião do júri (tal como vem descrita na acta), quando ainda não eram conhecidos os votos escritos dos jurados ausentes. Assim, parece plausível que tal objecção terá surgido com o fim de

eliminar, à partida, a concorrência que o livro *Mensagem* previsivelmente faria à obra de Vasco Reis, *A Romaria*, a qual só no seguimento da dita reunião, após a leitura dos votos por correspondência e a votação dos jurados presentes, viria a revelar-se como a preferida pela maioria dos votantes, como adiante se dirá. Foi já sublinhado o empenho de António Ferro em premiar Pessoa, integrando-se numa campanha de promoção da *Mensagem* que terá sido previamente concertada entre vários amigos e colaboradores do director do SPN (BLANCO, 2007). Este intento era muito plausivelmente conhecido dos membros do júri, pelo que o especioso pretexto do número de páginas do “corpo do livro” lhes terá servido para contrariar a predisposição de Ferro a favor da *Mensagem* ou até uma sua eventual argumentação em defesa do livro de Pessoa, num momento da reunião em que ainda não se conheciam os votos dos ausentes e, por isso, não se podia saber se o director do SPN iria usar o voto de desempate. A acta não permite identificar quem exactamente levantou a objecção do número de páginas, isto é, se foi Acácio de Paiva ou Mário Beirão, mas António Ferro foi vencido nessa questão pelos dois membros do júri presentes, como o testemunha Fernanda de Castro em *Ao Fim da Memória*, ao referir que o seu marido terá tentado convencer o júri a ignorar o alegado problema do número de páginas, sem todavia o conseguir (CASTRO, 1988: 314). Uma hipótese, embora até hoje não provada, é que uma “conspiração” contra a *Mensagem*, com o pretexto do número de páginas, tenha começado ainda antes da reunião do júri, em intriga de bastidores eventualmente fomentada por Alberto Pimenta, como já foi aventado (BLANCO, 2007: 155). Saliente-se que o historiador Alberto Pimenta, prefaciador do livro *A Romaria* e plausível apoiante da candidatura de Vasco Reis, era também membro dos júris dos prémios do SPN de história (Prémio Alexandre Herculano) e ensaio (Prémio Ramalho Ortigão) desse mesmo ano de 1934 (ver aqui o **Apêndice 3**). Sabe-se, também, da forte antipatia mútua existente entre Fernando Pessoa e Alberto Pimenta, documentada por vários escritos do espólio do poeta, alguns deles já publicados, como o texto “Barril de Lixo”, de cerca de fevereiro de 1935 (BARRETO, 2009: 253-255 e 277).

Outro aspecto crucial esclarecido pela cópia da acta recentemente encontrada é o da votação, pois não existia até agora meio de saber como os membros do júri do Prémio Antero de Quental se tinham manifestado, quer relativamente ao livro *A Romaria*, quer à *Mensagem*. Não só era desconhecido o sentido dos votos de cada um dos jurados, como também se desconhecia qualquer apreciação por eles individualmente feita a respeito das obras a concurso. Apenas se sabia, como já foi dito, que o prémio da segunda categoria, atribuído à *Mensagem*, o fora “por maioria”, tal como o fora o prémio da primeira categoria, atribuído à *Romaria*. Como os membros do júri votantes eram quatro e Ferro não interveio, inferia-se que o resultado das duas votações teria forçosamente sido de três contra um. E, de facto, assim terá sido considerado pelo júri, mas as circunstâncias particulares em que as duas votações decorreram e o laconismo da

acta só por via indirecta nos permitem compreender, no detalhe, o que efectivamente se passou.

Os quatro membros do júri, cuja escolha fora da responsabilidade do director do SPN, eram: Alberto Osório de Castro, correspondente ao “poeta de grande nome nacional” indicado pelo regulamento; Mário Beirão, a quem cabe a designação de “poeta da nova geração literária” consignada no regulamento; e Acácio de Paiva e Teresa Leitão de Barros, que seriam os “dois críticos literários em exercício na imprensa de Lisboa”. A reunião do júri do Prémio Antero de Quental teve lugar, como se disse, a 29 de dezembro de 1934, dois dias antes da cerimónia do anúncio dos prémios do SPN no restaurante Tavares (31 de dezembro). A reunião do júri, realizada no gabinete do director do SPN, foi por este presidida e contou com a presença de apenas dois dos quatro jurados, o jornalista Acácio de Paiva e o poeta Mário Beirão, além de António de Meneses, que secretariou e redigiu a acta. Os dois membros do júri ausentes, Alberto Osório de Castro e Teresa Leitão de Barros, deram o seu voto por escrito, em cartas que foram lidas na reunião antes da votação dos membros presentes. Sublinhe-se que, não tendo participado na reunião, aqueles dois jurados não puderam ter informação prévia de que a *Mensagem* iria transitar da categoria de livro para a categoria de poema.

Retomemos aqui a descrição do conteúdo da acta. Após a desqualificação das obras “fora dos termos do regulamento” e de outras sujeitas a um “exame de valores”, o secretário António de Meneses procedeu à leitura dos votos escritos dos membros ausentes, começando pela carta de Teresa Leitão de Barros, endereçada ao “presidente do júri”. Teresa Leitão de Barros indicou a *Mensagem* de Fernando Pessoa para o prémio da primeira categoria e, para a segunda categoria, o poema *Credo*, apresentado em dactiloscrito, da autoria de Ramiro Guedes de Campos (memorize-se este nome, a que voltaremos mais tarde). Teresa Leitão de Barros afirmava não ter hesitado na escolha do livro que merecia o prémio, dadas as condições ou preferências expostas no regulamento, mas que, mesmo sem esses requisitos, ela teria sempre escolhido a *Mensagem*, “porque ela é, na verdade, rica de conceito e de intenção, ainda que pouco acessível a muitas sensibilidades”. Por sua vez, o voto escrito de Alberto Osório de Castro começava por destacar quatro obras, com a *Mensagem* e *A Romaria* à cabeça. De seguida, passava a uma apreciação destas duas obras, em confronto uma com a outra, que abaixo se transcreve:

O livro de Fernando Pessoa é obra de alto poeta dominador da técnica e do tema lírico, mas, por demasia, elíptico e hermético. Contém um profundo “sentido de exaltação nacionalista”, é certo, o imenso sonho atlântico do Quinto Império. Mas a inspiração é excessivamente esotérica para directamente chegar à alma clara e simples do povo português, enamorada do sol e da vida. Perfeita maravilha de lirismo português é o livro de Vasco Reis, *A Romaria*. Esse, sim, desabrocha do solo português como uma delicada *fioretta* franciscana, roseta branca ou rósea dos pinhais ou dos montados, em plena primavera emocional. O lirismo encantador dessa obra prima unge a paisagem idílica do Além-Douro

minhoto, transfigura, em pureza e candura, a alma da sua gente moça ou idosa; ante a aparição final da “Segunda Barca”, magistralmente nuançada, sente-se o mesmo frémito que nos dá a leitura de certos casos de *Phantasms of [the] living*. O aparecimento desta obra rara ao concurso é para mim um acontecimento igual ao que seria o livro de Cesário Verde ou de António Nobre. Uma revelação excepcional do novo poeta lusíada.

Alberto Osório de Castro formulou ainda várias reservas sobre outras obras a concurso, embora tecesse elogios parciais a algumas delas. Em conclusão, a sua votação era esta:

Na primeira categoria ficaria, por meu voto, como maior valor, o admirável livro de Vasco Reis. Na segunda categoria do concurso, como maior valor, o de Fernando Pessoa, digno de ser inscrito, poemeto a poemeto, no solo marmóreo das estátuas dos nossos grandes homens representativos.

A escolha de Alberto Osório de Castro para o prémio da primeira categoria, optando com notável entusiasmo pela obra de Vasco Reis, no confronto que dela fez com a de Fernando Pessoa, era acompanhada da proposta de que a *Mensagem* fosse distinguida, não se sabe com que fundamento, com o prémio da segunda categoria. Não se compreende bem tal proposta, dado que, como se disse, o ausente Alberto Osório de Castro não poderia saber que a *Mensagem* haveria de “transitar”, por decisão tomada durante a reunião do júri, para a segunda categoria – a não ser que alguma concertação prévia à reunião tenha acontecido nos bastidores. O espírito da sua proposta parece ter sido o de conceder uma espécie de prémio de consolação ao livro do “alto poeta dominador da técnica e do tema lírico”, apesar de ser obra demasiada “elíptica” e “hermética”, com a aparente justificação de que cada “poemeto” da *Mensagem* era digno de figurar em pedestais de estátuas de figuras históricas nacionais.

Após a leitura das cartas dos membros do júri ausentes, ambas transcritas na íntegra na acta da reunião, o registo do que se passou enveredou por um sensível laconismo. Os votos de Acácio de Paiva e Mário Beirão relativos à primeira categoria, ambos concedidos ao livro *A Romaria*, são registados na acta em estilo quase telegráfico, que contrasta com o detalhe das cartas:

Comentando estas cartas, o Senhor Acácio de Paiva fez várias observações a propósito dos livros do concurso, terminando por dar o seu voto a *Romaria*, de Vasco Reis. Fala, em seguida, o Senhor Doutor Mário Beirão, que manifesta o seu entusiasmo pela mesma obra, classificando o seu autor de “poeta verdadeiro” e a sua poesia, espontânea e límpida, de “voz de uma fonte”. Considera-se, pois, atribuído, por maioria, ao livro de Vasco Reis, o Prémio de Antero de Quental (primeira categoria).

A acta omite os pormenores das “várias observações” de Acácio de Paiva, nem sequer registando as razões da sua escolha de *A Romaria*.

Para a segunda categoria, Acácio de Paiva declarou abster-se, por nenhuma obra o ter satisfeito (supõe-se que, nessa altura da reunião do júri, a *Mensagem* já havia “transitado” para a categoria em causa). Mário Beirão, por seu turno, imitou o voto de Alberto Osório de Castro, propondo que o prémio da segunda categoria fosse concedido à *Mensagem*. Assim reza a acta:

Para a segunda categoria manifestou o Senhor Acácio de Paiva a sua intenção de não dar o seu voto a nenhuma das obras apresentadas, por nenhuma delas o satisfazer completamente. O Senhor Doutor Mário Beirão propõe que o prémio seja atribuído à *Mensagem* de Fernando Pessoa, quer pelo seu valor intrínseco, quer por se tratar duma obra que pode ser encarada no seu conjunto como um autêntico poema nacionalista. Assim se atenderia também à opinião da Senhora Dona Teresa Leitão de Barros, que, tendo o livro de Fernando Pessoa, por ser inferior a cem páginas, transitado para esta categoria, não deixaria por certo de o salientar entre todos. Tendo o Senhor Acácio de Paiva aderido a estas considerações, foi o Prémio de Antero de Quental (segunda categoria) atribuído, por maioria, ao livro *Mensagem*.

Apesar de não exposto claramente na acta, o resultado concreto e detalhado das duas votações terá sido, segundo se pode deduzir, o que se passa a expor.

Na primeira categoria, livro de versos, venceu “por maioria” o livro *A Romaria*, de Vasco Reis, com os votos de Alberto Osório da Castro, Acácio de Paiva e Mário Beirão, considerando-se que Teresa Leitão de Barros tinha votado em *Mensagem*. Como esta obra “transitou”, durante a reunião do júri, para a segunda categoria, foi logicamente anulado o voto de Teresa Leitão de Barros na primeira categoria, daí *A Romaria* ter sido considerada vencedora “por maioria”.

Na segunda categoria, poema ou poesia solta, venceu igualmente “por maioria” a *Mensagem* de Fernando Pessoa, com os votos de Teresa Leitão de Barros, Alberto Osório de Castro e Mário Beirão, considerando-se (ou presumindo-se) que: 1) Acácio de Paiva recusou dar o seu voto a qualquer obra desta categoria, 2) Teresa Leitão de Barros *estaria de acordo* em premiar a *Mensagem* na segunda categoria *se tivesse sabido* que essa obra “transitaria” de categoria, 3) Alberto Osório de Castro *propusera* a *Mensagem* para prémio da segunda categoria, ainda que *não soubesse* que essa obra “transitaria” efectivamente de categoria, 4) Mário Beirão *propôs* também que se premiasse a *Mensagem* na segunda categoria, com a justificação de que o livro de Pessoa, além do seu “valor intrínseco” (o que não quer dizer muito), *poderia ser encarado* no seu conjunto como *um autêntico poema nacionalista* e de que se “atenderia” assim, também, à opinião de Teresa Leitão de Barros.

As considerações da proposta de Mário Beirão, às quais, segundo a acta, Acácio de Paiva “aderiu” (mas sem dar o seu voto à *Mensagem*, o que explica o prémio desta apenas “por maioria”), implicavam que o voto de Teresa Leitão de Barros na *Mensagem* para a primeira categoria fosse validado na segunda categoria e que, conseqüentemente, fosse anulado o voto que essa jurada dera ao poema

Credo, de Ramiro Guedes de Campos, para a segunda categoria. Tudo isto se passou, como é manifesto, de forma confusa e pouco ortodoxa, dada a ausência na reunião de metade dos membros do júri e em vista daquilo que o magro regulamento do concurso estipulava ou permitia que se fizesse. É evidente o laconismo da acta em relação a vários pormenores desta votação pouco regular, mas, como se depreende, terá sido decisivo o papel do director do SPN e *de facto* presidente do júri, António Ferro, na negociação e ratificação de todas as resoluções tomadas, o que não significa que o resultado final das deliberações do júri correspondesse àquilo que pessoalmente mais lhe agradaria, mas apenas que, nas circunstâncias dadas, foi o resultado que logrou obter.

A parte final da acta, depois de referir que o director do SPN se congratulou pela revelação de Vasco Reis, um poeta até então praticamente desconhecido, regista ainda as palavras de António Ferro sobre o autor da *Mensagem*:

Acerca de Fernando Pessoa, declarou também a sua grande satisfação por ver o júri reconhecer e homenagear o mérito da sua obra, trazendo assim à luz duma maior publicidade um nome de marcado prestígio nos cenáculos intelectuais, mas que até agora voluntariamente vivera num isolamento distante. Mostrou-se também resolvido a estudar com atenção o processo de aproveitar a escolha do Júri para demonstrar a Fernando Pessoa o particular apreço que a sua rara personalidade merece a todos os espíritos cultos.

Esta intenção, registada em acta, de estudar o processo de demonstrar o seu particular apreço a Fernando Pessoa, indicia que António Ferro não ficou inteiramente satisfeito com a decisão do júri, atendendo não só ao desnível *pecuniário* dos prémios atribuídos a Vasco Reis (cinco mil escudos) e Fernando Pessoa (mil escudos), problema que o director do SPN trataria depois de remediar, como também, possivelmente, ao desnível de *qualidade* entre as obras dos dois autores, que não terá escapado a Ferro.

Apesar dos incidentes processuais de uma votação algo atabalhoada, a forma inequívoca como os membros do júri de poesia manifestaram as suas preferências na categoria de “livro de versos” e, sobretudo, o entusiasmo com que alguns deles se referiram ao livro vencedor de Vasco Reis, levam-nos a concluir que, não obstante *A Romaria* e a *Mensagem* terem *formalmente* concorrido em categorias separadas do prémio de poesia, por detrás do resultado oficial se dissimulava, de facto, uma insofismável vitória da obra de Vasco Reis sobre a de Fernando Pessoa. Isso está bem patente na declaração de voto de Alberto Osório de Castro, que colocou nos pratos da balança as obras dos dois autores, inclinando-se de forma clara para *A Romaria*. Essa preferência não está patente no voto de Acácio de Paiva, nem podia estar, porque não foram reveladas as suas “observações a propósito dos livros do concurso”, de que fala a acta. Adiante veremos como Acácio de Paiva nutria uma velha e radical antipatia pelos poetas e artistas do *Orpheu* e pela literatura modernista em geral. Por sua vez, Mário Beirão teve

palavras muito elogiosas para com *A Romaria*, qualificando o seu autor de “poeta verdadeiro” e a sua poesia de “espontânea e límpida”, cantando como a “voz de uma fonte”, ao passo que da *Mensagem* se limitou a reconhecer o seu “valor intrínseco”, que pouco ou nada significa como apreciação literária, e o seu carácter “nacionalista”, valorativo apenas politicamente. A isso Beirão apenas juntou a sua opinião de que o *livro* de versos de Pessoa podia ser encarado como “um autêntico poema”, para assim justificar a sua arrumação na segunda categoria do concurso. Beirão parece ter-se esquivado, tanto quanto a acta permite concluir, a formular um juízo *literário*, negativo ou positivo, sobre a *Mensagem*, mas se realmente o fez, a acta significativamente não o registou. Também não ficou registada qualquer referência de Beirão ao poeta Fernando Pessoa, com quem outrora se relacionara e cuja obra, dispersa por periódicos, decerto conhecia bem. Assim, dos quatro membros do júri, só Teresa Leitão de Barros manifestou clara preferência pela *Mensagem*, da qual salientou a sua “beleza literária”, a riqueza de “conceito e intenção” e o “alevantageado cunho nacionalista”, não se coibindo ainda de afirmar, como já foi referido, que mesmo sem a exigência do *sentido de exaltação nacionalista*, posta pelo regulamento, ela votaria da mesma maneira.

Os membros do júri do Prémio Antero de Quental

Para uma melhor contextualização da atribuição dos prémios Antero de Quental de 1934, será útil examinar alguns dados biográficos dos jurados.

Alberto Osório de Castro (1868-1946), então com 66 anos, escolhido por Ferro como “poeta de grande nome nacional”, foi um juiz e político que exerceu vários altos cargos da magistratura e do Estado, incluindo os de juiz conselheiro do Supremo Tribunal de Justiça, ministro da Justiça do governo de Sidónio Pais e, a partir de 1926, diversos cargos sob a Ditadura Militar. No passado, tinha exercido durante longos anos a judicatura em África, Índia e Timor, onde também se dedicou à escrita poética e a estudos antropológicos e botânicos. A íntima amizade com Camilo Pessanha, desde os tempos da universidade, e a demorada permanência nas colónias portuguesas deixou um traço de exotismo na sua obra poética, globalmente situada entre o decadentismo e o simbolismo, com uma feição orientalista. Alberto Osório de Castro foi um dos prefaciadores, em 1914, do livro de quadras “populares” de António Ferro e Augusto Cunha, *Missal de Trovas*. Em 1918, foi ele quem apresentou o seu jovem amigo António Ferro, recém-mobilizado para o serviço militar, ao comandante Filomeno da Câmara, que ia partir para Angola como governador-geral: “Leve-o consigo, ele escreverá a crónica do seu governo”. Filomeno fez-lhe a vontade e, já em Angola, nomeou o seu ajudante-de-campo António Ferro para secretário-geral do governo (FERRO, 1927: 9-11). Nada se sabe de eventuais relações de Alberto Osório de Castro com Fernando Pessoa, que, todavia, tinha uma relação de amizade com os seus sobrinhos João de Castro

Osório e José Osório de Oliveira. Pessoa valorizava a poesia de Alberto Osório de Castro, pois incluiu cinco poemas seus num projecto editorial intitulado “Anthologia Lyrica Portuguesa”, com um total de cinquenta poemas (BNP/E3, 48-20^r), além de ter incluído um volume do mesmo poeta numa projectada colecção de poesia portuguesa e estrangeira, designada “Anthologia”, que compreenderia a publicação de 50 pequenos volumes de 32 páginas em papel *vergé* a vender pelo preço de 2\$50 cada (BNP/E3, 48-12^r) (Figs. 1 e 2). Na biblioteca particular de Fernando Pessoa acha-se o livro de Alberto Osório de Castro, *O Sinal da Sombra* (Lisboa: Livraria Clássica, 1923).²

Mário Beirão (1890-1965), então com 44 anos, escolhido por Ferro como “poeta da nova geração literária”, era um destacado poeta do saudosismo, hoje designado como neo-romântico, que fora revelado pela revista *A Águia*, onde publicaria um total de quarenta poemas entre 1911 e 1928. Os primeiros cinco livros de poesia de Beirão, *Cintra* (1912), *O Último Lusíada* (1913), *Ausente* (1915), *Lusitânia* (1917) e *Pastorais* (1923), foram também editados pela Renascença Portuguesa. Teixeira de Pascoaes foi um seu grande admirador, como também o atesta a correspondência por eles trocada ao longo da vida. Entre 1912 e 1914, Mário Beirão deu-se com Fernando Pessoa, numa aproximação descrita como de “efémero entusiasmo mútuo, seguido de um distanciamento que perdurou por duas décadas, até à morte de Pessoa” (GAGLIARDI, 2014: 75). Pessoa elogiou Beirão repetidamente na correspondência que com ele trocou em 1912-1914 e no artigo publicado em 1912 na *Águia*, «A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico». Em carta a Beirão de 6 de dezembro de 1912, Pessoa comparava-o, com vantagem, ao jovem Keats *antes* de este evoluir e atingir a perfeição (PESSOA, 1998: 56-58). Beirão, por sua vez, dizia admirar Pessoa como poeta, mas era de opinião que ele “intelectualiza tudo, é todo intelectual”, segundo o testemunho de Mário de Sá-Carneiro em carta a Pessoa datada de 14 de maio de 1913 (SÁ-CARNEIRO, 2015: 174). Num manuscrito datável do mesmo período, Pessoa escreveu: “M. Beirão – a constante monotonia, a constante *febre*” (BNP/E3, 14E-75^v cit. em PESSOA, 2013: 469). Em carta de 25 de março de 1913, Sá-Carneiro dizia a Pessoa (SÁ-CARNEIRO, 2015: 119-120): “A ‘repetição’, ainda que em frases, pensamentos, geniais, é flagrante na gente da Renascença e mesmo dentro do mesmo poeta. Noto isto mesmo no Mário Beirão e daí achar inteiramente justificado o seu receio sobre a possível monotonicidade do *Último Lusíada*” – livro que estava prestes a ser publicado. Como as cartas de Pessoa para Sá-Carneiro se perderam, não se sabe exactamente o que Pessoa lhe dissera sobre Beirão. Pouco depois, Pessoa, em carta a Mário Beirão, datada de 8 de abril de 1913, pedia-lhe que lhe enviasse o livro *O Último Lusíada* assim que ele fosse publicado. A 6 de maio de 1913, Sá-Carneiro dizia, em resposta a uma carta de Pessoa: “Muito interessante e subtil o que diz sobre o Beirão. Concordo plenamente com a

² Acessível em: <<http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-97>>.

necessidade de mais de um estilo” – o que sugere que Pessoa teria afirmado que a poesia de Beirão repetiria sempre o mesmo estilo. A 15 de maio de 1913, Pessoa agradeceu a Beirão o envio do livro, elogiou-o (“livro maravilhoso”), prometendo escrever-lhe detalhadamente sobre ele em breve, mas não chegou a fazê-lo. No ano seguinte, na última carta que escreveu a Beirão (19 de julho de 1914), Pessoa afirmava ter gostado das suas últimas poesias, entre as quais “Charneca das Naves” (publicada na *Águia* de abril de 1914), acrescentando: “Mas nenhuma delas me parece marcar um novo estádio dentro da sua obra. Tenho curiosidade em saber em que sentido você vai evoluir”. Adiante emendava, garantindo: “nesse caminho, seja ele qual for, você será sempre o grande poeta e o grande artista que é” (PESSOA, 1998: 118-119). A impressão que fica, todavia, é que Pessoa *esperava uma evolução* de Beirão, mas que ele tardava em evoluir. Realmente, não se sabe como terá Pessoa apreciado a obra ulterior de Beirão, mas apenas que a correspondência mútua e, possivelmente, as relações entre ambos terminaram em 1914, coincidindo também com o afastamento definitivo de Pessoa da *Águia*. Revelando-se mais tarde um apoiante do Estado Novo, Mário Beirão seria repetidamente escolhido por António Ferro, nos anos 1930, como jurado dos prémios de poesia do SPN. Em 1937, Beirão escreveria a letra da “Marcha da Mocidade Portuguesa”, que o marcou negativamente aos olhos do público anti-salazarista. Alguns juízos actuais sobre a obra poética de Mário Beirão insistem na ideia de que a posteridade não lhe trouxe o reconhecimento merecido. Há quem pense que a obra de Beirão foi vítima de “ostracização pelo terrorismo cultural da oposição ao Estado Novo” (PEREIRA, 1996) ou, por outro prisma, que a obra poética de Beirão “não teve ainda recepção à altura”, visto que “não se entendeu o significado da sua poesia, como de resto não se percebeu ainda a modernidade do saudosismo seu contemporâneo” (FRANCO, 2008: 80). Vários autores (PEREIRA, 1996; MOURA, 2009; LOURENÇO, 2011) pensam que *Lusitânia* (1917) de Mário Beirão inspirou em maior ou menor grau a *Mensagem* de Fernando Pessoa, citando-se até a opinião de David Mourão-Ferreira, segundo a qual Beirão teria sido “o mais directo precursor do Fernando Pessoa da *Mensagem*” (MOURA, 2009). Em idêntica linha, a relação intertextual de *Lusitânia* e *Mensagem* foi salientada num estudo recente (GAGLIARDI, 2014). Nos antípodas destas opiniões, Teresa Rita Lopes considera que *Lusitânia* é uma obra “deslavada” e incomparável com a *Mensagem*. Sobre Beirão, que rotula de “insípido”, a mesma autora declara que hoje “já ninguém precisa de saber quem é” (LOPES, 2009). Como não se conhece qualquer opinião publicada de Beirão sobre Pessoa e a sua obra, não sabemos como ele poderá ter apreciado a *Mensagem* em 1934, mas talvez nos bastasse considerar que lhe preferiu *A Romaria* e que insistiu, juntamente com Acácio de Paiva, na questão do número de páginas, para que o livro de Pessoa transitasse para a categoria de poema. Se considerarmos que, pelos motivos expostos, a *Mensagem* pode bem ter sido percebida por Beirão como obra rivalizando com a sua *Lusitânia* de 1917, a imagem daquilo que para ele estava

em jogo ficará mais completa. Acrescente-se apenas que Fernando Pessoa não deixou no seu espólio qualquer apreciação de *Lusitânia*.

Acácio de Paiva (1863-1944), então com 71 anos, escolhido por Ferro como um dos dois “críticos literários em exercício na imprensa de Lisboa”, era um jornalista, poeta, humorista e comediógrafo, que se notabilizou sobretudo como autor de crônicas jornalísticas ligeiras (“A Fita da Semana”, no *Diário de Notícias* e, depois, n’*O Século*) e de poesias, sobretudo humorísticas (muitas delas assinadas por *Belmiro*), tendo produzido também vasta obra de teatro de revista. Entre 1897 e 1921, foi colaborador e director dos sucessivos suplementos ilustrados e humorísticos do jornal *O Século*, nomeadamente de *O Século Cómico* (1913-1921), e destacado colaborador, até 1921, da revista *Ilustração Portuguesa*, conciliando essa actividade com a de funcionário da Alfândega de Lisboa durante mais de trinta anos. Só muito esporadicamente Acácio de Paiva terá sido também crítico literário, faceta que não é salientada nas suas biografias, o que ajudará a explicar a reacção de João Gaspar Simões, no *Fradique* de 31 de janeiro de 1935, classificando de “desconcertante” a sua escolha por António Ferro para jurado do Prémio Antero de Quental (SIMÕES, 1935a). Uma faceta mais conhecida de Acácio de Paiva – obviamente não ignorada por Ferro – era a sua forte antipatia pelos poetas e artistas modernistas ou futuristas. Entre 1915 e 1919, o *Orpheu*, Álvaro de Campos, Mário Sá-Carneiro, Guilherme de Santa-Rita, Almada Negreiros e outros foram alvo frequente das suas troças no *Século Cómico* e na *Ilustração Portuguesa*. Em abril-julho de 1915, o *Século Cómico*, dirigido por Acácio de Paiva, publicou oito peças troçando da “rapaziada” do *Orpheu*, algumas assinadas pelos seus pseudónimos *Belmiro* e *João Ripanso*, outra assinada por *Pablo Peres* (*futurista-electricista*), também seu possível pseudónimo de ocasião, outras ainda não assinadas, mas muito possivelmente da sua autoria, bem como um poema satírico de Bramão de Almeida, “Futurismo”, macaqueando a poesia de Sá-Carneiro para a ridicularizar.³ O poema “Santa Rita Pintor (do Orfeu)” (*O SÉCULO CÓMICO*, 1915b), macaqueando os poemas tipográficos futuristas com idêntica intenção trocista (**Fig. 3**), era obra de Acácio de Paiva (*Belmiro*). Em 1916 e 1917, na *Ilustração Portuguesa* e n’*O Século Cómico*, Acácio de Paiva publicou cinco peças, umas assinadas por si, outras sob os pseudónimos *Belmiro* e *J. Neutral*, troçando novamente do *Orpheu* e da conferência futurista de Almada Negreiros realizada no Teatro República a 14 de abril de 1917.⁴ Em 1919, vestiu a dupla pele de crítico literário e crítico de arte, num artigo de três páginas da *Ilustração Portuguesa* – não assinado, mas de autoria denunciada pela sua verve inconfundível – em que vergastou o cubismo e a arte moderna em geral, aproveitando para visar novamente o *Orpheu*, Sá-Carneiro e os pintores

³ Vejam-se os números d’*O Século Cómico* de 8, 14 e 22 de abril, 3 de junho e 1, 8 e 22 de julho de 1915.

⁴ Vejam-se os números da *Ilustração Portuguesa* de 17 de julho de 1916 e 23 de abril de 1917, e os números d’*O Século Cómico* de 17 de julho de 1916 e 23 e 30 de abril de 1917.

Guilherme Santa-Rita, Amadeu de Sousa-Cardoso, Armando Basto (que assinava *Boulemiche*) e Modigliani, os dois últimos tratados de “malucos” (*ILUSTRAÇÃO PORTUGUESA*, 1919). Acácio de Paiva era, pois, um fiel porta-voz dos literatos *botas-de-elástico* inimigos do *Orpheu*, revista que ele achava que se extinguiria graças aos “piparotes” que tinha levado da crítica (PAIVA, 1916: 441). A poesia do *Orpheu*, por ele designada de *futurista*, só lhe merecia sarcasmos, pois julgava-a uma reencarnação – em pior, porque sem qualquer talento – da poesia dos *nefelibatas* (simbolistas) do final do século XIX, que lhe fora também detestável (*O SÉCULO CÓMICO*, 1915a). Se Ferro estava realmente empenhado em premiar Pessoa, como tudo o indica, afigura-se-nos algo enigmática a escolha do anti-modernista militante Acácio de Paiva para jurado do prémio de poesia de 1934.

Teresa Leitão de Barros (1898-1983), então com 36 anos, escolhida por Ferro como “crítica literária”, era uma jornalista, escritora e, nesse período, professora liceal, com formação em filologia românica. Pertencia ao círculo próximo de António Ferro, tendo sido ao longo da sua vida uma íntima amiga de Fernanda de Castro, que foi sua coautora em *Varinha de Condão* (1924). Era irmã do jornalista, cineasta e artista José Leitão de Barros, grande animador de eventos e espectáculos do Estado Novo e próximo colaborador de Ferro na actividade de propaganda. Teresa Leitão de Barros foi assídua colaboradora dos semanários *O Domingo Ilustrado* (1925-1927) e *O Notícias Ilustrado* (1928-1935), fundados e dirigidos pelo seu irmão. Tinha a seu cargo, em ambos os semanários, uma coluna sobre livros, “O que se lê” e “Livros”, respectivamente. Esta sua alegada crítica literária resumia-se a recensões, geralmente curtas, de livros recebidos pelos dois semanários. Da sua obra como escritora nessa época, destacam-se livros cujo tema comum é a exaltação do género feminino: *Escritoras de Portugal: Génio Feminino Revelado na Literatura Portuguesa* (1924), *Vidas que Foram Versos: Inspiradoras de Poetas Portugueses* (1930) e *Benditas entre as Mulheres: Vidas de Santas* (1936). Na verdade, Teresa Leitão de Barros foi também uma feminista, ainda que politicamente bastante conservadora, tendo durante duas décadas ocupado diversos lugares dirigentes no Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas (1914-1947), organismo nascido sob a 1.^a República e que seria extinto pelo governo de Salazar por motivos políticos. A sua escolha como jurada do Prémio Antero de Quental de 1934, dada a sua pertença ao círculo mais próximo de António Ferro, aparenta ter obedecido ao plano deste último de premiar Pessoa. Se assim foi, dessa vez o seu plano não saiu frustrado.

O anúncio dos Prémios Literários do SPN

A 31 de dezembro de 1934, dois dias depois da reunião do júri do prémio de poesia, teve lugar no restaurante Tavares, em Lisboa, um almoço que reuniu António Ferro com um grupo de membros dos vários júris dos Prémios Literários

do SPN, com o fim de anunciar publicamente os premiados. Ver aqui no **Apêndice 3** a lista das obras premiadas e dos seus autores, juntamente com a composição dos respectivos júris.

No final do almoço, com a presença também de jornalistas e de alguns dos premiados, Ferro leu um discurso (aqui transcrito no **Apêndice 2**) em que se referia, a dado passo, ao Prémio Antero de Quental, para dizer:

O prémio Antero de Quental foi atribuído ao padre missionário Vasco Reis. *Mensagem*, de Fernando Pessoa, obteve o prémio da segunda categoria, [poema ou] poesia solta, entre outras razões porque o seu reduzido número de páginas não lhe permitiu ser incluída na primeira classificação.

Esta última frase era curiosa, pois parecia admitir que se a obra de Pessoa tivesse sido incluída na primeira categoria, poderia ter sido ela a vencedora, não fossem as “outras razões”. Seguidamente, António Ferro revelou que a não atribuição do Prémio Eça de Queirós (romance), no valor de dez mil escudos, lhe permitia usar essa verba para, nomeadamente,

nivelar, atendendo aos motivos que deslocaram da primeira para a segunda categoria o livro de Fernando Pessoa, os dois prémios de Poesia. Assim, tanto à obra puríssima de Vasco Reis, “voz de fonte”, como lhe chamou Mário Beirão, como à obra alta, profunda, rara, conscientemente distante de Fernando Pessoa foram concedidas importâncias iguais.

Ficava assim remediada, com recompensas iguais (5 mil escudos), a injustiça que o director do SPN aparentemente considerou existir no resultado da votação do júri do Prémio Antero de Quental, quer essa injustiça tivesse decorrido do excessivo “legalismo” manifestado por Acácio de Paiva e Mário Beirão na questão do número de páginas da *Mensagem*, quer António Ferro tivesse julgado injusta a própria preferência do júri pela *Romaria* de Vasco Reis em detrimento do livro de Fernando Pessoa.

No mesmo discurso, Ferro reconhecia que nem tudo correria bem na primeira edição dos Prémios Literários do SPN, sobretudo por imperfeições do regulamento, mas que se procuraria, de futuro, corrigir os erros cometidos:

Instruções mal definidas, prazos mal fixados, desproporção na importância das recompensas, tudo se procurará emendar no ano segundo destes Prémios.

A partir de 1935, como emenda mais saliente, já não haverá duas categorias de prémios de poesia, extinguindo-se a de “poema ou poesia solta”.

O discurso de Ferro terminava com uma antevisão das reacções do público ao anúncio dos prémios, imprimindo às suas palavras um tom desafiante dirigido à crítica:

Vão ser, com certeza, largamente criticadas as nossas deliberações. Comentários apaixonados, sinceros, publicamente expostos, ou campanhas surdas e tortuosas se devem preparar, neste momento, contra os Prémios Literários do Secretariado da Propaganda Nacional. É caso para dar parabéns a V. Ex.^{as} e para nos dar a mim próprio! O objectivo do S.P.N. foi precisamente criar paixão, combate, atmosfera de polémica na nossa tímida e apagada vida literária, vida em surdina. Se as nossas decisões caíssem no vácuo, se não incomodassem ninguém, a tentativa do S.P.N. teria falhado lamentavelmente. Mas tal não acontecerá. Havemos de ser combatidos, hão de caluniar as nossas intenções, hão de inventar conjuras e cabalas entre pessoas que mal se conheciam, que se sentam hoje, pela primeira vez, à mesma mesa. Esperemos que seja assim! Também nós afinal temos direito a um prémio e esse combate saudável, criador, será o nosso premio!

No rescaldo do concurso literário

Como António Ferro esperava ou dizia mesmo desejar, a avaliar pelo seu discurso na cerimónia anúncio dos prémios, as decisões dos cinco júris dessa primeira edição dos Prémios Literários despertaram algumas críticas, embora muito distantes dos ataques apaixonados e da campanha de “calúnias” que o director do SPN antecipava. De facto, tanto a imprensa diária, já muito condicionada pelo regime, como o modesto jornalismo literário então existente, falharam em reflectir fielmente o que um sector considerável do público intelectual pensou a respeito dos prémios. Só as mesas dos cafés – a que Ferro muitas vezes se referia displicentemente – devem ter testemunhado o tipo de aceso debate que ele dizia esperar e desejar. Numa pequena nota do *Suplemento Literário do Diário de Lisboa* de 11 de janeiro de 1935, dizia-se: “Os concursos literários do SPN foram apreciados, discutidos em todos os tons – desde a cólera que fulmina à complacência que encolhe os ombros. Por meia dúzia de dias, as capelinhas, as salas e as saletas tiveram um assunto que lhes encheu o papinho.” A esses debates, porém, o *Diário de Lisboa* não abriu as colunas do jornal.

A imprensa diária lisboeta (o *Diário de Notícias*, o *Diário de Lisboa* e o *Diário da Manhã*) noticiou a cerimónia de anúncio dos premiados, mas servindo-se, como já se disse, das mesmas informações escritas, presumivelmente fornecidas pelo serviço de imprensa do próprio SPN. Mais tarde, por vezes semanas ou meses depois, alguns desses diários publicaram resenhas de *Mensagem* (AMEAL, 1935; OSÓRIO, 1935b) e de *A Romaria* (PESSOA, 1935; OSÓRIO, 1935a).⁵ Não se conhecem, porém, críticas ao concurso do SPN ou às decisões dos júris que tenham sido publicadas na imprensa diária.

A reacção da imprensa literária também não correspondeu à antevisão de Ferro. A *Presença*, “folha de arte e crítica” então de periodicidade quadrimestral, nada disse sobre as obras ou os escritores premiados, embora a revista tivesse, um ano antes, formulado legítimas dúvidas, pela pena de Albano Nogueira, a respeito

⁵ Para outras reacções à *Mensagem* publicadas nesse período, veja-se BLANCO (1988).

do anunciado concurso literário do SPN e do critério que a ele presidia, baseado nas preferências ideológicas da chamada “Política do espírito” (NOGUEIRA, 1933). Este crítico, cuja atitude não teve equivalente em nenhum outro periódico, chegava aí a prognosticar os cinco nomes a quem o SPN iria conceder os prémios literários, todos de autores claramente conotados com o Estado Novo, incluindo João Ameal, que seria efectivamente premiado um ano depois no género ensaio. Contudo, uma vez atribuídos os prémios, a *Presença* absteve-se de comentar, criticar ou sequer noticiar as escolhas, talvez para não ter de as comentar infringindo o alegado apoliticismo da revista, que Nogueira declarara ser regra inalterável da casa. Dez meses depois do anúncio dos prémios, a *Presença* (n.º 46, outubro de 1935, p. 14) anunciava a próxima publicação de uma crítica da *Mensagem*, que, segundo a revista, havia ganho “um segundo prémio de poesia”, sem referir que entidade o tinha concedido. Nesse anúncio (uma nota não assinada), a revista dava, todavia, a entender que preferia as obras dos heterónimos Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, encorajando Fernando Pessoa a publicá-las. A crítica anunciada já não chegou ser publicada no n.º 47 (dezembro de 1935), por entretanto ter ocorrido a morte do poeta. O n.º 48 da *Presença* (julho de 1936) foi inteiramente dedicado a Fernando Pessoa, mas a *Mensagem* não era ali sequer mencionada.

O *Diabo*, “semanário de crítica literária e artística” dirigido pelo republicano democrático Artur Inês, feroz inimigo pessoal de António Ferro, do qual evitava citar sequer o nome, simplesmente *não noticiou* a atribuição dos Prémios Literários do SPN, quando uma semana antes não se tinha esquecido de noticiar a atribuição do Prémio Ricardo Malheiros, da Academia de Ciências de Lisboa, ao romance *Terra Fria* de Ferreira de Castro, escritor conotado com a oposição ao regime. Era claro que O *Diabo* optara por votar ao silêncio os prémios do SPN, pagando assim com a mesma moeda ao regime cuja censura silenciava as opiniões políticas incómodas do semanário. Quase um mês depois do anúncio dos prémios, Alice Ogando publicaria n’O *Diabo* uma recensão elogiosa da *Mensagem*, mas referindo-se ao concurso do SPN apenas num breve comentário irónico: “Esta obra obteve um segundo prémio no concurso da *Propaganda*. Apre! Muito bom deve ser o primeiro premiado para uma obra como esta poder ficar em segundo lugar!” (OGANDO, 1935). O semanário, todavia, não cuidou de informar o seu público sobre o referido “primeiro premiado”, obra que obviamente desprezava, nem sequer tendo mencionado o nome do seu autor.

Acabou por ser o *Fradique*, “semanário literário” dirigido pelo irrequeto monárquico Tomás Ribeiro Colaço, que maior espaço consagrou à crítica e ao descontentamento a respeito dos prémios do SPN, sobretudo pela pena de João Gaspar Simões, que verberou duramente a composição dos júris e a qualidade de algumas das obras premiadas, muito especialmente *A Romaria*, chamando ainda *bota-de-elástico* a António Ferro (SIMÕES, 1935a). Também o romancista Joaquim

Paço d'Arcos publicou no *Fradique* de 10 de janeiro de 1935 um protesto contra as decisões dos júris e do director do SPN, depois parcialmente reproduzido por *O Diabo*. Mas tanto as críticas de Gaspar Simões como o protesto de Paço d'Arcos eram fragilizados pelo facto de ambos terem concorrido ao Prémio Eça de Queirós (romance) do SPN e não o terem ganho.⁶ Paço d'Arcos insurgira-se mesmo contra a elevação do prémio da *Mensagem* para cinco mil escudos à custa da verba que o regulamento destinara ao prémio de romance, insinuando que este prémio não fora atribuído pelo júri para que a quantia respectiva fosse desviada pelo director do SPN para o prémio de poesia, dado que Pessoa certamente “recusaria” o prémio de mil escudos que lhe estava destinado na segunda categoria do Prémio Antero de Quental, muito abaixo dos cinco mil escudos de *A Romaria*. O director do *Fradique* só seis meses depois, em junho de 1935, dedicou atenção à *Mensagem*, mas para lhe tecer críticas aceradas, que vinham aliás na sequência da crítica do mesmo jornalista ao célebre artigo de Fernando Pessoa a favor da Maçonaria, publicado em fevereiro desse ano. Tomás Ribeiro Colaço verberava a poesia cerebral e intelectualizada de Fernando Pessoa, a quem considerava “um caso típico de hiper-inteligência”. Ora a inteligência não seria “uma qualidade criadora” e Pessoa não evidenciaria “outros aspectos essenciais no artista” (COLAÇO, 1935).

Sobre *A Romaria* algo foi dito e escrito na época, com opiniões não surpreendentemente elogiosas de Alberto Pimenta, Afonso Lopes Vieira e António Correia de Oliveira, mas também com elogios mais inesperados, como o de Teixeira de Pascoaes.⁷ Muito pouco foi escrito sobre essa obra desde então, por ter sido posteriormente julgada de insignificante ou nulo valor literário, enquanto a obra de Pessoa, incluindo a *Mensagem*, era alvo de enorme valorização póstuma. *A Romaria* seria até publicamente menosprezada, cinquenta anos depois, pelo seu próprio autor, Vasco Reis, aliás Manuel Reis Ventura, que em 1985, numa carta ao director de *O Jornal*, a considerou “versinhos de adolescente” e sustentou que o verdadeiro vencedor do “primeiro prémio” (*sic*) de poesia de 1934 fora Fernando Pessoa (cit. em BLANCO, 2007: 158). E de facto, se ainda se fala hoje do livro *A Romaria*, é apenas para recordar a decisão do júri do SPN que em 1934 a preferiu à *Mensagem*. É conhecido o desprezo que, no *Fradique*, o crítico João Gaspar Simões votou ao livro *A Romaria*, considerando-a “obrinha para costureiras e marçanos” e o seu autor “um cândido franciscano tão pobre de talento quanto o fundador da sua ordem era pobre de bens deste mundo” (SIMÕES, 1935a), voltando depois à carga numa análise mais detalhada do drama em verso de Vasco Reis (SIMÕES, 1935b). Conhecido é também o artigo que Fernando Pessoa consagrou à *Romaria*, poucos dias após o anúncio dos poetas premiados pelo SPN, no suplemento

⁶ Gaspar Simões concorrera com o romance *Amores Infelizes*, que não teve nenhum voto, e Joaquim Paço d'Arcos com o romance *Herói derradeiro*, que só teve um voto.

⁷ Todas essas opiniões elogiosas foram transcritas em REIS (1935), carta-resposta à crítica arrasadora de SIMÕES (1935a).

literário do *Diário de Lisboa* (PESSOA, 1935). Esta prosa, aparentemente laudatória, mas permeada de uma subtil ironia que não escapou a alguns leitores, discorria mais sobre o alegado paganismo da alma católica portuguesa do que propriamente sobre a obra de Vasco Reis, mas esta era atingida, por tabela, pela crítica religiosa de Pessoa. Tendo também sido premiado no mesmo concurso, Pessoa pretendeu delicadamente abster-se de analisar a obra que rivalizou com a dele, mas não se absteve de a analisar indirectamente – “abster-me, sem todavia me abster” foi a forma como o próprio Pessoa aí resumiu a sua abordagem. Uma apreciação actual da obra *A Romaria*, no quadro de uma análise histórica dos Prémios Literários do SPN, pode ler-se em TORGAL (1999: 410-414). Mais recentemente, *A Romaria* foi descrita como “um drama em verso absolutamente ridículo, protagonizado, entre outros, por um ceguinho, um bolchevique e uma entrevadinha” (o ceguinho era, afinal, Santo António, que converteu o bolchevique e curou a entrevadinha, entre outros milagres), manifestando ainda o crítico o seu espanto pelo facto de Alberto Osório de Castro, “poeta de inegável talento, amigo íntimo de Camilo Pessanha, apreciador de Baudelaire e Verlaine, colaborador da *Centauro* e de outras revistas modernistas”, ter ousado comparar Vasco Reis a Cesário Verde ou António Nobre (QUEIRÓS, 2009). O que o crítico citado então ainda não podia saber é que foi precisamente Alberto Osório de Castro quem, tendo preferido *A Romaria* à *Mensagem*, propôs que esta última fosse premiada na categoria de poema ou poesia solta, abrindo assim caminho à decisão final do júri.

José Blanco tem vindo a insistir nas últimas décadas, na pegada de FREITAS DA COSTA (1951), que o alegado “segundo prémio” ou “prémio de segunda categoria” ou “prémio de consolação” atribuído à *Mensagem* seria um “mito” persistente, que ainda hoje perduraria, segundo ele devido a uma “confusão” posta a circular por João Gaspar Simões na sua *Vida e Obra de Fernando Pessoa* (BLANCO, 1988 e 2007). Na verdade, a interpretação do prémio da *Mensagem* como um “segundo prémio”, abaixo do prémio de *A Romaria*, não se ficou a dever apenas a uma “confusão” de Gaspar Simões em 1950, repetida nas múltiplas edições posteriores da sua biografia. Primeiro, porque a expressão “prémio de segunda categoria” foi posta a circular logo em 1 de janeiro de 1935, por exclusiva responsabilidade do *Diário de Notícias* (e não da acta do júri), que desse modo noticiou a atribuição do prémio ao livro de Pessoa. Segundo, porque já em 1935 havia a percepção pública de que o júri preferira *A Romaria* à *Mensagem*, tendo Alice Ogando n’*O Diabo* e a revista *Presença* falado nesse mesmo ano, como vimos, do “segundo prémio” obtido por Fernando Pessoa. Essa interpretação algo intuitiva por parte da crítica de então é agora reforçada, pelos motivos que expusemos, com as revelações que o texto da acta do júri proporcionou.

A aposta falhada de António Ferro

A clara aposta de António Ferro na concessão do (ou de um) prémio de poesia a Fernando Pessoa, alegadamente uma tentativa de o retirar do seu isolamento do grande público, mas realmente dirigida a recuperá-lo como poeta-profeta do Estado Novo, foi seguida a 25 de janeiro de 1935 da publicação no *Diário da Manhã* (o órgão político oficial do regime) de uma recensão elogiosa da *Mensagem*, da autoria de João Ameal, que denotava o mesmo objectivo de recrutamento político de Pessoa, mas de forma mais nítida (AMEAL, 1935; BARRETO, 2008: 183-184). Dez dias depois, a 4 de fevereiro, Fernando Pessoa, o poeta recém-galardoado pelo departamento de propaganda do governo de Salazar e recém-elogiado pelo órgão do regime, surpreenderia toda a gente, especialmente os que haviam planeado cooptá-lo para as hostes do regime, com a sensacional publicação no *Diário de Lisboa* do artigo “Associações Secretas”, em defesa da Maçonaria. Ameaçada de extinção por um projecto de lei então em discussão na Assembleia Nacional, a Maçonaria era vista como a inimiga política número um do Estado Novo (BARRETO, 2008; PESSOA, 2011 e 2015). O artigo de Pessoa – que misteriosamente conseguira escapar à censura prévia e também ao escrutínio do próprio director do jornal, o prudente Joaquim Manso, então ausente em Inglaterra – foi um tremendo balde de água fria para António Ferro, cujo investimento em Pessoa se tornou de um momento para o outro num público fiasco. O *Diário da Manhã* do dia seguinte passou logo ao ataque de Pessoa, declarando que não se podia “confiar em poetas”, e da própria *Mensagem*, rotulando-a chocarreiramente de “Maçagem” (do verbo maçar), além de insinuar a submissão do poeta aos desígnios da Maçonaria. Ferro só voltaria a referir-se publicamente a Fernando Pessoa no dia do primeiro aniversário da morte deste, numa crónica do *Diário de Notícias* em que sustentava que “certas palavras” do poeta, escritas pouco antes da sua morte (o artigo “Associações Secretas”, não nomeado), haviam sido “mal interpretadas por quem não estava habituado aos jogos da sua inteligência maravilhosa”. Apesar de o director do SPN considerar essas palavras de Pessoa “um erro evidente”, elas não seriam mais do que mera “ginástica do espírito”, em suma, um “erro de poeta”, concluindo Ferro que não se podia duvidar do *nacionalismo* de Pessoa (FERRO, 1936).

Desencadeada a polémica em torno do seu artigo em defesa da Maçonaria e também, por tabela, sobre o significado político da *Mensagem*, Fernando Pessoa ainda planeou vir a público defender-se e explicar “como, depois de escrever *Mensagem*, livro de versos nacionalista, eu tinha vindo para o *Diário de Lisboa* defender a Maçonaria” (PESSOA, 2015: 264-265). Não o pôde fazer, porque a censura já não lho permitia. Provavelmente pelo mesmo motivo, também não pôde publicar “Explicação de um livro”, um texto deixado inacabado, destinado a esclarecer certas características da *Mensagem*, que Pessoa descreve como “um livro

abundantemente embebido em simbolismo templário e rosicruciano”, patenteando uma mistura de “nacionalismo místico” com uma “religiosidade herética” do ponto de vista do catolicismo (PESSOA, 2015: 266-268). Sublinhando as afinidades dos conceitos sociais das ordens templárias e da Fraternidade Rosa-Cruz com a Maçonaria, Pessoa concluía que “o autor de um livro assim pensado seria forçosamente um liberal por derivação, quando o não fosse já por índole”. Pessoa definia-se assim, ideologicamente, para quem não o entendera, como um *nacionalista* místico, herético e implicitamente anticatólico, mas também como um *liberal* – e essas suas qualidades, para um leitor atento, estariam, segundo ele, visíveis na *Mensagem*.

O investimento de António Ferro num livro como a *Mensagem* fora, de facto, arriscado, corajoso até, porque nem as citadas características da obra, nem o seu hermetismo o aconselhariam para os fins doutrinários e utilitários da propaganda do SPN, que visava atingir um público mais vasto – além do risco, só *a posteriori* verificado, associado à imprevisibilidade do comportamento político de Fernando Pessoa. Alegando o carácter “único” da *Mensagem*, João Ameal, no meio dos encómios que muito inadvertidamente prodigalizara à obra, não se coibira de observar que ela era “o tipo exacto de livro que não costuma ser premiado em concursos literários”, perguntando seguidamente, com retórica ironia, “se foi o livro que teve o prémio ou foi o livro que saiu em prémio a um júri inteligente?” (AMEAL, 1935). Após a publicação por Pessoa do artigo “Associações Secretas”, Ameal certamente terá reformulado a sua pergunta.

Alfredo Margarido, embora tenha sustentado, a nosso ver erroneamente, que Pessoa aderira às “propostas estéticas do salazarismo” e pretendia “colaborar na ‘política do espírito’ que António Ferro definira”, pensava também que a *Mensagem* “não cabia nos parâmetros apertados [dessa] estética tão particular”, para concluir, em relação ao prémio de poesia concedido ao livro *A Romaria*: “O júri mostrou compreender perfeitamente a intenção política do concurso, e deu o prémio a quem realmente o merecia”, porque viu no livro de Vasco Reis “os atributos mais coerentes dessa estética do salazarismo: a religiosidade popular e sobretudo o populismo” (MARGARIDO, 1986: 12-14). Como acima se disse já, Margarido partia da premissa errada de que o Prémio Antero de Quental de 1934 previa inicialmente apenas um prémio. Na sua opinião, Ferro apenas pretendia ajudar financeiramente o poeta seu amigo e, perante o resultado desfavorável da votação, criara *ad hoc* a “segunda categoria”.

Entre as seis obras galardoadas em 1934, a rebarbativa *Mensagem* parecia realmente deslocada. Ao lado de *A Romaria*, o contraste era flagrante, sob todos os pontos de vista. Os livros premiados nos outros géneros literários tinham em comum serem obras de intelectuais salazaristas e versarem temas de evidente interesse doutrinário ou utilidade política para o Estado Novo, tudo muito distante do perfil político e das preocupações e interesses de Fernando Pessoa. O livro *No*

Limiar da Idade Nova, do católico, monárquico e salazarista João Ameal (Prémio Ramalho Ortigão de ensaio), era um panfleto anticomunista e anunciador da era dos regimes autoritários, incluindo o fascismo e o nazismo, os quais deveriam, contudo, na opinião do autor, distanciar-se das suas espúrias componentes estatolátricas e racistas. O livro *D. Maria I – Subsídios para a Revisão da História do seu Reinado*, do historiador monárquico e salazarista Caetano Beirão (Prémio Alexandre Herculano de história) era, como o título indicava, uma história revisionista e apologética do período histórico da “Viradeira” pós-pombalina. O livro *Portugal, Vasto Império*, do monárquico e salazarista Augusto da Costa (Prémio António Enes de jornalismo), era um inquérito jornalístico com fins de propaganda colonialista, em que Fernando Pessoa, de resto, também participara (em 1926), deixando a sua marca provocatória na resposta em que defendia que “para o destino que presumo que será o de Portugal, as colónias não são precisas”. Enfim, a obra *Voronoffs da Democracia – Resposta ao Livro-Manifesto da Renovação Democrática*, do salazarista Fernando Pamplona (Prémio extraordinário de jornalismo), era um ataque à Renovação Democrática, movimento político de intelectuais que contava nas suas fileiras com vários presencistas, como Adolfo Casais Monteiro, e que aspirava à criação de um novo partido contra a ditadura, que nunca chegou a formar-se.

A intuição que moveu António Ferro a tentar recrutar a lira profética e nacionalista de Fernando Pessoa revelou-se desacertada à luz dos fins utilitários da “política do espírito”, em virtude principalmente do escândalo que a defesa da Maçonaria pelo poeta causou nas hostes do regime. Todavia, nem tudo estava perdido. Dali a dois anos, em 1937, ia surgir um poeta com o perfil certo e uma obra apta a satisfazer as expectativas goradas em 1935 e a fazer esquecer o fiasco do director do SPN. Ramiro Guedes de Campos (1903-1984) possuía o estro poético adequado ao empreendimento, além de ser fervoroso católico e politicamente fiável (tinha no seu currículo recente o cargo de secretário do ministro Duarte Pacheco). Concorrera em 1934 ao Prémio Antero de Quental, na categoria em que a *Mensagem* acabou por ser premiada, com o poema *Credo*, que obtivera apenas o voto (depois anulado) de Teresa Leitão de Barros. Em 1936, o seu poema *Terra Portuguesa* vencera o prémio de “poesia nacionalista” dos Jogos Florais do Ano X, organizados pela Emissora Nacional para assinalar os dez anos da “revolução nacional” de 1926, que instaurara a Ditadura Militar. Esse prémio concedia-lhe ainda, por inerência, o extraordinário título oficial de “Príncipe dos poetas portugueses”. No júri desse concurso tinham participado nomes nossos conhecidos, como Acácio de Paiva e António Ferro (RIBEIRO, 2007). Em 1937, Ramiro Guedes de Campos candidatar-se-ia, enfim, ao Prémio Antero de Quental do SPN, com o livro *Portugal*, obra épica de exaltação nacionalista fazendo desfilar, em ordem cronológica, uma galeria de figuras míticas da história de Portugal. Tanto pelo título do livro (o mesmo que o título original de *Mensagem*), como, em

parte, pela sua estrutura, como, ainda, pelo sebastianismo explícito que o informava e por certos temas em particular, como o do Quinto Império, *Portugal* surge-nos irresistivelmente como um *remake* da obra de Fernando Pessoa, mas desta vez satisfazendo plenamente os requisitos e propósitos da “política do espírito” do SPN. A parte do livro intitulada “Os Chefes”, abarcando o período do século XII (com Afonso Henriques no papel de primeiro “Chefe”) até ao século XX, é rematada por um extraordinário capítulo intitulado “*Os Lusíadas*, Canto XI, Fragmento Final”. No preâmbulo deste, o autor informa que vai revelar as estâncias finais do desconhecido canto XI da obra camoniana, achadas num manuscrito que, perdido desde o século XVI, teria dado à praia de Portugal numa noite de temporal. Nessas vinte estrofes, Camões, dirigindo-se a D. Sebastião, profetizava os principais acontecimentos dos séculos vindouros, incluindo a ocupação filipina, as invasões francesas e a primeira guerra mundial, para enfim desta sucessão de trevas fazer surgir, em maravilhosa aparição, o Homem providencial – obviamente Salazar, que o vate não precisou de nomear:

E um Homem vejo enfim, virtuoso e grande,
Na multidão surgir de homens pequenos,
Braço que Deus mandou para que mande
Com gestos luminosos e serenos;

Restabelecida a justiça, a paz, a fé e o império graças ao Homem virtuoso e grande, ficava realizada a utopia de António Vieira e reconquistado pela nação portuguesa o reconhecimento do mundo:

Vêde-lo, já sem mancha e vitupério,
O vosso Quinto Império renascido:
Alemães, Galos, Ítalos e Ingleses,
Honrando, igual a igual, os Portugueses.

(CAMPOS, 1937: 164-165)

Em suma, Ramiro Guedes de Campos punha Camões a profetizar, em jeito de Nostradamus, o advento do ditador Salazar e a realização, por este, do sonho do Quinto Império, conferindo assim uma utilidade política imediata a esse conceito vieiriano que tanto inspirara Fernando Pessoa, mas que neste poeta, do ponto de vista do SPN, se quedara politicamente infecundo, inaproveitável pela propaganda do Estado Novo.

O livro *Portugal* de Ramiro Guedes de Campos conquistou facilmente o Prémio Antero de Quental em 1937, merecendo nas páginas do *Diário de Notícias* (18 de janeiro de 1938) um rasgadíssimo elogio assinado pelo inevitável Acácio de Paiva: “Não conhecemos na moderna poesia nacional nada que exceda esta obra, e na antiga só os nobres poemas clássicos se lhe podem comparar” (pensava porventura nos *Lusíadas*). O encómio do “crítico” serviu para figurar na cinta com

que o livro foi posto à venda. A posteridade votaria ao esquecimento esse clássico da literatura salazarista.

Este episódio terá porventura a virtude de evidenciar, por contraste, a distância a que a *Mensagem* e o seu autor tinham realmente ficado dos objectivos de António Ferro e do SPN, tanto do ponto de vista doutrinário-propagandístico como literário.

Conclusão

Não nos restam dúvidas que a *Mensagem* foi efectivamente preterida pelo júri dos Prémio Antero de Quental do SPN de 1934, a favor da “obrinha” de Vasco Reis, *A Romaria*. O subterfúgio do número de páginas, devido a uma interpretação arbitrária do regulamento, evitou que o resultado da votação expusesse de modo claro e público a preferência do júri, permitindo nomeadamente a Mário Beirão, antigo amigo de Fernando Pessoa, mas agora percepcionável como rival dele, esquivar-se a um confronto incómodo, acabando até por figurar na acta do júri como proponente do prémio que finalmente coube à *Mensagem*. Igualmente não nos restam dúvidas que o director do SPN fez o possível para corrigir a decisão do júri, o que atribuímos sobretudo ao seu receio do possível escárnio por parte da opinião intelectual, cultor como António Ferro era da imagem de homem de letras de ideias modernas, além disso desejoso do êxito da estreia dos Prémios Literários do SPN, uma iniciativa sua. O tom aparentemente desafiante que Ferro usou para com os críticos no seu discurso de anúncio dos premiados afigura-se-nos mais retórico e revelador do receio do juízo intelectual do que propriamente animado de um espírito de confrontação. O indiscutível empenho de Ferro em premiar Pessoa denotou coragem, mas saldou-se por um fiasco político que nitidamente não estava nas suas previsões. Um erro fatal de apreciação levava-o a sobrestimar a possibilidade de a sua “política do espírito” conseguir recrutar um espírito livre e independente como o de Fernando Pessoa. Ora, para este, uma “verdadeira política do espírito” seria a que pusesse “o espírito acima da política” e não contrário.⁸ Apesar de a aposta em Pessoa ter sido um falhanço político do director do SPN, o nome de António Ferro acabou por ficar ligado não só ao prémio da *Mensagem* como até à própria publicação desta, que tinha contado com o seu incentivo prévio.

⁸ Veja-se a Carta ao Presidente da República Óscar Carmona, em PESSOA (2015: 279), cotas BNP/E3, 92M-28^r a 33^r.

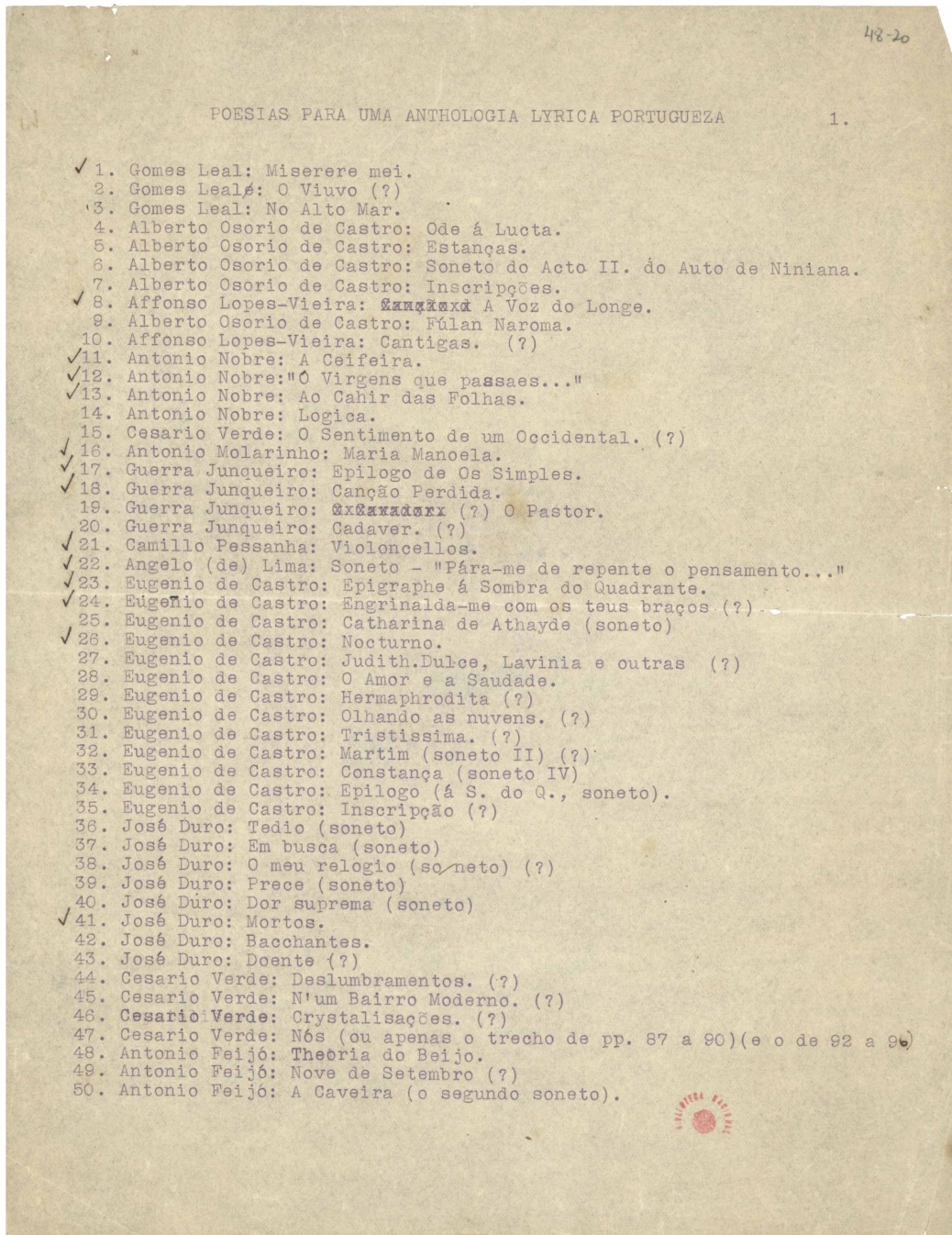


Fig. 1. Projecto editorial "Poesias para uma Anthologia Lyrica Portuguesa", incluindo cinco poemas de Alberto Osório de Castro (BNP/E3, 48-20^a).

48-12

24, T. do FALLA-SÓ
LISBOA

ATHENA
REVISTA DE ARTE

TELEPHONE
N. 3110

ANTHOLOGIA, em volumes de 32 pag. (vergé), a 2\$50.

1. Edgar Poe.
2. Carrett.
3. José Anastácio da Cunha.
4. Thomaz Antonio Gonzaga.
5. Manuel da Veiga.
6. Omar Khayyam.
7. A Arte Poetica, de Horacio.
8. Shelley.
9. Bocage.
10. A Castro, de Antonio Ferreira.
11. Anthologia Grega (Selecta).
12. Camillo Pessanha.
13. Cesario Verde.
14. Soares de Passos.
15. João de Lemos.
16. João de Deus.
17. Castilho.
18. Antonio Nobre.
19. José Duro.
20. Poemas do Rig-Veda.
21. O Bandarra.
22. O Cantico dos Canticos.
23. Ecclesiastes.
24. Dos Cancioneiros.
25. Dispersão, de Mario de Sá-Carneiro.
26. Alberto Osório de Castro.
27. Augusto Gil.
28. Fausto Guedes Teixeira.
29. Arnold.
30. Arnold - Sohrab e Rustum.
31. O Prometheu Preso, de Eschylo.
32. Leopardi.
33. Gérard de Nerval.
34. Verlaine.
35. Mallarmé.
36. Heine.
37. Goethe.
38. Lenu.
39. Francisco Costa.
40. Anthero de Quental - Sonetos.
41. Anthero de Quental - não-Sonetos.
42. Sonetos Portuguezes.
43. Angelo de Lima.
44. Guerra Junqueiro.
45. Gomes Leal.
46. A Phenix Renascida.
47. Wordsworth.
48. Coleridge.
49. Epigrammas Francezes.
50. Epigrammas Portuguezes.




Fig. 2. Projecto da colecção "Anthologia", compreendendo 50 volumes de poesia portuguesa e estrangeira, incluindo (n.º 26) um volume de Alberto Osório de Castro.

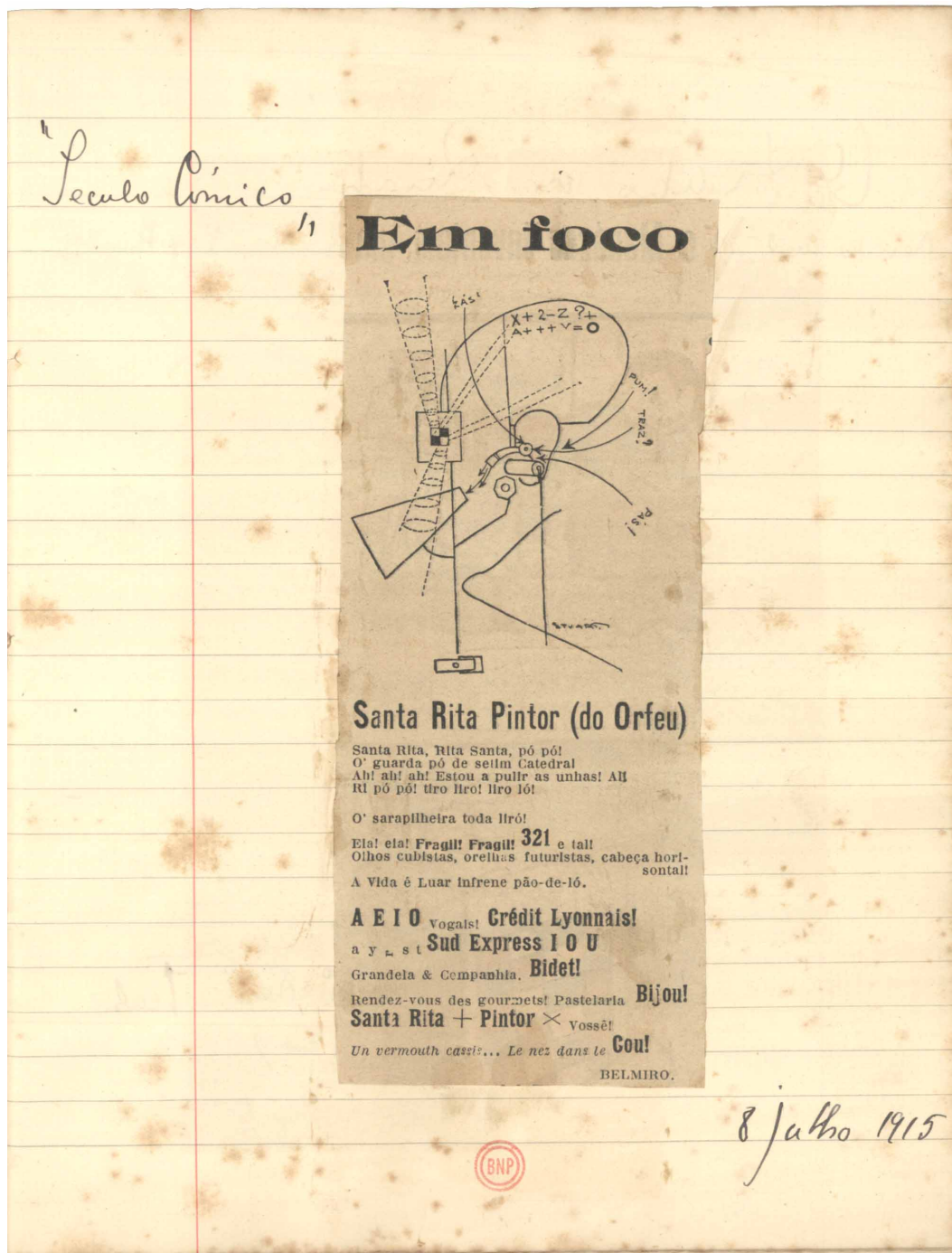


Fig. 3. Poema "Santa Rita Pintor (do Orfeu)", sátira aos poemas tipográficos futuristas, da autoria de Belmiro (Acácio de Paiva), com ilustração de Stuart, publicado em *O Século Cómico* de 8 de julho de 1915 (BNP/E3, 156-11').

Apêndice 1

Acta da reunião do júri do Prémio Antero de Quental de 1934

Excerto do livro de actas das reuniões dos júris dos Prémios Literários do Secretariado de Propaganda Nacional, contendo, de folhas 9 a 13, recto e verso, a “Acta número quatro”, relativa ao prémio Antero de Quental de 1934. A fonte é uma fotocópia do original conservada na Fundação António Quadros, transcrita pela primeira vez em Artur Anselmo, *História do Livro e Filologia*, Lisboa: Guimarães Editores, 2015, pp. 184-195. O original do livro de actas não foi até hoje localizado. Os títulos de livros, entre aspas no original, são aqui dados em itálico. Algumas correções – quer do texto da acta, quer da sua transcrição na obra de Artur Anselmo – vão aqui assinaladas, juntamente com outras observações, em notas de rodapé. Procedeu-se também à intercalação de um trecho que, por lapso, fora omitido, de acordo com uma nota final da acta.

*

Acta número quatro

Aos vinte e nove dias do mês de Dezembro de mil novecentos e trinta e quatro, pelas quinze horas e um quarto, reuniram-se, no gabinete do Director do Secretariado da Propaganda Nacional, os membros do Júri do “Prémio Literário de Antero de Quental” (Poesia), Excelentíssimos Senhores Acácio Paiva e Doutor Mário Beirão. Estavam também presentes os Excelentíssimos Senhores António Ferro, Director do Secretariado da Propaganda Nacional, e eu, António de Meneses, que servi de Secretário. Os Excelentíssimos Senhores Dona Teresa Leitão de Barros e Doutor Alberto Osório de Castro enviaram os seus votos por escrito.

Aberta a sessão, o Senhor António Ferro leu o regulamento do mesmo Prémio, tendo feito algumas considerações sobre a instituição dos Prémios Literários do Secretariado da Propaganda Nacional, no presente e no futuro. Em seguida leu a lista dos candidatos que eram os seguintes: Primeira Categoria (mais de cem páginas) os Excelentíssimos Senhores Fernando Pessoa, com o livro *Mensagem*; Fausto José, com o livro *Síntese*; Hugo Rocha, com o livro *Rapsódia negra*; Vasco Reis, com o livro *A Romaria*; Pedro Homem de Melo, com o livro *Caravela ao mar*; Silva Tavares, com o livro *Gente humilde*; Carlos Pacheco, com o livro *Primeira entrevista de dois amantes*; António Guerra, com o livro *Tomar lendário*; Rodrigo de Melo, com o livro *Seiva*; Marques Matias, com o livro *Água do meu poço*; Joaquim Costa, com o livro *Melodias na sombra*; Jaime Cunha, com o livro *Chama da pátria*;

Bramão de Almeida⁹, com o livro *Maré alta*, e José Luís de Caldas, com o livro *Arraial minhoto*. À segunda categoria (menos de cem páginas), os Excelentíssimos Senhores: Augusto Ferreira Gomes, com o livro *Quinto Império*; Araújo Pereira, com o livro *À sombra da tarde*; Afonso Simões, com o livro *Contos rústicos*; Osório Goulart, com o livro *Um lusíada*; Ramiro Guedes de Campos, com o livro *Credo*¹⁰; Alfredo César, com o livro *Maravilhas da História de Portugal*; António Cardim, com o livro *Lago azul*¹¹, e António Botto, com o livro *Ciúme*. O Júri, a seguir, examinou as obras referidas, considerando fora dos termos do regulamento, para a primeira categoria, os livros *Melodias na sombra*, por se tratar duma colectânea de versos já publicados noutros volumes; *Água do meu poço*, por ser inferior a cem páginas, e *Mensagem* pelo mesmo motivo, visto que o corpo do livro acabava na página número noventa e seis. Procedendo depois a um exame de valores, foram excluídos os livros *Síntese*, *Gente humilde*, *Chama da Pátria*, *Maré alta*, *Seiva*, *Tomar lendário*, *Arraial minhoto* e *Primeira entrevista de dois amantes*. O Secretário leu, então, as seguintes cartas, que contêm os votos da Excelentíssima Senhora Dona Teresa Leitão de Barros e do Excelentíssimo Senhor Doutor Alberto Osório de Castro:

“Lisboa, 28 de Dezembro de 1934. – Ex.^{mo} Senhor Presidente do júri encarregado de atribuir o “Prémio de Antero de Quental” (Poesia), instituído pelo Secretariado da Propaganda Nacional. – Impossibilitada, por motivo de força maior, de comparecer na reunião do júri, presidido por V. Ex.^a, venho, por este meio, apresentar o meu parecer sobre as obras concorrentes que julgo melhor merecerem, dentro das respectivas categorias em que foram incluídas, as recompensas destinadas ao Prémio de Antero de Quental. Em minha opinião, a obra que, dentro da primeira categoria, julgo satisfazer melhor, pelo seu alevantado cunho nacionalista e pela sua beleza literária, ao espírito que ditou a instituição do Prémio de Antero de Quental, é a intitulada *Mensagem*, de Fernando Pessoa. Dentro da segunda categoria – em que, conforme a letra do Regulamento, só deveriam ter sido admitidos poemas ou poesias soltas – parece-me merecedora da prometida recompensa a poesia *Credo*, de Ramiro¹² Guedes de Campos, apresentada em exemplar dactilografado. Expressa a minha desvaliosa opinião –

⁹ Eduardo Bramão de Almeida, tipógrafo e poeta, colaborou em *O Século Cómico*, dirigido por Acácio de Paiva, onde em 1915 publicou o poema “Futurismo”, parodiando o estilo de Mário de Sá-Carneiro.

¹⁰ Como adiante é referido na carta de Teresa Leitão de Barros, *Credo* não era um livro, mas uma poesia avulsa dactilografada.

¹¹ O livro *Lago azul* apresentado a concurso era, realmente, da autoria de Nita Lupi (pseudónimo de Mariana Duarte de Almeida Lupi). Não foi encontrada informação sobre a pessoa de António Cardim nem sobre a obra que terá eventualmente apresentado a concurso.

¹² Na fotocópia do original lê-se *Ramiro*, mas na transcrição publicada por Artur Anselmo está erradamente *Rodrigo*. O engenheiro e poeta Ramiro Guedes de Campos (1903-1984) viria a ser o vencedor do Prémio Antero de Quental de 1937, com um livro de poesia nacionalista intitulado *Portugal*.

que procurei basear numa atenta leitura de todas as obras, na boa compreensão do pensamento que ditou a criação deste género de Prémios e no possível alheamento de quaisquer simpatias ou afinidades espirituais –, seja-me permitido manifestar o meu maior apreço por algumas das obras apresentadas a concurso, que me pareceram consoladoras certezas da forte vitalidade da poesia portuguesa e, sobretudo, da existência de um núcleo de poetas moços de alto valor e dignos de todo o estímulo. Quero mesmo afirmar que só o respeito pela letra do Regulamento a que obedeceu este concurso – no qual se expressa a intenção de premiar uma obra de exaltação nacionalista –, me levou a não hesitar na escolha do livro que devia merecer a prometida distinção. É possível que, mesmo sem essa exigência, eu escolhesse da mesma maneira, em última análise, a obra *Mensagem* – porque ela é, na verdade, rica de conceito e de intenção, ainda que pouco acessível a muitas sensibilidades –, mas, atendendo ao espírito que ditou as bases do Concurso, a minha tarefa simplificou-se e a minha consciência ficou livre de qualquer preocupação de involuntária injustiça. Para a hipótese de o Júri presidido por V. Ex.^a desejar fazer qualquer bem merecida e honrosa menção doutras obras dignas de louvor especial, cito, sem destrinça de mérito relativo, as que me pareceram mais apreciáveis. Primeira categoria: *Caravela ao mar*, de Pedro Homem de Melo; – *Gente humilde*, de Silva Tavares; – *Síntese*, de Fausto José; – *Água do meu poço*, de Marques Matias; – *A romaria*, de Vasco Reis; – *Água de neve*, de Nuno de Montemor¹³; – *Melodias na sombra*, de Joaquim Costa; – *Seiva*, de Rodrigo de Melo; – *Maré alta*, de Bramão de Almeida. Segunda categoria: – *Quinto Império*, de Augusto Ferreira Gomes; – *Lago azul*, de Nita Lupi; – *Ciúme*, de António Botto; – *Rosal em flor*, de Virgínia Mota Cardoso¹⁴. Resta-me ainda pedir a V. Ex.^a que se digne apresentar, em meu nome, ao Ex.^{mo} Senhor Director do Secretariado da Propaganda Nacional as minhas felicitações muito calorosas pela iniciativa da criação dos Prémios Literários, como factor daquela superior “política do espírito”, cuja inadiável necessidade, nesta grande hora de ressurgimento nacional ele foi o primeiro a apontar e a preconizar. Com respeitosa consideração, subscrevo-me, de V. Ex.^a muito atenta, veneradora e obrigada. a) *Teresa Leitão de Barros.*”

“Ex.^{mo} Senhor Chefe dos Serviços Internos do Secretariado da Propaganda Nacional. – Tive a imerecida honra de receber o convite do Secretariado da Propaganda Nacional para fazer parte do júri do “Prémio Antero de Quental”; e, se não houvesse acedido ao amável convite, quando verbalmente me foi feito, recuaria por certo, pensadamente, ao reconhecer em minha consciência a insignificância do meu voto, nesta esmorecida fase da vida em que me encontro, e com uma obra de poesia de que mal me já lembro, dispersa como ficou pelos longes do exílio, ao acaso da vida. E nem mesmo posso ouvir opiniões fundadas de

¹³ Esta obra de Nuno de Montemor não consta das obras a concurso listadas no início da acta. Nuno de Montemor foi também membro do júri do Prémio Eça de Queirós (romance) neste mesmo ano.

¹⁴ Esta obra de Virgínia Mota Cardoso não consta das obras a concurso listadas no início da acta.

camaradas em pleno vigor de criação artística, porque o estado precário da minha saúde me obriga a sair de Lisboa no dia 27, para as vizinhanças da Ericeira, a descansar nestes últimos dias das férias breves do Natal. Por honra, porém, do encargo aceite tão de ânimo leve, cumpro o dever de enviar o meu parecer por escrito. Li com cuidado as obras presentes ao concurso. De todas elas destaco: *Mensagem*, por Fernando Pessoa; *A romaria*, por Vasco Reis; *Rapsódia negra*, por Hugo Rocha; *Gente humilde*, por Silva Tavares. No livro de Eduardo Bramão de Almeida, *Maré alta*, há um poemeto, “O friso das varinas”; que é interessante, mas não basta para impor o conjunto, quer-me parecer. Há outras obras em que a técnica do verso é perfeita, melodistas os ritmos, mas o tema lírico dilui-se num excesso de verbalismo sem grande, empolgante poesia. Em outras, o verso livre é tão-só desarticulação inexpressiva, ataxia desordenada, indo até ao monossílabo átono que nem vale como imagem. Nem todos podem realmente fazer o verso livre. O livro *Gente humilde*, de Silva Tavares, é ritmicamente perfeito. Pequena geórgica alentejana. Mas não comove porque não transfigura, como é próprio do género lírico, de toda a arte, afinal – suprema magia –, a paisagem e a gente que nela vive e sofre ou ama. Na *Virxe do cristal* de Curros Enriquez¹⁵, por exemplo, o poeta não precisou de notar a linguagem rústica, incorrecta, dos campónios, cujo drama fez viver, mas encheu-a apenas da grande alma emotiva e sensível da raça. Cada diálogo é só a expressão lírica das almas. A *Rapsódia negra*, de Hugo Rocha, é obra que se lê com prazer espiritual, mas tem o valor relativo de um simples contacto epidérmico¹⁶, dir-se-ia, com o estranho mundo africano, entrevisto na febre da viagem, no deslumbramento da luz incandescente dos trópicos. O livro de Fernando Pessoa é obra de alto poeta dominador da técnica e do tema lírico, mas, por demasia, elíptico e hermético. Contém um profundo “sentido de exaltação nacionalista”, é certo, o imenso sonho atlântico do Quinto Império. Mas a inspiração é excessivamente esotérica para directamente chegar à alma clara e simples do povo português, enamorada do sol e da vida. Perfeita maravilha de lirismo português é o livro de Vasco Reis, *A Romaria*. Esse, sim, desabrocha do solo português como uma delicada *fioretta* franciscana, roseta branca ou rósea dos pinhais ou dos montados, em plena primavera emocional. O lirismo encantador dessa obra prima unge a paisagem idílica do Além-Douro minhoto, transfigura, em pureza e candura, a alma da sua gente moça ou idosa; ante a aparição final da “Segunda Barca”, magistralmente nuançada, sente-se o mesmo frémido que nos dá a leitura de certos casos de *Phantasms of [the] living*¹⁷. O aparecimento desta obra

¹⁵ Na acta e na transcrição de Artur Anselmo está, erradamente, *Currus Henriquez*. Manuel Curros Enríquez (1851-1908) foi um poeta galego.

¹⁶ Na transcrição de Artur Anselmo está, erradamente, *episódico*.

¹⁷ Na acta e na transcrição de Artur Anselmo está, erradamente, *Phantasms of Living*. O livro *Phantasms of the Living* (1886), de Edmund Gurney, é um estudo sobre aparições, alucinações, telepatia, transmissão de pensamento e outros fenómenos paranormais.

rara ao concurso é para mim um acontecimento igual ao que seria o livro de Cesário Verde ou de António Nobre. Uma revelação excepcional do novo poeta lusíada. Na primeira categoria ficaria, por meu voto, como maior valor, o admirável livro de Vasco Reis. Na segunda categoria do Concurso, como maior valor, o de Fernando Pessoa, digno de ser inscrito, poemeto a poemeto, no solo marmóreo das estátuas dos nossos grandes homens representativos. Em minha consciência assim entendo dever votar em meu isolamento, desde que, por infelicidade minha, só me é dado fazê-lo por escrito e não ouvindo previamente, como soem juízes, para um acórdão final, a autorizadíssima opinião dos meus ilustres colegas do Júri. Far-me-á V Ex.^a a grande bondade, que antecipadamente agradeço, de por mim apresentar, na reunião do Júri, este meu parecer que outro valor não tem, claro está, que o da sua inteira sinceridade, e, desde logo, com os protestos do meu inteiro respeito pelos votos em contrário. Tenho a honra de ser de V. Ex.^a, muito atentamente. a) *Alberto Osório de Castro*. – A de V. Ex.^a, Lisboa, Rua do Infante D. Henrique, 68, 2^o. Dezembro 25, 1934.”

Comentando estas cartas, o Senhor Acácio de Paiva fez várias observações a propósito dos livros do Concurso, terminando por dar o seu voto a *Romaria*, de Vasco Reis¹⁸. Fala, em seguida, o Senhor Doutor Mário Beirão, que manifesta o seu entusiasmo pela mesma obra, classificando o seu autor de “poeta verdadeiro” e a sua poesia, espontânea e límpida, de “voz de uma fonte”. Considera-se, pois, atribuído, por maioria, ao livro de Vasco Reis, o Prémio de Antero de Quental (primeira categoria). Deve registrar-se, quis que ficasse bem expressa a estima que lhe inspiraram *Rapsódia negra*, de Hugo Rocha, obra de valor, mas cujo espírito nem sempre coincidia com as directrizes do Concurso; *Melodias na sombra*, *Caravela ao mar* e *Síntese*. Para a segunda categoria manifestou o Senhor Acácio de Paiva a sua intenção de não dar o seu voto a nenhuma das obras apresentadas, por nenhuma delas o satisfazer completamente. O Senhor Doutor Mário Beirão propõe que o prémio seja atribuído à *Mensagem* de Fernando Pessoa, quer pelo seu valor intrínseco, quer por se tratar duma obra que pode ser encarada no seu conjunto como um autêntico poema nacionalista. Assim se atenderia também à opinião da Senhora Dona Teresa Leitão de Barros, que, tendo o livro de Fernando Pessoa, por ser inferior a cem páginas, transitado para esta categoria, não deixaria por certo de o salientar entre todos. Tendo o Senhor Acácio de Paiva aderido a estas considerações, foi o Prémio de Antero de Quental (segunda categoria) atribuído, por maioria, ao livro *Mensagem*. O Director do Secretariado da Propaganda Nacional congratulou-se pelas resoluções tomadas, sublinhando que um dos mais interessantes objectivos dos Prémios Literários é a revelação e consagração de novos valores, o que sucedera precisamente com a descoberta do belo livro de Vasco Reis, autor até hoje completamente desconhecido do nosso público. Acerca de Fernando Pessoa declarou também a sua grande satisfação por ver o júri

¹⁸ Na acta e na transcrição de Artur Anselmo está, erradamente, *Vasco dos Reis*.

reconhecer e homenagear o mérito da sua obra, trazendo assim à luz duma maior publicidade um nome de marcado prestígio nos cenáculos intelectuais, mas que até agora voluntariamente vivera num isolamento distante. Mostrou-se também resolvido a estudar com atenção o processo de aproveitar a escolha do Júri para demonstrar a Fernando Pessoa o particular apreço que a sua rara personalidade merece a todos os espíritos cultos. Por nada mais haver a tratar, foi encerrada a sessão, da qual se lavrou esta acta, que vai assinada por todos os membros do júri presentes e por mim, que servi de Secretário e a subscrevo.

António de Menezes ¹⁹

Apêndice 2

Discurso de António Ferro anunciando os premiados no concurso literário de 1934

Texto de sete páginas manuscritas a lápis, numeradas no canto superior direito. No topo da primeira acha-se escrito a lápis vermelho: Discursos. Trata-se do discurso lido por António Ferro a 31 de dezembro de 1934, no restaurante Tavares, no final do almoço em que foi feito o anúncio dos prémios literários de 1934 do Secretariado da Propaganda Nacional. O Diário de Lisboa do mesmo dia deu um resumo deste discurso, transcrevendo apenas a sua parte final. O original encontra-se no arquivo da Fundação António Quadros. Conservou-se a ortografia e a pontuação originais.

*

Meus senhores

Os Premios Literarios creados pelo Secretariado da Propaganda Nacional limitaram-se, no seu ano primeiro, a uma simples tentativa para despertar, em Portugal, o gosto pelas lutas do Espirito, ao ensaio do que virão a ser, em definitivo, esses Premios depois da lição pratica que demos a nós proprios. Instruções mal definidas, prazos mal fixados, desproporção na importancia das recompensas, tudo se procurará emendar no ano segundo destes Premios, a que outros premios se virão juntar. Os resultados presentes, quanto a mim, não podem ter sido mais animadores. Com excepção do Premio Eça de Queiroz que não pôde ser atribuido, os premios creados pelo S.P.N. distinguiram um grupo de autenticos valores, alguns já revelados, outros apenas conhecidos das capelas literarias e um

¹⁹ Nas linhas que antecedem a assinatura a tinta do secretário da reunião, encontram-se à direita, escritos a lápis, os nomes “António Ferro | Acácio de Paiva | Doutor Mário Beirão | D. Teresa Leitão de Barros”, indicando presumivelmente o local onde os membros do júri deveriam ter assinado, mas não assinaram.

dêles, o franciscano Vasco Reis, arrancado, quasi milagrosamente, à sua enternecedora e cristã humildade. Quizeram os membros do juri do Premio Antonio Ennes propôr-me, por unanimidade que alem do premio oficial concedido ao sr. Augusto da Costa pelo seu inquerito “Portugal Vasto Imperio” fosse concedida uma recompensa de igual montante à obra de Fernando Pamplona “Voronoffs da Democracia”. A esse respeito o sr. dr. Joaquim Manso chegou até a sugerir a ideia feliz, logo aprovada, de se desdobrar esse premio, em futuros concursos, em duas categorias: reportagem – doutrina e polemica. O premio Antero de Quental foi atribuido ao padre missionario Vasco Reis. “Mensagem” de Fernando Pessoa obteve o premio da segunda categoria, poesia solta ou romance [sic]²⁰, entre outras razões porque o seu reduzido numero de paginas não lhe permitiu ser incluída na primeira classificação. O facto, que não me alegra, de não ter sido possível atribuir o premio do Romance, cujo montante era de dez mil escudos, permite-me – e agora com alegria! – de aceitar a proposta do juri do Premio Antonio Enes concedendo um premio de dois mil escudos, igual ao primeiro, á obra “Voronoffs da Democracia”. A mesma circunstancia permite-me ainda nivelar, atendendo aos motivos que deslocaram da primeira para a segunda categoria o livro de Fernando Pessoa, os dois premios de Poesia. Assim, tanto à obra purissima de Vasco Reis, “voz de fonte”, como lhe chamou Mario Beirão, como à obra alta, profunda, rara, conscientemente distante de Fernando Pessoa foram concedidas importancias iguais. Resta-me saudar os premiados, saudando nêles a sensibilidade, a cultura e a inteligencia do Portugal novo que nasce todos os dias, e agradecer àquelas figuras representativas do nosso meio, aqui presentes ou lembradas, que constituindo os juris dos Premios do S.P.N., deram uma significativa prova de coragem moral não engeitando aquelas responsabilidades de quem toma atitudes definidas. Vão ser, com certeza, largamente criticadas as nossas deliberações. Comentarios apaixonados, sinceros, publicamente expostos, ou campanhas surdas e tortuosas se devem preparar, neste momento, contra os Premios Literarios do Secretariado da Propaganda Nacional. É caso para dar parabens a V. Ex.^{as} e para m’os dar a mim proprio! O objectivo do S.P.N. foi precisamente crear paixão, combate, atmosfera de polemica na nossa timida e apagada vida literaria, vida em surdina. Se as nossas decisões caissem no vacuo, se não incomodassem ninguem, a tentativa do S.P.N. teria falhado lamentavelmente. Mas tal não acontecerá. Havemos de ser combatidos, hão de caluniar as nossas intenções, hão de inventar conjuras e cabalas entre pessoas que mal se conheciam, que se sentam hoje, pela primeira vez, à mesma mesa. Esperemos que seja assim! Também nós afinal temos direito a um premio e esse combate saudavel, creador, será o nosso premio!

²⁰ É um lapso, em vez de “poema ou poesia solta”.

Apêndice 3

Composição dos júris dos Prémios Literários do SPN de 1934 e obras premiadas



António Ferro e membros dos júris dos Prémios Literários do SPN, reunidos num almoço no primeiro andar do restaurante Tavares, em Lisboa, a 31 de dezembro de 1934. Os retratados são: 1 - Tenente-coronel Costa Veiga; 2 - António Ferro; 3 - António Baião; 4 - Alfredo Pimenta; 5 - Acácio de Paiva; 6 - Manuel Múrias; 7 - Padre Miguel de Oliveira; 8 - Pedro Correia Marques; 9 - Mário Beirão. Esta mesma foto foi publicada no vespertino *Diário de Lisboa* do mesmo dia e no *Diário de Notícias* e *Diário da Manhã* do dia seguinte. No retrato estão apenas 8 dos 18 membros dos vários júris. Segundo o *Diário de Lisboa*, durante o almoço foram lidas as actas das reuniões de cada júri e, no final do “banquete”, foram divulgados os prémios, comparecendo também alguns dos premiados.

Júri do Prémio Alexandre Herculano (história): Alfredo Pimenta²¹, António Baião²², Tenente-coronel Costa Veiga²³ e Manuel Múrias²⁴.

²¹ Alfredo Pimenta (1882-1950), historiador, escritor e polemista. Foi político monárquico, simpatizante do fascismo e apoiante do Estado Novo.

²² António Baião (1878-1961), historiador e director da Torre do Tombo de 1908 a 1948.

²³ Tenente-coronel Augusto Botelho da Costa Veiga (1881-1965), historiador militar e genealogista, director da Biblioteca Nacional de Lisboa de 1928 a 1950. Foi militante monárquico.

²⁴ Manuel Maria Múrias (1900-1960), publicista e político monárquico e salazarista. Foi director do jornal *Revolução Nacional* em 1934.

– Obra premiada: *D. Maria I - Subsídios para a Revisão da História do seu Reinado*, de Caetano Beirão²⁵, por unanimidade.

Júri do Prémio Antero de Quental (poesia): Alberto Osório de Castro²⁶ (votou por correspondência), Teresa Leitão de Barros²⁷ (votou por correspondência), Acácio de Paiva²⁸ e Mário Beirão²⁹.

– A reunião do júri ocorreu a 29 de dezembro. Obras premiadas: na primeira categoria (livro de versos), *A Romaria*, de Vasco Reis³⁰, por maioria; na segunda categoria (poema ou poesia solta), *Mensagem*, de Fernando Pessoa, por maioria. No almoço dos membros dos júris realizado a 31 de dezembro, o director do SPN, declarando existir “um saldo no orçamento dos prémios literários”, decidiu elevar para 5.000\$00 o prémio da segunda categoria, que, segundo o regulamento do concurso, era de apenas 1.000\$00, nivelando-o assim pelo prémio da primeira categoria.

Júri do Prémio Ramalho Ortigão (ensaio): Alfredo Pimenta, Manuel Múrias, João da Providência e Costa³¹ (votou por correspondência) e António Pereira Forjaz³² (votou por correspondência).

– Obra premiada: *No Limiar da Idade Nova*, de João Ameal³³, por unanimidade.

Júri do Prémio António Enes (jornalismo): Joaquim Manso³⁴, Jorge de Faria³⁵, Padre Miguel de Oliveira³⁶ (votou por correspondência) e Pedro Correia Marques³⁷.

²⁵ Caetano Beirão (1892-1968), escritor, historiador e político monárquico, apoiante do Estado Novo.

²⁶ Alberto Osório de Castro (1868-1946), juiz, poeta e político. Foi ministro da Justiça de Sidónio Pais.

²⁷ Teresa Leitão de Barros (1898-1983), escritora e professora liceal, apoiante do Estado Novo.

²⁸ Acácio de Paiva (2863-1944), funcionário da Alfândega de Lisboa, jornalista, poeta e humorista.

²⁹ Mário Beirão (1890-1965), conservador do registo civil e poeta. Foi um destacado colaborador da revista *A Águia*. Os seus primeiros cinco livros de poesia foram publicados pela Renascença Portuguesa.

³⁰ Vasco Reis, pseudónimo de Manuel Reis Ventura (1910-1988), jovem frade franciscano, missionário e poeta.

³¹ João da Providência e Costa (1893-1965), director da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

³² António Pereira Forjaz (1893-1972), químico, professor da Faculdade de Ciências de Lisboa, católico e monárquico.

³³ João Ameal (1902-1982), escritor, jornalista, historiador e político monárquico e católico. Foi um ideólogo e propagandista do Estado Novo, colaborando assiduamente com o SPN do seu amigo António Ferro.

³⁴ Joaquim Manso (1878-1956), jornalista e escritor, fundador e director do *Diário de Lisboa*.

³⁵ Jorge de Faria (1888-1960), jornalista e crítico de teatro. Monárquico e integralista, foi colaborador do *Diário da Manhã*, órgão da União Nacional.

³⁶ Miguel Augusto de Oliveira (1897-1968), sacerdote, jornalista e historiador da Igreja.

– Obra premiada: *Portugal, Vasto Império*, de Augusto da Costa³⁸, por unanimidade. No almoço dos membros dos júris realizado a 31 de dezembro, o director do SPN, declarando existir “um saldo no orçamento dos prémios literários”, decidiu conceder um “prémio extraordinário” de jornalismo à obra *Voronoffs da Democracia – Resposta ao Livro-Manifesto da Renovação Democrática*, de Fernando de Pamplona³⁹, correspondendo a uma proposta unânime do respectivo júri.

Júri do Prémio Eça de Queirós (romance): Antero de Figueiredo⁴⁰ (votou por correspondência), Nuno de Montemor⁴¹ (votou por correspondência), Vasco de Mendonça Alves⁴² e Manuel Pestana Reis⁴³ (votou por correspondência).

– A reunião do júri ocorreu a 29 de dezembro. O júri deliberou “por maioria” não atribuir o prémio, no valor de 10.000\$00, por considerar que nenhuma obra correspondia às “altas exigências e finalidades” do concurso. Um membro do júri tinha votado no romance *Herói derradeiro*, de Joaquim Paço d’Arcos. Entre as obras concorrentes achava-se também *Amores Infelizes*, de João Gaspar Simões, que não teve votos.

Fontes: *Diário de Lisboa*, *Diário de Notícias*, *Diário da Manhã*, *Fradique* e Acta do Júri do Prémio Antero de Quental de 1934 (fotocópia, Fundação António Quadros).

³⁷ Pedro Correia Marques (1890-1972), jornalista, redactor principal e depois director do jornal católico e monárquico *A Voz* (1927-1970).

³⁸ Augusto da Costa (1899-1954), jornalista, ensaísta e romancista. Colaborou na imprensa monárquica e foi apoiante do Estado Novo.

³⁹ Fernando de Pamplona (1909-1999), jornalista e escritor, colaborador do *Diário da Manhã*. Veio a destacar-se mais tarde como um crítico violento da arte moderna.

⁴⁰ Antero de Figueiredo (1866-1953), escritor católico e nacionalista que cultivou vários géneros, como os relatos de viagens, o romance histórico e a literatura de tema religioso.

⁴¹ Pseudónimo do Padre Joaquim Augusto Álvares de Almeida. Nuno de Montemor concorreu nesse mesmo ano ao Prémio Antero de Quental (primeira categoria) com o livro de poesia *Água de neve*, mas a sua candidatura parece não ter sido validada, porque, de acordo com a acta, o júri não a considerou na lista de obras a concurso.

⁴² Vasco Mendonça Alves 1883-1962. Funcionário do Teatro de S. Carlos e dramaturgo, com vasta produção de dramas sentimentais e comédias de gosto burguês e conservador. O crítico Gaspar Simões chamou-lhe “o mais sensaborão dos dramaturgos” (“João Gaspar Simões depõe acerca dos Prémios Literários”, *Fradique*, nº 52, de 31 de janeiro de 1935, p. 5). Em 1935, o SPN atribuiu-lhe o Prémio Gil Vicente de teatro.

⁴³ Manuel Pestana Reis 1894-1966. Licenciado em Direito. Foi director do jornal católico *Imparcial*, órgão do CADC, fundado em Coimbra em 1912. Eleito deputado em 1934, foi director do *Diário da Manhã* entre 1936 e 1943. João Gaspar Simões afirmou no *Fradique* (op. cit.) que tanto Pestana Reis como Mendonça Alves, apesar de figurarem no júri como críticos, “nunca escreveram uma crítica”.

Bibliografia

- AMEAL, João (1935). “Mensagem – versos de Fernando Pessoa”, in *Diário da Manhã*, 25 de janeiro, p. 3.
- ANSELMO, Artur (2015). *História do Livro e Filologia*. Lisboa: Guimarães Editores.
- BARRETO, José (2009). “Pessoa e Fátima. A propósito dos escritos pessoanos sobre catolicismo e política”, in *Fernando Pessoa: o guardador de papéis*. Jerónimo Pizarro (ed.). Alfragide: Texto, pp. 219-281.
- ____ (2008). “Salazar and the New State in the Writings of Fernando Pessoa”, in *Portuguese Studies*, vol. 24, n.º 2, pp. 168-214.
- BLANCO, José (2007). “A verdade sobre a Mensagem”, in *A Arca de Pessoa: novos ensaios*. Steffen Dix e Jerónimo Pizarro (eds.). Lisboa: ICS, pp. 147-158.
- ____ (1988). “A Mensagem e a crítica do seu tempo”, in *Fernando Pessoa no seu Tempo*. Eduardo Lourenço e António Braz de Oliveira (coords.). Lisboa: Biblioteca Nacional.
- BRÉCHON, Robert (1996). *Étrange étranger*. Paris: Christian Bourgois Éditeur.
- CAMPOS, Ramiro Guedes de (1937). *Portugal: Poemas*. Lisboa: Editorial Império.
- CASTRO, Fernanda de (1988). *Ao Fim da Memória*. Lisboa: Verbo.
- FERRO, António (1936). “Semanário”, in *Diário de Notícias*, 30 de novembro, p. 1.
- ____ (1935). *A Política do Espírito e os Prémios Literários do SPN*. Lisboa: SPN.
- ____ (1927). *Viagem à Volta das Ditaduras*, Lisboa: Empresa do Diário de Notícias.
- FRANCO, António Cândido (2008). “Mário Beirão”, in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Fernando Cabral Martins (coord.). Lisboa: Caminho, pp. 79-80.
- FREITAS DA COSTA, Eduardo (1951). *Fernando Pessoa – Notas a uma Biografia Romanceada*. Lisboa: Guimarães & C.ª.
- GAGLIARDI, Caio (2014). “Mário Beirão e Fernando Pessoa: Lusitânia intertexto de Mensagem”, *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 5 Primavera, pp. 70-87. <<https://doi.org/10.7301/Z018350B>>.
- LOPES, Teresa Rita (2009). “Mensagem e a sua circunstância”, in *Diário de Notícias*, 7 de dezembro. Pode ser consultado em: <<https://www.dn.pt/opiniao/opiniao-dn/convidados/interior/mensagem-e-a-sua-circunstancia-1440532.html>>.
- LOURENÇO, António Apolinário (2011). “Camões e Fernando Pessoa”, in *Dicionário de Luís de Camões*. Vítor Aguiar e Silva (org.). Lisboa: Caminho.
- MARGARIDO, Alfredo (1986). “Introdução” a Fernando Pessoa, *Santo António, São João, São Pedro*. Lisboa: A Regra do Jogo, pp. 9-90.
- MOURA, Vasco Graça (2009). “Notas sobre a Mensagem”, I, II e III, in *Diário de Notícias*, 9, 16 e 23 de dezembro. Pode consultar-se em:
- 1) <https://www.dn.pt/opiniao/opiniao-dn/vasco-graca-moura/interior/notas-sobre-a-mensagem-i-1442321.html>
 - 2) <https://www.dn.pt/opiniao/opiniao-dn/vasco-graca-moura/interior/notas-sobre-a-mensagem-ii-1448376.html>
 - 3) <https://www.dn.pt/opiniao/opiniao-dn/vasco-graca-moura/interior/notas-sobre-a-mensagem-iii-1454241.html>
- NOGUEIRA, Albano (1933). “Uma iniciativa cultural”, in *Presença*, n.º 40, Coimbra, dezembro, p. 15.
- OGANDO, Alice (1935). “‘Mensagem’ – Poemas de Fernando Pessoa”, in *O Diabo*, 27 de janeiro, p. 4.
- OSÓRIO, João de Castro (1935a). “Um missionário poeta”, in *Suplemento Literário do Diário de Lisboa*, 22 de fevereiro, p. 6.
- ____ (1935b). “A ‘Mensagem’ do Desejado. O sentimento sebastianista na moderna poesia”, in *Suplemento Literário do Diário de Lisboa*, 12 de abril, p. 6.
- PAIVA, Acácio de (1916). “Os do ‘Orpheu’”, in *Ilustração Portuguesa*, 17 de julho, p. 441.

- PEREIRA, José Carlos Seabra (1996). Prefácio a *Poesias Completas de Mário Beirão*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 15-47.
- PESSOA, Fernando (2015). *Sobre o Fascismo, a Ditadura Militar e Salazar*. Edição de José Barreto. Lisboa: Tinta-da-china.
- ____ (2013). *Apreciações Literárias*. Edição de Pauly Ellen Bothe. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (2011). *Associações Secretas e outros Escritos*. Edição de José Barreto. Lisboa: Ática [Babel].
- ____ (1998). *Correspondência 1905-1922*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (1935). “A Romaria”, in *Suplemento Literário do Diário de Lisboa*, 4 de janeiro, p. 5.
- QUEIRÓS, Luís Miguel (2009). “Mensagem clonada”, in *Público*, 1 de dezembro. Ver: <<https://www.publico.pt/2009/12/01/culturaipilon/noticia/mensagem-clonada-246370>>
- REIS, Vasco (1935). “Palavras de um premiado” in *Fradique*, n.º 58, 14 de março, pp. 1 e 7.
- RIBEIRO, Nelson (2007). “A Emissora Nacional: das emissões experimentais à oficialização (1933-1936)”, in *Comunicação & Cultura*, n.º 3, pp. 175-199.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (2015). *Em Ouro e Alma – Correspondência com Fernando Pessoa*. Edição de Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china.
- SIMÕES, João Gaspar (1981). *Vida e Obra de Fernando Pessoa*. Amadora: Livraria Bertrand. 4.ª ed.
- ____ [1950]. *Vida e Obra de Fernando Pessoa*. Amadora: Livraria Bertrand. 2 vols.
- ____ (1935a). “João Gaspar Simões depõe acerca dos Prémios Literários” (carta ao director), in *Fradique*, n.º 52, 31 de janeiro, pp. 5 e 7.
- ____ (1935b). “João Gaspar Simões refuta Vasco Reis” (carta ao director), in *Fradique*, n.º 61, 4 de abril, pp. 1 e 5.

Notícias e artigos em jornais (por ordem cronológica)

- O SÉCULO CÓMICO (1915a). “A propósito duma ‘novidade’” (assinado por João Ripanso, um pseudónimo de Acácio de Paiva), 14 de abril.
- O SÉCULO CÓMICO (1915b). “Santa Rita Pintor (do Orfeu)” (assinado por Belmiro, um pseudónimo de Acácio de Paiva), 8 de julho.
- ILUSTRAÇÃO PORTUGUESA (1919). “A Arte Bizarra. O Cubismo e o Futurismo” (não assinado, da autoria presumível de Acácio de Paiva), 15 de dezembro, pp. 471-473.
- DIÁRIO DE NOTÍCIAS (1933). “Política do espírito – O Secretariado de Propaganda Nacional vai instituir cinco prémios literários para o ano de 1933-1934”, 29 de novembro, p. 1.
- DIÁRIO DE LISBOA (1934). “Os prémios dos concursos do Secretariado de Propaganda Nacional”, 31 de dezembro, p. 16.
- DIÁRIO DA MANHÃ (1935). “Os concursos literários”, 1 de janeiro, pp. 1 e 3.
- DIÁRIO DE NOTÍCIAS (1935). “Os prémios literários do Secretariado da Propaganda”, 1 de janeiro, pp. 1-2.

Magick in Theory and Practice de Aleister Crowley: Uma (re)descoberta na Biblioteca particular de Fernando Pessoa

Rita Catania Marrone*

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Aleister Crowley, *Magick*, Biblioteca particular, Marginalia, Esoterismo, Alquimia, Magia sexual.

Resumo

Apresenta-se aqui a (re)descoberta de um volume da Biblioteca particular de Fernando Pessoa: uma cópia de *Magick in Theory and Practice*, de Aleister Crowley, que até 2016 esteve numa coleção particular. A cópia é extremamente valiosa, pois, ao contrário da outra já conhecida, apresenta marginalia do próprio Pessoa. Para além de se reconstruir a história deste exemplar, apresenta-se uma série de documentos, parcialmente ou totalmente inéditos, que remetem para a leitura de *Magick*.

Keywords

Fernando Pessoa, Aleister Crowley, *Magick*, Private library, Marginalia, Esotericism, Alchemy, Sexual magic.

Abstract

We here present a (re)discovery related to Fernando Pessoa's personal library: a copy of Aleister Crowley's *Magick in Theory and Practice*, which until 2016 was in a private collection. The copy is particularly valuable because, unlike the one already known, it offers Pessoa's marginalia. Besides reconstructing the history of this copy from Pessoa's legacy, we present a series of documents – partially or wholly unpublished – which refer to the reading of *Magick*.

* Programa de Doutoramento “Estudos Avançados em Materialidades da Literatura” – Universidade de Coimbra.

¹ C.W. Leadbeater, *Compêndio de Teosofia*; Annie Besant, *Os Ideais da Teosofia*; C.W. Leadbeater,

1. Um livro ausente da Biblioteca particular de Fernando Pessoa: *Magick in Theory and Practice*.

1.1. Aleister Crowley na Biblioteca particular

A primeira aproximação de Fernando Pessoa à obra de Aleister Crowley de que se tem conhecimento remonta a 1917, como se depreende de uma carta de 6 de março desse ano, em que o poeta encomenda a Frank Hollings, que lhe tinha mandado um “Catalogue of Books on the Occult Sciences” (PESSOA, 1999: I, 245), uma cópia do livro 777, ainda hoje presente nas estantes da Biblioteca particular à guarda da Casa Fernando Pessoa (CFP). A publicação do volume 777 terá despertado a atenção de Pessoa por certas peculiaridades: trata-se de um compêndio sistemático de tábuas de correspondências de símbolos provenientes de diferentes tradições e religiões, com foco especial na Cabala hebraica, na magia cerimonial e no misticismo oriental. Como se lê logo na primeira linha da introdução, esta obra representa “an attempt to systematise alike the data of mysticism and the results of comparative religion” (CROWLEY, 1909: vii; CFP 2-1) [uma tentativa de sistematizar tanto os dados do misticismo como os resultados da religião comparada]. Que Pessoa ficasse cativado por um estudo deste tipo não deve surpreender, dado o seu interesse pelas religiões comparadas e, sobretudo, a curiosidade que as teorias sincréticas da Sociedade Teosófica tinham gerado nele. Quando encomendou o livro 777, Pessoa já estava familiarizado com a tese perenialista da Teosofia – que afirma a existência duma tradição primordial, subjacente a todas as religiões – graças às traduções que lhe haviam sido encomendadas entre 1915 e 1916, e que seriam publicadas na coleção “Theosophica e Esoterica” da Livraria Clássica Editora¹. Não espanta, portanto, que o ocultista inglês se tenha cruzado no caminho intelectual do poeta já em 1917.

Neste ano, porém, Pessoa ainda não sabia quem era o autor dos escritos do livro 777, publicado de forma anónima. Descobri-lo-ia doze anos mais tarde, em 1929, quando recebeu um anúncio da Mandrake Press, uma pequena editora britânica criada nesse mesmo ano, com o prospeto de publicação da obra *The Confessions of Aleister Crowley – An Autohagiography* e a recolha de contos intitulada *The Stratagem*. Crowley tinha idealizado *The Confessions* como uma autohagiografia em seis volumes, mas apenas dois deles chegaram a ser efetivamente publicados, entre 1929 e 1930. Por uma carta de Pessoa para a Mandrake Press, datada de 18 de novembro de 1929, sabemos da encomenda de *The Confessions*, assim como do pedido de uma cópia de *The Stratagem*. Nessa missiva, Pessoa expressava o desejo de receber a coleção completa de *The Confessions*, mal fossem saindo do prelo.

¹ C.W. Leadbeater, *Compêndio de Teosofia*; Annie Besant, *Os Ideais da Teosofia*; C.W. Leadbeater, *Auxiliares invisíveis*; C.W. Leadbeater, *A Clarividência*; *A Voz do Silêncio e outros fragmentos extraídos dos preceitos áureos*, ed. inglesa e notas de Helena Blavatsky; e M.C., *Luz sobre o Caminho e o Karma*.

Como se sabe, foi pouco depois desta data que se começou a desenvolver uma relação pessoal entre Pessoa e Crowley, dado que na carta seguinte, de 4 de dezembro de 1929, o remetente português corrigiu um horóscopo elaborado pelo autor de 777, e a editora reencaminhou a carta para o destinatário indireto.

Hoje, na Biblioteca particular de Fernando Pessoa só se conservam 777 e *The Confessions*; o volume *The Stratagem*, presente nas primeiras classificações da biblioteca pessoal, de 1953 e 1980, foi listado como extraviado em 2008 (cf. FERRARI, 2008: 112). Também se conservam duas cópias de *Magick in Theory and Practice*, considerada por Crowley a sua obra prima, um livro impresso em 1929 em França, mas costurado e posto à venda em 1930 na Inglaterra. Ainda se encontra uma biografia escrita por P. R. Stephensen, *The Legend of Aleister Crowley*, publicada pela Madrake Press em 1930. Em suma, na Biblioteca particular continua a faltar *The Stratagem*, mas durante muito tempo foi um mistério a localização de uma das duas cópias de *Magick*. Esta é a história...

1.2. As duas cópias de *Magick*

Num antigo levantamento das obras existentes na Biblioteca particular (SILVA, 1980), anterior à chegada da maior parte das mesmas à Casa Fernando Pessoa, em 1993, figuram duas cópias de *Magick*. Esse levantamento foi realizado por Jaime Herculano da Silva, quando as obras ainda estavam na posse dos herdeiros de Pessoa, e publicado nos anexos da dissertação de doutoramento, *Fernando Pessoa and the English Romantic Tradition*. Marco Pasi, que conhecia a lista de 1980, ficou surpreendido quando consultou a catalogação que a Casa Fernando Pessoa revelou em Fevereiro de 1996, no n.º 0 (zero) da revista da Casa, a *Tabacaria*, pois não se encontram referidos os dois exemplares de *Magick*, mas apenas um deles (CONDE, 1996: 68 [CFP 1-151]). Num artigo de 2001², Pasi supôs que esses exemplares – o que a Casa tinha e o que não possuía – correspondessem a duas edições diferentes da mesma obra crowleyana: “According to da Silva's catalogue, one copy is hardbound, while the other is divided into four wrapped installments. Both types were the circulating, the hardbound version being reserved to subscribers” (PASI, 2001: 699) [Segundo o catálogo de da Silva, uma cópia tem capa dura, enquanto a outra está composta por quatro conjuntos de folhas blocadas. Ambos os tipos correspondem àqueles que circularam, sendo que a versão de capa dura estava reservada aos assinantes]. Não tendo como consultar a cópia que a Casa Fernando Pessoa não tinha, e conhecendo a história da circulação de *Magick*, Pasi admitiu que a descrição de 1980 correspondia à descrição de duas versões do livro, e não à descrição de duas cópias idênticas do mesmo. Parecia o mais lógico... Até porque era difícil explicar que Pessoa tivesse duas cópias idênticas na sua biblioteca...

² Uma versão atualizada e corrigida do artigo foi publicada na revista *The Magical Link* em 2002 (veja-se a referência completa na bibliografia final). Utilizaremos como base a versão de 2001, remetendo todavia para a de 2002 nos casos em que há uma diferença significativa entre as duas.

O certo é que no lote de livros vendidos à Câmara Municipal de Lisboa, antes da inauguração da Casa Fernando Pessoa, a família de Pessoa incluiu uma parte (a primeira secção) da cópia não anotada e não encadernada de *Magick*. Mas foi só em 2016 que doou as restantes três partes (as secções 2, 3 e 4) e ainda a outra cópia, anotada e encadernada – juntamente a mais 83 títulos e à tira de papel onde Pessoa escreveu “I know not what to-morrow will bring”:

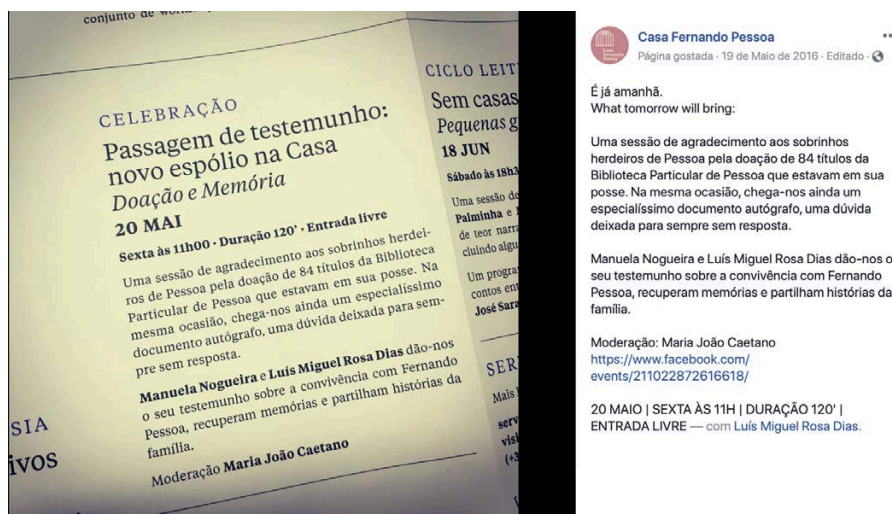


Fig. 1. Doação de 84 livros, em 2016.

A doação de maio de 2016 juntou novamente, debaixo de um mesmo teto, as duas cópias que Jaime Herculano da Silva tinha percorrido quase quarenta anos antes. Contudo, foi só em maio de 2018 que a cópia anotada entrou oficialmente no catálogo online da Casa Fernando Pessoa e ficou à disposição dos investigadores: <http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/1-151_5>. Consultei este exemplar, acompanhada por Jerónimo Pizarro, logo depois da disponibilização do mesmo pela Casa Fernando Pessoa, em junho de 2018. Confirmámos, então, que as duas cópias eram idênticas – isto é, originariamente compostas por quatro pequenos volumes separados – mas que só uma tinha sido encadernada. Acresce que esta cópia não se encontra referida em *A Biblioteca Particular de Fernando Pessoa* (2010), onde um conjunto (a primeira secção) tem a cota da CFP 1-151, e outro conjunto (a segunda secção), a 1-165A LMR [Luis Miguel Rosa]. Os autores de *A Biblioteca* não terão tido acesso à cópia encadernada, mas apenas a dois dos quatro conjuntos de folhas blocadas.

Com a entrada no catálogo online, a cota 1-165A LMR desapareceu e a cópia cujas secções se mantêm separadas recebeu as cotas 1-151_1, 1-151_2, 1-151_3 e 1-151_4, e aquela cujas secções estão unidas através de encadernação final, a cota 1-151_5 (Fig. 2). Hoje, a Casa Fernando Pessoa tem finalmente no seu acervo as duas cópias completas de *Magick* – durante mais de trinta anos teve apenas uma secção de uma delas – e estes documentos são preciosos quer para os investigadores, em geral, quer para os estudiosos do esoterismo pessoano.

Magick in theory and practice

Ficha Bibliográfica

[0001125]

CROWLEY Aleister 1875-1947

Magick in theory and practice / by the Master Therion. - Paris : Lecram Press [1929]. - vol. ; 28 cm. - - [Section 1], p. I- XXXIV, 1-122. - Section 2, p. 123-205. - Section 3, Appendix I-IV, p. 207-301. - Section 4, Appendix V-Liber A, p. 303-436. - Volume encadernado compacto, XXXIV, 436 p., com marginália

Magia

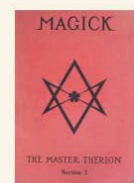
Volumes da Obra



Vol. 1


 Ver o Livro

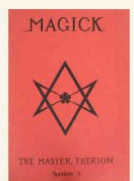
 Descarregar este Livro (PDF)




Vol. 2

 Ver o Livro

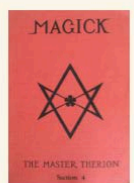
 Descarregar este Livro (PDF)




Vol. 3

 Ver o Livro

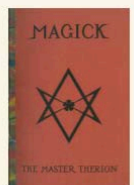
 Descarregar este Livro (PDF)



Vol. 4

 Ver o Livro

 Descarregar este Livro (PDF)



Vol. compacto encadernado

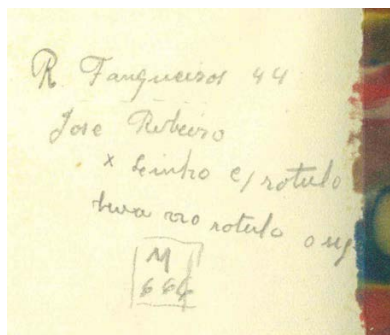
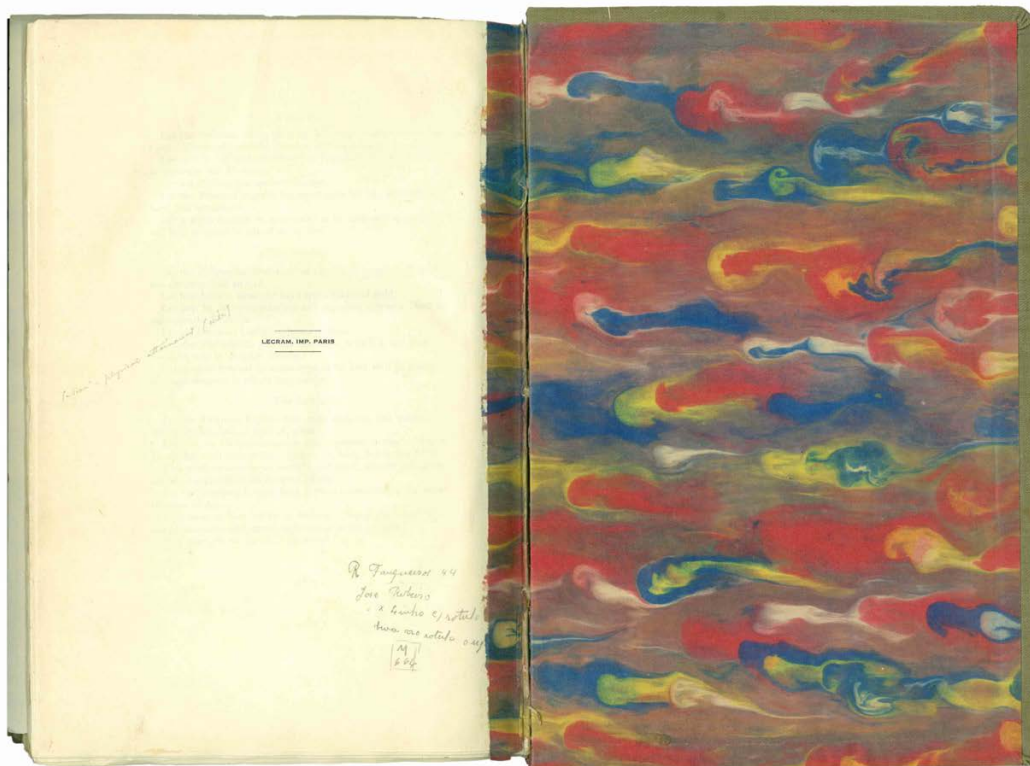
 Ver o Livro

 Descarregar este Livro (PDF)

Fig. 2. Duas cópias, cinco volumes.

1.3. As características da cópia reencontrada.

A cópia que os estudiosos hoje podem consultar tem, numa folha de guarda, a indicação de uma morada, Rua dos Fanqueiros 44, sede da firma Palhares, Almeida e Silva, Lda, para a qual Pessoa trabalhava quando conheceu Crowley em Lisboa; o nome de José Ribeiro, que com toda probabilidade se refere à histórica loja de tecidos da baixa, José Ribeiro & Tavares Lda, localizada entre os números 61 e 71 da própria Rua dos Fanqueiros; a indicação do material da encadernação e do título que devia aparecer na lombada.



R. Fanqueiros 44
 Jose Ribeiro
 x linho c/ rotulo
 leva no rotulo o seg[.]
 M
 666

Figs. 3 e 4. Verso da folha de guarda final (CFP 1-151_5).

Para estabelecer quando e de que forma Pessoa chegou a ter duas cópias de *Magick*, é preciso cruzar dados que se encontram na correspondência entre Fernando Pessoa e Aleister Crowley, entre Pessoa e João Gaspar Simões, e entre Crowley e Israel Regardie (seu secretário naquela época).

A primeira referência direta a esta obra crowleyana está numa carta que Crowley escreve a Pessoa em 4 de janeiro de 1931 (PESSOA | CROWLEY, 2018: 145; BNP/E3, 300), já depois de abandonar Portugal e da encenação do seu suposto suicídio na Boca do Inferno. O ocultista chama a atenção de Pessoa para o fato de este ainda não lhe ter enviado a sua opinião sobre *Magick*. No mesmo dia, Pessoa manda uma carta a João Gaspar Simões em que se refere ao poema de Crowley, *Hino a Pã*, cuja tradução tinha remetido anteriormente, em carta de 6 de dezembro de 1930 (a tradução seria publicada no n.º 33, de julho-agosto de 1931, da *Presença*):

O Mestre Therion não é heteronymo meu; é simplesmente o “nome supremo” do poeta, mago, astrologo e “mystério” inglez que em vulgar se chama (ou chamava) Aleister Crowley, que tambem se designava por “A Besta 666”. O “Hino a Pan” é uma especie de prefacio ao tratado intitulado “Magick” (“Magia”), que foi publicado em Paris, em quatro tomos. Crowley mandou vir de Inglaterra um tratado d’esses para mim; recebi-o, por signal, já depois de o Crowley ter desaparecido de Lisboa em circunstancias mysteriosas.
(PESSOA, 1998: 147)

Por esta missiva, sabemos que Crowley mandou vir pelo menos uma cópia de *Magick* em quatro tomos de Inglaterra e que essa cópia só chegou depois do seu desaparecimento. Isto quer dizer que Pessoa deve ter recebido o volume encomendado pelo ocultista inglês entre finais de setembro de 1930 (partida de Crowley de Portugal) e dezembro do mesmo ano (momento em que o poeta traduz o *Hino a Pã*, que está no prefácio de *Magick*). É muito provável que o livro tenha chegado no fim de setembro de 1930: numa carta do dia 1 de outubro de 1930, em que Pessoa encaminha para Karl Gerner (discípulo de Crowley e, depois da sua morte, em 1947, o seu sucessor como chefe internacional da sociedade iniciática *Ordo Templi Orientis*) a correspondência que nos últimos dias tinha chegado para Crowley a Lisboa, o poeta frisa que vai ficar com dois envelopes que vinham da Mandrake Press: “I am retaining these [two parcels of books], as I presume they contain the books which Mr. Crowley has asked the Mandrake Press (from whom they come) to send to me” (PESSOA, 2010: 331).

Na recente edição italiana da correspondência pertencente ao caso da Boca do Inferno, Marco Pasi avança a hipótese – que nos parece altamente plausível – de que esses “livros, no plural, sejam uma cópia de *Magick* e a biografia *The Legend of Aleister Crowley*, de Percy Reginald Stephensen (PESSOA | CROWLEY, 2018: 341, nota 35)³. Convém não esquecer que, à volta do simulado suicídio na Boca do Inferno,

³ Na Biblioteca particular de Fernando Pessoa existe ainda outra publicação da Mandrake Press, *The Bloomsbury Wonder*, um romance de ficção de Thomas Burke, de 1929 (CFP 8-79).

Crowley e Pessoa tinham discutido a prolongação mediática (portuguesa e internacional) do “caso” através da publicação de um romance e, que, para este efeito, podia ser útil a biografia de Stephensen.

Recentemente, quando Jerónimo Pizarro me enviou alguns materiais do Warburg Institute, consegui obter uma confirmação da hipótese de Pasi. Numa passagem de uma carta, até hoje desconhecida, que Crowley remete para Israel Regardie, a 11 de Setembro de 1930, do Hotel Paris em Estoril, figura o pedido de duas cópias de *Magick* e duas cópias de *The Legend of Aleister Crowley*.

11 Sep (30) From Hotel Paris, Estoril, Portugal. You may show this to Yorke
Dear Scorpio. (Alphonsus 7 Duhh
-set 93
Not one word from any of you! I'm annoyed and worried about it, or
should be but for those matters which occupy my mind still more. In fact, I've
no time or inclination to do anything but the G. (reat' W.: (ork) in its
present forms. But I have to think about cash, and there will be a crisis on
Sept 23 at the very latest unless succour arrives. I expected the John
(Augustus John's portrait of him as published in The Equinox. T) to be sold
before now: Hanchant (give him and Jean Gorman my love) said he could do it
in a week. *(Handwritten signature)*

5 5

The London-Brussels position of last year is now reversed, so I hope
you'll work as hard now as I did then. In particular, I should like a weekly
report of how things are moving.

I hope you have survived the 'nature cure'. My scalp is clearing up
fine, but my kidneys seem worse, perhaps because of the strain of reducing
etc. In any case, if I am to live, it will be a long cure, and I must have
conditions of fresh air, plenty of sun and sea - and no worries. The last is
very important: to spend the day in Lisbon running about means instant
relapse.

I hope the Mandrake (Press) has weathered the storm, and means to do a
little publishing for a change. (It went bankrupt. T). If my serials could be
sold, even for a lower figure, I should be glad, now that I am fighting for
my life. It was that accursed winter in Knockholt that did me in.

Will you ring Meyer and Mortimer in Conduit Street and ask if they have
sent my knickerbocker suit out yet? It should have been here Tuesday. I
enclose key of Cabin Trunk, in case things are wanted. I hope you collected
it safe from the Langham. I wish I could hear definitely about the Sullivan
book. All my plans depend on that. Let me know all your news, especially if
you are O.K. in health now. *He was to have written a book
about A.C.*

93 93/93 F. ly 660

P.S. What about Marie? (Note A.C. had deserted her without funds to go
to Portugal with Hanni Jaeger, alias the Konster, Anu. T)

Please send me 2 copies of *Magick* by return; also 2 of the 'Legend'. Wake
up Yorke! I am especially eager to get Liber Aleph in the press.

Figs. 5 e 6. Warburg Institute, Yorke Collection, NS 117
[typescript copies of letters annotated by G. J. Yorkel, pp. 4-5.]

O pedido de cópias duplas de cada livro pode ter tido uma motivação: que Crowley quisesse oferecer uma cópia dos mesmos volumes a Raul Leal, com quem também esteve em contacto em Portugal.⁴

⁴ Se a carta de Crowley permite resolver o mistério da presença de duas cópias de *Magick* na Biblioteca particular de Fernando Pessoa, também sugere novos enigmas: porque Pessoa ficou com ambas as cópias de *Magick*? Onde estará a segunda cópia de *The Legend*?

Curiosamente, na resposta de Pessoa à carta de Crowley de 4 de janeiro de 1931, não há nenhuma opinião ou apreciação sobre *Magick*. Em princípio, nenhum dos dois voltou a falar do livro.

Estes dados tornam possível datar a leitura de *Magick* por parte de Pessoa do Outono/Inverno de 1930. Além disso, o exemplar encadernado permite verificar que Pessoa leu o livro do princípio ao fim, e com alguma atenção. Apesar de não ser uma das obras mais anotadas da Biblioteca particular, *Magick* suscitou grande interesse em Pessoa. A análise da *marginalia* e dos sublinhados que o poeta deixou ao longo das páginas do exemplar com cota 1-151_5 leva-nos a apresentar uma série de documentos do espólio pessoano relacionados com a leitura do *magnus opus* crowleyano.

2. A influência de *Magick* na produção esotérica pessoana

A questão das fontes é uma questão espinhosa: embora seja importante perceber de que maneira certas leituras dialogam com a produção escrita dum autor, e de que forma fazem parte da gênese do texto, é igualmente importante não tentar reduzir um texto à sua fonte, para evitar o risco de subestimar a originalidade da reelaboração por parte do seu autor. Idealmente, podem-se estabelecer três níveis de ligação entre um texto e a sua fonte: no primeiro nível, o texto é uma nota de leitura que remete diretamente para o livro consultado – no espólio pessoano há vários exemplos deste tipo, em folhas onde o poeta anotou o título de uma obra e o número da página de onde estava a copiar informações –; no segundo nível, o nome de um autor ou o título de uma obra (ou ambos) são referidos de forma explícita, mas isso não implica a coexistência necessária de certas citas textuais; no terceiro nível, não há referências explícitas, mas é possível assinalar um diálogo com o conteúdo de uma obra ou com as teorias de um autor. No espólio pessoano ainda não se indentificaram documentos do primeiro tipo em relação à leitura de *Magick*, mas há vários em que o nome Crowley e/ou o título *Magick* aparecem, e muitos em que o conteúdo do escrito pessoano permite reconhecer, com algum grau de segurança, linhas discursivas que remetem para a obra crowleyana. A seguir, analisar-se-ão alguns documentos em que a leitura prévia dessa obra é manifesta.

2.1. *One Star in Sight* – a divisão iniciática da Golden Dawn e da A.:A.:

Marco Pasi, no artigo de 2001 já citado, mesmo desconhecendo a cópia física de *Magick* sublinhada por Pessoa (apenas sabia da sua existência), já tinha chamado a atenção para a importância que poderia ter tido o Apêndice II do tratado, intitulado *One Star in Sight* (pp. 229-244), na produção esotérica pessoana a partir de finais de 1930. Agora que a cópia sublinhada está numa biblioteca pública,

podemos confirmar a tese de Pasi: as páginas em questão não só apresentam um número significativo de sublinhados, como são as *únicas* que contêm notas nas margens da página, escritas pelo próprio punho de Pessoa. Nesse artigo de há 17 anos atrás, Pasi salientava um número de núcleos temáticos presentes nas reflexões pessoais sobre esoterismo que, claramente, revelavam a leitura de Crowley. Em particular, Pasi destacava três temas: a divisão em graus de certas ordens iniciáticas, o conceito de *Holy Guardian Angel* e a Lei de Thelema.

No que diz respeito ao primeiro caso, a divisão em graus, a questão é mais complexa do que seria expectável e do que Pasi tinha conjecturado em 2001. Os estudiosos da obra esotérica de Pessoa já terão deparado com um conjunto numericamente significativo de papéis de difícil análise, que distinguem diversos graus de iniciação de associações secretas, das quais o escritor português raramente revela o nome. Pasi colocou a hipótese de que, nos seus estudos, Pessoa estivesse a recorrer à distinção em graus da A∴A∴, iniciais que se podem traduzir por “Astrum Argentinum” ou “Argenteum Astrum”, a seita fundada por Crowley em 1909, depois de ter saído da Golden Dawn. A hipótese de Pasi baseava-se num facto: nos graus discriminados por Pessoa, nunca surgia o nível de *Theoricus* que, embora presente na iniciação da Golden Dawn, é inexistente na distribuição da A∴A∴.

If we compare these two systems with the one expounded by Pessoa in his fragment [BNP/E3, 54-91^r], it becomes clear that it is the A∴A∴ that he had in mind when he was writing, not the Golden Dawn. In his Lesser Orders, we have no Theoricus grade, but we have all the four grades of the A∴A∴ (minus the Probationer one, which is just preliminary). This pattern recurs in *all* the numerous fragments in which Pessoa describes the structure of initiatic Orders, and in *none* of them do we find a reference to the Theoricus grade.

(PASI, 2001: 702)

[Se compararmos estes dois sistemas com aquele exposto por Pessoa no seu fragmento (BNP/E3, 54-91^r), fica claro que é a A∴A∴ que ele tinha em mente quando o escrevia, e não a Golden Dawn. Nas suas Ordens Inferiores, não existe o grau de *Theoricus*, mas temos todos os quatro graus da A∴A∴ (salvo o *Probationer*, que é apenas preliminar). Este padrão repete-se em *todos* os numerosos fragmentos em que Pessoa descreve a estrutura de Ordens iniciáticas, e em *nenhuma* delas encontramos alguma referência ao grau de *Theoricus*.]

Partindo desta premissa, Pasi concluiu, em 2001, que *todos* estes documentos referentes a diversos graus deviam ser posteriores à leitura de *Magick* por parte de Pessoa, sendo que é apenas nesta obra que Crowley revela a estrutura da A∴A∴ na sua totalidade. O maior conhecimento do espólio pessoano que temos hoje em dia permite ao mesmo tempo contestar e confirmar a dedução de Pasi: se, por um lado, é verdade que alguns documentos reiteram a divisão da A∴A∴ (e que esta divisão só pode derivar da leitura de *Magick*), por outro lado, existem outros testemunhos autógrafos em que a divisão não é aquela derivada da A∴A∴. Nestes testemunhos, o grau de *Theoricus* aparece em algumas das escalas hierárquicas esboçadas por

Pessoa. Transcrevemos aqui, para facilitar o confronto, a estrutura da Golden Dawn e aquela da A.:A.:, resumidas num esquema publicado por Pasi:

GOLDEN DAWN GRADES

First Order

0° = 0° Neophyte

1° = 10° Zelator

2° = 9° Theoricus

3° = 8° Practicus

4° = 7° Philosophus

Portal Grade

Second Order

5° = 6° Adeptus Minor

6° = 5° Adeptus Major

7° = 4° Adeptus Exemptus

Third Order

8° = 3° Magister Templi

9° = 2° Magus

10° = 1°

A.:A.: GRADES

First Order

0° = 0° Probationer

1° = 10° Neophyte

2° = 9° Zelator

3° = 8° Practicus

4° = 7° Philosophus

Dominus Liminis

Second Order

5° = 6° Adeptus Minor

6° = 5° Adeptus Major

7° = 4° Adeptus Exemptus

Babe of the Abyss

Third Order

8° = 3° Magister Templi

9° = 2° Magus

10° = 1° Ipsissimus

(PASI, 2002: 8; cf. PIZARRO, 2013: 79)

Na subdivisão da primeira ordem, enquanto os primeiros três graus diferem – e desaparece a designação de *Theoricus* –, os últimos dois graus ficam inalterados (*Practicus* e *Philosophus*).

Ora, como já se disse, há documentos do espólio pessoano em que aparece o grau de *Theoricus*, como por exemplo um texto em inglês intitulado *Notes on the Inner Order* (54A-47^r a 54A-49^r), formado por três folhas dactilografadas a tinta preta, em que Pessoa expõe o esquema de iniciação duma associação da qual não revela o nome. Trata-se de um dos poucos textos que se pode considerar completo a este respeito, já que em *Notes on the Inner Order* estão explicadas com clareza e de forma sistemática as características de todos os níveis das primeiras duas ordens, até ao grau de *Adeptus Exemptus*. Veja-se a hierarquia iniciática delineada por Pessoa:

The scheme would be thus:	1° Neophyte - Zelator (Cf. the feet in 10th. Seph.)
	2° Theoreticus
	3° Practicus
	4° Philosophus
	- (Intergrade)
	5° Adeptus Minor (aut Junior)
	6° Adeptus Major (aut Senior)
	7° Adeptus Exemptus
	- (intergrade)
	8° Magister Templi
	9° Magus

Fig. 6. Esquema 1 (BNP/E3, 54A-47^r; pormenor).

A este esquema Pessoa acrescenta, na terceira folha, uma série de correspondências entre as ordens interna e externa, que, para além do grau de *Magus*, possui também o de *Ipsissimus*, o mais alto e completo:

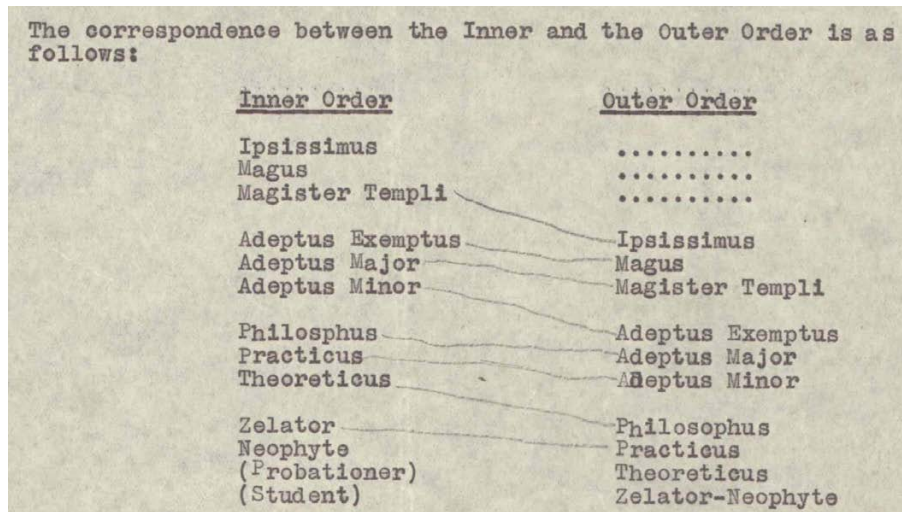


Fig. 7. Esquema 2 (BNP/E3, 54A-49^r; pormenor).

Sintetizando as duas, o resultado final é o seguinte:

(Student)
(Probationer)
Neophyte
Zelator

Theoreticus
Practicus
Philosophus
(Intergrade)

Adeptus Minor (aut Junior)
Adeptus Major (aut Senior)
Adeptus Exemptus
(Intergrade)

Magister Templi
Magus
Ipsissimus

Neste caso, a estrutura não é a da A:A., mas sim derivada antes daquela da Golden Dawn, que Crowley tinha revelado no livro 777. A escala hierárquica, a partir do grau de Neófito até o máximo, o de *Ipsissimus*, é a que se encontra na segunda coluna da página 25 de 777:

TABLE IV (continued) 25

CXXII. The Ten Plagues of Egypt.	CXXI.* The Grades of the Order.	CXX. Magical Images of the Sephiroth.	
.....	0° = 0°	0
Death of First-born	10° = 1° Ipsissimus Ancient bearded king seen in profile	1
Locusts . . .	9° = 2° Magus		2
Darkness . . .	8° = 3° Magister Templi . . .		3
Hail and Fire . . .	7° = 4° Adeptus Exemptus	. . . A mighty crowned and enthroned king	4
Boils	6° = 5° Adeptus Major . . .		5
Murrain	5° = 6° Adeptus Minor A mighty warrior in his chariot, armed and crowned	6
Flies	4° = 7° Philosophus A majestic king, a child, a crucified god	7
Lice	3° = 8° Practicus A beautiful naked woman	8
Frogs	2° = 9° Theoricus An Hermaphrodite	9
Water turned to Blood	{ 1° = 10° Zelator . . . } { 0° = 0° Neophyte . . . }	. . . A beautiful naked man, very strong	10
		. . . A young woman crowned and veiled	

Fig. 8. Tabela do livro 777 (CFP 2-1, p. 25).

Note-se que as diferenças entre os graus da segunda coluna e aqueles do esquema pessoano são poucas. *Theoricus* é escrito *Theoreticus*, um pormenor que poderia ser insignificante, se não fosse porque o título *Theoreticus* existe realmente em outros sistemas iniciáticos. Neste caso, se Pessoa tivesse escolhido conscientemente uma grafia diferente, seria uma discrepância significativa. Ora, não podemos esquecer que, para além de ter lido Crowley, o escritor português tinha um conhecimento comprovado de outros sistemas em que este mesmo grau também aparece, tais como *The Brotherhood of the Rosy Cross*, de Arthur Edward Waite (1924; CFP 0-21), onde se encontra descrito o esqueleto de duas ordens iniciáticas semelhantes, de origem rosicruciana: a Rosy and Golden Cross (p. 446); e a Rosy Cross, fundada na Rússia (p. 542):

The Brotherhood of the Rosy Cross

within its own measures and subject to its distinctive characters a High Grade movement, comparable as such to the Rite of Perfection, the Scottish Philosophical Rite and others by scores. Like genuine Rose-Croix Masonry, it was also Christian and maintained the doctrine of the Blessed Trinity, as we have indeed seen otherwise. The Grades were nine in number, being (1) *Fratres Zelatores vel Juniores*, (2) *Fratres Theoretici*, (3) *Fratres Practici*, (4) *Fratres Philosophici*, (5) *Adepti Minores*, (6) *Adepti Majores*, (7) *Adepti Exempti*, (8) *Magistri*, (9) *Magi*. The authority for this sequence rests in part on the documents, to some of which I have alluded, and in part on that work under the name of Magister Pianco, entitled *THE ROSICRUCIAN UNVEILED*, published at Hamburg in 1782, the content of which has been discussed in my previous note.

The Masonic qualification was not in itself a sole and sufficient warrant for reception into the Rosy and Golden Cross. The petitioner having made his formal application

The Brotherhood of the Rosy Cross

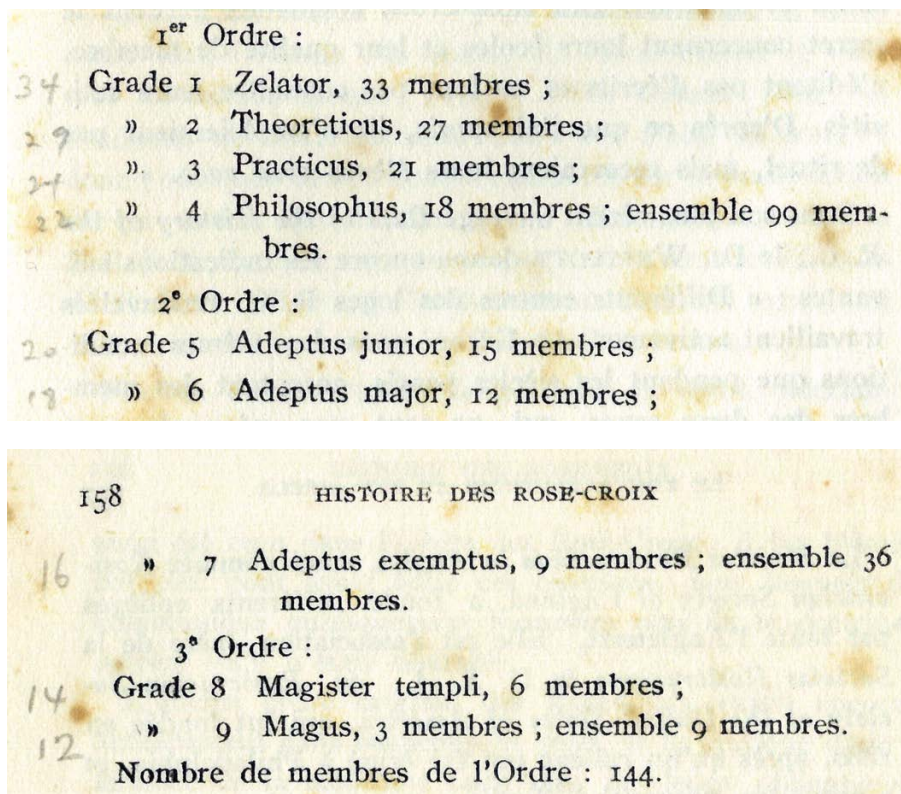
The Degrees incorporated by the Rite are set out in a schedule as follows :

Degrees	Magical Progression	Titles	Number of Members
1	9	Magi	7
2	8	Masters	77
3	7	Adepts (Probationers)	777
4	6	Majores	788
5	5	Minores	779
6	4	Philosophi	822
7	3	Practici	833
8	2	Theoretici	844
9	1	Juniores	929
			5856

Figs. 9 e 10. *The Brotherhood of the Rosy Cross* (CFP 0-21, p. 446 e 542)

Estas sociedades possuem um grau designado *Theoretici*, que se aproxima mais da grafia de Pessoa.

Porém, a divisão da Societas Rosicruciana in Anglia revelada por Frans Wittemans, na obra *Histoire des Rose-Croix* (1925; CFP 0-24), é ainda mais interessante neste sentido.



Figs. 11 e 12. Societas Rosicruciana in Anglia (CFP 0-24, pp. 157-158).

Neste livro, o grau de *Theoreticus* tem a mesma grafia utilizada por Pessoa e difere do esquema da Golden Dawn no seguinte: na Societas Rosicruciana in Anglia, o primeiro nível correspondente à segunda ordem é chamado Adeptus Junior, informação que Pessoa coloca entre parênteses a seguir a Minor na sua própria versão (Fig. 6). Ora, Pessoa também acrescenta “Senior” depois de Maior, um dado que não se encontra em Wittemans (veja-se HOWE, 1972).

A consulta realizada de diversos livros da Biblioteca particular leva a pensar que Pessoa não estava a copiar nenhuma das hierarquias já existentes, mas sim a criar uma nova, sincrética, reelaborando informações de fontes diversas.

Outro documento do espólio pessoano, também inédito, exhibe a mesma divisão, contendo, desta vez, o grau de Theorico:⁵

⁵ Tal como as restantes, a seguinte transcrição foi-me fornecida por Jerónimo Pizarro e Marco Pasi.

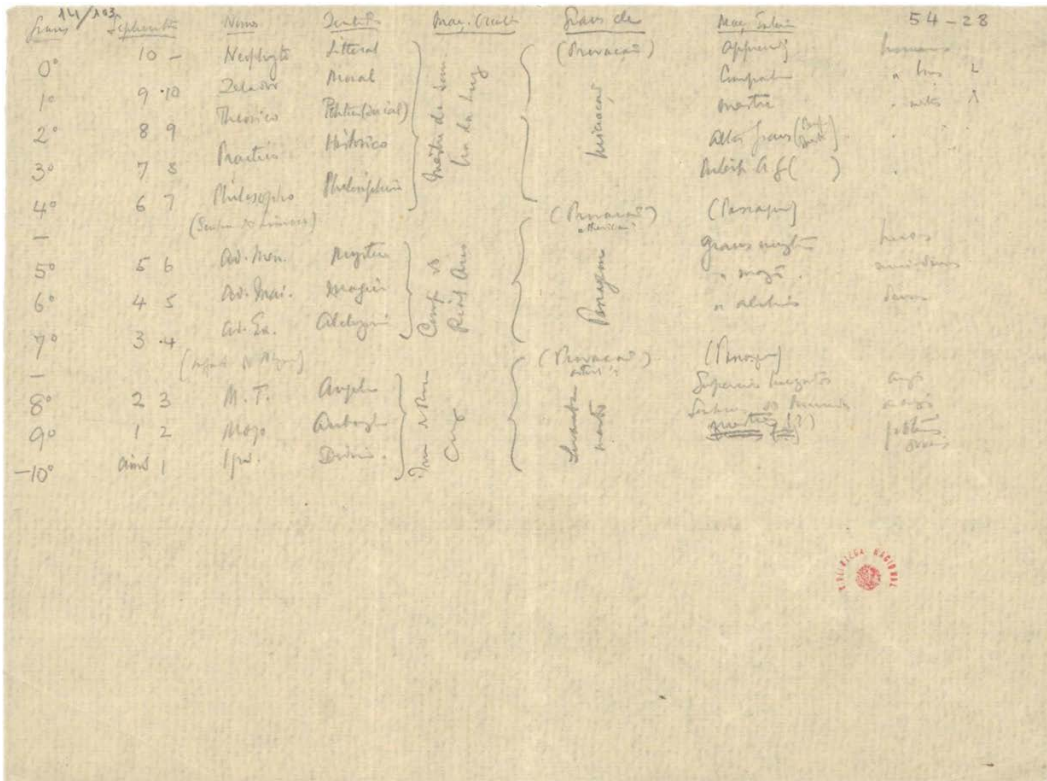


Fig. 13. Esquema com o grau de Theorico (BNP/E3, 54-28°).

Graus	Sephirith	Nomes	Sentido	Maç. Occulta	Graus de (Provação)	Maç. Exterior	
0°	10 -	Neophyto	Litteral	Mestre da Sombra da Luz	Iniciação	Apprendiz	homens
1°	9 10	Zelador	Moral			Companhia	[homens] bons □
2°	8 9	Theorico	Politico (Social)			Mestre	[homens] mestres △
3°	7 8	Practico	Historico			Altos Graus (Perfeito) Mestre	[homens]
4°	6 7	Philosopho	Philosophico	Mestre da Sombra da Luz	(Provação etherica)	Interp[rete] A[ltos] G[raus] (e)	[homens]
-		(Senhor do Limiar)				(Passagem)	
5°	5 6	Ad[epto] Men[or]	Mystico	Mestre da Sombra da Luz	(Provação astral)	graus mysticos	homens
6°	4 5	Ad[epto] Mai[or]	Magico			Passagem	[graus] magicos
7°	3 4	Ad[epto] Ex[empto]	Alchymico	Mestre da Sombra da Luz	(Provação astral)	[graus] alchymicos	deuses
-		(Infante do Abysmo)				(Passagem)	
8°	2 3	M[estre] [do] T[emplo]	Angelico	Mestre da Sombra da Luz	Levantamento	Superiores Incognitos	anhos
9°	1 2	Mago	Archangelico			Senhores do Mundo	archanjos
- 10°	cima 1	Ips[issimo]	Divino			<Deuses (?)> □ Mestres (?)	potencias divinas

Novamente, trata-se de um testemunho extremamente interessante, já que Pessoa, para criar esta tabela de correspondências, colocou em diálogo informações que provinham de diversas fontes. A partir deste documento é possível interpretar melhor algumas das reflexões pessoais sobre questões esotéricas que ainda não encontraram uma devida contextualização. Sem entrar numa análise aprofundada, baste observar que se trata de uma divisão que, na terceira coluna a partir da esquerda, vai do grau de Neófito até ao de Ipsissimus, e que coincide, portanto, com a que Crowley apresenta no livro 777 (ver *supra*), com um acréscimo – veja-se esta indicação localizada em apêndice:

COL. CXXI.—Add the “Waiting” Grades of “Lord of the Paths in the Portal of the Vault of the Adepts” between the 1st and 2nd Orders; and “Babe of the Abyss” between the 2nd and 3rd.

Fig. 14. Passagem do livro 777 (CFP 2-1, p. 42).

Como sugerido por Crowley, Pessoa adiciona no seu esquema os "graus de espera" entre a primeira e segunda ordem (*Lord of th Paths*, traduzido por *Senhor do Limiar*) e entre a segunda e a terceira ordem (*Babe of the Abyss*, traduzido por *Infante do Abysmo*).

Estes documentos provam que Pessoa nem sempre regressa à estrutura da A::A::. Em suma, não é possível afirmar que na totalidade dos textos em que apresenta um esquema de hierarquias (graus de iniciação) Pessoa esteja a ter presente essa estrutura exposta em *Magick*. Crowley não foi a única fonte na qual o leitor português de esoterismo procurava determinadas informações. Neste sentido, impõe-se considerar a influência decisiva de Waite e Wittemans, por exemplo, entre outros autores cujas obras hoje se encontram na Biblioteca particular de Fernando Pessoa e nas inúmeras listas de leitura que se conservam no espólio pessoano.

Marco Pasi sugeriu que a estrutura da A::A:: informasse a totalidade de certo tipo de esquemas, o que não é exato, mas foi o primeiro a perceber, e isto é fulcral, que a datação crítica de alguns documentos do espólio pessoano só podia ser posterior à leitura de *Magick* e, portanto, à viagem de Crowley a Portugal. Apresentamos a seguir três documentos do espólio do escritor português que só podem ter sido escritos por quem que já tinha adquirido um conhecimento mais alargado da A::A::.

O primeiro, publicado pela primeira vez num artigo recente, “Editar lo oculto” (PIZARRO, 2013), é o desenho de uma pirâmide e parece um espécie de apontamento que Pessoa fez para si próprio (Fig. 15). No artigo, Pizarro reconhece que a estrutura apresentada coincide com a da A::A::. Com efeito, as iniciais no lado esquerdo da página correspondem aos graus de iniciação da A::A::: Zelator, Prac[ticus], Ph[ilosopus], A[deptus] Mi[nor], A[deptus] Ma[ior], A[deptus] E[xemptus], M[agister] T[empli], M[agus] e Ipsissimo. Pessoa dispõe os níveis dentro de uma pirâmide dividida em quatro camadas, correspondentes às baixas ordens, às altas ordens, à ordem summa e ao grau de *Ipsissimo*. Como é natural, a linha iniciática torna-se cada vez mais estreita indo da base para o topo, indicando que os profanos, que compõem a base, constituem a maioria, e que só poucos conseguem chegar aos graus mais altos de conhecimento e sabedoria: de fato, no topo só há espaço para um, o *Ipsissimo*.

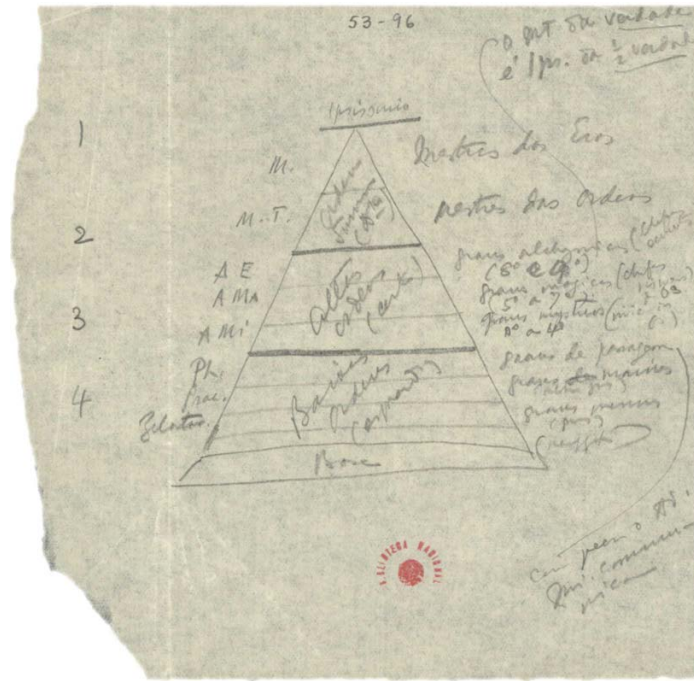
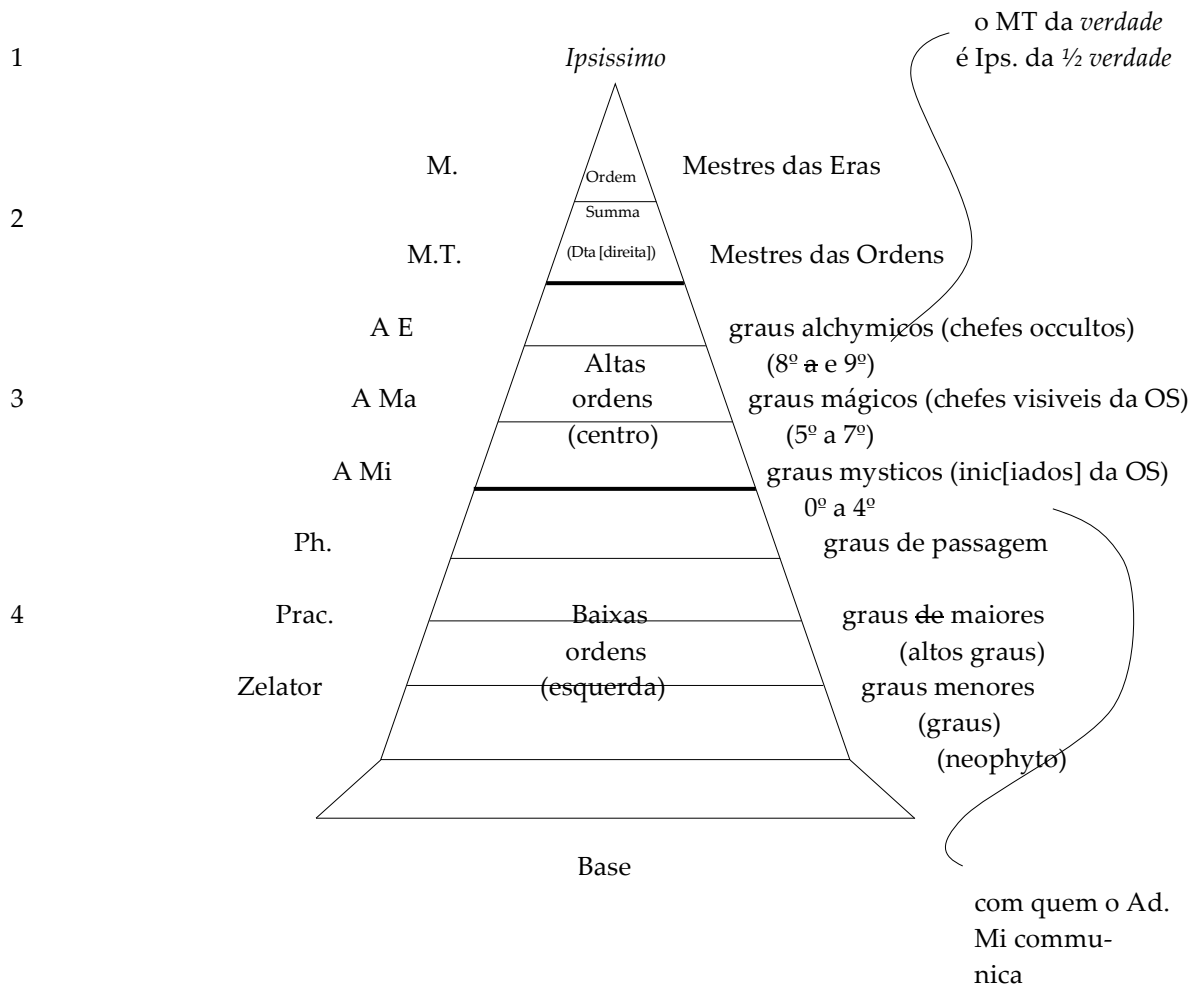


Fig. 15. Pirâmide (BNP/E3, 53-96r).



Note-se que dentro deste esquema o baixo não conhece o alto. O baixo simboliza justamente a massa que, não tendo recebido nenhuma iniciação, fica numa posição subordinada e é inconsciente da sua própria ignorância. Em oposição, o alto conhece o baixo e todos os níveis inferiores, e exercita um poder “elevado”. Como na imagem de uma montanha cujo cume fica escondido pelas nuvens, à medida que a pirâmide se torna mais estreita, aqueles que ocupam os degraus mais altos ficam cada vez mais “escondidos”. De fato, na proximidade com o vértice, do lado direito, Pessoa escreve “chefes ocultos”, em correspondência com o *Adeptus Exemptus*, e “chefes visíveis”, em correspondência com o *Adeptus Maior*.

Ao grau de Mago, Pessoa associa a expressão “Mestre das Eras”, que bem poderia ter a sua origem na explicação que Crowley oferece no seu tratado *Magick* deste nível:

5. The Grade of Magus is described in Liber I vel Magi, and there are accounts of its character in Liber 418 in the Higher Aethyrs.

There is also a full and precise description of the attainment of this Grade in the Magical Record of the Beast 666.

The essential characteristic of the Grade is that its possessor utters a Creative Magical Word, which transforms the planet on

— 234 —

which he lives by the installation of new officers to preside over its initiation. This can take place only at an “Equinox of the Gods” at the end of an “Aeon”; that is, when the secret formula which expresses the Law of its action becomes outworn and useless to its further development.

(Thus “Suckling” is the formula of an infant: when teeth appear it marks a new “Aeon”, whose “Word” is “Eating”).

A Magus can therefore only appear as such to the world at intervals of some centuries; accounts of historical Magi, and their Words, are given in Liber Aleph.

This does not mean that only one man can attain this Grade in any one Aeon, so far as the Order is concerned. A man can make personal progress equivalent to that of a “Word of an Aeon”; but he will identify himself with the current word, and exert his will to establish it, lest he conflict with the work of the Magus who uttered the Word of the Aeon in which He is living.

The Magus is pre-eminently the Master of Magick, that is, his will is entirely free from internal diversion or external opposition; His work is to create a new Universe in accordance with His Will. He is the Master of the Law of Change (Anicca).

Figs. 16 e 17. O grau de Mago. (CFP 1-151_5, pp. 234 e 235)

Quem possui o grau de Mago tem a capacidade, através do conhecimento ativo das leis da natureza, de transformar o ambiente à sua volta. Isso quer dizer que o Mago aparece nas épocas de crise, quando é preciso que aconteça uma renovação, de que ele próprio vai ser o responsável (no fim duma era). Daí poderia vir a designação atribuída por Pessoa aos Magos, denominados "Mestres das Eras", tradução possível do termo inglês *Aeon*. Ora, se Pessoa está a utilizar os graus iniciáticos da A:A: como guião, não está apenas a *synthesizar* o conteúdo de *Magick*: se quiséssemos explicar todos os elementos deste documento através das informações que Crowley dá em *Magick*, ficaríamos bastante decepcionados. Pessoa toma o material que mais lhe interessa de diferentes fontes, mas quase nunca reproduz exatamente o que consulta; pelo contrário, tende a adicionar elementos que tornam os documentos que nos deixou nas suas arcas ao mesmo tempo originais e dialogantes.

O segundo documento em que se encontra implícito o esquema iniciático da A:A:, é uma folha de papel dactilografada a tinta azul, com intervenções manuscritas de caneta preta e de lápis, datável, como 53-96r, de 1931 (o asterico representa uma hesitação):

Clavis Magna.

*Sublime *Serpent*

	SS	F	P	This is what the M[aster] [The]r[er]ion] mentions	This is the outer order thereof
	SS	F	P	S	M
	*divine	spiritual	moral	(outer Inner Order) allegory	(outer order) literal
SS	Ips.	--	--	--	--
F	Mag.	Ips.	--	--	--
P	M.T.	Mag.	Ips.	--	--
Demiurg.	A.E.	M.T.	Mag.	Ips.	--
Dii	A.Maj.	A.E.	M.T.	Mag.	Ips. (e.g. Napoleon)
Semi-Dii	A.Min.	A.Maj.	A.E.	M.T.	Mag. ← ^{or}
Masters	Philo.	A.Min.	A.Maj.	A.E.	M.T.
Heroes	Pract.	Philo.	A.Min.	A.Maj.	A.E.
Leaders	Zelat.	Pract.	Philo.	A.Min.	A.Maj.
	Neoph.	Zelat.	Pract.	Philo.	A.Min.
		Neoph.	Zelat.	Pract.	Philo.
			Neoph.	Zelat.	Pract.
				Neoph.	Zelat.
					Neoph.

Inverse rites (as distinct from black magic)

Clavis Magna

53A-20
 This is what the
 what the
 mention
 This is
 the
 answer
 through

	SS <i>anti</i>	F <i>spirit</i>	P <i>mind</i>	S <i>(outer/inner [180°] all going)</i>	M <i>(outer [180°] blend)</i>
SS	Ips.	--	--	--	--
F	Mag.	Ips.	--	--	--
P	M.T.	Mag.	Eph.	--	--
<i>Deming</i>	A.E.	M.T.	Mag.	Ips.	--
<i>Dir</i>	A.Maj.	A.E.	M.T.	Mag.	Ips. <i>(repetition)</i>
<i>Semi-Dir</i>	A.Min.	A.Maj.	A.E.	M.T.	Mag. <i>✓</i>
<i>Masters</i>	Phile.	A.Min.	A.Maj.	A.E.	M.T.
<i>Herbs</i>	Pract.	Phile.	A.Min.	A.Maj.	A.E.
<i>Leaves</i>	Zelat.	Pract.	Phile.	A.Min.	A.Maj.
	Neeph.	Zelat.	Pract.	Phile.	A.Min.
		Neeph.	Zelat.	Pract.	Phile.
			Neeph.	Zelat.	Pract.
				Neeph.	Zelat.
					Neeph.

GRAHAM'S BOOKS
 REGISTERED

*Inverse into (or instead
 from black magic)*




Fig. 18. Clavis Magna (BNP/E3, 53A-20).

Para um estudioso de esoterismo, o título *Clavis Magna*, que Pessoa acrescentou a tinta preta no canto superior esquerdo da página, remete logo para a obra de mnemotécnica perdida de Giordano Bruno, da qual temos conhecimento pelas referências que o filósofo deixou em outros escritos. Pelo que se sabe, a *Clavis Magna* estava ligada ao conceito de *clavis universalis*, elaborado pelo filósofo catalão Ramon Llull. Tanto Bruno como Llull basearam as suas teorias numa visão do mundo em que todos os planos da realidade se encontram entrelaçados e em comunicação entre si. Uma vez desvelada a rede de correspondências que forma o cosmos, seria possível, segundo estes filósofos, criar um instrumento através do qual se tornaria possível ler o universo inteiro, uma chave interpretativa universal – uma *clavis magna*, ou *universalis*, justamente.

O esquema transcrito e fac-similado (Fig. 18) é uma tabela analógica em que Pessoa cria vários níveis de correspondência entre cinco chaves interpretativas da realidade (divina, espiritual, moral, alegórica e literal) e a escala de seres que vai até Deus (dos homens mais elevados – líderes, heróis e mestres – até à tríade divina do Pai, Filho e Espírito Santo). Cruzando a coluna da esquerda com a primeira linha de cima para baixo, encontram-se as correspondências com os níveis de iniciação. A divisão segue a da A·:A·, em *Neophyte*, *Zelator*, *Practicus* e *Philosophus*. Por esta tábua analógica, percebemos que apenas os primeiros dois níveis de iniciação, e, portanto, os mais superficiais, são aqueles que pertencem à ordem interna e a ordem externa numa associação secreta. Na parte alta, Pessoa cita Crowley: “This is what the M[aster] Th[erion] mentions” [É isto que o Mestre Therion refere]. Pessoa está a pensar no apêndice de *Magick*, “One Star in Sight”, importante para algumas das hipóteses avançadas por Marco Pasi.

Antes de fac-similar algumas das páginas de *Magick* – da cópia anotada por Pessoa –, falta apresentar um último documento, encimado pelo título *Subsolo*, tal como muitos outros do espólio pessoano (Fig. 19).

Nesse documento, encontra-se descrita a estrutura de uma ordem iniciática, que se divide em ordens menor e maior. Ambas têm um ramo externo e um interno, sendo que, nas ordens menores, o grau de iniciação máximo é aquele de *Philosophus* (atingível apenas na ordem interna). Nas ordens maiores, os níveis de iniciação são dez, sendo o primeiro o de *Neófito* e por último o de *Ipsissimo*. Pessoa, referindo-se apenas à iniciação da ordem interna, afirma que há uma derrapagem dos primeiros quatro graus iniciáticos para os três seguintes e que, portanto, na ordem interna, o Neófito é o Adepto Menor da ordem externa. Veja-se a folha dactilografada que se reproduz a seguir, também datável de 1931 (é idêntica à anterior e tem a mesma marca de água, amplamente discutida na edição crítica do *Livro do Desasocego*).

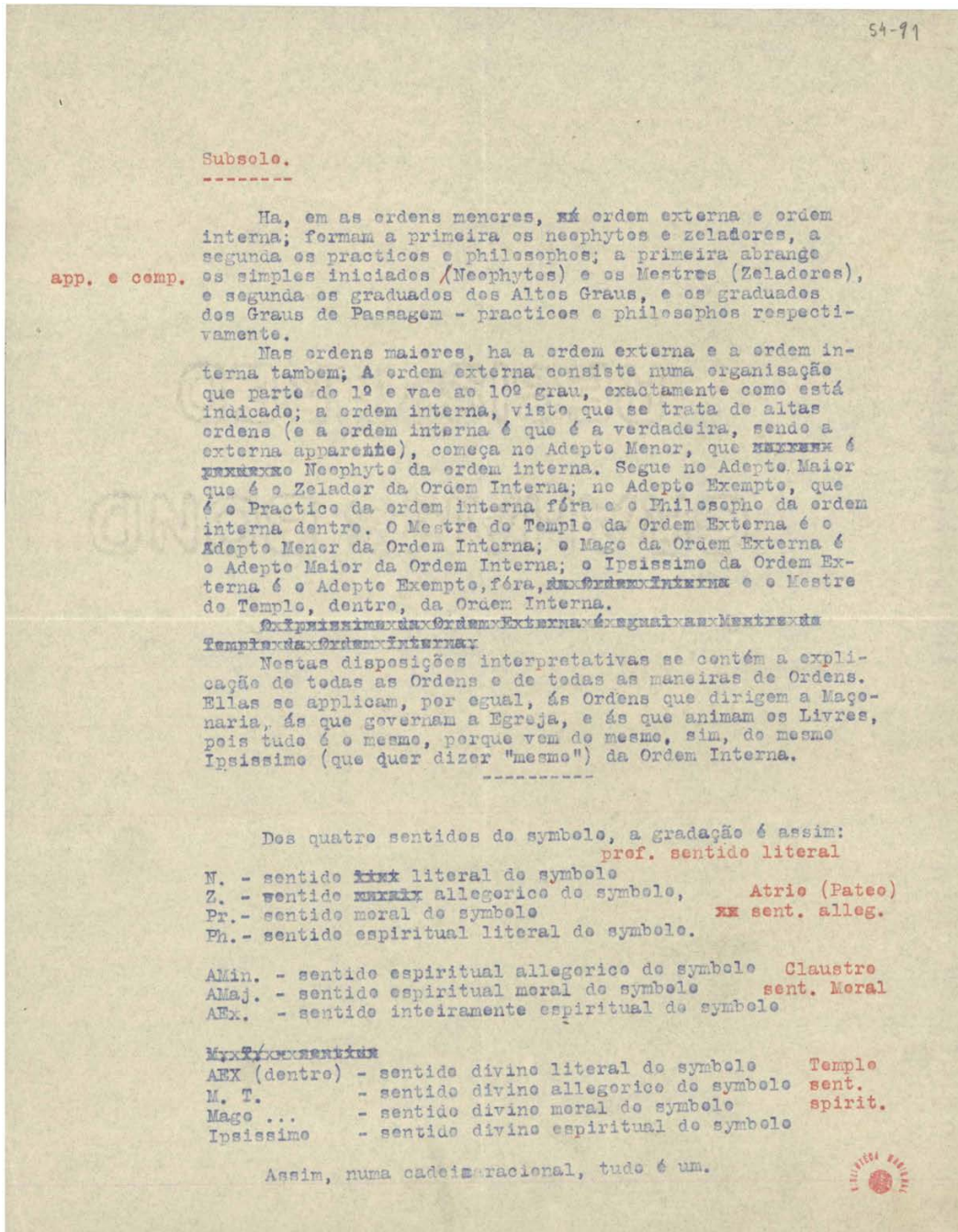


Fig. 19. Subsolo (BNP/E3, 54-91).

Se tentássemos criar, a partir do texto de Pessoa, uma tabela de correspondências entre a ordem externa e a ordem interna, essa tábua poderia ser a seguinte:

ORDEM EXTERNA	ORDEM INTERNA
---	Ipsissimo
---	Mago
---	Mestre do Templo
Ipsissimo	Adepto Exempto / Mestre do Templo
Mago	Adepto Maior
Mestre do Templo	Adepto Menor
Adepto Exempto	Practico / Philosopho
Adepto Maior	Zelador
Adepto Menor	Neophyto
Philosopho	---
Practico	---
Zelador	---
Neophyto	---

A este respeito, Pasi comenta o seguinte:

What is interesting here to notice, is that all levels are structured according to a particular system of grades, the source of which does not seem difficult to recognise. Those critics who have already discussed this aspect have referred to the Golden Dawn system, but this is incorrect. On this aspect the real source for Pessoa is none other than Aleister Crowley's Order: the A·A·, commonly known as "Astrum Argentum".

(Pasi, 2001: 701)

[O que neste caso interessa reparar, é que todos os níveis estão estruturados de acordo com um sistema especial de graus, cuja a fonte não parece difícil de identificar. Os críticos que já têm discutido este aspecto têm feito referência ao sistema da Golden Dawn, mas isto não é correto. A autêntica fonte de Pessoa não é outra do que a ordem de Aleister Crowley, a A·A·, conhecida habitualmente como "Astrum Argentum".]

Como já indicámos, a estrutura da A·A· encontra-se na sua totalidade, e explicada passo por passo, no apêndice II de *Magick*, "One Star in Sight":

Outer & inner orders parallel and not

2. The order consists of eleven grades or degrees, and is numbered as follows: these compose three groups, the Orders of the S. S., of the R. C., and of the G. D. respectively.

<i>The Order of the S. S.</i>	
Ipsissimus	10° = 1□
Magus	9° = 2□
Magister Templi	8° = 3□
<i>The Order of the R. C.</i>	
(Babe of the Abyss — the link)	
Adeptus Exemptus	7° = 4□
Adeptus Major	6° = 5□
Adeptus Minor	5° = 6□
<i>The Order of the G. D.</i>	
(Dominus Liminis — the link)	
Philosophus	4° = 7□
Practicus	3° = 8□
Zelator	2° = 9□
Neophyte	1° = 10□
Probationer	0° = 0□

(These figures have special meanings to the initiated and are commonly employed to designate the grades.)

The general characteristics and attributions of these Grades are indicated by their correspondences on the Tree of Life, as may be studied in detail in the Book 777.

Sum always 2, hence all un-divine.

Sum always 2, hence all un-divine

Fig. 20. Grau de várias ordens. (CFP 1-151_5, p. 231)

Num primeiro relance, reparamos em duas diferenças entre a escala hierárquica delineada por Pessoa e a traçada por Crowley: a primeira, respeita ao facto de que o poeta, ao escrever o texto na sua língua materna, traduziu também os níveis iniciáticos para português; a segunda, deixa claro que Pessoa exclui o grau de *Probationer* que, por causa de ter associado o número 0, não é propriamente considerado parte do caminho iniciático (este começa no primeiro, o de *Neophyte*). Mas, para além destas diferenças, a estrutura é exatamente a mesma. Ora, para Pessoa, a iniciação propriamente dita começa apenas no grau de *Adeptus Minor* da ordem interna, sendo que a parte restante da ordem seria apenas uma fachada. Com efeito, na margem esquerda da página, Pessoa observa que nas ordens interna e externa os graus são paralelos, mas não totalmente: “Outer & inner orders parallel and not”. É evidente que, apesar de haver um paralelismo entre as duas ordens, há também um ligeiro desfazamento. Um comentário noutra página confirma este ponto:

annihilation of this Ego. One might therefore be an Adeptus Minor or even a Magister Templi, in essence, though refused official recognition by the A.∴. A.∴. as a Zelator owing to (say) a nervous defect which prevented him from acquiring a Posture which was “steady and easy” as required by the Task of that grade.

(diff. levels, same) (diff. levels, same)

Fig. 21. Passagem sublinhada. (CFP 1-151_5, p. 243)

O comentário procura explicar o sublinhado: o *Adeptus Minor* e o *Magister Templi*, diferenciados pelo nome que têm na ordem interna e na ordem externa, são contudo, essencialmente *o mesmo grau*, como se pode verificar na tábua de correspondências acima proposta, na qual ao *Adeptus Minor* da ordem externa corresponde o *Magister Templi* da ordem interna.

Nas páginas seguintes de “One Star in Sight”, Crowley descreve a hierarquia iniciática, a partir do mais alto, o *Ipsissimus*, até *Adeptus Minor*, como se os níveis inferiores a este não fossem considerados propriamente pertencentes à escala, mas apenas uma preparação para a verdadeira iniciação. O objetivo do *Adeptus Minor* é descrito por Crowley como o conseguimento da Grande Obra e do Conhecimento e da Conversação com o *Holy Guardian Angel*: “[He] is expected to perform the Great Work and to attain the Knowledge and Conversation of the Holy Guardian Angel” (Crowley, 1929-1930; 232 [1-151_5]). Os dois elementos que definem o propósito do *Adeptus Minor* levam-nos diretamente para o próximo documento inédito do espólio pessoano e para um novo assunto: alquimia espiritual e magia sexual.

2.2. Alquimia espiritual e magia sexual.

Segue a transcrição de Pasi e Pizarro, discutida com a autora deste contributo, de um documento inédito que sintetiza bem a influência da obra de Crowley nas reflexões esotéricas de Fernando Pessoa. Quem estiver familiarizado com as teorias crowleyanas, não terá dificuldade em encontrá-las na base deste texto. Quer pela dificuldade da decifração, quer pela especificidade dos temas tratados, este manuscrito ficou até hoje quase desconhecido.

Convém referir que o título, *Alchemy*, remete para uma das matérias esotéricas privilegiadas por Pessoa, embora este texto apresente diferenças significativas em relação a outros escritos pessoanos sobre a mesma matéria. Pessoa insere-se numa tradição típica do fim do século XIX / início do século XX, que considera a alquimia uma ciência do espírito, isto é, uma prática de transformação iniciática do ser humano, que não pode ser reduzida a uma proto-química, pois visa um objetivo espiritual que a química moderna não pretende alcançar. O texto seguinte, que tem a forma de uma reflexão inacabada, confirma o entendimento de índole espiritual que Pessoa tinha da alquimia, cuja matéria prima e fim último seriam, para a tradição na qual o poeta se insere, o próprio homem. Note-se, contudo, a especificidade da terminologia, que remete para um léxico relacionado com magia sexual – até porque ao falarmos deste tipo de magia sexual no século XX torna-se impossível não citar Aleister Crowley, cuja doutrina de *Thelema* teve um impacto fundamental no ocultismo da época.

54A-56

Alchemy.

Prime matter is life (Body Life). The man and woman necessary to produce it have to be identified with himself by the adept - either separately, by uniting horns into heterosexuals; or dividing, by chastity, which unites the active element in his man with the passive of not using the active (being thus, like the ~~God~~ Creative God, man & woman in one) (Conjugal absorption is self-fermentation, the realisation comes finally when the Word, then uniting the glute of the Eagle with the Word of the Red Lion).

The first process of the work. (1) Putrefaction, the rotting of the lower self, ~~from~~ during which (cf. Crowley, Mo.), or in initiation, the man's worst supposition or he knows the worst he can, to others & his own surprise. (Primarily some physical parallel also exists or happens, emergency of disease or ~~at~~ the like, though not necessarily in connection of time - for the work, though, the same in nature and therefore incidents, may take place at several different times or several different "matters" - soul, body, ~~and~~ others, etc.) - (2) Alutation, the cleansing

It is by wisdom, not
deliberate
will, as
strength to
do it
with the
will, though
- the de-
parallel is
the force




Fig. 22. Alchemy (BNP/E3, 54A-56').

2
 of the lower self after putrefaction, in
 analogy with the appearance of the
 skeleton after the physical superstructure
 of the body has disappeared altogether.
 Rather, perhaps, than cleansing, albedo
 means the emergence of the higher or
 true self, after the putrefied lower or
 false (or true) one has been dissolved.
 — (3) Gradation, ascent, now refined
 by felt by the adept, of the self in itself,
 gradation knowledge of the Higher Self. This
 is the real initiation in the personal
 work, obtaining the attainment attainment
 of the knowledge and universality of the Holy
 Guardian Angel. — (4) Rubrication,
 that full attainment.

Fig. 23. Alchemy (BNP/E3, 54A-56*).

Alchemy.

Prime Matter is Life (Bodily Life). The Man and Woman necessary to produce it have to be obtained within himself by the Adept – either satanically, by uniting homo into heterosexuality; or divinely, by chastity, which unites the activity latent in being man with the passivity of not using that activity (being thus, like the Creative God¹, man or woman *in one*) (seminal absorption is self-fecundation. The reabsorbed semen finally enters the blood, thus uniting the gluten of the Eagle with the blood of the Red Lion).

The four processes of the Work. (1) Putrefaction, the rotting of the lower self, during² which (cf. Crowley M[agick]), as in initiation, the man's worst suppurates and he becomes the worst he can, to others' and his own surprise. Yet by weakness, not deliberate evil, no strength to resist temptation rather than evil strength – the defaulter, not the forger³. (Possibly, some physical parallel also exists or happens, emergence of disease or the like⁴, though not necessarily in coincidence of time – for the Work⁵, though the same in nature and therefore in its stages⁶, may take place at several different times on several different "matters" – soul, body, others, etc)⁷ – (2) Albation, the cleansing [56^v] of the lower self after putrefaction, in analogy with the appearance of the skeleton after the physical superstructures of the body have disappeared altogether. Rather, perhaps, than *cleansing*, albatation means the *emergence* of the higher or truer self, after the putrefied lower or falser (less true) one has been dissolved. – (3) Gradation, ascent, now definitely *felt* by the Adept, of the self in itself, gradative knowledge of the Higher Self. This is the real initiation, in the personal sense, the gradual attaining⁸ of the Knowledge and Conversation of the Holy Guardian Angel. – (4) Rubification, that full attainment □

[54A-56]

Em Paula Cristina Costa e José Manuel Anes, Portugal Misterioso, selecções do Reader's Digest, Lisboa: 1998, p. 262, existe uma transcrição parcial e o documento aguardava desde há vinte anos uma transcrição completa.

NOTAS

- 1 <God of> Creative God
- 2 <dui> during
- 3 [← Yet by weakness, not deliberate evil, no strength to resist temptation rather than evil strength – the defaulter, not the forger] *na margem esquerda.*
- 4 or <wha> the like
- 5 <w>/W\ork
- 6 in [↑ its] stages
- 7 <t> others, etc)
- 8 <obtaining> the <attainment> gradual attain<ment>[↑ing]

Cumprer lembrar que o princípio do thelemismo é a descoberta e a realização da verdadeira vontade do indivíduo, sintetizada na fórmula “do what thou wilt shall be the whole of the law. Love is the law, love under will”, que em português se pode traduzir como: “Faze o que tu queres há de ser o todo da Lei. O amor é a lei, amor sob vontade”. A autoafirmação do indivíduo através do exercício da verdadeira Vontade é a prática iniciática de quem segue o caminho da mão esquerda (*Left-hand path*), um processo essencialmente solipsístico e individualista, baseado na autoanálise e no autoconhecimento. O objetivo do caminho da mão esquerda é o reconhecimento por parte do iniciado da sua essência e da conformação

a ela. A exercitação da Vontade – entendendo não tanto o desejo como a capacidade de reconhecer o núcleo mais autêntico da realização pessoal do indivíduo – constitui o elemento fundamental para uma aproximação do homem ao divino, já que Deus é simultaneamente Vontade pura e realização plena da Vontade.

Neste ponto, impõe-se referir a doutrina de *Thelema* de Crowley. É o próprio Fernando Pessoa a explicar-nos o que implica o princípio crowleyano, em dois textos onde o escritor português faz considerações sobre a máxima “Do what thou wilt shall be the whole of the law”. Veja-se o primeiro:

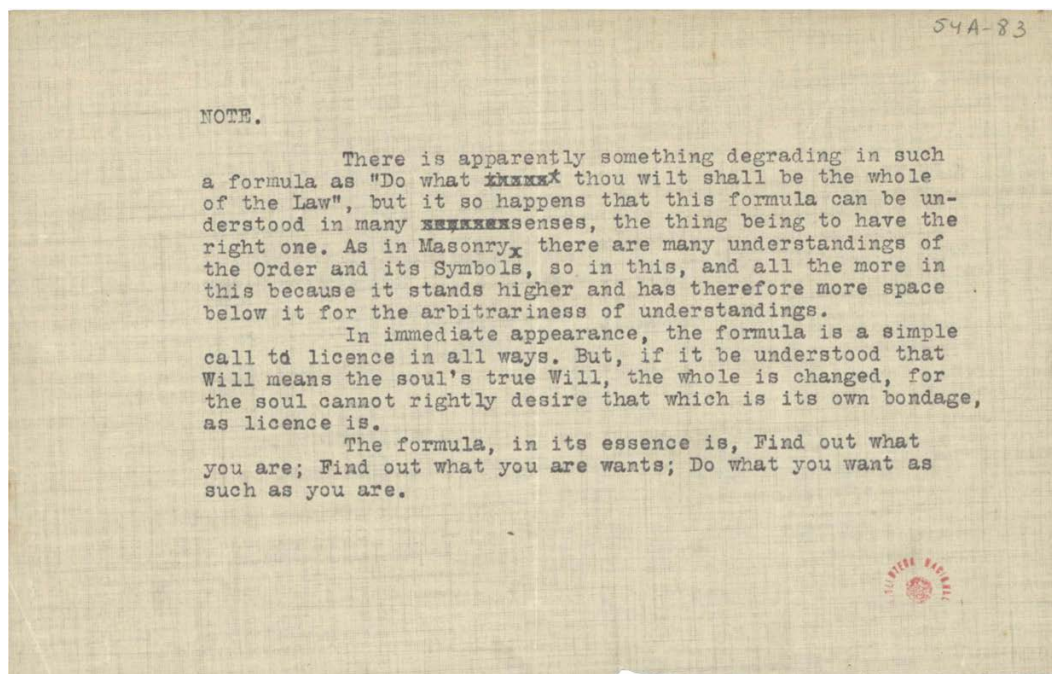


Fig. 24. Note (BNP/E3, 54A-83).

Apesar de Pessoa nunca citar diretamente Crowley, a referência é clara. Por um lado, se num primeiro nível de significação a máxima crowleyana surge como incentivo para uma expressão ilimitada da própria vontade, Pessoa põe-nos em guarda: longe de ser uma licença à libertação de todos os desejos individuais, o lema é um encorajamento a encontrar o nosso verdadeiro ser e a agir em conformidade com a nossa essência. O autoconhecimento leva à consciência de que a realização absoluta dos desejos é apenas a expressão dos baixos instintos e que, portanto, um chamado a fazer o que se quer seria apenas uma forma de prolongar a escravidão da condição humana. “Do what thou wilt shall be the whole of the law” é, neste sentido, um complemento da máxima grega inscrita no oráculo de Delfos: “conhece-te a ti mesmo”. É a partir do completo autoconhecimento que o homem descobre o seu caminho para a plena realização da sua essência.

Noutro fragmento, que também não se transcreve, mas está datilografado, Pessoa discute a aplicação desta máxima no caso do animal, do homem vulgar e do homem superior (Fig. 25).

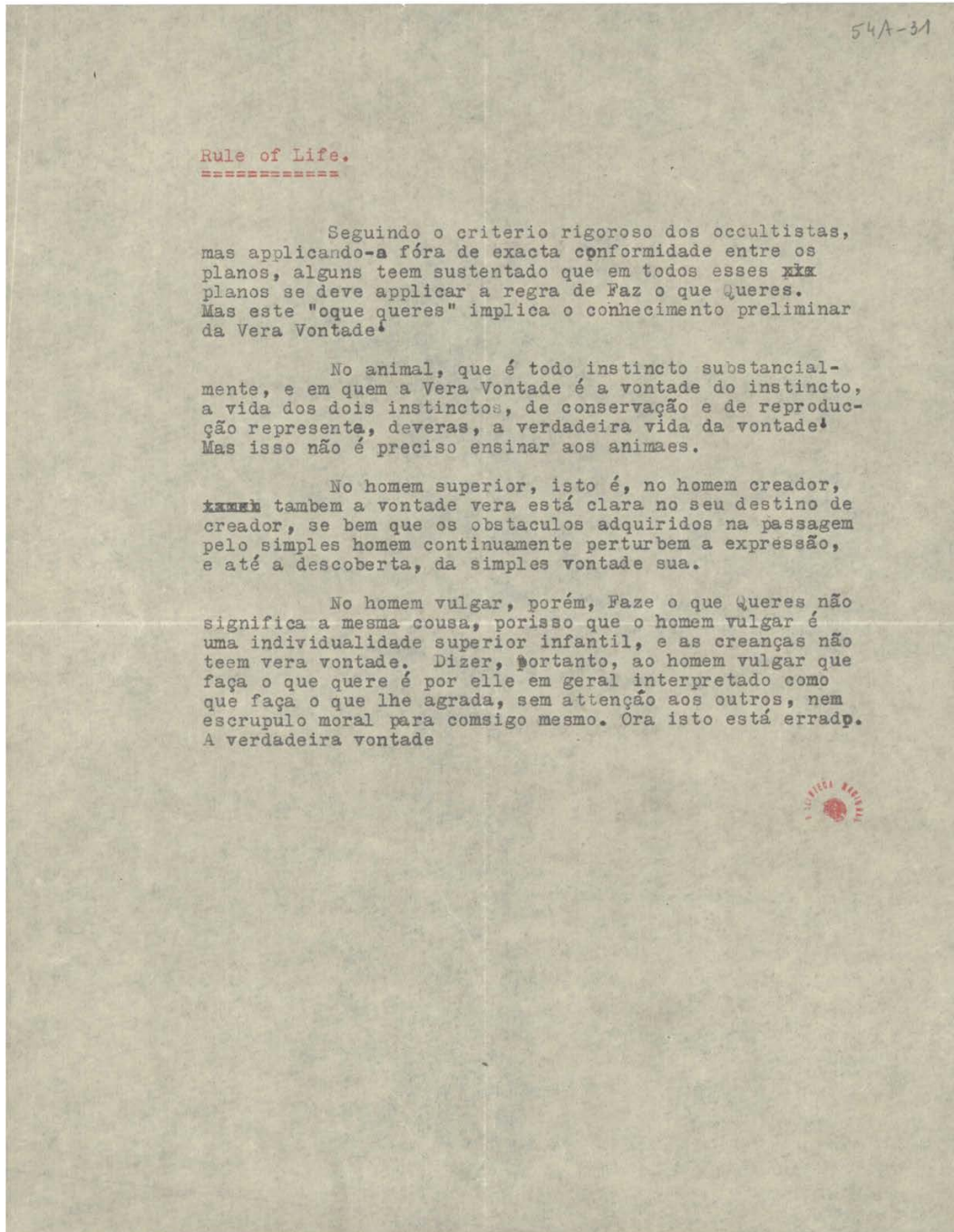


Fig. 25. Rule of Life (BNP/E3, 54A-31^o).

A escolha do título *Rule of Life* (Fig. 25), num texto escrito em português, permite procurar a possível fonte inglesa donde provêm estas observações. Nas páginas 241 e 242 do já citado apêndice “One Star Sight”, de *Magick*, Crowley menciona a Lei de Thelema usando justamente a expressão “Rule of Life”.

So must all Members of the A.∴. A.∴. work by the Magical Formula of the Aeon.

They must accept the Book of the Law as the Word and the Letter of Truth, and the sole Rule of Life.¹ They must acknowledge the Authority of the Beast 666 and of the Scarlet Woman as

1. This book is published in the Equinox Vol. III No. 2.

2. Liber 185 need not be quoted at length. It is needful only to say that the Aspirant is trained systematically and comprehensively in the various technical practices which form the basis of Our Work. One may become expert in any or all of these without necessarily making any real progress, just as a man might be first-rate at grammar, syntax, and prosody without being able to write a single line of good poetry, although the greatest poet in soul is unable to express himself without the aid of those three elements of literary composition.

3. This is not in contradiction with the absolute right of every person to do his own true Will. But any True Will is of necessity in harmony with the facts of Existence; and to refuse to accept the Book of the Law is to create a conflict within Nature, as if a physicist insisted on using an incorrect formula of mechanics as the basis of an experiment.

— 240 —

in the book it is defined, and accept Their Will¹ as concentrating the Will of our Whole Order. They must accept the Crowned and Conquering Child as the Lord of the Aeon, and exert themselves to establish His reign upon Earth. They must acknowledge that “The Word of the Law is ΘΕΛΗΜΑ and that “Love is the Law, love under Will.”

Figs. 26 e 27. Rule of Life (CFP 1-151_5, pp. 240 e 241).

Apesar de o texto de Pessoa ter ficado inacabado (cf. “A verdadeira vontade □”), a explicação é clara: a máxima crowleyana não foi escrita para o “homem vulgar”, para quem o sentido seria faz o que mais te agrada, mas para o “homem superior”. Esta divisão entre o homem vulgar e o homem superior tem que ser entendida como uma linha de demarcação entre o iniciado, que busca o conhecimento e o “não iniciado”, o profano, que vive numa espécie de estado de inconsciência da própria situação e do próprio posicionamento no mundo. A gnose, precisamente a via de acesso ao conhecimento, é a via de libertação do homem da sua condição de exilado da divindade originária. Mais: na reflexão de Pessoa, o homem superior (leia-se, o iniciado) é o *criador*. A capacidade de criar é justamente o legado de Deus para o homem: se o ser humano foi criado à semelhança de Deus, então a sua habilidade criativa é o que mais o aproxima da divindade.

Acresce que num texto de Crowley sobre magia sexual, intitulado *Energized Enthusiasm – A Note on Theurgy*, o ocultista inglês, partindo do pressuposto de que é na obra de gênio que se manifesta a consciência divina do homem, relaciona o estado de êxtase dado pela excitação sexual com a inspiração artística, afirmando que existiria uma relação entre as duas e que seria possível, através de determinadas técnicas de magia sexual, estimular tal criatividade. O efeito obtido através da conjunção do princípio masculino com o princípio feminino é a reconstrução da unidade primordial em que Deus se encontra, perfeito e incorrupto.

Voltando ao texto de Pessoa, é necessário sublinhar que a matéria prima da operação alquímica é justamente o próprio “operador”, considerado na sua vida corpórea. Isto é, o ponto de partida do caminho alquímico seria a matéria e o seu objetivo a sua sublimação em alguma coisa superior.

Não podemos esquecer que um certo tipo de gnosticismo tem uma concepção negativa da matéria, vista como resultado da corrupção cósmica. O corpo, participando da matéria, é por sua vez corrupto e precisa de ser redimido, para que se possa verificar a libertação da alma. Este tipo de gnose tem um aspeto especulativo que se conjuga com os princípios da prática alquímica: o lado divino do homem, que sobreviveu à caída, é prisioneiro do corpo, visto como um cárcere da verdadeira essência do ser humano. É exatamente por isso que o alquimista trabalha primeiramente com a matéria – sendo ao mesmo tempo redentor de si próprio e do mundo, num processo que permite a salvação do espírito relativamente à prisão do corpo. Apesar de ser malévola, a matéria é também entendida como um meio para alcançar outro nível de conhecimento.

Resumindo, existem dois caminhos para a salvação e libertação do homem: a “gnose positiva” e “gnose negativa”, ou, para retomarmos os termos já utilizados, o “caminho da mão esquerda” e o “caminho da mão direita”. Através do primeiro pratica-se a ascese, a meditação e o afastamento do mundo e da matéria, considerados como maléficos; através do segundo, a matéria passa a ser entendida como fase imprescindível da própria libertação. Se o primeiro caso é o do asceta e do místico, o segundo é o do mago e do alquimista, que manipulam a matéria de modo a poder alcançar um estado superior.

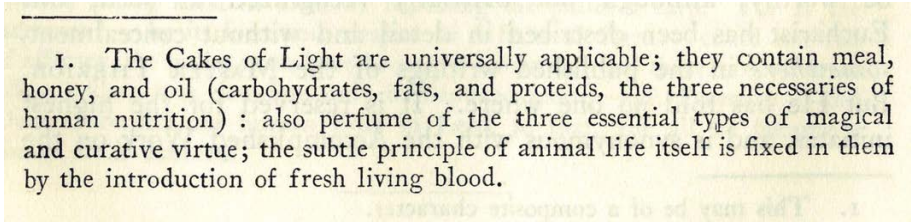
Uma maneira de exercer esta segunda via de libertação é o uso ativo do corpo: sendo o corpo um conjunto de desejos e de contradições, antes de se alcançar a devida libertação dele é preciso viver profundamente cada desejo e cada contradição. A fase alquímica denominada *nigredo* é vivenciada pelo alquimista na primeira pessoa, isto é, a experiência ativa de todas as sensações que tem como fim a libertação da matéria. A imagem paradigmática desta operação é a da ave fénix, que, depois de um processo de autocombustão, ressuscita das suas próprias cinzas. O fogo que devora a fénix é um incêndio sacrificial, uma morte iniciática, que permite uma segunda nascença direcionada para outra vida. O tema do

ressuscitamento é um clássico da religião e da mitologia, em que o caráter efímero da vida corpórea se relaciona com a possibilidade de alcançar outros níveis de existência. Na iniciação, o neófito descobre que a morte, no plano físico, é apenas uma morte aparente – como o próprio Pessoa escreveu num bem conhecido poema de 1932, intitulado *Iniciação*, no qual se descreve o caminho do neófito através das várias provas que o levam a descobrir que, justamente, não existe morte.

Nas práticas relativas à magia sexual, o corpo, quer do homem quer da mulher, é considerado um meio que permite alcançar um estado superior. O primeiro passo da operação alquímica é a união dos dois princípios da criação física, dentro do próprio adepto: “Prime Matter is Life (Bodily Life). The Man and Woman necessary to produce it have to be obtained within himself by the Adept – either satanically, by uniting homo into heterosexuality; or divinely, by chastity, which unites the activity latent in being man with the passivity of not using that activity (being thus, like the Creative God, man or woman *in one*)” (cf. 54A-56^r). Na alquimia, a união dos opostos é representada justamente pela imagem das núpcias químicas – o casamento espiritual do Rei e da Rainha, ato que dá vida ao *Opus Magnum* – ou pelo símbolo do hermafrodita, que geralmente é representado por um corpo com duas cabeças, uma com aspeto masculino e outra com aspeto feminino, trazendo a mesma coroa. A união do homem e da mulher no ato sexual é um ritual de recreação do universo, um ato sagrado de repetição ritual da cosmogonia.

Contudo, quando Pessoa fala de “seminal-absorption”, está a falar de uma ideia do esperma do homem como portador do sémen divino – e, neste caso, a cópula poderá não ser necessária em termos mágicos. É neste ponto, em que Pessoa fala da realização do “Creative God” – do deus *criador* – através da união do homem e da mulher dentro do próprio adepto, que se reconhece a utilização de uma terminologia indubitavelmente crowleyana: “(seminal absorption is self-fecundation. The reabsorbed semen finally enters the blood, thus uniting the gluten of the Eagle with the blood of the Red Lion)” (cf. 54A-56^r). As informações que o escritor encerra dentro de parênteses são preciosas para definir com maior precisão a influência crowleyana neste texto. Nas sessões de magia sexual praticadas pelo ocultista inglês, os participantes preparavam uma poção, chamada Elixir, que continha fluídos sexuais masculinos e femininos: uma mistura de ingredientes entre os quais se encontravam uma parte do esperma do homem e uma parte de fluido vaginal.

O consumo de comida preparada com ingredientes sagrados é frequente em rituais de iniciação. Em *Magick*, Crowley descreve certos “Cakes of Light”, um tipo de bolo ritual, composto principalmente por carne, mel e óleo, que entre os ingredientes incluía também *fresh living blood*:



1. The Cakes of Light are universally applicable; they contain meal, honey, and oil (carbohydrates, fats, and proteids, the three necessities of human nutrition) : also perfume of the three essential types of magical and curative virtue; the subtle principle of animal life itself is fixed in them by the introduction of fresh living blood.

Fig. 28. The Cakes of Light (CFP 1-151_5, pp. 180).

A preparação dum elixir mágico contendo o conjunto dos fluídos sexuais masculinos e femininos era já utilizada nos rituais da Ordo Templi Orientis (OTO), organização iniciática fundada entre 1906 e 1910 por Theodor Reuss, com a qual Crowley só confluuiu mais tarde, em 1912. Crowley assumiu a gestão do ramo britânico da OTO e conjugou as suas teorias sobre magia sexual e a Lei de Thelema com as práticas da OTO que o próprio Reuss lhe tinha ensinado.

A preparação e consumação deste tipo de substâncias responde aos princípios da eucaristia: assim como na transubstanciação o pão e o vinho são o corpo e o sangue de Cristo, numa refeição sagrada o adepto também absorve uma divindade. Trata-se da união do homem com o princípio divino, do microcosmo com o macrocosmo – mais uma vez, é a aspiração do homem a unir-se a Deus, de *se tornar Deus*:

The magician becomes filled with God, fed upon God, intoxicated with God. Little by little his body will become purified by the internal lustration of God; day by day his mortal frame, shedding its earthly elements, will become in very truth the Temple of the Holy Ghost. Day by day matter is replaced by Spirit, the human by the divine; ultimately the change will be complete: God manifest in flesh will be his name.

(CROWLEY, 1929-1930: 182; CFP 1-151_5)

Os termos específicos aos quais Pessoa recorre (“the gluten of the Eagle” e “the blood of the Red Lion”) encontram-se num texto intitulado *Emblems and Modes of Use*, escrito pelo ocultista como texto de passagem do oitavo para o nono grau de iniciação da OTO – documento que não era divulgado publicamente, mas apenas dentro do círculo dos membros da OTO. Embora uma terminologia parecida figure em outros textos de Crowley – por exemplo in *Liber Agape* e *De Arte magica* – é em *Emblems and Modes of Use* que o ocultista fala do elixir obtido juntando “the gluten of the Eagle” e “the blood of the Red Lion” em termos alquímicos.

A forma através da qual Pessoa chegou a conhecer estes termos ainda não é clara, já que nos livros de Crowley da Biblioteca particular não se encontra o uso de tal terminologia. Será que Pessoa recebeu uma cópia de *Emblems and Modes of Use* diretamente de mãos de Crowley, durante a sua estadia em Lisboa? Partindo do pressuposto de que a resposta poderia ser afirmativa, podemos passar a conjecturar – o que é uma questão espinhosa – que Pessoa recebeu algum tipo de iniciação de Crowley, se admitirmos que este não teria divulgado o texto a alguém que não estivesse iniciado na OTO. A solução poderia encontrar-se nos

acontecimentos da famigerada noite do 9 de setembro de 1930, quando Crowley aceitou o pedido de Raul Leal, que queria ser iniciado diretamente por ele. A iniciação aconteceu na casa de Leal, como testemunha o diário de Crowley, em que o ocultista inglês aponta que não gostou do amigo de Pessoa: “Met Leal: don’t like him. There’s something very definitely wrong about him. At night Initiation” (*apud* PASI, 2012: 266). O lapidário estilo diarístico de Crowley não é suficiente para determinar o que realmente aconteceu no apartamento de Leal na noite do dia 9 de setembro de 1930: a que nível Leal foi iniciado? A que associação? Pessoa esteve presente? Pode ter recebido por sua vez uma iniciação? A hipótese desta segunda iniciação não é totalmente descartável, mas tampouco totalmente confirmável.

Um outro documento do espólio já tinha feito surgir suspeitas acerca de uma presumida iniciação de Pessoa: uma carta-circular da A.:A., com data de 21 de março de 1932, que era destinada apenas aos membros desta associação secreta, e que, por este mesmo motivo, não deveria ter sido enviada para um não iniciado⁶. Contudo, apesar dos elementos que já possuímos, o *puzzle* continua incompleto e este documento, por mais que venha a levantar mais uma dúvida, não é suficiente para poder afirmar que Pessoa foi realmente iniciado por Crowley. Porém, para além da devida cautela que convém ter perante a tentação de chegar a conclusões precipitadas, o certo é que este documento contribui para confirmar a importância que a literatura crowleyana teve nas especulações pessoais sobre esoterismo a partir de 1930. O encontro com o ocultista pode ter sido um ponto de viragem das reflexões pessoais: por isso, seria preciso voltar a analisar e a arrumar cronologicamente a produção esotérica de Pessoa à luz da (cada vez mais) reconhecida importância de Crowley.

Voltando ao conteúdo do texto em análise, quando Pessoa faz referência à águia e ao leão, está a falar respetivamente da mulher e do homem envolvidos no ritual mágico. Os dois animais são ambos símbolos de realeza e a sua união representa a do casal sagrado das núpcias químicas, com o rei (o leão) e a rainha (a águia). Não podemos esquecer que as próprias cores, branco (do muco vaginal – “the gluten of the eagle”) e vermelho (do sangue – “the blood of the Red Lion”), são duas cores simbólicas na alquimia e representam duas fases da transmutação: *albedo* e *rubedo*, isto é, o segundo e o último passo da operação alquímica. Na fase de *albedo* (termo que vem do latim *albus*, branco) a matéria prima ressuscita depois de ter passado pelo apodrecimento da fase *nigredo* (ainda do latim *nigrum*, preto, mas também de *nekròs* – morto, pois a primeira fase é justamente a da morte da

⁶ Em relação a esta carta, Pasi escreve: “Il documento è enigmatico proprio perché normalmente non veniva inviato da Crowley ai profani. Questo lascerebbe supporre che Crowley considerava effettivamente Pessoa membro di uno dei suoi ordini magici, e rafforzerebbe l’ipotesi di una sua iniziazione durante la visita del mago in Portogallo [...]. Vi sarebbe però da chiedersi come mai Pessoa ricevette questa circolare solo per l’equinozio di primavera del 1932 e non per gli altri, a meno che ovviamente questo documento non sia l’unico sopravvissuto di una serie che, per un motivo o per l’altro, è andata perduta” (Pasi, in PESSOA, 2018: xvii).

matéria), enquanto na terceira etapa, chamada *rubedo* (do latim *rubínus*, vermelho), antecipada pela *citrinitas* (relacionada com amarelo, de *cítrus*, cidra), acontece finalmente a sublimação que levará a matéria para a sua definitiva purificação espiritual.

É o próprio Pessoa que, na continuação do texto em análise, nos explica – embora de forma incompleta – as várias fases da produção da pedra filosofal: *putrefaction* (nigredo), *albatión* (albedo), *gradation* (citrinitas), *rubification* (rubedo). O nome de Crowley, e o título da sua obra, *Magick*, são citados diretamente neste trecho, no que diz respeito à fase de *nigredo*, a catábese do iniciado ao inferno da matéria. Como já explicámos, é o próprio homem que passa por um processo de putrefação, através do uso do corpo. Por isso, um certo tipo de alquimia espiritual implica, sem que haja nenhum paradoxo nisso, a experimentação com o que há de mais desprezável no ser humano: “1) Putrefaction, the rotting of the lower self, during which (cf. Crowley *M[agick]*), as in initiation, the man’s worst suppurates and he becomes the worst he can, to others’ and his own surprise” (cf. 54A-56^v). Embora Pessoa não tenha chegado a indicar uma página, podemos supor que estivesse a pensar no capítulo xx do *Magick*, que se intitula “Of the Eucharist and of the Art of Alchemy”. Neste capítulo, ao explicar as várias formas de eucaristia e o propósito desta prática, Crowley introduz também o tema da alquimia, comparando-a com as operações do mago. A eucaristia deve ser considerada um caso de arte alquímica – na medida em que consiste em transmutar um elemento desanimado em um elemento vivo (princípio, segundo Crowley, de toda a alquimia). Ao folhear esse capítulo da cópia anotada de *Magick*, reparamos que Pessoa marcou vários trechos que chamaram a sua atenção. Com o fim de entendermos melhor Pessoa, enquanto leitor e escritor, é preciso destacar alguns sublinhados. O primeiro, na página 185, em que Crowley aproxima, justamente, a iniciação à *ars alchemiæ* (Fig. 29).

What, by our definition, is initiation? The First Matter is a man, that is to say, a perishable parasite, bred of earth's crust, crawling irritably upon it for a span, and at last returning to the dirt whence he sprang.

Na iniciação, a matéria prima é o homem, descrito como um parasita perecível, uma espécie de verme que se arrasta pela terra, que vive e morre sem nenhum *élan* ou consciência superior. Mais uma vez, encontramos uma distinção entre o iniciado e o profano: o homem “vulgar”, como o definia Pessoa, é um animal sem consciência de si próprio e da sua própria existência. É só através da iniciação que toma conhecimento da sua natureza, em parte divina, e que se eleva acima da sua condição terrena. Na linguagem gnóstica, tal tomada de consciência é vista como um despertar, em contraste com a situação dormente em que se encontra o resto da humanidade, que vagueia pela terra como sonâmbula. O processo de iniciação é uma purificação do ser humano, assim como a transmutação alquímica.

They describe this in a bewildering multiplicity of unintelligible symbols. We have no reason to suppose that they were all talking of the same thing, or otherwise. The same remarks apply to every reagent and every process, no less than to the final product or products.

Yet beneath this diversity, we may perceive an obscure identity. They all begin with a substance in nature which is described as existing almost everywhere, and as universally esteemed of no value. The alchemist is in all cases to take this substance, and subject it to a series of operations. By so doing, he obtains his product, This product, however named or described, is always a substance which represents the truth or perfection of the original "First Matter"; and its qualities are invariably such as pertain to a living being, not to an inanimate mass. In a word, **the alchemist is to take a dead thing, impure, valueless, and powerless, and transform it into a live thing, active, invaluable and thaumaturgic.**

The reader of this book will surely find in this a most striking analogy with what we have already said of the processes of Magick. What, by our definition, is initiation? The First Matter is a man, that is to say, a perishable parasite, bred of the earth's crust, crawling irritably upon it for a span, and at last returning to the dirt whence he sprang. The process of initiation consists in removing his impurities, and finding in his true self an immortal intelligence to whom matter is no more than the means of manifestation. The initiate is eternally individual; he is ineffable, incorruptible, immune from everything. He possesses infinite wisdom and infinite power in himself. This equation is identical with that of a talisman. The Magician takes an idea, purifies it, intensifies it by invoking into it the inspiration of his soul. It is no longer a scrawl scratched on a sheep-skin, but a word of Truth, imperishable, mighty to prevail throughout the sphere of its purport. The evocation of a spirit is precisely similar in essence. The exorcist takes dead material substances of a nature sympathetic to the being whom he intends to invoke. He banishes all impurities therefrom, prevents all interference therewith, and proceeds to give life to the subtle substance thus prepared by instilling his soul.

— 185 —

Fig. 29. Iniciação e *ars alchemiæ* (CFP 1-151_5, pp. 185).

"Elixir" must possess the activity of a "nascent" substance, just as "nascent" hydrogen combines with arsenic (in "Marsh's test") when the ordinary form of the gas is inert. Again, oxygen satisfied by sodium or diluted by nitrogen will not attack combustible materials with the vehemence proper to the pure gas.

We may summarize this thesis by saying that **Alchemy includes as many possible operations as there are original ideas inherent in nature.**

Alchemy resembles evocation in its selection of appropriate material bases for the manifestation of the Will; but differs from it in proceeding without personification, or the intervention of alien planes.¹ It may be more closely compared with Initiation; for the effective element of the Product is of the essence of its own nature, and inherent therein; the Work similarly consists in isolating it from its accretions.

Now just as the Aspirant, on the Threshold of Initiation, finds himself assailed by the "complexes" which have corrupted him, their externalization excruciating him, and his agonized reluctance to their elimination plunging him into such ordeals that he seems (both to himself and to others) to have turned from a noble and upright man into an unutterable scoundrel; so does the *First Matter* blacken and putrefy as the Alchemist breaks up its coagulations of impurity.

The student may work out for himself the various analogies involved, and discover the "Black Dragon", the "Green Lion", the "Lunar Water", the "Raven's Head", and so forth. The indications above given should suffice all who possess aptitude for Alchemical Research.

Only one further reflection appears necessary; namely, that the Eucharist, with which this chapter is properly preoccupied, must be conceived as one case — as the critical case — of the Art of the Alchemist.

The reader will have observed, perhaps with surprise, that The MASTER THERION describes several types of Eucharist. The reason is that given above; there is no substance incompetent to

1. Some alchemists may object to this statement. I prefer to express no final opinion on the matter.

Fig. 30. Iniciação e *ars alchemiæ* (CFP 1-151_5, pp. 188).

Crowley volta a afirmar, na página 188, que a arte alquímica é semelhante à iniciação, pois o homem não deixa de ser homem depois de ter abandonado a parte mais baixa de si, bem pelo contrário, aproxima-se ainda mais da sua essência (que no fundo é divina), assim como o metal do alquimista não deixa de ser metal, mas sim conquista outra e mais alta nobreza, transformando-se em ouro. No trecho sublinhado por Pessoa encontramos uma referência mais direta ao manuscrito em análise:

Now just as the Aspirant, on the Threshold of Initiation, finds himself assailed by the “complexes” which have corrupted him, their externalization excruciating him, and his agonized reluctance to their elimination plunging him into such ordeals that he seems (both to himself and to others) to have turned from a noble and upright man into an unutterable scoundrel; so does the *First Matter* blacken and putrefy as the Alchemist breaks up its coagulations of impurity.

A matéria prima do alquimista assemelha-se ao aspirante que se aproxima da iniciação: num primeiro momento, o adepto passa por uma fase de exteriorização dos seus complexos, fase que o torna, aos olhos próprios e dos outros, numa criatura abjeta. Citamos, mais uma vez, as palavras de Pessoa: “(1) Putrefaction, the rotting of the lower self, during which (cf. Crowley *M[agick]*), as in initiation, the man’s worst suppurates and he becomes the worst he can, to others’ and his own surprise”. Numa primeira fase, que Pessoa chama putrefação, correspondente à *nigredo*, a parte mais baixa e ínfima do iniciado exterioriza-se, mostrando tudo o que nele há de pior. O objetivo desta operação é separar o trigo do joio, com vista a extrair a parte mais alta e nobre do indivíduo, deixando para atrás a mais baixa e ínfima. No texto de Pessoa, estas duas partes são chamadas *lower self* e *higher self* – uma terminologia que, apesar de vir da literatura teosófica, é mais uma vez usada numa acepção típica do vocabulário crowleyano⁷. No trecho do *Magick* sublinhado por Pessoa, lê-se que a eliminação das impuridades é o caminho para o desvelamento do verdadeiro *self*: “The process of initiation consists in removing his impurities, and finding in his true self an immortal intelligence to whom matter is no more than the means of manifestation”. O que é preciso abandonar é justamente a matéria, reconhecendo nela apenas um meio de manifestação do *self*. Um dos símbolos da fase da *nigredo* é o *caput mortuum*, o esqueleto dum crânio humano, resultado da putrefação do corpo. Pessoa utiliza justamente a imagem do esqueleto para explicar a fase sucessiva, da *albatio*: “(2) Albation, the cleansing of the lower self after putrefaction, in analogy with the appearance of the skeleton after the physical superstructures of the body have disappeared altogether. Rather, perhaps, than *cleansing*, albatio means the *emergence* of the higher or truer self,

⁷ Marco Pasi já tinha assinalado que o uso que Pessoa faz do termo *Higher Self* é relacionável com a acepção crowleyana, e que a identificação da noção de *Higher Self* com a de *Holy Guardian Angel*, também lembra Crowley (PASI, 2002: 10.)

after the putrefied lower or falser (less true) one has been dissolved". Uma vez dissolvido o *lower or falser (less true)* self, emerge o núcleo mais autêntico e verdadeiro do homem.

Apesar de Pessoa não ter terminado o fragmento citado (54A-56), deixando em aberto a parte relativa à última fase, a da *rubedo*, a descrição que dá da terceira fase tem uma certa para discutir a influência de Crowley: "(3) Gradation, ascent, now definitely *felt* by the Adept, of the self in itself, gradative knowledge of the Higher Self. This is the real initiation, in the personal sense, the gradual attaining of the Knowledge and Conversation of the Holy Guardian Angel". A verdadeira iniciação é o conseguimento *of the Knowledge and Conversation of the Holy Guardian Angel* – a escolha de manter a frase em inglês é justamente para sublinhar a decisão de Pessoa de utilizar uma fórmula tipicamente crowleyana. No já citado capítulo de *Magick* sobre eucaristia, logo depois dum trecho da página 182 já citado, Crowley faz justamente referência a "the attainment of the Knowledge and Conversation of the Holy Guardian Angel", conseguimento que marcaria o intuito principal do mágico. Esse trecho foi sublinhado por Pessoa:

The magician becomes filled with God, fed upon God, intoxicated with God. Little by little his body will become purified by the internal lustration of God; day by day his mortal frame, shedding its earthly elements, will become in very truth the Temple of the Holy Ghost. Day by day matter is replaced by Spirit, the human by the divine; ultimately the change will be complete; God manifest in flesh will be his name.

This is the most important of all magical secrets that ever were or are or can be. To a Magician thus renewed the attainment of the Knowledge and Conversation of the Holy Guardian Angel becomes an inevitable task; every force of his nature, unhindered, tends to that aim and goal of whose nature neither man nor god may speak, for that it is infinitely beyond speech or thought or

1. Study, in the Roman Missal, the Canon of the Mass, and the chapter of "defects".

2. The Word Chastity is used by initiates to signify a certain state of soul and of mind determinant of a certain habit of body which is nowise identical with what is commonly understood. Chastity in the true magical sense of the word is inconceivable to those who are not wholly emancipated from the obsession of sex.

— 182 —

Fig. 31. Holy Guardian Angel (CFP 1-151_5, pp. 182).

Embora a expressão "attainment of the Knowledge and Conversation of the Holy Guardian Angel" não seja uma fórmula inventada por Crowley (remonta ao grimório publicado em 1898 por Samuel MacGregor Mathers, *The Book of the Secret*

Magic of Abra-Melin the Mage), é apenas com Crowley que *the Holy Guardian Angel* passa a identificar-se com o Higher Self – e é exatamente neste sentido que Pessoa também faz utilização do conceito⁸. Como já se disse, “the attainment of the Knowledge and Conversation of the Holy Guardian Angel é, em *Magick*, o objetivo último da operação mágica:

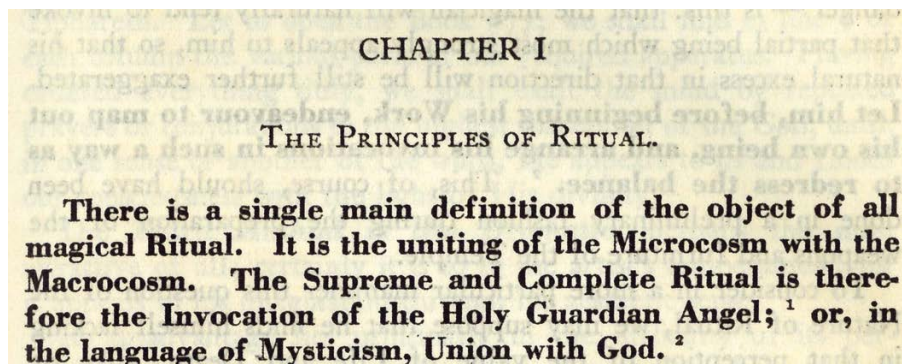


Fig. 32. The Principles of Ritual (CFP 1-151_5, pp. 11).

A magia ritual tem como fim “the Invocation of the Holy Guardian Angel”, a união do Microcosmo com o Macrocosmo, isto é, a união do homem com Deus. Este extrato de *Magick* resume os conceitos pelos quais passámos ao longo deste artigo: através da iniciação, da qual os rituais de magia sexual fazem parte, visa-se entrar em contacto direto com Deus, identificar-se com Deus – e, portanto, tornar-se Deus.

3. Conclusão

A Lei de Thelema, o conseguimento do contacto com o verdadeiro *Self* – chamado Holy Guardian Angel –, a alquimia como ciência de transmutação do espírito, a divisão em graus das ordens iniciáticas, são todos núcleos temáticos que remetem, de maneira mais ou menos direta, para o contacto de Pessoa com Crowley e, em particular, para a leitura da sua obra magna, *Magick*. Mesmo quando não existe uma referência explícita a este livro, é facilmente observável que o discurso pessoano entra em diálogo direto com a mesma, através da utilização de conceitos especificamente crowleyanos. A cópia física de *Magick*, sublinhada pelo próprio Pessoa, é uma mais valia para os estudiosos de esoterismo pessoano, já que não só permite uma avaliação mais específica de certas temáticas e da originalidade com que Pessoa faz certas reelaborações, mas também contribui para a datação crítica de alguns documentos, algo que tende a ser uma questão delicada. Se a leitura de *Magick* remonta a finais de setembro de 1930, como supusemos, pode-se então afirmar que todos os documentos apresentados ao longo destas páginas são

⁸ Veja-se “The formula Holy Guardian Angel corresponds to the H[igher] S[elf] and it expresses the truth” (BNP/E3, 54-83).

posteriores a esta data e, por conseguinte, pertencentes ao último quinquénio da vida de Pessoa. Os documentos ora apresentados, e outros que futuramente se apresentem, ajudam a ampliar o entendimento de certas temáticas e terminologias. Também vimos que em nenhum caso, todavia, é possível reduzir o pensamento esotérico pessoano post. setembro de 1930 à obra de Crowley. Mesmo quando a influência parece evidente, o poeta sempre faz seus os conceitos que lê e descobre, e sempre acrescenta elementos-outros, quer da sua própria lavra, quer vindos de outros textos. Esta reelaboração à qual o sincretismo não é estranho torna a interpretação plena das reflexões pessoais uma tarefa árdua e desafiante.

Bibliografia

- CONDE, Elsa (1996). "Biblioteca de Fernando Pessoa", in *Tabacaria*, n.º 0, Lisboa, Fevereiro de 1996, pp. 63-119.
- CROWLEY, Aleister (1929-1930). *Magick in Theory and Practice*. Paris: Lecram Imp. (CFP, 1-151).
- ____ (1929). *The Confessions of Aleister Crowley. The Spirit of Solitude. An Autohagiography subsequently Re-Antichristened*. London: The Mandrake Press. 2 vols. (CFP, 8-131).
- ____ (1929b). *The Stratagem and Other Stories*. London: The Mandrake Press.
- ____ (1909). *777 Vel Prolegomena Symbolica ad Systemam Sceptico-Mysticae Viae Explicandae, Fundamentum Hieroglyphicum Sanctissimorum Scientiae Summae*, London and Felling-on-Tyne: The Walter Scott Publishing Co. (CFP, 2-1). [publicado de forma anónima]
- FERRARI, Patricio (2008). "Fernando Pessoa as a Writing-reader: Some Justifications for a Complete Digital Edition of his Marginalia", in *Portuguese Studies* vol. 24, n.º 2, pp. 69-114. [Special number dedicated to Fernando Pessoa, Review of the Department of Portuguese and Brazilian Studies, King's College London, published by the Modern Humanities Research Association. Jerónimo Pizarro and Steffen Dix, guest editors].
- HOWE, Ellic (1972). *The Magicians of the Golden Dawn: A Documentary History of a Magical Order 1887-1923*. London: Routledge & Kegan Paul.
- PESSOA, Fernando (1999). *Correspondência. 1905-1922 | Correspondência. 1923-1935*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim. 2 vols.
- ____ (1998). *Cartas entre Fernando Pessoa e os Directores da presença*. Edição e estudo de Enrico Martines. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda. Edição crítica de Fernando Pessoa. Coleção "Estudos".
- PESSOA, Fernando; CROWLEY, Aleister (2018). *La bocca dell'inferno*. A cura di Marco Pasi. Saluzzo: Federico Tozzi Editore.
- ____ (2010). *Encontro Magick, seguido de A Boca do Inferno (novela policiária)*. Compilação e considerações de Miguel Roza. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PASI, Marco (2012). "September 1930, Lisbon: Aleister Crowley's Lost Diary of His Portuguese Trip", in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 1, Primavera, pp. 253-283. Veja-se: < <https://doi.org/10.7301/Z03N21MS> >.
- ____ (2002). "The Influence of Aleister Crowley on Fernando Pessoa's Esoteric Writings", in *The Magical Link*, vol. 9, n.º 5, pp. 4-11.
- ____ (2001). "The influence of Aleister Crowley on Fernando Pessoa's esoteric writings", *Ésotérisme, Gnosés & Imaginaire Symbolique: Mélanges Offerts a Antoine Faivre*. Caron Richard, Godwin Joscelyn, Hanegraaff Wouter J. e Vieillard Baron Jean-Louis (eds.). Leuven: Peeters, pp. 693-711.

- PIZARRO, Jeronimo (2013). "Editar lo oculto: los textos esotéricos de Fernando Pessoa", *La filologia d'autor en els estudis literaris*. Joan R. Veny-Mesquida e Jordi Malé (eds.). Lleida: Aula Màrius Torres & Pagès Editors, pp. 71-83.
- SILVA, Jaime Herculano da [1980]. "Fernando Pessoa's Library". [Texto policopiado]. [Trata-se do "Appendix A" da Dissertação de Doutorado intitulada "Fernando Pessoa and the English Romantic Tradition", nunca defendida nem publicada].
- WAITE, Arthur Edward (1924). *The brotherhood of the Rosycross: being records of the house of the holy spirit in its inward and outward history*. London: William Rider and Son. (CFP 0-21)
- WITTEMANS, Frans (1925). *Histoire des rose-croix*. Paris: Adyar (CFP 0-24)

“Cavalgada do Sonho” de Côrtes-Rodrigues: um poema dactilografado ou recriado por Fernando Pessoa?

Fernanda Vizcaíno*

Palavras-chave

Armando Côrtes-Rodrigues, “Cavalgada do Sonho”, *Orpheu* 3, Fernando Pessoa.

Resumo

Juntamente com uma carta, inédita, enviada por Armando Côrtes-Rodrigues a Alberto de Serpa, em 1965, a propósito da comemoração do cinquentenário da revista *Orpheu* e a pedido do destinatário, o poeta açoriano confiou-lhe o original, dactilografado por Fernando Pessoa, do seu poema “Cavalgada do Sonho”, ainda inédito em 1965.

Keywords

Armando Côrtes-Rodrigues, “Cavalgada do Sonho”, *Orpheu* 3, Fernando Pessoa.

Abstract

Together with a letter, unpublished, sent by Armando Côrtes-Rodrigues to Alberto de Serpa, in 1965, because of the celebration of the 50th anniversary of the *Orpheu* magazine and at the request of the recipient, the Azorean poet entrusts to him the original, typed by Fernando Pessoa, of his poem “Cavalgada do Sonho”, still unpublished in 1965.

* Universidade do Minho.

Armando Côrtes-Rodrigues nasceu a 28 de fevereiro de 1891 em Vila Franca do Campo, São Miguel, nos Açores. Em 1910, terminado o liceu em Ponta Delgada, rumou à capital para frequentar o curso em Filologia Românica pela Faculdade de Letras de Lisboa. Nos sete anos que passou em Lisboa, estabeleceu contactos e fez amigos no seio de uma das mais importantes gerações artístico-literárias do século XX. Fernando Pessoa foi um desses amigos e companheiros de letras. É o próprio Côrtes-Rodrigues a explicar, anos mais tarde, que conheceu Pessoa por intermédio de um amigo comum, o poeta António Cobeira: "Foi o poeta António Cobeira, nosso amigo comum [...] quem me apresentou ao Pessoa como quem acabava de chegar da ilha, onde nasceu e morreu Antero. E, desde esse dia, uma mútua amizade nos uniu, sempre inalterável e compreensível" (Barros *apud* URIBE, 2015: 321). Dessa amizade resultaria uma colaboração de Côrtes-Rodrigues nos dois primeiros números da revista *Orpheu* e uma troca epistolar que contabilizou 25 cartas e postais escritas por Pessoa.

Marcavam encontros nos escritórios onde Pessoa ia trabalhando ou nos cafés lisboetas como a *Brazileira do Rocío*. Depois de uma última carta enviada a 4 de setembro de 1916, há um interregno de quase sete anos, até à última carta enviada por Pessoa a 4 de agosto de 1923. É o poeta lisboeta quem retoma esse diálogo epistolar, ainda que por um breve momento. Não sabemos, objetivamente, quais foram os motivos desse afastamento. A distância geográfica e as próprias circunstâncias da vida terão talvez contribuído para tal. Apesar desse afastamento, Pessoa manteve sempre uma relação de genuína amizade com Côrtes-Rodrigues, que "cativou a atenção de Fernando Pessoa, convertendo-se num dos seus mais importantes correspondentes" (URIBE, 2015: 320), facto que é corroborado pela leitura das cartas que trocaram.

Não será então por acaso que Pessoa escolhe Côrtes-Rodrigues como confessor e destinatário de uma carta que Jorge de Sena coloca ao nível da célebre missiva enviada a Casais Monteiro a 13 de janeiro de 1935 (a epístola que comporta a explicação da génese dos heterónimos), ao considerar a extensa missiva que Pessoa envia a Côrtes-Rodrigues, em 19 de janeiro de 1915 como "o indiscutível prólogo de qualquer publicação de obras de Fernando Pessoa" (SENA, 2000: 28). Como testemunham as cartas trocadas entre ambos, durante os anos do Curso de Côrtes-Rodrigues, Fernando Pessoa datilografou e passou a limpo, por diversas vezes, trabalhos universitários do poeta açoreano. Pessoa foi uma das primeiras pessoas a ter máquina de escrever e, além disso, devido ao trabalho que ia fazendo como empregado de escritório, teria adquirido, por esta altura, uma considerável rapidez no manuseio das teclas.

Côrtes-Rodrigues fez parte da geração d'*Orpheu*. Participou nos dois números da revista (o primeiro saiu em finais de março de 1915 e o segundo a 28 de junho). O nome do poeta açoreano aparece nos sumários: "Côrtes-Rodrigues *Poemas*" e com o pseudónimo "Violante de Cysneiros (?) *Poemas*", respetivamente.

O número 3 da revista *Orpheu*, projetado e pensado, nunca chegou a ser publicado por Fernando Pessoa.¹ Nas provas de página de *Orpheu* 3 que se conhecem não aparece o nome de Côrtes-Rodrigues. Também num autógrafo manuscrito (BNP/E3, 87-26^r) de c. 1916-1917, com o título "Orpheu 3 e 4", onde Fernando Pessoa faz a lista dos colaboradores da revista para esses números, não consta o nome de Côrtes-Rodrigues.

Numa folha manuscrita, sem data, Fernando Pessoa escreve o índice para *Orpheu* 3, indicando os nomes dos participantes e o número de páginas destinadas à colaboração de cada um. Também aqui o nome de Côrtes-Rodrigues (entre outros) é omitido:

An undated manuscript index of *Orpheu* 3 by Fernando Pessoa, including the names of participants and the number of pages allocated to each, also does not mention Augusto Ferreira Gomes (the participants were Camilo Pessanha, Albino de Menezes, Sá-Carneiro, Almada Negreiros, José Pacheco, Álvaro de Campos, Ricardo Reis and Pessoa himself [...]) The four *hors-texte* by Amadeo de Souza Cardoso, that were to be included in the third number, are also mentioned in the manuscript.

(VLACHOU, 2015: 508)

Em novembro de 1935, no número 3 da revista *Sudoeste*, Fernando Pessoa assina o texto "Nós os de "ORPHEU"" e escreve, a dada altura:

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. [...]

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. Nêste caso a dificuldade foi, como no dos brasileiros, geográfica: estas produções foram coordenadas à pressa, Côrtes-Rodrigues vive nos Açôres.

(PESSOA, 1935: 3)²

Porém, o poeta açoriano afirma, mais do que uma vez, que fazia parte dos planos desse número 3. Essa afirmação encontra-se, por exemplo, nas palavras epistolares de Côrtes-Rodrigues: numa carta enviada a Eduíno de Jesus (6 de junho de 1959) e noutra enviada a Alberto de Serpa, seis anos depois, a 16 de março de 1965, onde volta a afirmar que a sua colaboração estaria prevista com um poema

¹ "A publicação de *Orpheu*, n.º 3, manteve-se vigente, com alguma continuidade, até 1917, quando chegou a ser impresso um primeiro conjunto de provas tipográficas, e com menos continuidade depois desse ano.^a [a Numa lista de vinte e seis projectos da Olisipo (circa 1921) figura em décimo terceiro lugar "Reedição de 'Orpheu'" (48C-48^r).] Mas apesar das constantes tentativas, o 3.º número não apareceu em vida de Pessoa" (PESSOA, 2009: 25).

² Veja-se: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Sudoeste/N3/N3_master/SudoesteN3.pdf

intitulado "Cavalgada do Sonho"³: "Destinava-se ao 3º n.º de Orpheu e ficou por isso. Por pouco que preste tem o mérito de ser dessa época e de nunca ter conhecido o sol da publicidade." Fernando Pessoa "passou a limpo", ou seja, datilografou, o poema, como o comprova a carta que envia a Côrtes-Rodrigues (Fig. 10).

I. "Cavalgada do Sonho" (BPMP, M-SER-290 [1])

Apresenta-se a seguir o confronto do poema "Cavalgada do Sonho" manuscrito por Côrtes-Rodrigues (Figs. 1, 2 e 3) e a versão datilografada por Fernando Pessoa (Figs. 4 a 9), depositada no espólio serpiano:

CAVALGADA DO SONHO

Cavalgada! Cavalgada!
Avante! Avante!
Pela estrada
Ilimitada
Alma de sonho arrebatada
Febricitante
Cavalgada! Cavalgada!
Pela estrada,
Avante!

Cortam o ar
Num galopar
Vertiginoso
Cavalos irreais
—
Passam veloses
Errando
Como um bando
Numeroso,
De feroses
chacais
galopando
~~Delirantes~~
Por fulvos areais
Avante! Avante!

Levam espadas
Enristadas
Cavaleiros
Aventureiros
Do pensar!

CAVALGADA DO SONHO

Cavalgada ! Cavalgada !
Avante ! Avante !

Pela estrada
Ilimitada
Alma em delírio arrebatada !
Loucura alada
Deslumbrante !
Cavalgada ! Cavalgada !
Avante ! **Avante !**

Cortam o ar
Em loucas correrias
Cavalos irreais
Em bando,
Sobre montanhas, vales, matagais,
Florestas sombrias,
Ondas revoltas a quebrar ...
Galopando ... galopando ...
Sem cessar !

Levam¹ espadas
Enristadas,
Cavaleiros
Aventureiros
Do pensar !

O Pensamento !
O Pensamento !

E as lanças cortam o vento
Delirante
Sem parar .

³ O poema foi transcrito a partir da versão manuscrita reproduzida em ALMEIDA (2015).

O pensamento!
O pensamento!

E as lanças cortam o vento
Delirante¹
Sem parar
Avante! Avante!
A galopar... A² galopar...

Ressoam toques de guerra
Relusem elmos, couraças
Mais alta uma lança aterra
Reverbera
Enchendo de sombras baças
Tôda a terra.

Retinem ferros chocados
Ha gritos alucinados
Num cavalgar ovante
Avante! Avante!
Choques! Ruidos d' aço
E rasga o ceu e o espaço
O Sonho triunfante!

Cavalgada! Cavalgada!
Tôda de febre alucinada
Doira-a o sol da gloria,
Passa no ar
A desfraldar,³
A trovoar⁴
Victória!

Passa distante
Avante! Avante!
Tropel de fantasia
Vertigem que irradia
Loucura de ansiedade
Sonho, Belesa,
Grandesa,
Amor, Delírio, Verdade
Tortura desconhecida
A Dor suprema da vida
Elmos, couraças, espadas,
Bandeiras rotas, aladas,
Cavalgada! Cavalgada!
Lanças, adagas, clarins
O fim dos fins

Versão manuscrita, espólio Côrtes-Rodrigues. [ACR-cx. 1-2. BPARPD]

Avante ! Avante !
Avante ! Avante !
A galopar ... a galopar ...

Ressoam toques de guerra,
Reluzem elmos, **couraças.**
Mais **alta**, uma lança **atterra**,
Reverbera,
Enche de sombras baças
Toda a terra !

Retinem ferros **cruzados !**
Há brados
Alucinados
Num cavalgar ovante !
Avante ! Avante !
Choques ! Ruidos **de aço !**
E rasga **todo o espaço**
O SONHO TRIUNFANTE !

Cavalgada ! Cavalgada !
Toda de² febre **desvairada**
Doira-a o sol da **glória.**
Passa no ar
A desfraldar,
A trovoar :
~ **Vitória !**

Passa **distante !**
Avante ! Avante !
Tropel de **fantasia** ,
Delírio de ansiedade,
Vertigem³ **de que irradia**
Orgulho ! Ardor ! Mocidade !
Sonho ! Beleza !
Grandeza !
Amor ! **Ternura ! Verdade !**
Tortura **desconhecida!** ...⁴
A Dor suprema **da vida:**⁵
Cavalgada ! Cavalgada !
Bandeiras⁶ **esfarrapadas**,
Lamentos, uivos e pragas
Escudos, lanças quebradas ,
Alfanges, cotas, adagas,
Trombetas, rufos, clarins,
O Fim⁷ **dos fins !**

Lisboa,⁸ 1916⁹

Armando Côrtes-Rodrigues

Versão datilografada, espólio Alberto de Serpa. [BPMP, M-SER-290 (1)]

Assumindo que as emendas manuscritas feitas na versão dactilografada são do punho de Fernando Pessoa (não parece a letra de Côrtes-Rodrigues), note-se que só a versão dactilografada está datada "Algés, 1915" e que foi depois emendada, à mão, para "Lisboa, 1916". Sabe-se que Pessoa alterava, por vezes, a pontuação e a ortografia dos textos que dactilografava para Côrtes-Rodrigues. Num bilhete postal, datado de "7-7-1914", escreveu Pessoa ao amigo:

Leia cuidadosamente as minhas copias, porque pode haver engano. E veja se a pontuação e a orthographia lhe servem. A sua pontuação, meu caro.....

Vale!

(*apud* VIZCAÍNO, 2018: 140)

O grau de amizade que havia entre os dois decerto permitia que Pessoa fizesse pequenas alterações aos escritos que passava a limpo; e, como Côrtes-Rodrigues confiava plenamente no amigo, é provável que muitas vezes nem sequer lesse as cópias de Pessoa (apesar de Pessoa o aconselhar a tal). Mas uma coisa é alterar a ortografia das palavras e, em certa medida, a pontuação. Outra bastante diferente é alterar versos, omitir uns e acrescentar outros. O ano apontado na versão datilografada é 1916, se considerarmos que Pessoa em vez de escrever "6" se enganou na tecla e escreveu "5". É uma hipótese bastante plausível. Côrtes-Rodrigues regressou aos Açores, a Vila Franca do Campo, em 1915:

Armando Côrtes-Rodrigues, um dos poucos amigos íntimos de Pessoa, regressou aos Açores em 1915, no mesmo ano em que surge a revista *Orpheu*, para a qual colaborou com o seu nome e o de Violante de Cysneiros. "Conheci Fernando Pessoa", segundo relata, "em 1910, quando pela primeira vez cheguei a Lisboa [...] Daí para cá nunca mais nos afastamos e uma intimidade maior nasceu e cresceu entre nós até 1915, ano que marcou o meu regresso a S. Miguel e a nossa separação na vida".

(PIZARRO, 2011: 61-62)

De facto, Côrtes-Rodrigues terá regressado logo no início do ano, pois Fernando Pessoa escreve-lhe um bilhete postal a 15 de Março de 1915, a agradecer o envio dos poemas que saíam no primeiro número da revista *Orpheu*: "Muito obrigados – nós todos – pelos seus poemas. Chegaram a tempo, muito a tempo; está já composta e impressa a folha do *Orpheu* em que eles estão". A morada do destinatário é: "Villa Franca do Campo | Ilha de S. Miguel – Açores". Uns meses depois, Côrtes-Rodrigues voltaria a Lisboa, como o comprova outro bilhete postal que lhe é enviado por Pessoa, com data de "16-X-1915", para o endereço: "exmo. Senhor | Armando Côrtes-Rodrigues, | Quinta da Piedade, | Algés". Pelo conteúdo do postal é fácil perceber que Côrtes-Rodrigues estava em Lisboa, na altura e que Pessoa continuava a "passar a limpo" trabalhos do amigo: "Estarei amanhã aqui no escriptório entre a 1 e as 2 horas. Apareça v. nessa ocasião. Se a these não fôr muito grande, talvez não seja impossivel tel-a prompta na segunda-

feira." A carta que Pessoa remete a Côrtes-Rodrigues juntamente com o poema está datada de 14 de janeiro de 1916 e pelo seu conteúdo sabemos que Côrtes-Rodrigues ainda estava em Lisboa ou em Algés (note-se que é esse nome que aparece na versão datilografada, antes de ser emendado à mão para "Lisboa"). Pessoa terá copiado o poema em dezembro de 1915 (ou mesmo antes) e, como apenas o enviou a 14 de janeiro de 1916, terá alterado a data. As duas versões do poema apresentam muitas diferenças entre si. Partindo do princípio que Fernando Pessoa apenas passou a limpo o poema⁴ como explicar então as diferenças entre as duas versões aqui cotejadas? Poderá Fernando Pessoa ter dado "alguns (muitos) retoques" no poema do amigo? Não encontramos qualquer referência de Côrtes-Rodrigues sobre o tema. Poderá não se ter apercebido das mudanças feitas ao poema uma vez que permaneceu inédito?

Assim, o poema "Cavalgada" que supostamente se destinava ao *Orpheu* 3 continuava inédito em 1965. O original dactilografado por Fernando Pessoa, depositado no espólio serpiano, tem emendas manuscritas a tinta preta. Após a publicação parcial feita por Casais Monteiro em 1953, as provas do terceiro número de *Orpheu* são publicadas dezanove anos mais tarde, em 1984, pela Ática. Na edição organizada por Arnaldo Saraiva não está este poema nem qualquer outro, apesar de prevista a participação de Côrtes-Rodrigues, segundo o próprio esclarece nesta carta a Alberto de Serpa: "Destinava-se ao 3º n.º de *Orpheu* e ficou por isso."

O poeta açoriano manter-se-ia em contato com os outros "rapazes do *Orpheu*", como se pode ler num pequeno testemunho autógrafo (Fig. 12):

= 1960=

Lembro-me nesta Lisboa barulhenta de uma velha olaia da minha terra silenciosa, que, cansada de viver, se encostou ao muro do jardim para se amparar.

Num daqueles Desenhos das Ilhas em que o céu é a sul e o sol morno, a velha olaia despertou e cobriu-se de flores.

Sempre que venho a Lisboa, a velha olaia da minha saudade refloresce em *Orpheu* e cada vez mais moça na companhia de Alfredo Guisado e José de Almada Negreiros.

Armando Côrtes-Rodrigues⁵

Fazem parte do espólio serpiano cinco cartas de Armando Côrtes-Rodrigues, datadas entre 1948 e 1965, quatro delas dirigidas a Alberto de Serpa. Transcrevemos alguns excertos de uma carta que julgamos ser inédita (Figs. 11-11c), enviada por um Côrtes-Rodrigues já com 74 anos de idade, a "16 Março 1965", em resposta a outra de Serpa, a respeito do cinquentenário da revista *Orpheu*:

⁴ Como afirmam tanto a carta enviada por Pessoa a Côrtes-Rodrigues, a 21 de janeiro de 1916 como a carta que Alberto de Serpa recebeu de Côrtes-Rodrigues, a propósito da comemoração do cinquentenário da revista *Orpheu*, datada de 16 de março de 1965.

⁵ Bilhete manuscrito, pertencente ao espólio Fernando Távora.

Meu querido Alberto de Serpa

Agradeço-lhe do coração a sua carta. Há quanto desejava escrever-lhe para saber de si, mas para onde? O F. Armindo, que foi meu hóspede na sua estadia de uns meses em S. Miguel, ficou de me mandar o seu endereço, depois de me falar do seu sofrimento moral, sem nunca se explicar. Esteve cá em 1923 de Março a fins de Maio. Viu toda a Ilha mas deixou o resto por fazer: falar comigo alguns instantes de intimidade... ler os meus versos... falarmos longamente dos amigos... Cada vez mais disperso.

Compreendo muito bem o seu sofrimento. Essas coisas só se entendem quando já se viveram. Durante 35 anos vivi com minha mulher que sofria de uma neurastenia angustiva, que é coisa parecida pelo menos dolorosamente para nós. O meu filho segundo ainda hoje é motivo de minha preocupação e sofrimento. É um atrasado mental com um coração extraordinário de bondade e desapego de tudo deste mundo. Já vê que o posso entender e quanto sinceramente o acompanho no desejo de melhores dias.

Agradeço-lhe também o ter-me lembrado que no fim deste mês Orpheu revive de 50 anos longos, desta vez com uma auréola de compreensão que não logrou ter no começo, onde só o Hernani Cidade se bateu por nós.

Mando-lhe o poema que me pediu e que nunca foi publicado. Nunca lhe mandei as "Cartas de Fernando Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues"? A gente sepulta-se aqui em distância e em bruma e acontece dessa e outras. Depois... aqui é tudo difícil porque tudo se complica por ser longe até... enviar cartas para Portugal de lá. Responda-me a isto porque não quero deixar de lhe enviar este livro, se o não tem, dado por mim.

O poema que lhe envio é aquele a que se refere a carta de 21¹ de 14 de Janeiro de 1916:⁶

Meu caro Côrtes-Rodrigues:

"Dentro do seu caderno, na competente página, encontrará a *Cavalgada* passada a limpo." (...)

Destinava-se ao 3º n.º de Orpheu e ficou por isso. Por pouco que preste tem o mérito de ser dessa época e de nunca ter conhecido o sol da publicidade. Vou mandar-lhe um poema de Violante de Cysneiros.²

Quanto a retratos:

Mando-lhe um retrato meu em que tenho muito empenho e por isso lhe rogo o especial favor de o tomar à sua conta. É um retrato recente, mas não tenho chapa.³

Vai também o retrato dos 3 rapazes do Orpheu a que o Guisado "sobreviventes",⁷ nome pouco pouco poético.⁴

Isto no caso de servir como curiosidade para o jornal. Também só tenho esse que lhe mando.

Lembro-lhe no entanto que a desejar publicar os retratos de todos desse tempo terá que escrever para a *Ática* a pedir que lhe emprestem⁵ as gravuras dos que saíram na reedição de Orpheu I. Já ia a carta nesta altura quando me lembrei do poema de Violante de Cysneiros. Desculpe de ir assim. Não tive tempo de o passar à maquina porque escrevo muito devagar

⁶ Côrtes-Rodrigues refere-se à numeração das cartas transcritas por Joel Serrão no livro *Cartas de Fernando Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues*. É a "Carta nº 21": "Meu caro Côrtes-Rodrigues: | Dentro do seu caderno, na competente pagina, encontrará a *Cavalgada*, passada a limpo. | Não se esqueça de ver se me obtem a informação que lhe pedi, a informação astrológica, nem de m'a deixar amanhã na Livraria Brasileira. | Muito e sempre seu | Fernando Pessoa". Carta manuscrita a tinta preta. Com as cotas "CR/13" e "ACR/CORR. 4490". Espólio Côrtes-Rodrigues, conservada na Biblioteca Regional dos Açores, em Ponta Delgada.

⁷ Falta uma palavra, por lapso do autor. Côrtes-Rodrigues queria dizer algo como "a que o Guisado apelidou de "sobreviventes"". A título de curiosidade, o retrato não consta do espólio serpiano.

e o meu filho que me ajuda está a trabalhar esta noite no escritório. Espero que esteja legível para os olhos do Porto que tem mais parentesco com os nossos do que os de Lisboa.

Aviso⁶. Nunca mais torne a pedir qualquer coisa para as Ilhas com tão pouco tempo. Nós só temos um avião por semana que vem de Lisboa a St^a Maria. Se está mau tempo o avião daqui não pode deslocar-se a Santa Maria... Ha cartas com 15 de atrazo e mais. Isto fica no fim do mundo. Guarde o conselho, que poucos sabem.

Torno a dizer-lhe a alegria que tenho de lhe poder escrever. Tinha saudades suas "com'a milho", como cá se diz. Nunca esqueço as horas que vivemos juntos e que duram para a vida inteira.

Mando-lhe um grande abraço da maior estima e admiração

Armando Côrtes-Rodrigues

16 Março 1965

A carta de Côrtes-Rodrigues revela um tom intimista e confessional para com Alberto de Serpa. Pelo diálogo epistolar estabelecido entre os dois percebe-se que partilhavam uma realidade em comum: o "sofrimento moral" causado pela doença dos filhos. O filho de Alberto de Serpa está ainda hoje, aos 86 anos, internado no hospital do Conde Ferreira, no Porto.

Pela missiva ficámos a saber que foi Serpa quem tomou a iniciativa de pedir a Côrtes-Rodrigues, a pretexto do cinquentenário de *Orpheu*, um poema que, aparentemente, ficou "na gaveta" durante meio século. Segundo o poeta açoriano, destinava-se a ser publicado no terceiro número da revista e a provar que Fernando Pessoa dactilografou o poema está a carta que este enviou a Côrtes-Rodrigues, a 14 de janeiro de 1916 (Fig. 10). Contudo, a breve missiva de Pessoa não revela qualquer indício de que "Cavalgada do Sonho" fosse destinada a *Orpheu*, apenas que "passou a limpo" o poema e que Côrtes-Rodrigues não se esqueça da informação astrológica, pedindo que a deixe na livraria Brasileira.

Armando Côrtes-Rodrigues, um dos "sobreviventes" de *Orpheu*, juntamente com José de Almada Negreiros e Alfredo Guisado (Fig. 12), também não se alonga em explicações a Alberto de Serpa: "Destinava-se ao 3^o n.º de *Orpheu* e ficou por isso."

Anexo 1: Fac-símiles

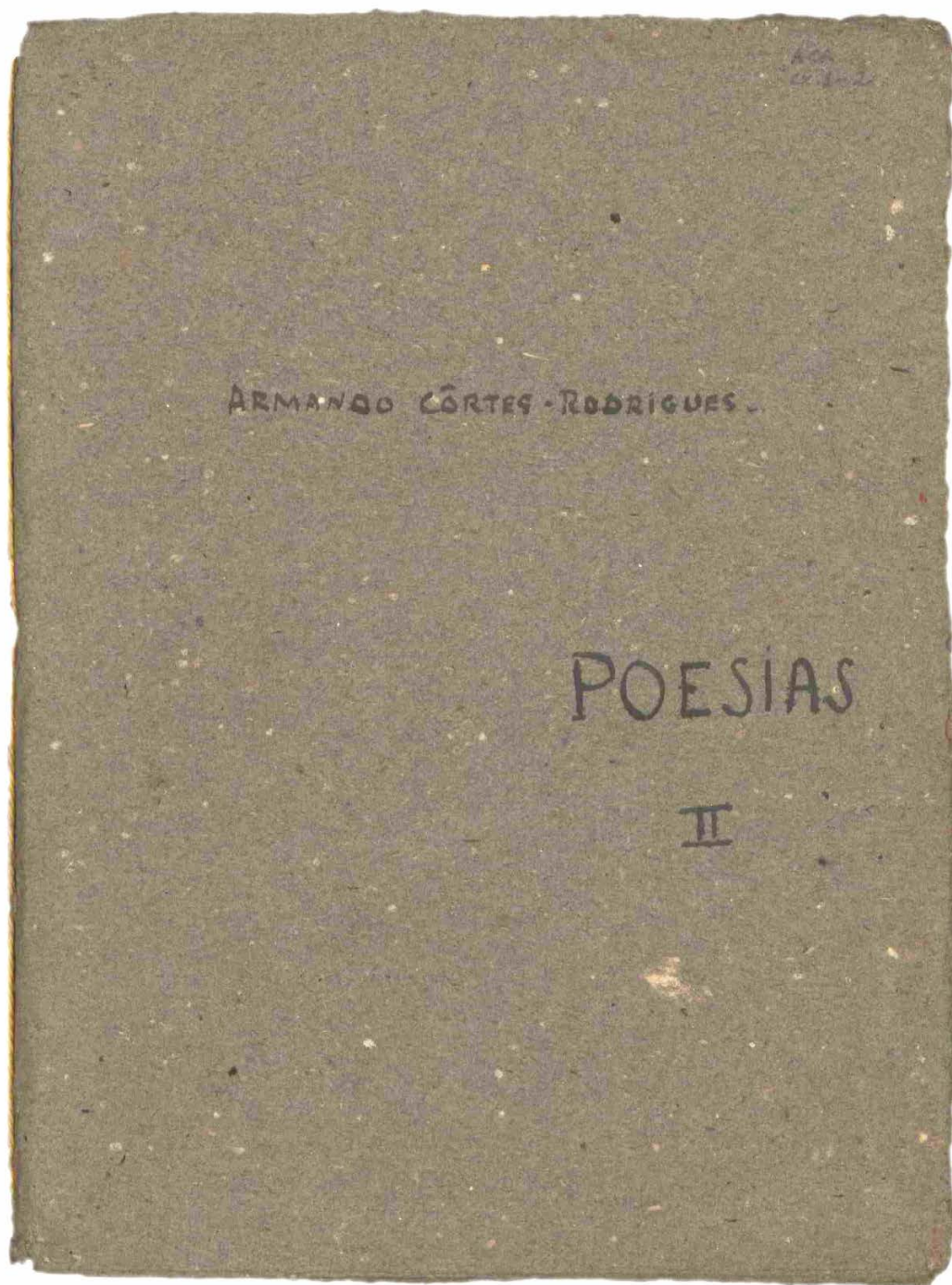
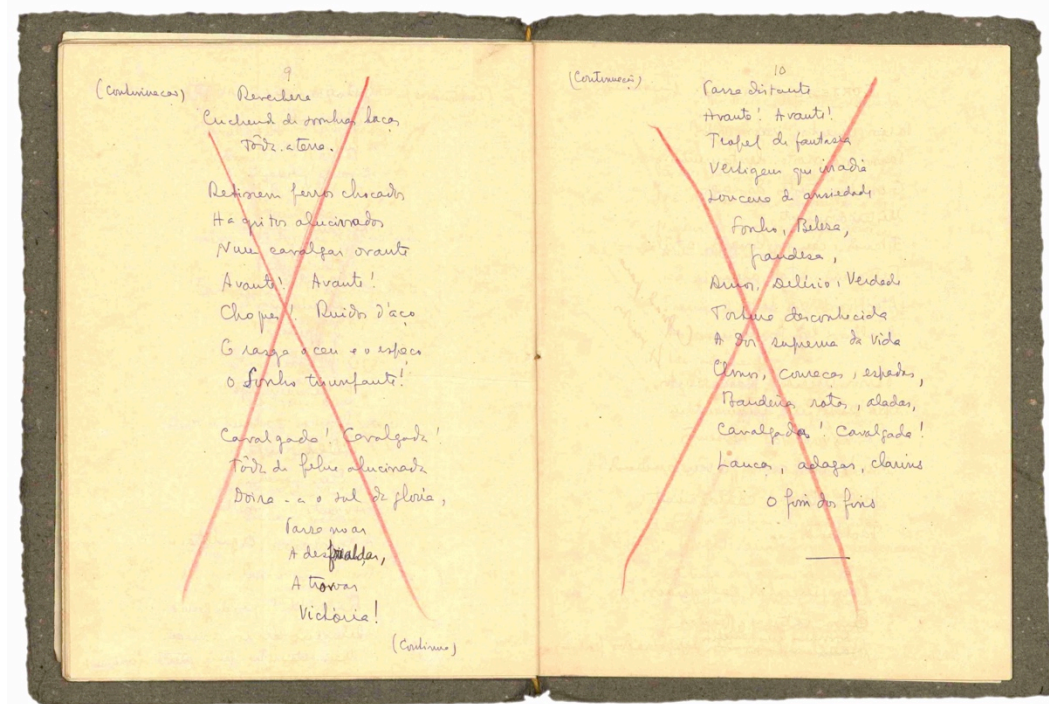
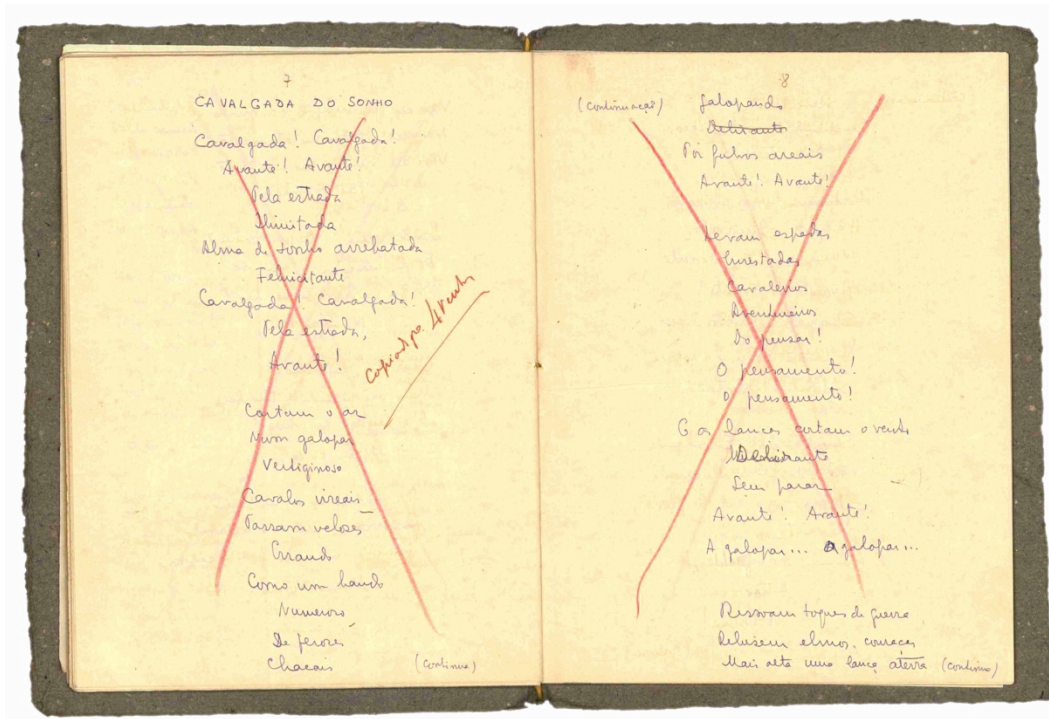
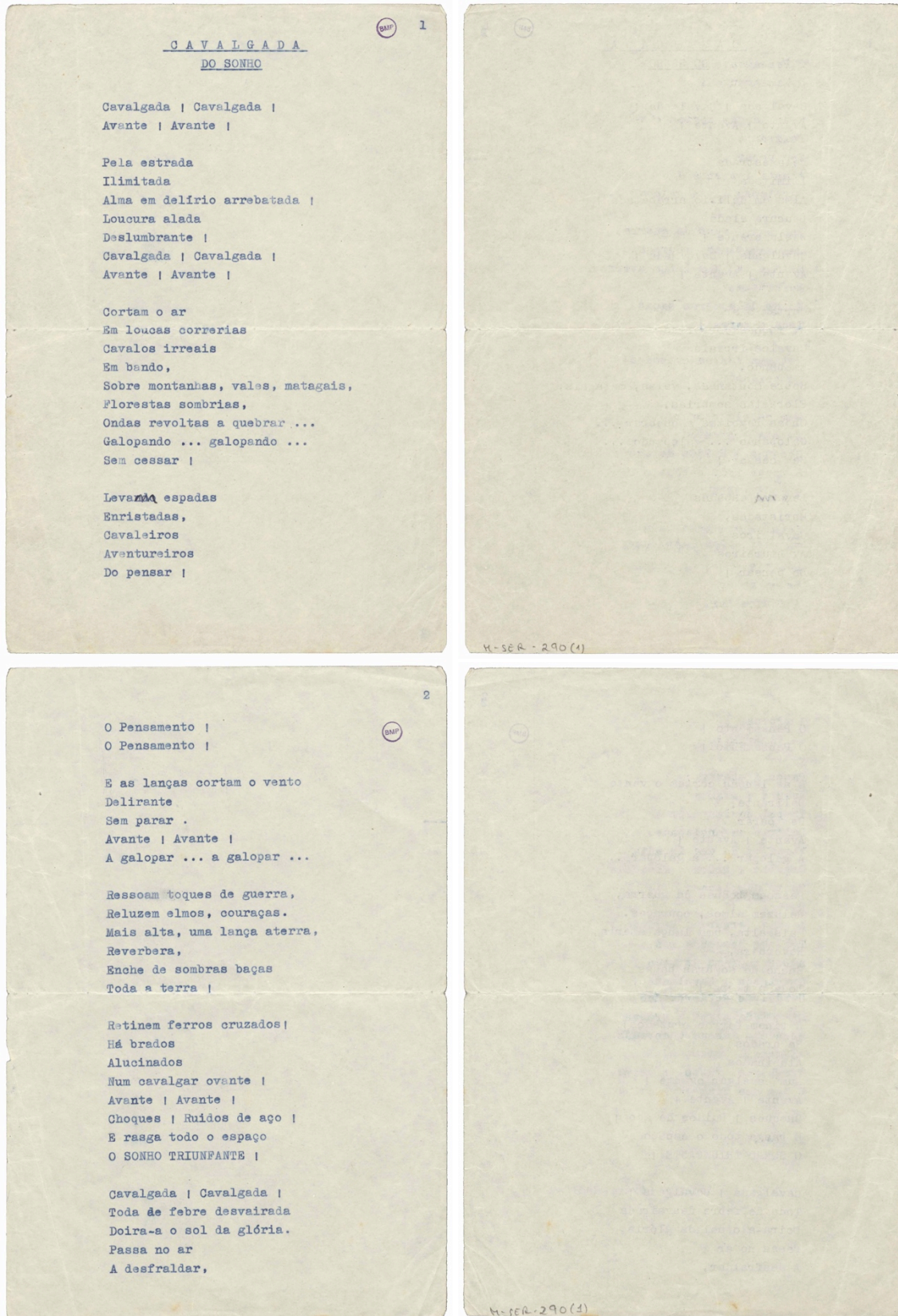


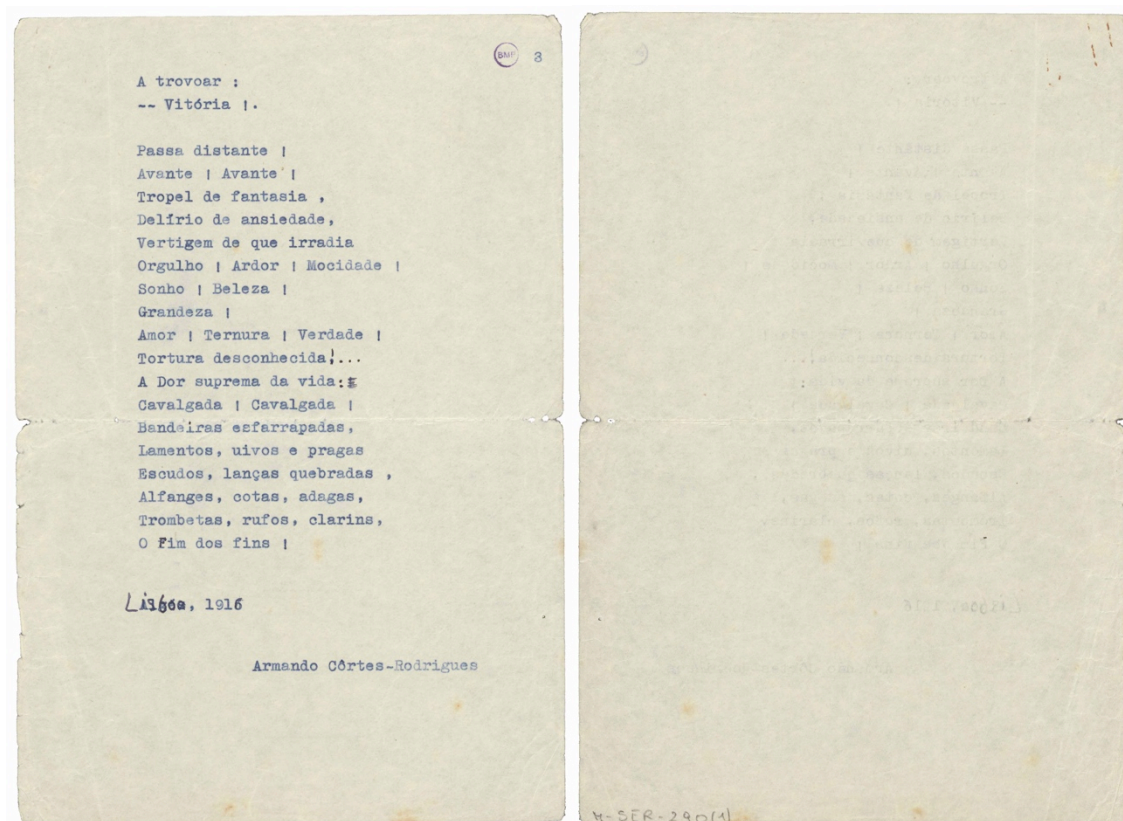
Fig. 1. Capa do caderno "Poesias II" de Armando Côrtes-Rodrigues.
No canto superior direito figura a cota (BPARPD, ACR, cx. 1-2).



Figs. 2 e 3. Caderno "Poesias II", pp. 7 a 10. (BPARPD, ACR-cx. 1-2).



Figs. 4 a 7. "Cavalgada do Sonho" (BPMP, M-SER-290 [1]).



Figs. 8 e 9. "Cavalgada do Sonho" (BPMP, M-SER-290 [1]).

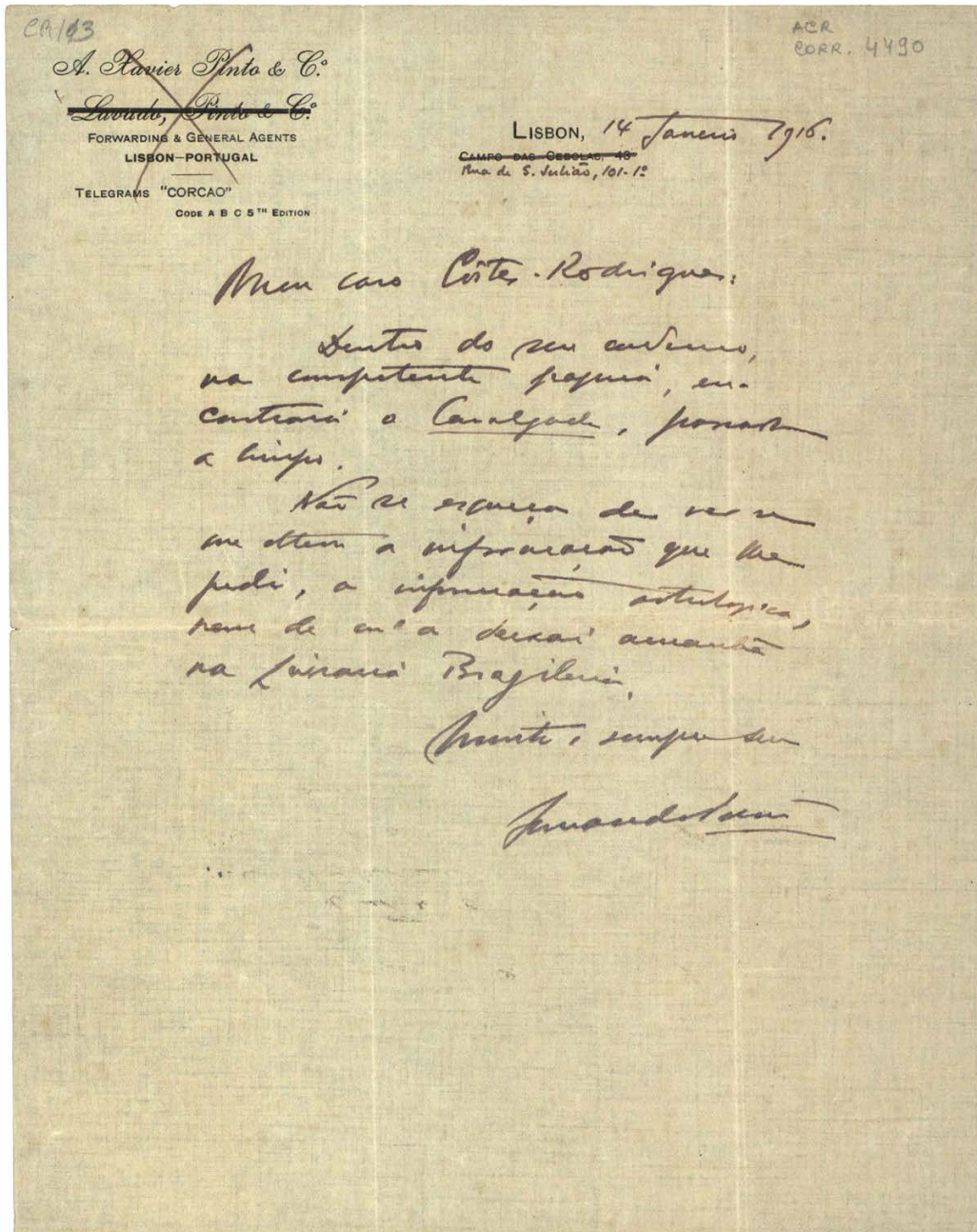


Fig. 10. Carta de Fernando Pessoa para Côrtes-Rodrigues,
"LISBON, 14 Janeiro 1916" (BPARPD, ACR-CORR-4490).

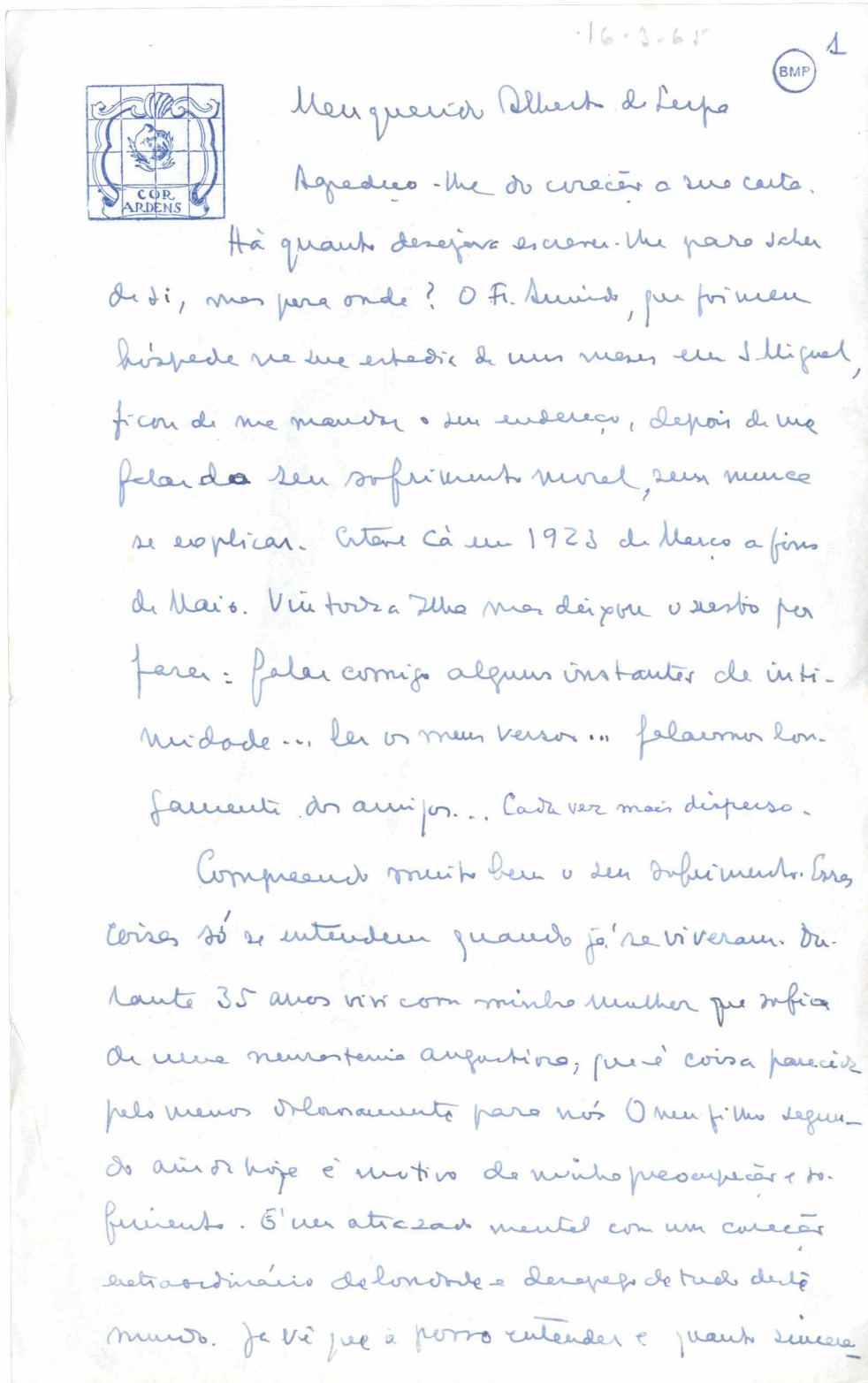


Fig. 11. Carta de Armando Côrtes-Rodrigues para Alberto de Serpa, de "16 Março 1965" (BPMP, SER-291 [6]) (pág. 1).



Quanto a retratos:

Mando-lhe um retrato meu em que
 tenho muito empenho e por isso
 lhe rogo o especial favor de o tornar
 à sua conta. É um retrato recente,
 mas nest' tempo chapea.

Vai também o retrato dos 3 rapazes
 do Ophien a que o Juizada "Johesiventes",
 nome pouco poético

Está no caso de servir como emblema
 para o jornal. Também só tenho esse
 que lhe mando.

Leulho-lhe os entant' que a desrejas
 publica os retratos de todos desde tempo
 ters' que eu chey para a Atica a pedir
 que lhe emprestasse as gravuras
 dos que saíam no recedico de Ophien I

Fig. 12. Carta de Armando Côrtes-Rodrigues para Alberto de Serpa,
 de "16 Março 1965" (BPMP, SER-291 [6]) (pág. 2).

mento o desempenho no desejo de melhores dias.
 Agredes - he também o ter - me lembrado por
 no fim deste mês Orpheu venire de 50 anos
 longos, desta vez com uma avóla de compreender
 que nos lagou ter no começo, onde só o Hernani
 Cidade se leten por nós.

Mauds - he o poema que me pediu e que
 nunca foi publicado. Nunca lhe mandei as
 "Cartas de Fernando Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues".
 Agente sepulta-se aqui em distância e em bruma
 e acontece desta e outras. Depois... aqui é tudo difícil
 porque tudo se condice por ser longe até... envia
 cartas para Portugal de lá. Responda-me a isto
 porque nos quer deixar de lhe enviar este livro, se o
 nos têm, deo por mim.

O poema que lhe envio é aquele a que se refere a
 carta ^{de} 21 de 14 de Janeiro de 1916:

Meu caro Côrtes-Rodrigues:

"Deuto do seu Caderno, no competente pápino,
 encontrarei a Cavalgada passada a tempo!! (...)
 destinava-me ao 3º n.º de Orpheu e ficou por isso.
 Por pouco que neste tem o mérito de ser de uma
 época e de nunca ter conhecido o sol do publi-
 cidade. Vou mandá-lo um poema a Violante de Espinosa

M-SER-291(6)

Fig. 13. Carta de Armando Côrtes-Rodrigues para Alberto de Serpa,
 de "16 Março 1965" (BPMP, SER-291 [6]) (pág. 3).

Je ia a carte verta albua quando m'leu-
brei de Puella de Violante de Cyrneiros.

Desculpe de ir assim. Mas tive tempo de
o pensar a Mequina porqu' escavo muito
de vapor e o meu filho por me ajude' a ter
bailhar este noite no escritorio. Espero que esteja
legivel para os olhos do Porto que tem mais pa-
reço com o nozoro do que os de Lisboa.

Aviso - Nunca mais torne a pedir qualquer
coisa para as ilhas com tão pouco tempo. Não
tô tempo um avião por semana que vira de Lis-
boa a St. Maria. Se está mau tempo o avião de-
mas pode deslocar-se o Santo Maria... Ha cartas
com 15 dias de atraso e mais. Isto fico no fim
do mundo. Grande o Conselho, que poucos sabem.

Tanto a dizer-me a alegria que tenho de não poder
escavar. Talvez saudades das "com' a milho", como se
se diz. Nunca esqueço as horas que vivemos juntos e que
duram para a vida inteira.

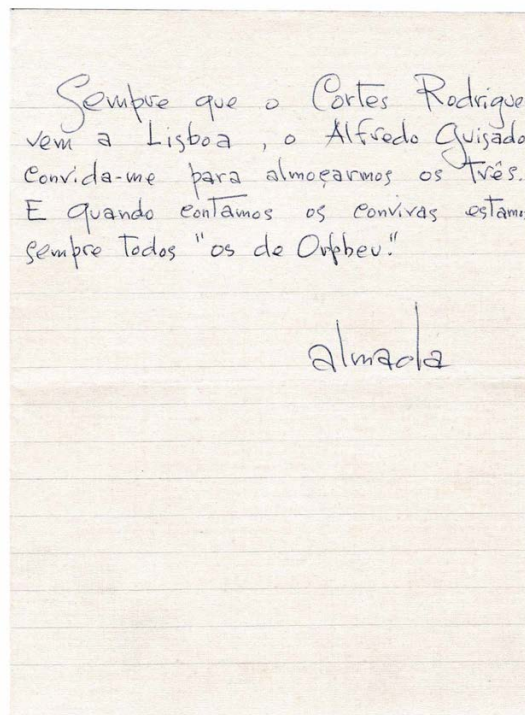
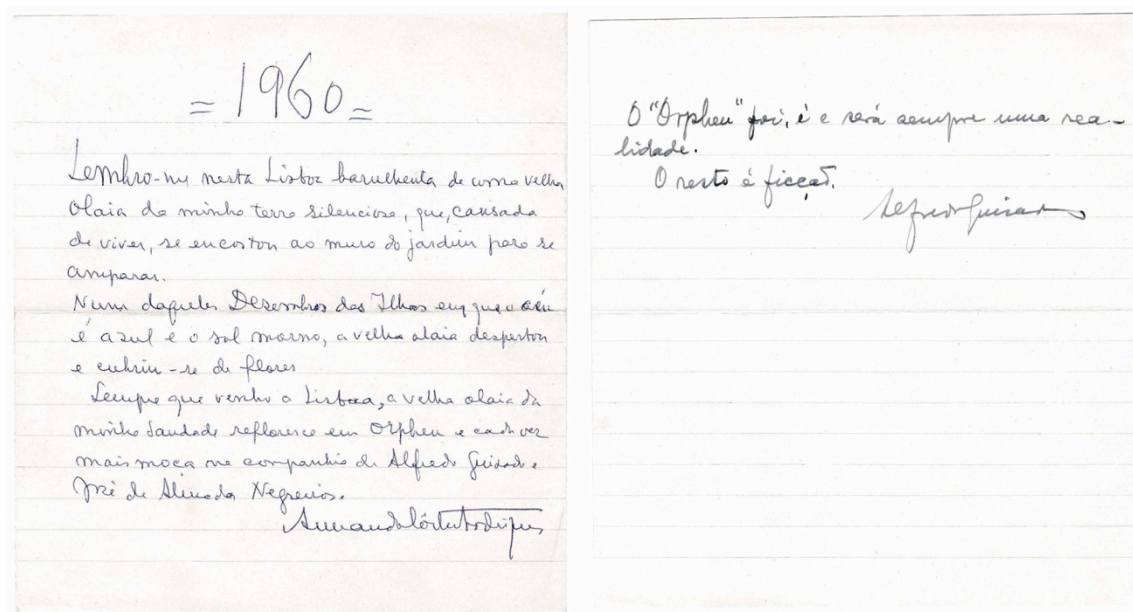
Mand. lho um grande abraço da Maria e da
e admiracões

16 Março 1965

Armando Côrtes-Rodrigues

M-SER-291(6)

Fig. 14. Carta de Armando Côrtes-Rodrigues para Alberto de Serpa,
de "16 Março 1965" (BPMP, SER-291 [6]) (pág. 4).



Figs. 15 a 17. Bilhetes manuscrito pertencentes ao espólio Fernando Távora (Armando Côrtes-Rodrigues, Alfredo Guisado, José de Almada Negreiros).

Anexo 2: Aparato crítico-genético dos documentos transcritos

[BPARPD, ACR-cx. 1-2]

Pertencente ao espólio de Armando Côrtes-Rodrigues, à guarda da Biblioteca Regional dos Açores. Poema manuscrito a tinta azul em quatro páginas numeradas a tinta preta: "7", "8", "9" e "10". Fazem parte de um caderno que ostenta o título, também manuscrito, "Armando Côrtes-Rodrigues. | Poesias | II". As quatro páginas têm um "X" desenhado, a lápis vermelho, a toda a dimensão de cada página. No canto inferior direito das páginas "7", "8" e "9", escrita a palavra "(continua)"; no canto superior esquerdo das páginas "8", "9" e "10", escrita a palavra "(continuação)". Na página "7", onde começa o poema está escrito e sublinhado, a tinta vermelha, na diagonal em relação aos versos, paralelo ao verso número nove: "Copiados p.^{os} 4 versos".

NOTAS

- 1 <+>/Delir\ ante] emenda manuscrita a tinta preta.
- 2 <a>/A\] emenda manuscrita a tinta preta.
- 3 [A desfilar,] a estrofe passou a ser [A desfraldar,] emenda manuscrita a tinta preta.
- 4 tr<e>/o\<+>/v\oar

[BPMP, M-SER-290 (1)]

Pertencente ao espólio de Alberto de Serpa, à guarda da Biblioteca Municipal do Porto. Três folhas lisas, numeradas "1", "2" e "3", no canto superior direito, respetivamente. Dactilografadas a tinta azul e com emendas manuscritas a tinta preta. Apresentam um vinco de dobra horizontal com um desgaste mais evidente na folha "3", a meio das folhas. Versos das folhas em branco, com marcação da cota [M-SER-290 (1)]. A folha "3" apresenta, no verso, no canto superior direito, duas marcas de ferrugem de dois cliques. Carimbo da Biblioteca no rosto de cada folha, no canto superior direito.

NOTAS

- 1 Leva<ndo>/m\] emenda manuscrita a tinta preta.
- 2 <a>/d\ e
- 3 Verti<v>/g\ em
- 4 desconhecida<,>/!\...] emenda manuscrita a tinta preta.
- 5 vida:/\<|>] emenda manuscrita a tinta preta.
- 6 Bandeiras] acento no "i", emenda manuscrita a tinta preta.
- 7 <f>/F\im] emenda manuscrita a tinta preta.
- 8 <Algés>/Lisboa,\] emenda manuscrita a tinta preta.
- 9 191<5>/6\] emenda manuscrita a tinta preta.

[BPMP, M-SER-291 (6)]

Carta manuscrita a tinta azul, em papel liso timbrado (quadrado no canto superior esquerdo, nas páginas "1" e "2", desenho de um coração a arder, em forma de azulejo com a expressão "COR | ARDENS"). Duas folhas (frente e verso), numeradas no canto superior direito "1" e "2", respetivamente. Apresenta o carimbo da "BMP" no canto superior direito da primeira página. Cota a lápis, [BPMP, M-SER-291 (6)], canto inferior esquerdo das páginas "2" e "3".

NOTAS

- 1 a carta [↑ de] 21
- 2 Cysneiros] sem ponto final, no manuscrito.
- 3 chapa] sem ponto final, no manuscrito.
- 4 poético] sem ponto final, no manuscrito.
- 5 emprest<a>/e\<rem>/m\
- 6 Aviso] palavra escrita e sublinhada a tinta vermelha.

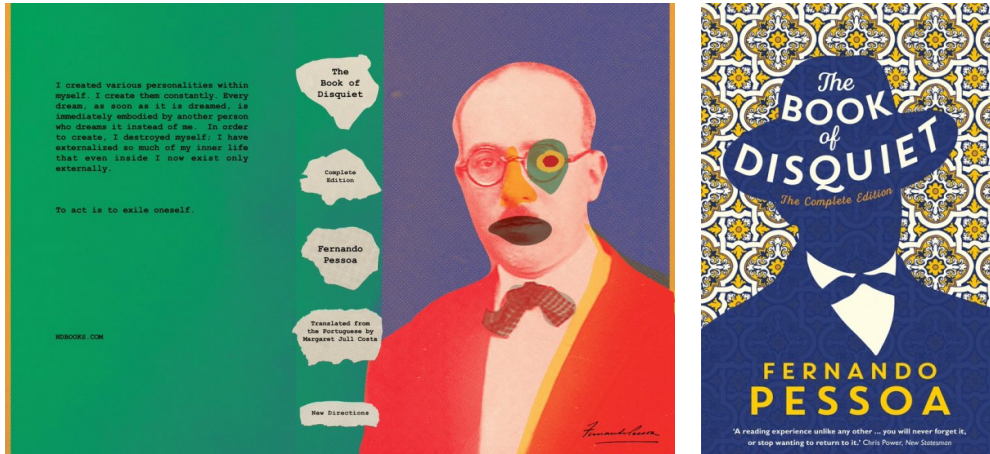
Bibliografia

- ALMEIDA, Anabela (2015). "Armando Côrtes-Rodrigues e Orpheu 3 – Notas para um novo Índice", in *Colóquio/Letras*, n.º 190, Setembro, pp. 120 a 128, com a seguinte nota: "Poema inédito de um manuscrito do autor, espólio Côrtes-Rodrigues, cota 2, 'Poesias II', pp. 7-10."
- BARROS, Anabela Azevedo de Almeida (2013). *As Constantes de Orpheu na Obra de Armando Côrtes-Rodrigues*. Tese de Doutoramento em Estudos Portugueses / Estudos de Literatura. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- ORPHEU 1 e 2 (1915). *Revista trimestral de literatura*. Lisboa: Typografia do Commercio.
- PESSOA, Fernando (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. (Edição Crítica de Fernando Pessoa, Série Maior, 10).
- ____ (1985). *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*. Edição de Joel Serrão. Lisboa: Livros Horizonte.
- ____ (1935). "Nós os de 'Orpheu'", in *Sudoeste*, n.º 3, Lisboa, p. 3. Pode ser consultado na Hemeroteca Digital, <<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/>>.
- PIZARRO, Jerónimo (2011). "'A Larga Celebridade': Herdeiros e Interlocutores de Fernando Pessoa". *Central de Poesia: a recepção de Fernando Pessoa nos anos 40*. Lisboa: CLEPUL/FLUL, pp. 47-63.
- SENA, Jorge de (2000). *Fernando Pessoa & Cª Heterónima (Estudos Coligidos 1940-1978)*. Lisboa: Mécia de Sena e Edições 70.
- URIBE, Jorge (2015). "A Vocação de Armando Côrtes-Rodrigues". *1915: O ano do Orpheu*. Steffen Dix (org.). Lisboa: Tinta-da-china, pp. 319-333.
- VIZCAÍNO, Fernanda (2018). *Correspondência de Fernando Pessoa Revisitada*. Tese de Doutoramento em Modernidades Comparadas: Literaturas, Artes e Culturas. Instituto de Letras e Ciências Humanas, Universidade do Minho.
- VLACHOU, Foteini (2015). "Augusto Ferreira Gomes and Orpheu 3: The 'Death of a Faun' and Literary Ekphrasis in Portugal at the beginning of the twentieth century, in *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 8, Outono, pp. 506-536. Veja-se, no Brown repository: <<https://doi.org/10.7301/Z0TB1546>>.

The Pain of the Wound And the Balm of Having Understood the Gods

Andrew Winer*

PESSOA, Fernando (2017). *The Book of Disquiet*. Edited by Jerónimo Pizarro. Translated by Margaret Jull Costa. New York: New Directions, 2017, 468 p. [ISBN: 9780811226936]. (UK edition of the same book, with a different cover, by Serpent's Tail.)¹



One of the more valuable artistic and humanistic enterprises that we have been privileged to inherit has come down to us in a most unprepossessing form: a trunkful of fragments written by a very singular loner. I'm referring to the individual pages, receipts, and other scraps containing the deeply private, lyrical thinking of the great Portuguese poet Fernando Pessoa. *The Book of Disquiet*—as the many, differently-edited, posthumously-published compendiums of these thoughts have come to be called in English—has for some time been a favorite, even a sort of secret weapon, among sensitive souls fortunate enough to know about it. Its pages offer affirmation, if of the most painful sort, to readers for whom daily existence is intensely and emotionally registered, and for whom the inescapable termination of that same daily existence, i.e. of our lives, never appears far from view. As it turns out, earlier editions of *The Book of Disquiet* are not wholly representative of what was found in the trunk Pessoa left behind, and they were arranged at the benevolent whim of their respective editor's aesthetic discrimination. In contrast, Pessoa scholar Jerónimo Pizarro, in New Directions's glorious edition, superbly translated from the Portuguese by Margaret Jull Costa, has taken a less intrusive

* Chair of Creative Writing at the University of California, Riverside.

¹ Both based on the Tinta-da-china edition. The "Fernando Pessoa collection," published in Portugal (<<http://www.tintadachina.pt/>>) and Brazil (<<http://www.tintadachina.pt/brasil/>>) by Tinta-da-china, is coordinated by Jerónimo Pizarro.

and arguably more reverential approach, largely by including many more of the fragments, all in chronological order. In so doing, Pizarro has pulled off the seemingly impossible feat of offering the reader *more* of an unknowable man, and, paradoxically, of bringing us into even closer personal contact with the most personal and private of minds.

That mind, in *The Book of Disquiet*, was decanted onto the page through the voices of two different personae: an office clerk named Vicente Guedes, whose thoughts, set down when Pessoa was younger, claim the first part of this edition, and a bookkeeper named Bernardo Soares, whose meditations and laments constitute the book's second half and paint a portrait of Pessoa's spirit in his mature years. Perhaps beholden to their first encounters with *The Book of Disquiet* (earlier editions of which focused on the notes by Soares, who, by many lights including Pessoa's own, hews most closely in temperament and tone to the author himself), longtime fans of the book often tend to prefer Soares' this-worldliness—his paeans to the streets of Lisbon that circumscribed Pessoa's universe—to Guedes' more disembodied, metaphysical and hectoring ruminations. But both Soares and Guedes are exiles in this world: reclusive, withdrawn, antagonistic toward life to the point, sometimes, of seeming Gnostic. And both offer up a dreaming mind in answer to the question that, I suggest, was the main preoccupation of Pessoa's life: not "Who am I?" as many have written, but rather "How shall I *endure*?" And, in order to better appreciate Soares' excursions down into the streets among the everyday people of Lisbon, in order to better understand his aliveness to the tension between what's necessary to get through prosaic living and an honest awareness of much of the futility therein, the reader would be well-served to dip into, if not wholly imbibe, the Guedes section that Pizarro has generously included.

Presiding over the entire book is a strong sense of stagnation and ennui—Pessoa's ennui, but also the ennui of the culture he finds himself in and one that isn't much different than our own. The Second Coming never came and God no longer is an organizing principle; the religion of progress has, despite its believers, not proven to be a worthy successor. Meaning that humans find themselves in a predicament not unlike that unique moment in history between Cicero and Marcus Aurelius, when, as Marguerite Yourcenar, quoting Flaubert in a footnote to her novel *Memoirs of Hadrian*, wrote, "the gods had ceased to be and the Christ had not yet come, and *man stood alone*." The italics are mine, for this really is the predicament that Pessoa diagnoses in the culture and in himself. He finds his generation foundering among the wild instabilities of a modern era in which man can no longer rely on the old verities. And Pessoa's personal solution, one he admits to being ashamed of, is to completely abdicate from any relation to history.

What he gains with this abdication is *time*—but at a cost. The cost is eschewing the relative comforts of history, which is merely a man-made

fictionalizing of time, in favor of the big, murdering beast itself. The cost is no longer being able to inoculate the soul with the news. The cost is the pain of relentlessly, day after day, running one's perceptions, and the emotions they entrain, up against time's monstrous ongoingness.

Yet, as is the case with so much art and literature worthy of the name, the cost Pessoa incurred is our gain. Dear reader, call his retreat a form of apathetic indolence, call it escapism or decadence or even, to use our contemporary parlance, depression—you would nevertheless be hard-pressed to find more poignant sentences, in all of literature, concerning a person's encounter with time than in Fernando Pessoa's *The Book of Disquiet*:

Before summer ends and autumn arrives, in that warm interval in which the air weighs heavy and the colors soften, the afternoons tend to wear a suit redolent of false glory. They are comparable to imaginative artifices in which one feels a nostalgia for nothing, and they drag on like the endlessly snaking wakes of ships. On such afternoons... I feel that I have lost an omnipotent God, that the Substance of everything has died. And the tangible universe is, for me, a corpse that I loved when it was life; but everything has turned to nothing in the still-warm glow of the last colorful clouds. My tedium takes on a horrific aspect; my boredom becomes fear... I don't know what I want or don't want. I no longer know what it is to want, or how to want, or how to recognize the emotions or thoughts by which we usually know that we do want something or want to want something. I don't know who or what I am. Like someone buried under the rubble of a wall, I lie beneath the fallen vacuity of the entire universe.

If this were *merely* a case of Gnostic hatred of the created realm, *The Book of Disquiet* would have been consigned to dustbin of, yes, history. But, in passages like this and a thousand others, Pessoa is actually praising the world, if negatively. He is one of those writers, so valuable to us, who loves the world by hating it, or hates it by loving it. "I never considered suicide a solution," Pessoa writes, "because I only hate life out of love for it."

To be clear, Pessoa is no Platonist who feels that reality is all shadows. Instead of giving up on the material world, Pessoa uses his writing to find a path from it toward the great garden he is cultivating in his thoughts, for "everything is a point of departure" and "each thing suggests to [him] not the reality of which it is the shadow, but the reality to which it is the path." Neither is his solution psychological. "To know nothing about oneself is to live," Pessoa opines. A larger grasp of oneself only comes in flashes, and then even that is gone, leaving a residue of tiredness but little meaning. And about other people, including friends, Pessoa remains ambivalent at best, and nearly misanthropic at worst, and in any case hurt. "I never doubted for a moment that they would all betray me," writes Pessoa, "and yet I was always shocked when they did."

All of these nostrums Pessoa considers to be crutches, false paths; the correct path, the only one for him, is to remain free of them. "To subordinate oneself to nothing," he writes, "be it another human being, someone we love, or an

idea—to maintain that aloof independence that consists in not believing in the truth nor, were such a thing to exist, in the usefulness of knowing it: that, it seems to me, is the proper condition of the intellectual life of thinkers. To belong to something—that’s banal.”

How does one walk the path then? Pessoa gives us a clue when he writes, “Compared with the supreme reality of my soul, sovereign grandeur of my most original and frequent dreams, everything that is useful and external seems frivolous and trivial. As far as I’m concerned, my dreams are far more real.” Pessoa calls this path an ascension into oneself, and few Western writers outside of Buddhist literature have thought through the consequences of such a practice so deeply; Pessoa is well aware of the dangers of elevated the imaginary senses to the heights of our physiological ones: our emotions are greatly aroused, often swerving us toward pain. But he cautions us not to avoid this pain “as a stoic or an epicurean might do, by unsettling [oneself] as a way of hardening [oneself] against pleasure and pain.” We should, “on the contrary, try to find pleasure in pain.”

And the way Pessoa ultimately finds pleasure in pain is to see, and to *write about seeing*. Even after his most despairing soliloquy about not knowing even what to want, Pessoa writes: “And yet, if I allow my vulgar eyes to receive the dying greeting of the bright day’s end, what a longing I feel to be no one else but me! What a grand funeral for hope in the still-golden silence of the lifeless skies.”

Pessoa *sees*—but he also *says* what he sees in a style that conquers the pain with the pleasure of beauty: “To know how to say things! To know how to exist through the written voice and the intellectual image! That’s what life is about: the rest is just men and women, imagined loves and fictitious vanities, excuses born of poor digestion and forgetting, people squirming beneath the great boulder of a meaningless blue sky, the way insects do when you lift a stone.”

In one of the finest passages in *The Book of Disquiet*, Pessoa writes of observing young couples out strolling by the river: he watches them without envy, enjoying them as he enjoys a truth. He ends the observation with the idea that seeing in this way can, at least in moments, provide flashing illumination that can penetrate to the very depths of existence: “If I compare them with myself,” he admits, “I still enjoy them, but like someone enjoying a painful truth, combining the pain of the wound with the balm of having understood the gods.”

Uma viagem sonora pela Lisboa de Fernando Pessoa

Felipe Gammaert*

SALDANHA, Sofia (2018). *Não sei o que o amanhã trará – um passeio sonoro na Lisboa de Fernando Pessoa* | *I know not what tomorrow will bring—the Fernando Pessoa audiotour*. <<https://www.fernandopessoatour.com>>.

A relação osmótica entre a cidade de Lisboa e Fernando Pessoa tem dado lugar, nos últimos anos, a inúmeras publicações. Se é verdade que, já nas biografias (Gaspar Simões, Robert Bréchon), a capital portuguesa ocupa um lugar preponderante, é nas fotobiografias (Maria José de Lencastre, Richard Zenith e Joaquim Vieira) que Lisboa emerge definitivamente quando associada ao poeta de *Orpheu*. E, mais recentemente, os roteiros à volta da Lisboa de Pessoa têm vindo a consolidar esta fecunda relação, tendo como público alvo os viajantes e turistas interessados em percorrer a cidade nos passos de Pessoa.

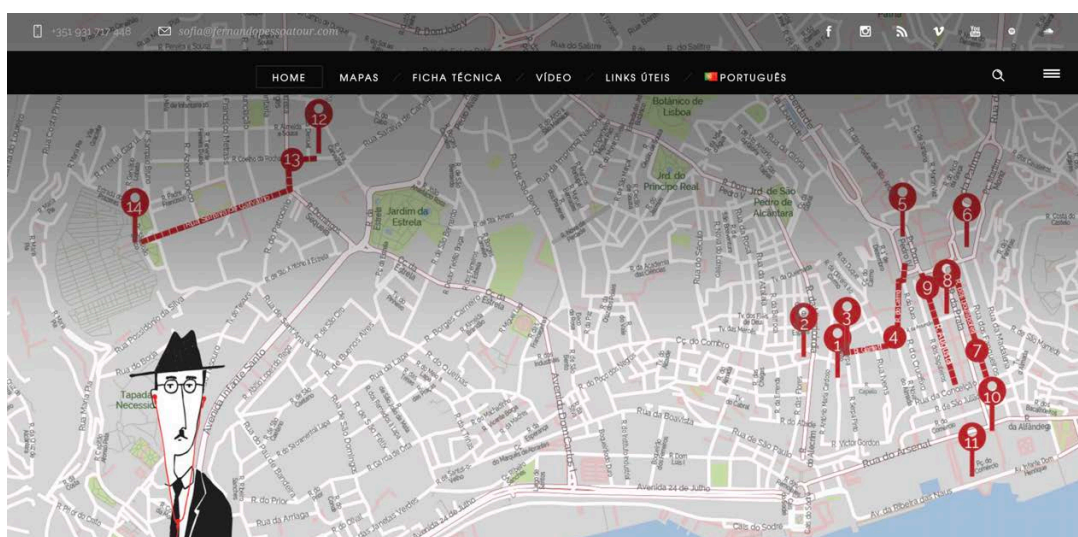


Fig. 1. Mapa do percurso por Lisboa sugerido no Fernando Pessoa Tour.
Fonte: <<https://fernandopessoatour.com>>

O projecto sonoro intitulado *Não sei o que o amanhã trará – um passeio sonoro na Lisboa de Fernando Pessoa* | *I know not what tomorrow will bring – the Fernando Pessoa audiotour*, produzido e realizado por Sofia Saldanha, é um bom exemplo desta última modalidade. Alojado numa plataforma *online* a partir da qual é possível aceder aos conteúdos relacionados com a Lisboa de Fernando Pessoa, o *website* <www.fernandopessoatour.com> oferece uma narrativa em duas línguas

* Investigador do projecto MEMOIRS – *Filhos de Império e Pós-memórias Europeias* (ERC-648624) no Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra. Membro do projecto Lit&Tour no Centro de Estudos Comparatistas, FLUL.

(Português e Inglês), organizada à volta de quinze episódios, assim como um mapa que situa os locais nos quais decorrem as histórias. Com o objectivo de fazer deste roteiro um itinerário que acompanhe a deslocação pela cidade, os conteúdos encontram-se acessíveis nas plataformas iTunes e Souncloud. Estamos, pois, perante uma tentativa original de difundir a obra e a vida de Pessoa pelo viés de outras linguagens que não as da escrita.

Do ponto de vista da arquitectura desta série, o trabalho da produtora e realizadora revela uma especial atenção pela atmosfera que envolve os factos narrados. Cada episódio é ambientado em função do contexto específico dos eventos que são referidos, com especial cuidado atenção pelo “ruído de fundo”, seja ele do lugar de Lisboa em que a viagem sonora leva ao ouvinte, ou da recriação do contexto específico da vida de Pessoa. Para além disso, o passeio sonoro na Lisboa de Fernando Pessoa conta com uma banda sonora, inspirada na peça *Un soir à Lima* (Op.99, de Félix Godefroid), música evocada pelo próprio Pessoa num poema homónimo, de 1935 (“Un Soir à Lima”, in *Poemas de Fernando Pessoa. 1934-1935*, edição de Luís Prista, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000, p. 232 [cf. *Antologia Mínima*, edição de Jerónimo Pizarro, Lisboa: Tinta-da-china, 2018, pp. 145-157]). Susana Saldanha apoia-se, para os arranjos musicais, em duas jovens estudantes de música da Escola Calouste Gulbenkian de Braga. Nesse sentido, estamos perante uma peça sonora documental que, partindo das informações biográficas e bibliográficas relacionadas com a figura de Pessoa, consegue criar um universo próprio, e que cada ouvinte poderá vir a enriquecer com a sua experiência *in situ*.

Quanto ao aspecto científico deste percurso áudio-biográfico, a realizadora faz apelo tanto às instituições culturais encarregues de salvaguardar o legado do poeta (a Casa Fernando Pessoa, que apoiou financeiramente o projecto, para além de prestar consultoria científica), quanto aos diversos especialistas (estudiosos universitários, editores, familiares de Pessoa, etc.) que conformam a galáxia pessoana. Sobre este último aspecto, vale a pena salientar o facto de a narrativa global do roteiro apresentar um leque diverso e abrangente das múltiplas vertentes críticas nos estudos pessoanos. Nos quinze episódios, as distintas vozes conjugam-se de maneira harmoniosa, num diálogo cujo principal objectivo é o de mostrar a diversidade de olhares que convergem na questão da relação entre Fernando Pessoa e Lisboa. Contudo, na ficha técnica de cada capítulo, as identidades dos entrevistados, assim como das outras vozes que contribuem para a história, aparecem referidos.

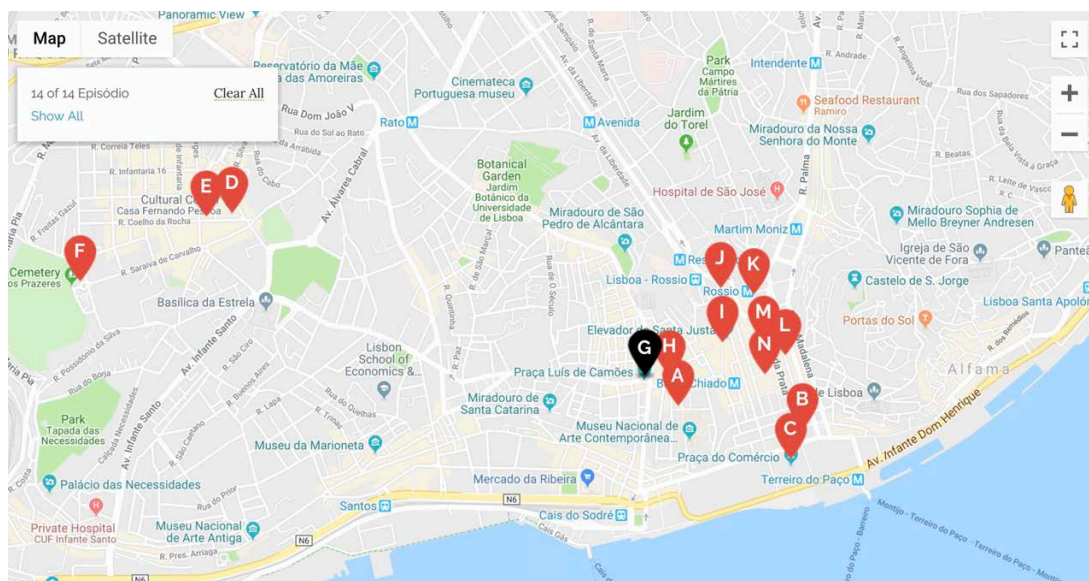


Fig. 2. Apresentação do Episódio 2.

Fonte: <<https://fernandopessoatour.com/mapas>>

No que diz respeito à questão do *storytelling*, a escolha de uma narrativa capaz de conter, em capítulos sonoros com uma média de dez minutos cada um, é assumida pela realizadora, na apresentação do audioguia:

Esta viagem sonora de 15 episódios pode ser feita de duas formas. Através de um percurso geográfico que inclui 15 locais na cidade de Lisboa, cada um correspondente a um episódio. Ou através de uma viagem imaginária fora do percurso sugerido. Imagine-se na Lisboa pessoana, e ouça onde quiser. Os episódios seguem uma ordem temporal e temática, mas pode também escolher a sua própria ordem. Siga as suas preferências e conveniências. As narrativas são independentes e podem ser ouvidas no conjunto ou individualmente.

<<https://www.fernandopessoatour.com>>

Isto é: afinal, a história que nos é apresentada possui uma autonomia tal que, à imagem da obra de Pessoa, não existem regras inamovíveis quanto à sua abordagem.

Ora, na medida em que a questão da ordem é salientada, desde o início, pela realizadora, consideramos válido colocar aqui uma interrogação mais de fundo no que diz respeito às representações de Lisboa e à sua relação com a figura de Pessoa. Embora não existam dúvidas quanto ao facto de Pessoa ser um dos escritores portugueses mais fortemente associados à paisagem lisboeta (se não o maior), haverá sempre uma certa indefinição relativamente à maneira como o espaço da capital portuguesa se integra, ou se confunde, na vida e obra de Fernando Pessoa. Sobre este aspecto, referirei apenas algumas questões:

- Qual é o limite, ou a fronteira, entre a Lisboa pessoana biográfica e a Lisboa que se depreende da obra? Será possível fazer uma distinção nesse sentido?

- Tendo em conta que Lisboa é, de facto, um *leitmotiv* do universo pessoano, na sequência da identificação dos locais lisboetas nele presentes será possível estabelecer um roteiro, isto é, um percurso geográfico real pela cidade? Dito de outro modo, a viagem pela Lisboa de Pessoa implica necessariamente uma deslocação física ou, pelo contrário, ela inscreve-se num itinerário imaginário?
- No momento de repertoriar os lugares de Pessoa em Lisboa, a ordem cronológica (aquela que corresponde, *grosso modo*, com a biografia do poeta) deverá necessariamente ser o fio de Ariadne pelo labirinto pessoano?
- Como tratar, por outro lado, numa só narrativa, as diferentes “Lisboas” que se depreendem das personalidades (heterónimos, semi-heterónimo e ortónimo) pessoanas? Será possível representar, num único mapa e numa narrativa coesa (seja esta sonora, escrita ou visual) a Baixa de Ricardo Reis, a Lisboa fluvial de Alberto Caeiro, a cidade cosmopolita de Álvaro de Campos ou, simplesmente, a Lisboa íntima e quotidiana do próprio Fernando Pessoa?

Embora o objectivo deste passeio sonoro não seja o de dar uma resposta a estas questões, são aspectos que podem inferir-se da escuta global das histórias aqui contadas. Não se trata, aliás, de interrogações inerentes a esta proposta de leitura sonora da Lisboa pessoana, mas, pelo contrário, de perguntas que, na nossa opinião, tocam qualquer proposta de roteiro dedicado à relação entre a cidade de Ulisses e o poeta de *Orpheu*.

O *passeio sonoro na Lisboa de Fernando Pessoa* demonstra, aliás, uma utilização inovadora das ferramentas informáticas nos casos como este, em que os textos literários, os factos biográficos e o espaço urbano se juntam para criar uma nova narrativa. Em síntese, o audioguia propõe um modo de leitura inovador e coerente sobre a presença do fantasma de Pessoa na Lisboa do século XXI, o qual tem em conta um público alargado. Aliás, este tipo de iniciativas contribui, de facto, para uma reflexão mais ampla sobre as relações entre literatura e turismo, tomando como ponto de partida o caso paradigmático da cidade de Pessoa.

Re-Produzir Pessoa, isto é, P1 + P2 = Autor

Manuel Portela*

SEPÚLVEDA, Pedro; HENNY-KRAHMER, Ulrike [eds.] (2017). *Edição Digital de Fernando Pessoa. Projetos e Publicações*. Coordenação editorial por Pedro Sepúlveda, coordenação técnica por Ulrike Henny-Krahmer. Lisboa e Colónia: IELT, Universidade Nova de Lisboa e CCeH, Universidade de Colónia, <http://www.pessoadigital.pt> [Doi: [10.18716/cceh/pessoa](https://doi.org/10.18716/cceh/pessoa)].

Pode dizer-se, a começar, que a edição digital dos projetos e publicações de Fernando Pessoa documenta a ação da imaginação bibliográfica em Fernando Pessoa, justapondo o conjunto de textos que projetou escrever e publicar ao conjunto de textos que de facto publicou. Esta justaposição permite observar de forma precisa a relação entre o conjunto-P1 (projetos) e o conjunto-P2 (publicações), mostrando a intersecção e a disjunção entre ambos. Mostra ainda, de forma retrospectiva e global, a persistência da imaginação do livro como operador na produção e organização dos diversos subconjuntos de textos, incluindo as diversas constelações heteronímicas. Dito de outro modo: na medida em que a condição autoral é estabelecida pela conjunção dos atos de escrever e publicar, e na medida em que o livro é, na cultura impressa, a instância concetual e material dessa conjunção, a edição digital dos conjuntos P1 e P2 através de um sistema relacional oferece-nos a possibilidade de observar a relação histórica entre projetualidade e publicação na construção do autor Fernando Pessoa pelo autor Fernando Pessoa.

A repetição das três fotografias que captam um instante de Pessoa a caminhar – escolhidas para página de entrada da edição digital – parece enunciar figurativamente o propósito deste novo olhar para a produção de Pessoa, entendida simultaneamente como aquilo que Pessoa produziu e aquilo que produziu Pessoa. Tal como na película fotográfica, esta edição digital ensaia uma tentativa de capturar o autor em construção a partir da captura da sua obra em construção. A *re-produção* digital desse processo seria o equivalente tecnográfico da captura fotográfica do passo em andamento, cujos micromovimentos precisos são algo que apenas o olhar da câmara consegue apreender (Fig. 1).

* Universidade de Coimbra. Centro de Literatura Portuguesa (CLP).

Re-Producing Pessoa, i.e. P1 + P2 = Author

Manuel Portela*

SEPÚLVEDA, Pedro; HENNY-KRAHMER, Ulrike (2017) (eds.). *Digital Edition of Fernando Pessoa. Projects and Publications*. Editorial coordination by Pedro Sepúlveda, technical coordination by Ulrike Henny-Krahmer. Lisbon and Cologne: IELT, New University of Lisbon and CCEH, University of Cologne, <http://www.pessoadigital.pt> [Doi: [10.18716/cceh/pessoa](https://doi.org/10.18716/cceh/pessoa)].

It may be said at the outset that the digital edition of Fernando Pessoa's projects and publications documents the workings of the bibliographical imagination in Fernando Pessoa, by juxtaposing the set of texts he planned to write and publish to the set of texts he actually published. This juxtaposition allows us to accurately observe the relation between set-P1 (projects) and set-P2 (publications), showing the intersection or the disjunction between both sets. It also shows, in retrospective overview, the persistence of the idea of the book as an operator in the production and organization of the various subsets of texts, including Pessoa's various heteronymic constellations. To put it another way: insofar as the authorial condition is produced by the conjunction of the acts of writing and publishing, and insofar as the book is, in print culture, the conceptual and material instance of that conjunction, a digital edition of sets P1 and P2 through a relational system offers us the possibility of observing the historical relation between projectuality and publication in the construction of the author Fernando Pessoa by the author Fernando Pessoa.

The repetition of the three photographs that capture an instant of Pessoa walking—chosen for the homepage of this digital edition—seems to figuratively enunciate the purpose of this new perspective on the production of Pessoa, understood simultaneously as that which Pessoa produced and that which produced Pessoa. As in the photographic film, this digital edition is an attempt to capture the author under construction through the capture of his work under construction. The digital *re-production* of this process would be the technographic equivalent of the photographic capture of his walking step—whose precise micro-movements are something that only the eye of the camera can apprehend (Fig. 1).

* Universidade de Coimbra. Center for Portuguese Literature (CLP).



Fig. 1. *Edição Digital de Fernando Pessoa: Projetos e Publicações*: página de entrada.

A interface e a meta-informação são apresentadas em três línguas: inglês, português e alemão.

Dado que uma parte substancial dos seus livros e dos seus textos (e portanto da obra inferível a partir desses livros e desses textos) foi publicada postumamente, esta construção autoral do autor quase *in vivo* pode por sua vez confrontar-se com a construção editorial do autor *in vitro* feita desde 1935. O projeto *Edição Digital de Fernando Pessoa: Projetos e Publicações* deve pois ser entendido não apenas como um ato mais de disseminação pública do arquivo pessoano, mas também como um dispositivo crítico que permite fazer novas descobertas e inferências com base nesse arquivo. A disponibilização dos materiais do espólio pessoano em formato digital, levada a cabo pela Biblioteca Nacional de Portugal ao longo da última década, tem proporcionado ocasiões para a remediação crítica desses materiais, através da demonstração das possibilidades heurísticas do meio digital quando se trata de fazer novas análises e novas perguntas a materiais aparentemente familiares. A *Edição Digital de Fernando Pessoa: Projetos e Publicações* (lançada em fevereiro de 2018) vem assim juntar-se ao *Arquivo LdoD: Arquivo Digital Colaborativo do Livro do Desassossego* (lançado em dezembro de 2017) na digitalização crítica do metassignificante “Fernando Pessoa”.

Enquanto edição digital, o projeto coordenado por Pedro Sepúlveda e Ulrike Henny-Krahmer exemplifica uma das lógicas da remediação digital dos arquivos autorais: a possibilidade de voltarmos a examinar as fontes autógrafas, deseditando o arquivo, isto é, regressando a um momento anterior ao das edições impressas que entretanto modelaram a imagem e a forma de uma determinada obra.



Fig. 1. Digital Edition of Fernando Pessoa: Projects and Publications: homepage.

Interface and meta-information are presented in three languages:
English, Portuguese and German.

Given that a substantial part of his books and texts (and therefore of the work that we can infer from his books and texts) has been posthumously published, this quasi *in vivo* authorial construction of the author may in turn be compared to the *in vitro* editorial construction of the author that has been made since 1935. Therefore, the *Digital Edition of Fernando Pessoa: Projects and Publications* must be understood not only as an act of public dissemination of Pessoa's archive, but also as a critical tool that allows us to make new discoveries and inferences based on his archive. The availability of Pessoa's autograph materials in digital format, made possible by the National Library of Portugal over the last decade, has provided opportunities for critical remediation of these materials that demonstrate the heuristic possibilities of the digital environment when it comes to making new analyses and asking new questions to seemingly familiar materials. The *Digital Edition of Fernando Pessoa: Projects and Publications* (launched in February 2018) joins the *LdoD Archive: Collaborative Digital Archive of the Book of the Book of Disquiet* (launched in December 2017) in the critical digitization of the meta-signifier "Fernando Pessoa."

As a digital edition, the project coordinated by Pedro Sepúlveda and Ulrike Henny-Krahmer instantiates one of the logics of the digital remediation of authors' archives: the possibility of revisiting autograph sources and un-editing the archive, that is, returning to a prior moment to the printed editions that for many years have shaped the image and the form of a particular work.

Seja segundo uma lógica genética de descrever o texto em construção antes da publicação, seja segundo uma lógica crítica de descrever a reconstrução que ocorre nos processos de publicação, este regresso digital às fontes é ampliado pelas capacidades críticas específicas do meio computacional. Entre essas capacidades destacam-se a processualidade e a interatividade: um texto enriquecido com marcadores estruturais e semânticos – que o tornam automaticamente analisável e visualizável com base na representação numérica que o define enquanto objeto digital – responde a múltiplas configurações geradas pelas interrogações do leitor-interator. A possibilidade de integração de uma rede vasta de documentos em processos desta natureza amplia necessariamente a capacidade crítica já que permite analisar conjuntos maiores de documentos – de outro modo difíceis de analisar de forma integrada – e construir novas redes de relações. A digitalização tem, por si só, uma função heurística que origina novas perguntas e novas hipóteses.

Apresentado como a primeira fase de um projeto em construção, a *Edição Digital de Fernando Pessoa: Projetos e Publicações* tem como objetivo principal colocar os projetos de publicação do autor em relação com todos os textos publicados em vida, de forma a ilustrar a relação entre a dimensão projetual e a dimensão publicada da sua obra.¹ Torna-se possível acompanhar a evolução dos projetos ao longo do tempo e observar o lugar de cada texto publicado na história cronológica desses projetos. Deste modo, torna-se também inteligível a dinâmica entre escrever e projetar, por um lado, e escrever e publicar, por outro. A natureza incompleta ou fragmentária de alguns textos e a sua relação com os projetos de publicação, assim como a relação dos diversos projetos entre si mostra que Pessoa trabalha de forma bastante consistente e que a ideia de livro é um operador fundamental no seu trabalho de escrita, como tem sido demonstrado por Pedro Sepúlveda nos últimos anos (2014a; 2014b).

O menu principal da edição está estruturado nas seguintes categorias: *Autores*, que permite aceder a documentos e publicações, por ordem cronológica ou alfabética, a partir de uma atribuição autoral a Fernando Pessoa, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos ou Ricardo Reis; *Documentos*, que oferece ligações para o conjunto de todos os documentos, subdivididos em 11 grupos de acordo com a numeração das respetivas cotas BNP;

¹ “Numa primeira fase, o portal apresenta a edição das listas de projetos editoriais de Fernando Pessoa, elaboradas entre 1913 e 1935, assim como da poesia publicada pelo autor em vida, em periódicos, a partir de 1914. Esta edição permite entender a relação entre o caráter potencial da obra e o que dela foi efetivamente publicado. Índices dos documentos, publicações, géneros, nomes, títulos e periódicos permitem traçar a sua cronologia.” <http://www.pessoadigital.pt/pt/index.html>

Whether according to the genetic principle of describing the text under construction before publication, or according to a critical principle of describing the reconstruction that has occurred through editorial and publication processes, this digital return to autograph sources is amplified by the specific critical affordances of the computational environment. Two affordances that must be highlighted are procedurality and interactivity: a text enriched with structural and semantic markers—which make it automatically parsable and viewable according to variable criteria given the numerical representation that defines it as a digital object—responds to multiple configurations generated by the questions asked by the reader-interactor. The possibility of aggregating a vast network of documents into processes of this nature necessarily widens the medium’s critical ability by enabling the analysis of larger sets of documents—otherwise difficult to analyze in an integrated way—and the exploration of new networks of relationships. Digitization has, by itself alone, a heuristic function that gives rise to new questions and new hypotheses.

Presented as the first phase of a project that is still under construction, the *Digital Edition of Fernando Pessoa: Projects and Publications* has as its major objective to place the projects of publication of the author in relation to all the published texts in his lifetime, in order to illustrate the relation between the projected dimension and the published dimension of his work². It is now possible to follow the evolution of the projects over time and see the place that each published text occupies in the chronological history of those projects. This way the dynamics between writing and projecting, on the one hand, and writing and publishing, on the other, becomes intelligible as well. The incomplete or fragmentary nature of some texts and their relation to the publication projects, as well as the relation of the different projects to each other, shows that Pessoa works very consistently and that the idea of the book is a fundamental operator in his writing work, as has been demonstrated by Pedro Sepúlveda in recent years (2014a, 2014b).

The main menu is structured into the following categories: *Authors*, which allows access to documents and publications, in chronological or alphabetical order, based on author attribution to Fernando Pessoa, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos or Ricardo Reis; *Documents*, which provides links to the set of all documents subdivided into 11 groups according to their BNP shelf-marks;

² As explained by the editors, at the current stage Pessoa’s publications are represented only by poetry published in periodicals: “In a first phase, the website presents the edition of Fernando Pessoa’s editorial projects, elaborated between 1913 and 1935, as well as the poetry published by the author in lifetime, in periodicals, from 1914 onwards. This edition allows for the understanding of the relation between the potential nature of the work and what was actually published. Indexes of the documents, publications, genres, names, titles and periodicals enable the retracing of their chronology.” <http://www.pessoadigital.pt/en/index.html>

Publicações, que permite aceder às publicações por ordem alfabética, a partir de uma atribuição autoral a Fernando Pessoa, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos ou Ricardo Reis; *Géneros*, organizado em quatro subgrupos – *Lista editorial*, *Nota editorial*, *Plano editorial* e *Poesia* –, aos quais se pode aceder quer por ordem cronológica, quer por ordem alfabética; *Cronologia*, dividido em cinco períodos (1913-1915; 1916-1919; 1920-1927; 1927-1935), cada um dos quais acessível igualmente segundo ordem cronológica ou alfabética. Particularmente elucidativa da produtividade crítica do trabalho realizado são duas das subsecções da *Cronologia*: *Linha do tempo*³, que proporciona uma visualização diagramática global de todos os documentos (projetos e publicações) contidos nesta edição digital; e *Rede*⁴, que contém uma visualização da rede de relações entre todos os nomes próprios (pessoas e figuras) constantes nos documentos (Fig. 2). O menu *Índices* está subdividido em *Bibliografia* (“Obras de Fernando Pessoa”; “Sobre a obra de Fernando Pessoa”; “Outras fontes da obra de Fernando Pessoa”); *Nomes* (índice de pessoas e figuras); *Títulos* (títulos de textos e obras, ainda não ativo na versão beta) e *Periódicos* (índice de revistas e jornais). Por último, temos o menu *Projeto* com a informação detalhada sobre o projeto.

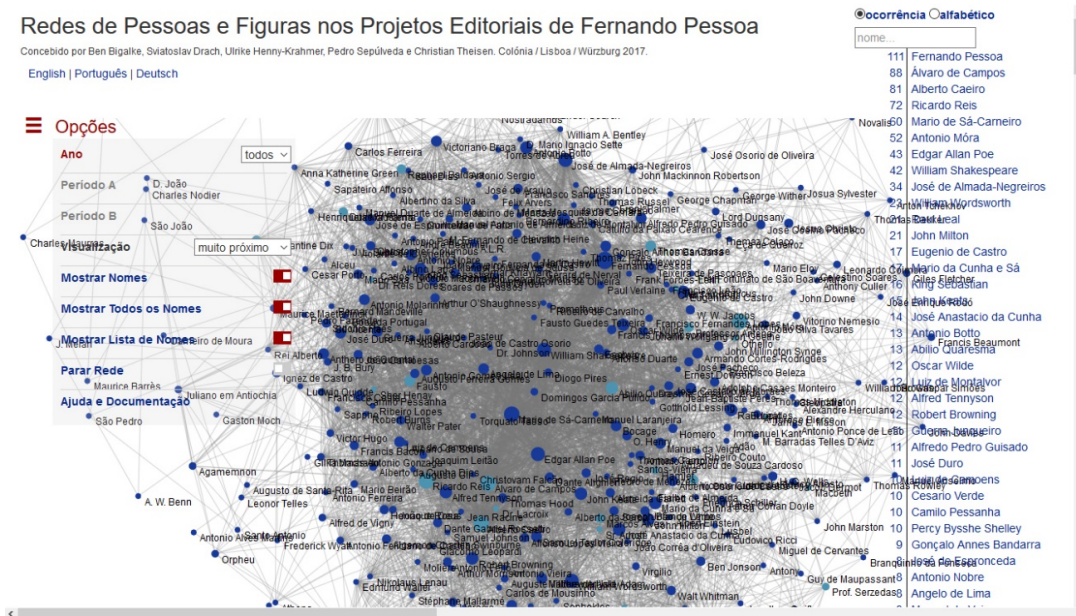


Fig. 2. Redes de Pessoas e Figuras nos Projetos Editoriais de Fernando Pessoa.

Visualização dinâmica gerada com base na informação codificada nos índices de nomes.

A ferramenta permite ainda filtrar as redes por anos entre 1913 e 1935.

³ <http://www.pessoadigital.pt/pt/timeline> — “Os projetos editoriais e as publicações de Fernando Pessoa ao longo do tempo”.

⁴ <http://www.pessoadigital.pt/pt/network> — “Redes de Pessoas e Figuras nos Projetos Editoriais de Fernando Pessoa”.

Publications, which allows access to publications in alphabetical order, based on authorial attribution to Fernando Pessoa, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos or Ricardo Reis; *Genres*, organized into four subgroups—*Editorial list*, *Editorial note*, *Editorial plan*, and *Poetry*—which can be accessed either in chronological or alphabetical order; *Chronology*, divided into five periods (1913-1915, 1916-1919, 1920-1927, 1927-1935), each of which is also accessible in chronological or alphabetical order. Particularly significant of the critical productivity of the work done by the textual encoders and programmers are the two of the subsections of the *Chronology: Timeline*⁵, which offers a diagrammatic overview of all the documents (projects and publications) contained in this digital edition; and *Network*⁶, which contains a visualization of the network of relationships among all the proper names (persons and figures) in the documents (Fig. 2). The *Indexes* menu is subdivided into *Bibliography* (“Works of Fernando Pessoa”; “About the work of Fernando Pessoa”; “Other sources of the work of Fernando Pessoa”); *Names* (index of persons and figures); *Titles* (titles of texts and works, not yet active in the beta version); and *Periodicals* (index of magazines and newspapers). Finally we have the *Project* menu with detailed information about the project.

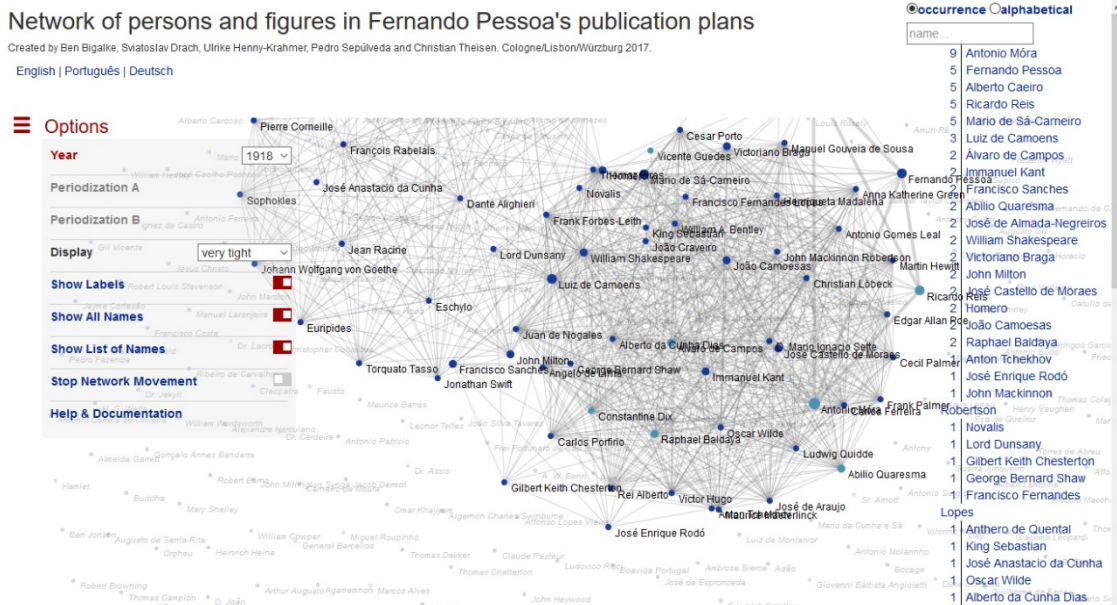


Figure 2. Network of persons and figures in Fernando Pessoa's publication plans: 1918.

Dynamic visualization generated from the information encoded in name indexes.

The tool allows the user to filter networks for each year between 1913 and 1935.

⁵ <http://www.pessoadigital.pt/en/timeline> — “Fernando Pessoa's editorial projects and publications over time.”

⁶ <http://www.pessoadigital.pt/en/network> — “Network of persons and figures in Fernando Pessoa's publication plans.”

No que diz respeito aos princípios de transcrição adotados, a *Edição Digital de Fernando Pessoa: Projetos e Publicações* faz uma transcrição genética dos documentos, cuja codificação XML é usada para gerar quatro visualizações específicas de cada transcrição: *transcrição diplomática*, *primeira versão*, *última versão*, *versão pessoal*. A *versão pessoal* permite escolher uma das três versões dos documentos (*transcrição diplomática*, *primeira versão* ou *última versão*) combinando-as com a visualização ou não das *quebras de linha* e/ou do *desenvolvimento de abreviaturas*. Já no que diz respeito às publicações é apresentada a transcrição da versão publicada e a identificação da fonte original – no caso dos textos já incluídos nesta versão beta da edição, isso significa apenas poemas em publicações periódicas. Todas as transcrições são acompanhadas do respetivo testemunho em fac-símile digital e de ferramentas de visualização e manipulação detalhada do testemunho. A interface de navegação permite também navegar sequencialmente para os documentos e publicações anteriores ou seguintes (Figs. 3 e 4).

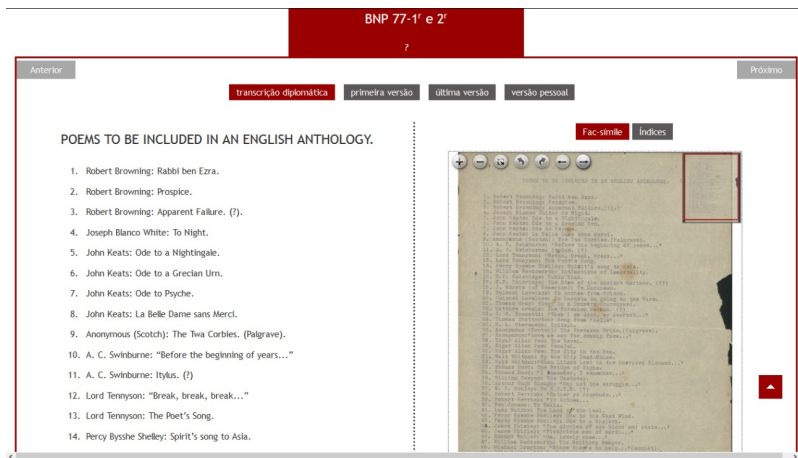


Fig. 3. Projeto: Documento BNP/E3, 77-1^a-2^a (sem data).
Visualização paralela da transcrição diplomática e do fac-símile digital.

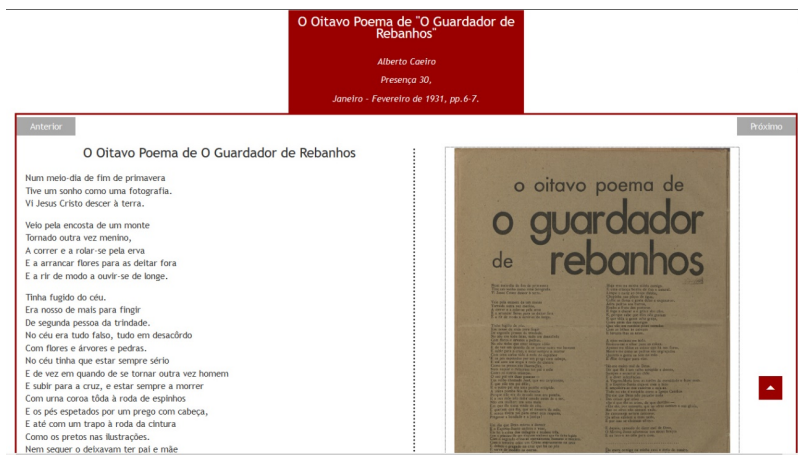


Fig. 4. Publicação: “O Oitavo Poema de ‘O Guardador de Rebanhos’”,
Alberto Caeiro, *Presença* 30, janeiro – fevereiro de 1931, pp.6-7.
Visualização paralela da transcrição e do fac-símile digital.

With respect to the adopted transcription principles, the *Digital Edition of Fernando Pessoa: Projects and Publications* opts for a genetic transcription of the documents, whose XML encoding is used to generate four specific views of each transcription: diplomatic transcription, first version, last version, customized version. The customized version allows you to choose one of three versions of documents (*diplomatic transcription*, *first version* or *last version*) combining them with the visualization of *line breaks* and/or *expanded abbreviations*. As far as the publications are concerned, the transcription of the published version and the identification of the original source are presented—in the case of texts already included in this beta version of the edition, this means only poems in periodical publications. All transcriptions are accompanied by their digital facsimile witness and tools for detailed visualization and manipulation of the witness. The navigation interface also offers sequential links to previous or subsequent documents and publications (Figs. 3 e 4).

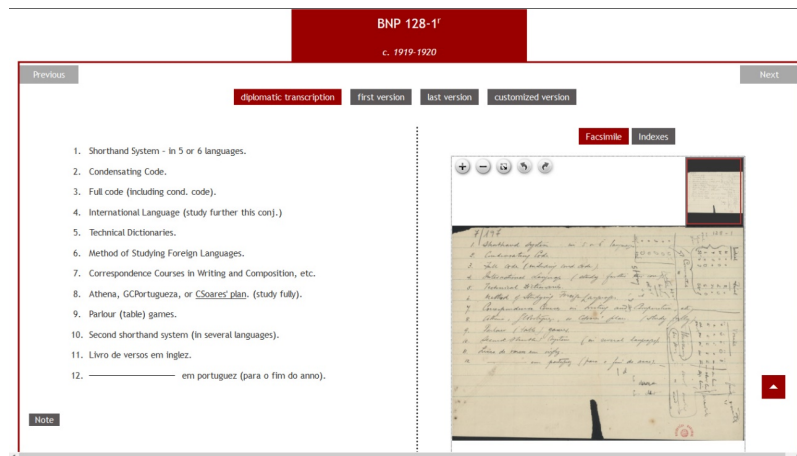


Fig. 3. Project: Document BNP/E3, 128-1' (c. 1919-1920).
Parallel view of diplomatic transcription and digital facsimile.

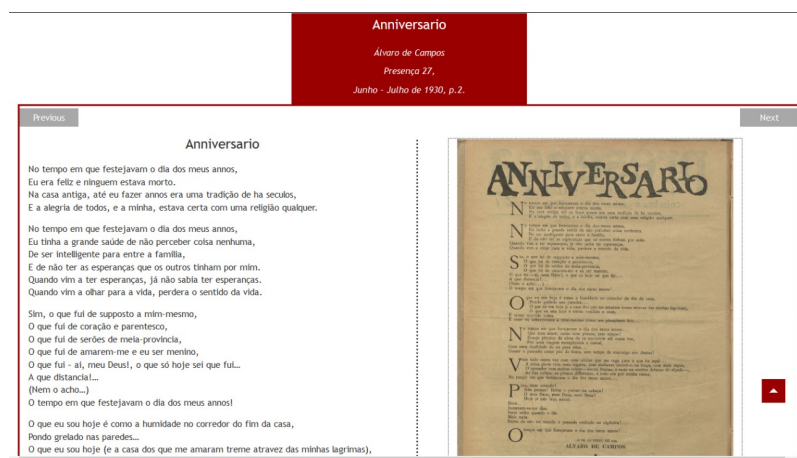


Fig. 4. Publication: Álvaro de Campos, "Anniversario".
Presença 27, junho-julho de 1930, p. 2.
Parallel view of diplomatic transcription and digital facsimile.

Duas funcionalidades importantes, imediatamente disponíveis a partir do ecrã de cada transcrição (quer para os documentos, quer para as publicações) são a possibilidade de impressão da transcrição e o acesso ao ficheiro XML correspondente. Este acesso individualizado à codificação TEI de cada texto é complementado pela possibilidade de descarregar a pasta comprimida contendo todos os ficheiros XML (cf. submenu *Downloads* na secção *Projeto*). Além da codificação dos elementos estruturais que sustentam a representação diplomática do texto, merece destaque a codificação semântica de elementos como pessoas e figuras, por um lado, e títulos, por outro. Estes índices de nomes e títulos permitem ao software filtrar estes itens e produzir visualizações das redes de relações que se vão constituindo ao longo do tempo nos projetos e publicações pessoais. O levantamento destas redes assim como a reconfiguração sucessiva das listas e planos editoriais⁷ constitui, de resto, um dos princípios concetuais que subjaz a esta edição digital: o princípio de que uma análise global da relação entre projetos e publicações permite capturar o horizonte de construção da obra literária pessoal por meio de um conjunto de edições e livros projetados e não apenas como um conjunto de textos e fragmentos.

Um olhar para a frequência das referências a autores, por exemplo, permite identificar referências cruciais para a autoconstrução de Pessoa como autor, quer na relação com os antecessores, quer na relação com os contemporâneos. Edgar Allan Poe, William Shakespeare e John Milton são três das referências mais frequentes na primeira constelação, e Mário de Sá-Carneiro, José de Almada Negreiros e Raul Leal na segunda. Tais redes de relações entre nomes sugerem ainda o modo como a autoria se produz por um efeito de assimilação de um conjunto vasto de leituras e da inserção programática da produção do próprio Pessoa no campo literário através da sua assinatura. A autodescrição de Pessoa-Autor como “não um só escritor, mas toda uma literatura”⁸, que tem como referência imediata a alteridade dos heterónimos enquanto práticas estilísticas e ficcionais de autoria desmultiplicada, teria afinal expressão num processo omnívoro de apropriação e transformação da tradição literária. A rede de relações onomásticas extraída a partir dos projetos de publicação – designadamente das listas e planos editoriais – evidencia esse desejo de antropofagia literária, por exemplo nos planos de tradução, antologia ou edição de obras de outros autores.

⁷ “Enquanto um plano é uma lista referente a uma só obra, que estrutura partes constituintes de um só título, as listas de projetos editoriais reúnem vários títulos, de índole particular, correspondendo a obras distintas.” <http://www.pessoadigital.pt/pt/project/about>

⁸ “Aspectos”, BNP/E3, 20-72r. *Arquivo LdoD: Arquivo Digital Colaborativo do Livro do Desassossego*, 2017: https://ldod.uc.pt/fragments/fragment/Fr585/inter/Fr585_WIT_MS_Fr585a.

Two important functionalities immediately available from the screen of each transcription (either for documents or for publications) are printing the transcription and accessing the corresponding XML file. This individualized access to the TEI encoding of each text is complemented by the possibility of downloading the compressed folder containing all the XML files (see *Downloads* submenu in the *Project* section). In addition to the encoding of the structural elements that support the diplomatic representation of the text, the semantic encoding of elements such as people and figures, on the one hand, and titles, on the other, deserves special mention. These indexes of names and titles then enable the software to extract those items and produce visualizations of the networks of relationships that are building up over time in projects and publications by Pessoa. The survey of these networks as well as Pessoa's iterative reconfiguration of lists and editorial plans⁹ is, moreover, one of the conceptual principles that underlies this digital edition: the principle that a global analysis of the relation between projects and publications enables us to capture the horizon of construction of Pessoa's literary work by means of a set of projected editions and books and not just as a set of texts and fragments.

A look at the frequency of references to authors, for example, allows us to identify crucial names for the self-construction of Pessoa as an author, both in relation to predecessors and in relation to his contemporaries. Edgar Allan Poe, William Shakespeare and John Milton are three of the most frequent references in the first constellation, and Mário de Sá-Carneiro, José de Almada Negreiros and Raul Leal in the second. Such networks of relations among names also suggest how authorship is produced through a vast reading list and the quasi-programmatic insertion of Pessoa's own production in the literary field by means of his signature. Pessoa-Author's description of himself as "not only a writer, but a whole literature,"¹⁰ which has as its immediate reference the alterity of heteronyms as stylistic and fictional practices of multiplied authorship, can be expressed also through an omnivorous process of appropriating literary tradition. The network of onomastic relationships extracted from his publication projects—namely from the editorial lists and editorial plans—documents this desire for literary anthropophagy, for instance in his plans for translating, anthologizing and publishing works by other authors.

⁹ "A plan is a type of list referring only to one specific work, establishing a structure of the different parts of a particular title, whereas the lists of editorial projects gather different titles, of a particular nature and referring to distinct works." <http://www.pessoadigital.pt/pt/project/about>

¹⁰ "Aspectos," BNP/E3, 20-72r. *LdoD Archive: Collaborative Digital Archive of the Book of Disquiet*, 2017. https://ldod.uc.pt/fragments/fragment/Fr585/inter/Fr585_WIT_MS_Fr585a.

Dadas as contingências de tempo e de financiamento que determinam a evolução de um projeto de edição deste tipo e desta dimensão, compreende-se que os editores tenham optado pela publicação de uma versão beta, ainda que já suficientemente robusta do ponto de vista filológico e computacional. Todavia, espera-se que o potencial contido nos princípios editoriais estabelecidos no projeto coordenado por Pedro Sepúlveda e Ulrike Henny-Krahmer possa continuar a desenvolver-se quer no conteúdo (com mais projetos e publicações de Fernando Pessoa), quer nas funcionalidades (com ferramentas adicionais de manipulação e análise). Entre as limitações que esperamos possam ultrapassar-se numa próxima versão refiram-se as seguintes: a inclusão da poesia publicada em livro, como os 35 *Sonnets* ou a *Mensagem*; a transcrição das publicações em prosa (por exemplo, os textos de Bernardo Soares); a disponibilização da transcrição do conjunto de documentos já listados na edição atual mais ainda não visualizáveis, presumivelmente por se encontrarem em fase de codificação; a disponibilização dos índices de títulos, incluindo visualizações das redes de relações entre eles ao longo do tempo; a apresentação da informação de “Ajuda e Documentação” relativa às “Redes de Pessoas e Figuras nos Projetos Editoriais de Fernando Pessoa” também em português e inglês (atualmente apenas disponível em alemão).

Estes e outros desenvolvimentos futuros contribuirão certamente para concretizar plenamente o objetivo deste projeto de publicação digital dos projetos e publicações pessoanos. Estaremos então em condições de testar de modo ainda mais sistemático aquilo que já é possível fazer através da exploração desta edição digital singular e que os editores descrevem deste modo:

A presente edição mostra que Pessoa trabalhou constantemente na organização da sua obra, como é amplamente testemunhado nas listas de projetos editoriais aqui reunidas e analisadas, por contraste ou em conformidade com as publicações realizadas em vida. Em ambos os tipos de texto vislumbra-se o modo como o desenho da obra dependia da definição dos seus conteúdos, do estabelecimento de relações entre títulos, e da atribuição de autoria, expressa na famosa criação de figuras autorais, incluindo a que assina com o nome próprio do poeta.

Por outras palavras: este modo de *re-produzir* os conjuntos P1 e P2 torna possível compreender melhor os modos particulares de autoprodução do Autor em Pessoa e, de uma forma geral, os modos de produção da pessoa em Autor.

Referências

- SEPÚLVEDA, Pedro (2014a). *Pessoas-livros: O Arquivo Bibliográfico de Fernando Pessoa*. MATLIT: *Materialities of Literature*, 2.1: 55-77. DOI: <https://doi.org/10.14195/2182-8830>. URL: <http://impactum-journals.uc.pt/matlit/article/view/1890>.
- ____ (2014b). *Os Livros de Fernando Pessoa*. Lisboa: Ática.

Given the contingencies of time and funding that determine the evolution of an editing project of this kind and scale, it is understandable that the editors opted for the publication of a beta version, even if it is already sufficiently robust from a philological and computational point of view. However, we all expect that the potential contained in the editorial principles established in the project coordinated by Pedro Sepúlveda and Ulrike Henny-Krahmer can continue to be developed both in its content (with more projects and publications by Fernando Pessoa) and functionalities (with additional tools for manipulation and analysis). Among the current limitations one expects to see overcome in an upcoming version are the following: the inclusion of poetry published in book form, such as the *35 Sonnets* or *Mensagem*; the transcription of prose publications (for example, those by Bernardo Soares); making available the transcription of the set of documents already listed in the current edition but which are not yet viewable, presumably because they are still being encoded; making available the index for titles, including a network visualization of relationships among them over time; presentation of the “Help and Documentation” information on “Networks of People and Figures in Fernando Pessoa's Publication Plans” also in Portuguese and English (currently in German only).

These and other future developments will undoubtedly contribute to the full realization of the aim of this digital publication project of Pessoa's projects and publications. We will then be able to test even more systematically what is already possible by exploring this unique digital edition, which the editors describe in this way:

The present edition shows how Pessoa constantly worked in the organization of his work, as it is broadly exposed by the lists of editorial projects gathered and analyzed here, by contrast or in conformity with the publications carried on in his lifetime. In both cases one can see how the outline of the work depends upon the definition of its contents, the establishment of relations between titles, and the attribution of authorship, expressed in the famous creation of authorial figures, including the one signing with the poet's given name.

In other words: this mode of *re-producing* the sets P1 and P2 makes it possible to better understand the modes of self-production of the Author in Pessoa and, in general, the modes of production of the person into Author.

References

- SEPÚLVEDA, Pedro (2014a). *Pessoas-livros: O Arquivo Bibliográfico de Fernando Pessoa*. *MATLIT: Materialities of Literature*, 2.1: 55-77. DOI: <https://doi.org/10.14195/2182-8830>. URL: <http://impactum-journals.uc.pt/matlit/article/view/1890>.
- ____ (2014b). *Os Livros de Fernando Pessoa*. Lisboa: Ática.

Pessoa a través de sus papeles personales

Felipe Botero Quintana*

Pessoa, Fernando (2016). *Papeles personales*. Selección, traducción y prólogo de Adán Méndez. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales (Colección Vidas Ajenas), 382 p. [ISBN: 978-956-314-365-2].

Él era un subterfugio viviente. Es aquel “fingidor” que siempre se esconde detrás de la escritura, o de la locura, o del alcohol, o de los celos, o de los supuestos Maestros y las supuestas Leyes que “no es dado conocer”, o de una enfermedad banal. O, todavía, detrás de sus innumerables heterónimos. Por su completa incapacidad de tomar decisiones, de afrontar la vida y, por consiguiente, el amor. Decisiones que lo obligarían a ser “uno” y no “pessoa” (en el sentido indefinido del término).

Paolo Collo, en PESSOA, *Finzioni d'amore* (2009)¹

No confesar nunca lo que íntimamente ocurre en ti. Quien confiesa es un débil.

Fernando PESSOA (2016: 302), “Reglas morales”

Quizás en ninguna otra figura como la de Fernando Pessoa, la relación entre vida y obra, persona y poeta es más compleja e intrincada. Esto se debe a que pocos escritores, artistas o pensadores han reflexionado tan obsesivamente sobre esa relación o vivido tan intensamente el desdoblamiento que ella implica. Esto es evidente sobre todo en los escritos de Pessoa sobre el heteronimismo², donde, por ejemplo, afirma no saber “lo que es existir, ni cuál, Hamlet o Shakespeare, es el más real, o verdaderamente real” (2016: 232). También es patente en los textos reunidos en *Papeles personales*, libro editado y traducido al español por Adán Méndez para la colección Vidas Ajenas de la Universidad Diego Portales de Chile. Estos “papeles” revelan cómo detrás de cada palabra que escribía Pessoa y de cada acto en su singular existencia existía una reflexión obsesiva sobre vida y obra.

Una de las mayores cualidades de *Papeles personales* es que se presta para ser una introducción amplia y generosa a la vida y obra de Pessoa, en particular gracias a los concisos párrafos escritos por Méndez al comienzo del libro. Llenos de anécdotas divertidas sobre episodios absurdos vividos o provocados por Pessoa (y sus heterónimos, especialmente el travieso Álvaro de Campos) y de breves

* Filósofo de la Universidad Nacional de Colombia con Maestría en Filosofía y Artes de la Universidad de Warwick de Inglaterra.

¹ Traducción del autor de la reseña, tal como las demás.

² En Colombia reunidos en un libro de Tragaluz, *Plural como el universo*.

detalles sobre las innumerables facetas que mostró Pessoa como escritor y como emprendedor cultural, estos mismos pasajes también pueden constituir la delicia de las delicias para quienes ya han sido iniciados en los misterios y extravagancias de la obra pessoana. De hecho, el título del primer párrafo de Méndez – *El Encubierto* – nos sirve para evidenciar el valiosísimo propósito que subyace a este libro: se trata de un descubrimiento. Pero ¿de qué? O, mejor, ¿de quién?

Como lo descubrirá el lector, se trata del descubrimiento de Pessoa como persona. Pero ¿qué significa eso? ¿A qué alude el “personales” que caracteriza los ochenta y ocho fragmentos de Pessoa, o sobre Pessoa, reunidos en este libro? En principio, “personales” son aquellos documentos que Pessoa no escribió con vistas a una publicación literaria porque formaban parte de su vida *privada*; es decir, las cartas que le escribía a sus amigos, a su familia, a su pareja, fragmentos íntimos de diarios, reacciones “personales” a acontecimientos públicos de su tiempo, testimonios sobre cómo era en la vida cotidiana, etc. Y en efecto, *Papeles personales* contiene poco o nada de lo deliberadamente “publicable”, de lo que Pessoa mismo había tenido previsto publicar, en vida o póstumamente, bajo su nombre o el de sus heterónimos.

Ahora bien, en una figura tan elusiva como la de Pessoa, determinar qué es publicable y que no, no es tan sencillo. Para empezar, porque fue un autor que publicó relativamente poco en vida y dejó muchísimo para publicar después de su muerte. En segundo lugar, porque Pessoa no es un autor cuyo corpus esté compuesto exclusivamente de formatos literarios claros y distintos como novelas, cuentos, obras de teatro, poemas, ensayos filosóficos, etc. Al contrario, es un autor extremadamente multifacético que hizo un poco de todo eso y, en ocasiones, poetizando en drama o argumentando en cuentos, por ejemplo. Y, por último, está el hecho de que aún los papeles más “personales” de Pessoa se inflan por momentos con inspiraciones poéticas o filosóficas que parecen privarlos de intimidad y transportarlos del ámbito privado de su vida al ámbito público de publicación futura, pues quien los escribe no puede evitar escribir para esa posteridad que sabe ineluctablemente suya, por más que por momentos lo asalte la duda de si la obtendrá al final de cuentas.

Tomemos como ejemplo la última carta que Pessoa le escribió a Mário de Sá-Carneiro antes de que éste se suicidara en París, quizás el papel más conmovedoramente “personal” de los escogidos por Méndez para esta edición:

Hoy le escribo por una necesidad sentimental – un ansia afligida de hablarle. De lo cual se sigue que no tengo nada que decirle. Excepto esto – que hoy estoy al fondo de una depresión sin fondo. Lo absurdo de la frase hablará por mí.

Estoy en uno de esos días *en que nunca tuve futuro*. Solo hay un presente inmóvil con un muro de angustia alrededor. La orilla de allá del río nunca, en cuanto es la de allá, es la de acá; y este es el motivo íntimo de todo mi sufrimiento. Hay barcos a muchos puertos, pero ninguno para la vida que duela, ni desembarco donde se olvide. Todo esto pasó hace mucho tiempo, pero mi pena es más antigua.

(PESSOA, 2016: 136)

Pessoa es consciente de que la genialidad poética con la que está describiendo su sentimiento “personal” de ese día – el “fondo de una depresión sin fondo” –y sabe que sería posible cuestionar la *sinceridad* de ese sentimiento. Por eso unas líneas después se afana en hacer referencia a esa dualidad con exquisita lucidez:

Poco más o poco menos que esto, pero sin literatura, es mi estado del alma ahora. Como a la veladora de “El marinero” me duelen los ojos de haber pensado en llorar. Me duele la vida de a poco, a tragos, por grietas. Todo esto está impreso en topografía muy chica en un libro de empaste descosido.

Si no le estuviera escribiendo a usted, tendría que jurarle que esta carta es sincera, y que las cosas de tipo histórico que contiene fluyeron espontáneas de lo que siento. Pero usted se dará clara cuenta de que esta tragedia irrepresentable es real como una taza o una percha – llena de aquí y de ahora, y pasando por mi alma como el verde en las hojas. [...]

Puede ser que, si no echo esta carta hoy al correo, mañana al releerla me demore copiándola a máquina, para meter frases y muecas de ella en el *Libro del desasosiego*. Pero eso no le robará nada a la sinceridad con la que le escribo, [...]

(PESSOA, 2016: 137)

En los escritos escogidos por Méndez la problemática separación de lo personal respecto a lo literario está íntimamente ligada a la problemática de la sinceridad. La sinceridad con la que quien escribe para sí mismo al parecer escribe verdaderamente para sí mismo y no para los demás. Pero Pessoa, en uno de los fragmentos escogidos por Méndez, dice:

No sé quién soy, qué alma tengo.

Cuando hablo con sinceridad no sé con qué sinceridad hablo.

(PESSOA, 2016: 124)

Tal vez no debería sorprendernos que Pessoa salte a despejar las dudas de su amigo sobre la “sinceridad” de su carta. Después de todo, el poeta es aquel “fingidor” que “finge tan complementemente que hasta finge que es dolor el dolor que verdaderamente siente”³. De hecho, tanto en su vida como en su obra abundan los interrogantes acerca de la sinceridad de sus intenciones o de sus palabras: ¿qué tan sinceros son los intentos de Pessoa de determinar su salud mental al escribirle a sus conocidos en Sudáfrica a nombre del “psiquiatra” Faustino Antunes, por ejemplo? ¿Esos intentos son tan solo el reflejo de un deseo narcisista de oír hablar acerca de sí mismo en boca de otros? ¿Qué tan sinceramente creía Pessoa en su locura, en su dolor, en su soledad? ¿Eran éstos simplemente mecanismos de defensa para tomar distancia de situaciones incómodas o pretextos para lamentar su genio incomprendido o la carga demasiado pesada de su voraz intelecto? ¿Qué tan sinceras son sus creencias esotéricas, las “comunicaciones mediúmnicas”? ¿Estas son el desahogo de deseos físicos y psicológicos salvajemente reprimidos?

³ Versos tomados del célebre poema *Autopsicografía*.

¿Qué tan sincero fue Pessoa con Ofelia cuando le declaraba pasionalmente su amor con palabras de Hamlet y la alentaba dejándole entrever la posibilidad de un futuro juntos? Y, por último, ¿qué tan sincera es la sinceridad de Pessoa cuando en una de sus innumerables introspecciones reflexivas afirma que “desde que tuve autoconciencia, percibí en mí una tendencia innata a la mistificación, a la mentira artística” (2016: 92)?⁴

Una de las premisas más brillantes que guían la edición de *Papeles personales* es que el Pessoa loco, alcohólico, solitario y anónimo es una fabricación en gran parte del mismo Pessoa; un “falso inédito”, como dice Méndez (en PESSOA, 2016: 13). Para Méndez, Pessoa, esa figura de oficinista anodino y abúlico, capaz de escribir en la privacidad urbana de un café o de un apartamento los versos y los fragmentos en prosa más destacados del siglo XX, puede ser visto como un *performer* capaz de encarnar en una sola persona (“plural como el universo”) el alma entera de un país provinciano y perpetuamente anestesiado; un *performer* con ínfulas imperialistas, con ansias de gloria futura.

En ese sentido, y para retomar el interrogante acerca de qué es lo “personal” para Méndez, cabe señalar que “personalizar” es en gran medida una labor de desmitificación, una forma de encontrar las grietas en la figura cuidadosamente urdida por el poeta. Grietas que Méndez acierta en excavar al sacar a la luz los fragmentos que escoge para su libro. Porque en la labor de desmitificación es necesaria una ingrata tarea de desidealización. Por supuesto, esto nada tienen que ver con la confesión de íntimas fantasías eróticas que sólo al alma más mojigata del universo podrían escandalizar, sino más bien con el alcance del narcisismo egocéntrico que las subyace y del que Pessoa, siempre demasiado lúcido incluso para su propio bien, también es profundamente consciente:

Mis sueños eran muy variados, pero eran todos manifestación del mismo estado mental. Me soñaba ya como un Cristo, sacrificándome a mí mismo, redimiendo la humanidad, ya como un Lutero rompiendo con las antiguas convenciones, ya como un Nerón, sumergido en la lujuria de la carne y de la sangre. Me veía a mí mismo, en una alucinación interna, ya como el adorado de las mujeres, arrancándolas de sus hogares, ya como el despreciado por todos pero el elegido del bien, sacrificándome por todos.

[...] – todos esos sueños eran ríos que confluían en un vasto yo – o sea, eran todos parte de un vasto yo: el punto central de todas esas ensoñaciones era la exaltación de mi personalidad.

(PESSOA, 2016: 91)

⁴ En un aforismo no incluido en el libro de Méndez, encontramos aún otra vuelta de tuerca en el pensamiento acerca de la sinceridad, cuando Pessoa afirma: “Cuesta tanto ser sincero cuando se es inteligente. Es como ser honesto cuando se es ambicioso” (en *Baralho de Fernando Pessoa*, 2007, un naipe con aforismos de Pessoa y algunos de sus heterónimos. Este aforismo se encuentra en el 5 de corazones).

Lo interesante de esta pequeña confidencia no es sólo su semejanza con las fantasías más desaforadas de Alexander DeLarge al final de la *Naranja mecánica* de Kubrick, sino su conexión con el soberbio mesianismo de Pessoa, que está a la base de sus fantasías imperialistas ligadas al sebastianismo y a la inminente aparición de un “supra-Camões”. A lo largo de toda su obra, Pessoa rezuma un patriotismo fervoroso que está íntimamente conectado con la intención de posicionar su obra (en sentido amplio, ¿incluyendo la de sus heterónimos) como el comienzo de una nueva era de difusión y expansión de la cultura portuguesa que sería comparable a la conquista de los mares y los demás continentes impulsada por los monarcas lusitanos al principio del Renacimiento.

Frente a la inmensidad, belleza y exuberancia del proyecto pessoano de “sebastianismo racional”, no queda otra alternativa que admirar “la dimensión épica de su obra – tan lograda que ese temprano anuncio del supra-Camões, que en su día pareció ser delirio egolátrico, ha quedado en humilde profecía auto cumplida” (Méndez, en PESSOA, 2016: 74). Pero tras los esfuerzos de Méndez por hallar el fondo “personal” de ese soberbio fervor patriótico queda una lúgubre sospecha: que detrás de la grandilocuencia con la que Pessoa toma “conciencia cada vez [más] de la terrible y religiosa misión que todo hombre de genio recibe de Dios con su genio” (PESSOA, 2016: 128), no hay nada excepto una tentativa fallida por emular superficialmente un sentimiento colectivo por parte de un alma demasiado solitaria y demasiado racional para abandonarse a los delirios nacionalistas o humanistas de sus contemporáneos en Europa.

En ciertos temas, Pessoa fue valientemente adelantado – o, como lo dice Méndez, “sencilla, intemporal y valientemente acertado” (en PESSOA, 2016: 66) – como lo demuestra su defensa pública de la obra de Antonio Botto y Raul Leal, intelectuales abiertamente homosexuales que escandalizaron a Portugal con su obra, publicada por Pessoa en su propia editorial, Olisipo.

En un fragmento presente tanto en *El regreso de los dioses* (2006), como en el libro editado por Méndez, Pessoa propone su arte como una contribución insignificante al misterio del universo:

Volviéndome así, a lo menos, un loco que sueña en grande, y a lo más, no solo un escritor sino que toda una literatura; si es que no contribuyese con divertirme, lo que para mí ya habría sido bastante, contribuyo quizá con engrandecer el universo, porque quien al morir deja un escrito un verso bello deja más ricos los cielos y la tierra y más emotivamente misteriosa la razón por la que hay estrellas y personas.

(PESSOA, 2016: 233)

Esto se puede volver a relacionar con la problemática distinción entre vida y obra, entre la máscara forjada por el artista a través de su obra y su *performance*, y el “verdadero rostro”, el rostro “personal” que la edición de escritos pessoanos apuntaba a descubrir.

La seriedad de Pessoa se parece mucho a la de su contemporáneo Buster Keaton, como de la misma manera las caricaturas de ambos tienen cierto aire común. Y lo mismo debe decirse de la obra, sobre todo teniendo presente que **nada le parece más valioso que la civilización**, y que opina que el **sello de la civilización es la ironía**, y que **define la ironía como la absoluta seriedad en la performance unida a la completa imposibilidad de que esta sea seria**.

(PESSOA, 2016: 76; énfasis mío)

En su edición, Méndez nos invita a ver en el *performance* de Pessoa, no el vano gesto superficial de un artista obsesionado por su posteridad y por la forma en que su figura y su obra serían percibidas después de su muerte, sino algo más: una concepción humorística de la sociedad en la que semejante percepción se va a dar en el tiempo. Una concepción leve (en el mejor sentido de la palabra) del mundo por parte de quien no pretende tomarse demasiado en serio ni a sí mismo ni a los demás, pues a la larga puede que todo no sea más que una broma de la que es mejor reírse porque hay buenos motivos para reír, pero también porque, en últimas, es siempre mejor reír que llorar. Como en las grandes comedias, las pocas que alcanzan el nivel de ser obras de arte, las que además de entretener nos retrotraen a la simplicidad de alma de nuestra infancia, en la vida y obra de Pessoa es difícil distinguir lo que es en serio de lo que es en broma, lo que hace parte del *performance* del guiño que denuncia la consciencia histriónica del *performer*, lo que es sincero del engaño en el que gustosamente aceptamos participar. Y es en la perpetua incertidumbre acerca de esta sinceridad o seriedad del artista, acerca del alcance de la ironía del *performance*, que las márgenes entre vida y obra se confunden en ese río que es nuestra lectura póstuma del poeta y sus “papeles personales”.

Las constantes políticas de Pessoa

Adán Méndez*

PESSOA, Fernando (2015). *Sobre o Fascismo, a Ditadura Militar e Salazar*. Edição de José Barreto. Lisboa: Tinta-da-china, 432 p. [ISBN: 978-989-671-249-5].

PESSOA, Fernando (2018). *Sobre el facismo, la dictadura militar y Salazar*. Traducción de Antonio Jiménez Morato. Madrid: La Umbría y la Solana, 364 p. [ISBN: 978-84-946988-9-7].

PESSOA, Fernando (2018). *Sobre o Fascismo, a Ditadura Portuguesa e Salazar*. Edição de José Barreto. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 432 p. [ISBN: 978-85-65500-40-1].



Este libro de 2015, traducido en 2018 al español, y publicado en Rio de Janeiro también en 2018, reúne textos escritos por Pessoa desde el año 1923 hasta 1935, presentados en orden cronológico. Reúne, según su editor, José Barreto, todos los textos que “foi possível recensear” sobre los temas detallados en el título: el fascismo, la dictadura militar y António de Oliveira Salazar. No solo textos más desarrollados, sino también apuntes al respecto. El libro entrega entonces el panorama completo de su asunto. Por eso, es uno de los volúmenes fundamentales de esas utópicas, caleidoscópicas obras completas de Fernando Pessoa. Lo es también por el prólogo y las notas de Barreto, que contribuyen a establecer el estado de la cuestión en estos temas, al tiempo que registran las principales discusiones y consensos.

El volumen fue publicado originalmente en 2015, con la acostumbrada excelencia de la casa editorial Tinta-da-china. Este año, 2018, fue lanzado en castellano, por La Umbría y la Solana, con una buena traducción, aunque sin los varios y utilísimos índices de la edición portuguesa. El índice general tiene apenas tres entradas: Presentación, Textos, Bibliografía. Ambos libros contienen 123 textos de muy variada naturaleza (apuntes, poemas, artículos, ensayos, cartas, panfletos, etc.), que tratan de una enorme cantidad de temas, hablan de numerosos

* Universidad Diego Portales.

personajes y entran en discusión con otros tantos; de manera el lector debe, en la edición española de 2018, crear sus propios índices. Una falta de cariño: los poemas aparecen la mayor parte de las veces sin espacio entre las estrofas. Pero no siempre. Y en una ocasión al menos, la mitad del poema aparece sin la separación entre estrofas, mientras la otra mitad aparece con la dicha separación.

Había necesidad de este libro preparado por José Barreto, porque como muchos saben a Fernando Pessoa en una época se lo motejó de partidario de la dictadura de Salazar y hasta del fascismo. Y junto con necesidad, urgencia, porque la naturaleza política de la obra de Pessoa es cada vez más evidente y cada vez más importante despejar las turbiedades y facilitar los accesos. Sobre todo porque numerosos lectores encuentran obstáculos ante sus obras directamente políticas, por mucho que perciban que esas ideas permean la obra completa. Primero, sus escritos políticos son siameses de sus escritos proféticos y ocultistas: comparten órganos, no se los puede separar y, muy razonablemente, no todos tienen un interés simultáneo por ambos temas; algunos incluso sentimos rechazo por la idea de mezclarlos. Segundo, hay que tener o desarrollar un mínimo, no pequeño, de interés por la historia y el destino de Portugal. Es el precio, regalado casi, que ha fijado Pessoa para comprender, apreciar, y hasta para habitar, su visión magnífica.

Otra dificultad, y esta la sufren todos, es la dispersión de la obra de Pessoa, que complica obtener visiones de conjunto y complica confiar en ellas una vez obtenidas. En lo que respecta a los temas de su libro, Barreto resuelve por completo esta dificultad —no sólo en el plano de las ideas, sino también en un plano biográfico y existencial. Pessoa escribió, analizando y opinando, sobre cada momento político que le tocó vivir. En muchas ocasiones intervino públicamente exponiendo y defendiendo sus ideas, refutando y atacando las posiciones contrarias. En ocasiones, incluso, fue él mismo la noticia política: su figura se asemeja más a la del activista que a la del teórico. Sus opiniones sobre el fascismo, el nazismo, sobre Salazar y la dictadura, no están formuladas con el diario del lunes. Este libro contiene textos publicados en vida, otros póstumamente, y numerosos inéditos; todos, sin embargo, escritos durante el ascenso del fascismo y el nazismo, sin llegar a presenciar su catástrofe. Al igual que cuando habla de Salazar y la dictadura, Pessoa está realizando valoraciones directas de los eventos y coyunturas políticas; en esas valoraciones sus principios y su carácter se manifiestan por entero.

De hecho, es este mismo papel de activista el que origina algunos malos entendidos. Esto ocurre por ejemplo a causa de su famoso ensayo *O Interregno* (1928), por más que después lo repudiara y por más que las ideas sostenidas en ese ensayo no fueran tan sencillas como su subtítulo —“Defesa e Justificação da Ditadura Militar em Portugal”— hace pensar. También debe haber influido, en esta deformación de la figura de Pessoa, el hecho de que se lo asociara a otros contemporáneos suyos, también anti ilustrados, también arrugadores de nariz ante

la modernidad —como Heidegger, como Pound, o Eliot—, con quienes tenía sin embargo diferencias absolutas. Para empezar, un temple completamente libertario, acompañado de coraje y hasta de osadía, como demuestran algunas de sus intervenciones públicas. Tampoco encontramos nunca en Pessoa algún tipo de fascinación por la catástrofe, alguna adoración por la guerra o siquiera alguna simpatía especial por los hombres de acción. Su profetizado Quinto Imperio es una utopía completamente cultural, siconáutica incluso, sin consideraciones militares ni territoriales. La tolerancia, el espíritu de equilibrio y justicia que anima a Pessoa es verdaderamente ejemplar: obsérvese cómo aceptaba gustoso los cambios de régimen contrarios a sus deseos, con tal de que sincerasen una situación o distendieran un conflicto; o la simpatiquísima costumbre de darle, casi con entusiasmo, una oportunidad a cada nuevo gobierno; o cómo otorga siempre el primerísimo lugar al individuo, considerando inexistentes a colectivos como el estado o los partidos; y su disposición, o mejor, su gusto por modular ideas y opiniones diferentes y hasta contrarias a las suyas.

Si hubiera que enumerar rápidamente las constantes políticas de Pessoa, diría que la preponderancia de la libertad individual por sobre todo otro valor; entusiasmo por el comercio, las finanzas y la industria; el elitismo generalizado, del que resulta una poca fe en la democracia y ninguna en la igualdad; y, aunque se desprenda de lo anterior, una aversión radical al socialismo y a la iglesia católica. Las variables, en cambio, son muchas y no se quedan quietas: en sus textos políticos Pessoa es tan múltiple y cambiante como en todo lo demás. Y como en todo lo demás, algunas de estas variables son muy divertidas: por ejemplo, para la política internacional tiene una visión centrada en el presente, racionalista complaciente y pragmática; a la política nacional (portuguesa) en cambio, pasando por crueles análisis y diagnósticos, acaba por darle un marco mítico y profético, con la mirada puesta en el futuro, cuando no en lo intemporal.

En todo caso, considerada en conjunto, la obra de Pessoa, el *drama em gente*, no tiene cortes entre poesía, política y profética. Aunque a menudo se las pueda distinguir, las conexiones, comunicaciones y contaminaciones, los compartimentos comunes, las fusiones, son tan corrientes, que se impone acostumbrarse a verlas juntas, pendientes las unas de las otras. El poema de Pessoa, el *drama em gente*, tiene un carácter en definitiva épico, y muy bien sucedido. Funda efectivamente una patria espiritual, un imperio floreciente y amable, en el cual José Barreto tiene un lugar eminente.